

ISSN 0259-7446

ÖS 60,-

**medien**

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

**& zeit**

**Thema:  
Film**

**Krieg und Kamera  
Skizzen zum  
NS-Kriegsfilm**

**Beschnittene Schaulust  
Filmzensur in Österreich  
1900–1938**

**Vom Kinematographen  
bis zu den „Anfängen“  
Hollywoods**

**Multiplicatio imaginorum  
Bildmedien nach 1800**

**2/2001**

Jahrgang 16

# Uni-Shop im NIG

*Deine Fachbuchhandlung für Publizistik- und  
Kommunikationswissenschaften*

*Dein Vorteil ist unser Ziel:  
mehr Bücher, mehr Skripten, mehr Service*

## Uni-Shop im NIG

1010 Wien  
Universitätsstraße 7  
Tel.: 42 77 / 298 15

## Öffnungszeiten

Montag 8.30 bis 18.30 Uhr  
Dienstag bis Donnerstag  
8.50 bis 17 Uhr  
Freitag 8.50 bis 15 Uhr

### Fachbücher

Wir haben unsere Publizistik-Abteilung erweitert! Ab sofort findest Du bei uns eine noch größere Auswahl an Fachliteratur für Dein Studium. Sollte trotzdem einmal ein Titel nicht lagernd sein, bestellen wir natürlich jedes gewünschte Buch. Außerdem gibt es für etliche Bücher Hörerscheine, mit denen Du bei uns 20 % weniger zahlst.

### Skripten

Für zahlreiche Lehrveranstaltungen bekommst Du bei uns Skripten zu günstigen Preisen. Wir erweitern unser Angebot laufend und bemühen uns, möglichst aktuelle Skripten anzubieten. Damit Du Dich optimal auf Prüfungen vorbereiten kannst, sind unsere Skripten von den Professoren vidiert. Außerdem beraten wir Dich gerne, wenn Du nicht sicher bist, was Du zur Prüfungsvorbereitung brauchst.

### Service

Kompetente Beratung beim Einkauf  
Bestellung und Versand  
Kopiererbetreuung vor Ort

**WUV** UNIVERSITÄTSVERLAG

Berggasse 5  
A-1090 Wien  
Tel.: 0043 / 1 / 310 53 56  
Fax: 0043 / 1 / 319 70 50

# medien & zeit

## Inhalt

Krieg und Kamera Skizzen zum NS-Kriegsfilm ..... Wolfgang Pensold	4
Beschnittene Schaulust Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Österreich. Ein Abriß (1900–1938) ..... Paolo Caneppele	22
Vom Kinematographen bis zu den „Anfängen“ Hollywoods ..... Katharina Würtinger	35
Multiplicatio imaginorum Bildmedien nach 1800 ..... Herwig Walitsch	48
Rezension .....	68

## Impressum

### Medieninhaber.

### Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung  
(AHK)“, A-1180 Wien, Postfach 442  
<http://muz.pub.univie.ac.at>  
WAP: <http://muz.pub.univie.ac.at/wap/>

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim  
„Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“

### Vorstand des AHK:

Univ.Doz. Dr. Wolfgang Duchkowitz (Obmann),  
Gisi Icha (Obmann-Stv.),  
Barbara Pilgram (Obmann-Stv.),  
Mag. Fritz Randl (Geschäftsführer),  
Claudia Spitznagel (Schriftführerin),  
Mag. Michaela Lindinger (Schriftführerin-Stv.),  
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),  
Bernd Beutl, Bettina Brix, Mag. Edith Dörfler,  
Dr. Norbert P. Feldinger, Gerhard Hajisek, Herbert Hirner,  
Mag. Peter H. Karall, Mag. Silvia Nadjivan,  
Mag. Wolfgang Pensold, Dr. Thomas Steinmaurer,  
Dr. Herwig Walitsch

### Redaktion:

Wolfgang Duchkowitz, Gerhard Hajisek,  
Wolfgang Pensold, Ruth Stifter, Herwig Walitsch

### Korrespondenten:

Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),  
Univ. Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),  
Prof. PhD. Ed Mc Luskie (Boise, Idaho),  
Dr. Robert Knight (London),  
Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),  
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),  
Prof. emer. Dr. Robert Schwarz (S. Palm Beach, Florida)

### Druck:

Buch- und Offsetdruckerei Fischer,  
1010 Wien, Dominikanerbastei 10

### Erscheinungsweise:

Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

### Bezugsbedingungen:

Einzelheft (exkl. Versand): öS 60,- / € 4,36

### Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): öS 220,- / € 15,99  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 300,- / € 21,80

### StudentInnenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): öS 160,- / € 11,63  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 240,- / € 17,44

### Bestellung an:

Medien & Zeit, A-1180 Wien, Postfach 442  
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446



## Editorial

Mit der vorliegenden Ausgabe setzt *Medien & Zeit* einen thematischen Schwerpunkt im Bereich der frühen Bild- und Filmgeschichte. Der Aufsatz *Krieg und Kamera* von Wolfgang Pensold versucht die Bedeutung der sich etablierenden Kinematographie für die totale Kriegsführung in Deutschland während der beiden Weltkriege darzulegen; es entsteht das Bild eines buchstäblichen Kriegsmediums, das sowohl auf apparativer als auch auf inhaltlicher Ebene für die Kriegsführung instrumentalisiert wird und letztlich auf den Fluchtpunkt eines eigenständigen Kriegsfilmgenres verweist.

Paolo Caneppele widmet sich in *Beschnittene Schaulust* dem Werdegang der Filmzensur in Österreich zwischen der Jahrhundertwende und dem „Anschluß“ Österreichs an das Dritte Reich. Er vollzieht nach, wie sich das in Österreich seit dem 19. Jahrhundert besonders mächtig ausgeprägte Institut der Zensur unmittelbar nach der Einführung von Kinovorführungen wie selbstverständlich auf das neue Medium Film ausdehnt. Sein Beitrag zeigt, daß Filmzensur auch während der Ersten Republik entgegen der Verfassung ausgeübt wurde, sodaß das autoritäre Regime 1934 praktisch nahtlos an nie wirklich ausgeschaltete Strukturen und Instanzen anschließen konnte.

Katharina Würtinger beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Vom Kinetograph bis zu den Anfängen*

*Hollywoods* mit den Anfängen des Films in den USA, wo von vornherein kommerzielle Rahmenbedingungen der Kinematographie ihren Stempel aufgedrückt haben. Die Etablierung des Kinos zeigt sich als bisweilen brutaler Kampf um Marktanteile zwischen verschiedenen Konkurrenzunternehmen, aber auch als ein Kampf des neuen Mediums gegen überkommene kulturelle Normen.

Herwig Walitsch schließlich rekapituliert in *Multiplicatio imaginorum* die bildhistorische Entwicklung ab 1800 – vom lithografischen Vervielfältigungsverfahren über Bildpräsentationsformen wie die Laterna magica, das Panorama, das Diorama und frühe Laufbildmedien bis hin zur eigentlichen Photographie. Der historische Blick registriert dabei auch die Einbettung der Visualisierung der Wahrnehmung in die geistes- und wissenschaftshistorischen Umbrüche, die sich im 19. Jahrhundert mit dem Aufstieg des Positivismus vollziehen. Ebenso beleuchtet der Autor die Konsequenzen der *Multiplicatio imaginorum* für die Möglichkeiten künstlerischer und poetischer Gestaltung.

WOLFGANG DUCHKOWITSCH

GERHARD HAJICSEK

WOLFGANG PENSOLD

RUTH STIFTER

HERWIG WALITSCH

# Krieg und Kamera

## Skizzen zum NS-Kriegsfilm

### Wolfgang Pensold

#### Die vierte Dimension der Kriegsführung

Deutschland während des Ersten Weltkrieges: der Siegestaumel von 1914 ist in der Profanität eines unentrinnbaren Kriegsalltags verebbt. Die geschürte Euphorie der Anfänge – der Blumen am Gewehr – ist vorüber, wenn auch nicht vergessen. Für den fanatischen Kriegsfreiwilligen Adolf Hitler wird dieses Erlebnis der allgemeinen Kriegsbegeisterung ebenso zum Schlüsselerlebnis werden wie am Ende der kapitale Zusammenbruch 1918. Hitler erlebt mit, wie die zu Beginn medial aufgetragene Propagandatünche der gesellschaftlichen Einheit Risse bekommt und die Begeisterung einer allmählichen Ernüchterung weicht – eine Entwicklung, die letztlich in offenen Revolten im Hinterland gipfelt. Die repressiven Gegenmaßnahmen durch die Armeeführung, die den Kriegsverlauf begleiten und das Land de facto in eine Militärdiktatur verwandeln, können die beschworene Einheit nicht aufrechterhalten. Die Fiktion des nationalen Zusammenhalts verblaßt. Die ursprüngliche Vorstellung eines kurzen Feldzuges hat sich in einer Realität langwieriger, unaufhörlich Menschen und Munition verschlingender Materialschlachten buchstäblich zerrieben. Der industriell geführte Krieg eskaliert, nimmt nach und nach sämtliche Ressourcen, über die die Gesellschaft verfügt, in Beschlag und beginnt, sein eigenes Konzept von Normalität zu diktieren. Mit dem totalen Krieg bricht ein neues Zeitalter an.

Der jahrelang dauernde Krieg hat über die konventionelle Armee hinaus nach den Heeren an Arbeitern in den Rüstungsindustrien des Hinterlandes, in die vermehrt Frauen eingegliedert werden, gegriffen, aber auch nach den Bauern, denen die Versorgung des nationalen Kraftaktes mit Nahrungsmitteln zukommt. Die gesellschaftliche Produktion ist Grundlage jeglicher Kriegsführung geworden, was auch gravierende Auswirkungen auf die mediale Kriegsaufbereitung zeitigt. Die Fiktion von einer gerechtfertigten, vor

allem aber unumgänglichen – schicksalshaften – Auseinandersetzung gegenüber dem arbeitenden Hinterland aufrechtzuerhalten, erlangt vordringliche Bedeutung. Die Bevölkerung sieht sich in die industrielle Kriegsführung involviert, auch wenn sie räumlich entfernt bleibt. Die sich öffnende Kluft zwischen dem Gegenstand Krieg an den Fronten und seinem Massenpublikum im Hinterland verlangt nach einem Medium, um den Bruch zu überbrücken. Die noch junge Kinematographie ermöglicht dies:

*Der Krieg hat dem Kino eine vertiefte Bedeutung gegeben; die lebendige, bildhafte Vermittlung von Heimat und Fremde. Draußen im Feindesland grüßt von der weißen Wand die Heimat unsere Krieger und wir dabei grüßen im Lichtbild ihre Tat und ihre Opfer. So ist ein neuer, starker und inniger Kontakt all unserer Seelen geformt,<sup>1</sup>*

heißt es 1916, die Einheit von Front und Hinterland beschwörend, in der Zeitschrift *Film*.

Die Kinematographie gerät in ihrer ausgedehnten Apparatur buchstäblich zu einem Kriegsmedium, zu einem den Mythos einer schicksalhaften Kriegsgemeinschaft transportierenden, mithin auch erst generierenden Instrument. Inhaltlich zielt sie auf die Manipulation des Kriegerlebens der Bevölkerung um des vielzitierten Durchhaltens willen, wie es immer nachdrücklicher gefordert wird.

Um das vereinende Band zwischen Front und Hinterland knüpfen zu können, benötigt man Bilder – auch und vor allem solche von den Fronten, überzeugend in ihrer Authentizität und doch von steriler Dramatik; Bilder, die zu drehen man versierten Kameraleuten überträgt. Die deutsche Heeresleitung läßt professionelle Filmkameramänner beordern, faßt sie in *Filmtruppen* zusammen und schickt sie als *Krieger der Kamera* – den „*Stahlhelm auf dem Kopf und die Kamera in der Hand*“ – in den Fronteinsatz; ihr Auftrag ist es, „*die erste kinematographische Urkunde dieses grau-sigen Krieges*“ zu bringen.<sup>2</sup> Die *Film-Operateure*,

<sup>1</sup> Maximilian Pfeiffer; zit.n.: Gertraude Bub: *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz*.

Quakenbrück 1938, S. 108.

wie die Kameraleute noch genannt werden, vollziehen die Generalprobe dessen, was sie später in Hitlers *III. Reich* institutionalisieren: eine Symbiose aus Krieg und Kamera, im Zuge derer der Krieg als Lieferant spektakulärer Motive fungiert und die Kamera als Kanal zum Massenpublikum. Manch einer der eingesetzten Operateure wird diese Kontinuität zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg in seinem persönlichen Werdegang durchleben. So bringt es der Kameramann Sepp Allgeier in beiden Weltkriegen zu militärischen Auszeichnungen für seine Kriegsfilmarbeit.<sup>2</sup>

Der Auftrag ist es, einen reinen Krieg auf die Leinwände zu projizieren, gleichsam unschuldig und unbefleckt. Leicht geschönt gesteht dies einer der deutschen Filmzensoren im nachhinein auch ein:

*Es war erklärlich, daß auf Maler, Photographen und Filmaufnehmer das Schauerliche des Krieges den stärksten Eindruck machte, ohne daß es in dem Gesamtleben der Truppen das Vorherrschende war. Die Zensur war angewiesen, nicht zuzulassen, was einseitig auf die Stimmung der Heimat zu wirken geeignet war, und nichts zu unterdrücken, was die Größe der Leistungen des Heeres auf allen Gebieten dem In- und Auslande vor Augen führen konnte.<sup>3</sup>*

Diese noble Umschreibung dafür, die grausame Kehrseite des geforderten Heldentums aus dem filmischen Kriegsbild zu eliminieren und stattdessen einer überaus zweifelhaften Glorie zu huldigen, widerspiegelt, was man vom Kriegsfilm erwartet: ein steriles, heroisches Kriegsbild. Die Augenzeugenschaft, die sich dem Publikum via Kinoleinwand eröffnet, ist eine zwielichtige, die weniger sehen lassen, denn glauben machen soll.

Das junge Medium, dessen propagandistische Möglichkeiten von offizieller Seite bislang gehörig unterschätzt worden sind, rückt ins Blickfeld der Militärs, die es auch künftig nicht mehr aus den Augen verlieren. Eindringlich hat

die alliierte Filmpropaganda erwiesen, daß Kriege im Zeitalter moderner Medien mit militärischen Mitteln alleine nicht mehr zu entscheiden sind. Eine zentrale Rolle erhält die Kriegswochenschau, wie sie seit 1914 von dem deutschen Filmpionier Oskar Messter produziert wird (gemeinsam mit der Wiener *Sascha-Film* übrigens auch für Österreich-Ungarn); Messter erkennt den Propagandawert des Films und fordert im Rahmen

einer Denkschrift vom August 1916, die „publizistische Rüstung“<sup>4</sup> zu forcieren. 1916 entsteht auf Initiative des Geheimen Finanzrats Alfred Hugen-

berg die *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG)*, die für eine effizientere Filmpropaganda sorgen soll.<sup>5</sup> Im Jänner 1917 entsteht das *Bild- und Film-Amt (Bufa)* unter Federführung der Obersten Heeresleitung, womit das Fundament für einen zentral organisierten Filmpropagandaapparat gelegt ist. Das *Bufa* betreibt eine eigene Filmproduktion und eine Kopieranstalt, sorgt für die Verteilung des Filmrohmaterials und kontrolliert die Frontaufnahmen für die Wochenschau. Das *Bufa* richtet Filmstellen ein, um sowohl das Hinterland als auch die Front mit Filmen zu versorgen, es errichtet Feldkinos und vertreibt die Filme im In- und Ausland. Darüber hinaus versucht es, die Zensurtätigkeit über die ein- und auszuführenden Filme bei sich zu konzentrieren.<sup>6</sup> Sämtliche Stationen von der Produktion bis zur Präsentation einschließlich, konstituiert sich ein zentralisierter Filmapparat. Von der Wirklichkeit bedrängt, flüchten die Militärs in die Fiktion. Die propagandistische Richtung, die man der deutschen Filmpropaganda gibt, geht aus einem Entwurf mit dem vielsagenden Titel *Die Schuldigen des Weltkrieges* hervor, den das *Bufa* im Februar 1917, also kurz nach seiner Gründung, in Auftrag gegeben hat:

1. *Die Anstifter des Weltbrandes;*
2. *Wer blies das Feuer an? (Sir Edward Grey am Schreibtisch);*

*Messter*; zit. n.: Klaus Wippermann: *Die deutschen Wochenschauen im Ersten Weltkrieg*. In: *Publizistik* 16. Jg. 1971/H. 3, S. 274.

<sup>4</sup> Friedrich von Zglinicki: *Die Wiege der Traumfabrik. Von Guckkästen, Zauberscheiben und bewegten Bildern bis zur Ufa in Berlin*. Berlin 1986, S. 95.

<sup>5</sup> Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films*. Hildesheim – New York 1979, S. 392 f.

<sup>2</sup> Hans Brenner; zit. n.: Hans Barkhausen: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim – Zürich – New York 1982, S. 169.

<sup>3</sup> vgl. Hans Ert: *Als Kriegsbericht 1939-1945*. Innsbruck 1985, S. 51.

<sup>4</sup> Oberdeutnant Nikolai; zit. n.: Bub: *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz*. S. 107.

<sup>5</sup> Denkschrift *Der Film als politisches Werbemittel von Oskar*

3. *Wer goß Öl ins Feuer? (Clemenceau, der Fanatiker der Revanche);*
4. *Wer gab sich her als Spießgeselle (Sassanow, der Lakai der Entente);*
5. *Wer war der Mörder von Sarajewo? (Cinoci, Kriegsminister und Millionendieb);*
6. *Die Meute der Mordbrenner;*
7. *Wer verwüstete und besudelte Ostpreußen? (Nicolajewitsch, der Mordkosak);*
8. *Wer wollte, daß deutsche Kinder keine Milch, deutsche Mütter kein Brot haben? (Asquith, der uns verhungern lassen wollte);*
9. *Wer verbündete sich mit den wilden Stämmen aller Erdteile? (Der treue Diener Englands, Poincaré, Greys Mitverschwörer);*
10. *Wer ließ deutsche Ärzte, Schwestern, Offiziere und Soldaten martern, morden, verstümmeln? (Delcassé, der Sklave König Eduards);*
11. *Wer belügt und betrügt die ganze Welt? (Briand, der Schwätzer der Grande Nation);*
12. *Wer ist schuldig an Baralong und King Steffen? Wer will den Krieg bis aufs Messer? (Lloyd George, der Satan Englands);*
13. *Wer ist der größte Heuchler Europas? (Branianu mit dem Doppelgesicht);*
14. *Wer brach dem Dreifund die Treue? (Somino, der meineidigste der Räuberbande);*
15. *Wer hält das Strafgericht? (Hindenburg)\**

In dieser letzten Phase des Ersten Weltkrieges, als die deutsche Generalität definitiv die Macht im Land übernimmt, vollzieht sich die endgültige organisatorische Zusammenfassung der deutschen Filmindustrie. Die ins Wanken geratene Kriegsmoral der heimischen Bevölkerung soll vor dem völligen Zusammenbruch bewahrt werden. Am 4. Juli 1917 schreibt General Erich Ludendorff an das Kriegsministerium:

*Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt. Leider haben unsere Feinde den Vorsprung, den sie auf diesem Gebiet hatten, so gründlich ausgenutzt, daß schwerer Schaden für uns entstanden ist. Auch für die fernere Kriegsdauer wird der Film seine gewaltige Bedeutung als politisches und militärisches Beeinflussungsmittel nicht verlieren. Gerade aus diesem Grund*

*de ist es für einen glücklichen Abschluß des Krieges unbedingt erforderlich, daß der Film überall da, wo die deutsche Einwirkung noch möglich ist, mit dem höchsten Nachdruck wirkt.<sup>9</sup>*

Aus dem *Bufo* entsteht im Dezember 1917 der deutsche Filmkonzern *Universum-Film AG (Ufa)*.<sup>10</sup> Für eine entscheidende Einflußnahme auf den Kriegsverlauf kommt die *Ufa* wohl zu spät, doch besiegelt sie das verhängnisvolle Verhältnis zwischen Film und Krieg, das Jahrzehnte später im nationalsozialistischen Kriegsfilm einen bizarren Höhepunkt erfahren wird. Das Medium Film degeneriert zu einem dezidiertem Kriegsinstrument, die Filmkamera wird Kriegstechnik. Wie die ersten Tanks Beweglichkeit in die festgefahrenen Fronten des Stellungskrieges zurückbringen, die Flugzeuge dem ebenen Schlachtfeld die dritte Dimension erschließen, so erschließt die Kamera nach dem Patt, das die Materialschlachten an den industriell gespeisten Frontlinien erzeugt haben, eine neue Dimension der Auseinandersetzung: die Ebene des Massenbewußtseins mutiert zum Gefechtsfeld. Buchstäblich das Kriegsbild der Bevölkerung steht fortan zur Disposition, eine vierte Dimension der Kriegsführung ist damit eröffnet. Die Weichen in die NS-Filmkonzeption sind gestellt, in der ein skrupellos ehrgeiziger Propagandist namens Joseph Goebbels ein vollkommen fiktives Heldenlied vom *III. Reich* und seinem „*Schicksalskrieg*“ verfilmen wird lassen.

## Kriegsrealismus gegen Kriegsmythos

Die propagierte Lebenslüge des „*Weltkrieges*“, von weiten Teilen der Bevölkerung getragen, unverschuldet und gerecht gewesen zu sein, verschwindet mit Kriegsende 1918 nicht, bleibt, ganz im Gegenteil, in den Legenden vom „*Dolchstoß in den Rücken der Front*“ und vom „*Versailler Schandfrieden*“ zusätzlich aufgeputzt, als geistiges Strandgut zurück. Die vormaligen Militärdiktatoren Erich Ludendorff und Paul von Hindenburg prägen die folgenschwere Dolchstoßlegende: „*Wir waren am Ende! Wie Siegfried unter dem*

\* Auftrag eines Propagandafilms mit dem Titel *Die Schuldigen des Weltkrieges* an die Imperator-Film-Gesellschaft vom 5. Februar 1917; zit.n.: Hilmar Hoffmann: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“. *Propaganda im NS-Film*. Frankfurt a. M. 1988, S. 84.

<sup>9</sup> Brief vom 4. Juli 1917 an das Königliche Kriegsministerium in Berlin; zit.n.: Curt Riess: *Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens*. Hamburg 1956, S. 73.

<sup>10</sup> vgl. Otto Krieger: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*. Berlin 1943, S. 61.

*hinterlistigen Speerwurf des grimmigen Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergebens hat sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken.*<sup>11</sup>

Die Generäle selbst haben beim Zusammenbruch das sinkende Schiff verlassen, haben die unvermeidlich gewordene Niederlage und den zu erwartenden Spießrutenlauf der republikanischen Politik zugeschoben und sich in das revanchistische Veteranenpathos des „*Unbesiegt im Felde*“ zurückgezogen. Die anbefohlene junge Republik wird mit dem schweren Erbe der Kriegsniederlage belastet, während die politische Rechte ihre Erlösungsvision, wonach künftiges Heil nur in neuerlichem Militarismus zu finden wäre, beschwört. Eine Allianz konservativer Revolutionäre formiert sich, die den Krieg zum Mythos erklärt;<sup>12</sup> in ihren Reihen steht Ludendorff. Im Hinblick auf den totalen Krieg kehrt er das Clausewitzsche Diktum, der Krieg sei die Fortsetzung der Politik, ins Gegenteil; die Politik habe der Kriegsführung zu dienen, die Politik der Friedenszeit der Vorbereitung des „*Lebenskampfes eines Volkes im Kriege*“.<sup>13</sup> Beim Münchner Putschversuch des Jahres 1923 marschiert Ludendorff an der Seite Hitlers gegen die Republik. Sowohl Ludendorff als auch Hindenburg spielen in der Karriere von Adolf Hitler letztlich trotz aller Vorbehalte, die sie als Angehörige der preußischen Generalskaste gegenüber dem „*böhmischen Gefreiten*“ hegen, eine überaus bedeutsame Rolle. Während Ludendorff für Hitler nach Kriegsende zum spiritus rector wird, ist es Hindenburg, der Hitler als absoluten Machthaber einsetzen und entgegen anfänglicher Antipathien am sich konstituierenden *III. Reich* durchaus Gefallen finden wird.

Die Friedenszeit der Republik überdauert der Militarismus zum Teil im Verborgenen; absichts parlamentarischer und alliierter Kontrolle werden die künftigen Krieger herangebildet und bereit gehalten; so manch einer kommt in der „*Schwarzen Reichswehr*“ unter, so mancher ge-

langt schließlich auch in die kompromittierte Traumfabrik *Ufa*, wo man die alten Kriegsträume noch nicht ausgeträumt hat. Die *Ufa* ist nach Kriegsende als Filmkonzern intakt geblieben und in den Besitz des deutschnationalen Medienmoguls Alfred Hugenberg übergegangen, der schon an der Entstehung des offiziellen Filmkonzerns beteiligt war. Mit Hitler verbindet Hugenberg die Vision der nationalen Wiedergeburt unter militaristischem Vorzeichen. Die *Ufa*-Wochenschau rührt die Propagandatrommel: Opposition gegen die Kriegsschuld und den Versailler Vertrag gehört zur Programmatik.<sup>14</sup> Überdies wird der Weltkrieg im deutschen Dokumentarfilm dieser Tage verherrlicht, um „*dem deutschen Volke in seinen schweren Stunden*“ zu zeigen, „*was es in den Jahren des Kampfes Großes geleistet*“<sup>15</sup> hat. Der Kameramann Svend Noldan montiert aus *Bufo*-Filmmaterial einen dokumentarischen Film mit dem Titel *Der Weltkrieg*; weil die historischen Aufnahmen nicht ausreichen, stellt man einzelne Sequenzen kurzerhand nach. Die Anregung zu diesem Film geht auf einen Kreis um Ernst Krieger, seines Zeichens Major in Ruhe und Leiter der *Ufa*-Kulturabteilung, zurück. Im Ersten Weltkrieg war Krieger Abteilungsleiter im *Bufo*.<sup>16</sup> Vordringlich sachlich angelegt, entbehrt der Film nicht einer einschlägigen Tendenz. Mit Hilfe von Trickkarten Noldans werden die vier Jahre Krieg aus der nüchternen Generalstabsperspektive präsentiert.<sup>17</sup> Eine Relativierung oder gar eine Anklage dessen, was auf den Schlachtfeldern geschehen ist, bleibt aus. Kurt Tucholsky polemisiert jedenfalls gegen diesen „*unsäglichen Hugenberg-Film, der in Deutschland ungestraft die Leute zu neuen Kriegen aufhetzen darf*“.<sup>18</sup> Diese Grundtendenz weist bruchlos in die nationalsozialistische Filmproduktion.

Demgegenüber reagieren die Militärs mit einer kaum kaschierten Ablehnung auf entlarvende Produktionen, wie dies in den Eklats bei den Auführungen der amerikanischen Verfilmung des Remarque-Bestsellers *Im Westen nichts Neues* (1930)<sup>19</sup> zutage tritt. Man sieht die vaterländische Opferbereitschaft bedroht, nachdem dieser Spiel-

<sup>11</sup> Paul von Hindenburg; zit.n.: Christian von Krockow: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek b. Hamburg 1994, S. 215.

<sup>12</sup> Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. Frankfurt a. M. 1994, S. 70.

<sup>13</sup> Erich Ludendorff: *Der totale Krieg*. München 1935, S. 10.

<sup>14</sup> Peter Bucher: *Machtgreifung und Wochenschau. Die Deutlich-Tonwoche 1932/33*. In: *Publizistik*, 30. Jg., 1985/H. 2-3, S. 185.

<sup>15</sup> Svend Noldan in: Sonderheft „*Sieg im Westen*“; zit.n.:

Hans-Jürgen Brandt: *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis. Hippler, Noldan, Jungmans*. Tübingen 1987, S. 85.

<sup>16</sup> vgl. Barkhausen: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, S. 184.

<sup>17</sup> vgl. Hoffmann: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“, S. 155.

<sup>18</sup> Kurt Tucholsky; zit.n.: Klaus Kreimeier: *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München 1995, S. 196.

<sup>19</sup> vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 2, 1928-1933. Berlin 1992, S. 114 ff.

film den Weltkriegsalltag wohl authentischer vermittelt als die dokumentarischen Bilder in *Der Weltkrieg* dies tun. Der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz verweist auf eine Sequenz des Films, in der stürmende französische Soldaten im Wechsel mit feuernden Maschinengewehren der Deutschen, die die Angreifer unter Beschuß nehmen, montiert werden. Von den beiden Rhythmen wird der eine der anrennenden und fallenden Soldaten immer rascher und nervöser, während der andere der mähenden Maschinengewehre in geruhsamer Monotonie verbleibt. Unter vielen Opfern gelingt es den Franzosen schließlich in die deutschen Gräben einzubrechen und diese aufzurollen. Die deutschen Soldaten weichen zurück, um danach ihrerseits einen Sturmangriff einzuleiten. Nun sind sie es, die gegen feuernde Maschinengewehre anrennen und reihenweise fallen. Auch ihnen gelingt es kurzfristig in das gegnerische Grabensystem einzubrechen. Ihren Höhepunkt hat die Sequenz im Rückzugsbefehl eines deutschen Offiziers, als sich zeigt, daß die Stellung nicht gehalten werden kann. Man kehrt an den Ausgangspunkt zurück. Letztlich bleibt alles beim alten, mit Ausnahme der vielen Toten, die auf dem Feld zwischen den Gräben liegenbleiben. Es gibt keinen Sieger, so die Botschaft, nur Verlierer.

Der Filmkritiker Siegfried Kracauer bespricht den Film in der *Frankfurter Zeitung*:

*Hat der Film ein Verdienst, so dieses: die Hohlheit des widerwärtigen idealistischen Geschwöges zu entlarven, mit dem der Schulprofessor seine Jungen in den vorschriftsmäßigen Begeisterungstänzen versetzt. Sie ziehen als Kriegsfreiwillige hinaus und erfahren schnell, daß die Wirklichkeit des Kämpfens, Hungerns und Sterbens sich von den schwindelhaften Trugbildern unterscheidet, die ihnen im Hinterland vorgegaukelt wurden.*<sup>20</sup>

Letztlich bleibt alles beim alten, mit Ausnahme der vielen Toten, die auf dem Feld zwischen den Gräben liegenbleiben.

Es ist symptomatisch, daß es die Verfilmung von *Im Westen nichts Neues* ist, die die Wogen des öffentlichen Diskurses hochgehen läßt, stellt sie doch abseits seichter nationalistischer Phrasen Krieg und Militarismus grundsätzlich in Frage. Es ist der nüchterne, den Krieg rücksichtslos demaskierende Rationalismus, der Militärs, Revanchisten und Nationalsozialisten auf den Plan ruft.<sup>21</sup> Als Berliner „Gauléiter“ der NSDAP läßt Joseph Goebbels die Vorführung des Films stören; Stinkbomben und ausgesetzte Mäuse sorgen für Tumult im Mozartsaal am Nollendorfplatz. Persönlich anwesend, ergreift er das Wort und protestiert „gegen die Schmach, die mit der Aufführung dem deutschen Berlin angetan wurde“,<sup>22</sup> wie der *Völkische Beobachter* tags darauf berichtet. Goebbels hochgespielte Entrüstung gegenüber „dem Juden Remarque“ (der freilich, anders als er, den Krieg aus eigener Erfahrung kennt) läßt sich insofern nicht nur als antisemitische Manifestation begreifen, sondern vor allem auch als Versuch, den überkommenen Kriegsmythos vor dem aufkeimenden Kriegsrealismus zu bewahren – als, wenn man so will, Bildersturm gegen eine pazifistische Aufklärung. Ende des Jahres 1930 geht die Kontroverse um den Remarque-Film einer Entscheidung der deutschen

*Filmoberprüfstelle* entgegen, nachdem die Regierungen der Länder Sachsen, Thüringen und Braunschweig – allesamt unter Einfluß der NSDAP stehend – ein Verbot beantragt haben. Mit „größter Entschiedenheit“, so heißt es in der *Wiener Neuen Freien Presse*, habe sich auch das deutsche *Reichswehrministerium*, das bereits in erster Instanz für ein Verbot eingetreten sei, dafür ausgesprochen, „daß den Aufführungen des Films ein Ende bereitet werde“. Der Vorsitzende der deutschnationalen Partei Hugenberg habe überdies ein Telegramm an den Präsidenten Hindenburg gerichtet, mit der Bitte, „durch persönliches Eingreifen dem ‚öffentlichen Skandal‘ der Vorführung des Remarque-Films ein Ende zu machen“.<sup>23</sup> Auf der Basis von Gutachten des Reichsinnenministeriums und des *Reichswehrmi-*

<sup>20</sup> Siegfried Kracauer in der *Frankfurter Zeitung* vom 6. 12. 1930; zit.n.: Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1993, S. 457.

<sup>21</sup> vgl. Heinrich Fraenkel/Roger Manvell: *Goebbels. Der Verföhler*. München 1989, S. 144 ff.

<sup>22</sup> „Im Westen nichts Neues“: Proteststurm gegen die gemeine Beschimpfung des deutschen Soldaten und unserer Gefallenen.

In: *Völkischer Beobachter*, Reichsausgabe (München), 7.18. Dezember 1930. In: Bärbel Schrader (Hg): *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation*. Leipzig 1992, S. 134 f.

<sup>23</sup> *Der Kampf um den Remarque-Film*. In: *Neue Freie Presse* (Wien) vom 10. Dezember 1930, *Morgen-Blatt*. Zit.n.: Schrader, S. 146 ff.

nisteriums wird der Film Ende 1930 in Deutschland verboten und später nur noch in einer zensurierten Fassung freigegeben.<sup>24</sup>

Der anklagende Realismus steht auf dem sprichwörtlichen verlorenen Posten, zumal die Gegenseite nicht nur die Zensur kontrolliert, sondern selbst durch entsprechende Filme die Menschen in den Kinos für ihre Pläne mobilisiert. Mit Hilfe des Films – gleich welchen Genres – wird der Kriegsmythos über die Dürrezeit der Demilitarisierung hinweg konserviert. Gustav Ucickys U-Boot-Drama *Morgenrot* erlebt seine Premiere zwar zufällig, doch keinesfalls ungelegen unmittelbar nach Hitlers Machtergreifung am 2. Februar 1933.<sup>25</sup> Im Premierenpublikum: Hitler und Hugenberg. Der NS-Publizist Otto Kriegk kommentiert diesen Spielfilm Jahre später und unterstreicht dabei die Botschaft der nunmehr wieder offen geforderten Selbstaufopferung: „Im Film ‚Morgenrot‘ führen die U-Boote nicht mit jubelnden Soldaten hinaus, sondern mit der handfesten harten Mannschaft, die weiß, was ihr bevorsteht, aber auch entschlossen ist, das Schicksal zu meistern und ihr Leben für die Zukunft des Volkes einzusetzen.“<sup>26</sup> Obgleich während der Zeit der Republik entstanden, beschwören Filme wie *Morgenrot* den Krieg als unantastbares Schicksalsereignis, als eine Art gottgesandter Prüfung, und nehmen Hitlers „deutschen Schicksalskrieg“ vorweg. Als filmische Kriegerdenkmäler bilden sie nicht nur wehmütige Blicke zurück in die verklarte Vergangenheit des Weltkrieges, sondern gleichzeitig auch Ausblicke nach vorn in die von der Rechten erhoffte und prophezeite Revanche.

Nachdem Hitler an die Macht gelangt ist, bemächtigt er sich auch der Ufa uneingeschränkt. Im Zeichen des Hakenkreuzes, meint der Filmhistoriker Klaus Kreimeier, geht Ludendorffs Traum von einer „dem Reich einschränkungslos zu Gebote stehenden Filmfabrik“<sup>27</sup> in Erfüllung. Der althergebrachte Militarismus gerät nunmehr auch zur dramaturgischen Maxime. Karl Ritter, deutscher Weltkriegsoffizier, jetzt Filmregisseur, hat seine Karriere 1933 bei der Ufa

begonnen ohne seiner einstigen Berufung auch nur im entferntesten zu entsagen. Die Filmarbeit ist für ihn in gewisser Weise „eine Fortsetzung seines Militärdienstes“, den er nach der Niederlage von 1918 unterbrechen hat müssen. Laut dem Filmhistoriker Jerzy Toeplitz will Ritter „im Film die Männlichkeit des Frontsoldaten während des ersten Weltkrieges“ zeigen und dem Kinopublikum beweisen, „daß eben diese Soldaten die Schöpfer der nationalen Wiedergeburt sind“.<sup>28</sup> Karl Ritter etabliert sich als wichtigster Exponent eines von offizieller Seite wieder geforderten heroischen Realismus; er will die Menschen im Kino „mit den großen Ideen“ der Nation vertraut machen: „mit den Ideen der Pflichterfüllung, des Opfersinns, der Selbstlosigkeit, der bedingungslosen Liebe zu Volk und Staat“.<sup>29</sup> Noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges inszeniert Ritter militärische Tugenden wie Führertum und Tapferkeit, Aufopferung, Pflicht, Gehorsam, Kameradschaft, aber auch Feindschaft in Spielfilmen wie *Verräter*, *Unternehmen Michael*, *Patrioten*, *Urlaub auf Ehrenwort*, *Pour le Mérite*<sup>30</sup> oder *Kadetten*.<sup>31</sup> Unter Ritters Regie mutiert der Spielfilm endgültig und ungeschminkt zu einem Instrument der geistigen Remilitarisierung; ob in Form der Forderung nach bedingungsloser Pflichterfüllung in *Urlaub auf Ehrenwort*, der, wie es im O-Ton hindenburgisch heißt, „im Herbst 1918 (spielt), als die Heimat schon unterwühlt war von pazifistischen Parolen, während die feldgraue Front, der Übermacht einer ganzen Welt trotzend, noch unerschüttert stand“<sup>32</sup> oder im Gebot der Selbstaufopferung im Historiendrama *Kadetten*, dessen Vorspann betont, daß „deutsche Jungen von heute aus dem gleichen Fleisch und Blut wie damals“<sup>33</sup> seien. In *Pour le Mérite* erklärt ein ehemaliger Frontsoldat ähnlich dem Putschisten Hitler vor einem Gericht der Weimarer Republik:

*Ich habe mit diesem Staat gar nichts zu schaffen, denn ich hasse die Demokratie wie die Pest. Was immer sie tun mögen, ich werde sie schädigen und stören, wo ich nur kann. Wir müssen wieder ein Deutschland auf die Beine stellen, das*

<sup>24</sup> Martin Loiperdinger: *Filmzensur und Selbstkontrolle – politische Reifepfung*. In: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993, S. 488.

<sup>25</sup> vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 284.

<sup>26</sup> Kriegk: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, S. 178.

<sup>27</sup> Kreimeier: *Die UFA-Story*, S. 305.

<sup>28</sup> Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 3, 1934-1939, Berlin 1992, S. 264.

<sup>29</sup> Karl Ritter in der *Licht-Bild-Bühne* Nr. 244 v. 20.10.1937;

zit.n.: Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 3, 1934-1939, S. 265.

<sup>30</sup> vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 3, 1934-1939, S. 264 f.

<sup>31</sup> vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 4, 1939-1945, S. 222.

<sup>32</sup> zit.n.: Erwin Leiser: „Deutschland, erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbeck b. Hamburg 1989, S. 34.

<sup>33</sup> zit.n.: Leiser: „Deutschland, erwache!“, S. 64.

den Vorstellungen eines Frontsoldaten entspricht. Dabei mitzubelfen halte ich für meine Lebensaufgabe. Ich werde das auf Soldatenweise lösen.<sup>34</sup>

Der Typus des zeitgemäßen „deutschen Soldaten“ – revanchistisch und betont antirepublikanisch – nimmt auf der Leinwand Gestalt an. Die in Ritters Filmen aufgegriffenen Themen sind nur noch Variationen des Veteranenethos. Die Filmhandlung speist sich meist aus zeitnahe Hintergrund, das heißt aus der jüngsten deutschen Kriegs- und Militärgeschichte bis ins III. Reich selbst. Als Hitler seine hochgerüstete „Luftwaffe“ im Spanischen Bürgerkrieg erprobt, setzt Ritter unter Mitarbeit eines echten Fliegergenerals den Einsatz der nazi-deutschen *Legion Condor*<sup>35</sup> im Rahmen einer Spielfilmhandlung in Szene. Der Krieg, den er inszeniert, ist ebenso echt wie die Fliegerkomparserie, der er sich bedient. Allerdings werden die Dreharbeiten mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges abgebrochen, wohl deshalb, weil man die Komparserie, die *Deutsche Luftwaffe*, nun anderswo dringender benötigt.

Vor allem im Hinblick auf die jungen Generationen gilt es, das Kino als Sozialisationsinstanz zu verankern. Joseph Goebbels, Propagandaminister und Herr über den deutschen Film, doziert: „Wir führen die deutsche Jugend in die Filmtheater hinein, da sie heute nicht mehr Brutstätten staatsfeindlicher und zerstörerischer Anschauungen, sondern nationale Erziehungsstätten im wahrsten Sinne des Wortes sind.“ „Millionen deutscher Jungen und Mädchen“ sollen im Leinwandgeschehen „das Leben erkennen und begreifen lernen.“<sup>36</sup>

## Das Schauspiel „Reichsparteitag“

Ästhetischer Kristallisationspunkt des III. Reiches sind die jährlich in Szene gesetzten „Reichsparteitage“ in Nürnberg. Der nationalsozialistische Gesellschaftsentwurf gerinnt darin zur ästhetischen Form. Das Protokoll der Parteitage wird minutiös nach theatralischen Prinzipien –

genauer nach solchen des kultischen Theaters – entwickelt. Der Nürnberger Kult bildet den Rahmen für Hitlers martialische Botschaft: die Ehrerbietung gilt den Kriegsgöttern der Zeit zwischen 1914 und 1918, die dem Land zürnten, da es sich im November 1918 der Schwäche schuldig gemacht habe, wofür es mit Hunger und Dürre bestraft würde. Des Himmels Segen, schreibt Hitler, sei nach Kriegsende ausgeblieben: „*Not und Sorge sind seitdem die ständigen Begleiter unseres Volkes geworden, und unser einziger treuer Verbündeter ist das Elend. Das Schicksal hat auch in diesem Falle keine Ausnahme gemacht, sondern uns gegeben, was wir verdienten.*“<sup>37</sup>

Als ehemaliger Frontkämpfer präsentiert sich Hitler als einer der Träger der überkommenen Mythen aus dem Ersten Weltkrieg, als Landsberger Eremit gleichzeitig auch als Prophet, legitimiert, den Weg aus der Dürre zu weisen und die aufgeladene Schuld, die auf das Judentum projiziert wird,<sup>38</sup> zu sühnen. In der von Albert Speer arrangierten Nürnberger Arena versammelt der moderne germanische „Führer“ seine Gefolgschaft; unter seiner Regie formiert sich in demonstrativer Einheit das wiedererstandene „*Deutsche Volk*“. Die Inszenierung enthält stundenlange Paraden, Aufmärsche, Appelle, unüberschaubare Kolonnen, endlos scheinende Fackelzüge, überwältigende Lichtspiele, ein exzessives Spiel mit der Ästhetik der wallenden Fahnenmeere und Standartenwälder. Jegliche Rationalität gerät unter die Räder der Impressionalität. Der französische Botschafter André Francois-Poncet beschreibt den abnormen Zustand, den „*eigenartigen Rausch, von dem Hunderttausende von Männern ergriffen sind, die romantische Erregung, mystische Ekstase, eine Art heiligen Wahn, dem sie verfallen.*“<sup>39</sup> Hinter dem exzessiven Kult steht, wie Hans-Ulrich Thamer in seiner Analyse der Parteitage sagt, der „*Wille zu Gewalt und Krieg*“. Nicht von ungefähr würden „*bei allen Ritualen Werte wie Gehorsam, Opferbereitschaft, Heldentod und Kampf*“ und „*Todesvisionen*“ beschworen.<sup>40</sup> Der Nürnberger Ritus verspricht über die wiedergefundene Einheit hinaus die Schmach der Niederlage zu tilgen und kanalisiert damit „*die*

<sup>34</sup> zit.n.: Leiser: „*Deutschland, erwache!*“, S. 51.

<sup>35</sup> vgl. Leiser: „*Deutschland, erwache!*“, S. 43.

<sup>36</sup> Goebbels-Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ, *Der Film als Erzieher*, Berlin, 12. Oktober 1941. In: Joseph Goebbels (Hg): *Das eberne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42*. München 1943, S. 44 ff.

<sup>37</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*. München 1942, S. 762.

<sup>38</sup> Siehe auch: Wolfgang Pensold: *Nazi-Nibelungen. Juden-*

*und Germanenbilder im III. Reich*. In: *Medien & Zeit* 3/97, S. 4 ff.

<sup>39</sup> Francois-Poncet; zit.n.: Klaus Vondung: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen 1971, S. 105.

<sup>40</sup> Hans-Ulrich Thamer: *Faszination und Manipulation – Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP*. In: Christoph Studt (Hg): *Das Dritte Reich. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte 1933-1945*. München 1995, S. 125 f.

*Macht- und Rachephantasien*<sup>41</sup> gedemütigter deutscher Soldaten von einst. Hitler feiert eine schwarze Messe seiner Kriegsreligion.

Hitler ist aber nicht nur Schamane, sondern auch kühl kalkulierender Organisator. Er steht „über seinem Fanatismus“<sup>42</sup> bedient sich gezielt der Inszenierung, um sein Publikum dem „zauberhaften Einfluss“ der „Massensuggestion“ auszusetzen.<sup>43</sup> Die beteiligten Menschenmassen degenerieren dabei zur vollkommen entmündigten Komparserie, zur Kulisse für den Massenrausch.<sup>44</sup> Das Schauspiel zwingt zur Identifikation mit dem Kollektiv, löst jegliche individuelle Identität in sich auf,<sup>45</sup> beschert dem Einzelnen stattdessen die Erkenntnis, untrennbarer Bestandteil eines höherrangigen Ganzen, das in der unsichtbaren Regiegewalt über die unüberschaubaren Menschenblöcke fühlbar wird, zu sein. Durch die restriktive Regie soll der hohle und künstliche Charakter dieser Ereignisse kompensiert werden, auf daß sie irgendwann zu einem „unabänderlichen Ritus“ und somit auch wahrhaftig würden. Speer, Architekt und laut Eigendefinition „Chefdekorateur“ der Parteitage, zitiert Hitler in seinen *Spandauer Tagebüchern* hinsichtlich des Stellenwerts des Parteitagsritus:

*Einige Kundgebungen, habe Hitler demnach festgestellt, haben bereits ihre endgültige Form gefunden: dazu zähle ich die Veranstaltung der Hitler-Jugend, den Aufmarsch des Reichsarbeitsdienstes und die Nachtkundgebung mit den Amtswaltern auf dem Zeppelinfeld. Auch die Totengedenkfeiern der SA und SS in der Luitpold-Arena zählen dazu. An diesem Ablauf dürfen wir nichts mehr ändern, damit die Form, so lange ich noch lebe, zum unabänderlichen Ritus wird. Dann kann später niemand daran rühren.*<sup>46</sup>

Der Auftrag der Kinematographie ist es zunächst, mit Hilfe ihrer umfassenden Apparatur Massentransparenz über das Spektakel herzustellen, die Botschaft von Einheit und Stärke des in Reih und Glied geordneten Kollektivs via Leinwand dem Publikum im gesamten Reichsgebiet und weit darüber hinaus zu

erschließen. Über den ersten Parteitagfilm von Leni Riefenstahl schreibt Goebbels im *Film-Kurier*: „Nur einigen hunderttausend Parteigenossen, SA- und SS-Kameraden war es vergönnt, die Tage des Reichsparteitages in Nürnberg mitzuerleben. Jetzt vermittelt der Film den vielen Millionen deutscher Volksgenossen Ton und Bild dieses großen Ereignisses.“<sup>47</sup> Abgesehen davon stellt der dokumentarische Film auf inhaltlicher Ebene eine vorzügliche Möglichkeit zur Manipulation von Realität dar, eine Inszenierungsebene zweiter Ordnung, die über jene der ersten, jene der Arrangements der Großereignisse selbst, noch hinausreicht. Offensichtlich wird dieser kreative Auftrag des Mediums im Vergleich der beiden Parteitagfilme von Riefenstahl – *Sieg des Glaubens*, über den Parteitag von 1933, und *Triumph des Willens*, über jenen von 1934. *Sieg des Glaubens* ist letzten Endes, wenn auch ungewollt, so doch unübersehbar, bloß die Generalprobe für die Verfilmung eines derartigen Massenspektakels. Nicht nur die unausgereifte filmische Auflösung, auch der Umstand, daß eine Reihe organisatorischer Pannen im Film zu sehen sind, verweisen darauf.<sup>48</sup> Noch ist das Realereignis in seiner ganzen Unzulänglichkeit als solches identifizierbar. Nicht mehr so in *Triumph des Willens*. Dieser zweite, weitaus aufwendiger produzierte Parteitagfilm demonstriert die Geschehnisse in unnatürlich steriler Präzision, als ein „naturgetreues Kolossal-Gemälde von dem neuen Deutschland“<sup>49</sup> wie ihn die Propagandisten verstanden wissen wollen. Exakt wie ein Uhrwerk rollen die Aufmärsche und Paraden der uniformierten Menschenblöcke auf der Leinwand ab, durchdacht dramatisiert und visualisiert. Reportage sei, wie die Regisseurin bekennt, zuwenig, um dem „heroischen Stil“ des Geschehens gerecht zu werden:

*Reportage bedeutet gefilmte Tatsachen, betonter Bericht. So zu filmen, käme aber dem Sinn der Tage nicht nahe. Es entspräche weder dem heroischen Stil noch dem inneren Rhythmus des tatsächlichen Geschehens. Ihn aber hat der gestaltende Film aufzuspüren, in sein Laufband zu zwingen und wieder auszustrahlen.*<sup>50</sup>

<sup>41</sup> Hoffmann: „Und die Fabne führt uns in die Ewigkeit“, S. 42.

<sup>42</sup> Hans-Jürgen Eitner: Hitler. *Das Psychogramm*. Frankfurt a. M. – Berlin 1994, S. 105.

<sup>43</sup> Hitler: *Mein Kampf*, S. 536.

<sup>44</sup> vgl. Martina Schöps-Potthoff: *Die veranstaltete Masse*. In: Helge Pross/Eugen Buß (Hg): *Soziologie der Masse*. Heidelberg 1984, S. 162.

<sup>45</sup> Hoffmann: „Und die Fabne führt uns in die Ewigkeit“, S. 42.

<sup>46</sup> Hitler; zit.n.: Albert Speer: *Spandauer Tagebücher*.

Frankfurt – Berlin – Wien 1975, S. 403.

<sup>47</sup> Goebbels; zit.n.: Francis Courtade/Pierre Cadars: *Geschichte des Films im III. Reich*. München 1977, S. 55.

<sup>48</sup> vgl. *Die Macht der Bilder* (Fernsehdocumentation), Ray Müller, Omega Film GmbH, Nomad Films/Schauer Film 1992.

<sup>49</sup> Herbert Seehofer in der Licht-Bild-Bühne vom 23. 10. 1934; zit.n.: Leiser: „Deutschland, erwache!“, S. 124.

<sup>50</sup> Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms*. München 1935, S. 12.

Hitlers Führerrolle steigert Riefenstahl ins Religiöse. Schon der Anfang von *Triumph des Willens* vertritt hartnäckig die These von Hitlers prophetischer Sendung: Luftaufnahmen von der „Führermaschine“, die im Anflug auf das Parteitagsgelände die morgendliche Wolkendecke durchsticht, wollen glauben machen, daß ein moderner Messias – unmittelbar aus Walhalla kommend – nun auf das irdische Deutschland herniederfährt, um es aus seiner Pein zu erlösen. *Triumph des Willens* dokumentiert nicht das Ereignis, sondern dramatisiert in quasi-dokumentarischen Bildern Hitlers Vision eines sozial befriedeten und in Reih und Glied angetretenen Armeevolks. Der Parteitag selbst besitzt kaum mehr Bedeutung als eigenständiges Ereignis, ist nur noch Kulisse für die Kameras. Was Riefenstahl für ihren Film als „Führenauftrag“ erhalten hat, nämlich die „künstlerische Gestaltung“ der Geschehnisse, zielt auf die Überhöhung der Gesellschaftsinzenierung. Hitler greift nach dem effektiveren Medium, dem Film, und nach der größeren Arena, dem Kino. In Anlehnung an Karl Kraus ließe sich formulieren: Im Anfang ist das Kino, für es geschieht das *III. Reich!*

## Das Filmpos vom „deutschen Schicksalskrieg“

Die Offenbarung, die der Landsberger Prophet Hitler in *Mein Kampf* formuliert hat, wird in der nationalsozialistischen Filmfabrik für ein breites Massenpublikum verfilmt. Es handelt sich bei dieser Offenbarung um eine messianische Geschichte von der Befreiung aus der Verdammnis, dem Aufstieg ans Licht mit dem angepeilten Schlußakt der letzten Erlösung im „*Endsieg*“ und der Wiedererstehung eines weltbeherrschenden „*Reiches*“. Johannes Häußler (der 1929 den Kompilationsfilm *Der eiserne Hindenburg in Krieg und Frieden* produziert hat) fertigt für die Nationalsozialisten 1933 *Blutendes Deutschland*, eine Kompilation, die im Stile einer Trilogie in dokumentarischen Bildern zum ersten die „*Geburtsstunde des Reiches*“ 1871 in Versailles datiert, zum zweiten einen „*Verrat an Deutschland*“ durch Novemberrevolution und Versailler

„*Schmachfrieden*“ postuliert und zum dritten mit „*Deutschlands Erwachen*“, Hitlers Machtergreifung am 30. Jänner 1933, schließt. *Blutendes Deutschland* setzt die Nazis als „*Alleinerben preußischer Tugenden*“<sup>51</sup> ein und zählt zu den meistgespielten Filmen seines Genres. Der Film repräsentiert darüber hinaus den filmischen Auftakt der nationalsozialistischen Auferstehungsgeschichte, die in weiterer Folge sozusagen live vor den und für die Filmkameras in Szene gesetzt wird. Als Hitler 1935 die neue *Wehrmacht* aus der Taufe hebt und damit die Zeit der Demilitarisierung beendet, entsteht darüber der Bavaria-Film *Die Waffenträger der Nation*,<sup>52</sup> der sämtliche Wehrmachtteile zeigt. Riefenstahl dreht am Parteitag des selben Jahres *Tag der Freiheit – unsere Wehrmacht*.<sup>53</sup> Als Hitler im März 1936, für die Weltöffentlichkeit völlig überraschend und unter glattem Vertragsbruch, deutsche Truppen in das nach dem Weltkrieg entmilitarisierte Rheinland einmarschieren läßt, sind Filmkameralente vor Ort. Goebbels hat sie am Vorabend unter geheimnisvollen Umständen ins Propagandaministerium holen, die Nacht über kasernieren und im Morgengrauen nach Köln fliegen lassen.<sup>54</sup> Nach ihrer Ankunft wird den nichtsahnenden Journalisten von einem strahlenden Propagandaminister mitgeteilt, daß bereits deutsche Truppen im Anmarsch über den Rhein wären und daß sie darüber ihre Berichte machen sollen. Es ist ein vorkonzipiertes Ereignis: in einer theaterhaften Inszenierung, wo Akteure, Handlung und Kulisse schon vorbestimmt sind, enthüllt sich den Reportern ein Realitätskonzept, wie es den Vorstellungen des Propagandaministers entspricht: ein theatralisches Konzept, das er arrangieren, über dessen Ablauf er Regie führen kann, bevor es die Öffentlichkeit erreicht. Auf der Domseite der Kölner Reichsbrücke befindet sich der Wochenschau-Mann und spätere Reichsfilmintendant Fritz Hippler, um die „*zahlenmäßig nicht sonderlich beeindruckenden Infanterie- und Kavallerie-Einheiten*“ aufzunehmen.<sup>55</sup> Da die im Jahr zuvor wiedererstandene *Wehrmacht* noch alles andere als eine beeindruckende Militärmacht darstellt, muß so manche der spärlichen Einheiten für die Filmkameras den Rhein mehrfach überqueren... Hitlers Visionen nehmen in dieserart Parallelver-

<sup>51</sup> Hoffmann: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“, S. 155.

<sup>52</sup> vgl. Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film 1938-45*. Düsseldorf 1987, S. 365.

<sup>53</sup> ebd.

<sup>54</sup> Georg Schmidt-Scheeder: *Reporter der Hölle. Die Propaganda-Kompanien im 2. Weltkrieg. Erlebnis und*

*Dokumentation*. Stuttgart 1977, S. 25. Siehe auch: Heinrich Hoffmann: *Hitler, wie ich ihn sah*.

*Aufzeichnungen seines Leibfotografen*. München – Berlin 1974, S. 94. Siehe auch: Barkhausen: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, S. 201.

<sup>55</sup> Fritz Hippler: *Auch ein Filmbuch. Die Verstrickung*. Düsseldorf 1982, S. 147.

filmung einen selbsterfüllenden Charakter an, der echte territoriale Erfolge zeitigt, als es gelingt, die brutale Okkupation Österreichs nach außen hin als Befreiung darzustellen. Mit den Filmbildern, die beim inszenierten Anschluß gedreht werden, verspricht man der Öffentlichkeit bereits am Tag danach im *Film-Kurier* Beweise auf Zelluloid: „Das Ausland ist zu allererst mit den Wochenschau-bildern beliefert worden, um hier mit unbestechlichem Anschauungsmaterial die wahre Stimmung in Österreich zu dokumentieren.“<sup>56</sup> Der Überfall gerät in den Filmbildern zu einer frenetisch aufgenommenen Errettung. Nicht im Bild sind jene Millionen Schweigenden, zutiefst Betroffenen, sich in die Unvermeidlichkeit ihres weiteren Schicksals Fügenden, die die Kinofiktion Lügen strafen. Demgegenüber schaffen bald darauf Filme wie *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (1938)<sup>57</sup> oder *Hitlers Einzug in Wien* (1938)<sup>58</sup> eine quasi-plebiszitäre Legitimation; das Filmepos perpetuiert den schleichenden Überfallskrieg. Die Realität gerät zusehends unter das Diktat von Hitlers Drehbuch, das dem Publikum auf den Kinoleinwänden fortan seinen Gang der Geschichte diktiert.

Zur Realisierung dieses Filmgenres entsteht ein besonderer Filmreportertypus. Der oberste deutsche Filmherr Goebbels, der die künftige Kriegsfilmberichterstattung in die bestehende und ihm unterstehende, zivile Wochenschauorganisation eingliedern will, muß zur Kenntnis nehmen, daß Filmberichterstattung im Kriegsfall ohne der Unterstützung der Militärs auch für ihn unmöglich sein würde. Er muß mit der Generalität verhandeln. Das Kriegsministerium fordert Soldaten als Kriegsberichterstatter, da nur „soldatisch denkende Männer“ über „soldatische Dinge“ wahrheitsgetreu berichten könnten. Dahinter steht die Befürchtung der Generalität, eine aus ihrer Hoheit herausgelöste Berichterstattung würde von der Partei allzu sehr dominiert. Goebbels seinerseits lehnt Soldaten ab, weil „Männer der Faust“ nicht als „Kämpfer des Geistes“ geeignet wären. Er befürchtet nicht zu Unrecht, daß eine militärisch organisierte Kriegsberichterstattung sich seinem Zugriff entzöge.

Man einigt sich auf einen Kompromiß: die *Wehrmacht* besteht zwar weiterhin auf der militärischen Organisationsform, räumt am Ende dem Propagandaminister aber die Abwicklung der Propaganda im Hinterland ein; auch erhält er ein Vorschlagsrecht bezüglich der Besetzung der *Propaganda-Kompanien* (PK). Goebbels, der durch das restriktive Kulturkammersystem eine weitreichende Kontrolle über das in Frage kommende Personal besitzt, entscheidet, wer zu diesen Einheiten eingezogen wird. Seine Forderung nach Professionalität kann er damit fürs erste durchsetzen. Es sind durchwegs routinierte und wohl auch politisch als „unbedenklich“ erkannte Film- und Wochenschaukameramänner,<sup>59</sup> die die Einberufung erhalten. Unterstehen sollen die *Propaganda-Kompanien* jedoch dem Militär, wo ihre Rekruten eine Gefechtsausbildung erhalten; auf die Filmberichter wartet die Uniform der *Deutschen Wehrmacht*. Sie sollen definitiv Soldaten werden, doch: „Soldaten zweier Waffen“.

Als sich im Sommer 1938 Hitlers Absichten abzeichnen, das tschechische Sudetenland selbst um den Preis eines Krieges dem Reich anzuschließen, werden auf Anordnung des *Oberkommandos des Heeres* (OKH) mehrere *Propaganda-Kompanien* aufgestellt, die für die mediale Okkupation sorgen sollen. Im Einsatz zeigen sich hingegen Unzulänglichkeiten der Goebbelschen Personalwahl. Viele der nicht mehr jungen Professionisten schaffen die körperlichen Strapazen nicht, auch beklagt man seitens der *Wehrmacht* ihre militärische Unerfahrenheit. Zusätzliche Ausbildung oder Aussonderung ist die Folge.<sup>60</sup> Nach der Selektion durch das Propagandaministerium, aus der politisch tragbare Filmprofessionisten hervorgegangen sind,<sup>61</sup> wird nunmehr nach militärischen Kriterien gesiebt. Denn es hat sich, laut dem Kommandanten, Hasso von Wedel, die Problematik mit den Zivilisten noch einmal auf den Punkt bringend, gezeigt,

Die Realität gerät zusehends unter das Diktat von Hitlers Drehbuch, das dem Publikum fortan seinen Gang der Geschichte diktiert.

Viele der nicht mehr jungen Professionisten schaffen die körperlichen Strapazen nicht, auch beklagt man seitens der *Wehrmacht* ihre militärische Unerfahrenheit. Zusätzliche Ausbildung oder Aussonderung ist die Folge.<sup>60</sup> Nach der Selektion durch das Propagandaministerium, aus der politisch tragbare Filmprofessionisten hervorgegangen sind,<sup>61</sup> wird nunmehr nach militärischen Kriterien gesiebt. Denn es hat sich, laut dem Kommandanten, Hasso von Wedel, die Problematik mit den Zivilisten noch einmal auf den Punkt bringend, gezeigt,

<sup>56</sup> *Film-Kurier* vom 14. 3. 1938.

<sup>57</sup> vgl. Gerhard Jagschitz: *Filmpropaganda im Dritten Reich*. In: Peter Konlechner/Peter Kubelka (Hg): *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 – 1945*. Wien 1972, S. 36.

<sup>58</sup> vgl. Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 247.

<sup>59</sup> vgl. Barkhausen: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, S. 213.

<sup>60</sup> Hasso von Wedel: *Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht*. Neckargemünd 1962, S. 135.

<sup>61</sup> vgl. Willi A. Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Propagandaministerium*. Stuttgart 1966, S. 129.

(...) daß eine Anzahl von Berichtern der verschiedenen Sparten, die im zivilen Leben vielleicht gute Kräfte waren, sich für den militärischen Einsatz als Kriegsberichterstatter nicht eigneten, sei es, daß sie innerlich völlig unmilitärisch oder sogar unsoldatisch eingestellt waren, sei es, daß sie die Dinge von einem dem Soldaten wesensfremden Standpunkt aus betrachteten. Auch Persönlichkeiten, die den Anforderungen körperlich oder nervlich nicht gewachsen waren, befanden sich darunter. Sie mußten ausgetauscht werden.<sup>62</sup>

Das doppelte Ausleseverfahren läßt eine ausgesuchte Gruppe zurück; es sind letzten Endes militärisch wie filmisch ambitionierte Reporter, die die Reihen der PK füllen. Ihren Auftrag sehen sie weniger in der Produktion sachlicher Berichte über deutsche Militäraktionen, als vielmehr in begeisternden Stilisierungen im Sinne der deutschen Militäraktionen.

Im November 1938, unmittelbar nach dem *Münchener Abkommen*, im Zuge dessen dem Erpresser Nazi-Deutschland das Sudetenland überlassen worden ist, das aber die Welt nach der überwunden geglaubten Kriegsgefahr noch einmal aufatmen hat lassen, läßt Goebbels verlauten, daß „eine Auflockerung der Wochenschau höheren Orts nicht erwünscht“<sup>63</sup> sei. Die in der heimischen Öffentlichkeit bereits erzeugte Spannung, die für den bevorstehenden Kriegsausbruch aufgebaut worden ist, soll nicht mehr absinken. Einige Jahre später wird ihn das Protokoll seiner Ministerkonferenz im Hinblick auf die Wochenschauarbeit mit den Worten zitieren, „daß man eine Aktion niemals versickern lassen darf. Man könne sie entweder abstellen, oder aber man müsse sie auf gleicher Höhe halten.“<sup>64</sup>

Die Annexion des Sudetenlands erfolgt neuerlich unter dem Jubel der örtlichen Bevölkerung, wie er in den deutschen Kinos gezeigt wird. Hitlers Drehbuch entsprechend, folgen Filme wie *Sudetendeutschland kehrt heim*, *Einmarsch ins Sudetenland*<sup>65</sup> und *Eger – eine alte deutsche Stadt*.<sup>66</sup> Bald darauf folgt *Schicksalswende – Böhmen und*

*Mähren*<sup>67</sup> nach dem Einmarsch in Prag und der endgültigen Zerschlagung der Tschechoslowakei. Die Filme fügen sich nahtlos in die gloriose Filmversion vom Werdegang des III. Reiches. Das Kinopublikum sieht sich in den Strudel der (Film-)Ereignisse hineingerissen, wie der NS-Filmpublizist Hans Traub euphorisch konstatiert:

*Das Erleben unserer Zeit mit ihren einander jagenden Erfolgen, mit der räumlichen Ausdehnung des Reiches, mit der Fülle der deutschen Gesichte, der Länder und Gaue – alles das konnte nur deshalb so unmittelbar geistiges Eigentum jedes Deutschen werden, weil wir die Berichterstattung durch die Filmwochenschau kennen.*<sup>68</sup>

Das verfilmte Epos zielt in seinem dramatischen Verlauf indes in Richtung Krieg. Im April 1939 veranstaltet Hitler anlässlich seines 50. Geburtstages eine gigantomanische Truppenparade. Am Vorabend des Kriegsausbruchs in Szene gesetzt, um die ausländischen Vertreter einzuschüchtern, dient dieses erschlagende Militärritual auch dazu, das Massenpublikum bedingungslos in das Realitätskonzept der angelaufenen Kriegsmaschinerie zu zwingen. Die Wochenschau<sup>69</sup> bringt eine dramatische Komposition des entfesselten Militärapparats. Die stundenlang paradiierenden Soldaten- und Panzerkolonnen sowie die Fliegergeschwader ziehen von der Triumphallee in die Kinos ein. Georg Santé schreibt über die besondere Aufgabe, über die Gegenwart hinaus ein historisches Filmdokument zu schaffen. Wie Riefenstahl beruft er sich darauf, es gehe nicht bloß um die äußere Form, sondern um den „Geist dieser Stunde“ – „die ganze Atmosphäre von Disziplin und geballter Kraft“.<sup>70</sup> Wie der Parteitag scheint die monstrose Parade weniger um ihrer selbst willen, als der zahlreichen Filmkameras wegen abgehalten zu werden. Denn, den „Geist“ der Stunde zu erfassen, das heißt schlicht, die entfesselte Impressionalität noch zu steigern, die Realität mit filmischen Mitteln zu dramatisieren. Hinsichtlich ihrer Botschaft geht die Parade über die Parteitage hinaus; war der Fluchtpunkt in der Parteitagearena das statische Massenornament – die Visua-

<sup>62</sup> von Wedel: *Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht*, S. 135.

<sup>63</sup> Goebbels; zit.n.: Barkhausen: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, S. 207.

<sup>64</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 29. Juli 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 440.

<sup>65</sup> vgl. Drewniak: *Der deutsche Film 1938-45*, S. 418.

<sup>66</sup> vgl. Hoffmann: „Und die Fabne führt uns in die Ewigkeit“, S. 28.

<sup>67</sup> vgl. Drewniak: *Der deutsche Film 1938-45*, S. 419.

<sup>68</sup> Hans Traub: *Zur Entwicklungsgeschichte der Ufa-Wochenschauen*. In: Ders. (Hg): *25 Jahre Wochenschau der Ufa. Berlin 1939*, S. 10 f.

<sup>69</sup> *Ufa-Tonwoche* Nr. 451/1939; vgl. Hoffmann: „Und die Fabne führt uns in die Ewigkeit“, S. 195 f.

<sup>70</sup> Georg Santé: *Parade als Paradestück*. In: Traub (Hg): *25 Jahre Wochenschau der Ufa*, S. 42.

lisierung des zum Appell angetretenen Armeevolks –, so ist es nun die Dynamik der marschierenden Armee. Der Krieg beginnt – auf den Kinoleinwänden.

Im Kino wird dem Publikum auch ein Kriegsanaß vorgeführt, als Goebbels gegen Polen mobilzumachen beginnt. „*Volksdeutsche Flüchtlinge*“, die sich in Lagern an der deutsch-polnischen Grenze sammeln, halten wenige Tage vor Kriegsausbruch Einzug. Ob echtes Flüchtlingseleid oder beordnete Statisterie: eindringlich wird ihr „*dramatischer Kampf um ihr Volkstum*“ gezeigt. Bilder „*schluchzender Frauen*“ und „*unterernährter Kinder*“ illustrieren die Phrasen von der unmenschlichen Unterdrückung durch den polnischen Staat. Der *Film-Kurier* legt die erwünschten Assoziationen nahe:

*Heißes Mitgefühl strömt den deutschen Brüdern und Schwestern entgegen. Fast alle Frauen haben zu ihren Taschentüchern gegriffen, niemand schämt sich der Tränen. Die Männer sitzen da, ihre Gesichter sind hart und entschlossen geworden. Zehn Minuten Wochenschau – ein Erlebnis, das nie verlöschen wird.*<sup>71</sup>

Unerbittlich verlangen die Bilder nach der nazi-deutschen Antwort: Krieg! Und der Krieg kommt. Am 31. August 1939, dem Vortag des Überfalls auf Polen, erklärt der *Film-Kurier* die Verspätung der aktuellen Wochenschauausgabe mit dem seherischen Hinweis darauf, daß sie am 3. September, dafür aber auf dem letzten Stand der Ereignisse, zu sehen sein werde.<sup>72</sup>

Der cineastische Beutezug geht nahtlos in den Krieg über. Der Ufa-Film *Danzig, Stadt am Meer und Strom*<sup>73</sup> enthält bereits Aufnahmen von PK-Kriegskameraleuten der Marine von den Kämpfen in der Danziger Bucht. Der Regisseur und Flieger Hans Bertram inszeniert während des *Polenfeldzuges* den großen Luftwaffenfilm *Feuertaufe*, neben PK-Filmberichtern sind für diesen Film zusätzliche Kameraleute im Einsatz, die die Ereignisse auf der Basis eines zuvor erstellten Konzepts verfilmen.<sup>74</sup> Das eigentliche Geschehen bleibt dabei auf der Strecke, keine der Kameras zeigt die hilflose Ohnmacht der Angegriffenen. Vielmehr degradiert das Drehbuch den Krieg

zum bloßen Kulissenschauer, denn Handlung, Akteure und wohl auch das Ende – der *Sieg* – sind vorgezeichnet. Die Geschichte, die hier zu schreiben ansteht, ist das erste große Kriegskapitel des Hitlerschen Epos; Hauptdarsteller ist die „*Deutsche Luftwaffe*“, die sich vor den Kameras in ihren Zerstörungspotentialen für das in- und ausländische Massenpublikum produziert. Um auch das Heer zur Geltung zu bringen, kreierte Fritz Hippler den Heeresfilm *Feldzug in Polen*.

Im Mai 1940 folgt nach einer gespannten Ruhepause der *Westfeldzug*. Nach „*siegreicher*“ Beendigung jubiliert der *Film-Kurier* am 11. Juli 1940 über Wochenschaubilder: „*Wir sehen den Führer bei der Fahrt durch die Vogesen, wir sehen ihn inmitten seiner Soldaten, deren Jubel ihn umbrantet, wir sehen ihn in Straßburg, der alten deutschen Stadt, und wir sehen ihn auf den Schlachtfeldern der Maginotlinie.*“<sup>75</sup> In überschwänglichem Siegestaumel wird das abgeschlossene Kriegskapitel auf der Kinoleinwand präsentiert,<sup>76</sup> ein Kapitel, das jedoch nicht erst im Mai 1940, wohl eher im November 1918 begonnen hat. Denn was wäre dieser Triumph ohne der Legenden vom „*Dolchstoß*“ und des Versailler „*Schandfriedens*“ von 1918? Hemmungslos weidet man sich in triumphalem Pathos. Der „*größte Feldherr aller Zeiten*“, zum Erlöser von der Erbschuld emporgestiegen, verehrt von seinen Soldaten und bedankt von den „*Befreiten*“ mehr als Heilsbringer, denn als Diktator, habe die Alliierten besiegt und damit die „*Ketten von Versailles*“ endgültig zerschlagen, wofür ihm die Nation nun zu Füßen läge:

*Der Zug des Führers fährt durch das jubelnde Land. Überall werden ihm Zeichen der Liebe, der Treue, der Dankbarkeit entgegengebracht. Berlins Einzugstraßen sind in einen Blumentepich verwandelt worden. Der siegreiche Feldherr wird von seinem Volke unter dem festlichen Geläut der Glocken empfangen.*<sup>77</sup>

Eine knappe Woche zuvor hat Goebbels hinter den Kulissen die Wochenschauhalter angewiesen, „*den Einzug des Führers in großer Aufmachung*“ zu bringen, wie es in seiner nüchternen Propagandaplanung hieß, „*wobei auf ergreifende*

<sup>71</sup> *Film-Kurier* vom 25. 8. 1939; zit. n.: Joseph Wulf: *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*. Frankfurt a. M. – Berlin 1989, S. 404.

<sup>72</sup> vgl. Kreimeier: *Die UFA-Story*, S. 356.

<sup>73</sup> vgl. Drewniak: *Der deutsche Film 1938-45*, S. 421.

<sup>74</sup> vgl. Hippler: *Auch ein Filmbuch. Die Verstrickung*, S. 200.

<sup>75</sup> *Film-Kurier* vom 11. 7. 1940; zit.n.: Wulf: *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*, S. 405.

<sup>76</sup> *Deutsche Wochenschau* Nr. 513/28; vgl. Hoffmann: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“, S. 208 f.

<sup>77</sup> *Film-Kurier* vom 11. 7. 1940; zit.n.: Wulf: *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*, S. 405.

*Einzelzenen und Einzeltypen besonderer Wert gelegt werden muß.*<sup>78</sup>

Da die „*begeisterte Aufmachung*“ auf die in Hitlers Drehbuch zugrundegelegte Erlösungsvision rekurriert, die dem Triumph über den Erzfeind erst Sinn verleiht und Hitler die Erlöserrolle überhaupt erst zukommen hat lassen, gipfelt der Rekurs auf den „*Schandfrieden von Versailles*“ stilgerecht im revanchistischen Ritual des Waffenstillstandsdictats im Eisenbahnwagen bei Compiègne. Hitler hat für die Übernahme der französischen Kapitulation jenen Salonwagen aus dem Museum herausbrechen lassen, in dem nach dem Ersten Weltkrieg der Verlierer Deutschland die Bedingungen diktiert erhielt. Und natürlich wandert der theatralische Revancheakt auch durch die Kinos, wobei der Sprecher „*die geschichtliche Symbolik*“ besonders würdigt.<sup>79</sup>

Svend Noldan, der schon den *Weltkrieg* in Sdokumentarischen Bildern stilisiert hat, montiert den *Sieg im Westen* zu einem großen Feldzugsfilm.<sup>80</sup> Der dabei intendierte Brückenschlag zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg ist auch hier offensichtlich. Alte Weltkriegsaufnahmen der beiden Kriegsherren von einst, Ludendorff und Hindenburg, sind eingeschnitten,<sup>81</sup> um den alten Mythos in die neue Zeit hinüberzuretten – den Mythos vom „*deutschen Schicksalskrieg*“, der nun zu einem siegreichen Ende geführt werde. Das gigantische Kriegsunternehmen, für das die Bevölkerung mobilisiert werden muß, präsentiert sich als ein glorreiches Kinoereignis. Curt Belling sinniert im *Völkischen Beobachter*: „*Die Zeitgeschichte selbst schrieb das Manuskript, Regisseur war die Führung des Volkes und der Wehrmacht, und Hauptdarsteller der deutsche Soldat*“.<sup>82</sup>

## Die Kriegswochenschau

Die Kriegswochenschau unterscheidet sich nicht prinzipiell von den großen Feldzugsfilmen, zumal

man für jene oftmals auf Wochenschauaterial zurückgreift. Sie gehorcht ebenfalls der übergeordneten epischen Form, auch wenn sie diese in Episoden gliedert. Der Leiter der *Ufa*-Wochenschau-Abteilung Heinrich Roellenbleg streicht die Bedeutung der von den *PK*-Kriegskameraleuten oft unter Lebensgefahr produzierten Aufnahmen als „*Dokumente einmaligen heroischen Geschehens*“ heraus; die daraus montierten Wochenschauen würden sich „*zwingend zu einer gewaltigen Chronik des deutschen Schicksalskampfes*“<sup>83</sup> fügen. Goebbels weist der Wochenschau die Aufgabe filmischer Geschichtsschreibung zu, doch steht außer Zweifel, daß er nicht Wirklichkeit dokumentieren, sondern sie durch die Verfilmung überhaupt erst initiieren will. Symptomatisch dafür, wie Fritz Hippler, *Reichsfilmintendant* und der eigentliche Begründer der *Deutschen Wochenschau*, die Aktualität der Filmberichterstattung definiert: „*Nicht darin, heute zu zeigen, was gestern geschah, sondern im Großen gesehen, Heutiges zu gestalten – darin liegt ihre Aktualität.*“<sup>84</sup> Der Film fungiert definitiv nicht mehr als

ein reflexives, sondern als ein exekutives Medium, sein Verhältnis zu seinem Wirklichkeitsmaterial ist ein absolut schöpferisches.

Goebbels vollzieht im Zuge seiner Verfilmung des „*deutschen Schicksalskrieges*“ eine völlige Absage an die realistischen Qualitäten des dokumentarischen Films. Es gibt unter den Kriegskameraleuten keine zivilen, unabhängigen Schlachtenbummler – dem unmittelbaren Zugriff des Regimes Entzogene –, wie sie im „*Weltkrieg*“ mitunter noch anzutreffen waren. Der *PK*-Bildberichter Georg Schmidt-Scheeder schreibt:

*Derartige Filme, wie sie Kameramänner 1914-1918 auf eigene Rechnung mit primitiven Holzkameras unter Einsatz ihres Lebens in den vor-dersten Gräben gedreht und später an private Filmgesellschaften verkauft hatten, mit Szenen, die nie einer Zensur unterlagen und die besonders in ihrer schonungslosen Darstellung von Grausamkeiten nicht mehr zu überbieten waren, durften in Zukunft nicht mehr an die Öffentlichkeit gelangen. Szenen, wie sich Massen von Infanteristen im Sturmangriff in das mörderische*

<sup>78</sup> Goebbels; Ministerkonferenz vom 5. 7. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 415.

<sup>79</sup> Fraenkel/Manvell: *Goebbels. Der Verführer*, S. 251.

<sup>80</sup> vgl. Hoffmann: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“, S. 209 ff.

<sup>81</sup> vgl. Kraacauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 330.

<sup>82</sup> Curt Belling in: *Der Völkische Beobachter* vom 6. 2. 1940.

<sup>83</sup> Heinrich Roellenbleg: *Gefilmtes Kriegsgeschehen*. In: Karl Weiss (Hg): *Das Gesicht des Krieges*, 31. Ausgabe des „*Deutschen Kamera-Almanachs*“, Berlin 1941, S. 66 f.

<sup>84</sup> Fritz Hippler: *Wochenschau und Aktualität*. In: Traub (Hg): *25 Jahre Wochenschau der Ufa*, S. 9.

*Trommelfeuer stürzen, wie die Artillerieeinschläge mitten in die Menschenmassen hineinbauen, wie Soldaten zu Hunderten zusammensinken und sterben, wie Tanks (Panzer) auf sie zurasen und sie überrollen, wie Flammenwerfer ihren tödlichen Feuerstrahl auf sie richten und sie in Sekunden zu unförmigen, verkohlten Klumpen zusammenschmelzen.“<sup>85</sup>*

Solch tragische Enden produziert Goebbels Traumfabrik nicht, gegen den Tod ihres Hauptdarstellers, des „deutschen Soldaten“, verwehrt sie sich kategorisch. Sein Sterben wird von der Leinwand verbannt; ein dann und wann zugelassener Schwenk über einige wenige Holzkreuze verschleiert mehr als er zeigt. Goebbels fordert von seinen Kameraleuten diese unblutige Bildersprache, um sein cineastisches Kriegsgemälde nicht zu kompromittieren. Grundsätzlich hat er festgelegt, „daß sowohl die Härte, die Größe und das Opfervolle des Krieges gezeigt werden soll, daß aber eine übertrieben realistische Darstellung, die statt dessen nur das Grauen vor dem Kriege fördern könne, auf jeden Fall zu unterbleiben habe.“<sup>86</sup> Was darunter zu verstehen ist, überliefert Schmidt-Scheeder, der den Propagandaminister persönlich anlässlich eines Empfangs von Kriegsberichtern im Propagandaministerium erlebt hat: „Das Antlitz des Krieges ist rauh“, habe Goebbels demnach gesagt und daß ihnen – den Berichtern – „das blutige Antlitz des Krieges zu einem gewohnten Bild“ geworden wäre, daß aber „die Heimat diese Dinge mit anderen Augen“<sup>87</sup> sähe. Man müsse deshalb entsprechend zurückhaltend berichten, um so mehr, als es doch auch „genug Erfreuliches“ zu zeigen gäbe.

Das „Erfreuliche“ bezieht sich wohl auf die Ikonographie der deutschen Kriegsmaschinerie in den „Blitzkriegen“, die der Propagandaminister mit Hilfe seiner Filmmaschinerie in Szene setzt. Nach dem Krieg gegen Polen läßt er Ende März 1940 erneut mobilmachen und ordnet an: „Die ganze Maschinerie der Wochenschau hat im Falle von Operationen voll einsatzbereit zu sein.“<sup>88</sup> Als im Mai 1940 die deutschen Armeen in Belgien

und den Niederlanden einbrechen, will er die aktuelle Wochenschauausgabe ganz im Zeichen der „gewaltigen, an der Westfront in Bewegung gesetzten Maschinerie“<sup>89</sup> sehen. Während des darauffolgenden Luftkrieges gegen England fordert er „ausreichend Aufnahmen von Bombenangriffen“<sup>90</sup> durch die deutsche Luftwaffe und „Bilder von den Luftkämpfen“.<sup>91</sup> Zumindest eine Zeitlang scheint sein Konzept auch aufzugehen. Über Aufnahmen vom norwegischen Kriegsschauplatz, wo über lange Zeit hinweg die militärische Lage äußerst prekär war, registriert der geheime SD-Bericht, „daß durch die Bildstreifen der Wochenschau das Vertrauen in die Unüberwindlichkeit der deutschen Wehrmacht immer unerschütterlicher werde.“<sup>92</sup>

Die Wochenschau reüssiert ihrer Periodizität und ihrer kurzen Intervalle wegen zum bevorzugten Spielfeld der Kriegsthematisierung. In wöchentlichem Rhythmus läßt sich die Lage jeweils spezifisch interpretieren, entweder künstlich steigern, gegebenenfalls aber auch entschärfen. Ungeachtet dessen bietet sie als Genre Kontinuität, erweist sie sich als hervorragendes Forum für das in seinen einzelnen Episoden zu schreibende Filmepos vom „deutschen Schicksalskrieg“. Mit steter Zunahme an Kriegsschauplätzen und einem enorm anwachsenden Umfang des in Berlin einlangenden Filmmaterials verfügt Goebbels zudem über eine wachsende Bandbreite an Thematisierungsmöglichkeiten, die ihm lange Zeit hindurch erlaubt, jeweils erfolgreiche Sujets auf seinen Spielplan zu setzen und sich gegenteiliger einfach zu enthalten. An systematische Berichterstattung über bestimmte Schauplätze und Entwicklungen verschwendet er keine Mühen. Ort und Zeit des Geschehens bleiben zumeist ebenso vage wie die Akteure anonym. Der Krieg ist ihm ein Kaleidoskop, das sich aus vielerlei Bildern speisen läßt. Von für die deutsche Wehrmacht günstigen Aufnahmen legt er im Hinblick auf magere Zeiten Vorräte an<sup>93</sup> und was negative Kriegsbilder betrifft, so läßt er die Kameraleute anweisen, solche erst gar nicht aufzunehmen.

<sup>85</sup> Schmidt-Scheeder: *Reporter der Hölle*, S. 31.

<sup>86</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 10. 6. 1940. In: Willi A. Boelcke (Hg): *Wollt ihr den totalen Krieg? Protokolle der geheimen Ministerkonferenzen im Propagandaministerium 1939-1943*. München 1969, S. 81.

<sup>87</sup> Goebbels; zit.n.: Schmidt-Scheeder: *Reporter der Hölle*, S. 346.

<sup>88</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 27. 3. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 303.

<sup>89</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 10. 5. 1940. In: Boelcke

(Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 345.

<sup>90</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 29. 7. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 440.

<sup>91</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 15. 8. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 461.

<sup>92</sup> SD-Bericht vom 23. 5. 1940; zit.n.: Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart 1969, S. 47.

<sup>93</sup> vgl. Goebbels Ministerkonferenz vom 2. 12. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 576.

Wenn er es für richtig hält, läßt er eindruckliche Filmberichte ohne Rücksicht auf ihren Aktualitätswert wiederholt aufführen,<sup>74</sup> wenn er es als nötig erachtet, drosselt er die Berichterstattung über bestimmte Themen, oder setzt sie gänzlich ab, wenn sie seinen Vorstellungen zuwiderläuft. Er scheut sich letzten Endes auch nicht, bei Bedarf so manche Frontimpression „von Angehörigen der Propagandakompanien in Deutschland anfertigen“<sup>75</sup> zu lassen. Derartig inszenierte Kriegsbilder auf Bestellung werden zumeist auf den Manöverplätzen der *Propaganda-Ersatz-Abteilung* in Potsdam gedreht.<sup>76</sup>

Die Wochenschau dient als zentrale Projektionsfläche für das Kriegsbild der deutschen Bevölkerung: „*Millionen Menschen*“, so Goebbels, „schöpfen heute aus der Wochenschau ihre beste Kenntnis über den Krieg, seine Ursachen und seine Auswirkungen.“<sup>77</sup> Die blutige Wahrheit der modernen Schlachtfelder zu zeigen, erscheint dem Propagandaminister insofern unzumutbar; anstelle dessen sollen steril und doch dramatisch verfilmte Kriegsepisoden die Zuschauer in ihren Bann ziehen, sie beteiligen, sie nicht aus der Verantwortung gegenüber dem „*deutschen Schicksalskrieg*“ entlassen. Von beachtlichen Ausmaßen ist deshalb nicht nur der Filmproduktionsapparat, sondern auch der Distributionsapparat. Das Kino wird als fataler Ort der Begegnung mobil. Hunderte Wanderkinos tragen das Filmepos weit über das Einzugsgebiet der städtischen Kinopaläste bis in den letzten Provinzwinkel hinaus. Nach dem Vorbild russischer Revolutionäre schwärmen der Nazis Kinowagen aus, damit niemand dem verpflichtenden Bilderreigen entkäme. Goebbels mag sich als moderner Missionar fühlen, der seine mit Projektoren ausgestatteten Jünger ausendet, den Menschen Hitlers Kriegsoffenbarung zu verkünden.<sup>78</sup> Um das Netzwerk seiner totalitären Kinoapparatur zu verdichten, erörtert er im Rahmen einer seiner Ministerkonferenzen sogar die Idee, Kinos auf Bahnhöfen einzurichten, um auch die zahllosen Kriegsreisenden zu erreichen.<sup>79</sup> Jeder soll überall und ständiger

Augenzeuge sein und in das riesige Kriegsunternehmen involviert werden, sodaß die wichtigste Funktion – die Bindung zwischen Front und Hinterland – erfüllt werde. Otto Kriegk kommentiert begeistert den Umstand, daß das Hinterland mehr von den Kämpfen deutscher Soldaten in Belgien und Frankreich gesehen habe als Millionen der Soldaten selbst, und daß in den Frontkinos mehr über die „*Heimat*“ berichtet worden sei als im Hinterland.<sup>100</sup> Das Hinterland stehe unerschütterlich hinter der Front, so die Botschaft des Filmkrieges, der „*Dolchstoß*“ sei endgültig Geschichte.

Die für die Kriegsverfilmung nötigen Gefechtsbilder liefern die Kameraleute der *Propagandakompanien*, die der Propagandaminister als seine eigene Schöpfung entsprechend feiert:

*Schon lange vor dem Krieg hatten wir den Plan gefaßt, eine neue Art der Kriegsberichterstattung zu organisieren. In vergangenen Kriegen war es Mode, daß hinter den kämpfenden Truppen ein paar Zivilisten hergingen, die nun aus dem Munde von Generalstabsoffizieren die kriegerischen Ereignisse für die Öffentlichkeit schilderten. Diese Zivilisten hatten keine inneren Beziehungen zum Kampferlebnis selbst. Sie standen ihm fremd gegenüber, ja, sie sahen es überhaupt nicht, sondern erlebten es nur aus der mehr oder weniger großen Entfernung. Diesen Zustand haben wir abgeschafft. Wir haben in unseren Kriegsberichtern und Propagandakompanien eine Organisation zusammengestellt, die mitten im kriegerischen Geschehen steht und nun, statt mit Maschinengewehren oder der Pistole oder dem Gewehr zu arbeiten, mit der Kamera oder mit dem Federhalter arbeitet, eine Propagandakompanie-Organisation, die nun die schöpferischen geistigen Kräfte des deutschen Volkes mitten in das kriegerische Geschehen hineinstellt.<sup>101</sup>*

Deutschland habe sich in dieser institutionalisierten Verknüpfung von Film und Krieg einen Vorsprung geschaffen, der von keiner anderen Nation mehr eingeholt werden könne.<sup>102</sup>

<sup>74</sup> vgl. Goebbels Ministerkonferenz vom 8. 7. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 420.

<sup>75</sup> Goebbels Ministerkonferenz vom 29. 4. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 334. Siehe auch: Goebbels Ministerkonferenz vom 11. 1. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 263.

<sup>76</sup> Boelcke: *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 263.

<sup>77</sup> Goebbels-Tagebuch vom 2. 2. 1942; zit.n.: Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 61.

<sup>78</sup> Curt Belling: *Film und Partei*. In: *Film-Kurier* vom 31. 12.

1936; zit.n.: Hoffmann: „*Und die Fabne führt uns in die Ewigkeit*“, S. 111.

<sup>79</sup> vgl. Goebbels Ministerkonferenz vom 27. 5. 1940. In: Boelcke (Hg): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 366.

<sup>100</sup> Kriegk: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, S. 273 f.

<sup>101</sup> Goebbels-Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941 in Berlin. In: Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 471.

<sup>102</sup> Goebbels-Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ, a. a. O., S. 43.

Mit zunehmender Kriegsdauer und vor allem der eintretenden Kriegswende gerät der Wochenschauapparat dann aber ins Stocken. Die Zeit der dynamischen „Blitzkriege“ ist vorüber, an deren Stelle sind langwierige und verlustreiche Rückzugsgefechte getreten. Im Mai 1943 formuliert Goebbels in seinem Tagebuch: „Abends machen wir die neue Wochenschau fertig. Sie ist diesmal sehr dünn ausgefallen. Wir besitzen keine Kampfbilder. Es ereignet sich an den Fronten nur wenig, und das, was sich ereignet, ist nicht für die breitere Öffentlichkeit bestimmt.“<sup>103</sup> Otto Kriegk fühlt sich jedenfalls zu der Schlußfolgerung bemüßigt, die Kriegswochenschau habe den Menschen beigebracht, daß der Krieg „immerwährender Kampf und niemals endende Opferbereitschaft bis zur letzten Entscheidung ist“.<sup>104</sup>

## Die Aura des Krieges

Der Auftrag der Kameraleute in den *Propaganda-Kompanien* ist die ständige Jagd nach spektakulären Motiven, wie sie die deutsche Kriegsmaschinerie produziert. Um diese Motive zu finden, liefert sich der PK-Kameramann dem Kriegsgeschehen aus, wozu sich ihm, nüchtern betrachtet, ohnehin keine Alternative bietet. Er muß Kampfbilder liefern, wie sie der Propagandaminister für seinen Filmkrieg braucht und immer unerbittlicher einfordert.<sup>105</sup> Er muß die Kristallisationspunkte des modernen Krieges suchen, finden und auf Film bannen, wenn er seine privilegierte Position als Filmberichterstatler behalten will. Es gilt die Gewalt moderner *Theaterwaffen*<sup>106</sup> einzufangen und via Zelluloid an das Massenpublikum in die Kinos zu bringen, um es von der Unbesiegbarkeit Deutschlands zu überzeugen. In diesen martialischen Filmbildern greifen die Psychoattacken, geführt von modernster Kriegstechnik wie dem Terrorinstrument „Stuka“, über auf Millionen von Filmzuschauern. Im Laufe des Krieges richtet sich die *Deutsche Wochenschau* zusehends an diesen elementaren Motiven aus, wenn sie fallweise ganze Filmblocke nur solchen pyrotechnisch geladenen Gefechtsbildern widmet. Der letzte Rest an Informationsanspruch ist dann dahin. Der Krieg zieht sich aus der diesseitigen Realität in eine jenseitige Thea-

tralik zurück. Orts- und Zeitangaben verschwinden gänzlich, sogar der ansonsten unvermeidliche, hetzende Kommentator verstummt, wenn die Waffensysteme, getragen von aufpeitschender Musik, die Bühne besetzen. Das Genre Kriegsfilm verwirklicht sich in diesen Bildern, wenn das kriegstechnische Spektakel um seiner selbst willen die Leinwand erfüllt. Die Kriegsmaschinerie ist sich in solchen Sequenzen selbst genug; wichtig sind nur noch in der Luft tanzende Kriegsflugzeuge, feuernde Geschütze, mahrende Panzerketten – all dies in einer eindringlich rasanten Abfolge montiert. Das Kinopublikum findet sich einem vollends ins Technische konvertierten Krieg ausgesetzt, der keine Spur menschlicher Beteiligung mehr durchscheinen läßt.

Um diese Bilder auf Film bannen zu können, muß der Filmberichter den Waffensystemen immer näherkommen, um in letzter Konsequenz Teil davon zu werden und den Sturzflugangriff in der Subjektive mitzufilmen. Damit schließt sich der symbiotische Kreis zwischen Krieg und Kamera. Der Krieg bietet der Kamera eine nie dagewesene Intensität des Motivs, während der Film dem Krieg im Gegenzug die essentielle mediale Projektionswand, eine totale Leinwand vor dem totalen Publikum, offeriert. Zwischen diesen beiden Schauplätzen, Krieg und Kino, steht der PK-Kameramann als Mediator der Apokalypse. Der Auftrag, solche Bilder zu bringen, ist freilich lebensgefährlich. Wie der zum anonymen Rädchen in der modernen Kriegsmaschinerie reduzierte Soldat findet sich auch der PK-Kriegsfilm dem Anspruch der Selbstaufopferung ausgeliefert.

Während des deutschen Überfalls auf Griechenland dreht ein PK-Kameramann namens Eberhard van der Heyden in vorderster Linie die Kämpfe um eine Brücke über den Kanal von Korinth. Als der Kampf um die Brücke verloren geht, weil die Brücke selbst verloren geht, endet auch seine Filmarbeit. Er stürzt mitsamt der gesprengten Brücke in die Tiefe. Symptomatisch für den PK-Filmkrieger: er lebt, so lange er filmt. Der Tod kommt, wenn der Film reißt. Motive von höchster Intensität oder endgültiger Drehschluß, so stellt sich die Filmarbeit an den Fronten dar. Kriegsfilm total für den totalen Krieg. Todesverachtung ist grundlegende Voraussetzung

<sup>103</sup> Goebbels-Tagebuch vom 23. 5. 1943; zit.n.: Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 63.

<sup>104</sup> Kriegk: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, S. 274 f.

<sup>105</sup> Ertl: *Als Kriegsberichter 1939-1945*, S. 71.

<sup>106</sup> vgl. Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M. 1991, S. 13.

<sup>107</sup> vgl. Fritz Mütler: *Sein letzter Filmstreifen*. In: *Deutsche Presse*, Jg. 1941, H. 12, S. 106 f.

für das Genre. Nur so können die Kameraleute an die elementaren Sujets herankommen, die man ihnen abverlangt. Der Tod van der Heydens wird ausführlich im Fachblatt *Deutsche Presse* unter dem Titel *Sein letzter Filmstreifen* ausgetreten, findet sich doch darin eine perfekte Gelegenheit, die geforderte Selbstaufopferung subtil zu thematisieren.<sup>107</sup>

Fallen Filmberichter, so wird noch ihr Tod verklärt und benutzt. Der Sprecher der Wochenschau verweist dann darauf, daß diese oder jene Aufnahmen die letzten Aufnahmen des betreffenden Kameramanns seien und auch im Vorspann der Wochenschau zeugen kleine Kreuze neben einzelnen Namen davon. Natürlich sterben sie nicht als Opfer, sondern als Heroen, wie man sich nach außen hin zu erklären bemüht. Otto Kriegk:

*Die Männer der Propagandakompanien, deren Leib in die Erde Polens, Norwegens, Frankreichs, des weiten Ostens oder Afrikas gelegt wurde, die mit dem Tode geweihten Fliegern vom Himmel stürzten oder mit den Helden der Kriegsmarine und der U-Boote ins Meer sanken, haben (...) die höchste Vollendung des Lebens in der Sekunde des Todes empfunden. (...) Sie setzten ihr Leben dafür ein, die Minute, die den Tapferen Tod oder Leben bringt, zum ewigen Gedächtnis kommender Geschlechter in Wort und Bild zu bannen.<sup>108</sup>*

Den letzten Bildern der Kameraleute wird in der Wochenschau besondere Bedeutung beigemessen. Sie gelten gleichsam als Reliquien des Filmkriegsmythos: „Die Gefallenen der Propagandakompanien haben oft Zeugnisse hinterlassen, die uns über die Grenze zwischen Leben und Tod fast ein Stück hinweggleiten.“<sup>109</sup> Als gäben diese Bilder auch für den Zuschauer den Blick frei auf die ersehnte Erlösung, derer der gefallene Kameramann im Augenblick seines Todes ansichtig geworden wäre, als zeigten sich darin die höheren Weihen dieses Krieges! Was diese letzten Bilder tun, ist, Goebbels Kriegsfiction als visuelles Zeugnis soldatischen Einsatzes bis zuletzt zu dienen, ohne den prekären Anblick des Sterbens selbst zu zeigen. Sie zeigen nicht, was hinter dem Objektiv geschieht. Alleine die Tatsache, daß die

laufenden Bilder zum Stehen kommen, verweist darauf, daß der Mensch hinter dem Objektiv zu funktionieren aufgehört hat...

Die Ästhetik des Krieges, wie sie die Wochenschau widerspiegelt, läßt auch den Spielfilm nicht unberührt. Laut Goebbels fungiert die Wochenschau als „Großzieher des deutschen Spielfilms“,<sup>110</sup> der wie die Feldzugsfilme von der Aura ihrer Kriegsaufnahmen zehrt. PK-Kriegsfilmstreifen werden zunehmend eingeschnitten, wenn es um die Darstellung von Gefechtsszenen geht. Die gespielte Handlung spielt dann zwischen echten Kampfaufnahmen. Um der Forderung nach zeitnahen Themen zu entsprechen, werden Drehbücher rund um den „deutschen Schicksalskrieg“ geschrieben und gedreht. Der Reichsfilmintendant Fritz Hippler fordert dafür authentisches Kriegserleben ein:

*Man vergleiche entsprechende Szenen bekanntester Spielfilme, die mit Rückpro, Wasserspritzern, Bauten, dunkelkopierten Meeresaufnahmen und anderen Behelfsmitteln aber auch nicht annähernd die Wirkung erzielen können, wie etwa die bekannten U-Boot-Berichte der Wochenschau. Ein positives Beispiel ist, abgesehen von den grandiosen einschlägigen Aufnahmen der Deutschen Wochenschau, z. B. ein Film wie „Kampfgeschwader Lützow“, der in einer überaus eindringlichen Weise die echte Atmosphäre des Fliegerhorstes und des soldatischen Zusammenlebens eingefangen hat.<sup>111</sup>*

Die Genregrenzen haben sich überlebt. Der dokumentarische Film ist kein Dokument mehr und der Spielfilm kein Spiel. Der Weltkriegsoffizier Herbert Maisch und der Flieger Hans Bertram produzieren einen Spielfilm über die „Deutsche Luftwaffe“ mit dem Titel „D III 88“. Dessen Fortsetzung schafft Hans Bertram (der Schöpfer des Dokumentarfilms *Feuertaufer*) mit dem angesprochenen Film *Kampfgeschwader Lützow*; Karl Ritter inszeniert die Filme *Stukas* und *Besatzung Dora*, Günther Rittau *U-Boote westwärts*, worin dem Hitler ergebenen Oberbefehlshaber der Kriegsmarine, Karl Dönitz, ein bemerkenswerter Auftritt zuteil wird. Eingebettet in die Spielfilmhandlung spielt er sich selbst.<sup>112</sup>

<sup>107</sup> Kriegk: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, S. 256, S. 273.

<sup>108</sup> Kriegk: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, S. 273.

<sup>109</sup> Goebbels; zit.n.: Gerd Albrecht: *Kino am Abgrund. Film im Dritten Reich zum Jahreswechsel 1944/45*. In: Karl Friedrich Reimers/Christiane Hackl/Brigitte Scherer (Hg):

*Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen*. München 1995, S. 83.

<sup>110</sup> Fritz Hippler: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin 1943, S. 55.

<sup>111</sup> vgl. *Hitlers Helfer. Karl Dönitz* (Fernschdokumentation), Guido Knopp, ZDF 1997.

Die Charakteristik dieser Filme liegt darin, daß ihnen der aktuelle Krieg die Themen liefert und als elementare Kulisse dient. Zum Leidwesen der Schauspieler finden die Dreharbeiten an echten Fronten statt, um den ästhetischen Ansprüchen zu genügen. Für Ritters *Besatzung Dora* ist keine einzige Atelierszene vorgesehen, der Film soll ausschließlich an Originalkriegschauplätzen entstehen. Inhaltlich erzählt er die Geschichte von vier Fliegersoldaten der „Besat-

zung Dora“, die am nordafrikanischen Kriegschauplatz spielt. Zwischen den zwei Leutnants und den zwei Unteroffizieren droht die Kameradschaft in die Brüche zu gehen, doch das Kriegserlebnis schweißt sie wieder zusammen.<sup>113</sup> *Besatzung Dora* wird Anfang 1943 fertiggestellt, im November 1943 jedoch verboten, weil die deutschen Truppen Nordafrika mittlerweile aufgeben mußten.<sup>114</sup> Die Realität beginnt die Filmvision einzuholen...

**Mag. Wolfgang PENSOLD (1967)**

Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Technischen Museum Wien und  
Dissertant am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft  
der Universität Wien.

<sup>113</sup> vgl. Kraft Wetzel/Peter A. Hagemann: *Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933-1945*. Berlin 1978, S. 61 f.

<sup>114</sup> Kreimeier: *Die UFA-Story*, S. 406.

# Beschnittene Schaulust

## Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Österreich. Ein Abriss (1900–1938)

Paolo Caneppele

*Je strenger die Zensur waltet, desto weitgehender wird die Verkleidung, desto witziger oft die Mittel, welche den Leser doch auf die Spur der eigentlichen Bedeutung leiten.*

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Kapitel IV.

Als sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Kinovorführungen in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zu verbreiten begannen,<sup>1</sup> entstand dadurch auch die Forderung nach einer Zensur ihrer Werbemittel (Photographien, Filmbesprechungen,<sup>2</sup> Plakate,<sup>3</sup> Erklärungstexte und die Tätigkeit des Filmerzählers).

In der Monarchie wurde das Kinoangelegenheiten regelnde Grundgesetz im Jahr 1912 publiziert. Vor diesem Datum wurde das Kino nach Gesetzen gehandhabt, die ursprünglich für Theater und präkinematographische Schaustellungen (Varietés, Vergnügungsparks etc.) erlassen wurden, oder nach Polizeibestimmungen, die man örtlich festlegte.<sup>4</sup>

Unter den Bestimmungen befand sich der Paragraph 516 des Strafgesetzes (kaiserliche Patent vom 27. Mai 1852, No. 17 R.G.Bl.), welcher festlegte:<sup>5</sup>

*Wer durch bildliche Darstellung oder durch unzüchtige Handlungen die Sittlichkeit oder Schamhaftigkeit gröblich und auf eine öffentliche Ärgernis erregende Art verletzt, macht sich einer Übertretung schuldig, und soll zu strengem Arreste von acht Tagen bis sechs Monaten verurteilt werden...*

Tatsächlich wurde die Kontrolle von der regionalen Polizei ausgeübt, deren Auffassung über Zensur von Ort zu Ort variierte.<sup>6</sup> Die Kinobesitzer mußten ihre Programme vor der öffentlichen Aufführung der Polizeibehörde vorführen, die daraufhin über ihre Zulassungsbestimmung beriet. Diese Praxis wird im Erlaß der Statthalterei von Niederösterreich vom 27. November 1897 über die „Vorsichtsmaßnahmen bei Produktionen mit Cinematographen“ folgendermaßen beschrieben:

*Vor Beginn der Schaustellung selbst hat der Unternehmer vor dem behördlichen Organ eine Probe mit dem Apparat abzuhalten, wobei bezüglich der Bilder auch der sitten-polizeiliche Standpunkt zu wahren kommt, dementsprechend Bilder, welche den öffentlichen Anstand zu verletzen geeignet wären, auszuschalten sind.*

1901 wurde für Niederösterreich festgelegt, daß alle Wanderkünstler, Kino- oder Zirkusbesitzer für ihre Vorführungen und Schaustellertätigkeiten eine vorherige Bewilligung der Wiener Polizei einzuholen hatten.<sup>7</sup> Natürlich war Wien, die Stadt in der die größten internationalen Produzenten ihre Filialen hatten, der wichtigste Kon-

<sup>1</sup> Der Autor möchte sich bei folgenden Personen für ihre wertvolle Mithilfe bedanken: Elisabeth Streit, die den Text übersetzte, Karin Moser, Tine Kopl/Deutsches Filminstitut in Frankfurt und Armin Loacker.

<sup>2</sup> In *Österreichischer Komet*, Wien, 10. März 1910, Nr. 37, S. 1: „Die Polizei hat das Vergnügen, jede Woche eine Unmasse Filmbesprechungen zu lesen...“ Über den Filmerzähler: *Österreichischer Komet*, Wien, 10. März 1910, Nr. 37, S. 1, Die Zensur der Filmbesprechungen.

<sup>3</sup> *Der Filmbote*, Wien, 17. August 1918, Nr. 2, S. 49, Offizielle Mitteilungen des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich; *Das Kino-Journal*, Wien, 21. Februar 1920, Nr. 7, S. 1 f, Eine Zensur-Verschärfung; *Der Filmbote*, Wien, 22. Mai 1920, Nr. 21, S. 14 f, Neuregelung des Kinoreklamewesens.

<sup>4</sup> *Kinematographische Rundschau*, Wien, 1. Juli 1907, Nr. 17, S. 2, Die Zensur im Kinematographentheater in Wien.

<sup>5</sup> Albert Hellwig: *Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts*. M. Gladbach 1913, S. 155. Für Ida Wickenhauser: *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895-1918*. Wien 1967, in Staatshalterei Niederösterreich, Erlaß 9. Februar 1851, § 23.

<sup>6</sup> *Österreichischer Komet*, Wien, 10. März 1910, Nr. 37, S. 5, Zensurschwierigkeiten und *Österreichischer Komet*, Wien, 24. März 1910, Nr. 38, S. 5, Verbotene Kinematographenvorstellung.

<sup>7</sup> Ida Wickenhauser: *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895-1918*. Wien 1967, S. 5. Siehe auch Robert Brunner: *Das österreichische Film- und Kinorecht nebst den wichtigsten einschlägigen Gesetzen und Verordnungen*. Wien-Leipzig 1928; Herbert Birett: *Die Österreichische Filmzensur während des Kaiserreiches. Ein Beitrag zur österreichischen Filmgeschichte*. München 1987.

trollort der Monarchie. In der Kaiserresidenz wurde die Zensur von der Polizeidirektion organisiert, der ab 1908 Regierungsrat Otto Marinovich vorstand.<sup>8</sup> In Wien wurde eine durchgehende, reguläre und organisierte Zensurtätigkeit ab Dezember 1907 ins Leben gerufen:<sup>9</sup>

*Eine Filmzensur in Wien. Wie uns mitgeteilt wird, hat nunmehr auch die Wiener Polizeidirektion eine Filmzensur in den Kinematographen angeordnet. Die Zensur erfolgt die Weise, daß bei jedem Programmwechsel ein Beamter des Bezirkskommissariats erscheint, dem das neue Programm vorgeführt werden muß.*

Die Prozedur war ziemlich komplex, denn die Polizeibehörden jedes Wiener Gemeindebezirkes mußten alle Kinotheater ihres Bezirkes besuchen und bei jedem Programmwechsel (mindestens ein bis drei Mal pro Woche) alle neuen Filme begutachten und kontrollieren. Jeder Film, der einmal von der Polizeibehörde eines Bezirkes gesehen wurde, mußte, sobald er in einem anderen Bezirk vorgeführt wurde, neuerlich zensuriert werden. Diese Praxis gestaltete sich in einer Stadt, in der im Jahre 1909 76 Kinos bespielt wurden und die in 21 Gemeindebezirke unterteilt war, sehr umständlich.<sup>10</sup>

Alle Filmnovitäten wurden im Stiller-Kino den Fachleuten vorgeführt. Gleichzeitig wurden sie von Regierungsrat Otto Marinovich vorort begutachtet und zensuriert. Diese Regelung blieb bis März 1909 in Kraft.<sup>11</sup>

Österreichische Zensurdokumente sind ziemlich selten, derzeit gilt der Wiener Zensurkataster, das Grundbuch über Zensur in Österreich, als verschollen.<sup>12</sup> Innerhalb des Katasters bekam jeder Film eine laufende Nummer, die eine rasche

Zens.-Kat.-Nr. 105 Zur Zensur eingereicht von Anton J. Pellak  
**K. k. Polizeidirektion in Wien.**

Titel des Bildes: Leah die Verstosene  
 Erzeuger des Bildes: J. H. H.  
 Länge des Films: 117 m  
 Inhalt des Bildes: Mama will ihr zuhause aufgefingene

Das Bild wird zur Vorführung im Wiener Polizeirayon und über Ermächtigung der k. k. n. ö. Statthalterei auch für das Kronland Niederösterreich zugelassen.  
~~nicht-zugelassen.~~

Mit Ausschluß der Szene \_\_\_\_\_  
 Zur Vorführung vor Kindern und Jugendlichen: Geneigt

WIEN, am 7. Jänner 1913.

Unterschrift: J. H. H.

**Faksimile der Zensurkarte des Films  
 LEAH, DIE VERSTOSSENE  
 (Dramagraph-Woche, Wien, 1913, Nr. 23).**

Identifikation des Filmes ermöglichte. Alle Filme, die der Zensurkommission mit einem neuen Titel oder einer neuen Fassung vorgelegt wurden, bekamen eine neue Katasternummer.

Der enorme Arbeitsaufwand der Wiener Zensurtätigkeit wird erst in realen Dimensionen erfassbar, wenn man bedenkt, daß in nur sechs Monaten, vom 1. Jänner bis zum 30. Juni 1914 1.304.176 Meter Film gesichtet wurden, die ungefähr einer Anzahl von 3000 Titeln entsprechen. Von diesen 3000 Filmen wurden etwa 500 völlig verboten.<sup>13</sup>

Neben der Polizeizensur gab es auch eine Schulzensur, die vom K.u.K. Bezirksschulrat Wien ausgeübt wurde.<sup>14</sup> Die Entscheidungen wurden in der Fachpresse zwischen Mitte 1911 bis Ende 1912 publiziert.

<sup>8</sup> *Kinematographische Rundschau*, Wien, 13. Jänner 1910, Nr. 97, S. 5, Oberpolizeirat Regierungsrat Marinovich und Polizeioberkommissär Dr. Raspi; *Kinematographische Rundschau*, Wien, 27. Dezember 1914, Nr. 355, S. 24 f., Hofrat Otto Marinovich und *Österreichischer Kommet*, Wien, 2. Januar 1915, Nr. 242, S. 16, Hofrat Otto Marinovich.

<sup>9</sup> *Kinematographische Rundschau*, Wien, 15. November 1907, Nr. 20, S. 6, Eine Filmzensur in Wien und *Wöchentliche Mitteilungen der Kinematographischen Rundschau und der Schausteller-Zeitung „Die Schwalbe“*, 25. März 1909, Nr. 55, S. 3, [Zensurvorfürungen].

<sup>10</sup> L. B.: *Die Entwicklung der Kinematographie in Wien und in Österreich*, in *Kinematographische Rundschau*, Wien, 27. Januar 1910, Nr. 99, S. 3 f., Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, Wien 1992, S. 67; *Wöchentliche Mitteilungen der Kinematographischen Rundschau und der Schausteller-Zeitung „Die Schwalbe“*, Wien, 9. Dezember 1909, Nr. 92, S. 4-6, Zensur in Österreich.

<sup>11</sup> *Wöchentliche Mitteilungen der Kinematographischen Rundschau und der Schausteller-Zeitung „Die Schwalbe“*, Wien, 25. März 1909, Nr. 55, S. 3, [Zensurvorfürungen].

<sup>12</sup> Die Filmzensurliste wurde in der Fachpresse seit der zweiten Hälfte des Jahres 1911 publiziert (siehe *Kinematographische Rundschau*, Wien, 6. August 1911, Nr. 178).

<sup>13</sup> *Kinematographische Rundschau*, Wien, 26. Juli 1914, Nr. 338, S. 6-8, Die Arbeit der Wiener Zensur.

<sup>14</sup> *Kinematographische Rundschau und Schausteller-Zeitung „Die Schwalbe“*, Wien, 7. Juli 1910, Nr. 122, S. 1, Ein Schulverbot in Wien und *Wöchentliche Mitteilungen der Kinematographischen Rundschau und der Schausteller-Zeitung „Die Schwalbe“*, Wien, 14. Juli 1910, Nr. 123, S. 3-4, Das Schulverbot; *Österreichischer Kommet*, Wien, 10. Oktober 1910, Nr. 53, S. 1, 4, Filmzensur und Schulkinder-Verbot.

Da es für Verleiher Pflicht war, die Filme zur Polizei zu bringen, sind Zensurquellen nicht nur wichtige Dokumente zur Filmrekonstruktion, sondern dienen auch zur Identifikation unbekannter Streifen, oder für die Erstellung einer nationalen Filmografie. Sie erweisen sich als äußerst nützlich, um die Verleihgeschichte von damals zu rekonstruieren, die Bedeutung der verschiedenen Verleiher zu eruieren und die Herkunft der gezeigten Filme festzustellen.

Das stetige Anwachsen der Kintheater und die gesetzlichen Ungereimtheiten zwangen den Gesetzgeber und auch die Stellvertreter der Kinobranche zu einer zeitgemäßen Vereinheitlichung des Gesetzes. Um diesen Gesetzestext vorzubereiten, wurde eine Enquete organisiert, an der Polizeibehörden, Lehrer, Theaterleute, Tourismusorganisationen, Frauengruppen und Vertreter der Kinoindustrie teilnahmen.<sup>15</sup>

Letztere drängten darauf, daß eine einzige Zensurstelle die Entscheidungen für das gesamte K.u.K. Gebiet ausarbeiten sollte. Im September 1912 wurde die „Verordnung des Ministeriums des Innern im Einvernehmen mit dem Ministerium für öffentliche Arbeiten vom 18. September 1912, betreffend die Veranstaltung öffentlicher Schausstellungen mittels eines Kinematographen“ Nr. 191, publiziert, die am 1. Jänner 1913 in Kraft trat.<sup>16</sup> Nach dem ersten Januar 1913 (nach der in Kraft getretenen Verordnung des Ministeriums des Innern Nr. 191) galten die Entscheidungen der k. k. Polizeidirektion in Wien. Sie galten früher nur im Wiener Polizeirayon und im Erzherzogtum Österreich unter der Enns. Sie stellte fest, daß die Filme, die in Wien zensuriert wurden, auch in 13 anderen Landesstellen zensuriert werden sollten.<sup>17</sup> Nicht alle Landesstellen entschlossen sich dazu, selbständige Zensurenentscheidungen zu in Wien bereits geprüften Filmen zu treffen. Sie befolgten damit die Erklärungstexte zur Verordnung.<sup>18</sup> Das Land Tirol hielt sich anfangs an die Wiener Zensurenentscheidungen. Im „Rundschreiben an alle K. u. K. Bezirks-

hauptmannschaften in Tirol und Vorarlberg, die Stadtmagistrate in Innsbruck, Bozen und Rovereto sowie an das k. k. Polizeikommissariat in Trient“ vom 15. Jänner 1913 konnte man folgendes lesen:

*Die Ministerialverordnung vom 18. September 1912 R. G. B. N. 191 und der darauf beruhenden Ministerialerlass vom gleichen Tage Zl. 20783 hatten bezüglich der Zensur der Films Bestimmungen, welche von den interessierten Kreisen als Härte empfunden wurden und eine bedeutende Schädigung der Filmindustrie und der Kinematographiebesitzer zur Folge gehabt hätten. Aus diesem Grunde sah sich das k. k. Ministerium des Innern veranlasst, mit dem anruhend in Abschrift mitfolgenden Erlasse vom 30. Dezember 1912 Zl. 476114 bezüglich der Handhabung der Zensur Verfügungen zu treffen, die eine einheitliche Durchführung derselben im ganzen Reiche garantieren. Anschliessend an die Ausführungen des Ministerialerlasses wird bekannt gegeben, dass die k. k. Statthaltereien in der Regel keine neuen Zensurkarten ausstellen, sondern sich lediglich darauf beschränken wird, die Zensurkarten der Wiener Polizeidirektion, zu vidimieren.*

Im Jahr 1916 erließ die Statthaltereien für Tirol und Vorarlberg folgendes Dekret:<sup>19</sup>

*Bei allen dramatischen Films (Sitten- oder Detektiv-Dramas etc.) welche bereits in einem anderen Verwaltungsgebiete die Vorführungsbeurteilung erhalten haben, wird von nun an in der Regel nicht mehr von den neuerlichen Probevorführung (Nachzensur) im Sinne des §21 der M.-E. vom 18. September 1912, R.G.Bl. Nr. 191, Umgang genommen werden. Auch bei anderen Stücken wird die neuerliche Probevorführung angeordnet werden, wenn aus dem Titel oder Inhalt der Beschreibung sich Bedenken gegen die Vorführung überhaupt oder speziell für Jugendl-*

<sup>15</sup> *Österreichischer Kommet*, Wien, 8. Juni 1912, Nr. 108, S. 1 f. Schärfere Polizeizensur.

<sup>16</sup> *Reichsgesetzblatt für die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder, Jahrgang 1912*, Wien 1912, S. 1089-1103.

<sup>17</sup> Im Einzelnen waren die Gebiete und Verleihungsbehörden: Gebiet Wien (Verleihungsbehörde k. k. Polizeidirektion Wien), Niederösterreich (k. k. Statthaltereien Wien), Oberösterreich (k. k. Statthaltereien Linz), Tirol und Vorarlberg (k. k. Statthaltereien Innsbruck), Steiermark (k. k. Statthaltereien Graz), Görz und Gradiska, Istrien und Triest (k. k. Statthaltereien Triest), Dalmatien (k. k. Statthaltereien Zara), Böhmen (k. k. Statthaltereien Prag), Mähren

(k. k. Statthaltereien Brünn), Galizien (k. k. Statthaltereien Lemberg), Salzburg (k. k. Landesregierung Salzburg), Kärnten (k. k. Landesregierung Klagenfurt), Krain (k. k. Landesregierung Laibach), Schlesien (k. k. Landesregierung Troppau), Bukowina (k. k. Landesregierung Czernowitz); vgl.: *Kinematographische Rundschau*, Wien, 24. November 1912, Nr. 246, S. 6-11, Wie wird sich die Zensur außerhalb Wiens ab Neujahr abspielen?

<sup>18</sup> Tiroler Landes Archiv, Innsbruck, Sonderslekt Kino, Abschrift Zl. 20783, 18. September 1912, S. 1-8.

<sup>19</sup> Staatsarchiv Trient, Cavalese, Normalerlass der k. k. Statthaltereien für Tirol und Vorarlberg, Nr. 791/1, 19. Mai 1916.

che ergeben sollten. Dem Parteiansuchen um die h. ä. Vorführungsbewilligung ist daher außer der in einem anderen Verwaltungsgebiete ausgestellten Zensurakte stets die ausführliche, von der Filmherzeugung oder Verleihstelle ausgegebene gedruckte Beschreibung beizuschließen, da die auf den Zensurakten in der Regel angebrachten kurzen Inhaltsangaben die verlangten Beschreibungen nicht ersetzen; auch ist anzugeben, ob und wann die Bilderstreifen in Innsbruck einlangen und der Nachzensur unterzogen werden können.

Mit Sicherheit gab es im Jahr 1916 außer der Wiener Zensurstelle zusätzliche Zensurbüros in Prag, Innsbruck und im schlesischen Troppau.<sup>20</sup>

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges veranlaßte die Zentralbehörden zu der Entscheidung, eine strengere Kontrolle über die Filme auszuüben. Man verhängte ein Einfuhrverbot für Filme aus verfeindeten Staaten.<sup>21</sup> Auch die Landesbehörden wurden zu einer schärferen Kontrolle der Kinovorführungen gezwungen.<sup>22</sup> Im Jahr 1915 entstand ein Zensuramt innerhalb des K.u.K. Kriegsarchivs:<sup>23</sup>

*Im Interesse einer wirksamen Propaganda mittels kinematographischer Films wurden bei der Armee im Felde eine Anzahl von Kinoexposituren aufgestellt. Die Zensur dieser und aller anderen militärischen Films vom Kriegsschauplatz obliegt ausschließlich dem k.u.k. Kriegsarchiv in Wien, welches nunmehr zur besseren Kontrolle sämtliche Zensurkarten mit der Stampiglie des Kriegsarchiv versehen wird. Diese bereits vom Kriegsarchiv zensurierten Films bedürfen keiner weiteren militärischen Zensur. Die politische*

*Zensur in den einzelnen Kronländern bleibt nach den gesetzlichen Bestimmungen bestehen.*

Für den Militärkommandanten  
Martini m.p. Generalmajor.

Die Aufsplitterung der Zensurstellen und der Zensurenentscheidungen vergrößerte die Subjektivität. Die Durchführung des Gesetzes verursachte jedoch große Unzufriedenheit bei allen Beteiligten aus der Kinobranche, die eine Vereinheitlichung der Filmzensur verlangten.<sup>24</sup>

Ein Film, der in Wien zensuriert wurde, mußte auch in Prag beurteilt werden, um eine Vorführungsbewilligung zu erlangen, die für das böhmische Gebiet gültig war, oder für ein Provinztheater in Tirol mußte er in Innsbruck von der Behörde geprüft werden. Wenn wir die Entscheidungen der verschiedenen Zensurstellen vergleichen, stellt sich deutlich heraus, daß dieselben Filme von Ort zu Ort nicht homogen beurteilt

**Es ist nur schwer nachvollziehbar, weshalb eine Szene, die in Tirol herausgeschnitten wurde, in Wien ohne Einschränkung erlaubt war.**

wurden. Da die einzelnen Behörden unterschiedlich arbeiteten und beurteilten, waren deren Entscheidungen von einem Land zum anderen verschie-

den. Was in Innsbruck als „unsittlich“ empfunden wurde, konnte in Prag als absolut harmlos gelten. Es ist nur schwer nachvollziehbar, weshalb eine Szene, die in Tirol herausgeschnitten wurde, in Wien ohne Einschränkung erlaubt war. Sicher spielten in den Meinungsunterschieden verschiedener Zensurbehörden subjektive, politische oder religiöse Überzeugungen eine große Rolle.<sup>25</sup> Als Historiker kann man diese Fälle nicht erschöpfend beurteilen, da man meistens nur die Zensurenentscheidungen, nicht aber die einzelnen Filme zur Verfügung hat. Um eine korrekte Beurteilung der Zensurenentscheidungen zu treffen, muß man

<sup>20</sup> Siehe auch *Denkschrift in Angelegenheit der Kinematographen-Zensur in Österreich*, in *Die Filmwoche*, 5. August 1916, Nr. 171, S. 56-67. Siehe *Österreichischer Kommet*, Wien, 3. Februar 1917, Nr. 351, S. 2 f, Die Filmzensur.

<sup>21</sup> *Kinematographische Rundschau*, Wien, 30. August 1914, Nr. 338, S. 3. 10. Vorführungsverbot gewisser ausländischer Marken; *Kinematographische Rundschau*, Wien, 25. Oktober 1914, Nr. 346, S. 2 f, Die lagernden verbotenen Auslandfilm. Eine Aktion des Bundes der Kinoindustriellen; *Kinematographische Rundschau*, Wien, 29. November 1914, Nr. 351, S. 2-3, Die Freigabe der verbotenen ausländischen Lagerfilms und *Die Film-Woche*, 20. Juni 1915, Nr. 112, S. 4 f, Der Erlaß bezüglich der italienischen Films.

<sup>22</sup> *Kinematographische Rundschau*, Wien, 25. Oktober 1914, Nr. 346, S. 57, Zur Zensur in Böhmen.

<sup>23</sup> Tiroler Landes Archiv, Sonderselekt Kino, „Abschrift ad XI No. 1763/1. K.u.k. Militärkommando in Innsbruck. K. No. 4728 Innsbruck. am 18. Oktober 1915. Kriegsfilm-Zensur durch das Kriegsarchiv. An das k.k. Statthalterei-Präsidium in Innsbruck. Der Erlaß des K.M. Präs. No. 20.370/Pr. D./15 wird zur gefälligen Kenntnismahme mitgeteilt.“

<sup>24</sup> *Österreichischer Kommet*, Wien, 12. August 1916, Nr. 326, S. 1, 4, Die Frage der Film-Zensur und *Österreichischer Kommet*, Wien, 19. August 1916, Nr. 327, S. 1, 8, Die Zensurfrage.

<sup>25</sup> *Dynamograph-Woche*, Wien, 1912, Nr. 16, S. 3 f, Die Zensurfrage in Österreich.

die schriftlichen Zensurtexte mit den filmischen Quellen vergleichen. Um die Mechanismen der Zensur besser kennenzulernen, bedarf es nicht nur einer an die Kinogeschichte gebundenen Aufarbeitung. Vielmehr ist es auch notwendig, Verknüpfungen mit sozialen, religiösen und politischen Komponenten herzustellen. Oft spielten alltägliche Probleme bei den Entscheidungen mit, die sich heutiger Beurteilung entziehen.

Man kann nicht verleugnen, daß durch die M teilweise chaotische Situation verschiedener Zensurstellen, im Gebiet der K. u. K. Monarchie die Zensur, wie früher bei den Büchern, mit ihrer Kontrolle über das Werk, den Film in einen Text umgewandelt hatte.<sup>26</sup> Vor der institutionalisierten Zensur konnten die Vorführer nach Lust und Laune die Szenenfolge der Filme ändern, wie etwa in *The Great Train Robbery* von Edwin S. Porter (USA, 1903), in der die Szene, in welcher der Bandit auf das Publikum schoß, am Anfang oder am Ende gezeigt werden konnte. Die Manipulation der Filme durch die Vorführer war Gewohnheit. In Brixen ereignete sich 1910 folgendes: Der Kinobesitzer schnitt eigenmächtig eine Enthauptungsszene aus einem Film über die Französische Revolution.<sup>27</sup> Solche Freiheiten wurden später von der Zensur untersagt, die eigenmächtige persönliche und unkontrollierte Änderungen nicht mehr dulden wollte. Aus demselben Grund wurde auch die Tätigkeit des Erklärs (Bonimenteur) streng kontrolliert und schließlich verboten, da sich dieser einer ständigen Kontrolle entzog. Der Film wurde mit der Institutionalisierung der Zensur eine fixe Einheit von aufeinanderfolgenden Szenen. Aufgrund dessen wurden und werden Zensurlisten immer wichtiger für die Rekonstruktion von Filmen.

Die Reglementierung des Kinos zeigte sich auch in einer Anhebung des Alters der Kinobesucher.<sup>28</sup> Durch den verlorenen Ersten Weltkrieg und den Zerfall der Habsburgermonarchie wurde in den darauffolgenden Jahren das Thema Zensur oft debattiert. Es wurde von vielen Seiten verlangt, daß die Zensur abgeschafft werden sollte.<sup>29</sup> Der Beschluß der provisorischen Nationalversammlung vom 30. Oktober 1918, StGBI. Nr. 3, erklärte die Zensur für aufgehoben:<sup>30</sup>

*Jede Zensur ist als dem Grundrecht der Staatsbürger widersprechend, als rechtsungültig aufgehoben.*

Danach erschienen in der Fachpresse viele Artikel zu diesem Thema, in denen für die totale Abschaffung der Filmzensur plädiert wurde.<sup>31</sup> Dieses Verlangen wurde von den staatlich-polizeilichen Stellen und den Landesbehörden bekämpft,<sup>32</sup> auch wenn die Entscheidungen klar und offensichtlich waren.

Aber:

*Der Verfassungsgerichtshof stellte sich in einem Erkenntnis vom 16. Dezember 1919 auf denselben Standpunkt mit der Begründung, daß in dem Beschluß der provisorischen Nationalversammlung nur die Zensur im gemeinüblichen Sinne, nämlich die Preßzensur, aufgehoben sei. Die Voraussetzung erscheint mindestens zweifelhaft, denn wenn auch historisch gesehen die Zensur als Preßzensur entstanden ist.<sup>33</sup>*

Die Zensurentscheidungen für Wien wurden von der Polizeidirektion und dem Pressebüro getroffen. Es liegt also nahe, daß die Film und Pressezensur eng miteinander verbunden waren.<sup>34</sup> Bis Anfang 1926 wurde die Zensur von der Wiener

<sup>26</sup> Alessandro Fontana: *Censura*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1977, Bd. 2, S. 868-893.

<sup>27</sup> *Brixener Chronik*, Brixen, 23. März 1909, Nr. 35, S. 3.

<sup>28</sup> *Österreichischer Komet*, Wien, 1. Juli 1916, Nr. 320, S. 1, 4, Das Kinoverbot der Jugendlichen.

<sup>29</sup> *Der Filmbote*, Wien, 28. September 1918, Nr. 8, S. 2 f. Filmzensur.

<sup>30</sup> Kurt Zimmermeier: *Die Filmzensur*, Breslau-Neukirch 1934, S. 157. Siehe *Der Filmbote*, Wien, 30. November 1918, Nr. 17, S. 5, Filmzensur.

<sup>31</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 19. Juli 1919, Nr. 479, S. 1 f., Das Zensur-Chaos und *Das Kino-Journal*, Wien, 20. Dezember 1919, Nr. 501, S. 1 f. Die Zensurfrage.

<sup>32</sup> *Der Filmbote*, Wien, 23. November 1918, Nr. 16, S. 3, Zur Frage der Filmzensur.

<sup>33</sup> Kurt Zimmermeier: *Die Filmzensur*, Breslau-Neukirch 1934, S. 157.

<sup>34</sup> Film Archiv Austria, Zensurberichte, Mappe Nr. 1, 8, Oktober 1923, f. 109.

Polizei ausgeübt.<sup>35</sup> Die Polizei beurteilte in drei Kategorien von „nicht zugelassenen Filmen“, „Films in Jugendvorstellungen nicht geeignet“ und „Films in Jugendvorstellungen geeignet“. Als letzte verbotene Filme gelten *Der brave Soldat Schweijk* (29. Mai 1926) und *Der geheimnisvolle Dieb oder New York Expresskabel*, ein Kriminaldrama (12. Juni 1926).

Diese nicht unanzweifelbaren Beschlüsse ermöglichten, daß trotz der Erklärung die Zensur sei abgeschaffen, die für die Filmzensur zuständige Behörde ungestört weiter,<sup>36</sup> folgend der alten Verordnung aus dem Jahr 1912, handeln konnte:<sup>37</sup>

*Im Sinne der noch zu Recht bestehenden Kinoverordnung vom 12. September 1912, RGBl. Nr. 191 sowie der darnach erlassenen Durchführungsbestimmungen dürfen in den Kinotheatern nur Filme vorgeführt werden, die mit einer Erlaubniskarte der Polizeidirektion Wien ausgestattet sind. Dies gilt auch für Probevorführungen vor geladenen Gästen.*

Am 8. Mai 1920 schreibt *Die Neue Kino-Rundschau*:<sup>38</sup>

*Die Reichsregierung konnte sich der Erkenntnis der schweren Schäden, die unserer geistigen Volks-*

*gesundheit von den Auswüchsen des Kinowesens drohten, nicht verschließen. Die Nationalversammlung hat in dritter Lesung ohne große Änderungen und ohne sich um die sachlichen und fachlichen Einwände von berufener Seite zu kümmern, die Wiedereinführung der Filmzensur beschlossen. Das Gesetz dürfe nunmehr in Kürze in Kraft treten.*

Die Aufsplitterung der Zensurbestimmungen in den jeweiligen Bundesländern, die in der Verordnung von 1912 genehmigt worden war, ging auch in der Nachkriegszeit weiter.

Das Bundesland Burgenland erklärte im Dezember 1922, daß alle Filme vor einer öffentlichen Vorführung von den burgenländischen Behörden genehmigt werden mußten.<sup>39</sup> Die Trennung zwischen Wien und Niederösterreich brachte die Entstehung einer neuen Landesprüfstelle mit sich.<sup>40</sup> Das Einrichten von zusätzlichen Landesprüfstellen verursachte unzählige Meinungsverschiedenheiten.<sup>41</sup>

Die Fachpresse kämpfte mit großem Einsatz gegen diese Zersplitterungen, aber ihre Versuche wurden nicht wirklich wahrgenommen, weil ihnen nur geringe Beachtung zuteil wurde. Die zahlreichen Erklärungen, daß es im republikanischen Österreich keine Zensur mehr gäbe, blieben eher ungehört.

<sup>35</sup> Siehe Paolo Caneppele: *Die Filmzensur. Artikel aus der österreichischen Filmpresse 1907-1938*. Wien 2001 (unveröffentlicht), Nr. 48. Interne Zensurvorschriften bei der Polizeidirektion und dieses Zitat aus Freund, Fritz (Hrsg.): *Kinematographisches Jahrbuch des „Filmboten“ 1926*, Wien 1926, S. 289-291; „Interne Zensurvorschriften bei der Polizeidirektion: Die Ausgabe und Ueberwachung der Kino-Lizenzen obliegt für den Polizeirayon Wien dem Administrationsbüro der Polizeidirektion, IX., Rossauerlande 7-9, II. Stock (Arbeitsstunden von 8-2 Uhr). Vorstand des Büros ist Hofrat Dr. Hermann Viktorin, Stellvertreter und Kinoreferent Polizeikommissär Dr. Albrecht Hellmich. Alle wie immer gearteten Gesuche um Lizenzerteilung, Lizenzerneuerungen, Neukommisionierungen, Anmeldungen von Operateuren, Geschäftsführern sind an das genannte Büro zu richten. Um Veranstaltungen von sogenannten Jugendvorstellungen ist jedesmal bei der Polizeidirektion, Administrationsbüro, anzusuchen. Im Sinne der noch zu Recht bestehenden Kinoverordnung vom 12. September 1912. R.G.Bl. Nr. 191, sowie der darnach erlassenen Durchführungsbestimmungen dürfen in den Kinotheatern nur Filme vorgeführt werden, die mit einer Erlaubniskarte der Polizeidirektion Wien ausgestattet sind. Dies gilt auch für Probevorführungen vor geladenen Gästen. Ebenso müssen Photos, Plakate, Ankündigungen aller Art vor der Aufführung auf der Straße oder in den Kinotheatern selbst der polizeilichen Zensur vorgelegt werden. Jedwede Abänderung eines Filmtitels, jede Neu- und Doppelbenennung eines Films muß der Polizeidirektion zwecks Genehmigung vorgelegt werden und wird in jedem dieser Fälle eine neue Zensurkarte ausgestellt, um die Ueber-

wachung nicht unwirksam zu machen. Die Handhabung der Filmzensur, die Prüfung der Plakate, Photos, Ankündigungen auf der Straße und in den Kinos sowie die gesamte Ueberwachung der genauesten Einhaltung obgenannter Verordnungen obliegt dem Preßbüro der Polizeidirektion Wien I., Schottenring 11, I. Stock, Tür 4. Der Chef dieses Amtes ist Hofrat Dr. Arnold Habison.“

<sup>36</sup> *Der Filmbote*, Wien, 9. November 1918, Nr. 14, S. 1 f. Fort mit der alten Filmzensur!; *Der Filmbote*, Wien, 20. Dezember 1919, Nr. 72, S. 28, Die Vernichtung eines Films und *Der Filmbote*, Wien, 14. Februar 1920, Nr. 7, S. 14, Das Wüten der Zensur; *Das Kino-Journal*, Wien, 21. Februar 1920, Nr. 7, S. 1 f, Eine Zensur-Verschärfung; *Das Kino-Journal*, Wien, 6. März 1920, Nr. 510, S. 1 f. Der Schrei nach der Zensur.

<sup>37</sup> *Neue Kino-Rundschau*, Wien, 11. Dezember 1920, Nr. 197, S. 10 f, Interne Zensurvorschriften bei der Polizeidirektion.

<sup>38</sup> *Neue Kino-Rundschau*, Wien, 8. Mai 1920, Nr. 166, S. 6-10, Die Wiedereinführung der Filmzensur.

<sup>39</sup> *Der Filmbote*, Wien, 16. Dezember 1922, Nr. 50, S. 15, Zensurkarten für das Burgenland.

<sup>40</sup> *Der Filmbote*, Wien, 14. April 1923, Nr. 15, S. 2, Filmzensur für Niederösterreich; *Der Filmbote*, Wien, 12. Mai 1923, Nr. 19, S. 9 f, Landeszensur für Niederösterreich; *Der Filmbote*, Wien, 11. April 1925, Nr. 15, S. 65, Zensurkarten für Niederösterreich; *Das Kino-Journal*, Wien, 25. Juli 1936, Nr. 1353, S. 1, Wann darf in Niederösterreich ein Film vorgeführt werden?

<sup>41</sup> *Der Filmbote*, Wien, 23. August 1924, Nr. 34, S. 1, 4, Der Umweg; *Der Filmbote*, Wien, 30. August 1924, Nr. 35, S. 1, 4, Noch einmal der Umweg.

Obwohl die Zensur offiziell abgeschafft war, zensurierten die Verwaltungsbehörden trotzdem die Filme weiter. Ihr Standpunkt war, daß nur die Pressezensur aufgehoben sei.

Der Verfassungsgerichtshof erklärte am 23. Juni 1926 endgültig, daß auch die Filmzensur aufgehoben worden sei.<sup>42</sup> In einem Artikel in *Der Filmbote* liest man:<sup>43</sup>

*Der Verfassungsgerichtshof hat diese Woche die sehr bedeutungsvolle Entscheidung gefällt, daß jede Zensur in Österreich abgeschafft ist. Damit hat selbstverständlich auch der Theater- und Filmzensur das letzte Stündchen geschlagen.*

Aber nach ein paar Absätzen konnte man folgende Sätze lesen:

*... Wie wir kurz vor Redaktionsschluß erfahren, steht eine Verlautbarung der Wiener Polizeidirektion bevor, daß Filme nach wie vor zur Zensur einzureichen sind. Da uns die Begründung dieser mit der Entscheidung des Verfassungsgerichtshofes in Widerspruch stehenden Anschauung der Wiener Polizeidirektion zur Stunde noch nicht bekannt ist, behalten wir uns vor, in unserer nächsten Nummer ausführlich darauf zurückzukommen.*

Trotzdem ging die Vorzensur weiter, und auch die Nachzensur war immer aktiv.

In Wien und Tirol wurde die Zensurierung von einem Vorführungszwang ersetzt. Für Wien wurde am 11. Juni 1926 das sogenannte „Wiener Kinogesetz“ betreffend der Vorführung von Lichtbildern<sup>44</sup> erlassen, und die Filme mußten beim Magistrat/Abteilung 52 vorgeführt werden. Tatsächlich hatten solche Entscheidungen des Verfassungsgerichtshofes nicht unerhebliche Auswirkungen: die Filmlisten der zensurierten Filme, die von November 1922 bis 11. September 1926 von der Polizeidirektion Wien-Pressebüro veröf-

fentlicht wurden, erschienen am 4. Oktober, in ungeänderter Form, herausgegeben vom Magistrat Wien/Abteilung 52 Filmprüfungsstelle. Die begutachteten Filme wurden in „für Jugendliche geeignet“ oder „für Jugendliche nicht geeignet“ beurteilt. Die Entscheidungen des Wiener Magistrates stellten fest:<sup>45</sup>

- a) ob ein Film in Bereich der Stadt Wien zur Vorführung vor Jugendlichen (und Unmündigen) unter 16 Jahren zugelassen ist (Jugendfrei, J).
- b) ob seine Zulassung vom Einreicher nicht beantragt oder vom Magistrat nicht erteilt wurde (Jugendverbot, V).

Nach der Vorführung erhielten die Produzenten und Verleiher eine Vorführungsbestätigung. Die Wiener Vorführungsbestätigungen galten in Wien und im Burgenland. Diese Landesregierungen brauchten keine neue Vorführungen, die Zensurkarten aus Wien wurden gestempelt und archiviert.

In Tirol hingegen mußten die Filme wieder vorgeführt und zensuriert (laut Tiroler Landesgesetz) werden.<sup>46</sup> Vorarlberg folgte dem Beispiel der Tiroler im September 1928 und die Steiermark im Januar 1930. Der Paragraph 15 des steirischen Kinogesetzes lautet:<sup>47</sup>

*Veranstaltungen, die das Ansehen der Republik Österreich gefährden, in ihrer Absicht und Auswirkung gegen die Republik oder deren Einrichtungen gerichtet sind, die öffentliche Ruhe und Ordnung bedrohen, dem öffentlichen Wohl zuwiderlaufen, verrohend oder sittenwidrig sind oder religiöses oder nationales Empfinden verletzen, sind verboten.*

Die deutsche Fachpresse beurteilte die unklare Lage in Österreich äußerst scharfsichtig:<sup>48</sup>

*Zensurchaos in Österreich. Steiermark führt erneut die Zensur ein. In Österreich ist bekanntlich durch Gesetz die Filmzensur abgeschafft.*

<sup>42</sup> Robert Brunner: *Das österreichische Film- und Kinorecht nebst den wichtigsten einschlägigen Gesetzen und Verordnungen*. Wien-Leipzig 1928, S. 50.

<sup>43</sup> *Der Filmbote*, Wien, 27. März 1926, Nr. 13, S. 1-7, Die Filmzensur ist abgeschafft!; *Der Filmbote*, Wien, 26. Juni 1926, Nr. 26, S. 1, 8, Heimweh nach der Zensur; *Der Filmbote*, Wien, 3. Juli 1926, Nr. 27, S. 1, 6, Das Ende der Filmzensur.

<sup>44</sup> Wiener Kinogesetz, 11. Juni 1926, I.GBl. Nr. 35/26.

<sup>45</sup> Arnulf Hesse: *Gesamtverzeichnis der in Österreich erschienenen, abendfüllenden Tonfilme 1929-1935*. Wien 1936, S. 5.

<sup>46</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 5. Mai 1928, Nr. 927, S. 3 f, Die Zensur lebt noch immer.

<sup>47</sup> Armin Loacker: *Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1913-1938*. Trier 1999, S. 38.

<sup>48</sup> *Film-Kurier*, Berlin, 30. Mai 1929, Nr. 128.

*Gegen die Erfüllung dieses Gesetzes haben sich die reaktionären Länder mit Ausnahme der Stadt Wien seit Jahren in einem erbitterten Kleinkrieg gesträubt. Jetzt hat der Landtag in Steiermark ein neues Kinogesetz erlassen, das einen Verbotspassus für sittenwidrige, das religiöse, aber nationale Empfinden verletzende Filme enthält, erlassen. Wie in einem streng klerikal und reaktionär regierten Lande diese Kautschuckbestimmungen ausgelegt werden können, davon werden die bedauernswerten Kinos bald erfahren.*

Die Filmfirmen und Verleiher wandten sich in solchen Fällen an den Verfassungsgerichtshof um diese Verbote aufzuheben. In den Fällen *Wolga-schiffer* (USA, 1926) und *So ist Paris* (USA, 1927) wurde das Landesverbot aufgehoben.<sup>49</sup> Auch Bezirkshauptmannschaften und Gemeinden übten eine örtliche Filmzensur aus.<sup>50</sup> Die Vorführungsbestätigungen waren rechtlich keine Zensurkarten:

*Die Bestätigung hat die Bestimmung zu enthalten, daß sie nicht eine behördliche Erlaubnis zur Vorführung beinhaltet und den Inhaber nicht vor einer etwaigen strafrechtlichen Verfolgung aus Anlaß der Vorführung schützt.*

Noch im Jahr 1930 publizierten Fachzeitschriften Artikel mit dem Titel: „Gibt es in Österreich eine Filmzensur?“<sup>51</sup> Der wichtige Punkt in diesem Fall war das Fragezeichen. Die Zensur existierte, wenngleich sie offiziell abgeschafft worden war. Am 14. April 1930 wurde ein neues Wiener Kinogesetz veröffentlicht. Es wies dem Magistrat und der Polizei besondere Kompetenzen zu:<sup>52</sup>

*...erlassenen Durchführungsvorschriften und der erlassenen besonderen Aufträge, obliegt, soweit sie sich auf betriebstechnische, bau- und feuerpolizeiliche Rücksichten erstreckt, dem Magistrat, sonst aber, insbesondere hinsichtlich der Ruhe und Ordnung, der Befugnisse zu Vorführungen §1 der Ankiündigungen §9 und der Einhaltung der Sperrstunde und der Tage, an denen öffentli-*

*che Vorführungen nicht zulässig sind, §16, der Bundespolizeidirektion.*

Nach der Machtübernahme der Austrofaschisten unter Engelbert Dollfuß beschloß das Bundesministerium für Heereswesen, daß in Filmen Auftritte uniformierter Schauspieler und Statisten genehmigungspflichtig waren:<sup>53</sup>

*(1) Gesetzlich geschützte Uniformen dürfen nicht in herabwürdigender Weise öffentlich verwendet oder zu Schau gestellt werden.*

*(2) Dieses Verbot erstreckt sich auch auf die Vorführungen von Uniformen in Laufbildern und bei der Aufführung von Bühnenwerken. Doch liegt eine verbotswidrige Verwendung oder Zurschaustellung dann nicht vor, wenn bei solchen Anlässen gesetzlich geschützte Uniformen mit Bewilligung des Bundesministeriums für Heereswesen vorgeführt werden.*

Nach der Ausschaltung des Parlaments 1933 setzte das neue Regime sofort durch, die Zensur in Österreich offiziell wieder einzuführen. Mit der Verordnung BGBl. 20, vom 9. März 1934 wurde beschlossen, wann die öffentliche Vorführung von Filmen erlaubt war:<sup>54</sup>

*Tönfilme dürfen nur dann öffentlich vorgeführt oder zum Zwecke ihrer öffentlichen Vorführung einem anderen überlassen werden, wenn der Bundesminister für Handel und Verkehr im Einvernehmen mit dem Bundesministerium für Unterricht hierzu eine besondere Bewilligung erteilt hat.*

In der neuen Verfassung, die am 1. Mai 1934 erlassen wurde, besagte der Artikel 26, Abs. 2:<sup>55</sup>

*Durch Gesetz können insbesondere angeordnet werden: a) zur Verhütung von Verstößen gegen die öffentliche Ruhe, Ordnung und Sicherheit oder gegen die Strafgesetze eine vorgängige Prüfung der Presse, ferner des Theaters, des Rundfunks, der Lichtspiele und ähnlicher öffentlicher Darbietungen, verbunden mit der Befugnis der Behörde, solche Darbietungen zu untersagen [...]*

<sup>49</sup> Armin Loacker: *Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1913-1938*. Trier 1999, S. 38.

<sup>50</sup> Armin Loacker: *Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1913-1938*. Trier 1999, S. 38.

<sup>51</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 26. Juli 1930, Nr. 1043, S. 4 f, Gibt es in Österreich eine Filmzensur?

<sup>52</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 26. April 1930, Nr. 1030, S. 1 f.

<sup>53</sup> Armin Loacker: *Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1913-1938*. Trier 1999, S. 41.

<sup>54</sup> Hubert Mock: *Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik*. Wien 1986, Dipl., S. 84.

<sup>55</sup> Hubert Mock: *Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik*. Wien 1986, Dipl., S. 85 f.

Im Jahr 1935 erschien wiederum ein neues Wiener Kinogesetz, daß folgendes festsetzte:<sup>56</sup>

*§ 7. Vorführungsbewilligung Alle zur öffentlichen Vorführung bestimmten Laufbilder bedürfen einer von der Bezirksverwaltungsbehörde erteilten Bewilligung (Vorführungsbewilligung). [...]*

*§12. Zur Erlangung der Vorführungsbewilligung (§ 7) und der Zulassung (§ 10) ist das Laufbild unter Vorlage einer genauen Inhaltsangabe der Bezirksverwaltungsbehörde in einem von ihr zu bestimmenden Raum vorzuführen oder zum Zwecke der Vorführung durch Organe der Bezirksverwaltungsbehörde zur Verfügung zu stellen.*

- *Über die Vorführungsbewilligung und die Zulassung entscheidet die Bezirksverwaltungsbehörde nach Anhörung eines Beirates.*
- *Der Beirat besteht aus drei von der Bundesregierung zu bestellenden Mitgliedern, aus je einem Vertreter der Bundespolizeidirektion aus Wien, der katholischen Kirche und der Vaterländischen Front, ferner aus je einem Vertreter des Stadtschulrates, des Volkswesens, der Elternschaft, der Filmhersteller, der Filmverleiher und der Kinobesitzer und aus drei weiteren Mitgliedern. Unter den Beiratsmitgliedern muß sich eine Person befinden, welche die Wirkung eines Laufbildes auf ländliche Bevölkerungsschichten zu beurteilen vermag.*

Seit den 20er und 30er Jahren war die Nachzensur immer möglich. Die Polizei hatte das Recht die Filme selbst nach ihrer Vorführung zu verbieten, wegen Beleidigungen der Kirche oder Verletzungen der Sittlichkeit einerseits, oder möglicher staatsfeindlicher Inhalte andererseits.<sup>57</sup>

Außerdem gab es noch die Filmstelle des Österreichischen Jugendbundes, gegründet am 1. September 1931. Ab Januar 1932 erschienen die Beurteilungen in den *Mitteilungen der Filmstelle*, die seit 1933 in die Zeitschrift *Der gute Film*

umgewandelt worden war. In der Zeit von 1. September 1931 bis 1. Oktober 1934 wurden 834 abendfüllende Filme begutachtet.

Ab 14. November 1934, Nr. 100, veröffentlichte die Zeitschrift *Der gute Film*, die Mitteilungen des Instituts für Filmkultur (fachliche Filmbeurteilung), die Urteile derselben.<sup>58</sup> Im Herbst 1934 wurde das Institut für Filmkultur gegründet:<sup>59</sup>

*Gründung des Instituts für Filmkultur:*

*Dank der Initiative und Mithilfe der größten Körperschaften und einflussreicher Persönlichkeiten Österreichs wurde vor kurzem das Institut für Filmkultur gegründet. Das Institut als Hauptstelle für volkserziehliche Filmarbeit wird sich mit allen seinen Mitteln und Kräften für die Förderung des guten Films einsetzen und in großzügiger Weise für eine Geschmacksbildung der breiten Massen der Kinobesucher wirken. Für die Erreichung dieser Ziele sind geeignete Maßnahmen in publizistischer und organisatorischer Hinsicht vorgesehen. Nach einer provisorischen Berufung des Präsidenten und des Leiters durch den Wiener Volksbildungsreferenten Professor Dr. Karl Lugmayer hat nunmehr der Bundesleiter der Vaterländischen Front, Dr. Siepan, Herrn Direktor Ignaz Köck zum Präsidenten und Dr. Ludwig Gesek zum Leiter ernannt. Als Träger dieses Instituts erscheinen die Bundesleitung der Vaterländischen Front, der Gewerkschaftsbund, die Katholische Aktion und das Volksbildungsreferat des Bürgermeisters der Stadt Wien. Das Institut wendet sich an die österreichische Bevölkerung, an die Presse und an die maßgebenden Behörden mit dem Anruf, dem neuen Werk jede Förderung angeeignet zu lassen.*

Nach der Gründung meldete sich Kardinal Innitzer salbungsvoll besorgt zu Wort:<sup>60</sup>

*Wir dürfen nicht ruhig zusehen, daß durch die herrliche Erfindung des Films unserem Volke ein Schaden gebracht wird. Es ist Dienst am Volk im edelstem Sinn des Wortes, was das Institut für Filmkultur leistet.*

<sup>56</sup> Paolo Caneppele: *Die Filmzensur. Artikel aus der österreichischen Filmpresse 1907-1938*. Wien 2001 (unveröffentlicht), Nr. 77. Das Wiener Kinogesetz 1935.

<sup>57</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 18. Mai 1935, Nr. 1293, S. 1 f.

<sup>58</sup> *Der gute Film. Mitteilungen des Instituts für Filmkultur (fachliche Filmbeurteilung)*, (Hrsg.) von Institut für Filmkultur, Wien, 14. November 1934, Nr. 100, S. 8.

<sup>59</sup> *Der gute Film. Mitteilungen des Instituts für Filmkultur (fachliche Filmbeurteilung)*, (Hrsg.) von Institut für Filmkultur, Wien, 26. Oktober 1934, Nr. 98, S. 2.

<sup>60</sup> *Das kleine Volksblatt*, Wien, 30. November 1934, Nr. 330,

S. 7. *Die Reichspost*, Wien, 30. November 1934, Nr. 333, S. 8, berichtete: „Das Institut für Filmkultur, das vor zwei Monaten gegründet wurde, hielt heute im erzbischöflichen Ordinariat seine erste Kuratoriumssitzung ab, bei der Kardinal Innitzer den Vorsitz führte. Es waren u. a. erschienen: Polizeipräsident Dr. Skubl, Bundeskulturrat und Volksbildungsreferent Prof. Dr. Lugmayer und Landesleiter Oberleutnant Seifert in Vertretung des Generalsekretärs Adam.“ Siehe auch: *Reichspost*, Wien, 27. November 1934, Nr. 330, S. 9.

Seit 1. Jänner 1930 wurden Begutachtungen von Filmen aufgrund der Erlässe seitens des Bundesministeriums für Unterricht vom 5. November 1930 (Bdg. Bl. Nr. 93), vom 20. Februar 1932 (Bdg. Bl. Nr. 34), vom 11. April 1932 (Bdg. Bl. Nr. 42) und vom 14. Dezember 1932 (Bdg. Bl. Nr. 2 aus 1933) veröffentlicht. In den ersten Jahren wurden die Filme in Kategorien wie „Bildungsfilme“, „Lehrfilme“, oder „geeignet für Jugendliche-Vorführungen“ eingeteilt. Es gab allerdings Filme, die als Sonderfälle behandelt wurden, wie *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* (begutachtet im Jahr 1930), dessen Vorführung nur vor „getrennten Geschlechtern“ erlaubt war, oder *Feind im Blut* (begutachtet im Jahr 1931), der „jedoch nur für städtische Siedlung“ genehmigt wurde. Der Leiter der Filmbegutachtungsstelle war Studienrät Dr. Johann Paul Haustein.<sup>61</sup>

Die Entscheidungen des Bundesministeriums für Unterricht „über die Jugendeignung“ besagten:<sup>62</sup>

...ob die Vorführung eines Filmes vor Jugendlichen (über 14 Jahren) und Unmündigen (unter

14 Jahren) zuzulassen ist oder nicht (J oder V), oder ob die Vorführung eines Filmes nur vor Jugendlichen (über 14 Jahren) zuzulassen ist (J 14).

Eine Empfehlung für Jugendvorstellungen ist damit noch nicht gegeben, diese erfolgt durch die Feststellung, daß der Film für Schülervorstellungen geeignet ist (SchV). Wurde ein Film dem BMU nicht vorgeführt und liegt daher keine Jugendentscheidung vor, wird das durch einen eingesetzten Strich gekennzeichnet (–).

Die Jugendentscheidungen des Bundesministeriums galten, abgesehen von einer Vidierung, in Wien und allen Bundesländern, mit Ausnahme von Vorarlberg. Ab Mitte der 30er Jahre lauteten die Bewertungen des Bundesministeriums: kulturell wertvoll (KW), künstlerisch anerkennenswert (KA), Lehrfilm (L), Film zur Vorführung vor Jugendlichen und Unmündigen zulässig (J), Film für Schülervorstellungen geeignet (SchV). Die nachstehende Tabelle soll Klarheit über die verworrene Zensursituation bringen. Sie gibt eine Übersicht über das Jahr 1935:

**Übersicht**

**über die Stellen, denen die in Wien, bzw. Österreich erscheinenden Filme pflichtgemäß vorzuführen sind oder freiwillig vorgelegt werden können**

Einreichungsstelle	Zeitpunkt der Einreichung	Gebühren	Zweck der Einreichung	Anmerkung
Berzirksverwaltungsbehörde Besondere Stadtamt II, Wien, I, Rathausstraße 9 Fernruf A-23-500	Vor jeder öffentlichen Vorführung in Wien, zweckmäßig wenigstens 8 Tage vorher	Verwaltungsgebühr für jeden angelegenen Meter 5 g, höchstens 5 100,- per Lautbild	Erlangung der a) Zulässigkeit der Vorführung im Bereiche der Stadt Wien und b) Zulässigkeit der Vorführung vor Jugendlichen im Bereiche der Stadt Wien	Die Anerkennung nach a) gilt in der Regel für das ganze Bundesgebiet*)
Filmbegutachtungsstelle des Bundesministeriums für Unterricht Wien, IX, Seisenng. 3 Fernruf B-44-5-70	Vor der ersten öffentlichen Vorführung nach erfolgter Zensur	3 Groschen per Meter	a) Erlangung einer kulturellen Bewertung (kulturell wertvoll, künstlerisch anerkennenswert, Lehrfilm) u. a. zur leichteren Erlangung von Steuerermäßigungen b) Feststellung der Zulässigkeit zur Vorführung vor Jugendlichen und Unmündigen im Bundesgebiet mit vorläufiger Ausnahme von Vorarlberg c) Erteilung der empfehlenden Bewertung „für Schülervorstellungen geeignet“ Je nach Eignung werden die von B. M. U. geprüften Filme durch das Institut für Filmmkultur im Rundfunk besprochen	Die Anerkennung nach b) oder c) enthebt von der notwendigen Vorführung in Wien und den Bundesländern. Die erteilte Bescheinigung ist der Landesbehörde zur Vidierung vorzulegen
Filmbüro der Handelskammer Wien, I, Schuberting 8 Fernruf R-23-500	Vor der öffentlichen Aufführung	Ersatz der Vorführungskosten	Erteilung der Vorführungsbewilligung in Oesterreich. Feststellung, ob der Film im Sinne der Kontingentverordnung a) als österreichischer Film Anspruch auf Subventionierung hat b) als ausländischer Film ein Kontingent zu bezahlen hat c) als Kulturfilm von der Zahlung des Kontingentes befreit ist	
Institut für Filmmkultur VII., Neubaug. 64-66 Fernruf B-33-4-39	Nach Bedarf, in der Regel vor der öffentlichen Uraufführung	Ersatz der Vorführungskosten	a) Bescheide auf bestimmte Anfragen: Einfuhr, Förderungsmöglichkeit durch das Institut, die Vaterländische Front, die Katholische Aktion, Eignung für Volksbildungszwecke usw. b) Ratschläge über eine ev. Bearbeitung des Films, um die Möglichkeit der Aufführung oder einer Förderung durch das Institut, die Vaterländische Front, die Katholische Aktion oder öffentliche Stellen zu erlangen c) Empfehlung durch das Institut und Aulertigung von eigenen empfehlenden Bildbüchern	Alle Bescheide erfolgen bloß beratend, unvorgreiflich den behördlichen Entscheidungen
Ferner Einreichung von Manuskripten, Drehbüchern usw. Institut für Filmmkultur VII., Neubaug. 64-66 Fernruf B-33-4-39	Nach Bedarf, aber ausschließlich durch Filmfirmen	In der Regel kostenlos. Bei unzulänglichen Arbeiten manuskripteller Kontrolleinsatz	a) Gutachten, ob eine Verfilmung des Themas voraussichtlich nach den bestehenden gesetzlichen Bestimmungen zulässig erscheint b) Gutachten, ob der geplante Film bei entsprechender Durchführung Aussicht auf eine entsprechende Förderung durch das Institut, die Vaterländische Front, die Katholische Aktion, die amtlichen Stellen usw. hat c) Beratung nach kulturellen Gesichtspunkten	Die Gutachten a) und b) erfolgen vorbehaltlich der entsprechenden Gestaltung des fertigen Films

\*) Außerhalb Wiens ist die Vorführungsbewilligung durch die zuständige Landesregierung einzuholen. Sie wird, wenn der Film in Wien oder einem Bundesland schon geprüft wurde, in der Regel gegen bloße Vidierung der Bescheinigung erteilt. Die Bestimmungen über die Jugendzulässigkeit sind in den einzelnen Bundesländern verschieden.

**Übersicht über die Stellen, denen in Wien, bzw. Österreich erscheinende Filme pflichtgemäß vorzuführen sind oder freiwillig vorgelegt werden können (Arnulf Hesse, Gesamtverzeichnis der in Österreich erschienenen, abendfüllenden Tonfilme 1929-1935, Wien 1936, S. 58).**

<sup>61</sup> Arnulf Hesse: *Gesamtverzeichnis der in Österreich erschienenen, abendfüllenden Tonfilme 1929-1935*. Wien 1936, S. 3. Ludwig Gesek: *Kleines Lexikon des österreichischen Films*. Wien 1959, S. 21. 1929-1938

Leiter des österr. Lichtbild- u. Filmdienstes im BMU.  
<sup>62</sup> Arnulf Hesse: *Gesamtverzeichnis der in Österreich erschienenen, abendfüllenden Tonfilme 1929-1935*. Wien 1936, S. 4.

Die Landeszensurstellen und die Wiener Zensurstelle blieben während der 20er und 30er Jahre allerdings aktiv: Es läßt sich relativ leicht eruieren, daß es Veröffentlichungen in Form von Listen der zensurierten Filme gab. Gleichzeitig aber wurde geschrieben, daß es in Österreich keine Zensur gäbe, obwohl in denselben Blättern über und gegen die Zensur geschrieben wurde.

*Erst 1926 stellte der Verfassungsgerichtshof, in zwei Erkenntnissen fest, daß durch die obengenannten Verfassungsgesetze sowohl die Theater- wie auch die Film-Zensur, überhaupt jede Zensur in Österreich aufgehoben sei...<sup>64</sup>*

Außer der normalen Zensur gab es auch eine Form der Zensur durch die Bevölkerung auf der Straße. Diese Protesthaltung entwickelte sich aus den unterschiedlichsten Gruppierungen wie Tierschützern, Kommunisten und Nationalsozialisten.<sup>64</sup> Bei Filmen wie *Stadt ohne Juden* (Ö, 1924), *Kampf der Geschlechter* (D, 1926), *Ekstase* (CSR, 1933) und *Mysterium des Geschlechtes* (Ö, 1933) gab es bei den Vorführungen lautstarken Protest.

Es gab zahlreiche Verbote gegen Filme, wie im Fall von *Im Westen nichts Neues* nach dem Roman von Erich-Maria Remarque.<sup>65</sup> Auch die Vaterländische Front bemühte sich äußerst engagiert um die Schaffung einer Zentralzensurstelle.<sup>66</sup> Diese Bemühungen scheiterten am Widerstand einzelner Landesbehörden (Tirol und Vorarlberg in erster Linie).<sup>67</sup>

1935 trat das Bundesgesetz über das Verbot staatsfeindlicher Vorführungen in Kraft (unterschieden von Ernst Rüdiger von Starhemberg, damals Vizekanzler).<sup>68</sup>

Außer der Zensur wurden auch verschiedene Entscheidungen über die Vorführungen von den sogenannten „obligatorischen Kulturfilmen“ veröffentlicht. Es handelte sich dabei um Filme von hohem nationalen oder kulturellen Interesse, welche die Kinobesitzer ausnahmslos vorführen mußten.<sup>69</sup> Verboren waren hingegen Filme mit Szenen aus dem Spanischen Bürgerkrieg, oder manche Filme, die aus Deutschland stammten.<sup>70</sup> In dieser gesetzlich unklaren Zeit forderten Fachzeitschriften, Verleiher, Produzenten und Kinobesitzer gemeinsam eine Vereinheitlichung der Zensur in Österreich.<sup>71</sup> Ihre Argumentation basierte auf den Meinungsverschiedenheiten bei der Zensur mancher Filme (Länderzensur) oder den verschiedenen Altersbeschränkungen für den Besuch des Kinos durch Jugendliche, die in manchen Bundesländern auf 16 und in anderen mit 17 Jahre bestimmt waren.<sup>72</sup> Alle Fragen, Initiativen und offiziellen Verpflichtungen scheiterten an der Sturheit der einzelnen Bundesländer. Noch im März 1938 kämpfte man um die Vereinheitlichung der Filmzensur.<sup>73</sup>

Woran die österreichischen Behörden gescheitert waren, gelang den Nationalsozialisten. Die Reichsfilmkammer kontrollierte die Filme von der Nordsee bis zum Brenner.

<sup>64</sup> Kurt Zimmerer: *Die Filmzensur*. Breslau-Neukirch 1934, S. 158.

<sup>65</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 27. März 1920, Nr. 513, S. 2, Ein polizeilicher Übergriff; *Das Kino-Journal*, Wien, 12. März 1927, Nr. 867, S. 4, Wild-West in Wien.

<sup>66</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 27. Dezember 1930, Nr. 1065, S. 2, Zum Verbot empfohlen. Zur Entscheidung über den Remarque-Film; *Das Kino-Journal*, Wien, 3. Januar 1931, Nr. 1066, S. 6, Im Westen nichts Neues.

<sup>67</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 2. Februar 1935, Nr. 1278, S. 4 f, Wiedereinführung einer allgemeinen Filmzensur.

<sup>68</sup> *Österreichische Film-Zeitung*, 1. Jänner 1927, Nr. 1, S. 10, Die Filmzensur in Vorarlberg; *Das Kino-Journal*, Wien, 27. Oktober 1928, Nr. 952, S. 3 f, Es gibt keine Zensur in Österreich.

<sup>69</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 18. Mai 1935, Nr. 1293, S. 1 f, Bundesgesetz über das Verbot staatsfeindlicher Vorführungen.

<sup>70</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 1. Februar 1936, Nr. 1330, S. 1, Obligatorischer Kulturfilm *In Gottes Alpenarten*,

*Das Kino-Journal*, Wien, 21. März 1936, Nr. 1337, S. 1, Zwei neue obligatorische Kultur-Kurzton-Filme. *Dorf-symphonie* und *Premiere im Burgtheater*.

<sup>71</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 12. September 1936, Nr. 1362, S. 1, Verbot von Filmen aus dem spanischen Bürgerkrieg; *Das Kino-Journal*, Wien, 19. September 1936, Nr. 1363, S. 3, Filmvorführungen über den spanischen Bürgerkrieg; *Das Kino-Journal*, Wien, 27. Februar 1937, Nr. 1386, S. 4, [Fridericus]; *Das Kino-Journal*, Wien, 6. März 1937, Nr. 1387, S. 2.

<sup>72</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 7. März 1936, Nr. 1335, S. 2-6, Für die Einheitlichkeit der Zensur; *Das Kino-Journal*, Wien, 17. Oktober 1936, Nr. 1367, S. 3-7, Die Zentrale Filmzensur; *Das Kino-Journal*, Wien, 23. Oktober 1937, Nr. 1420, S. 2 f, Und dennoch: Zentrale Filmzensur.

<sup>73</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 27. Februar 1937, Nr. 1386, S. 3 f, Zweierlei Zensur; *Das Kino-Journal*, Wien, 13. März 1937, Nr. 1388, S. 4, Neunsache Zensur.

<sup>74</sup> *Das Kino-Journal*, Wien, 5. März 1938, Nr. 1439, S. 3, Ein Fortschritt in der Vereinheitlichung der Filmzensur.

# Das Projekt „Edition Filmzensur – Collate“

Das Filmarchiv Austria arbeitet derzeit an einem großen Editorialprojekt **Edition Filmzensur**, das sich der Veröffentlichung der österreichischen Zensurdokumente widmet. Folgende Veröffentlichungen sind geplant:

## 1. Tiroler Zensurlisten

Im Tiroler Landesarchiv in Innsbruck lagern die Jahrgänge 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921. Jeder Band besteht aus Transkriptionen der Originaldokumente, sowie einem Filmtitel-, Filmfirmen- und einem Kinobetriebsindex. Von den Jahrgängen 1922 bis 1938 existiert noch ein alphabetischer Index aller Filmtitel, die in Tirol zensuriert wurden. Dieser bildet den letzten Band der Innsbrucker-Reihe.

## 2. Paimann Zensurberichte

Die Wiener Polizei zensurierte die Filme und sandte eine Kopie ihrer Entscheidungen an die Redakteure der Filmzeitschrift *Paimann's Film-listen*. Im Filmarchiv Austria sind die Originaldokumente zwischen dem 17. November 1922 und dem 27. Mai 1938 aufbewahrt. Die Paimann-Zensurberichte werden als Reproduktionen der Originaldokumente mit einem Filmtitelindex abgedruckt. Die Entscheidung, eine fotografische Reproduktion der Dokumente mit einem ergänzenden Filmindex anzufertigen, ergab sich, da die Originaldokumente hauptsächlich mit Schreibmaschine geschrieben worden waren. Die Edition wird sich von *Paimann's Film-listen Index*, der vom Deutschen Institut für Filmkunde (DIF) erstellten Ausgabe insofern unterscheiden,<sup>74</sup> als Paimann's Zeitschrift nicht alle Filme kommentierte, die von der Wiener Polizei zensuriert wurden.

## 3. Wiener Zensurlisten

*Paimann's Film-listen* beginnen im Jahr 1922, die Wiener Zensurbehörden waren aber bereits seit

1911 tätig. Um diese Lücke zu schließen, haben wir aus den Fachzeitschriften und archivalischen Quellen eine Liste aller in Wien zensurierten Filme zusammengestellt. Da alle Materialien in gedruckter Form zur Verfügung stehen, werden auch sie als Reproduktionen der Originaldokumente samt Indizes bestehen.

## 4. Begutachtungen von Filmen auf ihre kulturelle Werte durch das Bundesministerium für Unterricht.

Eine andere wichtige Quelle zur österreichischen Filmgeschichte sind die Entscheidungen des Bundesministeriums für Unterricht. In den Beständen des Filmarchiv Austria befinden sich die Filmbegutachtungen dieses Ministeriums für den Zeitraum 1. September 1930 bis 26. April 1938. In der Nachkriegszeit begann das Ministerium die Filme erneut zu begutachten:<sup>75</sup>

*Einem mehrfach geäußerten Wunsche entsprechend sollen die Beurteilungen der Jugendkommission der Filmbegutachtungsstelle beim Bundesministerium für Unterricht von Zeit zu Zeit, zunächst für jeden Monat, in einer Übersicht bekanntgegeben werden. Es geschieht dies im folgenden zunächst für den Monat Juni, um dessen Mitte die Jugendkommission ihre Tätigkeit aufgenommen hat.*

Die Entscheidungen der Jugendkommission in der Nachkriegszeit beginnen im Juni 1948 und erscheinen bis April 1959. Diese Zensurberichte werden als Reproduktionen der Originaldokumente abgedruckt.

## 5. Collate-Projekt

Das Projekt, der Gesamtveröffentlichung von Filmzensurdokumenten, die in den österreichischen Archiven aufbewahrt werden, wird auch via Internet fortgesetzt. In den Jahren 2000 bis

<sup>74</sup> Deutsches Institut für Filmkunde (DIF): *Paimann's Film-listen Index*. Frankfurt am Main 1997.

<sup>75</sup> Filmarchiv Austria, B.M.U. Bericht 1- 349, f. 101, 15. Juli 1948.

2002 werden 3373 „Vorführungskarten“ aus dem Niederösterreichischen Landesarchiv, in St. Pölten bearbeitet, welche die Jahre 1930-1938 behandeln.

Dieses Projekt unter dem Sammelnamen „Collate – Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitized Historical Archive Material“ wird von der EU unterstützt und gefördert. Ein Team von Filmarchiven arbeitet an seiner Durchführung, das Deutsche Filminstitut in Frankfurt (Projektleiter: Jürgen Keiper), Národní Filmový Archiv, Prag (Projekt-

leiter: Vladimír Opela), und das Film Archiv Austria, Wien (Projektleiter: Paolo Caneppele mit Elisabeth Streit und Karin Moser). Die Software und der technische Teil wird von folgenden Institutionen entwickelt: GMD-Forschungszentrum Informationstechnik GmbH (Institute IPSI), Università degli Studi di Bari (Laboratory LACAM), Sword Information and Communication Technology S.r.l. und Risø National Laboratory (Department of Systems Analysis). Die Projektwebsite findet sich unter [www.collate.de](http://www.collate.de).

### Paolo CANEPPELE (1961)

Studium der Geschichte an der Universität Bologna. Publikationen zur Geschichte und Kinogeschichte u. a. *La vie Lumière. Le origini del cinematografo nell'Alto Garda*, Arco 1997; Co-Autor mit G. Krenn von *Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien. Die Projektionen des Filmstars Louise Brooks in den Comics von John Striebel bis Guido Crepax* (Wien 1999); (mit M. Bonetto), *Tutto esaurito... Gli spettacoli cinematografici a Bolzano 1896-1918*, Bolzano 1999. Mitarbeiter der (Hg. G. P. Brunetta) *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Turin.

# Vom Kinematographen bis zu den „Anfängen“ Hollywoods

Katharina Würtinger

## Einleitung

Ziel des vorliegenden Beitrages ist es, jene Zeit zu beleuchten, in denen die Anfänge des Films liegen, lange vor dem „goldenen Zeitalter“ Hollywoods und vor dem „Exilfilm“.

Bewußt wurde ein Schritt „zurück“ getan, um all jene Faktoren (oder vielmehr einen kleinen Teil von ihnen) aufzuzeigen, die wesentlich dazu beigetragen haben, daß der Kinofilm zu dem werden konnte, was er im Lauf seiner nun knapp über hundertjährigen Geschichte war und bis heute ist.

Vielfach mag der Eindruck entstehen, der Einfluß Europas auf den amerikanischen Film bzw. die amerikanische Filmwirtschaft insgesamt habe erstmals in der Zeit des „Filmexils“ begonnen, als tausende Filmschaffende, Schauspieler und auch Literaten in die USA emigrierten, um hier, im Land der unbegrenzten Möglichkeiten, der Hoffnungen, die diese Menschen mitbrachten in ihre „neue Heimat“, im Land schließlich der Traumfabrik Hollywood, die Arbeit wieder aufnehmen zu können, die sie dort, wo sie hergekommen waren, nicht mehr fortsetzen konnten oder durften.

Doch der Einfluß auf die Entstehung bzw. Entwicklung des Kinofilms aus Europa (wie umgekehrt natürlich auch) hatte bereits viel früher begonnen und reicht bereits in die Anfänge der Filmgeschichte zurück. Dabei waren nicht nur technische Faktoren (etwa bei der Konstruktion von Geräten) ausschlaggebend. Auch politische, ökonomische und gesellschaftliche Veränderungen – und zwar sowohl in den USA als auch in Europa – hatten nachhaltigen Einfluß auf die weitere Geschichte des Kinofilms.

Der Film und die entstehende Kinokultur sind dabei in zweifacher Weise kennzeichnend für die technischen und gesellschaftlichen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts: als hochentwickeltes Industrieprodukt ist der Film eine „Konsequenz“ der technischen Fortschritte dieser Zeit. Um ihn als „Ware“ vermarkten und bei allen Bevölkerungsschichten (und zwar nicht nur bei den ärmeren, aus denen sich in den Anfängen ein Großteil des Publikums zusammensetzte) entsprechend

populär machen zu können, brauchte es einen möglichst großen Interessentenkreis, mit ähnlichen Wünschen, Bedürfnissen und Erwartungen. Diese Voraussetzungen waren spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts gegeben, als infolge von Industrialisierung, Landflucht und Immigration aus Europa (vielfach bedingt durch politische und/oder religiöse Verfolgung) Millionen von Menschen in die amerikanischen Städte zogen, um hier nicht nur Arbeit, sondern in ihrer Freizeit auch Unterhaltung und Ablenkung zu finden.

Neben einem kurzen Überblick über die Entstehung der ersten Filmvorführmaschinen in Europa und in den USA soll versucht werden, die Publikumsstruktur der ersten Phase des Kinofilms zu untersuchen bzw. aufzuzeigen, welche Faktoren die Entstehung von „Penny Arcades“ und „Nickelodeons“ (die als Vorläufer des Kinos im heutigen Sinne bezeichnet werden können) begünstigten bzw. welche Widerstände es dagegen gab. Weiters soll die Zeit des mächtigen „Edison-Trusts“ kurz beleuchtet werden, seine Entstehung und sein Untergang und schließlich der Aufstieg „Hollywoods“ zur größten Filmstadt der Welt.

Der vorliegende Beitrag endet dort, wo die Zeit des Exilfilms beginnt und versteht sich als eine Art „Einleitung“ zu dem, was dann, über viele Jahre und Jahrzehnte – und teilweise bis heute – die Geschehnisse und Geschichte des Films prägte und beeinflusste.

## Von der Erfindung des „Kinetographen“ und den ersten Aufführungen

*In 1890, before his laboratory had perfected any motion-picture apparatus, Thomas A. Edison predicted that moving pictures and his phonograph would provide home entertainment for families of wealth. It turned out differently for one fundamental reason: movies developed during critical years of change in the social struc-*

*ture of American life when a new social order was emerging in the modern industrial city!*

Edison war nicht der einzige, der sich mit dem Problem beschäftigte, Bewegung möglichst lebensecht darzustellen bzw. abbilden zu können. Der „myth of total cinema“, wie der französische Filmkritiker André Bazin diesen Traum von einem Medium nannte, das die Welt wiedererschaffen, das Leben, Ereignisse aufzeichnen und bewahren könnte, als ob sie gerade passierten, der Wunsch, den Tod überwinden zu können, gleich den alten Ägyptern, die ihre Toten einbalsamierten, hatte Menschen in aller Welt erfaßt.<sup>1</sup>

Etwa zeitgleich entstanden in den USA, in Frankreich, Deutschland und Großbritannien die ersten – primitiven – filmischen Apparate, die – ursprünglich eigentlich für wissenschaftliche Zwecke entwickelt – nun dazu eingesetzt werden konnten, einem staunenden Publikum zum ersten Mal Filme vorzuführen. Maßgebliche Gründe dafür, daß gerade damals diese Erfindungen gemacht werden konnten, waren eine Reihe von Verbesserungen und Erkenntnissen im Bereich der Photographie, die man sich hier zunutze machen konnte: so war etwa die Erfindung des Zelluloids notwendig gewesen, jenes Materials, das elastisch genug war, um durch einen Projektor transportiert werden zu können, oder auch der zunehmende Einsatz verbesserter Präzisionsmechanik und Instrumente beim Projektorbau.

Den Brüdern Auguste und Louis Lumière wird die erste Filmvorführung vor einem zahlenden Publikum zugeschrieben – wenn auch vielleicht nicht ganz zu Recht. Denn bereits zwei Monate vor ihrer legendären Demonstration im Grand Café im Jahre 1895 in Paris war dem Deutschen Max Skladanowsky in Berlin das selbe „Kunststück“ gelungen, nämlich vor einem zahlenden Publikum einen Film vorzuführen. Doch die Lumières hatten es verstanden, sich mit viel Geschäftssinn und geschickter Vermarktungsstrategie in Europa und in den USA berühmt zu machen und sich damit einen „Ehrenplatz“ in der Filmgeschichte zu sichern.

Bereits vor ihrem Auftritt im Grand Café hatten sie ihren „Cinématographe“ auf Messen für Photographie und auf wissenschaftlichen Konferen-

zen ausgestellt (dort allerdings nicht zur Vorführung von Filmen zur Unterhaltung eines stauenden Publikums, sondern als professionelles Meßgerät).

Die „wirkliche Erfindung“ des Films wird aber oft mit dem Namen Thomas A. Edison in Verbindung gebracht: bereits 1893, also schon zwei Jahre vor der „Erstaufführung“ der Lumières, war es ihm (und seinem Team von Technikern<sup>2</sup>) gelungen, den „Kinetograph“, eine zwar funktionstüchtige, wenngleich auch unhandliche Kamera und das „Kinetoscope“, eine Vorführmaschine für neun bis zwölf Meter lange Filmstreifen, auf der „Chicago World's Columbian Exposition“ vorzuführen.

Edisons – eigentliche – herausragende Rolle in der Filmgeschichte liegt allerdings nicht so sehr in seiner technischen Genialität – wenngleich seine Erfindungen zweifellos wichtige Errungenschaften waren, die die weitere Entwicklung des Films und des Kinos wesentlich beeinflußt haben – als, vielmehr (ähnlich den Brüdern Lumière) in seinem Vermarktungsgeschick. Seine als erste auf den Markt gebrachten Filmabspielmaschinen waren ja ursprünglich mehr auf individuelle Rezeption denn auf ein Massenpublikum ausgerichtet gewesen. Mit der Kontrolle über sämtliche Rechte an Kinetograph und Kinetoscope entwickelte er dennoch Pläne zu ihrer kommerziellen Nutzung. Er verkaufte seine Maschinen und schloß gleichzeitig mit Kinobesitzern im ganzen Land Verträge ab, die zum Ziel hatten, die USA flächendeckend mit Kinetoscope-Salons zu „versorgen“. Um diese auch entsprechend mit Material beliefern zu können, drehte die Edison Company eigens Filme für die Vorführung mittels Kinetoscope.

Das „Filmatelier“, ein eigens für die Aufnahmen umgebauter Schuppen, erhielt wegen seiner Ähnlichkeit mit einem Polizeiwagen den Spitznamen „Black Maria“.

In dieses erste „Filmstudio“ kamen Schauspieler, vor allem Vaudeville-Darsteller, um dort ihre Darbietungen auf Film bannen zu lassen. Neben diesen – kurzen – Variete- und Tanznummern wurden vor allem Ausschnitte aus dem Alltag, Straßenszenen oder Naturaufnahmen gezeigt.

Diese ersten Vorführungen waren allerdings noch weit von dem entfernt, was Edison sich und der

<sup>1</sup> Robert Sklar: *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*. New York, 1994. S. 3.

<sup>2</sup> vgl. Sklar, 1994. S. 12.

<sup>3</sup> Unter ihnen war der Engländer William K. L. Dickson, der später die „American Mutoscope and Biograph

Company“ gründete und damit zu einem der härtesten Konkurrenten Edisons wurde. Der jahrelange Wettstreit konnte erst beigelegt werden, als 1908 der „Trust“ gegründet wurde und die beiden nun gemeinsame geschäftliche Interessen verfolgten.

neugierigen Öffentlichkeit versprochen hatte. Die Filme von einer Länge zwischen 15 Sekunden und einer Minute flimmerten stark und büßten zusätzlich durch ihren oftmaligen Einsatz rasch an Qualität ein. Die Geschwindigkeit der gezeigten Aktionen wechselte ständig, weil die Kameras noch manuell bedient werden mußten und es deshalb nur selten gelang, Bilder von gleichförmigen, regelmäßigen Bewegungsabläufen herzustellen. Dennoch: das Publikum nahm das neue Medium enthusiastisch auf, zumal die Vorführer erkannt hatten, daß die Zuschauer geradezu mit Begeisterung reagierten, wenn – durch bewußtes Verlangsamten oder Beschleunigen der Vorführungsgeschwindigkeit – jemand einen riesigen Berg Geschirr in halsbrecherischer Geschwindigkeit abzuwaschen vermochte oder ein k.o.-geschlagener Boxer in Zeitlupe zu Boden ging. Besonders beliebt war auch das verkehrte Abspielen von Filmen: „Das Publikum der ersten Filme verlangte nicht nach Geschichten, sondern erlebte unendliche Faszination allein in der Aufnahme und Wiedergabe der Bewegungen von belebten und unbelebten Objekten.“<sup>4</sup>

## Publikumsstruktur

Zunächst war der Film einem überwiegend wohlhabenden großstädtischen Publikum vorbehalten, das diese ersten Vorführungen von real wirkenden, technisch reproduzierten Bewegungsvorgängen mit großer Neugier und Begeisterung, manchmal auch aufgrund des – ungeohnt starken – Realitätseindrucks mit Schrecken<sup>5</sup> verfolgte.

Aufgrund des großen Publikumsinteresses an dieser „sensationellen Erfindung“, als die diese ersten Filme und die zu ihrer Herstellung und Wiedergabe notwendigen Apparate galten, folgten bald Tournées durch das ganze Land. Dennoch verblaßte der anfängliche Sensationscharakter der „lebenden Bilder“ rasch wieder, und das Interesse der wohlhabenden, großstädtischen Bevölkerung an der einstigen Attraktion ging rasch zurück. Das „technische Wunder“ war Normalität geworden und mußte, wollte es weiterhin Publikum anziehen, (wieder) interessanter gemacht werden. Um das zu erreichen, bemühte

man sich nun um Berichte aus fernen, exotischen Ländern oder von Manövern an Kriegsschauplätzen, vor allem aber um neue, begeisterungsfähige Zuschauer.

In den Buden und Zelten der reisenden Schausteller, auf Jahrmärkten oder in eigens angemieteten Sälen von Gast- und Kaffeehäusern, in den Varietés und Music Halls der städtischen Vergnügungsviertel wurden Filme gezeigt, und die Zuschauer strömten herbei, um den Vorführungen beiwohnen zu können.

Die relativ niedrigen Eintrittspreise, vor allem aber natürlich die Faszination des Unbekannten machten die ersten Filme – trotz aller technischen Schwierigkeiten – nun auch für ärmere Bevölkerungsschichten zu einer erschwinglichen und immer beliebteren Form der Unterhaltung.

Ursprünglich hatte ja niemand – weder das Publikum noch die Erfinder selbst – die eigentliche Bedeutung dieser „technischen Spektakel“ geahnt und ihnen allenfalls eine „Chance“ als pädagogisches oder wissenschaftliches Instrument gegeben. Doch es sollte anders kommen. Daß damals, Ende des 19. Jahrhunderts, das „bewegliche Bild“ nicht nur erfunden, sondern in einem Kontinuum von Verbesserung, Weiterentwicklung und Ausbreitung zu einem der wichtigsten Elemente moderner Massenkultur werden konnte, war nicht alleine auf technische Errungenschaften und die Herstellung entsprechender Apparate (Kinetograph, Kinetoscope) zurückzuführen. Auch ökonomische und gesellschaftliche Faktoren haben entscheidend dazu beigetragen.

Industrialisierung und Konkurrenzwirtschaft und, damit verbunden, das unverhältnismäßig rasche Wachstum der Städte durch ständige Zuwanderung aus ländlichen Gebieten schufen völlig neue gesellschaftliche Ordnungen und Voraussetzungen.

Dazu kam, daß die politische und wirtschaftliche Situation viele Einwohner Europas dazu veranlaßt hatte, ihre alte Heimat zu verlassen. Viele von ihnen waren nicht nur vor Armut und Elend, sondern oft auch vor (politischer und/oder religiöser) Verfolgung geflüchtet und versuchten nun, in der „Neuen Welt“ ein anderes, besseres Leben zu beginnen.

Millionen Immigranten, vorwiegend aus Süd-

<sup>4</sup> Geoffrey Nowell-Smith, (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, 1998. S.18.

<sup>5</sup> So sollen die Zuschauer bei der Vorführung des Films „L'arrivé d'un train en gare de la Ciotat“ („Ankunft des Zuges“) im Dezember 1895 vor Angst unter ihren Stühlen

Schutz gesucht haben. Die unbewegliche, statische Kamera zeigt einen auf sie zufahrenden Zug; die Darstellung war dabei angeblich derart realitätsnah, daß die Menschen im Vorführsaal gedacht hatten, der Zug komme tatsächlich auf sie zu.

und Osteuropa, ließen sich vor allem in den Städten nieder, wo sie bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen vorzufinden hofften: noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die Bevölkerung der Vereinigten Staaten von Amerika etwa 5,3 Millionen betragen. Im Jahre 1900 waren es knapp 76 Millionen Menschen.

Die europäischen Immigranten hatten jedoch nicht nur ihre Arbeitskraft „mitgebracht“, sondern auch ihre Sprachen, religiösen Bräuche, kulturellen Errungenschaften (und Eigenheiten) und etablierten so eine Vielfalt, wie sie das Land nie zuvor gesehen hatte. Aus den „old american cities“, die typischerweise in sich eine Einheit gebildet hatten, entstanden nun Städte, die sich aus vielen verschiedenen Einheiten zusammensetzten, jede von ihnen durch sozia-

le Barrieren von den anderen strikt getrennt. Vielfach lebten die Immigranten in eigenen, von anderen Stadtteilen abgegrenzten Vierteln und fanden Beschäftigung als Lohnarbeiter in den nahen Fabriken.

Dieser Übergang zur Fabrikarbeit schuf völlig neue Verhältnisse: war bisher sowohl in den Städten als auch auf dem Land Arbeit vom Aufstehen bis zum Schlafengehen die Norm gewesen – darin eingeschlossen allerdings gemeinsames Essen, Erzählen und das Verbringen von Zeit mit Unterhaltung, war nun ein neues Phänomen entstanden: (Massen-)Freizeit.

Dieses – völlig neue – „Auseinandertreten von Arbeit und Freizeit bedeutete jedoch zugleich einen außerordentlichen Gewinn an Freiheit. Männliche und weibliche Lohnarbeiter verfügten nun über Zeiten und Räume, die frei waren von beruflichen Pflichten [...]. Sie besaßen eigene Geldmittel, die sie selbstbestimmt verwendeten. Freizeitgenuss konnte von jetzt an zum Selbstzweck, zum Lebensinhalt werden“.<sup>6</sup>

Die schwere Arbeit ließ die Menschen „Glück“ jenseits von Fabrik und Alltag suchen, wenngleich die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten begrenzt waren. Weder hatten die Menschen Kraft, Zeit, noch ausreichend Geldmittel zur Verfügung, um sich unbegrenzt „Lustbarkeiten und Vergnügung“ hingeben zu können. Bevorzugt

waren jene Formen der Unterhaltung, die nicht nur ohne körperliche Mühe und Anstrengung konsumiert werden konnten, sondern vor allem gewährleisteten, daß für jedes Geldstück „etwas geboten“ wurde.

Die Unterschichten hatten nicht nur Freizeit, sondern auch (wenngleich bescheidene) Kaufkraft erlangt und entwickelten aus dem Bedürfnis nach Ablenkung von der schweren Arbeit eine bis dahin unbekannte Nachfrage nach Information, Kunst und Vergnügen.

*Ein kultureller Massenmarkt bildete sich heraus, beliefert von spezialisierten Unternehmen, die sich an den Wünschen der großen Mehrheit orientierten, genauer: an den unterschiedlichen Vorlieben all jener Minderheiten, aus denen sich die Mehrheit derer zusammensetzte, die keinen Gebrauch von der Hochkultur machten. Geld, Zeit und Aufmerksamkeit dieser Menschen waren knapp.*

*Dafür erwarteten sie kräftige Vergnügungen, effektiv, eingängig, auf ihre Erfahrungen bezogen. Alltägliche Künste sollten es sein, Gebrauchs-künste, auch wenn sie Träume, außerordentliche Gefühle und Ausbruch aus der Enge boten. Hier ging es um Lebensbewältigung, Selbstverständigung, Spaß an starken Eindrücken und nachvollziehbarer Leistung, nicht zuletzt um den sinnlichen Genuß des Reichtums, den man tagtäglich in harter Arbeit produzierte.<sup>7</sup>*

Genau diese Bedingungen erfüllte das „Kino der ersten Stunde“, das rasch Verbreitung fand. Und tatsächlich waren es vor allem die „kleinen Leute“, die Industriearbeiter, Bauern, Handwerksgesellen, Hausangestellte und die Immigranten, die das neue Medium für sich (und ihre Zwecke) entdeckten.

Zugeschnitten auf Geschmack und Lebenssituation einer großen Mehrheit war es (auch) für Menschen mit einfacher Bildung verständlich: der Stummfilm war vor allem für die vielen Immigranten, die die Sprache nicht beherrschten, eine „konsumierbare“ Unterhaltung.

Die vorgeführten Filme boten jene Schnellebigkeit und „Konkurrenz kräftiger Reize“, die das angespannte und zerstreute Publikum mit seinem starken Bedürfnis nach Ablenkung und Vergnügung forderte.

**Der Stummfilm war vor allem für die vielen Immigranten, die die Sprache nicht beherrschten, eine „konsumierbare“ Unterhaltung.**

<sup>6</sup> Kaspar Masse: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt am Main, 1997. S. 42.

<sup>7</sup> Masse, 1997. S. 17.

## Die Entstehung der „Penny Arcades“ und die ersten „Nickelodeons“

Der anhaltende Zustrom an neuen Zuschauern und die damit verbundene ständig steigende Nachfrage nach neuen Filmen führte schließlich zu einer sprunghaften Ausbreitung „ortsgebundener Filmtheater bei gleichzeitiger Verdrängung des ambulanten Kinogewerbes“.<sup>8</sup>

Ab 1894 waren bereits in einigen Städten sog. „Guckkästen“ in kleinen Läden aufgestellt worden, in denen man jeweils eine kurze Szene – manchmal auch mit „skandalösem Inhalt“ (wie zum Beispiel einem nackten Bein) betrachten konnte – was das neue Medium rasch in den Ruf von Unmoral brachte. Diese „Peep Shows“ oder „Kinetoscope Parlour“ kosteten einen Penny: schon bald waren die kleinen Läden als „Penny Arcades“ zu einem Begriff geworden.

Daneben gab es zur Unterhaltung die sog. „Vau-deville-Theater“, die ursprünglich vor allem Akrobatik, Tanz- und Gesangsaufführungen anboten, schon bald aber auch „movies“ vorführten.

Das erste Kino im heutigen Sinne war 1902 in Los Angeles entstanden: der Besitzer hatte in seiner (nach ihm benannten) Tally Penny Arcade die Guckkästen, die jeweils nur einer kleinen Anzahl von Personen Unterhaltung bieten konnten, durch ein „Mammoth Projecting Kinetoscope“ für seine „Mammutprojektionen“ ersetzen lassen. Sein „Elektrisches Theater“ bot am laufenden Band Ein-Spulen-Filme, die musikalisch von einem Phonograph (ebenfalls eine Edison-Erfindung) oder von einem Klavierspieler musikalisch begleitet wurden.

Für die Vorstellungen mußten die Zuschauer fünf Cents, einen „Nickel“ bezahlen: Tallys „Elektrisches Theater“ hieß schon bald nur noch „Nickelodeon“. Der Name wurde zum Inbegriff für jene Stätten, in denen Filme vorgeführt wurden und die auf diese Weise billige Unterhaltung boten.<sup>9</sup>

Überall in den Stadtzentren entstanden nun „Nickelodeons“, die oft als „enge, düstere Läden“ beschrieben wurden. Die spärliche Ausstattung bestand oft nur aus ein paar Stühlen: die geringe

Anzahl an Sitzplätzen ersparte den Besitzern, Lizenzen für Amüsierbetriebe erwerben zu müssen, wodurch wiederum Kosten gespart werden konnten.

Die Programme dauerten meist nicht länger als 15 bis 20 Minuten, kurz genug, um zu erlauben, sich dieses Vergnügens, das es um nur einen Nickel gab, zu leisten: Hausfrauen bei ihren täglichen Besorgungen, Kinder, die aus der Schule kamen oder die Arbeiter aus den Fabriken auf ihrem Weg nach Hause. Der enge Kontakt zu diesen Menschen, ihren Bedürfnissen und Träumen, verhalf dem Kino der frühen Jahre zu seinem Aufstieg und ersten großen Erfolgen. Über mangelndes Publikumsinteresse konnten sich die Besitzer der Nickelodeons jedenfalls nicht beklagen, im Gegenteil: zu hunderten, ja tausenden strömten die Menschen in die Kinos, um den Aufführungen beiwohnen zu können. Nicht selten mußten sie sich dazu in langen Schlangen anstellen, bis sie Einlaß in die kleinen dunklen Vorführräume fanden.

Die ersten „movies“ hatten innerhalb weniger Jahre ihren fixen und überaus ertragreichen Platz in den armen Arbeitervierteln vieler amerikanischer Städte gefunden, das begeisterte Publikum seinerseits ein neues Medium zur Vergnügung und Zerstreuung, das zumindest anfangs nicht im Einflußbereich der bürgerlichen Mittelklasse stand.

Mit ihren „nickels“ und „pennies“ hatten diese Menschen aus einem ursprünglich wissenschaftlichen Instrument das erste Massenunterhaltungsmedium geschaffen.

## „Reformgruppen“ versus Nickelodeons

*„The ideal location“ for a nickel theater, wrote the author of a handbook for managers and operators in 1910, „is a densely populated workmen’s residence section, with a frontage on a much travelled street“. He specifically warned that locating in a wealthy neighborhood or in a section where churchgoers lived would give scant patronage; and in small towns one would likely encounter public indifference or constant interference from the pulpit and the weekly press.“<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924.* (Band I) Frankfurt am Main, 1994, S. 20.

<sup>9</sup> vgl. Dieter Prokop: *Medien – Macht und Massen – Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg im Breisgau, 1995.* S. 37f.

<sup>10</sup> Sklar, 1994, S. 16.

Tatsächlich konnte man die meisten Nickelodeons in den von Arbeitern, Schwarzen und Immigranten bewohnten Bezirken der größeren Städte finden, oft in unmittelbarer Nähe von Lebensmittelläden, an Hauptstraßen – und in Nachbarschaft bereits bestehender Nickelodeons. Während der frühen Jahre der Filmproduktion hatte das neue Medium keinerlei Gefahr für den kulturellen status quo bedeutet, zumal die Aufführungen meist an „respektablen Orten“ (wie Vaudeville-Theatern, Opernhäusern, Kirchen und Vortragssälen) und vor „angesehenem Publikum“ stattgefunden hatten. Dies änderte sich jedoch mit dem Entstehen der Nickelodeons und der neuen Zusammensetzung des Kinopublikums schlagartig.

Viele der europäischen Immigranten hatten ihre Heimat aus politischen, religiösen oder wirtschaftlichen Gründen verlassen, waren oft einem Alptraum von Pogrom und Verfolgung und einem Leben im Ghetto entflohen, um im „Amerika ihrer Träume“, im Land der unbegrenzten Möglichkeiten und in Freiheit ein neues Leben zu beginnen.

Doch auch in den USA gab es verschiedene (gesellschaftliche und wirtschaftliche) Einschränkungen der erhofften und erwarteten Freiheiten: Rassismus etwa, zu dem sich D. W. Griffiths episches Kostümdrama „Birth of a Nation“ aus dem Jahre 1914/15 offen bekennt und ihn gewissermaßen auch als legitimes Mittel zur Sicherung der weißen Herrschaft rechtfertigt; auch der begrenzte Zugang für Juden zu bestimmten Wirtschaftsbereichen zwang viele von ihnen, sich als kleine Händler durchzuschlagen, oder sich dem Filmgeschäft (zunächst vor allem dem Verleih) zuzuwenden, weil dies eine Branche war, die noch nicht etabliert genug war – und im Gegenteil, sogar mit negativem Image behaftet, von der Bevölkerung vielfach als „unseriös“ abgetan wurde –, um viele jüdische Händler und Trödler (unter ihnen später so berühmte Namen wie Mayer, Zukor oder Goldfish alias Goldwyn) auszuschließen. Offizielle Stellen und „private Reformgruppen“ warfen der Filmindustrie vor, daß die „dunklen, dreckigen und unsicheren Nickelodeons ungeeignete Stoffe vorführten und häufig in Nachbarschaft zu Mietskasernen angesiedelt seien. Die Kinobesucher, so die Kritiker weiter, seien häufig die unzuverlässigsten Elemente der amerikanischen Gesellschaft, die den physischen und moralischen Gefahren der Filmvorführung allzu wehrlos ausgesetzt seien“.<sup>11</sup>

Viele der Kinobesitzer waren – wie ein großer Teil ihres Publikums – Immigranten, die noch nicht lange in den USA lebten und weder (sprachliches) Geschick noch Mittel hatten, sich gegen derartige Angriffe zur Wehr zu setzen und waren somit leichtes Ziel der bürgerlichen Attacken.

Befürchtet wurde (u. a. aufgrund der oft schlechten Belüftung und mangelhaften sanitären Ausstattung der Nickelodeons) neben der Angst vor der raschen Ausbreitung von ansteckenden Krankheiten, die Besucher von Nickelodeons zwangsläufig haben mußten (was sich schon alleine durch ihre soziale Herkunft erklären ließe [!]) – so die Behauptungen der „Reformer“ vor allem der Einfluß, den diese „unmoralischen Filme“ mit ihrer Darstellung von Verbrechen, Ehebruch, Selbstmord und anderen verbotenen Themen auf diese leicht beeinflussbaren Zuschauer haben konnten. Schlimmer noch: „Die Mischung der Rassen, Ethnien, Geschlechter- und Altersgruppen ließ sexuelle Übergriffe befürchten.“<sup>12</sup>

Staatsbedienstete und die privaten Reformgruppen entwickelten eine Reihe von Strategien, um die „Gefahren, die von den Filmen ausgingen“, einzudämmen. Schließlich wurden auf deren Betreiben staatliche Zensur- und Kontrollstellen eingerichtet und Gesetze zur Einschränkung von Aufführungen an bestimmten Tagen bzw. in bestimmten Gebieten eingeführt. So durften beispielsweise nun an Sonntagen bzw. an christlichen Feiertagen keine Filme vorgeführt werden. Ebenso war auch die Vorführung in Sperrzonen – in Nachbarschaft von Schulen und Kirchen – und der Zutritt für Kinder ohne Begleitung eines Erwachsenen untersagt: Alles in allem bedeuteten diese Bestimmungen erhebliche Einkommensverluste für die Besitzer der Nickelodeons.

Der massive Druck, der auf diese Weise auf die Filmindustrie ausgeübt wurde, führte zu einer Reihe von Veränderungen, die eine neue Ära in der Geschichte des Films einleiteten.

## Die „Motion Picture Patents Company“ oder: Wie der „Trust“ den Markt beherrschte

Unter der Führung von zwei der größten Produzenten, Edison und Biograph, versuchte die Filmindustrie, dieser Bewegung entgegenzuwirken,

<sup>11</sup> Nowell-Smith, 1998. S. 36.

<sup>12</sup> Nowell-Smith, 1998. S. 36.

den Markt zu stabilisieren – und damit natürlich vor allem auch eigene Interessen zu schützen.

Ende 1908 gründeten sie die „Motion Picture Patents Company“ (kurz: „Trust“ genannt) und vereinigten den Rohfilmproduzenten Eastman-Kodak mit den wichtigsten amerikanischen Produzenten (Edison, Biograph und Vitagraph) und ausländischen Gesellschaften, die in den USA ihre Produkte vertrieben (u. a. Selig, Essanay, Méliès, Pathé und Kleine).

Dieser Zusammenschluß sollte nicht nur die Position der Filmindustrie stärken, sondern auch mithelfen, den Markt neu und effizienter zu organisieren.

Die wachsende Nachfrage nach längeren Filmen mit größerem Unterhaltungswert hatte es vor allem für kleine, meist finanzschwache Produzenten (die oft Autor, Regisseur, Ausstatter und Darsteller in einem waren) zunehmend unmöglich gemacht, die immer höheren Produktionskosten alleine aufzubringen und alle anfallenden Arbeiten alleine durchzuführen.

Die technischen Schwierigkeiten bei der Konstruktion von längeren Geschichten waren im Laufe der Jahre überwunden worden: die Grenzen von 300 Metern bzw. 15 Minuten – und damit auch die Notwendigkeit, die wenigen Sitzplätze der Nickelodeons durch oftmaligen Publikumswechsel mit kurzen Programmen möglichst oft zu füllen – waren endgültig überschritten worden.<sup>13</sup>

Die zunehmende Länge der Filme und die unverminderte Nachfrage der Kinobesitzer nach regelmäßigem Nachschub machten schließlich eine Standardisierung von Produktionspraktiken und eine erhöhte Arbeitsteilung erforderlich und führte zu einer Ausdifferenzierung von Produktion, Verleih und Aufführung in separate, eigenständige Bereiche.

Diese Rationalisierungsmaßnahmen hatten neben Gewinnmaximierung aber vor allem ein Ziel: nämlich, den gesamten Markt unter die Kontrolle des Trusts, der eine Monopolstellung innehaben wollte, zu bringen.

Das wichtigste „Mittel“ dazu war das Zusammenfassen sämtlicher Patente (die meisten davon in Besitz von Edison und Biograph) auf Filmmaterial, Kameras, Projektoren.

Der Trust hatte nur wenig Interesse an Kontrolle durch direkten Besitz von Vertriebsfirmen und Kinos, sondern versuchte, diese vor allem dadurch auszuüben, daß die Kinobesitzer – und zwar ausschließlich jene, die entsprechende Lizenzen besaßen – Filme und Ausrüstung benötigten, die sie über den Trust (und nur über diesen!) beziehen konnten. Filme wurden nicht verkauft, sondern gegen wöchentliche Lizenzgebühren nur noch verliehen und mußten nach einer bestimmten, vom Trust festgesetzten Zeit wieder zurückgegeben werden.

Unterschiedliche Preise für neue Produktionen bzw. bereits ältere Filme begünstigten die Entwicklung sog. „Erstaußführungskinos“ im Gegensatz zu solchen, die Filme zeigten, die bereits länger auf dem Markt waren.

Durch „standing orders“ (eine Art „Blockbestellung“) und Zonenbeschränkungen wurden nicht nur unerwünschte Konkurrenten ausgeschaltet, sondern bereits eine Vorform des späteren Studio-Systems Hollywoods eingeführt.

Der Trust kontrollierte aber nicht nur Preise und Aufführung, sondern legte auch – nicht zuletzt, um hier den „Kinoreformern“ keinen Angriffspunkt zu liefern – genaue Standards fest, welche Sicherheits- bzw. Sanitätseinrichtungen ein Kino aufweisen mußte, wollte sein Betreiber in den Besitz einer – lebensnotwendigen – Lizenz kommen.

Viele Vorführstätten wurden nun in den folgenden Jahren umgebaut, viele wurden überhaupt neu errichtet, um den staatlichen Auflagen nachzukommen, sich den etablierten Theatern anzugleichen.

Die so entstandenen großen, prachtvollen Vorführräume standen in völligem Gegensatz zu den Nickelodeons: Sie boten mehreren hundert Personen Platz, waren hell und sauber, ahmten in ihrer Architektur ägyptische Tempel oder chinesische Pagoden nach<sup>14</sup> und präsentierten sich mit einem Ambiente, das beinahe so fantastisch war wie die Welt, die auf der Leinwand gezeigt wurde: die ersten Filmpaläste waren entstanden.<sup>15</sup>

Während in den Nickelodeons meist ein Klavierspieler die vorgeführten Filme begleitete, ging man hier nun dazu über, eigens komponierte

<sup>13</sup> Einige Kinobesitzer hatten sich dabei einen „besonderen Trick“ einfallen lassen, um rascher freie Plätze zu gewinnen: noch bevor alle Nummern aufgeführt worden waren, wurden die Filme, die bisher meist den Abschluß nach einer Reihe von Tanz- und Akrobatikunststücken gebildet hatten, vorgezogen, um so vorzutauschen, die

Vorstellung sei bereits zu Ende – was den Filmen bald die Bezeichnung „vaudeville-chasers“ („Rauschmeißer“) einbrachte – und fälschlicherweise den Ruf, unpopulär zu sein.

<sup>14</sup> vgl. Nowell-Smith, 1998, S. 37.

<sup>15</sup> Der erste Filmopalast wurde 1913 in New York eröffnet.

Filmmusik von einem ganzen Orchester aufzuführen zu lassen.

Daneben bemühte man sich auch zunehmend, das Image des Films insgesamt zu verbessern, indem man bekannte Schriftsteller, Theaterschauspieler und Regisseure zu gewinnen versuchte. Mit deren Auftritten hoffte man, vom „Flair der hohen Kunst“ und der Seriosität des Theaters mitprofitieren zu können.

Auf diese Weise wollte man nicht nur dem wachsenden Unbehagen konservativer Kreise angesichts der Ausbreitung des neuen Mediums für die Massen (außerhalb bürgerlicher Werte und Normen) begegnen, sondern – im Gegenteil – hier noch ein neues Publikum gewinnen. Die luxuriösen Filmpaläste, die diesen (groß-)bürgerlichen Kreisen vertrauten Theatern äußerlich nicht nur ähnlich waren, sondern diese an Luxus und Pracht noch bei weitem übertrafen, sollten diese – kaufkräftige – Schicht zu den Vorführungen der nun auch technisch immer anspruchsvolleren Filme bringen. Eine Einteilung in (unterschiedlich teure) Platzkategorien sollte zusätzlich gewährleisten, daß die „vornehme Gesellschaft“ nicht neben einem der eigenen Arbeiter sitzen mußte.

Die enge Zusammenarbeit mit dem Theater sollte den Film nun durch Anpassung an die kulturellen Traditionen der Bühne „veredeln“. Überall – nicht nur in den USA, sondern auch in weiten Teilen Europas – erfolgten nun derartige Kooperationen unter Mitwirkung namhafter Autoren, Schauspieler und Bühnenregisseure „ehrwürdiger Kulturinstitutionen“.

Die von der amerikanischen Filmindustrie verfolgten Strategien zur Steigerung von Respektabilität und Zuschauerzahlen, verbesserte Vorführstätten und Eigenzensur zeigten schon wenige Jahre nach der „Krise“ erste Erfolge: Das Massenpublikum hatte sich in prächtigen Filmpalästen eingerichtet und erlebte hier nun das erste wirkliche Massenmedium.

## Ein Blick nach Europa

Das Arrangement des Trusts hatte aber vor allem eine weitere, sofortige und wesentliche Auswirkung auf den Markt: die ausländische Konkur-

renz hatte man weitgehend verdrängen können.

Davor hatten europäische Filme, allen voran jene des französischen Produzenten Pathé, den Markt dominiert und einen Anteil von rund 65% aller in den USA aufgeführten Filme gehalten.<sup>16</sup>

Bereits 1909 betrug der Anteil der Importe nur noch weniger als die Hälfte der vorgeführten Filme und wurde zunehmend geringer.

Das Vorurteil gegenüber ausländischen Filmen (bemängelt wurden die schlechte Qualität der Produkte, die Unverständlichkeit der Geschichten und die „unamerikanische“ Moral (!) der Filme<sup>17</sup>) war Teil der ausschließenden Taktik des Trusts.

Dies trug nicht zuletzt dazu bei, daß viele europäische Studios nun verstärkt dazu übergingen, „klassische“ Themen, Literaturadaptionen und historische Epen zu produzieren, um so ihre Akzeptanz auf dem amerikanischen Markt wieder erhöhen zu können. Mit europäischer Hochkultur sollten die nun verlorenen Anteile „zurückerobert“ werden.

In Frankreich war als „Ergebnis einer Synthese von Cinematographe, Comédie Française und Académie Française“ die französische Film-d'Art-Bewegung entstanden, die auch eine Art Vorbildfunktion für derartige Entwicklungen in England, Italien, Dänemark und Deutschland hatte. Zwar stieß der Kunstfilm, eine – durchaus gewollte – Kopie der etablierten Literatur und des Theaters, auf große Zustimmung vor allem der „gehobenen Gesellschaft“, konnte sich aber „aufgrund der steril und künstlich wirkenden Spielweise weder hier noch bei dem angestammten Kinopublikum durchsetzen“.<sup>18</sup>

Im wilhelminischen Deutschland war mit ähnlicher Vehemenz wie in den USA, wo Kampagnen der traditionell in der amerikanischen Öffentlichkeit „aktiven Sittenwächter“ (wie Frauenvereine, „moralische Ligen“, Kirchen und andere religiöse Vereinigungen) gestartet worden waren, ebenfalls eine „Kinoreformbewegung“ zum Zweck eines „volkspädagogischen Kampfes gegen Schmutz und Schund“ entstanden. Die Existenz des neuen Mediums Kino und der wachsende Zuspruch durch die Massen waren jedoch nicht mehr rückgängig zu machen. Daher entschloß man sich seitens der „Reformbewegung“ –

<sup>16</sup> Umgekehrt wurden damals kaum amerikanische Filme nach Europa exportiert, weil der heimische Markt als noch ausbaufähig galt und daher von den US-Herstellern vorrangig bearbeitet und beliefert wurde. Diese Situation änderte sich erst mit dem Kriegsausbruch in Europa 1914,

als die europäischen Industrien nicht mehr produzieren konnten und nun die USA die führende Rolle auf dem Weltmarkt übernahmen.

<sup>17</sup> vgl. Nowell-Smith, 1998. S. 26.

<sup>18</sup> Faulstich/Korte, 1994. S. 21.

bei weiterhin prinzipieller Ablehnung des bestehenden Kinoangebots – zu einer differenzierten Gegenmaßnahme: Man betonte die Möglichkeit des Einsatzes von Lehr- und Kulturfilmen als „Volksbildungsmittel“ oder gar als „Volkserzieher“, um auf diese Weise der Gefahr entgegenzuwirken, durch herkömmliches Kino die Fähigkeit, sich mit ernsthafter Kunst auseinanderzusetzen, zu vernichten.

Seitens der Filmwirtschaft reagierte man nun – ähnlich wie in den USA – mit der Errichtung aufwendig ausgestatteter Filmtheater und dem „Anwerben“ bekannter Theaterleute, Schriftsteller, Musiker und bildender Künstler, um so auch einem bürgerlichen Publikum den Weg ins Kino zu erleichtern.

Es gelang, Berühmtheiten wie Max Reinhardt für mehrere Filme zu verpflichten (1913 entstand der Film *Insel der Seligen*, 1914 *Eine venezianische Nacht*). Doch die eng an die erfolgreichen Bühnenvorlagen angelehnten Produktionen erlitten ein ähnliches Schicksal wie viele französische Kunstfilme: Sie fielen bei Kritik und Publikum durch.

Ähnlich erging es auch der nur mäßig vom Publikum angenommenen „Veredlungsbemühung“ des deutschen Films mit der Produktion *Der Andere* (1913, Regie Max Mack), für die der renommierte Theaterschauspieler Albert Bassermann verpflichtet werden konnte.

Wesentlich erfolgreicher war hingegen Paul Wegener mit seiner Darstellung in dem Film *Der Student von Prag* (1913, Regie Stellan Rye), dem eine Reihe weiterer Produktionen – auf Legenden, Märchen oder geheimnisvoll-phantastische Vorlagen aus der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts zurückgreifend – folgte (u. a. *Der Golem* 1914, *Das Haus ohne Türen und Fenster* 1914, *Rübezahls Hochzeit* 1916, *Homunculus* 1916). In diesen Filmen zeigte sich bereits ein spezifisches künstlerisches Interesse, das ab den 20er Jahren in den Filmen des Expressionismus zur vollen Entfaltung gelangen sollte.

Aus den rudimentären Ansätzen der „Gründerjahre“ des Kinos differenzierten sich sukzessive Grundformen verschiedener Spielfilmgenres mit je eigenen Charakteren, Handlungsmustern, prägenden Attributen, Details und Motivkomplexen. In den einzelnen Filmländern entwickelten sich – bei meist ähnlich strukturierter inhaltlicher

Gesamtproduktion – Spezialisierungen auf gewisse Genres, in denen dann das jeweilige Land die führende Rolle im internationalen Angebot übernehmen konnte. Nicht selten erfolgte eine solche „Schwerpunktbildung“ über einen ersten besonderen Erfolg in dem betreffenden Sujet, den man mit ähnlichen Produktionen fortzusetzen versuchte.

So galt beispielsweise der historische Monumentalfilm als die Domäne des italienischen Films, der Western und die „slapstick-comedy“ als jene der USA, die (in Serien produzierte) „elegante“

**Das Massenpublikum hatte sich in prächtigen Filmpalästen eingerichtet und erlebte hier nun das erste wirkliche Massenmedium.**

Komödie (à la Max Linder) als jene Frankreichs und das mondäne Melodram mit erotischem Einschlag (wie viele Filme mit dem

Stummfilm-Star Asta Nielsen) als jene Dänemarks.<sup>19</sup> Auf diese Weise wurden viele der in der jeweiligen „Schiene“ produzierten Filme zu regelrechten „nationalen Markenzeichen“.

Daneben gab es aber auch – nicht allein aus Konkurrenzgründen – zahlreiche Parallelentwicklungen und Überschneidungen (wie dies beispielsweise die fast in allen Ländern produzierten Posen oder Kriminalfilm-Serien verdeutlichen).

## **Der Untergang des „Trusts“ oder: Der unaufhaltsame Aufstieg der „Hollywood-Moguln“**

In keinem anderen Land waren Umstrukturierungs- und Konzentrationsprozesse im Bereich der Filmindustrie mit annähernder Härte und Brutalität vollzogen worden wie in den USA.

Die Motion Picture Patents Company bestand bis 1915, als sie gemäß den Bestimmungen des „Sherman Anti-Trust Act“ für illegal erklärt wurde. Tatsächlich hatte der Trust aber bereits ab 1912 keine Kontrolle mehr über den Markt gehabt. Seine Mitglieder repräsentierten zu diesem Zeitpunkt die „alte Garde der amerikanischen Filmindustrie und viele von ihnen gab es schon bald nach der negativen Entscheidung der Rechtssprechung nicht mehr. Ihr Platz wurde von den Gesellschaften der aufstrebenden Hollywood-Moguln übernommen, von denen viele durch den Widerstand gegen die Bemühungen

<sup>19</sup> vgl. Faulstich/Korte, 1994, S. 23f.

des Trusts um eine oligopole Kontrolle, ihre Position gestärkt hatten“.<sup>20</sup>

Die starre Produktions- und Vermarktungspolitik konnte sich – trotz anfänglicher Erfolge – nicht durchsetzen. Dazu kam, daß vor allem der Bereich der Distribution von Anfang an eher chaotisch war, nur wenig erinnerte dabei an professionelle Organisation: Oft waren die Filme durch Beschädigungen unbrauchbar oder wurden überhaupt nicht oder nicht rechtzeitig geliefert bzw. den Kinobesitzern zur Verfügung gestellt. Nicht selten erhielten auch zwei Kinos in unmittelbarer Nachbarschaft das selbe Wochenprogramm.<sup>21</sup>

Viele kleine Kinos, deren Lage in armen Stadtvierteln nur wenig Profit erwarten ließ, wurden vom Trust teilweise völlig ignoriert und erhielten überhaupt keine Filme: Rund 2000 bis 3000 Nickelodeons blieben auf diese Weise ohne irgendwelche Versorgung durch die Motion Picture Patents Company.

Eine solche Situation ließ verständlicherweise Widerstand gegen den Trust entstehen, der mit derartigen Praktiken viele „kleine Kinobesitzer“ in den Ruin zu treiben drohte.

Doch nur wenige von ihnen hatten auch die finanziellen Mittel, um sich zur Wehr zu setzen. Einer dieser wenigen hatte ursprünglich selbst dem Trust angehört, hat aber dann, nachdem man ihm keinerlei Mitspracherecht einzuräumen bereit gewesen war, nach drei Monaten seine Unabhängigkeit erklärt: Carl Laemmle.

Laemmle war jüdischer Einwanderer deutscher Herkunft und hatte in der Bekleidungsindustrie Fuß gefaßt, bevor er sich – wie viele andere vor allem jüdische Einwanderer auch – dem Filmgeschäft zuwandte und ein Nickelodeon eröffnete. Dank seines geschäftlichen Geschicks und Gespürs sollte er innerhalb nur weniger Jahre den größten Vertriebskonzern in den USA aufbauen und später als einer der berühmten „Moguln“ in die Filmgeschichte eingehen.

Bereits 1909 gründete er, nachdem er seine Unabhängigkeit vom Trust erklärt hatte, die „Independent Motion Picture Company“, die „IMP“ (die sich später zur Universal entwickeln

sollte), um dem Trust Widerstand zu leisten und Filme für seine Abnehmer zu produzieren, deren es genug gab: Es waren dies vor allem die kleinen Kinos, die dem Trust nicht angehörten und keine Lizenzen besaßen oder die keine Lieferungen erhielten.

Eines von Laemmles „Hauptproblemen“ war es, eine zuverlässige Quelle für neue Filme zu finden, da seine Abnehmer ständig neue Lieferungen forderten. Diese „Quelle“ entdeckte er in Europa unter den vielen Produzenten, die durch die Bestimmungen des Trusts vom Markt verdrängt worden waren. Die Tatsache, daß es zu jener Zeit ja nur Stummfilme gab, machte die Sache zusätzlich einfacher: jeder dieser (importierten) Filme war gewissermaßen „international“, da sprachliche Barrieren nicht überwunden werden mußten.

Neben den importierten Filmen brauchte Laemmle aber auch amerikanisches Material. Die Produktion war ohne die lizenzierten Geräte des Trusts aber nicht möglich. Doch auch dieses Problem ließ sich über Europa lösen, indem vor allem aus Frankreich Equipment gekauft wurde. Daneben wurden aber auch – unerlaubt – Edison-Geräte eingesetzt, um damit selbst Filme produzieren zu können.

Anders als der Trust verliehen die „Independents“ aber ihre Filme nicht, sondern verkauften sie an die nicht-lizenzierten Nickelodeons.

Als Vorlagen für die Filmhandlungen „plünderten“ die Independents Kriminalmagazine, populäre Romane und erfolgreiche Theaterstücke.<sup>22</sup>

Um sich und ihr Equipment zu schützen, engagierten die „Independents“ eigens Bodyguards. Dies war auch notwendig angesichts der Tatsache, daß der Trust gegen jene, die sich ihm widersetzten, mit allen Mitteln und aller Härte vorging. Neben zahllosen Prozessen, die der Trust gegen die Independents führte (von denen er allerdings auch eine beträchtliche Anzahl verlor), wurde oft auch zu illegalen Methoden gegriffen, um die Arbeit der Unabhängigen zu behindern oder zu sabotieren. Die eigens zum „Aufspüren von illegaler Filmarbeit“ eingesetzten „Edison-Detekti-

„amerikanischer Heimatfilm ohne Wahrheit“ bezeichnet werden, nicht als die Verfilmung der historischen Wirklichkeit, sondern vielmehr ihrer Legenden. „Vor dem Film existierte die Legende über den amerikanischen Westen in literarischen und folkloristischen Erscheinungsformen. In seiner schwärmerischsten oder naivsten Form ist der Western genau das Gegenteil einer historischen Rekonstruktion.“ Bazin, 1975. S. 112f.

<sup>20</sup> Nowell-Smith, 1998. S. 28.

<sup>21</sup> vgl. Sklar, 1994. S. 37f.

<sup>22</sup> Zu einem der beliebtesten Filmgenres wurde dabei der Western, der noch dazu an „Originalschauplätzen“ im Westen gedreht werden konnte. Hier wurde die jüngste, vielfach noch aktuelle Geschichte der Eroberung des amerikanischen Westens zu thematisieren vorgegeben, vielfach dabei aber auf kolportierte Mythen und Legenden zurückgegriffen. Der Western kann als eine Art

ve“ schreckten auch nicht davor zurück, Aufnahmeapparate in die Luft zu jagen, Kameras zu zerschleßen, Säuren in die Entwicklungsbecken zu schütten und so die Negative zu zerstören.

Sogar die Darsteller wurden mitunter in Lebensgefahr gebracht; unter den Komparsen gab es provozierte Schlägereien und Todesfälle.

All dessen ungeachtet setzten die Independents aber ihre Arbeit fort. Um den Repressalien durch die Edison-Truppen zu entgehen, wählte man Drehorte wie Kuba, Florida, Arizona und Kalifornien, Orte, die weit entfernt waren vom an der Ostküste angesiedelten Trust.

Bereits um das Jahr 1910 hatten sich einige Filmfirmen in und um Hollywood niedergelassen, einem kleinen und zunächst wenig attraktivem Vorort von Los Angeles, ohne Wasserversorgung oder sonstige Annehmlichkeiten.

Bis heute konnte der Mythos hartnäckig bestehen bleiben, die Filmemacher hätten sich in Hollywood angesiedelt, weil die Nähe der mexikanischen Grenze eine rasche Flucht vor den Edison-Truppen erlaubt hätte. Bedenkt man allerdings die Möglichkeiten damaliger Mobilität, so ist klar, daß eine solche „rasche Flucht“ etwa fünf Stunden gedauert und mindestens einen Drehtag gekostet hätte.

Die Gründe, warum man sich gerade um Hollywood niedergelassen hatte, sind vielfältig, und sicher hat die Distanz zum Trust dabei eine gewisse Rolle gespielt. Vor allem aber waren es das Klima und die Landschaftsvielfalt, die einen entscheidenden Ausschlag für diese Wahl gegeben hatten: das sonnige, warme Wetter ermöglichte viele Außenshootings, und in unmittelbarer Nähe befanden sich viele verschiedene Locations: nahegelegenes Farmland diente als Kulisse für den Mittelwesten, der Pazifische Ozean mußte sowohl für den Atlantik als auch für die Karibik herhalten, und nur eine Tagesreise entfernt gaben Berge und Wüste den Western einen Hauch von Authentizität.

Dazu kam, daß das Land in Hollywood nicht nur zu kaufen, sondern auch billig war – und Land brauchten die Filmfirmen, um hier ihre riesigen Studios und „Filmstädte“ aufzubauen.

Los Angeles war darüber hinaus ein beliebtes Ziel vieler Zuwanderer, die um wenig Geld Häuser

kauften, um sich hier niederzulassen. Viele von ihnen waren Handwerker aus den verschiedensten Branchen und Berufen, die als billige Arbeitskräfte in den Filmstudios Beschäftigung fanden und deren Aufbau und Aufstieg entscheidend mittrugen.

1910 gründete Laemmle mit zwei Partnern die „Motion Picture Distributing and Sales Company“ und errichtete damit ein perfekt funktionierendes Vertriebssystem, wobei die Praktiken des Trusts teilweise übernommen bzw. imitiert wurden.

Die „Independents“ waren nur noch auf dem Papier unabhängig vom System: Sie waren es vielmehr jetzt, die das eigentliche System bildeten. Ab 1911/12 kontrollierten somit zwei gleich mächtige Oligopole die Filmwirtschaft der USA.

## Das „Star-System“ Hollywoods

Die Independents setzten ihren Weg in Richtung völlige Marktübernahme fort und begannen, neben technischem Personal vor allem auch Darsteller vom Trust abzuwerben – und diese zu gefeierten Stars zu machen, indem sie das „Star-System“ des Theaters übernahmen bzw. für ihre Zwecke adaptierten. Auch wenn Carl Laemmle zugeschrieben wird, er habe mit der „Geschichte der Florence Lawrence“<sup>23</sup> das Starsystem für den Film eingeführt oder es überhaupt erst erfunden, so stimmt dies (wie viele Mythen rund um die Entstehung der Traumfabrik und den Aufstieg der Filmmoguln) nur teilweise: Schon davor hatte der Trust Theaterschauspieler angeworben und sie als „eigene Züchtungen“<sup>24</sup> angepriesen.

Dabei hatte es anfangs eine Reihe von Gründen gegeben, die gegen die Entstehung eines solchen Starsystems gesprochen hatten.

Zum einen fürchteten die Filmgesellschaften Machtverschiebungen und höhere Gagenforderungen von Seiten der Schauspieler, wenn diese erst einmal berühmt und sich der „Zugkraft“ ihrer Namen bewußt würden (wie dies ja im Bereich des Theaters durchaus üblich war.)

Dazu kam, daß auch die große Entfernung der

wiedererkannt hatte, forderte nun den Namen der tragisch ums Leben gekommenen jungen Frau. Schließlich wurden am folgenden Tag nicht nur ihr Name, sondern auch ein Dementi über ihren Tod abgedruckt. Bei einem Live-Auftritt (der Teil eines geschickten Werbefeldzuges Laemmles war) brach beim Publikum kurze Zeit später regelrechte Hysterie aus.

<sup>24</sup> Nowell-Smith, 1998. S. 28.

<sup>23</sup> Die Schauspielerin Florence Lawrence, ursprünglich bei Biograph unter Vertrag, wurde von Carl Laemmle für die IMP abgeworben. Berühmt wurde die als „Biograph-Girl“ bekannte (ansonsten aber bis dahin „namenlose“) Florence Lawrence durch die Meldung über ihren angeblichen Unfalltod, die Carl Laemmle bewußt über die Zeitung verbreiten hatte lassen. Das Publikum, das die Schauspielerin auf dem Foto auf der Titelseite der Zeitung

Kameras zu den Darstellern in den ersten Jahren des Kinos ein genaues Erkennen der Personen unmöglich machte und das Publikum in der Nickelodeon-Ära eher dem Studio-Logo als einzelnen Schauspielern „treu ergeben“ war.

Zum anderen waren es aber oft auch die Filmschauspieler selbst, die aus dieser Anonymität nicht hervortreten wollten. Das Kino galt – trotz aller Erfolge – noch lange Zeit als „back-street-amusement“, zu dessen Mitwirkung man kein Talent brauchte, kurz: Dem Film und damit auch dem Beruf des Filmschauspielers haftete alles andere als ein positives Image an.<sup>25</sup> Wollte man als Schauspieler auch auf der Theaterbühne erfolgreich sein, verschwieg man besser, schon jemals vor einer Kamera gestanden zu haben.

Doch das Publikum ließ es nicht zu, daß die Filmgesellschaften ihre Schauspieler „so anonym wie jonglierende Seehunde hielten. Und so erwuchs jenes seltsame Phänomen, der Filmstar, aus einer weltweiten Neugier heraus“.<sup>26</sup>

Es genügte nicht mehr, vom „Biograph Girl with the Curls“ (Mary Pickford, die zunächst bei Biograph unter Vertrag war) sprechen zu können: die Zuschauer wollten die Namen jener bisher anonymen, bewunderten Schauspieler wissen. Schließlich erkannte auch die Filmindustrie – trotz der anfänglichen Bedenken, daß Stars mit Namen (und vor allem diese) die Kinokassen füllten.

So kreierte die Filmmoguln später jene „modernen Götter“, die zu weltberühmten Stars wurden. In Wirklichkeit waren sie jedoch kaum mehr als „Objekte“ mit künstlich geschaffenen Images und ohne jegliches Mitspracherecht bei der Auswahl ihrer Rollen. (Ein Versuch, aus dem Klischee der bisherigen Rollen auszubrechen, bedeutete nicht selten das Ende ihrer Karriere.)<sup>27</sup>

## Die Entstehung der „Traumfabrik“

*The defeat of the Trust was, however, above all a victory for the men who ran and supplied the storefront nickel theatres. Among them were a considerable number of East European Jews who had come to the United States as youths and struggled up the economic ladder, specializing in businesses like clothing and expensive accessories such as furs and jewelry, where skill in meeting and pleasing*

<sup>25</sup> vgl. Andrea Winkler-Mayerhöfer: *Starkult als Propagandamittel*. München, 1992. S. 15f.

<sup>26</sup> Jerome Charyn: *Moviefand. Hollywood und die große amerikanische Traumkultur*. Hildesheim, 1998. S. 80.

*the public and a flair for fashion were essential to success. Some entered the amusement business as a sideline, others in escape from a dead end, but both groups quickly learned that providing inexpensive commercial entertainment was a necessary service, and far more profitable than selling apparel.*

*The Trust threat led the most ambitious and talented among them to seek Power over their own destiny.*

*Laemmle was their pathfinder and prototype. More than any other man he had established the independents and kept alive the neighborhood theatres in the ghettos.*

*But Laemmle's triumph, important as it was, was only a stepping stone.*

*Waiting in the wings were others who had stood aloof from the independent's struggle, for their ambitions ranged far beyond the needs of nickelodeons.<sup>28</sup>*

William Fox, ebenso wie Laemmle jüdischer Einwanderer<sup>29</sup> und „Mitbegründer des späteren Hollywood“, war fasziniert von dem Gedanken, nicht nur bestimmte Bevölkerungsgruppen (vor allem die „lower classes“), sondern praktisch jedermann ins Kino zu bringen und damit die Einnahmen sprunghaft ansteigen zu lassen. Um seine Idee umsetzen zu können, übernahm er eine Reihe namhafter Vaudeville-Häuser und -Theater und begann dort sehr erfolgreich etwa die Hälfte des jeweils angebotenen Programms mit Filmen zu bestreiten. Mit seinen relativ niedrigen Preisen gelang ihm dabei ein „doppeltes Meisterstück“: Einerseits konnte er auf diese Weise auch das „middle-class-Publikum“ der Vaudevilles für das Kino gewinnen, andererseits machte er so die großen und komfortablen Theater auch für ärmere Bevölkerungsgruppen zugänglich.

Als er zusätzlich ein Vertriebsnetz aufbauen wollte, geriet er mit dem Trust, mit dem er bis dahin zusammengearbeitet hatte, in Konflikt, und man trennte sich schließlich in Feindschaft (nachdem Fox seinen Prozeß gegen den Trust gewonnen hatte).

Er erkannte, wie wichtig es für jemanden, der im Distributionsbereich tätig sein wollte, war, auch (möglichst eigene) Quellen für das Erwerben der benötigten Filme zu haben und begann selbst zu produzieren.

<sup>27</sup> vgl. James Monaco: *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg, 1980. S. 239.

<sup>28</sup> Sklar, 1994. S. 40f.

<sup>29</sup> William Fox war gebürtiger Ungar.

Fox war der erste, der die Idee einer „vertikalen Integration“ aller relevanten Bereiche der Filmindustrie umsetzte, indem er Produktion, Distribution und Vorführung „zentral“ kontrollierte.

Adolph Zukor, wie Fox gebürtiger Ungar und jüdischer Einwanderer, war ursprünglich ein erfolgreicher Pelzhändler, bevor er sich mit dem Erwerb einer kleinen Filmfirma in New York dem Filmgeschäft zuwandte.

Auch er arbeitete zunächst mit dem Trust zusammen, ging dann aber seiner eigenen Wege, um seine Idee, verstärkt europäische Filme zu importieren, zu verwirklichen. Diese eher auf „Klasse“ denn auf Masse ausgerichteten Streifen, so Zukors Überlegung, würden wohl auch in den USA, ebenso wie in Europa, vor allem ein middle-class-Publikum anziehen. Behandeln sollten diese – längeren und teureren – Filme vor allem Themen, die diese Bevölkerungsschicht interessierten und dabei solche Formen der Unterhaltung wählen, die den Menschen vertraut waren. Unterstützt sollte dies vor allem durch Engagements von bekannten Theaterschauspielern werden: „Famous Players in Famous Plays.“

1912 brachte er – mit überragendem Erfolg – den französischen Film „Les amours de la reine Elisabeth“ auf den amerikanischen Markt und beschloß daraufhin, selbst Filme zu produzieren. Sein Unternehmen nannte er – gemäß seinem Slogan – „Famous Players Company“.<sup>30</sup>

Zukors eigentlicher Plan, „to kill the slum tradition in the movies“<sup>31</sup>, gelang ihm nur teilweise: zwar konnte – nicht zuletzt dank seiner Bemühungen – auch das middle-class-Publikum für das Kino gewonnen werden, ohne daß aber dadurch die lower-class-Bevölkerung deswegen als Zuschauer verdrängt worden wäre. Vielmehr war eine Einheit entstanden, die diese Klassen miteinander verband, nicht jedoch unter dem Namen „Hochkultur“, sondern unter dem Begriff „Massenunterhaltung“.

Zukor gründete später die „Paramount Pictures Corporation“, aus den „Independent Movie Pictures – IMP“ Carl Laemmles wurde die „Univer-

sal Pictures Corporation“, Marcus Loew und Samuel Goldwyn (ursprünglich Goldfish) legten den Grundstein für „Metro-Goldwyn-Mayer – MGM“, die Gebrüder Warner riefen die „Warner Brothers – WB“ ins Leben und William Fox baute sein Imperium („Twentieth Century Fox“) weiter aus.

Die ehemaligen Independents hatten mit ihrer vertikalen Integration aller relevanten Bereiche – von der Produktion über die Werbung bis hin zur Aufführung – und dem von ihnen erschaffenen „Hollywood-Studio-System“, vor allem aber mit viel Geschäftssinn und Gespür für das Filmbusiness die Kontrolle des gesamten US-amerikanischen Markts übernommen.

*Das System wurde im Ausland vielfach bewundert, und die Filmindustrien der Welt schickten ihre Repräsentanten nach Hollywood, um es zu studieren und – wenn möglich – zu kopieren. Neben Besuchern aus Frankreich, Deutschland und Großbritannien begrüßte Hollywood in den 30er Jahren auch Luigi Freddi, den Leiter der faschistischen Filmindustrie Italiens als Gast, sowie Boris Zunjatskij, der als Gefolgsmann Stalins verantwortlich für die Filmindustrie der Sowjetunion war.<sup>32</sup>*

**D**och nicht nur solch auserwählte Gäste kamen nach Hollywood, auch solche, die hier bessere Verdienst- oder Aufstiegsmöglichkeiten erhofften und sich hier niederließen.

Vor allem aber waren es viele tausende Filmschaffende, Schauspieler und Literaten, die auf der Flucht vor Berufsverbot und Verfolgung (bis hin zur Ermordung) in die USA emigrierten, um in der Traumfabrik jene Arbeit wieder aufnehmen zu können, die sie in Europa nicht mehr fortsetzen konnten.

Vielen von ihnen – aber nicht allen – gelang es, hier im Exil Fuß zu fassen. Manche kehrten später wieder nach Europa zurück.

Die meisten aber blieben, und einige von ihnen wurden weltberühmt.

Ihre Namen sind heute untrennbar mit der Geschichte des Hollywood-Films verbunden.

Mag. Katharina WÜRTINGER (1966)

Freiberufliche Filmschaffende, Dissertantin am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien; Forschungsschwerpunkt: amerikanischer Spielfilm.

<sup>30</sup> vgl. Prokop, 1995, S. 31f.

<sup>31</sup> Sklar, 1994, S.46.

<sup>32</sup> Nowell-Smith, 1998, S. 44.

# Multiplicatio imaginorum

Bildmedien nach 1800

Herwig Walitsch

Der vorliegende Beitrag beleuchtet die seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entwickelten Techniken der Bildverarbeitung bis hin zur Photographie. Herausgearbeitet werden soll dabei das Faktum, daß bereits in den vier Jahrzehnten vor dem Bekanntwerden der Daguerreotypie in Europa eine hochentwickelte und ausdifferenzierte Landschaft von Bildmedien entstanden ist, die das Bedürfnis der Menschen nach Bildern, nach Ansichten von der Welt gleichermaßen befriedigt wie stimuliert. Die Präsentation der Photographie durch Daguerre im Jahre 1839 gerät zur Weltsensation – aber sie ist kein paradigmatischer Umbruch. Der Prozeß der multiplicatio imaginorum, der mit Senefelders Lithographie einsetzt, hat den Boden für sie wohl aufbereitet. Dieser Prozeß wurzelt seinerseits in einem geisteshistorischen Umbruch, den man sehr wohl als Paradigmenwechsel aufzufassen hat: im Aufkommen des Positivismus im Gefolge von Aufklärung und Enzyklopädismus. Auch hierauf wird der Blick zu richten sein.

## Lithographie

*An der Vermehrung der Ansichten der Welt arbeitet die neue Epoche wie manisch. 1773 bestellte Katharina II. bei Josiah Wedgwood<sup>1</sup> ein ca. 1000 Teile umfassendes Service. Ihre Bedingung: Jedes Stück sollte einen anderen englischen Landsitz zeigen. Wedgwood raste mit Kutsche und Camera obscura<sup>2</sup> durch die Lande, „to take 100 views upon the road“, aber er wäre nie zu Rande gekommen, hätte er nicht an jeder Stelle für das Projekt geworben und die Gentry der Gegend bewegen können, das Bild ihrer Herrenhäuser selbst zu zeichnen und ihm zu überlassen. Viele machten mit, selbst Mitglieder der Hocharistokratie beteiligten sich; nach knapp einem*

*Jahr konnte das Service ausgeliefert werden. [...] Die Graphik-Serien der englischen Landschaften mehren sich; mit der Erfindung der Lithographie werden sie zum Massenprodukt.<sup>3</sup>*

Die Lithographie bzw. der Steindruck, 1796 von Aloys Senefelder entwickelt, ist das erste Flachdruckverfahren (mit druckenden und nicht druckenden Bildteilen auf annähernd einer Ebene). Sie beruht auf dem Abstoßverhalten von Fett und Wasser auf einer steinernen Oberfläche (etwa von Schiefer, in Frankreich kommt praktisch ausschließlich Kreide zur Verwendung). Mit dem Steindruck können nun Bilder, die wesentlich differenzierter als Graphiken sind, vervielfältigt werden. 1797 legt Senefelder mit seiner Methode des anastatischen Drucks die Grundlage für die Reproduktion von bereits bestehenden Druckvorlagen. 1826 kommt dann die Lithographie in Farbe, ebenfalls von Senefelder entwickelt, hinzu. Es ist nicht verfehlt, die Zeit der Wende zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert als Epoche einer ersten „Bilderflut“ und eines ersten „Visualisierungsschubs“ der Wahrnehmung zu bezeichnen, in der sich über lange Zeit hinweg aufgestaute Bedürfnisse explosionsartig Bahn brechen.

## Laterna magica

Und diese Bedürfnisse verschaffen sich ihr Recht bei weitem nicht nur durch den Konsum von Lithographien, die bald massenhafte Verbreitung finden. Die Laterna magica, 1646 von dem deutschen Jesuitenpater und Gelehrten A. Kircher erstmals beschrieben, findet im 18. Jahrhundert in ganz Europa ein breites Publikum. Sie ist ein Projektionsgerät, mit dem Bilder, die auf einem transparenten Träger (Glas) aufgebracht sind, auf

Dem Vater des Pioniers der Photographie Thomas Wedgwood.

<sup>2</sup> Die Camera obscura ist im 18. Jahrhundert ein weit verbreitetes Hilfsmittel zum Abzeichnen, gleichsam Abpausen der Natur; sie ist noch kein photographisches Gerät im modernen Sinn. Im frühen 19. Jahrhundert entstehen aus der Camera obscura verfeinerte Zeichen-

hilfsgeräte wie die Camera lucida, der Physionotrace, der Coordonographie, der Diagraph, der Agathographie und weitere.

<sup>3</sup> Wolfgang Kemp: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Photographie*. München: Schirmer und Mosel 1978, S. 14.

eine Projektionsfläche geworfen werden können. Im späten 18. Jahrhundert konstruiert der Belgier Etienne Gaspard Robert, genannt Robertson, das Phantaskop, eine Laterna magica auf Rädern. Robertson gilt als der unerreichte Meister in der Kunst, Gespenster und Phantome zu projizieren. Seine Séancen finden einen in der Geschichte einzigartigen Widerhall. Mit dem durch die Räder beweglichen Projektor simuliert er bei der Vorführung Bewegung; außerdem sind Zoom-Effekte möglich: Ein Bild eines Gespenstes erscheint zunächst klein und wird durch das Wegrollen des Projektors von der Leinwand plötzlich riesengroß. Nach einer Zeit der Wanderschaft über die Jahrmärkte wird die Laterna magica noch im 18. Jahrhundert seßhaft. So betreibt etwa der französische Physiker Jacques Alexandre César Charles in Paris sein „*Cabinet de physique du Louvre*“. Seine Vorführungen erfreuen sich großen Zulaufs. 1802 wird Robertsons Verfahren durch einen Deutschen des Namens Philipstal in England bekannt gemacht. Dort verlieren die Projektionsvorführungen allmählich den grauisigen Charakter der Geister, Gespenster und Totenskelette, und die Laterna magica erobert im Laufe des 19. Jahrhunderts auch den Privatbereich der bürgerlichen Haushalte. 1840 projiziert Child erstmals Bilder mit dem Nebelbilderapparat. Mit ihm ist das allmähliche Ausblenden des einen bei gleichzeitigem Einblenden des nächsten Bildes möglich (Überblendung). Sehr beliebte Nebelbild-Darstellungen sind Überblendungen von einem Bild einer Landschaft bei Tage zu einem Bild derselben Landschaft bei Nacht oder auch Überblendungen von Sommer- zu Winterbildern. Am Höhepunkt der „*magischen Kunst*“ steht das Agioskop, ein dreifacher Apparat, der immer großartiger ausgestattet und mit allen denkbaren Zusatzvorrichtungen aufgerüstet ist. Manche Vorführungen erfordern sogar bis zu sechs Apparate, die von vier bis zum Äußersten geforderten Männern bedient werden. Wie eine solche Bewegungsbild-Simulation vom Inhalte und von der Vorführweise her ausgesehen hat, darüber gibt uns Paul E. Liesegang Auskunft:

*Das „Auswandererschiff“ ist eine besonders beliebte Serie. Man zeigt zunächst das Schiff bei Tage, dann bei Abendsturm (mit der zweiten*

*Laterne); nun setzt man Blitz ein in die erste Laterne, läßt ein paar Mal blitzen (am besten, indem man die ausgespreizte Hand vor dem Objekt hin- und herbewegt) und bringt nach Umstellen des Dissolvers [d. i. die Überblendvorrichtung, H. W.] (an Stelle des Blitzbildes) das Schiff in Feuer. Es wird gewechselt und in eine andere Laterne die bewegliche Feuerplatte eingesetzt.\**

Die Projektionskunst verschwindet übrigens mit dem Auftreten der Photographie nicht, ganz im Gegenteil: Sie entwickelt sich zur Diavorführung weiter, die noch im vorigen Jahrhundert überaus populär wird. Es lassen sich vier Verwendungszwecke der Diavorführung bereits im 19. Jahrhundert unterscheiden:

- 1) die Jahrmaktraktion: Auf der Schaubude war die Laterna magica ohnehin zu Hause, und es mußten nur die gemalten Bilder durch Photographien ersetzt werden.
- 2) Werbezwecke: In Paris ist 1877 am Boulevard Montmartre ein Projektor installiert, der alle paar Minuten das Bild wechselt: Humoristische Bilder folgen auf Stadtansichten, dazwischen werden immer wieder Annoncen geschaltet. Die abendlichen Vorführungen dieser Werbeprojektionen, die übrigens bereits mit elektrischem Licht erfolgen, werden von der Polizei überwacht.
- 3) Didaktik: Dies ist jene Anwendung der Diavorführung, die wohl das größte Publikum erreicht. Das gilt vor allem für den angelsächsischen Raum: Bis zum 1. Weltkrieg erlangt die „*illustrated lecture*“, also der populärwissenschaftliche Vortrag mit Lichtbildern, eine kaum zu überschätzende Bedeutung. Der Diavortrag ist ein öffentlicher Anlaß, gleichzusetzen mit dem Besuch von Theater, Konzert und Oper, allerdings mit wesentlich größerer Anziehungskraft aufs Publikum. Eigene Agenturen haben berühmte Vortragsreisende unter Vertrag; die diversen Kulturvereine und Institutionen wetteifern um das jeweils attraktivste Programm. In London veranstaltet die „*Royal Polytechnic Institution*“ seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts allabendliche Nebelbil-

**Ein Bild eines Gespenstes erscheint zunächst klein und wird durch das Wegrollen des Projektors von der Leinwand plötzlich riesengroß.**

\* Paul E. Liesegang: *Die Projektionskunst und die Herstellung*

*von Lichtbildern.* Leipzig: 1909, S. 157.

der-Vorführungen zu populärwissenschaftlichen Themen. Und schließlich

- 4) die Erweiterung der Dichtung: Aus dem Jahr 1885 ist eine Dichterlesung im Rahmen einer Bismarckfeier überliefert: „*Der Hofchauspieler Meves trug eine von ihm verfasste Festdichtung ‚Bilder aus der Zeit von Blut und Eisen‘ vor, die durch riesige Nebelbilder erläutert wurde. Zum Schluß erschienen die Porträts des Kaisers und der Kaiserin.*“<sup>5</sup> Solche Projektionen konnten übrigens riesenhafte Dimensionen annehmen: Leinwände von 11,5 Metern im Quadrat mit einer Distanz von 50 Metern zum Projektor. Die Nutzung der Laterna magica als Massenmedium im privaten Bereich setzt freilich nicht vor 1950 ein. Es ist nicht verfehlt, die Laterna magica im 19. Jahrhundert als „*Kino vor dem Kino*“ zu bezeichnen, und zwar sowohl von ihrer Etabliertheit und Bedeutung als Institution als auch von den verwendeten Darstellungstechniken her, die, wie wir gesehen haben, auf die wie auch immer unzulängliche Simulation von Bewegt- bzw. Laufbildern abzielten. Was aber das wichtigste ist: Die Laterna magica-Vorführer waren für ihre Darbietungen in keiner Weise auf die Photographie angewiesen, ja diese mußte selbst erst große technische Entwicklungen durchlaufen, bevor sie Laterna magica-tauglich werden konnte. Die Laterna magica, wie sie im Gefolge Robertsons eingesetzt wurde, ist als Medium der Simulation von Bewegung künstlich geschaffener Bilder nicht wirklich von der historischen Bildfläche verschwunden. Sie lebt im Zeichentrickfilm fort, in gewisser Weise auch im Comic, der in der frühesten Geschichte des „*richtigen*“ Films an der Wiege des Spielfilms (im Gegensatz zum nonfiktionalen Dokumentarfilm) gestanden hat. In jedem Falle aber, und dies soll hier als vorerst wichtigster Befund festgehalten sein, ist die Laterna magica wohl die eindrucklichste Manifestation jenes „*Bildhunger*“, der seit dem späten 18. Jahrhundert immer stärker seine Stillung fordert.

## Panorama

Eine weitere Quelle analoger Bilder für den Massenkonsum, die ebenfalls bereits im späten 18. Jahrhundert entsteht, ist das Panorama. Das Pan-

orama ist ein meist von einer Anhöhe aus gewonnenes – gemaltes – Bild einer weiten Landschaft. Es wird in einem Rundbild dargestellt, welches aufgrund seiner monumentalen Ausmaße in einem besonderen Rundbau untergebracht werden muß. Es können plastische Vorbauten hinzukommen. Die Vorführung erfolgt unter Verwendung besonderer Beleuchtungs- und Bewegungseffekte.<sup>6</sup> Als Erfinder des Panoramas gelten J. A. Breysig aus Danzig und der Ire R. Barker. Barker läßt sich das Verfahren auch patentieren und richtet bereits 1794 in London ein Panorama ein, dessen Bilder er zweimal jährlich wechselt. 1800 werden auch in Paris und Berlin Panoramen errichtet. Zur Mitte des 19. Jahrhunderts mißt ein Panorama etwa 14 Meter in der Höhe und 120 Meter im Umfang. Das Panorama erlebt mit der Photographie ebenfalls noch einen Aufschwung – etwa mit dem „*Kaiserpanorama*“ von August Fuhrmann in Berlin, einer Kombination aus Panorama und Stereoskopie, welches 25 Personen gleichzeitig das Betrachten stereoskopischer Panoramaansichten von Weltstädten durch Okulare ermöglicht –, allerdings ist seine Zeit mit Darstellungen über den deutsch-französischen Krieg 1870-71 im wesentlichen vorbei. Freilich steht etwa in Den Haag nach wie vor das 1881 erbaute Panorama Mesdag, und es wird heute noch von durchschnittlich 100.000 Personen jährlich besucht.

## Diorama

Eine Sonderform des Panoramas ist das Diorama. Hierbei handelt es sich um eine große, beidseitig bemalte – allerdings flache – Leinwand. Durch den Einsatz spezieller Beleuchtungseffekte – Auflicht bzw. Durchlicht – können dem Publikum unterschiedliche Ansichten ein und desselben Bildes, etwa Tages- und Nachtansicht, gezeigt werden. Das erste Diorama wird am 11. Juli 1822 an der Rue de Sanson in Paris eröffnet. Hier werden zwei Gemälde mit den Maßen 14 mal 22 Meter gezeigt. Ein Sprecher erklärt das mit Geräuschen untermalte Bild; die Vorführung dauert 15 bis 20 Minuten und hält die Zuseher in atemloser Spannung. Der Erfinder und Namensgeber dieses Verfahrens und Gründer des ersten Pariser Diorama-Lichtspieltheaters heißt Louis Jacques Mandé Daguerre.

<sup>5</sup> Zitiert nach Kemp, *Foto-Essays*, S. 32.

<sup>6</sup> Eine Vorstufe des Panoramas liegt übrigens in der

Theaternalerei des Barock.

## Laufbilder vor der Photographie

Die technische *multiplicatio imaginorum* – auf der Grundlage von Lithographie, *Laterna magica* und Panorama – setzt lange, mehr als ein halbes Jahrhundert vor dem Erscheinen der Photographie ein. Und schon vor der Erfindung der Photographie kommen die ersten Laufbildmedien hinzu: Nachdem 1821 vermutlich John Murray das Prinzip der Netzhautträchtigkeit, beobachtet an optischen Phänomenen bei einem rotierenden Speichenrad vor einem Gitter, wiederentdeckt (beschrieben worden ist es schon in der Antike: um 150 n. Chr. von Ptolemäus aus Alexandria), konstruieren J. A. Pâris und W. H. Fitton 1825 unabhängig voneinander das *Thaumatrope* oder die *Wunderscheibe*: eine Papierscheibe, die auf der einen Seite z. B. einen Vogel, auf der anderen einen Käfig zeigt. Bei rascher Rotation der Scheibe um eine Achse durch ihren Durchmesser erscheint der Vogel im Käfig (andere Themen waren Enthaupteter und Kopf, Reiter und Pferd, Maus und Katze usw.). Das *Thaumatrope* ist noch kein Laufbildmedium im eigentlichen Sinne, sehr wohl aber das *Phenakistiskop*, das 1832 Simon Ritter von Stampfer in Wien und Joseph Plateau in Gent unabhängig voneinander konstruieren. Beim *Phenakistiskop* (auch *Stroboskop*, *Lebensrad*, *Wundertrommel* usw.) ist eine Serie von Zeichnungen auf dem Rand einer drehbaren Trommel mit Schlitzen angebracht. Wenn die Trommel rotiert, erscheinen die Zeichnungen, die Momentaufnahmen bestimmter Bewegungsabläufe darstellen, als Laufbilder. Das *Phenakistiskop* erlangt nie mehr Stellenwert als den eines Spielzeuges. Aber 1853, fast ein halbes Jahrhundert vor den ersten Filmvorführungen, kombiniert Franz Freiherr von Uchatius das *Phenakistiskop* mit der *Laterna magica* und projiziert so die Laufbilder auf eine Leinwand, sodaß ein Publikum größerer Zahl sie sehen kann. Auch hier wird natürlich noch mit von Menschenhand geschaffenen Bildern operiert. Aber die verwendete Grundstruktur – die Projektion von Laufbil-

dern auf eine Leinwand – entspricht der des Films.

Daß das Wort von der „*Bilderflut*“ die Dimensionen durchaus richtig beschreibt, mögen zwei Zahlen dokumentieren. Allein der „*industrialisierte Romantiker*“ Gustav Doré schafft bis zu seinem Tod 11.000 Arbeiten; er beschäftigt nicht weniger als 136 Xylographen, die seine Bilder zum Zwecke der Vervielfältigung ins Holz stechen. Die Zahl der Druckexemplare, also der angefertigten Reproduktionen, läßt sich nicht ermesen. Nach dem Erscheinen der Photographie explodieren die Zahlen: 1860, also nur 21 Jahre nach dem Bekanntwerden der *Daguerreotypie*, bietet die „*London Stereoscopic Company*“ 100.000 verschiedene Motive an. Die Zahl der zur gleichen Zeit in den USA kursierenden *Stereophotographien* wird auf drei bis fünf Millionen geschätzt – drei bis fünf Millionen unterschiedliche Motive notabene. Die Gesamtzahl der Kopien aller Motive entzieht sich jeder Berechnung oder auch nur Schätzung.<sup>7</sup>

Das späte 18. und das frühe 19. Jahrhundert wußten ihren Bildhunger also auch ohne die Photographie zu stillen. Der Höhepunkt der Flut der von Menschenhand geschaffenen und durch die genannten Techniken vervielfältigten und verbreiteten Bilder fällt zeitlich praktisch zusammen mit dem, was die Literaturhistorie gewöhnlich als „*Goethe-Zeit*“ bezeichnet, also mit dem Glanz- und Höhepunkt der Praxis des mimetisch-illusionistischen Darstellungsstils in der Poesie.

## Analoges Bild und Fiktionalität – keine Kunst ohne Erfindung

Die Epoche hat die Unterscheidung zwischen „*Bildern von der Welt*“ und „*Bildern des Fiktiven*“ in dieser Schärfe nicht getroffen, weder auf der Ebene der Produktion noch auf jener der Rezeption – jedenfalls nicht, solange nicht von „*Kunst*“ die Rede war.<sup>8</sup> Für das Publikum war es mehr

<sup>7</sup> Die *Stereophotographie* geht auf die Erkenntnis zurück, daß der menschliche Gesichtssinn durch die Kombination zweier Bilder aus jeweils unterschiedlicher Perspektive das räumliche Sehen ermöglicht. Zwischen 1832 und 1838 befaßt sich der englische Physiker Charles Wheatstone mit dem räumlichen Sehen. Schon 1839, also zur Geburtsstunde der Photographie, stellt Talbot für Wheatstone stereoskopische Aufnahmen (unter Verwendung zweier Kameras her). 1849 entwickelt David Brewster eine einfachere Stereokamera mit zwei Objektiven. Zur Ansicht dieser Raumbilder werden spezielle Stereobetrachter

konstruiert. Die *Stereophotographie* wird im Laufe des 19. Jahrhunderts – wie die genannten Zahlen dokumentieren – äußerst populär; die Bandbreite der Motive umspannt praktisch die gesamte menschliche Wahrnehmung, von Landschafts- und Stadtansichten über Portraits bis hin zur besonders beliebten Aktaufnahme. Beide Zahlen aus Kemp, *Foto-Essays*, S. 14 u. 30.

<sup>8</sup> Denn alles, was Kunstanspruch erhob, mußte fiktional sein – das gilt für die Poesie ebenso wie für die bildende Kunst.

oder weniger gleichgültig, ob es eine lithographische Ansicht einer realen, aber nie zuvor gesehenen Stadt bzw. Landschaft oder ob es in der *Laterna magica*-Vorführung eine fiktive Geschichte mit fiktiven Geistern und Gespenstern vor Augen bekam. Beides war an sich eine Sensation und wurde als solche begierig aufgenommen. Allein die Tatsache, daß sich das „Hören-Sagen“ nun um das „Sehen“ – und zwar auf breiter Front – erweiterte, bildete ein Faszinosum, welches Reales und Fiktives praktisch ungeschieden nebeneinander stehen ließ – beides fesselte gleichermaßen allein kraft seines Ansichtigseins.

**K**omplizierter liegen die Dinge auf der Ebene der Produktion. Wie in der Poesie herrschte auch in der bildenden Kunst der Zeit die Forderung nach größtmöglicher „*Natürlichkeit*“ der Darstellung, also nach maximalem Realismus bzw. maximaler Realitätsähnlichkeit. Nicht nur die Poesie ist im Zuge der Diskussionen des Prinzips „*ut pictura poesis*“, wie sie im 18. Jahrhundert geführt wurden, mimetisch-illusionistisch geworden – auch die bildende Kunst.<sup>9</sup> Wie in der Poesie werden in der Malerei die Darstellungsmittel des Allegorischen nach und nach abgebaut und Techniken einer gesteigerten Mimesis, also Realitätsannäherung – wie das physiognomische Detail, die Perspektive, die Handhabung von Licht und Schatten im Dienste der Raumdarstellung usw. – entwickelt. Und wie in der Poesie führt die gesteigerte Mimesis zur Bildung von Illusion, der Illusion, das Dargestellte könne exakt so gesehen werden, wie es sich als wirklich Geschehenes dem Auge gezeigt hätte. Allerdings steht der mimetische Illusionismus in der bildenden Kunst in einem etwas anderen Verhältnis zur Fiktionalität als es in der mimetisch-illusionistischen Poesie<sup>10</sup> der Fall ist. Zu unterscheiden ist nämlich zwischen bildlichen Darstel-

lungen, die eine literarische Grund- bzw. Vorlage haben und solchen, die dies nicht haben. Rechnen zur ersten Kategorie alle jene Darstellungen, die sich auf den Kosmos der mündlichen und schriftlichen – also sprachlichen, und so allgemein muß Literatur hier gefaßt werden – Überlieferung beziehen – vom Mythos der Antike und der Bibel bis hin zu Überlieferungsbeständen neuzeitlichen Ursprungs in der Historienmalerei – so gehören zur zweiten Gruppe die Genres des Portraits, des Stillebens, des Interieurs und der Landschaft (einschließlich der Stadtansicht). Mimetisch-illusionistisch ist die Praxis der Malerei bei beiden Gruppen, aber ihr Verhältnis zur Fiktion unterscheidet sich. Diesen Unterschied können wir am Begriff des „*fruchtbaren Augenblicks*“ festmachen:

*Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung. Der Mensch ist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius, ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben.<sup>11</sup>*

Der „*Augenblick höchster Weihe*“, als der der „*fruchtbare Augenblick*“ hier firmiert, ist jener aus dem Ganzen einer literarischen Vorlage gewählte Zeitpunkt, von dem aus es dem Betrachter möglich ist, sowohl die ganze Vorgeschichte, deren Resultat die abgebildete Situation ist, als auch die Fülle der Folgen dieser Situation zu erschließen. Der „*fruchtbare Augenblick*“ erfüllt somit eine narrative, die Instantanität des punktuellen Bildes sprengende Funktion; der Begriff des „*Chronotopos*“ erfaßt diese Streckung recht genau.<sup>12</sup> Hegel

<sup>9</sup> Die mimetisch-illusionistische oder realistische Malerei hat ihren Ursprung freilich bereits im Humanismus, wo die Hinwendung zum Menschen zur Physiognomisierung der Darstellung führt. Doch erfährt die Malerei im Zuge der Gegenreformation eine Reallegorisierung, die erst im 18. und besonders im 19. Jahrhundert wenn auch nicht gänzlich rückgängig gemacht, so doch deutlich zurückgedrängt wird.

<sup>10</sup> Zum Begriff des mimetischen Illusionismus grundlegend Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen*

*Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer 1989.

<sup>11</sup> Zitiert nach Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963 (= es. 28.), S. 45-65, hier S. 48.

<sup>12</sup> Zur narrativen Funktion der Raumdarstellung in der europäischen Malerei sowie zum Begriff des Chronotopos vgl. Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bild-erzählung seit Giotto*. München: Beck 1996.

spricht in diesem Zusammenhang von der „*Verständlichkeit*“ (Hervorhebung durch Hegel) eines Gemäldes. Die „*Hauptsache [...] bei einem Gemälde*“ bestehe darin, „*daß es eine Situation, die Szene einer Handlung*“<sup>13</sup> darstelle, und dies gelingt dann, wenn das Bild jenen Augenblick zeigt, von dem aus diese ganze „*Handlung*“ erschließbar, also „*verständlich*“ wird. Hier sind nachahmende Darstellung und Fiktion auf sehr ähnliche Art und Weise aufeinander angewiesen wie im mimetischen Illusionismus der Poesie: Den „*fruchtbaren Augenblick*“ zu finden, ist die fingierende Leistung des Künstlers, denn er ist der Kristallisationspunkt eines ganzen Mythos. Jeder andere Moment läßt den Betrachter nicht das Ganze, einschließlich Vor- und Nachgeschehen, erfassen. Freilich stellte sich diese Entfaltung des Ganzen von einem einzigen Anblicke aus nicht ein, wäre dieser Anblick nicht in perfekter Nachahmung dargestellt. Und umgekehrt bliebe wiederum diese perfekte Nachahmung völlig ohne Wirkung auf den Betrachter, stellte sie nicht eben jenen Zeitpunkt dar, in dem die gesamte Geschichte kulminiert.

Es versteht sich, daß der „*fruchtbare Augenblick*“ auch bei bildnerischen Arbeiten zu beobachten ist, deren Höhenlage des ästhetischen Anspruchs nicht an die der klassischen Werke heranreicht. Hier mag er sich in einer besonders grotesken, drastischen oder auch derben Darstellungsweise manifestieren – seine kommunikative Funktion erfüllt er auch so: dem Betrachter klarzumachen, womit er es zu tun hat, also das Bild „*verständlich*“ werden zu lassen. Das gilt vor allem für die Darstellungen der *Laterna magica*. In der künstlerischen Geschichte der Photographie wird die Kategorie des „*fruchtbaren Augenblicks*“ noch einmal zu entscheidender Bedeutung gelangen, und zwar im Entwicklungsstrang der *Live Photography* und der *Pure Photography* – hier aber bereits ohne den Konnex mit der Fiktionalität.

Anders verhält es sich mit der Beziehung der malerischen Genres zur Fiktionalität, die kein literarisches Substrat haben. *Portrait*, *Stilleben*, *Interieur*, *Landschaft* (*Vedute*) – dies ist, so könnte man sagen, zunächst einmal wirklich nichts anderes als „*Abschilderung äußerer Realität*“. Das bedeutet natürlich nicht, daß sie bar jeder künstlerischen Leistung seien, im Gegenteil: Gerade

hier manifestiert sich das technische Können des Künstlers, seine zeichnerische Begabung, die sichere Koordination von Auge und Hand. Die Fiktion ist hier nicht gänzlich ausgeschaltet, sie ist gleichsam reduziert auf die subjektive Zutat oder Wegnahme bei diesem oder jenem Detail, sei es am Objekt, sei es an der Perspektive, oder sei es auch an der Farbgebung bzw. am Verhältnis von Licht und Schatten. Fiktionalität ist hier quasi die Differenz zwischen dem, was sich dem Maler gezeigt hat, und dem, was das Bild uns zeigt. Eine solche Differenz zwischen dem Objekt und seiner Darstellung wird von der idealistischen Ästhetik – trotz der Forderung nach grundsätzlicher Ähnlichkeit, grundsätzlichem Realismus – geradezu gefordert: „*Es gibt Porträts, welche [...] bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind*“<sup>14</sup>, schreibt Hegel, um dann aus dieser Feststellung seinen Begriff der „*objektiven Schönheit*“, einen Eckpfeiler seiner Inhaltsästhetik, abzuleiten. Durch diese oder jene Zutat des Künstlers kann so auch von einem „*objektiv häßlichen*“ Objekt ein „*objektiv schönes*“ Bild entstehen – so wird aus dem „*Schein*“ erst „*schöner Schein*“. In jedem Falle aber liegt dem ein Akt des Fingierens zugrunde. So sind auch die gemalten „*Bilder von der Welt*“ mimetisch-illusionistisch – sie ahmen nach, was sich in der Welt des Realen vorfinden läßt, sie bilden also Reales ab, jedoch nicht ohne Eingriff, aus dem eine Differenz zwischen Bild und Abbild hervorgeht. Diese Differenz bezeichnet hier das „*Schöpferische*“, die eigentliche künstlerische Leistung, die nur der Mensch, die kein Apparat erbringen kann. Ob „*Bild des Fiktionalen*“ oder „*Bild des Realen*“ – entscheidend ist, daß es von Menschenhand geschaffen wird. Dies verleiht ihm sein fiktionales Moment und damit den Anspruch, Kunst zu sein. Genau mit diesem Argument wird, wie wir sehen werden, die Photographie bis weit ins 20. Jahrhundert herein aus dem Kanon der Künste ausgeschlossen werden.

Fest steht, daß gerade an die nichtliterarischen Genres der Malerei die Forderung nach höchstmöglicher Naturnähe bzw. -ähnlichkeit am nachdrücklichsten gestellt wurde. Dies gilt wiederum am stärksten für die *Portraitmalerei*. Hier ist die mimetische Leistung direkt am Vorbild überprüfbar, und die höchste Leistung zieht die größte Nachfrage nach sich. Der Druck auf die *Portrait-* aber auch auf die *Landschaftsmaler*, Höchstleis-

<sup>13</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986

(= stw. 613.), S. 94.

<sup>14</sup> Hegel, *Ästhetik*, Bd. I, S. 67.

stungen zu erbringen, was die Naturähnlichkeit, den Realismus ihrer Darstellungen betrifft, dieser Druck hat sie fast alle zu technischen Hilfsmitteln greifen lassen. Camera obscura, Camera lucida, Physionotrace, Coordonographie, Diagraph, Agathographie – all dies sind Geräte, mit denen das abzubildende Objekt auf die Zeichenfläche geworfen wird, wo es nur noch nachgezeichnet werden muß – es wird gleichsam abgepaust. Der früheste Apparat dieser Art ist uns aus dem Jahr 1538 bekannt, dies ist ein Glastafelgerät aus mehreren Glasplatten, das durch Reflexion ein Bild des Objekts auf das Zeichenpapier wirft und durch die regelmäßige Anordnung der Platten auch noch ein Zeichenraster mitliefert. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt die Zahl solcher Zeichenhilfsapparate sprunghaft zu.<sup>15</sup> Wie wir sehen werden, sind zwei der wichtigsten Pioniere der Photographie aufgrund der Tatsache, daß sie schlecht zeichnen konnten, auf die Idee gekommen, das Licht sich selbst abbilden zu lassen: Joseph Nicéphore Niépce und William Henry Fox Talbot.

„Bilder von der Welt“ – Portraits und Landschaften – und „Bilder des Fiktiven“ – die Figurenwelt der Laterna magica – stürzen auf die Menschen des frühen 19. Jahrhunderts ein. In dieser ersten durch technische Entwicklungen ausgelösten Bilderflut ist der Keim angelegt für zwei Entwicklungsstränge, die wir in der Geschichte aller neuzeitlichen Medien beobachten können: den Entwicklungsstrang des Informationsmediums und den des Unterhaltungsmediums. In der Frühzeit sind diese beiden kulturellen Grundfunktionen aller informationsvermittelnden Technologien noch nicht klar und deutlich geschieden. Noch überwiegt das staunende Zurkenntnisnehmen der neuen Möglichkeiten des Sehens. Daß die beiden Grundfunktionen des sich Informierens über die Welt und des sich zweckfrei Unterhaltens am Betrachten schöner oder schauriger Bilder noch nicht in aller Deutlichkeit auseinander-

treten, hängt mit Gewißheit auch damit zusammen, daß für beides die systematischen gesellschaftlichen Voraussetzungen noch fehlen: Für das systematische sich Informieren über die Welt (und nicht bloß über das nächste Lebensumfeld) fehlt anders als bereits im späteren 19. Jahrhundert noch jede Notwendigkeit. Und für die systematisch organisierte zweckfreie Unterhaltung am analogen Bild fehlt schlicht und einfach noch das Publikum außerhalb der großen Städte. Wenn auch hierauf nicht näher einzugehen ist, sei doch festgehalten, daß mit den beiden grundsätzlichen Entwicklungsmöglichkeiten informationsvermittelnder Techniken, wie wir sie bereits im späten 18. Jahrhundert vorfinden, medienhistorische Konstanten benannt sind. Sie sind von der Geburtsstunde neuer Medien an vorhanden; das gilt, wie wir gesehen haben, für die technische Vermittlung künstlich, d. h. von Menschenhand geschaffener Bilder, es gilt, wie wir sehen werden, für die Photographie ebenso wie für den Film, und es gilt noch für das Fernsehen bis herauf zu den heutigen digitalen elektronischen Bild- und Tonvermittlungstechnologien, in denen beide Entwicklungsstränge, Information (information) und Unterhaltung (entertainment) zum Infotainment verschmelzen. Für unseren Zusammenhang ist diese Beobachtung deshalb von so außerordentlicher Bedeutung, weil das zentrale Unterscheidungskriterium zwischen Information und Unterhaltung die Kategorie der Fiktionalität bildet. Diese wiederum steht aber ihrerseits im Zentrum des mimetisch-illusionistischen Darstellungsstils in der Poesie, ja sie steht im 19. Jahrhundert im Zentrum der Definition von Kunst überhaupt. In dem Maße, in dem die analogen optischen Medien die Kategorie der Fiktionalität für sich zu beanspruchen und zu erobern beginnen, in dem Maß werden sie für eine auf Fiktionalität und nachahmenden Darstellungsstil basierende Poesie zum Problem. Doch die analogen optischen Medien übernehmen die Kategorie der Fiktionalität nicht nur, sie transformieren sie mit

<sup>15</sup> In der Tat sind Camera obscura und die anderen genannten Zeichenhilfsmittel im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert so weit verbreitet und bekannt, daß wir es nicht als außergewöhnlich zu werten haben, wenn die Camera obscura als Requisit in Goethes Roman „Wahlverwandtschaften“ auftaucht: „Übrigens war er außer den geselligen Stunden keineswegs lästig: denn er beschäftigte sich die größte Zeit des Tags, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen [...]“ heißt es über den englischen Besucher im 10. Kapitel des 2. Teils; Johann Wolfgang Goethe: *Wahlverwandtschaften*. M. e. Nachwort v. Ernst Johann. Frankfurt/Main: BG

Gutenberg 1960 (= Goethes Werke in Einzelausgaben. Romane 2.), S. 594. Und es ist auch nicht außergewöhnlich, daß Goethe selbst zwei Camerae obscurae besessen (sie befinden sich heute im Nachlaß in Weimar) und sich ihrer auch als Beobachtungs- und Zeichenhilfe auf Reisen bedient hat – das taten zu seiner Zeit zahlreiche Natur- und Kunstbessene. Ungewöhnlicher erscheint schon der Umstand, daß Goethe, der in seiner „*Farbenlehre*“ (1810) den gelungenen Versuch beschreibt, ein Farbspektrum auf einer nassen Silberchloridschicht aufzuzeichnen, nicht weiter in die Richtung der Verbindung der beiden Elemente – Camera obscura und lichtempfindlicher Substanzen – gearbeitet hat.

dieser Übernahme auch wie der Film, der der Fiktionalität neue Wirklichkeitsbezüge hinzufügt.

## Photographie und Positivismus – und die Kunst

Der erste technische Visualisierungsschub findet in Europa zu einer Zeit statt, in der sich das Konzept des „schönen Scheins“ als ein System von Wort-Bild-Beziehungen auf dem theoretischen (Hegel) und praktischen (Goethe-Zeit) Höhepunkt befindet. Das analoge Bild aber steht allein kraft seiner Existenz jenen Kategorien des mimetischen Illusionismus, die ihn eben zu einem System von Beziehungen zwischen Wort und Bild, zwischen Digitalem und Analogem machen, feindlich gegenüber: dem Schein und der Einbildungskraft. Der Schein oder die Illusion des Analogen im Digitalen wird fragwürdig, wenn das Analoge selbst zu haben ist. Und die Einbildungskraft muß nicht bemüht werden, wenn das bloße Anschauen das gleiche oder ein noch intensiveres Erlebnis ermöglicht. Damit liegt neben Positivismus bzw. Empirismus und Szientismus als der ersten die zweite Wurzel der späteren Krise des mimetischen Illusionismus offen. Angesichts der Wucht, mit der sich der „Bildhunger“ in den Jahren zwischen 1790 und 1840 und natürlich noch darüber hinaus Geltung verschafft, scheint einem System von Wort-Bild-Beziehungen, welches das Erlebnis des analogen Visuellen in das Reich des Scheins verlegt und dabei auf die Einbildungskraft des Lesers setzt, regelrechter Surrogatcharakter zu eignen. Doch das trifft nicht zu. Vielmehr läßt sich der mimetische Illusionismus, wie ihn die Theoretiker des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ausformuliert haben, selbst als nichts anderes als einen Ausdruck jenes „Bildhunger“ dieser Zeit begreifen. Das Medium des Intelligiblen auf die Erzeugung von Sinnlichem zu verpflichten, der scheinbar aussichtslose Versuch, das digitale – und einzige technisch massenhaft reproduzierbare – Medium Schrift zur Schaffung des Scheins von Analogem zu bestimmen – das ist nichts als ein Symptom der Sehnsucht nach dem lebhaften Bild. So stellt sich der mimetische Illusionismus nicht als ein Surrogat für das Analoge dar, sondern gleichsam als ein Phänomen des Übergangs: als den Ver-

such, visuelle Bedürfnisse zu befriedigen zu einer Zeit, in der die technische Machbarkeit hinter den bereits vorhandenen Ansprüchen und Wünschen noch zurückbleibt. Und hier berührt sich auch die zweite Wurzel der Krise des mimetischen Illusionismus mit der ersten, die in seine anthropologische Grundlage hineinreicht: in das Postulat der Wahrheit des Allgemeinmenschlichen. Denn der Positivismus, die Antithese zur Theorie des Allgemeinmenschlichen, geht in seinem Innersten geradezu ausschließlich von der Welt des positiv Sichtbaren aus. Der Positivismus, der dem Idealismus vor Augen führt, daß er in Wahrheit weder etwas über das Menschliche noch über das vermeintlich Allgemeine am Menschlichen auszusagen weiß, ist eine Manifestation des „Bildhunger“ auf einer anderen Ebene. Was dem Bürgertum zum Ergötzen und auch schon zur Bildung dient, wird hier zur Grundlage einer Wissenschaftstheorie, derzufolge das analoge Bild von der Welt und nur es das einzige Objekt wahrer wissenschaftlicher Erkenntnis bilden könne. Unter diesem Gesichtspunkt könnte die Photographie direkte Ausgeburt solcher Theorie sein – und sie ist es auch insofern, als Naturwissenschaftler wie H. F. Talbot an ihrer Wiege gestanden sind, und insofern, als sich praktisch bereits zu ihrer Geburtsstunde Tele- und Mikroskop an die Stelle der Camera obscura hinter das Objektiv gesetzt haben.<sup>16</sup>

Der Schein vom Analogem im Digitalen und das Postulat von der Wahrheit des Allgemeinmenschlichen, Praxis und Theorie des mimetischen Illusionismus, sehen mit der multiplicatio imaginorum im ersten Jahrhundertdrittel die Ursache für seine spätere Krise heraufziehen. Betroffen ist der mimetische Illusionismus davon, wie gezeigt, in zweifacher Weise: einmal in direkter Form, weil sich dem Schein des Analogem im Digitalen das Analoge selbst gegenüberstellt, einmal in indirekter Weise, weil das Anwachsen der Zahl der Bilder von der Welt buchstäblich ein neues „Welt-Bild“ herbeiführt, welches seinerseits die Grundlage der Entstehung positiver Wissenschaften vom Menschen und seiner Welt bildet. In diesem Prozeß wird die idealistische Lehre vom Allgemeinmenschlichen und mit ihr die Theorie des Darstellungsziels mimetisch-illusionistischer Poesie hinweggefegt.

<sup>16</sup> Zur frühen Photographie in der Naturwissenschaft vgl. auswahlweise Renata Taureck: *Die Bedeutung der Photographie für die medizinische Abbildung im*

*19. Jahrhundert.* Köln: Forschungsstelle Robert-Koch-Straße 1980. (= Arbeiten der Forschungsstelle des Instituts für Geschichte der Medizin der Universität zu Köln. 15.)

Noch aber handelt es sich bei dem, was nun so massenhaft auftaucht, um künstlich geschaffene Bilder, um Bilder von Menschenhand. Ob sie „*Bilder des Fiktiven*“ oder „*Bilder von der Welt*“ sind, entscheidet nur darüber, ob sie „*Kunstwerke*“ oder „*Kunststücke*“ sind. Gemeinsam ist ihnen ihr Charakter als Menschenwerk, und als solches kann auch ein „*Bild von der Welt*“ Anspruch darauf erheben, Kunst zu sein, weil auch es, wie gezeigt, Elemente des Schöpferischen und des Fiktionalen tragen kann und trägt. Das heißt: Mögen auch mit der Konfrontation zwischen Analogität und dem Schein von Analogität und mit der Infragestellung der Lehre von der Wahrheit des Allgemeinmenschlichen erste Wolken am Firmament aufziehen – die Kategorie der Fiktionalität steht immer noch unangetastet und unantastbar im Zentrum einer als Illusionskunst begriffenen Malerei und selbstverständlich auch einer mimetisch-illusionistischen Poesie. Für die der *multiplicatio imaginorum* zeitgenössische dichterische Praxis bleiben die sich abzeichnenden Tendenzen ohnehin noch folgenlos. Erst das faktische Auftreten der Photographie leitet jenen Prozeß ein, in dessen Verlauf auch die Fiktionalität als Definiens des Künstlerischen schlechthin aufgelöst wird – zuerst in der bildenden Kunst und dann auch in der Poesie. Diesen Entwicklungen wollen wir uns im folgenden zuwenden.

## Von den Bildern von Menschenhand zu den Bildern der Apparatur – Vorgeschichte der Photographie<sup>17</sup>

Im allgemeinen wird der deutsche Arzt Johann Heinrich Schulze als Entdecker der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen angesehen – dies stützt sich auf seine 1727 erschienene Schrift „*Dunkelheitsträger anstatt Lichtträger entdeckt; oder merkwürdiger Versuch über die Wirkung der Sonnenstrahlen*“. Doch die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen ist über 100

Jahre älter. 1614 erkennt der italienische Arzt Angelo Sala, daß die Schwärzung von gepulvertem Silbernitrat („*Höllenstein*“) durch die Einwirkung von Licht bewirkt wird, und nicht, wie man jahrhundertlang geglaubt hatte, durch die Wirkung der Luft. Übrigens ist es kein Zufall, daß die Erkenntnis der Lichtempfindlichkeit von Silbernitrat zweimal von Medizinern getroffen wurde: Silbernitrat wurde von den Wundärzten der Zeit als wirksamstes Desinfektionsmittel eingesetzt; naturgemäß experimentierten sie viel mit diesem Salz. Andere entdeckten im Verlauf des 18. und im frühen 19. Jahrhundert die Lichtempfindlichkeit einer ganzen Reihe weiterer Substanzen: Giacomo Battista Beccaria (Chlorsilber), Jean Senebier (Harze, Asphalt), Humphrey Davy (Jodsilber), Antoine Jérôme Balard (Bromsilber). Alle genannten Stoffe sollten in den späteren photographischen Verfahren eingesetzt werden.

## Wedgwood

Als der berühmte Keramiker Josiah Wedgwood 1773 von Katharina II. mit der Herstellung eines Services mit Ansichten aller englischen Landsitze beauftragt wurde, war sein Sohn Thomas zwei Jahre alt. Thomas Wedgwood wächst im Umfeld der Wissenschaftler und Forscher auf, die wie sein Vater der „*Lunar Society*“<sup>18</sup> angehören, und sein naturwissenschaftliches Interesse wird durch Unterricht aus Chemie gefördert. Er studiert an der Universität von Edinburgh und beginnt vermutlich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, sich mit lichtempfindlichen Stoffen zu befassen. 1797 schließt Wedgwood Bekanntschaft mit dem Chemieprofessor Sir Humphrey Davy, und 1802 veröffentlicht er gemeinsam mit ihm eine Schrift über das Verhalten von Silbernitrat, welches als Schicht auf einem Träger (z. B. Papier oder Leder) aufgebracht ist. Jede beliebige Vorlage – eine Zeichnung auf Glas, ein Scherenschnitt, das Blatt eines Baumes oder auch ein Insekt –, die das Licht vom

<sup>17</sup> Zur Geschichte der Photographie grundlegend George Eastman House, Rochester, NY (Hrsg.): *Geschichte der Photographie. 1839 bis heute*. Köln et al.: Taschen 2000, Urs Tillmanns: *Geschichte der Photographie. Ein Jahrhundert prägt ein Medium*. Einl. v. H. Gernsheim. Frauenfeld, Stuttgart: Huber 1981 sowie Walter Koschatzky: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg, Wien: Residenz 1984; zur Geschichte der Photographie im 20. Jahrhundert grundlegend Petr Tausk: *Die Geschichte der Photographie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstphotographie zum*

*Bildjournalismus*. Köln: DuMont 1977; zur Theorie der Photographie grundlegend Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Photographie*. 3 Bde. München: Schirmer u. Mosel 1980 u. ders., *Photo-Essays*, a. a. O.; weiters Susan Sontag: *Über Photographie*. Übers. v. Mark W. Rien u. Gertrud Baruch. Wien: C. Hanser 1978 sowie Karl Pawek: *Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche*. Olten, Freiburg/Br.: Walter 1963.

<sup>18</sup> Die Mitglieder treffen sich nur bei Vollmond, damit sie nicht bei völliger Dunkelheit nach Hause gehen müssen, daher der Name.

Schichtträger fernhält, verursacht eine weiße Stelle mit den exakten Umrissen der Vorlage. Dies ist ein Kontaktkopierverfahren, ähnlich jenem, das auch am Beginn der späteren Bemühungen von Nicéphore Niépce und Henry Fox Talbot stehen wird. Freilich gelingt es Wedgwood nicht, seine Bilder zu fixieren, obwohl der schwedische Chemiker Carl Wilhelm Scheele bereits 1777 auf die Unlöslichkeit von geschwärztem Chlorsilber in Ammoniak hingewiesen hat und obwohl Wedgwood die Schriften Scheeles nachweislich gekannt hat. Wedgwood stirbt 1805 nur 34jährig, und Davy wendet sich einem anderen Forschungsfeld, der Elektrochemie, zu. Die Entwicklung geht an anderen Schauplätzen weiter.

## Claude und Joseph Nicéphore Niépce

Anders als Wedgwood entstammen die Brüder Joseph Nicéphore und Claude Niépce keiner Wissenschaftlerfamilie. Ihr Vater Claude Niépce sen. war Anwalt, Königlich Rat und Steuereinknehmer in Chalon. Die Familie der Niépces ist im Burgund hochangesehen und überaus wohlhabend, ihr gehören mehrere Anwesen, von denen eines das Landhaus „*Maison du Gras*“ in Saint-Loup-de-Varennes ist. Dieses Haus wird in der Geschichte der Photographie einen besonderen Rang einnehmen: Es ist auf der ältesten heute noch erhaltenen Photographie der Welt, datierend aus dem Jahr 1826, abgebildet. Nicéphore Niépce, geboren 1765, wollte eigentlich Priester werden und besuchte dementsprechend das Seminar „*Congrégation de l'Oratoire*“. Doch das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Frankreich war keine gute Zeit für eine bekannt königstreue Familie. Die Niépces verloren ihre Besitztümer und den Großteil ihres Vermögens und mußten Chalon verlassen. Die Brüder Claude und Nicéphore meldeten sich zur Armee, Nicéphore zur Infanterie und Claude zur Marine. Ihre Wege trennten sich für einige Jahre. Das Wiedersehen erfolgte in Cagliari, der Hauptstadt Sardinien. Und hier entstand auch erstmals die Idee, Versuche zu unternehmen, das Bild einer Camera obscura auf chemischem Wege festzuhalten. Nach einigen Verwirrungen – einer Typhuserkrankung Nicéphores, seiner Abmusterung, seiner Heirat mit Agnès Roméro, seinem Karrierebeginn als Verwaltungsbeamter in Nizza und

der Geburt seines Sohnes Isidore – dauerte es bis 1797/98, als Nicéphore mit seiner Familie nach Cagliari zurückkehrte. Nun begannen die ersten Versuche der Brüder Niépce mit der Camera obscura. Allerdings sind keinerlei Berichte über ihre Ergebnisse erhalten oder auch nur bekannt. Die Brüder Niépce waren stets und in allem, was sie begannen, äußerst mißtrauisch gegenüber Außenstehenden. 1801 kehrte Nicéphore nach Chalon zurück und bezog das Haus seiner Eltern, in dem er aufgewachsen war. Der Tatendrang der beiden Brüder wandte sich nun anderen Gebieten zu. Es war Claudes Idee, eine Maschine zu entwickeln, mit der man Boote ohne weitere Hilfsmittel antreiben konnte. Dieses Gerät, der „*Pyréolophore*“, war einer der allerersten Verbrennungsmotoren. Es gelang ihnen, das Gerät bis zur Funktionstüchtigkeit zu entwickeln, es wurde mehrmals auf französischen Flüssen getestet, und sie erhielten am 20. Juli 1807 sogar ein Napoleonisches Patent dafür. Freilich hielt sich das Interesse der Öffentlichkeit an dem Motor in Grenzen. 1816 reist Claude nach Paris, um sich für die Maschine einzusetzen, stößt aber auf wenig Interesse. Im gleichen Jahr bezieht Nicéphore das Haus „*Le Gras*“ in Saint-Loup-de-Varennes. Claude reist weiter nach London, um dort nach Interessenten für das neuartige Gerät zu

„*Maison du Gras*“ in Saint-Loup-de-Varennes wird in der Geschichte der Photographie einen besonderen Rang einnehmen.

suchen. Der London-Aufenthalt Claudes, der nur für einige Monate geplant ist, wird schließlich elf Jahre dauern. Der daheimgebliebene Nicéphore sieht sich inzwischen mit den finanziellen Konsequenzen des Mißerfolges mit dem „*Pyréolophore*“ konfrontiert. Dessen Entwicklung hat enorme Teile des Vermögens gekostet, und es müssen neue Möglichkeiten gefunden werden, Geld zu verdienen.

1813 ist das Jahr, in dem die 1797 von Senefelder erfundene Lithographie in Frankreich groß in Mode kommt. Auch Nicéphore befaßt sich mit dieser neuen Drucktechnik und überlegt Möglichkeiten, daraus Profit zu ziehen. Der Möglichkeit, eigene Zeichnungen und Gemälde massenhaft zu vervielfältigen und damit ein lukratives Geschäft zu machen, steht bloß ein einziges Hindernis entgegen: Nicéphore Niépce ist ein mit vielen Begabungen gesegneter Mann – nur das Zeichnen gehört nicht dazu. Sein Sohn Isidore scheint über dieses Talent zu verfügen, ist ihm

auch dabei behilflich – doch der muß 1813 zur Armee. Aus dieser Not heraus muß die Idee entstanden sein, das Zeichnen dem Licht selbst zu überlassen. Niépce beginnt damit, Stein- und Metallplatten mit lichtempfindlichen Firnissen zu überziehen, die er selbst entwickelt. Auf diese Weise gelangt er zu einem Kontaktkopierverfahren, das demjenigen Wedgwoods sehr ähnlich ist. Vorlagen wie Zeichnungen oder Stiche müssen transparent gemacht werden, dann können sie bei Sonnenlicht auf die empfindliche Schicht kopiert werden. Es ist naheliegend, daß sich Nicéphore Niépce im Verlauf seiner Versuche an die mit dem Bruder auf Sardinien gemeinsam durchgeführten Experimente mit der Camera obscura erinnern muß. Fest steht, daß er ab 1816 mit Kombinationen aus den lichtempfindlichen Platten und der Camera obscura arbeitete, auch daß er einige Aufnahmen erfolgreich zustande brachte. Diese freilich waren negativ, der Camera obscura ohne Korrekturlinsen entsprechend seitenverkehrt und außerdem nicht lichtbeständig. Wie Wedgwood verfügte auch Niépce über kein Fixiermittel.

Auf der Suche nach weiteren lichtempfindlichen Stoffen stößt Niépce schließlich auf Asphalt, einem seit der Antike bekannten Stoff, der aus Asphaltblöcken aus dem Toten Meer gewonnen wurde („Judenpech“). Eine äußerst dünn mit Asphalt beschichtete Glasplatte härtet unter Lichteinwirkung aus, die unbelichteten Stellen dagegen bleiben weich und löslich und können mit einem geeigneten Lösungsmittel wie Terpentin ausgewaschen werden. Dieses Verfahren nennt Niépce „*Heliographie*“, es ist ein Kontaktkopierverfahren, mit dem Vorlagen wie z. B. Stiche reproduziert werden können. 1822 gelingt eine heliographische Reproduktion eines Stichs, der Papst Pius VII zeigt. Die Platte war aus Glas und zerbrach, als Niépce sie einigen Freunden zeigte. Fortan verwendete er für die Heliographie nur noch Metallplatten. Die älteste erhaltene Reproduktion stammt aus dem Jahre 1826 und zeigt den Kardinal d'Amboise auf einem Stich von Lemaitre. Es ist wichtig festzuhalten, daß die von Nicéphore Niépce entwickelte Heliographie zwar ein erfolgreiches Verfahren der Bildreproduktion unter Einsatz des Sonnenlichts ist, jedoch noch keine Methode der Realitätsabbildung wie die „echte“ Photographie. Nach einer solchen Methode strebt Niépce auch nicht: Was ihm nach wie vor vorschwebt, ist ein Druckverfahren, eine Weiterentwicklung der Lithographie, die er kennengelernt hat und mit der er Geld verdienen

will. Freilich ist die zu reproduzierende Vorlage als gemaltes, gezeichnetes oder gestochenes Bild ein Stück Realität – aber seine Gestalt, sein Inhalt, sein Aussehen gehen ganz und gar auf die schaffende Hand des Künstlers zurück. Außerdem ist die Heliographie ein Verfahren ohne Kamera. Mit der Heliographie ist Niépce noch nicht zu einem echten photographischen Verfahren gelangt.

Das ändert sich noch im selben Jahr, in dem er die älteste uns erhaltene Heliographie, eben die Reproduktion des Portraits des Kardinals d'Amboise, angefertigt hat. Wir wissen nicht warum, aber Niépce beginnt erneut damit, die Camera obscura in seine Versuche einzubeziehen. Eines Tages in diesem Jahr 1826 bringt er die Asphaltplatte in einer Camera obscura unter und stellt die Camera ans Fenster seines Arbeitszimmers im Haus „*Le Gras*“. Niépce hat keine Ahnung, wie das Ergebnis aussehen würde. Er geduldet sich acht Stunden lang. Dann nimmt er die Platte aus der Camera – und sieht auf ihr die vollständige Ansicht des Blicks aus seinem Fenster. Es ist alles da: Der linke Gebäudetrakt (von den Brüdern Niépce „*Maison des Pigeons*“, 'Taubenhaus, genannt), rechts davon ein Birnbaum, in der Bildmitte das geneigte Dach der Scheune und im rechten Bildteil der rechte Gebäudetrakt. Die einander gegenüberliegenden Fassaden des linken und rechten Gebäudeflügels erscheinen beide als von der Sonne voll ausgeleuchtet; dies wird als Beweis für die mindestens achtstündige Belichtungszeit gewertet. Um es klar zu machen: Dieses Bild kann nicht im entferntesten mit den Erzeugnissen der späteren modernen Photographie verglichen werden. Es fehlen ihm praktisch vollständig die Halbtöne, es scheint nur aus hellen Licht- und schwarzen Schattenpartien zu bestehen. Die beiden übereinanderliegenden Fenster des linken Flügels erscheinen als schwarze Flecken. Der Birnbaum ist ein unförmiges schwarzes Ungetüm, in dem einige helle Stellen das lichtdurchlässige Astwerk der Baumkrone andeuten. Und dennoch: Hier ist nicht eine von Menschenhand geschaffene Bildvorlage reproduziert – hier ist ein Bild aus der unmittelbaren Wirklichkeit selbst festgehalten. Das dabei verwendete Schema der technischen Mittel – lichtempfindliche Substanz auf einem Schichtträger, der Schichtträger in einer Camera obscura angebracht, das Objektiv der Camera auf das festzuhaltende Objekt gerichtet – wird zur Grundstruktur aller späteren Photographie, ja aller optischen Medien überhaupt werden. Mit Recht wird

das 1826 aufgenommene Bild mit den Maßen 16,5 mal 20,5 cm, das uns den Blick aus Niépces Arbeitszimmer zeigt, als die älteste Photographie der Welt bezeichnet. Niépce selbst hat übrigens das Bild nach England gesandt, wo es Francis Bauer der Royal Society vorlegen sollte. Seine Spur verliert sich 1898; die letzte Auskunft besagt, daß das Bild in diesem Jahr von einer Frau Pritchard an eine Ausstellung verliehen worden ist. Den langjährigen Nachforschungen des Photographie-Historikers Helmut Gernsheim ist es zu danken, daß das Bild 1952 wieder auffindig gemacht werden konnte. Es gehört heute der Universität von Texas.

Claude Niépce, Nicéphores Bruder, der bereits 1817 nach England gereist war, um den „*Pyréolophore*“-Motor bekannt zu machen, erkrankt Mitte der 20er Jahre schwer. Nicéphore besucht ihn im September 1827. Auf der Reise nach England legt er einen Aufenthalt in Paris ein, bei dem es zu einer für die Geschichte der Photographie bedeutsamen Begegnung kommt: mit Louis Jacques Mandé Daguerre. Darauf werden wir noch zurückkommen. Claude erholt sich nicht mehr und stirbt am 10. Februar 1828, zwei Wochen nach der Rückkehr von Nicéphore nach Chalon. Die fünf Jahre, die Nicéphore nun noch bleiben, sind ausgefüllt mit verzweifelten Anstrengungen, die Schulden, die sein Bruder hinterlassen hat, zu begleichen. Es sind vor allem die Investoren, die an das Projekt „*Pyréolophore*“ geglaubt haben, die nun ihre Ansprüche geltend machen. Nicéphore bemüht sich, mit der Heliographie die entsprechenden Mittel aufzubringen. In großer materielle Not stirbt er am 5. Juli 1833 im heimatlichen Haus „*du Gras*“ an einem Schlaganfall. Es ist wohl nicht verfehlt, zu behaupten, daß das Unternehmen „*Pyréolophore*“ das Leben der Brüder Niépce stärker und nachhaltiger beeinflußt hat als ihre Arbeit zur Photographie. Nicéphore Niépce, der seine Experimente mit lichtempfindlichen Substanzen immer auf der Suche nach einem Druckverfahren unternommen hat, ist wohl derjenige, der die allererste echte Photographie zustande gebracht hat. Aber er dürfte das Revolutionäre dieser Erfindung nicht erkannt haben. Und er hat den Erfolg seines Lebenswerks nicht mehr gesehen.

## Daguerre

Anders als Nicéphore Niépce verfügte derjenige Pionier der Photographie, der das erste Verfahren

für den Massengebrauch zustande bringen sollte, sehr wohl über zeichnerisches Talent: Louis Jacques Mandé Daguerre. 1787 geboren und 22 Jahre jünger als Niépce, besuchte Daguerre in Orléans die Schule und begann bereits mit 16 Jahren seine Berufslaufbahn, die bis zuletzt ausschließlich dem Bild gewidmet bleiben sollte: Er trat als Lehrling in das Atelier des renommierten Dekorationsmalers Degotti ein. Zwischen 1807 und 1816 arbeitet Daguerre bei Pierre Prévost, einem bekannten Maler von Panoramen. Und von 1816 bis 1822 erwirbt er sich einen Namen als Maler von Bühnenbildern für Theater und Oper. Daguerre verfügt nun über viel Erfahrung besonders mit dem großen und übergroßen Format. So kommt es zur Idee, ein „*Lichtspieltheater*“ zu gründen: das Diorama. Ein Gemälde des Formats 14 mal 22 Meter (eine gigantische Dimension) wird einmal mit Auflicht, einmal mit Durchlicht beleuchtet und vermittelt dabei jeweils einen anderen Eindruck ein und desselben Bildes (etwa Tages- und Nachtansicht). Das Diorama Daguerres, eröffnet am 11. Juli 1822, erweist sich als überaus erfolgreich; es wird über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt, und Daguerres Leistung wird schon 1824 mit dem Titel eines Ritters der Ehrenlegion gewürdigt. 1839 wird er dann sogar Offizier der Ehrenlegion – aber bereits für eine andere Leistung.

Man weiß, daß auch Daguerre wie so viele Maler seiner Zeit und trotz seines übergroßen Zeichentalents Hilfsmittel verwendet hat – darunter auch die Camera obscura. Und es ist ebenfalls bekannt, daß auch er bald auf die Verwendung lichtempfindlicher Stoffe gekommen ist. Seine frühesten Versuche damit dürften auf das Jahr 1824 datieren. Freilich bleiben alle diesbezüglichen Anstrengungen Daguerres vorerst ergebnislos. Erst die von dem Pariser Optiker Chevalier vermittelte Begegnung mit Nicéphore Niépce wird Daguerre weiterhelfen. Er wendet sich erstmals 1826 brieflich an Niépce, der ihm zwar höflich aber, seinem grundsätzlichen Mißtrauen gehorchend, unbestimmt antwortet. Im September 1827 kommt es dann zu der bereits erwähnten persönlichen Begegnung zwischen Niépce und Daguerre in Paris. Niépce ist auf der Durchreise, nimmt sich aber die Zeit für einen Besuch des Dioramas – und ist hellauf davon begeistert, wofür es ein schriftliches Zeugnis gibt. Der Kontakt zwischen Niépce und Daguerre entwickelt sich gut, es kommt zu weiteren Treffen, außerdem korrespondieren die beiden regelmäßig. Am 14. Dezember 1829 unter-

zeichnen sie schließlich den berühmten und für die weitere Entwicklung überaus folgenreichen Partnerschaftsvertrag, in dem unter notarieller Aufsicht festgelegt wird, daß Niépce Daguerre sein gesamtes Wissen über das von ihm entwickelte Verfahren zur Verfügung stellt, während sich Daguerre zu strengster Diskretion gegenüber Dritten verpflichtet. Der Zweck der Vereinbarung ist die Bündelung der Kräfte, ihr Ziel die Vervollkommnung des Verfahrens. Es ist anzunehmen, daß Niépce das Abkommen mit Daguerre auch unter dem bereits schweren Druck der Schulden seines ein Jahr zuvor verstorbenen Bruders Claude eingegangen ist. Man weiß auch, daß er bereits vor dem Vertragsabschluß plante, sein Verfahren zu veröffentlichen, um es zu Geld zu machen. Daguerre aber hielt dies für verfrüht und riet Niépce von der Publikation ab. Stattdessen sollten die gemeinsamen Anstrengungen die Methode perfektionieren.

Daguerre ist es vor der Begegnung mit Niépce niemals gelungen, ein Bild mit chemischen Mitteln festzuhalten. Nun aber nützt er Niépces Wissen und arbeitet in dessen Richtung weiter. Er experimentiert mit Joddämpfen, die zuvor auch schon Niépce dazu verwendet hat, um seine kontrastarmen Asphaltbilder nachzuschwärzen. Daguerre verwendet nicht Asphalt, sondern Silberplatten. 1831 schließlich entdeckt Daguerre, daß die auf eine Silberplatte aufgedampfte Jodsilberlichtempfindlich ist. (Die Lichtempfindlichkeit von Jodsilber ist freilich bereits 1814 von Sir Humphrey Davy beschrieben worden.) Dies ist die zentrale Grundlage der späteren Daguerreotypie. Der richtige Weg ist eingeschlagen.

Nach dem Tod Niépces 1833 tritt sein Sohn Isidore in den Partnerschaftsvertrag mit Daguerre ein. Zu diesem Zeitpunkt hat sich Daguerres Verfahren aber bereits zu solcher Eigenständigkeit entwickelt, daß Isidore Niépce klar sein muß, daß nicht er, sondern Daguerre die Früchte ernten würde, die sein Vater gesät hat. Mit der Verwendung von Jodsilber ist die wesentliche Grundlage für die Daguerreotypie gelegt. Zu ihrer Vervollkommnung bedarf es aber noch einer Entwicklung, die Daguerre durch Zufall gelingt. Um das Jahr 1835 macht Daguerre eine Aufnahme bei Schlechtwetter, die sich als unter-

**1831 entdeckt Daguerre schließlich, daß die auf eine Silberplatte aufgedampfte Jodsilberlichtempfindlich ist.**

belichtet erweist. Er stellt die Platte zurück in den Chemikalienschrank und nimmt sie erst einige Tage später wieder zur Hand. Zu seiner größten Verwunderung zeigt die zuerst unterbelichtete Platte nunmehr die ganze Ansicht der Aufnahme mit allen Details. Offensichtlich mußte eine bestimmte Substanz im Chemikalienschrank das Bild hervorgebracht haben. Daguerre wiederholt die Prozedur, wobei er systematisch eine Chemikalie nach der anderen im Schrank läßt, bis sich herausstellt, daß es Quecksilber war, welches das Bild auf der Jodsilberschicht entstehen ließ. Was Daguerre hier entdeckte, sollte die Wissenschaft später das „latente Bild“ nennen. Dieses Prinzip bedeutet eine wesentliche Reduktion der erforderlichen Lichtmenge bei der Aufnahme, also eine deutliche Reduktion der Belichtungszeit. Es liegt sowohl der Daguerreotypie als auch allen späteren photographischen Verfahren zugrunde. Auf der Basis des latenten Bildes gelingt Daguerre 1837

die erste Aufnahme nach seinem Verfahren, die ohne Sonnenlicht auskommt. Das Bild zeigt ein Stilleben, das er in seinem Atelier arrangiert hat; dies ist zugleich die älteste erhaltene Daguerreotypie überhaupt. Als Fixiermittel verwendet Daguerre warme Kochsalzlösung. Damit ist die Zeit, in der sich die Photographie im reinen Experimentalstatus befindet, vorbei. Sie liefert nun scharfe, kontrast- und detailreiche Bilder. Vor allem aber gestaltet Daguerre sein Verfahren als tauglich für den Massengebrauch. Es wird den Bildhunger von Millionen stillen.

1837 und 1838 sind heikle Jahre für Daguerre. Das Diorama hat nach 15 Jahren an Attraktivität verloren und sichert längst kein Einkommen mehr. Zugleich hat die Entwicklung seines Verfahrens Daguerre Unsummen gekostet. Zur Aufbringung von Kapital legt er zum 15. März 1838 eine einmonatige Subskription fest, die allerdings erfolglos verläuft. In diesem Jahr fertigt er eine Reihe von Aufnahmen mit Pariser Stadtansichten an, mit denen er das Interesse einflußreicher Persönlichkeiten wecken will. Unter ihnen ist auch der Leiter des Pariser Observatoriums und Sekretär der Akademie der Wissenschaften Dominique Arago. Arago setzt sich für den Ankauf des Daguerreschen Verfahrens durch den französischen Staat ein, und im Juli 1839 wird das dementsprechende Gesetz von den beiden Parlamentskammern angenommen. Am 19. August 1839 erfolgt die Präsentation des Verfahrens in einer feierlichen Sitzung der zum Brechen

gefüllten Akademie der Wissenschaften. Schon am Tag nach der Veröffentlichung stürmen Interessenten die Geschäftslokale der Pariser Optiker und Kamerahersteller. Ein Schwager Daguerres, Alphonse Giroux, beginnt noch 1839 mit der serienmäßigen Produktion von Kameras, die Herstellung und der Export von Daguerreotypie-Ausrüstungen in die ganze Welt werden zum Riesengeschäft, die Daguerreotypie wird zur Welt-sensation. Daguerre erlebt mit einem mißglückten Portrait des Königs Louis-Philippe 1841 noch einen persönlichen Rückschlag und zieht sich als dennoch gemachter Mann nach Bry-sur-Marne zurück. Dort befaßt er sich nur noch wenig mit der Photographie und besinnt sich für sein letztes Projekt auf seine eigentliche Begabung: die des Malens im großen Format – für die Kirche von Bry-sur-Marne malt er ein Trompe-l'œil mit den Maßen vier mal sechs Meter.

Die Karriere und das Lebenswerk Louis Jacques Mandé Daguerres sind, und das ist bisher wohl noch nie unter diesem Gesichtspunkt reflektiert worden, in einem Ausmaß auf das analoge Bild hin zentriert, welches das Verhältnis der gesamten Epoche zum analogen optischen Sinnes-eindruck deutlich macht. Er hat sein gesamtes Leben damit zugebracht, Ansichten von der Welt zu produzieren und zu vermarkten, und er hat es mit jenem finanziellen Erfolg getan, der zeigt, wieviel die Zeitgenossen für die Stillung ihres Hungers nach Bildern auszugeben bereit waren. Daguerres Schaffen gehört aber zwei verschiedenen Epochen gleichzeitig an: einmal jener der Weltansichten, die von Menschenhand geschaffen sind, und einmal jener der Weltansichten, die der Apparat liefert – der Epoche der Vermittlung „wirklicher“ Realität mit technischer Hilfe. Aber das ist kein Widerspruch: Die Realitätsabbildung mit technischen Mitteln geht unmittelbar aus einem Bedürfnis hervor, das schon für die Epoche davor bestimmend war: aus dem „*Hunger nach konkreter Wirklichkeit*“, von der man nicht nur reden und lesen mag, sondern die man auch sehen, anschauen kann. Der sofortige und weltweite Siegeszug der Daguerreotypie und die enthusiastische Begeisterung, mit der sie überall aufgenommen wird, lassen die Kraft der Sehnsüchte erahnen, die sich nun überall ungehemmt Bahn brechen. Dabei lieferte die Daguerreotypie keine Bilder, die mit den Ergebnissen der modernen Photographie vergleichbar wären – wohl zeigen ihre Bilder praktisch jedes Detail des aufgenommenen Objekts (was mit besonderem Erstaunen aufgenommen wurde), wodurch ihre

Qualität weit über die der ersten Photographien von Niépce hinausgeht. Doch sind sie zugleich vergleichsweise kontrastarm und nur unter einem bestimmten Betrachtungswinkel überhaupt als Positiv zu erkennen. Es versteht sich auch, daß nur Monochromaufnahmen, die obendrein braunstichig waren, angefertigt werden konnten. Die spiegelähnlichen Metallplatten zeigen eigentlich nur den Schimmer eines Bildes – doch allein die exakte Wiedergabe jedes einzelnen Details des aufgenommenen Objekts löste Begeisterung aus. Die Daguerreotypie ist, das ist festzuhalten, weit davon entfernt, visuelle Information aus der Realität getreu wiederzugeben, sie ist nur eine Annäherung an die Realität, doch das genügte den Zeitgenossen, um in Euphorie auszubrechen. Sehr ähnliches läßt sich auch in der frühen Geschichte sowohl des Films als auch des Fernsehens beobachten.

Als Daguerre zwölf Jahre nach dem Bekanntwerden seines Verfahrens am 10. Juli 1851 stirbt, ist bereits jenes photographische Verfahren bekannt, das die Daguerreotypie und alle anderen bis dahin verwendeten photographischen Verfahren ablösen und zur modernen Photographie überleiten wird – die Photographie mit Kollodium als Schichtträger. Daguerre aber hat einer Flut die Schleuse geöffnet, die ab nun ohne Unterbrechung, bis zum heutigen Tage und in alle Zukunft ansteigen und nie wieder verebben wird.

## Talbot

Jener Pionier der Photographie, der die Grundlage der modernen photographischen Verfahren legt, ist wie Nicéphore Niépce kein guter Zeichner. Nach ersten und folgenlosen Experimenten mit der Camera obscura um 1823/24 benützt William Henry Fox Talbot 1833, es soll auf seiner Hochzeitsreise gewesen sein, am Comer See eine Wollastonesche Camera lucida für Zeichnungen vom Secufer. Das Ergebnis ist eher kläglich. Nach eigener Auskunft war das für Talbot die Gelegenheit, sich erneut mit der Camera obscura zu befassen – zunächst wiederum als Zeichenhilfsmittel, dann aber bald als Gerät, mit dem die aufgenommenen Bilder auch ohne Zeichenstift festgehalten werden könnten. So beginnen erste Experimente mit lichtempfindlichen Substanzen: zuerst mit Silbernitrat, dann mit Chlorsilber. Doch Silbernitrat ist zu wenig empfindlich, außerdem verfügt Talbot – wie alle anderen – zunächst über kein Mittel, die erzielten

Schwärzungen zu fixieren. Die ersten gelungenen Aufnahmen datieren aus 1835, aus diesem Jahr ist auch ein Bild erhalten („*Latticed Window*“, Gitterfenster). Talbot nennt sein Verfahren „*Photogenic Drawing*“, Lichtzeichnung, und er verwendet im Gegensatz zu den anderen Pionieren Papier als Schichtträger.

Als 1839 die Nachricht von der Daguerreotypie wie eine Bombe einschlägt, braucht es nur wenige Tage, bis sie sich auch jenseits des Ärmelkanals herumspricht. Talbot vermutet und kann wohl auch nur vermuten, daß das Verfahren Daguerres mit dem seinen übereinstimmen müsse. Das trifft zwar nicht zu, dennoch erhebt er Prioritätsansprüche und macht diese bei Arago und Biot in Paris geltend. Als Daguerre davon Wind bekommt, läßt er sich sein Verfahren im August 1839 in England patentieren, was ihm erheblich mehr schaden als nützen wird. In dem Bericht, den Talbot eilig zur Untermauerung seiner Prioritätsansprüche verfaßt („*Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which natural Objects may be made to Delineate themselves without the Aid of the Artist's Pencil*“<sup>19</sup>) spricht er von der Möglichkeit, von einem negativen Papierbild durch Kontaktkopie einen Positivabzug zu erzeugen. Nicht nur in dieser Möglichkeit, die eines der wesentlichen Kennzeichen der modernen Photographie werden sollte, unterscheidet sich Talbots Verfahren deutlich von jenem Daguerres, das immer nur Unikate hervorbrachte. Auch durch die Verwendung von Papier anstelle einer Silberplatte als Schichtträger sowie in den lichtempfindlichen Substanzen, die jeweils eingesetzt werden (Jodsilber bei Daguerre, Silbernitrat, Kaliumferrozyanid und auch schon Bromsilber, eine noch heute in der Photographie verwendete Substanz, bei Talbot), weicht Talbots Prozeß von Daguerres Verfahren ab. Der größte Unterschied aber besteht darin, daß Talbot 1839 noch ohne Entwicklersubstanz arbeitet. Er gewinnt seine Bilder in einem Auskopierverfahren, bei dem allein die lange Lichteinwirkung für die nötige Schwärzung des Bildes sorgt, welches ohne Entwicklung fixiert wird. Erst 1840 stößt er, übrigens wie Daguerre durch Zufall, auf die Entdeckung, daß Gallussäure das Bild auf einem zu kurz belichteten Papier hervorbringt, wobei sich die nötigen Belichtungszeiten um das Hundertfache reduzieren. Auch Talbot macht so die Entdeckung des „*latenten Bildes*“ und vervollkommnet damit sein Verfahren, welches er ab

nun Kalotypie nennt. Talbot läßt sich im Gegensatz zu Daguerre<sup>19</sup> sein Verfahren patentieren. Insgesamt zwölf Patente sollen ihm die Rechte an seiner Erfindung sichern, aus der Vergabe von Lizenzen, die er ab 1852 betreibt, erhofft er sich ein lukratives Geschäft. Doch die Patente erweisen sich als nicht förderlich, weder für die Kalotypie, deren Verbreitung durch die Patente eingeschränkt wird, noch für Talbot selbst, da er zahlreiche Prozesse, die er gegen Photographen anstrengt, verliert.

## von Kobell, von Steinheil

Talbots Befürchtungen, durch Daguerres Arbeit um das Verdienst der Erfindung der Photographie gebracht zu werden, müssen recht groß gewesen sein. So beläßt er es nicht bei seinen Prioritätsansprüchen, die er bei Arago und Biot geltend macht. Er verfaßt auch ein dementsprechendes Schreiben über seine Experimente, welches er an alle europäischen Akademien von Rang sendet, um sich den Ruf zu sichern, der Erfinder der Photographie zu sein. Unter diesen Instituten ist auch die Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften in München. Zwei ihrer Mitglieder werden damit beauftragt, sich mit der neuen Erfindung auseinanderzusetzen. Dies sind Franz von Kobell und Carl August von Steinheil. Steinheil, ein Pionier der Telegraphie in Deutschland und Österreich, konstruiert zu diesem Zweck seine berühmte Papprohrkamera. Er macht zahlreiche Verbesserungsvorschläge, besonders hinsichtlich der Objektive und des Bildformats und erfindet 1842 den Prozeß der kalten Quecksilberentwicklung (ohne Dämpfe), der sich aber aufgrund der stundenlangen Dauer nicht durchsetzen kann.

Mit der Daguerreotypie und der Talbotschen Kalotypie sind die beiden am meisten verwendeten photographischen Verfahren der ersten Zeit benannt. Die Daguerreotypie auf Silberplatten ist der urtümlichste Prozeß, der am weitesten von der modernen Photographie entfernt ist. Die Kalotypie hingegen ist als der erste Negativ-Positiv-Prozeß ein direkter Vorläufer der modernen Photographie. Nur der Schichtträger Papier für das Negativ unterscheidet sie von den modernen Verfahren. Und er verursachte auch die meisten Probleme: Zur Herstellung eines Positivabzuges

<sup>19</sup> Das englische Patent ist das einzige, das Daguerre auf sein Verfahren nimmt. Überall sonst auf der Welt ist die

Daguerreotypie jedermann zugänglich.

im Kontaktkopierverfahren muß nämlich durch das Negativ hindurch belichtet werden – und Papier ist nicht durchsichtig. Wohl konnte das Papiernegativ durch Tränken etwa mit Rhizinusöl ansatzweise transparent gemacht werden, doch die erforderlichen Belichtungszeiten blieben immer noch horrend. Ein transparenter Schichtträger würde dieses Problem lösen, doch die technischen Probleme mit Glas waren enorm, was vor allem mit der schlechten Haftung von Substanzen auf der äußerst glatten Glasoberfläche zu tun hatte.

## Niépce de St. Victor

Es blieb einem Mitglied der Familie der Niépce vorbehalten, diese Probleme zu lösen. Claude Felix Abel Niépce de Saint-Victor, ein Vetter zweiten Grades von Nicéphore Niépce, war schon als junger Mann tief von den Versuchen seines Cousins beeindruckt. Er kam 1845 zur Pariser Municipalgarde und hatte sich schon während seiner Ausbildung zum Berufsoffizier an der Kavallerieschule von Saumur mit Problemen der Physik beschäftigt. In Paris beginnt er seine photographischen Experimente. Bereits Nicéphore Niépce hatte sich mit Glas als Schichtträger befaßt, war aber zu keinen Ergebnissen gekommen. Niépce de Saint-Victor entwickelt folgenden Prozeß: Das Eiweiß von Hühnereiern wird zusammen mit einigen Tropfen einer Jodkaliumlösung versetzt und aufgeschlagen, dann verflüssigt es sich wieder. Die Glasplatte wird mit dem Eiweiß-Jodkaliumgemisch begossen und getrocknet, dann erwärmt und für kurze Zeit in essigsalpetersaure Silbernitratlösung getaucht und schließlich mit Wasser gewaschen. Nun ist die Platte einsatzbereit; bei Belichtung in nassem Zustand ist sie lichtempfindlicher als in trockenem Zustand. Die Entwicklung erfolgt wie bei der Kalotypie durch Gallussäure, fixiert wird mit Bromkalium. Im Oktober 1847 macht Niépce de Saint Victor sein Albumin-Verfahren (von *albumen ovi*, Eiweiß) bekannt, und ein Jahr später liefert er eine schriftliche Beschreibung, in der er dem Prozeß den Namen Niépçotypie gibt (selten wird es auch Vitrotypie oder Hyalotypie genannt). Er kann aus seiner Erfindung keinen Nutzen ziehen, obwohl sie einen wesentlichen Schritt in die Richtung der modernen transparenten Schichtträger darstellt und exzellente Resultate liefert. 1849 greift Fox Talbot die Methode auf und läßt sie sich in veränderter Form patentieren. Niépce de Saint-Victor experimentiert in den 50er Jahren auch mit den

Asphaltplatten, die schon die Grundlage der Arbeit von Nicéphore Niépce gewesen waren. Gemeinsam mit dem Pariser Graveur Augustin-François Lemaître, der bereits mit Nicéphore zusammengearbeitet hatte, entwickelt er ein Ätzverfahren für Halbtondrucke von außergewöhnlicher Qualität. Außerdem arbeitet er zwischen 1851 und 1866 zu einem Vorverfahren der Farbphotographie, der Heliochromie, und bringt einige außergewöhnliche Farbbilder zustande. Abel Niépce de Saint-Victor stirbt am 6. April 1870 wie Nicéphore an einem Schlaganfall.

Zwischen 1839 und 1847 werden, so läßt sich zusammenfassen, die drei wichtigsten photographischen Verfahren der Frühzeit bekannt:

- 1) die Daguerreotypie: Sie ergibt ein nicht kopierbares Bild (Unikat) auf einer jodierten Silberplatte und bleibt bis ca. 1860 überaus beliebt, obwohl sie sehr teuer ist;
- 2) die Kalotypie: Sie ist das erste Negativ-Positiv-Verfahren, das die Herstellung beliebig vieler Kopien (Abzüge) ermöglicht. Aber sie ist durch die Patente Talbots lizenzpflichtig, was ihre Verbreitung behindert. Wahrscheinlich hätte sich die Kalotypie bzw. das ihr und allen anderen modernen Verfahren zugrundeliegende Negativ-Positiv-Prinzip ohne die Zwänge der Lizenzpflicht wesentlich schneller und nicht erst nach über 20 Jahren gegen die Daguerreotypie durchgesetzt.
- 3) die Niépçotypie: Sie ist ebenfalls ein Negativ-Positiv-Verfahren und liefert mit ihren transparenten Negativen wesentlich schönere Abzüge als die Kalotypie. Aber sie wird, wohl aufgrund der Umständlichkeit des Verfahrens, nur sehr eingeschränkt verwendet.

Das Bekanntwerden der Daguerreotypie im Jahr 1839 löst, wie gesagt, eine Weltsensation und damit eine kaum stillbare Nachfrage nach Ausrüstungen aus. Daguerre schließt deshalb mit einem Verwandten seiner Ehefrau, Alphonse Giroux, schon im Juni 1839 einen Exklusivvertrag über die Produktion und den Vertrieb von entsprechenden Geräten. Der Daguerreotype, wie die Ausrüstung genannt wird, besteht aus einer Kamera für das Bildformat 16,4 mal 21,6 Zentimeter, versehen mit einem achromatischen Objektiv der Lichtstärke 1:11 und einer Brennweite von 38 Zentimetern, einem Sensibilisierungskasten zum Jodieren der Platten, einem Entwicklungskasten zur Behandlung der Platten mit Quecksilberdampf sowie aus den erforderlichen Chemikalien, den Platten und Kassetten.

Die Gesamtausrüstung wiegt rund 50 Kilogramm. Jedes Gerät trägt die Unterschrift von Daguerre, um das Produkt vor Nachbauten zu schützen – und die sind bei dem kaum bezahlbaren Preis von 400 Goldfrancs für das Original nicht eben selten. Der Gewinn aus dem Verkauf des Daguerreotype geht zur Hälfte an Giroux, die andere Hälfte teilen sich Daguerre und Isidore Niépce.

Es gibt praktisch kein Land der Welt, aus dem nicht Anfragen kommen. Die einzige Ausnahme bildet England, wo Daguerre ein Patent auf sein Verfahren hält. Die Gebrauchsanweisung zur Apparatur, von Daguerre selbst verfaßt, geht in nur 18 Monaten in 30 französische Auflagen und wird im gleichen Zeitraum in acht Fremdsprachen übersetzt. Der Export nach Deutschland beginnt freilich mit Pannen. Der Kunsthändler und Besitzer einer lithographischen Anstalt Louis Friedrich Sachse will sich bereits Anfang 1839 einen Vorsprung für den Verkauf des Daguerreotype in Deutschland sichern und vereinbart im April mit Daguerre persönlich, daß er der erste sein werde, der den Apparat in Deutschland vertreibt. Er bestellt für den Beginn gleich sechs Ausrüstungen. Sie treffen am 6. September 1839 in Berlin ein – freilich so unzulänglich verpackt, daß die Kameras zerbrochen und die versilberten Kupferplatten durch das Auslaufen der Chemikalien zerstört sind. So bleibt die Einführung der Daguerreotypie in Deutschland Carl Theodor Dörffel vorbehalten. Er ist es, der nicht nur die ersten Daguerreotypien aufnimmt, sondern auch die ersten Daguerreotype-Ausrüstungen verkauft – nicht die Originale, sondern selbst konstruierte Nachbauten zu einem wesentlich geringeren Preis. Die Daguerreotypie erobert auch Deutschland im Sturm.

## Das Ende der Kinderzeit – die Kollodiumära

1851, im Todesjahr Daguerres, beginnt die Daguerreotypie bereits Geschichte zu werden – und mit ihr die anderen beiden primären photographischen Verfahren. Die Kinderzeit der Photographie ist zur Jahrhundertmitte, zwölf Jahre nach ihrer Geburt vorbei. Die Entwicklung einer neuen Substanz macht alle frühen Verfahren überholt: Es beginnt die Kollodiumzeit.

Kollodium ist die Weiterentwicklung eines Vorläuferstoffes, der 1846 von dem Schweizer Pro-

fessor für Chemie Christian Friedrich Schönbaum entwickelt wurde: der Schießbaumwolle. Zellulose, in einem Gemisch aus Schwefel- und Salpetersäure aufgelöst, wird zu einer explosiven Substanz, die als Sprengstoff und Treibmittel für ballistische Waffen eingesetzt werden kann. Wenig später entdecken Louis Mclard und Florès Domomte, daß Schießbaumwolle, in Äthanol aufgelöst, eine zähe, klebrige und rasch trocknende Flüssigkeit ergibt, die man aufgrund ihrer Eigenschaften Kollodium (gr.: kleben) nannte. Kollodium gilt als einer der allerersten Kunststoffe und eignet sich als Basis für schnelltrocknende Lacke ebenso wie als Material für im Gießverfahren hergestellte Gegenstände wie z. B. Käämme oder Handgriffe. Auch in der Medizin wird Kollodium verwendet, etwa zur Wundschließung.

Aber Kollodium eignet sich auch als Schichtträger in der Photographie. Es wird dort die Ära der Frühzeit, der Pioniere beenden und eine neue Epoche einleiten. Es ist nicht bekannt und man wird es wohl auch nie wissen, ob der am 10. Juli 1851 verstorbene Daguerre die im März desselben Jahres veröffentlichte erste Beschreibung des nassen Kollodiumverfahrens von Frederick Scott Archer noch zur Kenntnis hat nehmen können. Fest steht jedenfalls, daß die Photographie zur Jahrhundertmitte einen technischen Entwicklungsstand erreicht, von dem aus die modernen photographischen Verfahren bereits in Sichtweite sind. Nicht zuletzt die von Josef Petzval und Johann Friedrich Voigtländer bereits in den frühen 40er Jahren konstruierten ersten lichtstarken Objektive tragen dazu bei. Und es ist praktisch auszuschließen, daß auch nur irgend ein Angehöriger der gebildeten Schichten Europas und der Neuen Welt zur Jahrhundertmitte noch nichts über die Photographie gehört hätte. Bereits 1843 erscheint eine Karikatur des Titels „*Der vielbeschäftigte Photograph und der darrende Maler*“ von Th. Hosemann. Sie zeigt einen feisten Bürger und seine ebenso wohlbeleibte Ehefrau, die sich samt Schoßhündchen von einem Photographen ablichten lassen (der sich übrigens, wie deutlich zu erkennen ist, einer Voigtländerschen zylindrischen Metallkamera, konstruiert 1840, bedient). Am Fuße des Stativs dampfen die Chemikalien aus den Flaschen, und daneben steht der in ein antiquiertes Wams gekleidete Portraitmaler vor seiner Staffelei, die Palette in der Linken, den rechten Zeigefinger im Mund und den Blick ratlos auf den Photographen gerichtet. Da ist die Daguerreotypie gerade vier Jahre bekannt.

## Die Logik der Photographie – eine schrittweise Erkenntnis

Daß die eigentliche, wesentliche und zentrale Leistung der Photographie darin besteht, im buchstäblichen Sinn Realität abzubilden und festzuhalten, ist von den Zeitgenossen, ja sogar von den Pionieren der Photographie selbst nicht mit der Selbstverständlichkeit erkannt worden, mit der wir heute diese Fähigkeit dem Medium kategorial zuordnen. Es lassen sich bei genauem Hinsehen drei Stadien in diesem Erkenntnisprozeß unterscheiden, und sie werden repräsentiert durch Niépce, Daguerre und Talbot.

Wir haben in der Durchsicht der historischen Fakten bemerkt, daß Nicéphore Niépce die eigentliche Bedeutung seiner Erfindung nicht erfaßt hat. Um das genau zu verstehen, müssen wir unseren Blick noch einmal auf den Ausgangspunkt der Arbeit von Niépce richten. Es stimmt zwar, daß die Brüder Claude und Nicéphore ihre allerersten Versuche mit der Camera obscura begannen (1794 und 1797/98).

Doch diese Experimente sind nicht der Ursprung der Bemühungen Nicéphore Niépces. Dieser liegt im Jahr 1813, dem Jahr, in dem das Druckverfahren der Lithographie in Frankreich bekannt wurde und sofort Furore machte. Und das ist es auch, wonach Niépce suchte und zeit seines Lebens suchen sollte: ein Druckverfahren, eine Möglichkeit, die Lithographie, also die Technik der Reproduktion bestehender Druckvorlagen zu verbessern – durch den Einsatz von Chemikalien. Nicht die Abbildung von Realität stand im Vordergrund der Bemühungen von Niépce, die gelang ihm gleichsam nur nebenher. Daß aber sie das Revolutionäre an der Arbeit mit lichtempfindlichen Substanzen sein könnte, nahm Niépce, der nach einem reinen Kopierverfahren suchte, nicht wahr und konnte es wohl auch nicht wahrnehmen. Niépce jedenfalls hat, wie gesagt, das eigentliche Potential seiner Erfindung nicht erkannt. Die Lithographie ist das Medium der von Menschenhand geschaffenen Bilder schlechthin, das Medium der Gemälde, der Zeichnungen, der Stiche – das Medium ihrer Vervielfältigung. Und an ihnen war Niépce interessiert. Deshalb suchte er die Zusammenarbeit mit Daguerre, dem begnadeten Zeichner, und auch mit dem Kupferstecher Lemaître – des einen Talent, gekonnt zu malen, und des anderen Wissen als Graphiker um die Technik der Vervielfäl-

tigung suchte er zu vereinen. Niépce gehört noch ganz und gar der alten Epoche, der Ära der von Menschenhand geschaffenen Bilder an. Die Arbeit mit lichtempfindlichen Stoffen diente ihm zeit seines Lebens nur dazu, seine eigene Unfähigkeit, Bilder selbst zu schaffen, wettzumachen. Er war entschlossen, trotz seines künstlerischen Defizits mit der Lithographie Geld zu machen. Daß er nebenher die Photographie erfand, klingt wie ein historischer Treppenwitz, aber es ist die Wahrheit.

Daguerre unterscheidet von Niépce nicht nur sein übergroßes Zeichentalent – er suchte auch nicht nach einem Druckverfahren. Und genau dies ist auch der Grund dafür, daß Daguerre nicht am Ende des Prozesses der Erkenntnis über die wahren Kräfte der Photographie steht, sondern auf einer Stufe davor. Daguerre war als bereits ausgebildeter und erfahrener Maler zur Arbeit mit lichtempfindlichen Stoffen gekommen. Er kannte die Camera obscura bereits vorher als das, wofür sie jahrhundertlang verwendet worden war: als ein Hilfsmittel, um ein Objekt

Daß Niépce nebenher die Photographie erfand, klingt wie ein historischer Treppenwitz, aber es ist die Wahrheit.

aus der Realität in der größtmöglichen Natürlichkeit nachzuzeichnen, es gleichsam perfekt abzupausen. Das war das Interesse Daguerres an der

Photographie, und es kommt dem wahren Charakter, der eigentlichen Logik dieses Mediums schon sehr viel näher: Warum mühselig abmalen, wenn man das Objekt gleichsam sich selbst malen lassen kann? Sehr weit ist Daguerre in der Verfolgung dieses Interesses aus eigener Kraft nicht gekommen. Es bedurfte des Wissens des naturwissenschaftlichen Dilettanten Niépce, um Daguerres Absichten auf die Sprünge zu helfen. Aber er wußte mit Gewißheit sehr viel klarer um die Möglichkeiten der neuen Technik Bescheid als Niépce. Daguerre war, wie bereits gesagt, ein Mann, der beiden Epochen angehörte: jener, die ausschließlich das künstlich/künstlerisch geschaffene Bild kannte, und jener, die dem künstlich geschaffenen das technisch aus der Realität geholt zuerst an die Seite und dann sehr bald entgegenstellte. Doch warum fehlt auch Daguerre noch die letzte Einsicht in die wahren Potentiale der Photographie? Die Antwort liegt genau in seiner Ansicht, die derjenigen Niépces gegenüberstand: daß aus der Arbeit mit den lichtempfindlichen Stoffen nicht, wie Niépce es angestrebt

hatte, ein Druckverfahren hervorgehen sollte. Daguerre wendet sich in den Verhandlungen über den Partnerschaftsvertrag ausdrücklich gegen die von Niépce gewünschte Beiziehung eines Graphikers, eben des Stechers Lemaître. Er wehrt sich gegenüber Niépce gegen „die Anwendung Ihres Verfahrens nach Art der Gravüre“. Und er wird noch deutlicher:

*Außerdem bin ich der Meinung, daß der Grabstichel überhaupt nicht notwendig werden dürfte als im äußersten Falle, wenn es anders nicht möglich sein sollte, zu einem Erfolg zu kommen. Wenn aber die Kunst eines Graveurs nicht sollte entbehrt werden können, dann würde die Erfindung jedes Interesse verlieren. Die Natur hat ihre Einfachheit und Wahrheit, die man sich wohl hüten muß zu zerstören.<sup>20</sup>*

Natürlich weiß Daguerre ganz genau, warum er sich gegen den Einsatz des „Grabstichels“ wendet: Der müßte nämlich von Menschenhand geführt werden, und das widerspricht dem Charakter der Erfindung im innersten Kern. Nichts könnte Daguerres Sicht auf die Photographie deutlicher machen als das Wort von der „Wahrheit der Natur“: Sie, und das heißt natürlich: die Realität wiederzugeben, das ist die eigentliche und wahre Kraft der Photographie. Für Daguerre, dem stets um höchstmögliche Naturähnlichkeit seiner Malerei bemühten Künstler, geht es um die absolute Einlösung dieses Anspruchs: die letzte Steigerung von der Nachahmung zur Kopie von Wirklichkeit. Genau das ist das Potential der Photographie. Wir wissen nicht, ob Daguerre die ungeheuren Konsequenzen dieser Leistung für seine Kunst auch nur erahnt hat.

Die Ablehnung der Grafik durch Daguerre ist nun aber natürlich nicht nur eine Wendung gegen die eingreifende Menschenhand. Sie ist auch, und das ist der entscheidende Grund dafür, daß auch Daguerre nicht auf die volle Höhe der Einsicht in das Wesen der Photographie gelangt, sie ist auch die Ablehnung der Vervielfältigung. Als Alfred Donné bereits im Oktober 1839 der Akademie der Wissenschaften Drucke, die von geätzten Daguerreotypen gemacht worden sind, vorlegt, als zwischen 1840 und 1842 weitere Druckverfahren zur Vervielfältigung von Daguerreotypen entwickelt werden (etwa von Josef Berres, Robert Hunt, Hippolyte Fizeau) – da ver-

sucht Daguerre mit aller Kraft, sich solchen Entwicklungen entgegenzustemmen:

*Gerade einen Monat ist mein Verfahren bekannt und schon stellt man von allen Seiten den Anspruch, seine Grenzen hinauszuschieben und Mittel zu finden, durch Gravierung oder andere Mittel die Ergebnisse zu vervielfältigen. Das veranlaßt mich heute, mich an Sie zu wenden, um gegen diese angebliche Neuerung zu protestieren.<sup>21</sup>*

heißt es in einem Schreiben an Arago. Es ist also kein Zufall und auch nicht auf einen technischen Zwang zurückzuführen, daß das Verfahren der Daguerreotypie nur Unikate hervorbringt – Daguerre wollte es so. Er denkt hier wieder als der Künstler, der er ist: Einerseits will er sich das Werk des Lichts nicht durch Menschenhand verpfuschen lassen. Andererseits betrachtet er jedes Bild als Original – wie es in der Kunst selbstverständlich ist. Das aber entspricht nicht dem Wesen der Photographie, und es entspricht auch nicht dem inneren Gesetz der *multiplicatio imaginorum*, demzufolge nicht nur die Zahl der Ansichten von der Welt vervielfacht wird, sondern auch die Zahl der Kopien dieser Ansichten und damit natürlich ihr Publikum. Genau das ist die essentielle Leistung der Lithographie, und es gehört auch zum Charakter der Photographie und mußte es gehören, denn es versteht sich, daß angesichts des Masseninteresses an lithographischen (zuerst gemalten und dann reproduzierten) Bildern die Begierde nach photographischen Ansichten von der Welt noch einmal und gewaltig ansteigen mußte. Und um diese Begierde zu stillen, muß man Photographien beliebig oft reproduzieren können.

Dieses letzte Element realisiert erst Talbot. Es ist nicht bekannt, weshalb seine Wahl auf Papier als Schichtträger gefallen ist bzw. ob er auch Platten ausprobiert hat. Jedenfalls ist es die Grundlage für die Kontaktkopie beliebig vieler Positivabzüge von einem Photonegativ und damit der modernen Photographie überhaupt, die sich dann über die Albumin-, (Glas-), Kollodium- und Gelatinephase hin zum Zelluloid als idealem transparenten Schichtträger entwickelt. Daß Talbot sehr bewußt mit den Möglichkeiten der Vervielfältigung von Photographien umgeht, beweist die Tatsache, daß er auch drucktechnische Repro-

<sup>20</sup> Zitiert nach Wolfgang Baier: *Geschichte der Photographie. Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie.*

München: Schirmer und Mosel 1977, S. 63.

<sup>21</sup> Zitiert nach ebd., S. 127.

duktionsmethoden entwickelt: die ersten leistungsfähigen photomechanischen Drucktechniken auf der Basis neuer Chemikalien und unter Verwendung eines Kontaktrasters. Talbot ist auch der Gründer der ersten Kopieranstalt der Welt (1844). Innerhalb von drei Jahren entstehen in Reading zehntausende von Kalotypie-Kopien. Und er erhält 1849 ein Patent für die Wiedergabe von Photos auf Porzellan.

Talbot verfolgt wie Daguerre und anders als Niépce die Arbeit mit lichtempfindlichen Stoffen mit dem Interesse, ein Verfahren zu finden, die

Realität kopiehaft abzubilden. Freilich unterscheidet ihn von Daguerre, daß er als künstlerischer Dilettant an die Sache herangeht, ja gerade dadurch erst dazu motiviert wird. Was Daguerre als letzte Steigerung seiner Fähigkeiten begreift, ist bei Talbot der einfache Ersatz solcher Fähigkeiten. Dieser Unterschied dürfte für die Geschichte der Erfindung der Photographie keine Bedeutung gehabt haben – für die Geschichte der Kunst im Zeitalter der Photographie ist er freilich von größtem Gewicht.

Mag. Dr. Herwig WALITSCH (1966)

Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Technischen Museum Wien, Lektor am Institut für Anglistik der Karl-Franzens-Universität Graz.

## Rezension

DIETRICH GRÜNEWALD: *Comics (Grundlagen der Medienkommunikation Band 8)*. Tübingen: Niemeyer 2000, 106 Seiten.

Mit einem Zitat Pablo Picassos, der 1966 meinte, das einzige, was er in seinem Leben bedauere, sei, keine Comics gemacht zu haben, steigt der Kunstwissenschaftler Grünewald in die Thematik ein und deutet damit schon an, daß der Horizont des Büchleins weit über Entenhausen hinausreicht.

Es handelt sich bei der vorliegenden Publikation einerseits um einen „Reiseführer“ in die Welt des Comics, der neben historischen und entstehungsgeschichtlichen Einzelheiten, theoretischen Fragen, Produktions- und medienökonomischen Bedingungen und der Forschungssituation auch einige illustrierte Beispiele behandelt. Andererseits zeigt das Buch trotz seines geringen Umfangs wissenschaftliche Tiefe, was die Analyse der Funktions- und Rezeptionsweisen des „Prinzips Bildgeschichte“ betrifft. Als Teil der Kunstform Bildgeschichte will Grünewald den Comic auch verstanden wissen und lehnt daher eine Einteilung in „wertvolle Kunst-Comics und minderwertige Populärcomics“ (S. 2) genauso ab, wie er die Einbeziehung der Trajanssäule oder der surrealistischen Bildromane Max Ernsts befürwortet.

Als moderne Form der Bildgeschichte nützt der Comic, der in Frankreich als „Neunte Kunst“ gilt, traditionelle Gestaltungsweisen dieser Erzählkunst – die sich von illustriertem Text sowie Literatur, Theater und Film trotz vieler Gemeinsamkeiten unterscheidet –, bezieht aber auch verstärkt neue oder weiterentwickelte Mittel ein (prominente Beispiele hierfür sind Sprechblase und Lautmalerei, aber auch Perspektivwechsel und Montage) und verlangt vom Rezipienten „eine kombinierende, verlebendige Lese- und Interpretationsarbeit“ (S. 15).

Am Beispiel zweier Strips aus der bekannten Comic-Serie *Hägar der Schreckliche* lenkt Grünewald die Aufmerksamkeit auf die Prozesse bei der Rezeption von Bildgeschichten, die vor allem aktives Wahrnehmen, Verarbeiten und Verstehen beinhaltet und in der sich simultane, abstrakte und anschauliche Wahrnehmung ständig vermischen. Wesentlich ist, daß der Leser die Einzelpanels verknüpfend, synthetisierend liest und nicht additiv betrachtet. Es kann aufgrund der andauernden Präsenz der Bilder eine permanente Rückkopplung stattfinden, im Bild selbst sind

Zeichenbildungen (Symptom, Ikon, Symbol) zu entschlüsseln und ein kombiniertes Lesen-Betrachten, „ein zielorientiertes, d. h. nach Informationen suchendes Lesen“ (S. 39) stellt eine Herausforderung dar. Auch und gerade Kinder können sich dieses Wechsels zwischen Systemen aneignen.

Dies widerspricht der weitverbreiteten Meinung, Comics seien Schundliteratur, die schädlichen Einfluß auf Kinder und Jugendliche habe und eine minderwertige Konkurrenz zu „echter“ Literatur darstelle. Im Zuge der Behandlung von Comic-Forschung und Comic-Kritik zeichnet Grünewald ein differenziertes Bild, das die modernen Bildgeschichten in ihren inhaltlichen, ästhetischen und medialen Ausformungen zum Vorschein bringt und einen Blick auf die breitgefächerten Aspekte und Formen des Comics eröffnet. Avantgardistische Underground-Hefte, Science Fiction-, Abenteuer- oder humoristische Serien, künstlerisch hochwertige Autorencomics in Farbe oder schwarz-weiß, sozialkritische und zeitaktuelle Alben, pädagogisch gestaltete Comics zum Lehrgebrauch u.v.m. haben im Laufe der Zeit die Möglichkeiten der Erzählung in Bildern mehr oder weniger tief ausgeschöpft.

Der kulturelle Stellenwert hat sich über Raum und Zeit, über Genres und verschiedene mediale Ausdrucksformen hinweg immer wieder verändert. Das *Micky Maus* Magazin erreichte eine Milliardenaufgabe, Bill Clinton behauptet, durch *Charlie Brown*, *Snoopy* und *Lucy* viel über das menschliche Dasein gelernt zu haben und *Art Spiegelmans Maus*, ein Comic über den Holocaust, brach gleichzeitig mit einem Tabu auch die Grenzen dieser Kunstform.

Die vielen kurz angerissenen Beispiele und Verweise auf Alben und Serien machen Lust auf das Erforschen dieses dieserorts vernachlässigten Bereiches. Was die Sekundärquellen betrifft wird dies durch ein ausführliches und sehr gut recherchiertes Literaturverzeichnis erleichtert. Was allerdings die Alben und Hefte selbst angeht, ist der deutschsprachige Raum noch immer durch relativ hohe Anschaffungskosten und begrenzte Zugangsmöglichkeiten gekennzeichnet. Comics haben zwar „Leser und Leserinnen in allen Alters- und Sozialschichten“ gewonnen, „ein Massenpublikum für anspruchsvolle Comics gibt es hierzulande allerdings nicht“ (S. 66).

Bettina Brix

*medien & zeit*

# **Jahres- register 2000**

*medien & zeit*

**JAHRESREGISTER 2000**

## Beiträge

- Monika B e r n o l d :  
„Der Medienlippizaner“. Fernsehen in Österreich nach 1955 . . . . . 4, 47-52
- Bettina B r i x a / Peter H. K a r a l l :  
Internet, Ironie und Identität. Donna Haraway - eine Notiz . . . . . 1, 34-40
- Christa B i t t e r m a n n - W i l l e / Helga H o f m a n n - W e i n b e r g e r :  
Von der Zeitschrift Dokumente der Frauen zur Dokumentation von  
Frauenzeitschriften . . . . . 2, 52-62
- Oksana B u l g a k o w a :  
Die Schöne und die Macht. Theatralisierung und Politisierung der  
Weiblichkeit im sowjetischen Film der 30er Jahre . . . . . 2, 15-26
- Waltraud C o r n e l i B e n :  
Der Stellenwert des Fernsehens im Alltag von Frauen und Männern . . . . . 2, 27-39
- Barbara D a s e r :  
„Hier spricht der deutsch-österreichische Rundfunk“.  
Rundfunk im „Dritten Reich“ . . . . . 4, 62-70
- Johanna D o r e r :  
Geschlechterkonstruktionen in der Aneignung und Anwendung  
des Internet. Ergebnisse einer qualitativen Studie . . . . . 2, 40-51
- Edith D ö r f l e r / Wolfgang P e n s o l d :  
„...von der Loslösung der Nachrichtenstelle aus dem  
rein staatlichen Charakter...“ . . . . . 4, 24-37
- Herbert E x e n b e r g e r :  
Presse im Widerstand von 1933 bis 1945 . . . . . 4, 53-61
- Stjepan G r e d e l j :  
The More We Read, Listen And Watch, the Less We Know. Building up  
and tearing down the public in Serbia during previous decade . . . . . 3, 4-29
- Peter H. K a r a l l / Bettina B r i x a :  
Helden im Zwielicht der Ordnung. James T. Kirk, Benjamin Sisko und  
Batman im Spannungsfeld der Moderne . . . . . 1, 4-26
- Elisabeth K l a u s :  
Das Gendering an der Arbeit. Geschichte und Systematik von  
Geschlechterkonstruktionen im Journalismus . . . . . 2, 4-14
- Silvia N a d j i v a n :  
Das Skelett der ewigen Gegenwart. Die Demontage des titoistischen  
Systems und die Etablierung der national(istisch)en Gemeinschaft unter  
Slobodan Milosevic und Franjo Tudjman . . . . . 3, 48-59
- Andrea S e i d l e r :  
Das stumme Geschlecht. Weibliche Idealbilder in Wiener Periodika,  
Broschüren und Sittenschriften des späten achtzehnten Jahrhunderts . . . . . 2, 63-68
- Ruth S t i f t e r :  
Der rote Bildschirm. Zur Entwicklung des Fernsehens in der Sowjetunion . . 4, 4-23

Melita H. Š u n j i ć :  
 Eine Front verlief durch die Redaktionen. Im Nationalismus von Serbien,  
 Kroatien und Bosnien-Herzegowina sind Medien Helfershelfer oder  
 Widerstandskämpfer ..... 3, 39-47

Margit W o l f s b e r g e r :  
 „Unter eigener Redaktion“. Bestandsaufnahme der Sozialdemokratischen  
 Frauenpresse in der Ersten Republik ..... 4, 68-46

## Notizen

Eckart F r ü h :  
 Biographische Notiz: Bil (Wilhelm) Spira ..... 1, 40-50

Eckart F r ü h :  
 Biographische Notiz: Lili Rethi, Zeichnerin ..... 2, 69

## Zeitdokumente

Erhard B u s e k :  
 Vortrag bei der Diskussionsveranstaltung: Kritiker unter Druck.  
 Pressefreiheit in der Bundesrepublik Jugoslawien ..... 3, 61-63

Paul L e n d v a i :  
 „Was ist die Macht der Presse und die Macht des Mediums?  
 Das ist die Macht des Verschweigens“  
 (Ein Gespräch von Wolfgang M o n s c h e i n und Silvia N a d j i v a n ) . . . 3, 30-38

Karl K o n t r u s :  
 Das Bestreben, die Welt einzufangen  
 (Ein Gespräch von Brigitte J a n a t a und Ruth S t i f t e r ) ..... 1, 27-33

Barbara T r i o n f i :  
 Vortrag bei der Diskussionsveranstaltung: Kritiker unter Druck.  
 Pressefreiheit in der Bundesrepublik Jugoslawien ..... 3, 60

## Rezensionen

Dagmar Beinzger / Sabine Eder / Renate Luca / Renate Röllecke, GMK (Hg.):  
 Im Wyberspace. Mädchen und Frauen in der Medienlandschaft.  
 Dokumentation, Wissenschaft, Essay, Praxismodelle.  
 Bielefeld: AJZ 1998 (Silvia N a d j i v a n ) ..... 2, 70-71

John Bengston:  
 Silent Echoes. Discovering Early Hollywood Through the Films of Buster Keaton.  
 Santa Monica, CA: Santa Monica Press 2000 (Gerhard H a j i c s e k ) . . . 1, 56-58

Paolo Caneppele / Günther Krenn:  
 Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien. Die Projektionen  
 des Filmstars Louise Brooks in den Comics von John Striebel bis  
 Guido Crepax. Wien: Filmarchiv Austria 1999 (Silvia N a d j i v a n ) . . . 1, 51-52

Velimir Čurgus Kazimir et al:  
 The War Started at Maksimir. Hate Speech in Yugoslav Media. Belgrade:  
 Media Center 1997 (Fritz R a n d l / Silvia N a d j i v a n ) ..... 3, 64

Gero Fischer:  
 United We Stand – Divided We Fall. Der Britische Bergarbeiterstreik 1984/85.  
 Frankfurt/Main: Campus 1999 (Carina S u l z e r) ..... 1, 54-56

Jörg Helbig:  
 Geschichte des britischen Films. Stuttgart:  
 Metzler 1999 (Matthias W i t t m a n n) ..... 1, 52-54

Zdenka Milivojević, Branimir Krištofić, Agencija Argument:  
 Mediji i rat (Engl. Ausg.: Media and War). Belgrade: Ekopress 1999  
 (Engl. Ausg.: Zagreb 1999) (Fritz R a n d l / Silvia N a d j i v a n) ..... 3, 64

## Redaktion

**Heft 1:**  
 Eszter B o k o r, Wolfgang D u c h k o w i t s c h, Gerhard H a j i c s e k,  
 Ruth S t i f t e r

**Heft 2:**  
 Edith D ö r f l e r, Silvia N a d j i v a n, Elisabeth S m o l a k,  
 Margit W o l f s b e r g e r

**Heft 3:**  
 Katja B l u m, Wolfgang M o n s c h e i n, Silvia N a d j i v a n, Fritz R a n d l,  
 Elisabeth S m o l a k

**Heft 4:**  
 Edith D ö r f l e r, Wolfgang D u c h k o w i t s c h, Silvia N a d j i v a n,  
 Wolfgang P e n s o l d, Elisabeth S m o l a k

## Autorinnen- und Autorenregister

Monika Bernold	4, 47-52
Christa Bittermann-Wille	2, 52-62
Bettina Brixa	1, 4-26, 34-40
Oksana Bulgakowa	2, 15-26
Erhard Busek	3, 61-63
Waltraud Cornelißen	2, 27-39
Barbara Daser	4, 62-70
Johanna Dorer	2, 40-51
Edith Dörfler	4, 24-37
Herbert Exenberger	4, 53-61
Eckart Früh	1, 40-50; 2, 69
Stjepan Gredelj	3, 4-29
Helga Hofmann-Weinberger	2, 52-62
Peter H. Karall	1, 4-26, 34-40
Elisabeth Klaus	2, 4-14
Karl Kontrus	1, 27-33
Paul Lendvai	3, 30-38
Silvia Nadjivan	3, 48-59
Wolfgang Pensold	4, 24-37
Andrea Seidler	2, 63-68
Ruth Stifter	4, 4-23
Melita H. Šunjić	3, 39-47
Barbara Trionfi	3, 60
Margit Wolfsberger	4, 68-46

# Publizistik-Shop

*Ein Buch-Shop des WUV*

**Willkommen in der Welt  
des Wissens**

## **Publizistik-Shop**

1180 Wien

Kutschergasse 23

Tel.: 407 77 80

## **Öffnungszeiten**

Mo – Fr 9.30 bis 17 Uhr

## **Fachbücher und Skripten**

- Rezeptionsforschung
- Journalismus
- Radio
- Film und Fernsehen
- Neue Medien
- Medien allgemein
- PR und Werbung
- Medienpädagogik
- Technologie und Ökologie
- Recht
- Information und Dokumentation
- Kultur und Cultural Studies
- Gender
- Theorie
- Philosophie und Semiotik
- Medienpsychologie

### **Copycards**

Mit einer WUV | Copycard kannst Du sämtliche Kopiergeräte am Institut sowie 200 weitere in ganz Wien (z. B. an der UB) benutzen.

# NEUERSCHEINUNG



Wolfgang Pensold

## **Die Welt aus erster Hand** Als das Fernsehen nach Ottakring kam

1955 startet der Österreichische Rundfunk sein Fernsehprogramm.

Das Buch basiert auf einer Oral-History-Studie.

Zu Wort kommen 20 Ottakringer Zeitzeugen über ihre persönlichen Erlebnisse mit dem aufkommenden Fernsehen. „Das war fa-fa-fa-fantastisch!“

Schriften des Ludwig Boltzmann Instituts für neuere österreichische Kommunikationsgeschichte, Band 1

151 Seiten, brosch., illustr., öS 150,-

Wien: Literas-Universitätsverlag, 1999

ISBN 3-85429-158-2

Bei Unzustellbarkeit  
bitte zurück an:

ZN: 01Z024015 K

**medien & zeit**

A-1180 Wien, Postfach 442

P.b.b.,  
Erscheinungsort Wien,  
Verlagspostamt 1090 Wien,  
2. Aufgabepostamt 1010 Wien