

ISSN 0259-7446

€ 4,40

**medien**

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

**& zeit**

**Thema:  
Stummfilm**

**Anfang und Ende der  
Geschichte im Kino**

**Die österreichische  
Filmwirtschaft  
der Stummfilmära  
1918–1927**

**Der Arbeitsstudienfilm**

**The medium is  
the weapon**

**Stummfilm gestern und  
heute – eine Diskussion**

**5/2002**

**Jahrgang 17**

# Facultas und Kolisch im NIG

Fachbuchhandlung für Human-, Sozialwissenschaften

- alle Bücher
- alle Skripten
- Facultas Copycards
- Bürobedarf

## Facultas und Kolisch im NIG

Neues Institutsgebäude der Universität Wien

Universitätsstraße 7, 1010 Wien, Tel. 406 32 21, [www.facultas.at](http://www.facultas.at)

Öffnungszeiten: Mo bis Fr 9–18 Uhr, Sa 9–12.30 Uhr

facultas. gut zu Wissen



# medien & zeit

## Inhalt

<b>Anfang und Ende der Geschichte im Kino</b>	
Der vergessene Sinn des historischen Monumentalfilms .....	4
Christoph Brecht	
<b>Die österreichische Filmwirtschaft der Stummfilmära 1918–1927</b> .....	22
Guntram Geser und Armin Loacker	
<b>Der Arbeitsstudienfilm</b>	
Eine verborgene Geschichte des Stummfilms .....	46
Ramón Reichert	
<b>The medium is the weapon</b> .....	58
Gustav Deutsch	
<b>Stummfilm gestern und heute – eine Diskussion</b> .....	63
editiert von Michael Loebenstein und Martin Reinhart	

## 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 Duchkowitsch (Obmann),  
Mag. Bettina Brixia (Obmann-Srv.),  
Mag. Peter H. Karall (Obmann-Srv.),  
Mag. Fritz Randl (Geschäftsführer),  
Mag. Silvia Nadjivan (Geschäftsführer-Srv.),  
Claudia Spitznagel (Schriftführerin),  
Karin Auberger (Schriftführerin-Srv.),  
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),  
Bernd Beutl, Eszter Bokor, Mag. Dr. Edith Dörfler,  
Dr. Norbert P. Feldinger, Gerhard Hajicsck,  
Dr. Fritz Hausjell, Mag. Dr. Wolfgang Pensold,  
Mag. Bernd Semrad, Dr. Thomas Steinmaurer,  
Mag. Ruth Stifter-Trummer, Mag. Dr. Herwig Walitsch

### Redaktion:

Wolfgang Duchkowitsch, Wolfgang Pensold,  
Ruth Stifter-Trummer, Alexander Tröbinger

### Korrespondenten:

Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),  
Univ.-Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),  
Univ.-Prof. Dr. 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): € 4,40  
Doppelheft (exkl. Versand): € 8,80

### Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 16,—  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 21,80

### StudentInnenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 11,60  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 17,40

### Bestellung an:

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

ISSN 0259-7446



## Editorial

Vergangene Zeiten, Filme vergangener Zeiten, Filme aus vergangenen Zeiten über vergangene Zeiten. Wie sind sie einzuordnen, jene Werke die der Filmwissenschaft, der Filmgeschichtsschreibung klassifikatorische und heuristische Rätsel aufgeben? Der Historienfilm, der historische Monumentalfilm, die Stummfilmära an und für sich – wie mit ihnen, wie mit ihr umgehen?

Einige Antworten geben diese und die nächste Ausgabe von *medien & zeit*, die Beiträge von Vertretern verschiedener Institutionen zu unterschiedlichen Facetten des Stummfilms versammeln.

Im vorliegenden Heft widmet sich der Medientheoretiker Christoph Brecht dem Verhältnis zwischen Historienthemen und dem Medium Stummfilm. In seinem Beitrag kommt er unter anderem zu folgender These: „Mit dem Verschwinden des historischen Monumentalfilms ist der letzte Rest dessen zugrunde gegangen, was einmal Essenz und zentrales Anliegen von Kino gewesen ist, ein Bedürfnis und ein Begehren, dessen wir uns kaum noch erinnern.“

Weniger hermeneutisch als kategorisch und faktisch nähern sich Guntram Geser von der Forschungsinitiative *Salzburg Research* und Armin Loacker vom *Filmarchiv Austria* einer Epoche dieser Epoche. In akribischer Weise recherchierten und dokumentierten die beiden Autoren die österreichische Filmwirtschaft der Jahre 1918 bis 1927, die produzierenden Unternehmen, das Verleihsystem und die Kinos der Zeit sowie die ökonomischen Rahmenbedingungen während und nach den Inflationsjahren.

Den „Arbeitsstudienfilm“ enthebt Ramón Reichert, seines Zeichens Leiter einer Forschungsgruppe für Epistemologie und Diskursanalyse, mit einem Beitrag aus dem Verborgenen der Stummfilmgeschichte. „Zentrale Aufgabe der industriellen Arbeitsstudienfilme ist es, Möglichkeiten der Optimierung spezifischer Produktionsfaktoren sichtbar zu machen“ – Reichert geht der Geschichte dieses Instruments der Rationalisierung von Arbeitsabläufen nach; von den Arbeiten des amerikanischen Betriebsingenieurs Frank Bunker Gilbreth bis zu den Arbeitsstudien-Lehrfilmen der REFA spannt er den Bogen und zeigt damit die Kohärenz von kinematographischer Entwicklung und der Rationalisierung von Produktionsabläufen.

„FILM IST. – ist eine reflexive Feststellung: Film existiert einfach, ohne weitere Definitionen“ – FILM IST. ist vor allem aber auch das Ergebnis der Initiative von Gustav Deutsch. Seit 1996 befasst sich der Filmkünstler mit diesem Projekt; erstes Ergebnis war 1998 der Film FILM IST. Eine intensive und eindringliche Annäherung an das, was Film ist.

Was vor allem Stummfilm gestern war und heute ist, diskutieren abschließend der Direktor des *Österreichischen Filmmuseums* Alexander Horwath und der Kurator der Filmsammlung des *Filmarchiv Austria*, Nikolaus Wostry. Das Gespräch mit den Vertretern der wichtigsten österreichischen Institutionen in Sachen Stummfilm führte Michael Loebenstein.

WOLFGANG DUCHKOWITSCH  
WOLFGANG PENSOLD  
RUTH STIFTER-TRUMMER  
ALEXANDER TRÖBINGER

---

## Erratum

Im Beitrag von Peer Heinelt in Ausgabe 2-3/2002 wurde von der Redaktion ein wörtliches Zitat Ronnebergers (S.100, Fn.63) leider nicht als solches gekennzeichnet. Das Zitat beginnt in der vorletzten Zeile der linken Spalte und lautet: "Damit war auch die letzte Unterschlupfmöglichkeit für das Judentum beseitigt, so dass nunmehr die eingeleiteten Maßnahmen (Unterbringung in Konzentrations- und Arbeitslagern) und konsequente Aussiedlung störungslos fortgesetzt werden können."

# Anfang und Ende der Geschichte im Kino

## Der vergessene Sinn des historischen Monumentalfilms

Christoph Brecht

Bis heute hat die Filmwissenschaft und -geschichtsschreibung keinen klassifikatorisch oder wenigstens heuristisch brauchbaren Begriff davon entwickelt, was alles unter einem Historienfilm zu verstehen sei.<sup>1</sup> Die Schwierigkeit liegt auf der Hand: Will man pauschal sämtliche Filme mit irgendwie historischem Sujet hier einordnen, so muss jeder Western, jeder Kriegsfilm, jede Komödie im Kostüm und schließlich jedes Kinostück mit nicht in unmittelbar zeitlicher Nähe zum Produktionsdatum platzierter Story zum Geschichts-Kino gehören. Und wenn das nicht besonders hilfreich scheint, bleibt die Alternative, jeweils anderen Genres den ersten kategorialen Zugriff zu überlassen und nur den Rest, den dieser Sortiervorgang zurücklässt, mit dem Label „Historienfilm“ zu versehen. Jedoch: filmische Gattungsbegriffe funktionieren anders; wie analoge Register anderer Medien werden sie nicht im keimfreien Raum einer idealen Systematik konstituiert. Stets sind sie ‚kontaminiert‘ mit historischer Erfahrung. So wird das Publikum heute, nach dem Genre „Historienfilm“ befragt, auf einen Satz von Vorstellungen verweisen, der ihm meist nicht einmal im Kino, sondern aus dem Fernsehen zugefallen ist, weil dort seit jeher ein lang überkommenes Korpus von Filmen durch das Ritual stetiger sonn- und feiertäglicher Wiederholungsläufe still geädelt wird. Je nach Geschmack und Belastbarkeit mag man sich also auf Eindrücke behaglicher Breite, gepflegter Langeweile oder auch mitunter schwer erträglicher Zähigkeit besinnen, und wie mit einer Filmtapete ist der so eröffnete Gedächtnisraum mit kostü-

mierten Abziehbildern einer Elizabeth Taylor, eines Richard Burton oder Charlton Heston vor jeweils großer Geschichtskulisse ausgestattet – denn mehr noch als der *star value* einschlägiger Breitwandspektakel haftet der Produktionsaufwand im Gedächtnis, den man einst (von den späten 1940er Jahren bis in die frühen 1960er) in Sachen Architektur und Kostüm, Set Design und Ausstattung getrieben hat. Folgt man der Intuition, die diesen vagen Assoziationen zugrunde liegt, so kommt man zu einem Ergebnis, das jeden Systematiker erstaunt und jenen Cineasten sauer aufstößt, die vom Film die ‚ernsthafte Auseinandersetzung‘ mit historischen Sujets fordern und erwarten: Ausgerechnet in filmischen Inszenierungen von Geschichte scheint es nicht um die Sache zu gehen, sondern um die reine Äußerlichkeit; was sonst nur Beiwerk darstellt, spielt hier die Hauptrolle.

Diese Meinung beruht weder auf Vorurteilen noch auf Missverständnissen, sondern auf einem Sachverhalt, der tief im Gedächtnis des Gesamtmediums fundiert ist. Es gibt sie ja, diese Filme, die im deutschen Sprachraum mit dem Begriff des Monumentalfilms bezeichnet werden und in den angelsächsischen Ländern nicht weniger indifferent *epic* oder *spectacular* heißen;<sup>2</sup> und hier wie dort ist man gelassen überzeugt davon, dass dem Genre kein Unrecht geschieht, wenn man zunächst einmal nicht nach Form oder Inhalt, sondern nach der ‚Mach-Art‘ seiner Filme fragt. Im Hinblick auf das Historienkino der (grob gesprochen) 1950er Jahre scheint dies derart

<sup>1</sup> Der hier vorgelegte Essay stellt eine Fortsetzung, Ergänzung und teilweise Kontrafaktur an anderer Stelle publizierter Überlegungen zum Thema dar. Für eine narratologische Perspektivierung des Verhältnisses von Geschichte und ‚Stummfilm‘ vgl. Christoph Brecht: Geschichte wiederholen. Film, Literatur, historisches Erzählen am Beispiel SALAMMÖ; In: Armin Loacker / Ines Steiner (Hg.): Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme – Historienbilder und Geschichtskonstruktionen, Wien 2002, S. 351-385, vor allem die Seiten 351-357 und 374-385. Zu analogen Konstellationen in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts Christoph Brecht: Die Muse der Geschichtsklitterung. Historismus und Realismus im historischen Roman; In: Germanic Review 73 (1998), S.

203-219; sowie: ders.: *Jamais l'histoire ne sera fixée*. Topik historischen Erzählens im Zeichen des Historismus, nach Flaubert; In: Daniel Fulda / Silvia Serena Tschopp (Hg.): Geschichte als Literatur. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin – New York 2002, S. 411-438. Für einen umfassenden Überblick zum aktuellen Stand der Forschung vgl. die weiteren Beiträge in diesem Band.

<sup>2</sup> Vgl. exemplarisch John Cary: *Spectacular! The Story of Epic Films*, London u.a. 1974. Foster Hirsch: *The Hollywood Epic*, New Jersey 1978. Jon Solomon: *The Ancient World in the Cinema*, South Brunswick 1978. Pierre Sorlin: *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980. Derek Elley: *The Epic Film. Myth and History*, London u. a. 1984.

berechtigt, dass Kritiker den monumentalen Geschichtsfilm *pars pro toto* für jenen kinematographischen Stillstand einstehen lassen, der dazu mal das repräsentativ gemeinte Kino im Würgegriff hielt. Und auch seine Apologeten und Bewunderer versteigen sich gar nicht erst dazu, dem Genre einen Platz an der Front des cineastischen Fortschritts zu verschaffen. Monumentalfilm, das ist: Großkino – liebenswert womöglich just um seiner Schwächen und Inkonsistenzen willen; gepanzerter Helden und kapriziöser Diven wegen, die im breitesten Slang daherreden, oder dank einer vorgeblich antiken Prachtentfaltung, die ihre Verwandtschaft mit den karnevalesken Fassaden von Las Vegas kaum zu verleugnen sucht. Wer dafür nichts übrig hat, spricht von *Ausstattungsfilmen*, die, so die stillschweigende Voraussetzung, von sich aus so wenig ‚Substanz‘ haben, dass man sie nur mehr im Hinblick auf akzidentielle Qualitäten wie Architektur und Kostüm, Set Design und Maske beurteilen kann.

**P**rogressive, Avantgardisten oder gar Revolutionäre lassen sich auf derlei Theater verständlicherweise nicht ein. Auch als es den Monumentalfilm noch gab, bedienten sie sich, wenn sie mit Traditionen und Klischees spielen wollten, der Schemata und Gattungsmuster anderer Genres: Sie kauften beim Krimi und Thriller, Science-Fiction oder sogar beim Western ein und ließen die zahllos gewordenen Löwen und Tiger des Historienfilms in ihren Pappkolossealen liegen. Und auch aktuell

findet die Pflege des historischen Erbes qua bewegtem Bild vor allem im Fernsehen statt: Ein stockkatholischer Medienmogul hält hartnäckig am geistlichen Bildungsauftrag des Bibelfilms fest, überlässt jedoch die Auswertung der Ergebnisse ‚großzügig‘ öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. Auf den Kommerzkanälen überleben Bilder und Narrative des einschlägigen Kinos auf wahrhaft geisterhafte Weise, in vage antikisierenden Serien, deren schwererschwingende und bogenschießende Heroenlandschaft korrekterweise unter der Rubrik *Fantasy* verbucht wird. Das öffentlich subventionierte Film-Europa versucht ein ums andere Jahr, geschichtliche Großereignisse in anständig, aber doch immer zu knapp budgetierte Ko-Produktionen zu verwandeln, die in der Konkurrenz zu Hollywood bestehen sollen und doch nur – meist umstandslos von der Leinwand verschwunden – das TV-Spätprogramm bereichern.

Das alles ist befremdlich, zumindest auf den ersten Blick. Denn zum einen hat Film ansonsten ein höchst genaues Gedächtnis; er vergisst nichts, und insbesondere die industrielle Produktion von Kino-‚Ereignissen‘ ist so notorisch auf das kontinuierlich fortlaufende Recycling des einmal Bewährten angewiesen wie ansonsten vielleicht nur noch die Hitmaschinerie der Popmusik. Zum anderen fehlt es aber nicht an öffentlichem Interesse für Geschichte und ihre identitätsstiftenden Funktionen; das dokumentarische Genre blüht, und die Konjunktur des historischen Romans auf dem Buchmarkt hat über mehr als ein Jahrzehnt an Dynamik stetig zugenommen. Zur Renaissance jener Medienspezialität, die einmal historischer Monumentalfilm hieß, hat es trotzdem nicht gereicht; und die erfolgreiche Spekulation auf den Attraktionswert einer mit Digitaltechnik und Spezialeffekten aufgerüsteten Neuauflage des hoffnungslos Veralteten – Ridley Scotts *Tour de Force GLADIATOR* (US 2000) – gibt wohl auch nur die sprichwörtliche Ausnahme von der Regel ab, der zufolge der Monumentalfilm nicht mehr vital, kaum zu reanimieren, einst vielleicht Inbegriff des großen Kinospektakels, heute aber tot und noch nicht einmal ein Trauerfall ist – zu viel Panzer, zu wenig Hirn... Daran allein jedoch

Ausgerechnet in filmischen Inszenierungen von Geschichte scheint es nicht um die Sache zu gehen, sondern um die reine Äußerlichkeit.

kann es nicht liegen. Medien- und Kulturkritiker versichern uns seit Jahrzehnten glaubhaft, dass das an Geist arme und äußerem Aufwand

reiche Übermaß als solches niemals einen Hinderungsgrund für den Erfolg massenmedialer Inszenierungsformen ausmacht, und ein Blick nach Hollywood lehrt in der Tat, dass die monumentalistische Devise des *viel hilft viel* als Herstellungsrezept für Blockbuster jeder Sorte unverändert hoch im Kurs steht.

Man darf darum vermuten, dass das Aussterben des Historienkinos mit anderem und sehr viel entscheidenderem zu tun haben könnte als mit dem Wechsel der Moden und dem Geschmackswechsel eines stets launischen Publikums. Wir folgen vielmehr der Vermutung, es habe ein prinzipieller Umbruch in dem Gebrauch stattgefunden, der von dem Medium Film gemacht wird: ein Paradigmenwechsel. Mit dem Verschwinden des historischen Monumentalfilms, so die These, ist der letzte Rest dessen zugrundegegangen, was einmal Essenz und zentrales Anliegen von Kino

gewesen ist, ein Bedürfnis und ein Begehren, dessen wir uns kaum noch erinnern. Deshalb, folgen wir, könnte ein ganzer Kontinent ehemals prominenter Seh-Erfahrungen für uns unzugänglich geworden sein, fast spurlos aus unserem Gedächtnis getilgt und ohne weiteres nicht zu reaktivieren. Wenn wir also heute im auf uns überkommenen Monumentalfilm *nur* noch die Äußerlichkeit des Attraktionscharakters erkennen können und *nur* die hohle Pracht der Ausstattung erblicken, dann sagt dies womöglich mehr über eine konstitutive Leere in unserem Blick aus als über die einschlägigen Filme selbst.

\*\*\*\*

Wenigstens zu Teilen lässt sich dieses Erfahrungsdefizit durch eine Erinnerung an die Anfänge der Filmgeschichte wettmachen. Das neue Medium hat sich historische Gegenstände ebenso gierig wie lustvoll zu eigen gemacht und sie seinen zunächst kruden, zunehmend aber raffinierten und elaborierten Darstellungsmöglichkeiten anverwandelt. Nur wenige Stationen dieser Liaison (jene, die in jedem besseren Lexikon zu finden sind) seien genannt: Die kinetoscopische EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS (US 1895) – der französische *film d'art* (etwa: L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (F 1908)) – die Serie italienischer Monumentalfilme aus den frühen 1910er Jahren – Griffiths Epen THE BIRTH OF A NATION (US 1915) und INTOLERANCE (US 1916). Die überreiche internationale Überlieferung der 1920er Jahre ist in einem kursorischen Durchgang schon gar nicht mehr zu erfassen; verwiesen sei exemplarisch auf die ersten ‚echten‘ Geschichts-Spektakel der Marke Hollywood, auf Langs NIBELUNGEN, die heute endlich wieder zugänglichen Produktionen der Wiener ‚Sascha-Film‘,<sup>3</sup> Abel Gances fragmentarisches NAPOLEON-Projekt (F 1927) oder auch auf Eisensteins Experimente zu einer revolutionären Gegengeschichtsschreibung mit Mitteln des Kinos.

Ein solches ‚name dropping‘ macht schon deutlich genug, dass während der sogenannten ‚Stummfilm‘-Ära der Historienfilm nicht irgendein Genre dargestellt hat. Vielmehr ist die Geschichte des frühen Films über weite Strecken, an ihren entscheidenden Stationen, beinahe deckungsgleich mit einer Chronik der verschiedenen Versuche, Geschichten aus der Geschichte

auf adäquate und innovative Weise ins Kino zu bringen. So ist es kein Zufall, dass sich jenes ‚abendfüllende‘ Format, das wir heute gleichsam naturgesetzlich als Längenmaß des erzählenden Spielfilms akzeptieren, im Italien der frühen 1910er Jahre aus der Auseinandersetzung des Films mit Geschichte herausgebildet hat – wobei im Rückblick kaum mehr zu entscheiden ist, ob es an den historischen Sujets und ihrer irreduziblen Komplexität lag, dass sie in Kürze nicht mehr abzuhandeln waren, oder ob nicht umgekehrt das Interesse der Filmemacher an differenzierteren Darstellungsmöglichkeiten den Zugriff auf immer komplexere historische Sujets motiviert hat. Sicher steht jedoch soviel fest: Die Regisseure und Produzenten der ersten Monumentalfilme konnten ihre beispiellos exzessiven Budgets nur deshalb akquirieren und dem Publikum nur darum ein prinzipiell neues Sehverhalten abverlangen, weil sie bis dato Unerhörtes zu bieten hatten. Und dabei kam es in der Tat auf den Reichtum der Ausstattung an – der freilich selbst Mittel zum vornehmen Zweck sein sollte, Geschichte in natürlich scheinender Bewegung vorzuführen. Der Ausstattungscharakter des Ausstattungsfilms verdankte sich darum zuerst einmal dem konsequenten Bemühen, anlässlich des je besonderen Sujets so etwas wie die *Geschichte selbst* ins Bild zu bringen. Und die strategische Logik hinter dieser Anstrengung war auf die sinnliche Plausibilisierung des Anspruchs ausgerichtet, der besagte, dass das neue Medium durch überwältigende Darstellung des Gegenstandes Geschichte auch an dessen immanentem Sinn partizipieren könne.

Wenn darin eine Erschleichung von Bedeutung lag, wurde sie dem Kino zunächst gern abgenommen; die Wette galt – und jedes neue Großspektakel trat von neuem zu beweisen an, dass der Sinn von Geschichte im Grunde mit dem Sinn von Film identisch sei. Vorausgesetzt war dabei selbstverständlich manches, was uns längst nicht mehr selbstverständlich oder inzwischen sogar äußerst zweifelhaft erscheint. Zum Beispiel erstens, dass es überhaupt ein Ding wie *den* Sinn der Geschichte gibt. Zum Beispiel zweitens, dass dieser Sinn durch Isolierung einzelner Stationen aus dem historischen Kontinuum nicht verloren geht, sondern erst strahlend zum Vorschein kommt. Zum Beispiel – und vor allem – drittens, dass ein solcher Sinn durch die mediale Vermitt-

<sup>3</sup> Vgl. Armin Loacker / Ines Steiner (Hg.): Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme –

Historienbilder und Geschichtskonstruktionen (Anm. 1).

lung in filmische Darstellung nichts von seiner Brillanz einbüßt, sondern womöglich noch an Evidenz gewinnt. Nur solange Hersteller und Rezipienten auf all dies vertrauen, ist ein repräsentatives Geschichtskino möglich; nur unter diesen Voraussetzungen kann das Dreiecksverhältnis wechselseitiger Bestätigung von Allgemeinem, Besonderem und Medialem zu Stande kommen, das der Diskurslogik aller ‚klassischen‘ Historienfilme zugrunde liegt.<sup>4</sup>

Was da zusammenkommen musste, lässt sich besonders instruktiv am entscheidenden Abschnitt der Werkbiographie David Wark Griffiths erläutern. Griffith hatte sich mit kommerziell erfolgreichen und technisch innovativen Filmen bereits als ein führender Regisseur des US-Kinos etabliert, bevor er der Versuchung nachgab, dem monumentalen Geschichtskino Italiens mit autochthon amerikanischen Mitteln Konkurrenz zu machen. Er hatte demnach, so die Legende, nichts Böses im Sinn, als er in einem durch und durch rassistisch tingierten Bürgerkriegssujet das (wie man ja sagen darf: durchaus passende) Gegenstück zu den spätimperialistischen Großmachtträumen des italienischen Langfilms fand und es in eine filmische Imagination von der Geburt *seiner* Nation transkribierte. In schon vielen Zeitgenossen befremdlich scheinender, aber um so schmerzlicher gekränkter Unschuld ließ er zur Rettung dem ersten Epos ein zweites folgen, in dem die destruktiven Wirkungen der von ihm selbst erfahrenen *INTOLERANCE* durch mehrere Epochen der Menschheitsgeschichte dekliniert wurden. So sei, heißt es, die ultimative Steigerung des monumentalistischen Genres: der kombinatorische Historienfilm erfunden worden. Die Wirkung, die von diesem Diskursereignis auf die gesamte Filmgeschichte ausging, war eminent; sie reichte aber nicht dazu, die persönliche Tragödie des genialen Autors aufzuhalten. Da er den spektakulären Erfolg seines ersten *spectacular* nicht wiederholen konnte, fand er sich vom kommerziellen Betrieb Hollywoods zunehmend ausgegrenzt und erhielt nie wieder jene Mittel, die der Reichweite seiner Imagination adäquat gewesen wären.

Es gibt gute Gründe, der Geradlinigkeit dieser Legende zu misstrauen; sie stimmt hinten und

auch vorne nicht. Zwar wurde *INTOLERANCE* wohl nur selten in der vom Regisseur geschnittenen Langfassung aufgeführt, der Film war aber durchaus kein Flop. Die von Griffith hier erfundene Technik einer kombinatorischen Geschichtsdarstellung wäre sonst ja wohl auch kaum für ein knappes Jahrzehnt zum Markenzeichen des mit ‚Anspruch‘ (nicht zuletzt auf das Portemonnaie der Zuschauer) erstellten historischen Großfilms in Europa und den USA aufgerückt. Was wiederum den Schritt vom kurzen *one reeler* zum langen Spielfilm angeht, so hatte Griffith ihn unternommen, noch bevor er in *Pastores CABIRIA* den Vorwurf zu seinem eigenen filmischen Nationalepos fand; schon 1913 hatte er, mit nicht geringem Aufwand, den Bibelfilm *JUDITH OF BETHULIA* gedreht. Bereits daraus wird deutlich, dass Griffiths Interesse am historischen Sujet weit über die anekdotisch belegte Sphäre persönlicher Triumphe und Kränkungen ausgreift – dass der Regisseur nicht erst mit *INTOLERANCE* antrat, in sozusagen artistischer Stellvertretung des Menschheitsinteresses zu agieren, und dass er sehr wohl wusste, was er tat.

Dennoch in diesem Moment – Mitte der 1910er Jahre – schien viel, wenn nicht alles darauf hinzudeuten, dass das technische Medium Film auf seinem aktuellen Entwicklungsstand mit den zu Geschichte verdichteten kollektiven Gedächtnissen ein geradezu providentielles Bündnis eingehen würde: zu beider unabsehbar dauerhaftem Nutzen. *Teaching history in lightning*, lautet die viel zitierte Formel, die Griffith 1915 zur Kennzeichnung dieses Wechselverhältnisses geprägt hat, und der er (vor Begeisterung anscheinend blind für die Medialität des eigenen Mediums) die Verheißung folgen ließ: „[T]he time will come in less than ten years [...] where the children in public schools will be taught practically everything in moving pictures. Certainly they will never be obliged to read history again.“<sup>5</sup> Man beachte die Pointe. Zwar lässt sich ‚praktisch‘ nichts vorstellen, was nicht per Film illustriert und ins kindliche Bewusstsein implantiert werden kann. *Eins* jedoch steht zweifelsfrei fest: dass man *Geschichte* von jetzt an *sehen* und nicht mehr *lesen* wird. Schon bald wird man also, dem Kino sei dank, ein verlässliches Wissen darüber im Nu erwerben, wie es – mit Rankes berühmter Formel

<sup>4</sup> Man wird darum in der Annahme wohl nicht fehlgehen, dass das Verschwinden des ‚klassischen‘ Historienfilms, zumal in seiner monumentalistischen Variante, auf den Verlust jener Selbstverständlichkeit zurückzuführen ist, mit der man einst die mediale Verfügbarkeit des

Geschichts-Sinns beansprucht hatte.

<sup>5</sup> Zit. n. Leger Grindon: *Shadows on the Past. Studies in Historical Fiction Film*, Philadelphia 1994, S. 4; Vgl. auch: Maria Wyke: *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, New York – London 1997, S. 9 f.

– ‚eigentlich gewesen‘ ist;<sup>6</sup> alles andere kann man sich sparen und getrost dem Spezialisten überlassen. Das klingt ein bisschen nach Gehirnwäsche und soll doch, blitzartig, einen ‚Triumph von Aufklärung bedeuten – ein Widerspruch, der sich übrigens nicht nur bei Griffith, sondern durchgängig bei sämtlichen kinematographisch inspirierten Geschichtsoptimisten findet, besonders prägnant bei Abel Gance und Sergej Eisenstein (der eine Verfilmung von Marx' *Kapital* projektierte: ganz sicher auch als Historienfilm).

Was andererseits Griffiths Kino-Praxis angeht, so umschreibt die Amplitude zwischen *JUDITH OF BETHULIA*, dem von der Forschung viel zu wenig beachteten Vorläufer aller späteren Bibelfilme, und *THE BIRTH OF A NATION* bereits höchst genau die diskursive Spannweite des ‚klassischen‘ Historienfilms. Die Auffrischung einer ‚alten Geschichte‘ aus dem Buch der Bücher hier, der parteiliche Versuch zur Erfindung eines filmischen Ursprungs der Nation da, das markiert die (zugegeben: schlichte) Alternative – entweder alte Mythen zu reinszenieren oder aber neue Mythen zu stiften. Nicht nur weil die neuen Mythologien so neu meist nicht waren, darf man jedoch die zweite Option als bloßen Spezialfall der ersten begreifen. Als Agenten der nationalen Sache verfolgten die Regisseure des neuen Mediums denn auch ein hoch spezifisches Interesse: Sie versuchten, der jeweiligen

Nationalliteratur deren vermeintlich Eigenstes streitig zu machen. Hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts (mit Konsolidierung der Nationalstaaten) jedes Land sein nationales Epos wiederentdecken oder neu erfinden müssen, so unternahmen es zwischen 1910 und 1930 die Filmemacher, entsprechendes mit ihren Mitteln nachzuweisen. Das geschriebene Wort sollte in Wirkung und Reichweite überboten werden, und so hatte man auch dem ‚hohen Ton‘ der gebundenen Rede mit einer repräsentativen Veranstaltung zu kontern.

Im Hinblick auf diese Medienkonkurrenz ist die oft missbrauchte Rede vom filmischen Epos also einmal recht am Platz, nicht so sehr bezüglich der jeweils sehr verschieden gehandhabten kinemato-

graphischen Verfahren, sondern zur Benennung einer funktionalen Äquivalenz. Giovanni Pastro-ne, David Wark Griffith, Fritz Lang, Abel Gance, um nur sie zu nennen: Alle eint ein enormes, aus heutiger Sicht monströses Sendungsbewusstsein. Dass das ruckelnde Schwarz-Weiß ihrer lebenden Bilder dem ‚Volk‘ der Zuschauer schon bald altmodisch und unzugänglich vorkommen könnte, war nicht eingerechnet, und nichts stand ihnen ferner als der Gedanke, sich vorsorglich schon einmal gegen die (durchaus berechtigten) Einwände späterer Ideologiekritiker zu verwahren. Im Gegenteil: ihren Filmen lagen durchweg Programme zugrunde, die das Medium Film als in positivem Sinn *ideologiefähig* erweisen sollten. Nicht zuletzt deshalb sind diese Filme (vom Sonderfall der Eisensteinschen Revolutionstrilogie vielleicht einmal abgesehen) trotz ihrer technischen Avanciertheit auch schnell veraltet. Das vermeintlich Überzeitliche hatte eine sehr viel kürzere Halbwertszeit als erhofft, und in der selbstgewählten Rolle des staatstragenden Repräsentationsmediums ließ sich der Film auf Identifikationsangebote verpflichten, die heute auf beinahe schon rührende Weise obsolet erscheinen.

Was uns als Widerspruch auffällt, war jedoch nicht Betriebsunfall, sondern Programm. Es sollte gar nicht darum gehen, etwas Neues vorzuführen, sondern vielmehr darum, dem Publikum Vertrautes oder doch mindestens vage Bekanntes ganz neu – auf bis dahin unerhörte Weise – zu zeigen. Allen anders lautenden Proklamationen der Regisseure und den pompös gestalteten Premi-

mierenfeiern (möglichst an erhabenem Ort, in Anwesenheit nationaler Prominenz) zum Trotz, war es viel weniger auf die Feier des Historisch-Mythischen abgesehen als auf den Triumph des Kinos über konkurrierende Verwalter kultureller Identität. Dem Film sollte gelingen, wozu Literatur und Kunst längst nicht mehr in der Lage waren: den zu Bildungsgut erstarrten Ikonen des nationalen Gedächtnisses neues Leben einzuhauchen. *Teaching history in lightning*, da spielt nicht zufällig der moderne Mythos vom durch den Blitzschlag reanimierten Geschöpf des Dr. Frankenstein herein. Und Abel Gance sekundiert: „Das Zeitalter des Bildes ist gekommen! Alle Legenden, Mythologien und Mythen, alle Religionsgründer, alle Religionen selbst, alle großen historischen Persönlichkeiten, alle Vorstellungen

Dem Film sollte es gelingen, den zu Bildungsgut erstarrten Ikonen des nationalen Gedächtnisses neues Leben einzuhauchen.

<sup>6</sup> Vgl. Leopold von Ranke: *Geschichten der romanischen*

und germanischen Völker, Bd. 1, Leipzig 1872, S. VII.

der Völker seit Tausenden von Jahren, alles und alle erwarten die Auferstehung durch das Licht – und alle Helden drängen sich an den Türen, um einzutreten.<sup>47</sup>

In derart entwaffnender Deutlichkeit wird sonst nur selten ausgesprochen, was Sache ist. Denn das Licht, das da beschworen wird, ist weder der Vernunft noch irgendeinem Göttlichen geschuldet, sondern es handelt sich einfach um jenes Lämpchen, das dem kinematographischen Apparat seine Projektionskraft verleiht. Um so grotesker dann die Vorstellung von einer Heroen-Party, deren Teilnehmer drängelnd und schubsend Einlass in die Vorführkabine begehren, um endlich ins lebende Bild zu kommen. Zugleich hat die Veranstaltung denn auch den Charakter einer spiritistischen Séance, einer Geisterbeschwörung, in deren Verlauf alles, was für Menschen je *Sinn gemacht* hat, zur Wiederkehr gezwungen und auf Zelluloid gebannt wird. Gances Lichtmaschine arbeitet ohne Filter; das *Was*, der Gegenstand, erscheint prinzipiell gleichgültig, entscheidend ist vielmehr, dass sich das Medium seiner bis dato unerhörten Möglichkeiten anhand möglichst vieler Sujets vergewissert und seinen selbstgewissen Anspruch auf eine bisher nie da gewesene Universalität wieder und wieder demonstriert. Verblüffend ist daran zweierlei. Zum einen sticht ins Auge, mit welcher seltsamer Großzügigkeit Gance bereit ist, das von ihm gefeierte Medium – sagen wir es offen: auf dem Markt der Mythen, Religionen und Ideen als eine jedem präsumtiven Herrn gefällige Magd zu prostituieren – ganz gleich, worum es geht, Hauptsache Film! während der Gedanke anscheinend nicht aufkommt, dass das Kino selbst so in gefährliche Abhängigkeiten geraten könnte. Dabei liegt auf der Hand, dass die große Auferstehungsfeier von Projektors Gnaden das Medium, in strengem Sinn, zum bloßen Mittel macht. Zu einer solchen Konzeption von Film als Derivat von Geschichte passt dann, zum anderen, genau jene erhabene Indifferenz, in welcher der Gancesche Projektor alle Auferstehungswilligen passieren lässt. Der große Tag des Lichts stellt einen Jüngsten Tag ohne Jüngstes Gericht dar. Im Kino können Sünder und Heilige, ‚heroes and villains‘, unter-

schiedslos der Gnade der Illumination teilhaftig werden. Wie in einer VIP-Lounge sammeln sich die oberen Zehntausend aller Epochen und werden durch die als Film aktualisierte *Geschichte* gerechtfertigt.

Man darf diese Utopie ruhig hemmungslos affirmativ nennen, an die Vorstellung einer ‚Geschichte von unten‘ ist hier bestimmt kein Gedanke verschwendet. Gerade damit freilich beweist Gance, der 1927 immerhin auch schon auf einige Jahrzehnte Filmgeschichte zurückblicken konnte, einen klaren Blick für den Diskurshorizont, in dem der ‚klassische‘ Historienfilm operiert. Rein technisch betrachtet mag Film ein Produkt des für das fortschrittsgläubige 19. Jahrhundert charakteristischen, positivistischen Erfindergeists gewesen sein; semiotisch jedoch, also im Hinblick auf die Verfahren der Bedeutungsstiftung und -steuerung, ist er dem – fürs 19. Jahrhundert nicht weniger typischen – Historismus und einem ihm entsprechenden Konzept von Kultur verpflichtet.<sup>48</sup> Gances Projektion der Prominentenparty im Kinowartesaal bringt eben das in ein prägnantes Bild, was ein Jahrhundert zuvor als Gründungsmaxime historistischer Geschichtsbetrachtung stipuliert worden war: „Jede Epoche ist gleich unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eigenen Selbst.“<sup>49</sup> Dieses Selbst verkörpert sich und wird für uns greifbar in Gestalt jener *Männer* (seltener Frauen), von denen es heißt, sie hätten *Geschichte gemacht*. Wenn allerdings Bert Brecht dieses Geschichtsverständnis in den einst viel zitierten *Fragen eines lesenden Arbeiters* mit der Rückfrage karikieren konnte, ob Caesar bei der Eroberung Galliens nicht wenigstens einen Koch dabei gehabt habe, so ist zur Ehrenrettung des Historienkinos anzumerken, dass dieses Genre die entscheidende Bedeutung des ‚Fußvolks‘ früh und nachhaltig erkannt hat.

Bekanntlich tendiert der ‚klassische‘ Historienfilm nur in Ausnahmefällen zum Kammerstück.<sup>50</sup> Mindestens so wichtig wie der in die Protagonisten investierte *star value* ist ihm von Beginn an der *production value* gewesen, der sich traditionell

<sup>47</sup> Abel Gance: Das Zeitalter des Lichtes ist gekommen [1927]; In: Abel Gance – Eine Dokumentation, Düsseldorf 1969, S. B5.

<sup>48</sup> Vgl. Christoph Brecht / Ines Steiner: Film; In: Moritz Baßler / Christoph Brecht / Dirk Niefanger / Gotthart Wunberg: Historismus und literarische Moderne, Tübingen 1996, S. 333-351.

<sup>49</sup> Leopold von Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte, Wien u. a. o. J. [1928], S. 133 f.

<sup>50</sup> Für ein Beispiel für die Ausnahme von dieser Regel vgl. meine Überlegungen zu Pierre Marodons Wiener SALAMMBO (1925), Geschichte wiederholen (Anm. 1), vor allem S. 365-368.

sowohl an der zur Herstellung der Kulissen betriebenen Verschwendung als auch an der Zahl der in Schlacht- und anderen Massenszenen aufbotenen Statisten bemisst. Weit mehr als dem vom Historismus inspirierten Geschichtsroman ist es dem Film stets darum gegangen, das (imaginierte, imaginäre) ‚Ganze‘ vergangener Epochen vorzuzeigen; und nicht zuletzt auf die Fähigkeit, ein solches Ganzes sinnfällig zu inszenieren, ist das Selbstbewusstsein der Griffiths und Gances gegründet: war doch das neue Medium auf bislang unerhörte Weise geeignet, die Tätigkeiten des Beschreibens und des Erzählens in einer einzigen Geste zu vereinen und damit die traditionellen Bewahrer von Vergangenheiten – bildende Kunst und erzählende Literatur – durch eine unverhoffte Synthese handstreichartig zu überbieten.

\*\*\*\*\*

Es wäre tatsächlich mehr als ungerecht, dem Film abzustreiten, dass ihm diese Synthese durchaus geglückt ist. Auf kaum etwas haben sich die Produktionsteams der ‚klassischen‘ Historienspektakel besser verstanden als darauf, die Interieurs und Exterieurs überkommener Historienmalerei einerseits in lebende Bilder zu verwandeln, und andererseits den an historischen Romanen so oft ermüdenden Wechsel erzählender und beschreibender Passagen in eine (zumindest für die Erstbetrachter) erregende Simultaneität zu verwandeln. Und wenn sich die Beschwörung einer allgemeinen *Auferstehung durch das Licht* (des Filmprojektors) so wenig mit einer ideologischen Verengung auf national-epische Identitätsstiftung übereinbringen lässt wie die Vision eines *teaching history* im ‚Blitzlicht‘ der Filmkamera, dann darum, weil Gance, Griffith und anderen mehr daran lag, die exzeptionelle Herausforderung einer Bewältigung solcher Sujets anzunehmen, als daran, das Historiengenre auf einen exklusiven (nationalistischen) Modus der Sinnproduktion festzulegen. In einem alternativen Universum, in dem Filmemachern ein unendlich langes Leben oder noch besser: eine Pluralität zahlloser simultaner Existenzen zustünde, hätten diese Regisseure vermutlich nichts besseres zu tun gehabt, als – der Logik ihrer historistischen Programmierung folgend – den Thesaurus historisch möglicher Stoffe in aller denkbaren Gründlichkeit zu erschöpfen. Für einen wahrhaft geschichtsverliebten Regisseur kann es schließlich keine befriedigendere Vorstellung geben als die, er höchstpersönlich sei berufen, *alle* in

Geschichtsbüchern und -bildern erstarrten Schattengestalten wieder zum Leben zu erwecken.

Zwischen der allgemein-menschlichen Erhabenheit einer Legende à la JUDITH OF BETHULIA und der höchst spezifischen historischen Polit-Rhetorik in THE BIRTH OF A NATION besteht darum kaum eine Spannung und gewiss keine Ausschlussbeziehung. Wie aber verhält es sich mit dem eigentümlichsten Genre-Produkt der ‚Stummfilm‘-Ära, dem epochenübergreifenden, kombinatorischen Historienfilm der Sorte INTOLEERANCE? Wenn Griffith eine babylonische, eine biblische, eine ‚mittelalterliche‘ (im Jahr 1572 situierte) und eine zeitgenössische Story ineinander schneidet und der Moderne nicht nur das bessere, sondern das einzig gute Ende lässt, scheint damit eine Epochen-Komparatistik, ein wertender Blick auf die Universalgeschichte prinzipiell vorausgesetzt, und man könnte sogar vermuten, dem Film müsse ein prinzipieller und entsprechend naiver Fortschrittsglaube tief eingeschrieben sein. So nahe diese Lesart liegt, so eindeutig verfehlt sie jedoch die Konstituenten dieses und auch anderer kombinatorischer Monumentalprojekte; es ist eben nicht so, dass Griffiths Film *Tolerance* hieße und den Betrachter aus der Nacht der Geschichte ins Licht der Neuzeit führte. Das Mixtum Compositum wird vielmehr, mühsam, durch ein mit Hilfe der Titulatur und eines bedeutungsschweren Rahmens gezimmertes Notdach zusammengehalten, so dass es im Ganzen einen seltsam thesenhaften Anstrich gewinnt und eine emblematische Gestalt erhält, die weniger auf den ‚Progressismus‘ des 19. Jahrhunderts als auf sehr viel ältere, rhetorische und didaktische Formulare verweist: Der Titel INTOLEERANCE fungiert als Überschrift (*lemma* oder *inscriptio*), der Film stellt die *pictura* dar, und aus ihr entspringt (als *subscriptio*) die nicht allein aus dem Happy End der ‚modern story‘, sondern aus der Summe des Vorgeführten abzuziehende Moral. Kompliziert wird dieses Schema allerdings durch den historischen Eklektizismus und die kombinatorische Verfasstheit der filmisch entworfenen Bilderwelten, jenes kumulative Verfahren, das zu einer einigermaßen grotesken Aufblähung und einer entsprechenden Überdeterminierung der *pictura* führt. Auch hier soll anscheinend viel wieder einmal viel helfen – nur wozu? In der Tradition der Didaktik war es schließlich, ganz anders, stets darum gegangen, das *eine* passende Bild und treffende Exempel zu finden, in dem sich die lehrhafte Botschaft so klar und prägnant wie nur möglich aussprechen sollte. Und

auch die Verfasser der im 19. Jahrhundert beliebten historischen Romane, die sich zumindest in Vorworten und Anmerkungen allemal gern des Topos von der Geschichte als Menschheitslehrerin (*historia magistra vitae*) bedienten, haben sich zwar mancher Exzesse schuldig gemacht, sind aber bezeichnenderweise nicht darauf verfallen, gleich mehrere Romane zu einem einzigen Text zu fusionieren.

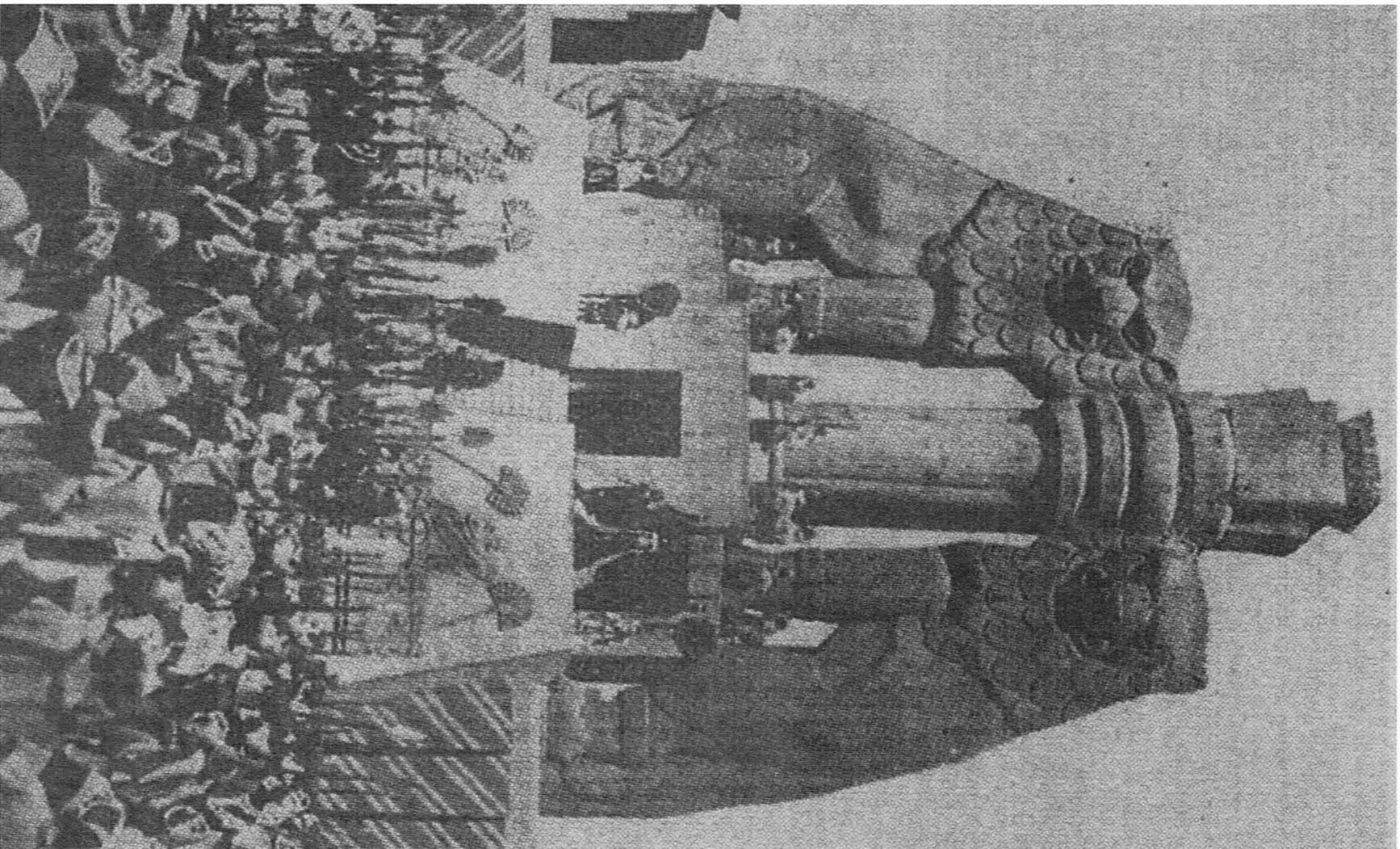
Der kombinatorische Monumentalfilm stellt also tatsächlich ein diskurshistorisches Unikum dar. Um sich zu erklären, warum ein solches Unikum mediengeschichtlich möglich und vielleicht gar nötig war, kann man in einem ersten Schritt noch einmal bei Gance anknüpfen (der selbst freilich keine kombinatorischen Historienfilme gedreht hat). In der Allegorie von der großen Versammlung geschichtsträchtiger Filmsujets ist dem Filmregisseur eine teils die Rolle eines Türhüters zugewiesen, der verfügt, wer auf die Leinwand vorgelassen wird und wer leider draußenbleiben muss. Da wir es jedoch mit einem Türsteher zu tun haben, der entschlossen ist, auf die Dauer keinen Partygänger abzuweisen, fällt ihm die Auswahl schwer. So viele Helden, so viele Bittsteller! Und alle mit dem berechtigten Anliegen, ins Bild zu kommen! Und zugleich: so wenig freie Kapazitäten, so wenig Zeit! Und dabei noch die nicht gering zu schätzende Gefahr, dass ob der Wartezeit verstimmte Gäste sich von der Konkurrenz abwerben und in ihrem Neuheitswert verbrauchen lassen... Da liegt nichts näher, als die Wertungskette der filmischen Reanimationsanstalt zu straffen und verschiedene Attraktionen – die archäologisch fundierte Rekonstruktion babylonischer Prachtentfaltung, die Kreuzigung Christi, die Bartholomäusnacht – mit einer modernen *last minute's rescue* in einem Zuge abzuhandeln.

Ganz falsch wird man mit dieser pragmatischen Interpretation der das kombinatorische Genre motivierenden Triebkraft nicht liegen. Aber natürlich reicht eine solche Erklärung schon deshalb nicht aus, weil ein entsprechendes ‚Überangebot‘ für den Film interessanter Stoffe nicht allein im historischen Genre bestanden hat. Sobald sich das Medium der Darstellungsmöglichkeiten des abendfüllenden Spielfilms bewusst geworden war, stand ihm eine Unzahl zeitlos komödiantischer oder melodramatischer Stoffe zur freien Verfügung; die gesamten Archive der Weltliteratur und der zeitgenössischen Populärkultur ‚warteten‘ nur auf den Moment, in dem sie ins Licht der Leinwand gerufen würden.

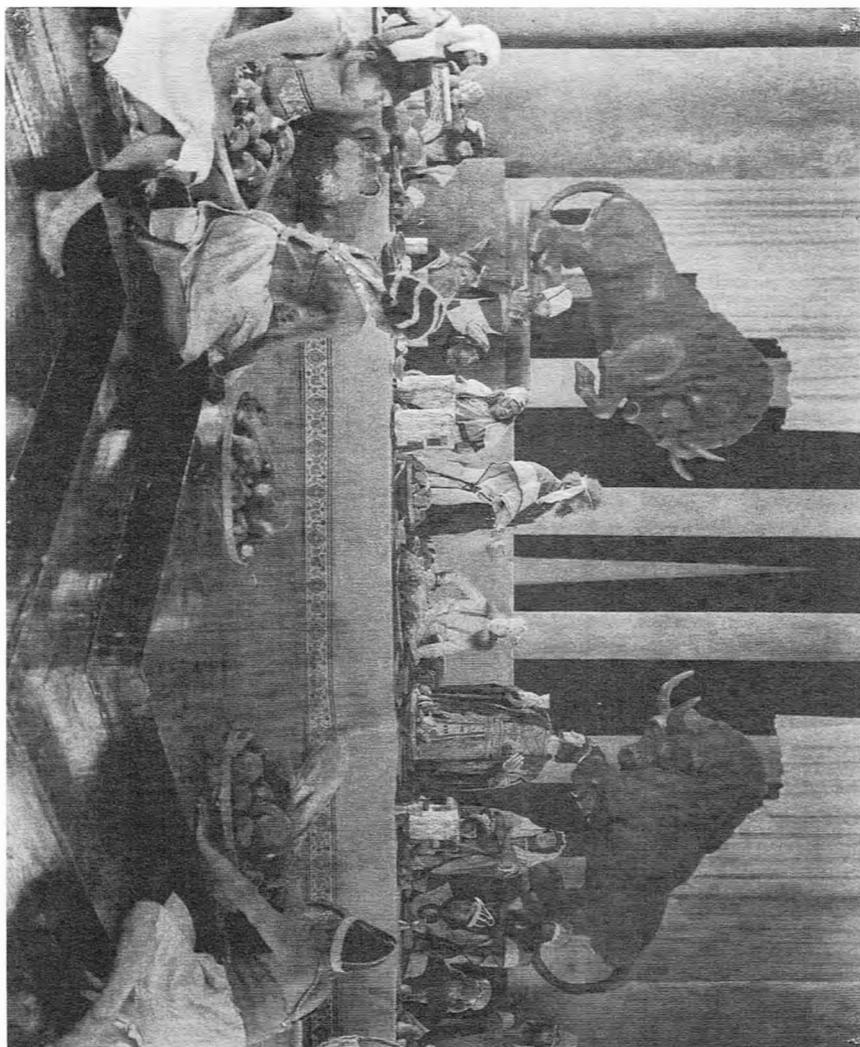
Gleichwohl hat niemand versucht, Shakespeare und Goethe, Uncle Tom, Winnetou und Sherlock Holmes aus Gründen bloßer Ökonomie *en bloc* zu traktieren, und damit die narrative Integrität, die Verständlichkeit und die Erfolgchancen eines Films mutwillig aufs Spiel zu setzen. Es muss demnach spezifische und einleuchtende Gründe dafür geben, dass ausgerechnet und ausschließlich der Historienfilm – zumindest der genreleitenden Idee nach – seine Integrität und Kohärenz *nicht* riskiert, wenn er sich fröhlich in einer simultanen Darstellung verschiedener Epochen verläuft. Und ebenso gute Gründe müssen dafür eintreten, dass historische Gegenstände nicht bereits früher, in anderen Medien, dieser kombinatorisch-didaktischen Kur unterzogen wurden: dass also tatsächlich erst *Film und Geschichte* zueinander kommen mussten, damit derlei möglich und sinnvoll schien.

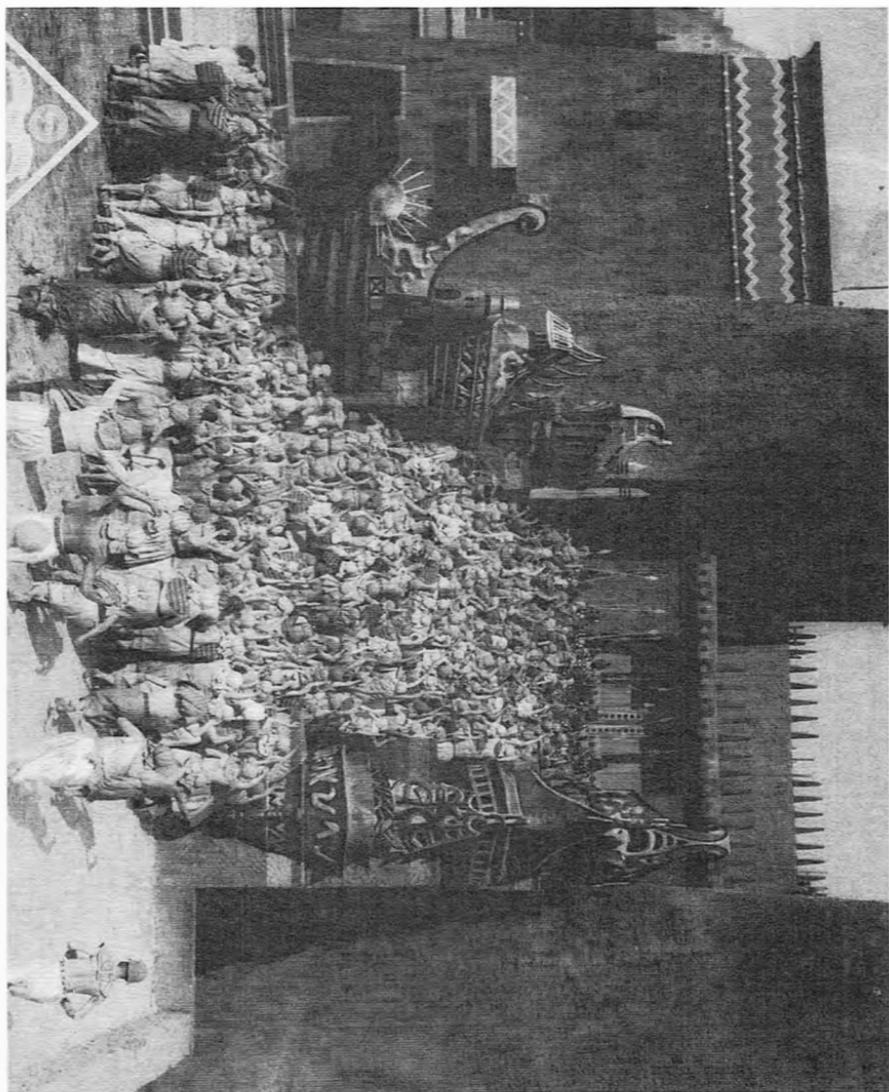
Der ‚klassische‘ Historienfilm ist demnach, abstrakter formuliert, aus einer höchst eigentümlichen, voraussetzungsreichen und singulären Relation zwischen dem Darzustellenden und der Form der Darstellung entsprungen, einer Relation, aus der sich unter anderem eine Art Kohärenz-Garantie für die kombinatorische Genrevariante ableiten ließ. Diskurslogisch bedarf das Genre einer Geschäftsgrundlage, die ungefähr wie folgt auf den Begriff zu bringen wäre: Film bedient sich historischer Stoffe und Vorlagen nicht primär, um deren jeweils Besonderes in die Form einer Erzählung bzw. einer Bilderfolge zu bringen, sondern Film stellt ‚klassischerweise‘ zunächst einmal *Geschichte selbst* dar, anlässlich eines oder eben auch mehrerer besonderer Fälle. Film rückt demnach, dem impliziten Anspruch nach, um 1915 zu dem Medium von Geschichte schlechthin auf. Was umgekehrt nichts anderes bedeutet, als dass *Geschichte selbst* dem frühen Kino mehr ist als lediglich Lieferantin spektakulärer Sujets. Sie wird (wohlgemerkt: von Filmemachern und Artisten, nicht von ‚ernsthaften‘ Fachhistorikern) ihrerseits als Medium, sogar als Massenmedium verstanden und avanciert damit, in einer streng genommenen Komplementarität, zum genuinen *Medium des Films*. Der Sinn von Geschichte ist als *message* des (Historien-)Films gesetzt, aber ebenso gilt, dass der Sinn des Films als *message* von Geschichte zu verstehen ist.

Diese Abstraktionen lassen sich auf dem Umweg über einen kleinen Nachtrag leicht konkretisieren. Die Behauptung, es habe dem kombinatorischen Historienfilm Vergleichbares früher nicht



Filmarchiv Austria





Filmarchiv Austria

gegeben, hat nämlich nur insoweit Bestand, als man den Blick auf einzelne Bücher oder Bilder richtet. Wenn jedoch andererseits die These zutrifft, dass es dem frühen Film in erster Linie nicht um historisch Einzelnes, sondern um einen artistisch erzeugten Inbegriff von Geschichte überhaupt zu tun war, dann sind die ihm adäquaten Vor-Bilder und Beispiel-Texte nicht in Form isolierbarer Objekte zu finden, sondern in Form kumulativer Darreichungsformen aufzusuchen: in Ausstellungen, Galerien, Editionen, Sammelwerken, literarischen Oeuvres etc. Was Geschichte war, und wie sie aussehen musste, erfuhr der Film zwar aus Bildern und Texten, aber diese fand er in Museen und in Bibliotheken. Das trockene Gerüst der jeweils erzählten Story mag in groben Zügen einer Text- oder Bildvorlage entstammen; es wird jedoch stets und aus Prinzip mit einer Fülle weiterer Texte und Bilder überschrieben.

Das macht den Film freilich noch nicht zum *Gesamtkunstwerk*. Die genaueste Antizipation der filmischen Geschichtsvernarrtheit ist vielmehr in einem eher randständigen Genre zu finden, in Gestalt jener schwergewichtigen Text-Bild-Bände aus dem 19. Jahrhundert, die noch heute zu mehr oder minder hohen Preisen die Antiquariate bevölkern. Dem Programm nach didaktisch konzipiert, einmal universalhistorisch, einmal nationalgeschichtlich, oder auch auf die Befriedigung partialer Interessen ausgelegt, beruhten diese Wälzer (die nicht zufällig auch unter der Genrebezeichnung *Bildersaal* firmierten) auf einem Modell wechselseitiger Ergänzung zwischen einer Pluralität von Bildern und Texten, in dem die Grenzen und die Prioritäten zwischen den Medien unversehens ins Gleiten kamen. Die versammelten Bilder sahen vielleicht aus wie bloße Illustrationen zu erläuternden Legenden – auch hier kommt wieder das emblematische Schema ins Spiel –, aber als Funktionen von *Geschichte* waren sie immer schon mehr. In ihrer kontinuierlichen, aber diskreten und durch keinen unmittelbaren Zusammenhang garantierten Folge konnten sie beginnen, ihre eigenen Geschichten zu erzählen, die nur noch von fern mit der vom Text vorgeschlagenen dogmatischen Version der Historie zu tun hatten. Ganz unabhängig von der heiklen Frage nach der historischen Akuratessse des bildlich Gezeigten brach hier ein Zwiespalt zwischen der pro forma ‚dienenden‘ Funktion der illustrativen Veranschaulichung und einer prinzipiellen Überlegenheit des Bildes über den kommentierenden Text auf: Das

Bild transportierte ja am Ende immer ein Quantum an Information *en detail*, dessen Fülle von keinem Kommentar erschöpft werden konnte (und natürlich wurden solche Bände stets vor allem der Bilder und nicht der notwendig pauschal gehaltenen Texte wegen studiert oder, in der dem Genre angemessenen Rezeptionsweise, durchblättert).

Die Einheit all jenes Verschiedenen, dessen Summe *Geschichte* heißen soll, musste demnach im Bildersaal auf doppelte Weise, in parallelen, bestenfalls notdürftig koordinierten Registern produziert werden: zum einen diegetisch, in Form einer synekdochisch konzipierten Stationenfolge, deren Kommentar einen Leser auf dem Weg durch das historische Ereignis-Material bei der Hand nahm, zum anderen aber meta- oder auch transdiegetisch, in Form eines übergreifenden Prinzips bildhafter Stilisierung von Vergangenheit. Es war diese Form, welche die Bilder miteinander kompatibel machte und ein Aggregat historischer Momentaufnahmen zur frei sequenzierbaren und gleichwohl stets sinnvollen Abfolge gerinnen ließ. Das Projekt des ‚klassischen‘ Historienfilms hat, auf diesem Hintergrund verstanden, sein diskursives Zentrum an dem keineswegs leichtfertig gegebenen Versprechen, ein neues Medium könne die in den Bildersälen des 19. Jahrhunderts exemplarisch versinnbildlichte, tief greifende Kluft zwischen Darstellungsweisen und Diskursen wieder schließen und der re-präsentierten Vergangenheit jenes Prinzip der Einheit zurückerstatten, das ihr gerade durch den Versuch einer möglichst vollständigen Repräsentation verlorengegangen war.

Das soll, so die ebenso schlichte wie durchschlagende Prophezeiung, möglich sein, weil der Grundmodus von Film Bewegung ist, und weil Film daher jene Bewegtheit in actu wieder(ein)holen kann, die einmal Grundmodus aller historischer Ereignisse gewesen ist. Impliziert ist hierin eine feine Ironie, die in den lautstarken Manifesten und Verheißungen der frühen Filmemacher meist implizit bleibt: Das neue Medium, so die Unterstellung, bringt endlich an den Tag, was seit Ausrufung der Krise des Historismus längst offenes Geheimnis war: Dass Geschichte, da vergangen, unwiederbringlich verschwunden, dass sie alles andere als ‚lebendige‘ Vergangenheit ist. Und dass paradoxerweise just das geschichtsverliebte und geschichtsgläubige 19. Jahrhundert der Mittel (Medien) stets ent-

behrt hat, in denen eine lebendige *Geschichte selbst* sich hätte darstellen lassen. Erst der Film soll – endlich! – jene Medialität zur Erscheinung bringen, die dem Begriff der Geschichte vorausgesetzt und doch nie anschaulich geworden war, denn Film erzählt, indem er abbildet und bildet ab, indem er erzählt. Und weil Film dergleichen wirklich *kann*, ist selbst ein weitgehend konventionell gehaltener Historienfilm – etwa von der Sorte der *SKLAVENKÖNIGIN* (A 1924) – seiner Romanvorlage ganz grundsätzlich überlegen. Dem vergessenen Sinn des Monumentalfilms kommt man jedenfalls erst dann ganz nahe, wenn man sich immer wieder vorsagt, dass sogar ein ‚schlechter‘ Film aus dem Historienggenre eine Lösung für Probleme darstellt, denen kein noch so ‚guter‘ Text gewachsen war (und ist).

\*\*\*\*\*

Nach hinreichender Gewöhnung an den filmischen Illusionismus haben wir freilich gelernt, den im Kino erzeugten Schein der Kontinuität als Schein zu durchschauen, und nach Ablauf eines an medienkritischen Interventionen reichen Jahrhunderts haben wir die Empfänglichkeit für die synthetische Leistung solchen Scheins weitgehend eingebüßt. Wenn erst gesunde Skepsis gegenüber jeder medialen Totalisierung als Gebot der Stunde gilt, erscheint bald all das fragwürdig, was Filmemacher und Kinogänger an ihrem Medium einmal begeistert hat. „[W]o sich der Film des dokumentarischen Details [...] bemächtigt, baut er es rasch ein in den Illusionseindruck des Kinos, in die Erschaffung einer zweiten Natur, deren Produziertheit nicht mehr durchschaut wird und sich darum so hervorragend zur Produktion von Mythologien eignet.“<sup>11</sup> Immerhin – quod erat demonstrandum! Wenn das Kino über eine so durchgreifende Begabung zur Manipulation verfügt, dann vermag es vielleicht tatsächlich nicht viel weniger, als Griffith oder Gance, von den erregenden Möglichkeiten medialer Manipulationen unkritisch begeistert, einst versprochen hatten – zumal im Medium der Geschichte, denn auch hier scheint nach wie vor zu gelten, dass

„sich die historischen Bilder und die Bilder von der Historie im Film zu einem Bunde die Hand geben, der im Kopfe des Zuschauers kaum noch geschieden werden kann, auch wenn die *Mesalliance* später klar für die Historiker durchschaubar erscheint.“<sup>12</sup>

Nur von einer Leserschaft, die es sich jahrzehntelang – nicht zufällig: seit Ende des ‚klassischen‘ Historienfilms – an den Schuhen abgelaufen hat, der ‚kritische Zugang‘ zum Gegenstand sei allen anderen stets vorzuziehen, darf man erwarten, dass sie ein solches Memento von Herzen begrüßt. Von den Pionieren des Genres die gleiche Demut erwarten, das heißt viel – zu viel – verlangen. Selbstverständlich: das Historienggenre entwirft Bilder und Geschichten nicht von dem, was war, sondern bestenfalls von dem, was gewesen sein könnte (und häufig nicht einmal das). Ebenso selbstverständlich: Film vermischt seit jeher dokumentarisch Belegbares mit historischen Imaginationen höchst zweifelhafter Provenienz. Und schließlich, selbstredend: kein ‚Normalverbraucher‘ solcher Inszenierungen wird Fakt und Wirklichkeit ex post auseinanderdividieren können. Aber folgt aus diesen Trivialitäten wirklich der Beweis für die, *horribile dictu*, konstitutive *Mesalliance* der beteiligten Medien? Wird nicht

**Das Historienggenre entwirft Bilder und Geschichten nicht von dem, was war, sondern bestenfalls von dem, was gewesen sein könnte.**

vielmehr erst andersherum ein Schuh daraus? Kommt nicht einer Filmwissenschaft, die das Kino dafür zur Rechenschaft zieht, dass es, statt auf dem Boden der Tatsachen zu verbleiben, illusionäre Welten entwirft, ungefähr so viel Überzeugungskraft zu wie einer Biologie, die dem Vogel vorschlägt, er solle in Zukunft zur Vermeidung von Missverständnissen lieber zu Fuß gehen? Und ist der Vogel, wenn er trotzdem fliegt, tatsächlich unfair gegenüber allen, die weiter laufen müssen? Auch drängt sich einmal mehr die Frage auf, warum so regelmäßig der Historienfilm vom kritischen Verdikt mit voller Wucht erschlagen wird. Wäre nicht, wenn man die Sache so streng nehmen will, überhaupt jede Kulisse der Lüge zu zeihen und jegliches Kostüm unter Ideologieverdacht zu stellen? Wäre es da

<sup>11</sup> Gertrud Koch: Der Historienfilm als Mythos des Alltags; In: *Journal Geschichte*, April 1989, S. 13-19, hier S. 16.

<sup>12</sup> Gertrud Koch: Der Historienfilm als Mythos des Alltags, S. 17.

nicht besser, man ließe Film Film sein und wählte ein anderes Medium?<sup>11</sup>

Ein Griffith, ein Gance, ihre zeitgenössischen Kollegen sind jedenfalls der festen Meinung gewesen, dass jene Geschichte, die im Medium von Texten und Bildern stets mühsam gegen die Schwerkraft der Vergangenheit des Vergangenen hatte ankämpfen müssen, mit dem Film gleichsam fliegen gelernt habe. Und sie haben ihrer hemmungslosen Begeisterung über diesen ‚Fortschritt‘ nicht nur in Pathosformeln Ausdruck verliehen, sondern sie haben diese Emphase auch in Struktur und Darstellungsweise ihrer Historienfilme injiziert. Die abgegriffene Redensart von der Zeit, da die Bilder laufen lernten, gewinnt im semantischen Hallraum der Metaphern vom *Zeitalter des Bildes* oder des *teaching history in lightning* eine genaue Bedeutung: Film kann Gegenständen, die, da vergangen, als für immer erstarrt und ein für allemal unbeweglich gegolten haben, einen Schein erneuter Lebendigkeit verleihen. Das ist womöglich naiv, aber es ist nur das eine. Denn sowohl in Griffiths Prophezeiung künftig auf Film gegründeter Lehranstalten als auch in Gances Berufung auf *Legenden, Mythologien, Mythen* und *Religionen* (die der Beschwörung geschichtemachender *Persönlichkeiten* explizit vorangeht) schwingt noch ein anderes Moment mit, das dem entgegen wird, der im Medientransfer stets einen Akt ideologischer Entstellung erblickt: Film wird, durchaus positiv, als Übersetzung verstanden. Keiner der Regisseure des frühen, ‚stummen‘ Historienfilms hat sich der Einsicht auch nur im Ansatz entziehen wollen, dass er sich anschickte, bereits Vermitteltes noch einmal (der Idee nach: besser) zu vermitteln, dass er längst Erzähltes nacherzählte und längst Gemaltes noch einmal in Bilder brachte.

Um zu dieser Einsicht zu kommen, bedurfte es auch durchaus keines ‚kritischen‘ Bewusstseins. Dass Film bezüglich historischer Gegenstände nicht Wirklichkeit abbildete, sondern Dargestelltes noch einmal darstellte, war schon deshalb unbestreitbar, weil Filmemacher zunächst ja nirgends als in Texten und Bildern

erfahren konnten, wie die Welt vordem einmal ausgesehen haben mochte. Inzwischen jedoch unterliegen wir dem umgekehrten Effekt: Der Blick auf den ‚klassischen‘ Historienfilm und die Einsicht in seinen Sinn wird nicht zuletzt dadurch blockiert, dass wir uns ein Bewusstsein gar nicht mehr vorstellen können, für das nicht schon jede geschichtliche oder vorgeschichtliche Epoche von filmischen Illusionierungen und Re-Imaginationen überschrieben gewesen wäre. Solange es aber, zunächst einmal, darum ging, überkommene Bilder und Texte vom Vergangenen in Film umzuwandeln, bestand die positive Herausforderung für den Filmemacher gerade darin, medienspezifische Wirklichkeits-Effekte an historischen Orten zu erzeugen, die bis dahin nur von blassen Bildern und ‚toten‘ Buchstaben besetzt gewesen waren. Der kulturkritische Topos, dem zufolge medial erzeugte Bilder im kollektiven Gedächtnis zunehmend die Wirklichkeit ersetzen, trifft in diesem Fall genau den Punkt – freilich mit dem kleinen Unterschied, dass es der ‚klassische‘ Historienfilm ohne einen Anflug schlechten Gewissens als seine geradezu natürliche Aufgabe verstehen durfte, die nicht weniger ‚unwirklichen‘, aber jedenfalls weniger effektvollen Darstellungen ihm ‚unterlegener‘ Medien gegen seine eigenen Versionen vom Vergangenen auszutauschen.

Eine prinzipielle Geschichtskritik musste sich mit diesem Schritt nicht verbinden, eher im Gegenteil: In den Begriffen eines noch neueren Mediums gesprochen, hatte man es zwar mit einem durchgreifenden Upgrade, nicht aber mit einem Systemwechsel zu tun. Tatsächlich ist leicht festzustellen, dass *der Film* noch bereit war, oder sogar eben erst anfang, an *die Geschichte* zu glauben, als sich in traditionellen Medien wie Literatur und bildender Kunst längst entschiedene Zweifel an der Darstellbarkeit des Vergangenen bemerkbar machten. Ein Medium, das den proletarischen Stallgeruch einer Jahrmarktsattraktion noch nicht abgestreift hatte, fand nichts als Vorteile darin, sich im Sinn von Geschichte auch seiner eigenen Dignität zu versichern. Doch wäre es wiederum vorschnell, aus dieser Differenz ein kategorisches Urteil über die rückständige,

<sup>11</sup> So ist es natürlich nicht gemeint. Doch sicherlich hat der kritisch instruierte Zweifel an der großen Kino-Illusion das seine dazu beigetragen, dass der einst höchst präzente Sinn des Historiengenres heute so gänzlich in Vergessenheit geraten ist. Zwar wird dem Inhaber des anti-illusionistischen Blicks, an der Historien- und Medienreflexion eines Godard oder Kluge geschult, stets das

Unbehagen vor der unbekümmerten Naivität des Monumentalfilms erhalten bleiben; ein starres Beharren auf dieser Blickrichtung wird jedoch niemals einen ‚Zugang‘ zu dem zwar positiv gesetzten, aber gleichwohl nicht auf bloße Propaganda reduzierbaren Sinn des ‚klassischen‘ Historienfilms ermöglichen.

gleichsam vorkritische Verfasstheit des Mediums abzuleiten. Einleuchtender ist vielmehr die Annahme, dass Bedingungen für die Möglichkeit einer intramedialen Fundamentalkritik erst gegeben waren, als man auch im Film ungefähr alles einmal probiert, alles gesehen und alles einmal erzählt bekommen hatte. Sobald sich der Übergang zu einer solchen Erschöpfung der gleichsam unmittelbar abschöpfbaren medialen Neuheitswerte abzuzichnen begann, war zumindest der Anfang vom Ende des kombinatorischen Historienfilms eingeläutet. Und zugleich begann man andernorts, anstatt weiter die Text- und Bildarchive des 19. Jahrhunderts transkribierend auszuheben, ganz einfach vorgängige Filme des Genres zu imitieren und deren Verfahren fortzuschreiben.<sup>14</sup>

Diese problematische Zukunft, die dem ‚klassischen‘ Historienfilm bestimmt war, zeichnet sich – wen wundert’s? – zuerst in Hollywood ab. Man hat sich deshalb angewöhnt, den Abschied von der heroischen, kaum normierten Epoche des Genres mit Fred Niblos stilbildendem Spektakel *BEN HUR* (1925) zu assoziieren, insofern zu Recht, als dieser Film dank einer glücklichen Verbindung großer Ausstattung mit effektiver Action-Dramaturgie sämtliche Elemente in nuce enthält, die seither im Historienkino Hollywoods auseinandergefaltet und wieder auf Kante gelegt worden sind. An vergleichbaren Projekten zu solchen Synthesen, die ja nicht zuletzt durchschlagenden Kassenerfolg versprachen, wurde freilich während der gesamten 1920er Jahre gearbeitet, und zwar international. Auf die im System Hollywood artikulierbare Geschichtsemantik etwa haben, zusammengenommen, die zahlreichen, stilistisch keineswegs einheitlichen Genrefilme, die unter der Regie von Cecil B. DeMille entstanden sind, enormen Einfluss gehabt und Niblos Meisterstück ist in vieler Hinsicht bereits ihr Produkt. Andernorts, am Wiener Laaerberg, durfte sich, noch unter seinem Geburtsnamen Mihaly Kertesz, der nachmalige Michael Curtiz austoben – zunächst (1922) mit *SODOM UND GOMORRHA* im kombinatorischen Metier, bevor

ihm 1924 die Regie über ein mit *BEN HUR* in vieler Hinsicht vergleichbares Ägypten-Epos, *DIE SKLAVENKÖNIGIN*, übertragen wurde. Frisch in Hollywood angekommen, durfte er sich dann noch einmal im kombinatorischen Metier versuchen (*NOAH’S ARK*; US 1927).

An Beispielen wie diesen wird deutlich, wie problematisch die den meisten Filmgeschichten implizit vorausgesetzte Annahme ist, der Historienfilm habe zwischen 1910 und 1930 eine irgendwie logische, sei’s durch kommerzielle Interessen, sei’s durch mediale Notwendigkeiten diktierte ‚Entwicklung‘ genommen. Nein, das große Ausprobieren hatte noch längst nicht vollständig aufgehört, als der Tonfilm, seiner schwerfälligen, für Außenräume und Massenszenen zunächst nicht geeigneten Technik wegen, dem Monumentalfilm zunächst einmal das jähe Ende bereitete. Was folgte, war freilich mehr als nur eine Denkpause. Als man sich im Hollywood der späten 1940er Jahre, durch die Medienkonkurrenz der rasch aufkommenden Television in die Defensive gedrängt, einmal mehr darauf besann, dass die Devise *viel hilft viel* dem Kino schon öfter aufgeholfen hatte, kam es nicht etwa zu einer zweiten Blütezeit historienfilmischen Experimentierens, sondern es reichte lediglich zu einer Flut von Genrestücken, die – in Breitwand und Farbe – grosso modo nach immer gleichem Rezept verfertigt wurden. Diese Produktionen, für die übrigens nicht selten der alte DeMille verantwortlich zeichnete, sind in ihren technischen und darstellerischen Parametern so trocken konfektioniert, dass sich ihrer vielleicht sogar der junge DeMille, sicher kein Revolutionär, ein wenig geschämt hätte.

Der wiederaufgelegte Historienfilm krankt aber nicht nur an gleichsam natürlichen Abnützerscheinungen; er hat einen prinzipiellen Verlust an Legitimität erlitten.<sup>15</sup> Die zugrundeliegende Mythologie, die Griffith oder Gance noch vollkommen selbstverständlich erschienen war, hatte sich erschöpft; seine Regisseure bedienten nun ein Genre unter anderen, und da der ‚klassische‘

<sup>14</sup> Im Zuge dieses Übergangs, der deutlich vor Ende der ‚Stummfilm‘-Ära anzusetzen ist, werden Filme möglich wie Buster Keatons kostbare Parodie des kombinatorischen Historienfilms, *THE THREE AGES* (1923).

<sup>15</sup> Ein Genrevergleich macht das noch deutlicher: Der auf reichlich Freiluft angewiesene *Western* war nach 1929 von analogen technischen Einschränkungen betroffen, und er brauchte ein Jahrzehnt, um sich zu erholen. Um so glänzender jedoch fiel sein Comeback aus, getragen nicht

zuletzt von Regisseuren, die zu ‚stummen‘ Zeiten debütiert hatten. Es käme aber deshalb, bezeichnenderweise, niemand auf die Idee, den ‚klassischen‘ *Western* auf die Ära Tom Mix oder das Frühwerk eines John Ford zurückzudatieren. Am anderen Ende hat zwar auch die den *Western* grundierende Mythologie um 1970 das Ablaufdatum ihrer Haltbarkeit erreicht; das Genre hat jedoch, im Gegensatz zum ‚klassischen‘ Historienfilm, sogleich einen respektablen Testamentsverwalter, den sogenannten ‚Spät-Western‘ hervorgebracht.

Historienfilm gerade kein Genre unter anderen gewesen war, lag die Gefahr der ‚Überproduktion‘ stets ebenso nahe wie die einer ‚underperformance‘ aller Beteiligten, trotz reichlich bemessenen Budgets. An diesem Ende der Geschichte im Film ist die unter glücklichen Auspizien initiierte Allianz des Mediums Film mit dem Medium Geschichte tatsächlich zur Mesalliance geworden; der Historienfilm hatte das Fliegen verlernt. In den gelungensten Produktionen des einschlägigen Kinos haben Regie und Produktion mit jener Schwerkraft der Geschichte zu rechnen und zu arbeiten gelernt, die das frühe Kino ein für allemal überwunden zu haben glaubte. Genauer: hatte der ‚klassische‘ Historienfilm, an seinem Anfang, Anspruch darauf erhoben, mehr als nur Synekdoche aus dem Kontinuum geschichtlicher Ereignisse zu sein – hatte er im Medium seiner Darstellung die unmittelbare Präsentation von *Geschichte selbst* garantieren sollen –, so war er an seinem Ende nicht einmal mehr Teil eines so oder so bestimmten Ganzen, sondern er stellte nur mehr eine im Prinzip beliebige Story nach, zu deren Inszenierung es, zufällig, der gleichen Kostüme, Masken und Bauten bedurfte, die man so oder ähnlich in anderen Filmen zu sehen bekommen hatte.

**Der frühe Historienfilm hat Geschichte fürs Kino ‚verbraucht‘, so dass er seiner Bestimmung nach für uns ein Vergangenes darstellt.**

\*\*\*\*\*

*Teaching history in lightning.* Darin hatte sich einmal die Zuversicht eines neuen Mediums ausgesprochen, das zumindest im Hinblick auf historische Sujets mehr als nur Medium, sondern *genauso wie Geschichte* sein wollte. Da lag die Vorstellung noch fern, dass die Realisierung dieses Anspruchs eine bedenkliche Kehrseite haben könnte – dass dadurch nämlich ein Mechanismus in Gang gesetzt würde, der binnen kurzem für eine durchgreifende Standardisierung und Konfektionierung historischer Sujets sorgen würde – dass, beispielsweise, der Römer im Film, eben weil er mehr als nur Bild, weil er der ‚wiederauferstandene‘ Römer schlechthin sein sollte, bald genug auf den Effekt einer stilecht drapierten Stirnlocke reduziert erschiene.<sup>16</sup> In solcher Nacht sind alle Katzen grau; das Licht der projizierten Geschichte jedoch, das war nicht vorgesehen, ist

der Gefahr, in allgemeine Verdunklung umzuschlagen, um so stärker ausgesetzt, als es sämtliche Gegenstände in eine Einheitsbeleuchtung taucht. Zuerst – siehe Griffith, siehe Gance – werden alle Versuche, qua Film in Geschichte zu machen, mit einem gleichmäßig auratischen Schein von Bedeutung ausgestattet; diese Aura selbst jedoch kann sich nicht als beständig erweisen, beruht sie doch auf jeweils einmaligen, prinzipiell nicht wiederholbaren Operationen, auf filmischen Transkriptionen der Geschichts-Repräsentationen anderer Medien (Texte, Bilder). So konnte das Kino zwar für die initialen Momente seiner Geschichtsakquise, mit geborgtem Kapital wuchernd, freudig behaupten in actu noch einmal *Geschichte zu sein*. Doch weil die initialen Setzungen ihr Pathos aus Gesten der Einmaligkeit bezogen, sah sich der ‚klassische‘ Historienfilm im Fortgang nicht einmal mehr zur Rhetorik der (für andere Genres grundlegenden) produktiven Variation berufen, sondern zur bloßen Repetition verdammt. Die unter fliegenden Fahnen wieder-geholte Geschichte geriet in den Kreislauf einer ewigen Wiederholung, das einst repräsentative Genre – Film schlechthin – stand nur mehr für Film von der Stange.

**R**ückgängig zu machen ist diese Bewegung nicht: Der frühe Historienfilm hat, in gewisser Weise, Geschichte fürs Kino ‚verbraucht‘, so dass (wie manch anderes) der historische Monumentalfilm nach der Seite seiner höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes darstellt. Statt dass man das beklagt, sollte einen im Gegenteil staunen machen, dass die glückliche Koinzidenz von Film und Geschichte überhaupt eintreten konnte, obwohl die allfälligen Reden von der Krise des Historismus (und ihren Folgen) in der zweiten und dritten Dekade des 20. Jahrhunderts längst Gemeinplatz geworden waren. Nicht zuletzt daran ist der ‚klassische‘ Historienfilm als Produkt einer Avantgarde zu erkennen, dass sich in ihm das Pathos des Neuen und Unerhörten fast mühelos gegen die müde Skepsis derer behaupten kann, für die schon vor dem Film alles längst da gewesen war. Darum kommt es zu seltenen, oft durchaus erheiternden Interferenzen: Auf Schritt und Tritt etwa ist in europäischen Historienfilmen der 1920er Jahre das Echo rezenter Dekadenz-Theorien und des nach Ende des Weltkriegs grassierenden Geschichtspessimismus

<sup>16</sup> Vgl. Roland Barthes: Die Römer im Film; In ders.:

Mythen des Alltags, Frankfurt 1964, S. 43 f.

zu greifen, aber der *Untergang des Abendlandes* findet allenfalls im Dargestellten statt und greift nicht auf den prinzipiellen Optimismus der Darstellung über. Auch solche Mischungen können ideologisch prekär ausfallen, doch muss man darum noch nicht gleich befürchten, das einschlägige Kino sei ganz auf jene schiefe Bahn geraten, die, wie bekannt, *von Caligari zu Hitler* führt. Produktiver und erkenntnisfördernder ist da vielmehr, sich dessen zu erinnern, dass der Film im Medium der Geschichte, wenn nicht das Fliegen, so doch wenigstens den aufrechten Gang gelernt hat – dass nämlich unser heutiges Kino überhaupt und das ‚kritische‘ zumal ohne die im Historiengenre unternommenen Darstellungsexperimente schlicht nicht vorstellbar ist.<sup>17</sup>

Die Filmgeschichtsschreibung macht aus diesem Umstand kein Geheimnis; man kann ihr, von Fall zu Fall, viel vorwerfen, aber der Unterdrückung der einst zentralen Rolle des Historiengenres hat sie sich selten schuldig gemacht. Gleichwohl sieht sich Filmgeschichte, seltsamerweise, ein ums andere Mal genötigt, die von ihr extensiv, als ‚Leitfossilien‘ des frühen Kinos gewürdigten Monumentalfilme aus dem Kontinuum der Mediengeschichte herauszunehmen. Es kann dann so aussehen – und es sieht in der Tat meist so aus –, als habe der Film dem Versuch, in Geschichte zu machen, zwar allerlei nützliche und andernorts später gut brauchbare Einfälle zu verdanken, als sei es ihm aber dennoch nicht wirklich gut dabei ergangen. Wieder und wieder wird man Zeuge, wie just die Besten und Begabtesten sich in den Fallstricken des Historiengenres verfangen und seltsam bewusstlos in Sackgassen geraten, aus denen sie nicht mehr herausfinden. Die Legendenbildung um Griffiths *INTOLERANCE* liefert für diese Erzählfigur das erste prominente Beispiel; Abel Gance, der ein Leben lang nicht vom längst im Filmarchiv abgelegten *NAPOLÉON* loskam, steht für den besonders tragischen Fall. Historienfilme haben, so scheint es, etwas Monströses an sich, ein gefährliches Potential, Register zu Selbstüberschätzung, Kontrollverlust und einer fatalen Überdehnung des dem Kino Möglichen zu verleiten. So kann man ein eigenes Register für all jene Zauberlehrlinge eröffnen, die

den Geist der von ihnen aufgerufenen *Geschichte selbst* nicht wieder in die mediale Flasche zu bannen vermochten.

Man könnte das Paradox als solches stehen und gelten lassen, klängen nicht im filmhistorischen Urteil über weniger bekannte, des Anspruchs auf Klassizität unverdächtige Produktionen ganz ähnliche Präjudizien nach – nun ungeschützt und dadurch erst zur Kenntlichkeit entstellt. So werden zum Beispiel die im Lauf der frühen 1920er Jahre in Wien produzierten „amerikanischen Ausstattungsfilm[e] größten und geschmackvollsten Stils“<sup>18</sup> von der Medienhistoriographie, wenn überhaupt, durchweg mit viel Herablassung als kuriose Seitentriebe am großen Baum der Filmgeschichte behandelt. Was einmal Fußnote war, soll auch Fußnote bleiben; das aus dem Kanon verdrängte Historienkino darf nicht einmal Gleichbehandlung mit den ‚Klassikern‘ einfordern, so als ob nicht auch seine Produkte aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit und Befremdlichkeit als bedenkenswerte Beiträge zur Lösung filmischer Darstellungsprobleme wahrgenommen zu werden verdienten.

Nimmt man beides, das vermeintliche Paradox der kanonischen und die Missachtung der nichtkanonischen Historienfilme, zusammen, so lässt sich kaum mehr bestreiten, dass die Filmgeschichte ein sehr grundsätzliches und ungelöstes Problem mit dem Geschichtsfilm hat. Das ist, auf einer ersten Ebene, unschwer aus jener perspektivischen Verzerrung zu erklären, der jede rückblickende Darstellung – indem sie danach fragt, *wie Film wurde, was er ist* – ausgesetzt ist. Nur wer den weiteren Verlauf der Filmgeschichte kennt, sieht Sackgassen dort, wo es einst darum ging, etwas Neues und Anderes zu probieren; und erst ex post ist man versucht, allzu Widerständiges oder Befremdliches in ein Abseits zu stellen, von dem zeitgenössisch noch keine Rede war.

Im Hinblick auf eine zweite Ebene der sachlichen Differenzierung ist anzumerken, dass in jüngerer Zeit die anregenden und avancierten Medien-Geschichten den Focus des Interesses auf das Erzählproblem im frühen Film ausrichten und

<sup>17</sup> In gewisser Hinsicht gilt für diese formative Phase die Umkehrung der für das jüngere Geschichtskino charakteristischen Regel: Seit langem stellen Historienfilme prinzipiell nichts anderes mehr dar als Variationen anderer Genres – Melodram, Komödie, Thriller etc. –, die durch Zutat von Kostüm und Maske ‚auf alt‘ gemacht sind. Dagegen könnte man ein wenig

überpointiert behaupten, jeder zwischen 1915 und 1925 entstandene lange Spielfilm sei, im Hinblick auf die Herkunft und die Semiotik seiner Darstellungsverfahren, als Variante des Historienfilms zu betrachten, auch wenn man dies seiner Ausstattung nicht ansieht.

<sup>18</sup> N. N.: „Die Sklavenkönigin. Der neue Sascha-Film“; In: *Der Filmbote* (Wien), Nr. 43, 1924, S. 9 f.

dementsprechend mit vorwiegend narratologischen Analyseinstrumenten operieren.<sup>19</sup> Daraus ergibt sich eine heuristisch höchst ertragreiche Perspektive. Der ‚klassische‘ Historienfilm kann in seiner Stellung als das frühe ‚Filmgenre sui generis‘ sehr viel genauer bestimmt werden, wenn man seine mediengeschichtlich entscheidende Leistung darin erkennt, dass er, aufgrund seines Anspruchs auf Vereinnahmung des Erzählmediums *Geschichte*, seinerseits gezwungen war, die Fähigkeit zum Erzählen in komplexen Zusammenhängen zu erwerben. Von daher ist leicht einzusehen, dass die syntagmatischen Organisationsformen, die der Grammatik des Spielfilms überhaupt bis heute zugrunde liegen, zuerst hier entwickelt und mit regelhafter Geltung expliziert worden sind. Und ebenso leicht lässt sich nachvollziehen, dass der Geschichtsfilm, indem er seine narrative Kompetenz in andere Genres exportierte, die innovatorische Zentralstellung nach und nach einbüßen musste.

Und doch tut, zum dritten, auch der narratologische Blick auf den Gegenstand dem ‚klassischen‘ Historienfilm ein nicht geringes Unrecht an – gerade weil die Analyse der intrikaten Wechselverhältnisse zwischen historischem und filmischem Erzählen dem frühen Geschichtskino endlich auf einem angemessenen Komplexitätsniveau begegnet. Das gängige Vorurteil vom Monumentalfilm, der nichts als *Ausstattungsfilm* gewesen sei, wird nun allzu gründlich aus dem Feld geschlagen, der Akzent einseitig auf die diegetischen Aspekte der großen Kinospetaktel verlagert. Griffith und seine unmittelbaren Nachfolger haben jedoch stets mehr von sich und ihrem Medium erwartet als eine effektive Übersetzung literarisch vorkodierter Geschichten in Kino-‚Text‘. Der emphatische Begriff filmischer Darstellung, mit dem sie operieren, der ihnen, im Rückblick betrachtet, in der Tat oft monströsen Projekten zugrunde liegt, ist so umfassend und inklusiv wie nur möglich konzipiert. Wenn der ‚klassische‘ Historienfilm das Erzählen so schnell und gründlich gelernt hat wie kein anderes Genre, dann eben darum, weil er stets mehr sein sollte als bloße Narration.

Man wird gern zugeben, dass der in entsprechenden Programmen nicht zufällig mit oft messianischen Untertönen imaginierte *Film selbst* stets

Projektion einer Gründergeneration von Avantgardisten gewesen ist, und dass es insofern nicht verwundern muss, dass nicht wenige ihrer Vertreter an ihren allzu hoch gesteckten Zielen ‚gescheitert‘ sind. Im Zuge der Realisierung filmischer Geschichtsutopien hat sich das Historienkino aber mehr als ‚nur‘ die Fähigkeit zum Erzählen erworben. Einschlägige Hinweise werden vorzugsweise in der Spezialliteratur zum Monumentalfilm, *epic* oder *spectacular* aufbewahrt,<sup>20</sup> Überblicksdarstellungen, die man nicht eigentlich systematisch nennen möchte, in denen das Genre aber gleichwohl in den Dornröschenschlaf einer transhistorischen Stasis versetzt erscheint. Unter souveräner Missachtung nicht zuletzt der Grenze zwischen ‚Stummfilm‘ und ‚Tonfilm‘ bevorzugt man hier die Vogelschau und ignoriert nach Möglichkeit, dass scheinbar Ähnliches zu verschiedenen Zeiten meist nicht das Gleiche und erst recht nicht dasselbe bedeutet. So entstehen Bücher, die weniger für Wissenschaftler als für Liebhaber gemacht sind. Nach Art des *film guide* wird Gelungenes prämiert und Misstratenes verworfen; rezensiert werden dabei neben Schauspielleistung und Regie vor allem die Verdienste der Set Designer und Architekten, Maskenbildner und Kostümschneider: Nirgendwo wird der Begriff des *Sehenswerten* so wörtlich genommen wie hier. Und darin kommt die ‚andere‘ Wahrheit über den vergessenen Sinn des Monumentalfilms, die in noch so differenzierten narratologischen Auseinandersetzungen verschwiegen bleibt, auf historisch freilich perspektivlose Weise zum Tragen: Dass der ‚klassische‘ Historienfilm von Anfang an *Ausstattungsfilm* gewesen und es mit gutem Gewissen bis zu seinem Ende geblieben ist.

Die wissenschaftlich strenge Forschung tut sich trotz gegenteiliger Äußerungen schwer mit der prononcierten Äußerlichkeit, die dieses Kino ganz schamlos als Verdienst ausstellt. Sie zieht, vom frühesten Film herkommend, den Begriff der *Attraktion* dem der *Ausstattung* vor, und sie drängt auch diesen Begriff gern an den Rand, sobald sie es mit dem erzählenden Spielfilm zu tun bekommt: als sei der Film, seit er über integrale Muster der Selbstorganisation verfügt, auf das Vorzeigen ‚bloßer‘ Attraktionen glücklicherweise nicht mehr angewiesen, und als wüsste nicht auch noch heute jeder Kinogänger, dass

<sup>19</sup> Exemplarisch David Bordwell: *On the History of Film Style*, Cambridge – London 1997; David A. Cook: *A History of the Narrative Film*, New York – London 1981.

Vgl. auch Christoph Brecht: *Geschichte wiederholen* (Anm. 1), S. 351–357.

<sup>20</sup> Vgl. die Hinweise in Anmerkung 2.

„gut gemachte“ Filme nicht immer gut erzählte Filme sind, vom betrüblichen Missverhältnis zwischen Erzählkunst und Kassenerfolg einmal ganz zu schweigen. Dennoch wird man generalisierend sagen dürfen, dass aktuelle Genrefilme wenigstens pro forma den Anschein erwecken, ihre Ausstattung transportiere eine Story, und die Ausstattung ihrerseits sei durch die erzählte Geschichte motiviert. Für den ‚klassischen‘ Historienfilm jedoch gilt diese einfache Regel nicht – jedenfalls nicht als Regel. Das unterstreicht einmal mehr seine Ausnahmestellung unter den Filmgenres. Der Monumentalfilm konnte nur aufgrund der Überzeugung Monumentalfilm werden, dass Film und Geschichte subkutan verbunden und mehr oder minder identisch seien; das hieß aber auch, dass sich das Genre der Anstrengung, Detail und Ganzes durch ein narratives Integral zu vermitteln, nicht auszusetzen brauchte.

Erst von daher werden die scheinbaren Paradoxien, die Exzesse und Verstiegenheiten des Geschichtskinos vollends begreiflich: Während wir heute daran gewöhnt sind, auch noch die letzte Klamotte – kritisch – an einem Maßstab zu messen, der insgeheim noch immer auf der Idee einer symbolischen Ganzheit im Sinne ‚schöner Kunst‘ beruht, hat der ‚klassische‘ Historienfilm dergleichen Ansprüche nie erhoben und auch nie erheben sollen. Er ist, eben weil er sich mit der *Geschichte selbst* im Bunde wusste, immer heteronomes Kunsthandwerk, *Film anlässlich von...*,

gewesen, und je länger er dauerte, desto mehr ist er zu einer Gebrauchskunst geworden, die den Ausstattern nur mehr die nötigen Vorwände zur Demonstration ihrer Virtuosität zu liefern hatte. Fachgelehrte, die gemeinsam mit Gertrud Koch jene *Mesalliance* durchschauen, die *im Kopfe des Zuschauers kaum noch geschieden werden kann*, raufen sich periodisch die Haare, wenn *die Bilder von der Historie im Film* immer wieder jenen, womöglich längst widerlegten *historischen Bildern* entsprechen, mit deren Hilfe sich einst das 19. Jahrhundert die Vergangenheit veranschaulichen wollte. Aber auch sie können nichts gegen die unbeirrbar Beharrlichkeit ausrichten, in der das Kino die ihm zur Behandlung historischer Sujets überkommenen Formeln reproduziert. Nichts ist schwerer durchzusetzen als eine Neuverbildlichung alter Geschichten; wer, um des bloßen Besser-Wissens willen, darauf beharren möchte, dass die Welt einst anders ausgesehen hat, als der Film sie sich seit jeher vorstellt, zieht unweigerlich den kürzeren. Tatsächlich – und unwiderruflich – ist der historische *Ausstattungsfilm* zur Grundausrüstung des kollektiven Geschichtsgedächtnisses geworden: *Geschichte selbst*, das sind jetzt Filme, niemals im Singular, immer im Plural. Griffith, Gance und Konsorten wollten einst mehr: die singuläre Darstellung, aber das haben sie immerhin erreicht. Und an diesem Ende wären sie womöglich sogar zufrieden damit gewesen, dass der historische Monumentalfilm nach Erreichen dieses Endes seine Arbeit eingestellt hat, so dass sein Sinn vergessen werden konnte.<sup>21</sup>

#### Dr. Christoph BRECHT (1959)

Studium der Germanistik, Theologie und Philosophie in Münster und Tübingen; Lehre an den Universitäten Tübingen, Göttingen, Frankfurt am Main, NYU. Forschungsschwerpunkt: Literatur und Theorie der Moderne, narratologische Probleme in Literatur und Film. Monographien: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks, Tübingen 1993; Historismus und literarische Moderne, Tübingen 1996 (mit anderen); demnächst: Die wiederholte Moderne. Erzähltechnik als Literaturgeschichte nach 1945; Unmögliche Bücher. Strategien enzyklopädistischen Erzählens bei Flaubert, Joyce und Musil.*

<sup>21</sup> Die Rede vom Ende des ‚klassischen‘ Historienfilms ist insofern einigermaßen missverständlich, als sie ihre Gültigkeit nur durch rigorose Beschränkung auf eine euro- bzw. Nordamerika-zentrische Perspektive gewinnt. So und nicht anders ist es hier gemeint. Unbestritten bleibt, dass etwa die monumentalen Geschichtsepen eines Kurosawa europäischen Intellektuellen schon seit Jahrzehnten als die bessere Alternative zum von Hollywood ‚korrumpierten‘ historischen Genrefilm

gegolten haben; auch noch heute räumen einschlägige Großproduktionen aus ‚anderen Welten‘ auf hiesigen Festivals immer wieder Preise ab. Dieses Thema kann hier nicht weiter vertieft werden, doch eins scheint gleichwohl festzustehen: auch solch ‚erfrischend exotische‘ Varianten des Geschichtskinos bestehen keineswegs außerhalb des Griffithschen Medienuniversums, sondern sie gehen – erst recht im Blick des europäischen Betrachters – jeweils höchst eigentümliche Symbiosen mit ihm ein.

# Die österreichische Filmwirtschaft der Stummfilmära 1918–1927

Guntram Geser und Armin Loacker

## 1 Einleitung

Die Stummfilmära in Österreich war zeitweise eine höchst produktive und die Zahl der auf den Markt drängenden in- und ausländischen Filme ist heute kaum mehr vorstellbar. In Relation zu diesem Angebot und der Bedeutung der Kinematografie im Unterhaltungsangebot sind handfeste Forschungsergebnisse zur österreichischen Stummfilmlandschaft Mangelware. Deshalb haben wir zum filmwirtschaftlich besonders spannenden Zeitraum 1918 bis 1927 eine empirische Erhebung durchgeführt, Basisdaten zum Filmmarkt, den Produzenten und Verleihern erhoben und in den historischen Kontext gestellt.

Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg bis zur Einführung der Filmkontingentierung im Jahre 1926 waren gekennzeichnet von einem rasanten Aufstieg der österreichischen Filmproduktion (1921/22) und ebenso drastischen Einbruch (1924/25). In beidem extrem, höchste Prosperität und tiefste Depression, erlebte die österreichische Filmbranche eine wilde Berg- und Talfahrt. Zahlreiche filmwirtschaftliche und -politische Weichen für die darauf folgenden Jahre und Jahrzehnte wurden in dieser Zeit gestellt: die Ausbildung der Wiener Atelierlandschaft, die Filmkontingentierung, die Anbindung an den deutschen Markt, wie auch eine Tendenz, mit Großproduktionen den internationalen Markt erobern zu wollen.

Gründe genug, diesen filmhistorischen Zeitraum genauer zu beleuchten. Dieser Beitrag will vor allem gravierende Lücken in der österreichischen Stummfilmgeschichte schließen.<sup>1</sup> Nach einer Skizze der Entwicklung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs werden zunächst die ökonomischen Rahmenbedingungen der Filmindustrie in den Jahren 1918–1927 behandelt und dabei die Ur-

sachen für die angesprochene Berg- und Talfahrt herausgearbeitet. Daran anschließend werden die Methodik und Detailergebnisse der empirischen Untersuchung dargestellt.

## 2 Entwicklung der Filmwirtschaft bis zum Ende des Ersten Weltkriegs

### 2.1 Filmproduzierende Unternehmen

Die Filmwirtschaft, insbesondere die Filmproduktion, hat sich in der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie nur sehr zaghafte entwickelt. Von der ersten öffentlichen Filmvorführung in Wien am 27. März 1896 bis zur Aufführung des ersten österreichischen Spielfilms dauerte es mehr als ein Jahrzehnt. Die österreichischen Filmpioniere Gustav Anton Kolm, der Besitzer einer photographischen Kunstanstalt, seine Frau Louise Kolm-Veltée und der Photograph Jakob Julius Fleck experimentierten in einem Dachgeschoss-Atelier zwar bereits seit dem Jahre 1906 mit der Herstellung von kurzen, zumeist dokumentarischen Filmen, doch gilt der von ihnen im Jahre 1908 fertiggestellte 600 Meter lange Spielfilm *VON STUFE ZU STUFE* gemeinhin als der Beginn der österreichischen Filmproduktion.<sup>2</sup> Die um 1909 gegründete *Erste österreichische Kinofilms-Industrie* des Trios Kolm-Veltée-Fleck mag die erste Produktionsfirma der österreichischen Reichshälfte gewesen sein, jedoch nicht die erste in der Monarchie. Bereits 1898 haben in Ungarn Moritz Ungerleider und Josef Neumann die *Projectograph-Filmgesellschaft* gegründet. Begonnen hatte alles in ihrem Buda-pester Kaffeehaus Velence, einem ausgesprochenen „In-Lokal“, in dem zur Unterhaltung neben Literarischem auch Kinematographisches gebo-

<sup>1</sup> Der Beitrag knüpft an eine frühere Darstellung zur Stummfilmgeschichte der Ersten Republik an, die weitere, hier nicht erneut wiedergegebene Fakten zu dieser Zeit bietet: Armin Loacker: Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms; In:

Maske und Kothurn (Wien). Jg. 39 (1998), H. 4, S. 75–122.

<sup>2</sup> Markus Nepf: Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des ersten Weltkriegs, Dipl. Arb. Wien 1991, S. 18 ff.

ten wurde. Die Firma hat zwischen den Jahren 1905 und 1910 nachweislich immerhin etwa ein Dutzend Filme hergestellt.<sup>3</sup> Zurückverfolgen bis ins Jahr 1907 lässt sich auch die Existenz ihrer Wiener Filiale, deren Direktor Josef Somló der spätere, langjährige Präsident des „Bundes der Filmindustriellen“ war.<sup>4</sup> Die Wiege der Filmproduktion in der k.u.k. Monarchie lag somit eindeutig in der ungarischen Reichshälfte. Im Verleih- und Vertriebsbereich beherrschte die *Projectograph* für einige Zeit den ungarischen Markt quasi monopolistisch, und ihre Filme sollen auch mit großem Erfolg im Ausland aufgeführt worden sein. Der mit Sicherheit erfolgreichste österreichische Filmproduzent war der aus Schlesien stammende Johann Schwarzer, der unter seinem Label „Saturn“ ab 1906 so genannte Herrenabendfilme in größerer Zahl produziert.<sup>5</sup> Darunter sind kurze pornographische Filme zu verstehen, die reißenden Absatz fanden und auch weltweit vertrieben wurden.

Für die im internationalen Vergleich schleppende Entwicklung der Filmproduktion in Österreich waren eine ganze Reihe von Gründen ausschlaggebend. In der Anfangsphase bestand beim besitzenden Bürgertum wenig Bereitschaft, in eine noch dem Jahrmarkt, Zirkus und Varieté verpflichtete Attraktion zu investieren, die zudem technisch nicht ausgereift war und deren Anwendungsmöglichkeiten nicht eindeutig definiert waren. Das Gewerbe wurde als wenig seriös und mit geschäftlich fraglicher Zukunft betrachtet.<sup>6</sup> Weiters dürfte wohl auch die massive französische Vormachtstellung auf dem Filmmarkt die Vorstellung von einem schnellen, gewinnbringenden Erfolg nicht gerade beflügelt haben. Immerhin sollen noch 1914 etwa 90 Prozent aller in der Welt vertriebenen Filme französischer Herkunft

gewesen sein.<sup>7</sup> Daneben war es nur der dänischen und italienischen Produktion gelungen, auf den internationalen Märkten zu reüssieren. Beiden ermöglichte dies der innovative Vorstoß hin zu einer Produktion von abendfüllenden Spielfilmen (länger als 1500 Meter), deren Entwicklung bei den italienischen Monumentalfilmen einen ersten Höhepunkt erreichte.

In den frühen 10er Jahren lässt sich eine rege Gründertätigkeit bei den österreichischen Produktionsfirmen feststellen. So wurden in den Jahren 1911-1913 die *Vindobona-*, *Emel-*, *Dramagraph-*, *Jupiter-*, *Hida-*, *Halbriter-*, *Kallos-* und *Wiener Spezialfilm*, das *Literarische Kinematographie-Bureau*, die Firmen *Philipp & Pressburger* und *Robert Müller* sowie die *Wiener Autorenfilm* ins Leben gerufen.<sup>8</sup> In diese Zeit fallen auch die ersten kinematographischen Gehversuche des Grafen Sascha Kolowrat, der 1913 die *Sascha-Filmfabrik* gründete und in kurzer Zeit zum führenden Filmindustriellen Österreichs avancierte. Dominierend in der österreichischen Produzentenlandschaft blieb aber vorerst das Trio Kolm-Veltée-Fleck, ein Faktum, das durch deren verschiedene Firmen nicht auf den ersten Blick erkennbar ist.<sup>9</sup> Bereits ein Jahr nach der Gründung wurde die *Erste Österreichische Kinofilms-Industrie* in die *Österreichisch-ungarischen Kinoindustrie GmbH* umgewandelt.<sup>10</sup> Nach einem Zerwürfnis mit dem neuen Direktor Kühnel verließen Kolm-Veltée-Fleck die Firma und gründeten im Jahre 1912 die *Wiener Kunstfilm GmbH*. Die Produktivität des Trios lässt sich an der Zahl der hergestellten Filme deutlich ablesen, sind doch von den etwa 100 bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs entstandenen Spielfilmen etwa die Hälfte von jenen Firmen produziert worden, an denen es beteiligt war.<sup>11</sup>

<sup>3</sup> István Nemeskürty: Kurze Geschichte des ungarischen Films, Budapest 1968, S. 9 ff.

<sup>4</sup> Josef Somló, 1884 in Ungarn geboren, gehörte zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der österreichischen Filmbranche während der Stummfilmzeit. Er war Geschäftsführer und Miteigentümer mehrerer Produktionsfirmen (z.B. Österreich-ungarische Kinoindustrie GmbH und Nordisk-Film GmbH, beide in Wien; Fellner & Somló [= Felsom-Film], Berlin), fungierte von 1909 bis 1919 als Präsident des ‚Bundes der Filmindustriellen in Österreich‘ und leitete danach die Auslandsabteilung der Ufa. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten gezwungen, verlegte Somló 1935 seine Produktionstätigkeit nach England.

<sup>5</sup> Vgl. Michael Achenbach / Paolo Caneppele / Ernst Kieninger (Hg.): Projektionen der Sehnsucht, Wien: Filmarchiv Austria 2000.

<sup>6</sup> Jürgen Spiker: Film und Kapital. Zur politischen Ökonomie des NS-Film. Bd. 2, Berlin 1975, S. 11. Die

von Spiker angeführten Gründe für die schleppende Entwicklung in Deutschland treffen gleichermaßen auf die österreichische Situation zu.

<sup>7</sup> Ulrich Gregor / Enno Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1974, S. 14.

<sup>8</sup> Nefp: Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des ersten Weltkriegs, S. 170 f.

<sup>9</sup> Von 1912 bis 1914 produzierten die Firmen von Kolm/Veltée/Fleck 43 und die Sascha 20 Spielfilme. 1915-1920 waren es bei ersteren 84 und bei zweiterer 90 Spielfilme. Nefp: Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des ersten Weltkriegs, S. 194.

<sup>10</sup> Ingrid-Maria Hübl: Sascha Kolowrat, Diss. Wien 1950, S. 23.

<sup>11</sup> Nefp: Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des ersten Weltkriegs, S. 76 und S. 25.

Entscheidend für die weitere Entwicklung der Filmindustrie in Österreich waren die Kriegsjahre 1914-1918, in denen nicht nur auf nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene die Karten neu verteilt wurden. Die französische Produktion ging durch die Kriegshandlungen und die Unterbindung des internationalen Filmhandels zurück. Das dadurch entstandene Vakuum nutzten einige Länder zum Aufbau einer eigenen Filmproduktion, und einzelne Akteure drängten massiv auf den internationalen Markt. In Mittel- und Nordeuropa, und hier vor allem in Deutschland, dominierte so bis zur Gründung der *Universum-Film (Ufa)* gegen Ende 1917 die dänische Produktion den Markt, die Dank der Neutralität Dänemarks und aufgrund von Sonderverträgen mit Berlin aus dem Schatten Frankreichs treten konnte.<sup>12</sup>

Wie in Deutschland setzte in den Kriegsjahren durch Importbeschränkungen und -verbote auch in Österreich ein Aufschwung ein, der in erster Linie auf die beachtliche Produktion von Kriegswochenschauen und propagandistischen Spielfilmen zurückzuführen ist. Besonders hervor taten sich dabei die *Sascha-Filmfabrik* und die *Österreichisch-ungarische Kinoindustrie*.<sup>13</sup> In einer ersten Phase, 1914/15, wurden die Aufnahmen von den Kriegsschauplätzen von den Filmfirmen auf Vertragsbasis hergestellt und verwertet. Anfang November 1915 wurde dann vom Armeeoberkommando eine Zentralstelle „Kriegsfilmpropaganda“ eingerichtet, die zunächst dem Kriegsarchiv, ab 1917 dem Kriegspressequartier unterstand.

Die Verdichtung der österreichischen Filmproduktion und -auswertung im Zuge der Kriegspropaganda verdeutlicht besonders die bereits im April 1916 erfolgte Gründung der *Österreichisch-ungarischen Sascha-Messter-Filmfabrik GmbH*. An dieser waren neben der deutschen *Messterfilm* und der *Sascha-Filmfabrik A. Kolowrat* die

Verleihgesellschaft *Philipp & Pressburger* sowie die Industriellen Leo Mandl und Alfred Hahn.<sup>14</sup> Diese Gruppe produzierte und vertrieb bis Kriegsende den Großteil dessen, was sich in den Kinos kriegspropagandistisch verwerten ließ, darunter eine Reihe von Spielfilmen wie z.B. *WIEN IM KRIEG (1916)* und *DIE FELDGRAUE KRONE (1917)*.

Nach dem Krieg war die österreichische Filmherstellung allerdings auf einem eher provinziellen Niveau. Provinziell deshalb, weil der Verleih und Vertrieb der Filme in der kriegsführenden k.u.k.-Monarchie mit erheblichen Behinderungen zu kämpfen hatte und die Filmproduktion auf technisch niedrigem Niveau operierte. So blieb das 1917 eröffnete Sievinger Atelier der *Sascha-Filmfabrik A. Kolowrat*<sup>15</sup> auf Jahre hinaus das einzige größere Atelier in Wien und dem späteren Deutsch-Österreich. Alle anderen produzierenden Unternehmen drehten auf kleinen Freilichtbühnen und Dachateliers und waren damit gänzlich von den Witterungsverhältnissen abhängig. Im Zuge des Filmbooms der Inflationsjahre entstanden dann neben der *Sascha* in Wien noch vier weitere größere Atelierbetriebe, nämlich die *Listo-Filmfabrik und -Kopieranstalt*, die *Dreamland-Film-Fabrik-GmbH*, die *Schönbrunn-Film-GmbH* und die *Vita-Filmindustrie AG*.

Der Umfang der Filmproduktion bis zum Ende des Weltkrieges lässt sich nur schwer ermitteln, vor allem weil keine offiziellen Daten darüber vorliegen. Auf der Basis einer Auswertung der von Walter Fritz zusammengetragenen filmografischen Angaben lässt sich jedoch eine Quantifizierung vornehmen: Demnach wurden in den Jahren 1907-1913 insgesamt 82 kurze und lange Filme mit Spielhandlung hergestellt, in den Kriegsjahren 1914-1918 jedoch bereits 231.<sup>16</sup> Dies entspräche einer Produktionssteigerung von annähernd 300 Prozent.

<sup>12</sup> Spiker: *Film und Kapital*, S. 17; Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 1, München 1987, S. 69 ff.

<sup>13</sup> Ida Wickenhauser: *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich, 1895-1918*, Diss. Wien 1967, S. 73.

<sup>14</sup> Handelsregisterakt C 20/154. Es handelt sich nicht, wie in der Literatur dargestellt, um einen Zusammenschluss mehrerer Firmen, sondern um Beteiligungen an einer neugegründeten Firma. Die beteiligten Firmen blieben somit bestehen. Leo Mandl wurde nach dem Tod Kolowrats Generaldirektor der *Sascha Filmindustrie AG* und 1924 in den Verwaltungsrat der schwer

angeschlagenen *Vita-Filmindustrie AG* berufen. 1927 bekleidete er für kurze Zeit das Amt des Präsidenten des ‚Bundes der Filmindustriellen in Österreich‘.

<sup>15</sup> Hübl: *Sascha Kolowrat*, S. 36.

<sup>16</sup> Walter Fritz: *Die österreichischen Spielfilme der Stummfilmzeit (1907-1930)*, Wien 1967, o. S. In der Dissertation desselben Autors heißt es, dass in den Kriegsjahren etwa 200 Spielfilme hergestellt wurden, in den Jahren zuvor nur etwa 120. Walter Fritz: *Entwicklungsgeschichte des österreichischen Films*, Diss. Wien 1966, S. 46.

## 2.2 Verleih und Kinos

Wesentlich schneller als die Filmproduktion hat sich in Österreich der Filmhandel entwickelt. Bereits 1903 sollen sich die ersten selbständigen Filialen französischer Filmhersteller (*Pathé Frères*, *Léon Gaumont*) in Wien etabliert haben. Den Anspruch, die älteste Filmleihanstalt in Österreich zu sein, erhoben gleich mehrere Firmen. Das *Filmhaus Christensen* soll laut Eigenwerbung 1906 gegründet worden sein, die *Universal-Films et Kinematograph Co. GmbH* wurde zwar erst im März 1907 im Handelsregister eingetragen, doch ist diese und die *Max Rády-Maller Kinematographen u. Film-Gesellschaft* aus einer gemeinsamen Vorläuferfirma, der *Lunden & Rády-Maller*, hervorgegangen. Die Gesellschafter dieser für die Wiener Kinoentwicklung wesentlichen Unternehmung kamen alle aus dem Ausland und standen mit französischen Produktionsfirmen in näherer Beziehung.<sup>17</sup> Als ein Indikator für die rasche Entwicklung des Bereichs kann der bereits im Februar 1909 erfolgte Zusammenschluss der Verleiher zum „Zweckverband der Filmhändler“ (später „Bund der Filmindustriellen“) gewertet werden. Dessen Wirkungskreis mit Zentrum Wien umfasste primär die österreichische Reichshälfte.<sup>18</sup>

Im Zuge der kriegsbedingten Handelsbarrieren kam es zu wesentlichen Verlagerungen im Distributionssektor. Die dominanten französischen Verleih- und Vertriebsfirmen wurden liquidiert oder stillgelegt bzw. unter öffentliche Verwaltung gestellt. An ihre Stelle traten inländische und Niederlassungen von Firmen aus verbündeten oder neutralen Ländern. So gründete beispielsweise die größte dänische Produktionsfirma unter dem Firmentitel *Nordisk-Film-GmbH* im August 1916 in Wien eine neue Zentralniederlassung mit angegliederten Filialen in Prag und Budapest.<sup>19</sup>

Anders als die Produktion war der Filmverleih durch den Zerfall der Monarchie sehr stark

betroffen, denn die Zahl der Kinos reduzierte sich von etwa 1400 in der gesamten k.u.k. Monarchie auf 450 Kinos im nunmehrigen „Deutsch-Österreich“. Der zu versorgende Markt verringerte sich dadurch fast schlagartig um zwei Drittel.<sup>20</sup> In den folgenden Jahren kam es auch zu keiner größeren Ausweitung des Kinomarktes, indem z.B. die Zahl der Wiener Kinos in den Jahren 1909 bis 1914 von 74 auf 150, bis 1922 jedoch nur mehr auf 168 anstieg.<sup>21</sup>

Für den Filmverleih und -vertrieb weiters nachteilig war, dass in den Nachfolgestaaten eigene Vertriebsnetze aufgebaut wurden. Damit war den zahlreichen, von Wien aus tätigen Verleihern der Boden entzogen. Betroffen von der neuen Situation dürften vor allem die mittleren und kleineren Verleihfirmen gewesen sein, während die größeren Unternehmen, wie die nach dem Krieg neu strukturierte und in eine Aktiengesellschaft umgewandelte *Saseha*, ihr Verteilernetz in den Nachfolgestaaten aufrecht erhalten konnten.

Mit dem Wegfall der Nachfolgestaaten war der Zenit der negativen Entwicklungen für den Filmverleih noch nicht erreicht. Deutliche Geschäftseinbußen kamen mit der Nachkriegsinflation, weil die immer unvorteilhafter werdenden Valutaparitäten es den Anbietern ausländischer Filme zusehends schwerer machten, am österreichischen Markt zu bestehen, geschweige denn Gewinne zu erzielen. Die Währungsstabilisierung ab Ende 1922 machte die Krone dann gegenüber der ausländischen Währung wieder kompatibel, und die Aufwertung der Krone führte zur Verbilligung bei den Importen.<sup>22</sup> Beides öffnete wieder den Markt für die ausländische Konkurrenz, in deren Folge sich das Filmhandels- und Verleihgeschäft erholte. Deutlich lässt sich dies an der Zahl der tätigen Gesellschaften ablesen, die von nur mehr zwölf 1922/23 auf ca. 70 im Jahre 1925 anstieg.<sup>23</sup> Die Strukturkrise in diesem Sektor blieb trotzdem über Jahre hinaus bestehen.

<sup>17</sup> Es waren dies: Comte de Sonzéé, Achilles Vael und Emil Degobert (alle Frankreich), Sigge H. Lundén (Schweden) sowie Max Rády Maller (Rumänien). Werner Michael Schwarz: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte* bis 1934, Wien 1992, S. 170.

<sup>18</sup> Wickenhauser: *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich*, S. 27.

<sup>19</sup> Die Firma wurde am 1.8.1916 im Handelsregister eingetragen, als erster Geschäftsführer scheint Josef Somló auf. Eine Zweigstelle der *Nordisk-Film-Kompagni*-Kopenhagen existierte in der Mariahilferstraße zumindest seit dem Jahre 1907.

<sup>20</sup> Arthur Stern: *Das österreichische Filmwesen in den*

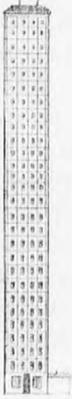
*Nachkriegsjahren*; In: Wilhelm Exner (Hg.): *10 Jahre Republik*, Wien 1928, S. 495.

<sup>21</sup> Schwarz: *Kino und Kinos in Wien*, S. 67 ff.

<sup>22</sup> Hans Kernbauer / Fritz Weber: *Von der Inflation zur Depression. Österreichs Wirtschaft 1918-1934*; In: Emmerich Tálos / Wolfgang Neugebauer (Hg.): *„Austrofascismus“*. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938, Wien 1988, S. 12.

<sup>23</sup> Hans Edler: *Heinz Hanus. Filmschaffender und Begründer einer Berufsvereinigung für Filmschaffende (Filmbund) in der Ersten Republik*, Diss. Wien 1983, S. 107.

Nr. 12 DER FILMBOTEN Seite 13



**Haushoch**

Seite 14 DER FILMBOTE Nr. 17



**überragen  
unsere Filme der nächsten  
Saison jede Konkurrenz**

Die Erscheinungstermine für das erste  
Halbjahr veröffentlichen wir in der  
nächsten Nummer des „Filmboten“ vom  
29. März 1924

**Sascha Filmindustrie A. G.**  
Wien VII., Siebensterngasse 31  
Telephon 39-5-30 Serie

8. Jahrgang Wien, 4. Jänner 1924 Nummer 404

**PAIMANN'S FILMLISTEN**  
WOCHENSCHRIFT FÜR LICHTBILD-KRITIK

Redaktion und Verlag: Wien VII., Mariahilferstraße 66.

1) Einlage!

**Interessenten-Vorführungen**

„Mondial“, Intern. Filmind.-A. G., VII., Neubaugasse 2

Ja-1	Fantastik (Krimi)	<b>Pension Kirby</b>	Drama	ca. 1000 m 4 Akte	bereits noch unveröffentlicht
------	----------------------	----------------------	-------	----------------------	----------------------------------

**Lebensbild** mit *Elaine Hammerstein, Ethel Cassidy, M. Garabdi, W. A. Davidson*. — Ein Geschäftsmann begeht, in finanzieller Schwierigkeiten geraten, einen Selbstmordversuch und glückt sich, während seines Krankenzuges von seiner Frau verschluckt. Wieder genesen, erfährt er, daß sie, um die Kosten seines Sanatoriumsbesuches bezahlen zu können, ihr Haus in eine Pension umgewandelt, und damit nur wenig seines Geldes zum Verrechung. — Das Sujet ist passabel, wenn auch ohne besondere Höhepunkte. Die **Darstellung** ist gut, **Aufmachung** und **Photos** sind saubere Arbeit.

I	Lehrstück (Komödie)	<b>Vaterschaft</b>	Drama	ca. 1700 m 4 Akte	bereits noch unveröffentlicht
---	------------------------	--------------------	-------	----------------------	----------------------------------

**Tragödie** mit *Andre Novak, Lucien Dalace, Nina Orlovic*. — Ein reicher Wiener sucht nach Kontraktion von Spieltheatern einen tüchtigen Antiquar, um, wenn er behält, unter angemessenen Nähen lebend. Bei einem Fabrikunglück verliert und verliert, gewährt er ihm die letzte Gelegenheit, von seiner Tochter unerkannt bis zu seinem Tode gepflegt zu werden. — Das Sujet hat ziemlich Länge, ist aber ausserordentlich gearbeitet. Die **Darstellung** ist gut, **Aufmachung** und **Photos** betragend.

**Uraufführungen**

Freund & Co., Ges. m. b. H., VII., Neubaugasse 4

In-1	Comic Film (Komödie)	<b>Ein idealer Ehebrecher</b>	Komisch	ca. 1000 m 4 Akte	Schauspiel
------	-------------------------	-------------------------------	---------	----------------------	------------

**Gesellschafts-Komödie** mit *Hilma Lunke*. — Eine junge Frau quält ihren Mann ständig mit ungegründeter Eifersucht, verdrängt ihn mit ihrer besten Freundin und kommt erst, nachdem sie ihn betäubt in der Dussel verdrängt, zur Klänge. — Das Sujet ist eine hübsche, manchmal etwas verwickelte Sache, die **Darstellung** passabel, auch **Aufmachung** und **Photos** gehen an.

**Beachten** Sie bei allen Anfragen unsere **Telephon-Nummer 30-602**

**Der beste Programmierungs-Behelf für Kinobesitzer und  
Filmleihanstalten**

**PAIMANN'S FILMLISTEN**  
Wochenschrift für Lichtbild-Kritik

**Unabhängiges Berichterstattungs- und Nachschlagewerk  
über sämtliche Erscheinungen des Filmmarktes**

**Tel. 30-602 VII., Mariahilferstraße 66 Tel. 30-602**

No. 173. NEUE KINO-RUNDSCHAU Seite 87

**VITA FILMINDUSTRIE AKTIEN-GESELLSCHAFT**  
**FILMFABRIK UND LEIHANSTALT**  
 ZENTRALBÜRO: WIEN, VII. BEZIRK, NEUBAUGASSE 1.  
 TELEGRAMM-ADRESSE: VITAFILM WIEN. TELEFON NR. 37-44, 34-13

Einladung zu der am 24. September 1920, präzis 10 Uhr vormittags, im eigenen Vorführungssaal Wien, VII., Neubaugasse Nr. 1, Mezzanin stattfindenden Interessenten-Vorführung von

**DER LEIERMANN**

Tragödie in 3 Akten von Dr. Friz LÖHNER-BEDN. Regie: Louise KOLM und J. FLECK. Hauptdarsteller: Max NEUFELD, Liane HÄRD, Dr. Josef BERGHUER, Karl ZHMANN

Die Vorführung des Exklusivschlagers

**DIE FRAU IN WEISS**

Regie: Max NEUFELD

findet am 27. September 1920 statt.

Wir erbitten den vollzähligen Besuch der P. T. Interessenten

Es ist uns gelungen, die Hochwasserkatastrophe, welche in den letzten Tagen im Salzkammergut verheerend wüthete, während ihrer ganzen Dauer, unter Lebensgefahr des dabei beschäftigten Personales, aufzunehmen. Die Aufnahmen sind von dramatisch-realistischer Wirkung und werden kolossales Interesse finden. Der Erscheinungstag ist Dienstag, den 21. September l. J. und bitten wir um Ihre gefällige werte Bestellung.

Seite 87 DER FILMBOTE Seite 11

**Ideal-Film Gesellschaft m. b. H.**  
 Büro: Wien VII., Zollergasse 8 Büro-Telephon Nr. 3713-99

**Der große Schlager des Frühjahrs!**

Unsere originelle Filmoperette

**Das Mädel von der Piccadillystraße**

mit der eigens von **Meister Strecker** hierzu komponierten echten Wiener Schlagermusik

Vorführung wird durch **Separateinladungen** bekanntgegeben!

Filmarchiv Austria

*Kunstfilm Wien*

**Beachten Sie**

umstehende Ankündigungen und halten Sie sich einen Termin frei für das **sicherste Geschäft**

den

**Wiener Kunstfilm**

*Wiener-Kunstfilm-Industrie-Ges.*  
 Filmfabrik & Leihanstalt  
 Wien VII. Neubaugasse 1.  
 ATTELIER R-U-P WIEN VI. Telefon 37164  
 Feinschneide-Kunstfilm-Wien

**Saturn-Films**

Wir bedarf an hochpikanten Herrenabend - Filme hat uns sich zu selbststehende Film.  
 Für tadelloser Material und erstklassige Ausführung garantiert. Normal-Perforation.  
 Dergleichen liefern wir künstlerisch ausgeführte Glasdiapositive (Aktstudien) in schwarz und koloriert zu billigen Preisen in reichster Auswahl.

Atelier „Saturn“, Vertretung: Wien III, Fasangasse 49.

**Achtung!** Durch bedeutende Vergrößerung unserer Fabrik sind wir in der angenehmen Lage, unsere Filme ab 1. April 1907 um **25 Proz.** billiger abgeben zu können und bitten unsere werte Kundschaft auch für die Zukunft um ihr geschätztes Wohlwollen.

Die Direktion.

### 3 Die ökonomischen Rahmenbedingungen der Filmindustrie in und nach den Inflationsjahren

#### 3.1 Die Jahre der Inflation (1918-1922)

Mit dem Krieg hatte die österreichische Filmproduktion einen relativ starken Aufschwung erfahren, womit der Zenit der Branche jedoch noch nicht erreicht war. Infolge der Inflation und Geldentwertung einerseits, der Aufhebung der Beschränkungen im internationalen Güter- und Kapitalverkehr andererseits, kam es zu einer fieberhaften Spekulation, von der auch die Filmindustrie stark profitierte. Vor allem der Umstand, dass bei den Spekulationen an den Devisenmärkten die Inflationsrate der Krone vorweggenommen wurde, führte zu einem rascheren Verfall der Währung gegenüber der Kaufkraft des Papiergeldes im Inland. Dadurch entstand ein Missverhältnis von Valutaparitäten und Lebenshaltungskosten, das beim Export einen Konkurrenzvorteil darstellte und Übergewinne einbrachte. Wie auch andere Unternehmer konnten die in Österreich produzierenden Filmhersteller ihre Produkte im Ausland unter dem Weltmarktpreisniveau anbringen, und dennoch überdeckten ihre Erlöse die in Kronen zu bezahlenden Kosten. Fritz Weber nennt die derart erzielten Gewinne „Exportprämie“.<sup>24</sup>

	Dollarkurs	Lebenshaltungs- -Kosten
November 1918	100.0	100.0
Jänner 1919	115.0	173.0
Juli 1919	232.0	189.0
Jänner 1920	1.159.0	300.0
Juli 1920	1.068.0	389.0
Jänner 1921	4.736.0	562.0
Juli 1921	4.616.0	725.0
Jänner 1922	52.695.0	5.061.0
Juli 1922	217.005.0	20.171.0
September 1922	521.839.0	86.299.0

**Tabelle 1: Index der Wiener Dollarnotierung und der Lebenshaltungskosten<sup>25</sup>**

<sup>24</sup> Fritz Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit; In: Franz Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien – München – Zürich 1981, S. 595 f; Kernbauer / Weber: Von der Inflation zur Depression, a. a. O., S. 6 f.

<sup>25</sup> Christian Suppanz: Die österreichische Inflation 1918-1922, Diss. Wien 1976, S. 97.

<sup>26</sup> Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen

Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 596 f.

Eine Exportprämie wurde auch gegenüber weniger stabilen Währungen als dem Dollar erzielt. Die Differenz war auch hier noch immer groß genug, um österreichische Waren im Ausland gewinnbringend absetzen zu können. Wo satte Gewinne in Aussicht stehen, steigen die Investitionen, und was folgte, war ein wahres Gründungsfieber, das selbst die Inflation um ein ganzes Jahr überdauerte. Bis zum Ende der Inflationsperiode zu Jahresende 1922 gab es gegenüber 1919 um etwa 1200 Fabriken mehr, in etwa dem gleichen Zeitraum verdoppelte sich die Zahl der Banken und die Produktionskapazität erhöhte sich gegenüber dem Vorkriegsniveau um 20 Prozent.<sup>26</sup>

Besonders profitierte von dieser Entwicklung der Filmproduktionssektor. Aus zeitgenössischen Adressbüchern lässt sich ersehen, dass sich die Anzahl der Filmfirmen mehr als verdoppelte. Wenngleich keine offiziellen Statistiken vorliegen, kann anhand der deutschen Situation, wo die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen gleich gelagert waren, ein Bild gewonnen werden. Hier stieg die Zahl der Filmfirmen von 131 im letzten Kriegsjahr auf 230 im Jahre 1920 an und erhöhte sich bis 1922 auf 360 Firmen.<sup>27</sup>

Parallel zur Zunahme der Filmfirmen entstanden auch vermehrt Produktionsstätten. In Wien öffneten neben dem seit 1916 bestehenden *Sascha-Atelier* vier weitere großdimensionierte Atelierbetriebe ihre Tore, nämlich die *Listo-Filmfabrik- u. Kopieranstalt*, die *Dreamland-Film-Fabrik-GmbH*, die *Schönbrunn-Film-GmbH* und die *Vita-Filmindustrie AG*.<sup>28</sup>

Die für die produzierende Industrie vorteilhafte Situation fand einen ersten Einbruch, als mit der Hyperinflation eine qualitativ neue Phase eingeleitet wurde und die Relation des Devisenkurses zu den Lebenshaltungskosten sich korrigierte. Lag die durchschnittliche monatliche Steigerungsrate des Devisenkurses von November 1918 bis Juli 1921 bei 12,6 Prozent, die des Preisniveaus dagegen aber bei nur 6,3 Prozent, so kam es von September 1921 bis September 1922 zu

Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 596 f.

<sup>27</sup> H. H. Wollenberg: Fifty Years of German Film. New York 1972 (Originalausgabe: London 1948), S. 15 f.

<sup>28</sup> Der Versuch, auch in einigen Bundesländern eine Filmproduktion aufzubauen, blieb letztlich ohne nennenswerten Erfolg. Ein großes Atelier wurde beispielsweise in Maxglan bei Salzburg von der Salzburger Kunstfilm-Industrie AG errichtet.

einem monatlichen Preisanstieg von 38 Prozent gegenüber einem Kursanstieg von lediglich 32 Prozent.<sup>29</sup> Damit war die „Exportprämie“ verloren. Kurz darauf fand die Inflation selbst ein rasches Ende, als nämlich bekannt wurde, dass der Völkerbund die Garantie für die von Österreich gewünschte Auslandsanleihe übernehmen würde. Noch vor der Unterzeichnung der Genfer Protokolle am 4. Oktober 1922 war die Entwertung der Krone zum Stillstand gekommen bzw. hatte die Dollarnotierung ihr Maximum erreicht.<sup>30</sup>

Im Filmbereich kam es gegenüber den Inflationsjahren auch prompt zu einem Produktionsrückgang. Nach offiziellen Zahlen wurden in den Jahren 1921 und 1922 insgesamt 138 abendfüllende Spielfilme und 49 Kurzfilme (sowie 56 Lehr-, Kultur- und Propagandafilme) hergestellt, 1923 jedoch nur mehr 26 lange Spielfilme und fünf ein- und zweiaktige Lustspiele.<sup>31</sup> Die Daten dieser Erhebung ergeben dagegen für 1921 und 1922 insgesamt 122 mehr oder weniger lange Filme mit Spielhandlung, für 1923 insgesamt 42. Diese Unterschiede sind darauf zurückzuführen, dass bei den offiziellen Angaben von der Produktion die Rede ist, in der vorliegenden Studie jedoch die auf den Markt gebrachten Filme untersucht werden. Die Differenzen finden ihre Erklärung darin, dass die Produzenten ihre Filme während den Inflationsjahren vielfach vom inländischen Markt zurückhielten.

In diesen Jahren wurde in erster Linie für den Export produziert. Nur hier war das große Geld zu machen. Eine unter normalen Bedingungen an sich bedeutungslose Schweizer Lizenz konnte in der Inflationszeit beinahe die Herstellungskosten eines Durchschnittsfilmes erbringen.<sup>32</sup> Am inländischen Markt und in Ländern mit ähnlichen Währungsproblemen war indes wenig oder gar nichts zu holen, weshalb die Produzenten auf bessere Zeiten spekulierten. So konnten zwischen der Herstellung und der Aufführung erhebliche Zeitspannen liegen. Nach einer Aussage des Vertreters der *Listo-Filmfabrik und Kopieranstalt*, Robert Reich, zu den Produktionszahlen der

frühen 20er Jahre, sind viele Filme nicht im Herstellungsjahr, sondern erst Jahre später vermarktet worden.<sup>33</sup>

Gut nachvollziehbar ist dies anhand der österreichischen Filme am deutschen Markt. Im Jahre 1923, also zu einer Zeit, als in Österreich noch relativ viel produziert wurde, aber in Deutschland im Verleih wegen der Inflation kein Geschäft zu machen war, kamen hier lediglich 15 österreichische Filme zur Aufführung, 1924, als in Deutschland wieder geordnete Währungsverhältnisse herrschten, fanden dagegen 49 österreichische Filme, also mehr als das Dreifache von dem, was in Österreich in diesem Jahr produziert wurde, Eingang in die deutschen Kinos.<sup>34</sup> Es ist darüber hinaus davon auszugehen, dass auch beim Handel mit Hartwährungsländern der Film zum Spekulationsobjekt wurde, vor allem in der beginnenden Stabilisierungsphase (Ende 1922 bis Anfang 1924), in einer Zeit als die Börsenkurse anzogen und verstärkt mit Warengeschäften spekuliert wurde. Als typisches Beispiel kann die *Vita-Film AG* gewertet werden, die gerade in dieser Zeit ihre Zusammenarbeit mit der Paris Legrand-Film intensivierte. Der Hauptaktionär der *Vita*, die Allgemeine Depositenbank, war selbst in groß angelegte Spekulationsgeschäfte mit dem französischen Franc verwickelt, was ihr letztlich auch zum Verhängnis wurde. Auf diese Geschäftstaktiken dürften letztlich auch die vielen unterschiedlichen Angaben über die Produktionszahlen in der Inflationszeit zurückzuführen sein.

### 3.2 Die Jahre nach der Währungsstabilisierung (1923-1927)

Nach der Eindämmung der Inflation ab Oktober 1922 kam es zu einer Stabilisierungskrise. Diese bedeutete für die österreichische Nachkriegswirtschaft insgesamt einen herben Reinigungsprozess, denn viele der in den Inflationsjahren gegründeten Firmen gingen bankrott oder stellten die Produktion ein, weil sie

<sup>29</sup> Kernbauer / Weber: Von der Inflation zur Depression, a. a. O., S. 7.

<sup>30</sup> w.o. S. 11. Suppanz: Die österreichische Inflation, S. 129 f.

<sup>31</sup> Nach einem Schreiben der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie an das BMfHV vom 12.1.1926. Archiv der Republik, Zl. 52.122-9/26. Über die Zahl der Lehr-, Kultur- und Propagandafilme des Jahres 1923 wurden keine Angaben gemacht.

<sup>32</sup> Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/M. 1979, S. 42.

<sup>33</sup> Schreiben der Kammer für Arbeiter und Angestellte an das BMfHV vom 10.9.25. Archiv der Republik, Zl. 96.859-10/25.

<sup>34</sup> Im Jahre 1925 kamen noch immerhin 20 österreichische Filme in die deutschen Kinos. Alexander Jason: Handbuch der Filmwirtschaft, Bd. II, Berlin 1930, S. 109.

sich „als lebensunfähig erwiesen, sobald der Spekulationsnebel sich gelichtet hatte“.<sup>35</sup> Dies verdeutlicht folgende Aufstellung zu den Konkursen und Ausgleichen in Österreich während und nach der Inflation:<sup>36</sup>

	Ausgleiche	Konkurse
1921	92	33
1922	62	25
1923	533	110
1924	2572	468
1925	2860	681
1926	2568	634

**Tabelle 2: Ausgleiche und Konkurse  
1921-1926**

Bis 1924 herrschte noch ein wildes Spekulationsfieber, das in den Inflationsjahren als „Flucht aus der Krone“ begonnen hatte und mit fehlgeschlagenen Franc-Spekulationen sein Ende fand. Nachdem sich die Aktienkurse in einer Hausse bis gegen Ende des Jahres 1923 verdreifacht hatten, begann eine „Kontermineoperation“ gegen den französischen Franc. Mit einem im März 1924 erwirkten Devisenkredit konnte die französische Regierung dieser Spekulation jedoch erfolgreich entgegen wirken. Banken und Importeure sowie die zahlreichen Glücksritter, die französische Waren auf Kredit gekauft hatten, erlitten enorme Verluste, die durch einen Einbruch bei den Aktienkursen noch verschärft wurden.<sup>37</sup>

Im Verlauf der daraus resultierenden Krise gingen nicht nur viele der in den Inflationsjahren und während des Spekulationsfieber neu gegründeten Banken bankrott, sondern auch alteingesessene Bankhäuser wurden ruiniert.<sup>38</sup> Mit den Banken verschwanden auch zahlreiche Filmproduktionsfirmen und Ateliers. Eines der bedeutendsten Opfer war die *Vita-Filmindustrie AG*, die durch

den Zusammenbruch der Depositenbank in Konkurs ging.<sup>39</sup> Bald darauf folgten die *Volo-* und *Mifa-Film-Gesellschaft* sowie die *Salzburger Kunstfilm AG*.<sup>40</sup>

Gravierend wirkte sich auch der Rückzug ausländischer Kredite auf die kapitalintensive Filmproduktion aus. Als Reaktion auf die einsetzende Kapitalflucht erhöhte die Nationalbank ihren Diskontsatz auf bis zu 15 Prozent, den höchsten Wert, den die Bankrate bis dahin erreicht hatte. Da nun die Banken selbst vermehrt auf Notenbankkredite zurückgreifen mussten, stieg das Zinsniveau für Bankkredite auf über 20 Prozent.<sup>41</sup> Aufgrund dieser enormen Zinssätze kam die Investitionstätigkeit fast vollständig zum Erliegen.

Der *Filmbote* beschrieb die Situation der Filmbranche wie folgt: „Die würgende Geldknappheit, der hohe Zinsfluß, die Unmöglichkeit, sich die notwendigen Mittel zur Aufrechterhaltung des Betriebes zu verschaffen, hat die Industrie und den Handel vor eine nie gekannte Situation gestellt. Große, seit Jahren bestehende Unternehmungen, die über jeden Zweifel erhaben galten, sind gezwungen an die Geduld ihrer Gläubiger zu appellieren, und die Zahl der kleinen Betriebe, die dem daher brausenden Sturm nicht widerstehen können, nimmt von Tag zu Tag zu.“<sup>42</sup>

Die Geldknappheit war neben den Zöllen und der deutschen Kontingentierung des Imports ein weiterer Grund dafür, dass österreichische Firmen wie die *Sascha-Film AG* Produktionen nach Deutschland verlagerten.<sup>43</sup> Der Abwärtstrend bei der österreichischen Produktion wurde dadurch verstärkt. Im Jahre 1924 sank die Zahl der abendfüllenden Filme gemäß offizieller Zahlen auf 15, und im darauf folgenden

<sup>35</sup> Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 597.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Kernbauer / Weber: Von der Inflation zur Depression, a. a. O., S. 12 f.

<sup>38</sup> Von März bis Dezember 1923 wurden im Spekulationsfieber rund 80 neue Bankfirmen ins Handelsregister eingetragen; daneben zählte man weit mehr als hundert so genannte Winkelbanken, die illegal operierten. Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 597.

<sup>39</sup> Wilhelm Guha: Die Geschichte eines österreichischen Filmunternehmens. Von der Sascha-Film Fabrik Pfaumburg in Böhmen zur Wien-Film. Unveröffentlichtes Manuskript, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1975, S. 16.

<sup>40</sup> Dagmar Helmreich: Film- und Kinopolitik der sozialdemokratischen Bewegung in Österreich in der 1. Republik, Dipl. Arb. Wien 1992, S. 26.

<sup>41</sup> Kernbauer / Weber: Von der Inflation zur Depression, a. a. O., S. 13. Eine tabellarische Aufstellung der Bankrate und der Zinsen findet sich bei Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 599. Den höchsten Wert von 15 Prozent erreichte die Bankrate zwischen August und November 1924; die Zinsen inklusive Nebenkosten betragen zu diesem Zeitpunkt 22,5 Prozent.

<sup>42</sup> Der Filmbote 27/1924, 3, zit. nach Martina Feike: Filmpublizistik in der 1. österreichischen Republik, Diss. Wien 1985, S. 12.

<sup>43</sup> Fritz Graf: „Hincin in die Kinos“. Ein Beitrag zur Arbeiterfilmbewegung 1918-1938; In: Franz Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien 1981, S. 82.

Jahr sollen nur fünf lange Filme hergestellt worden sein.<sup>44</sup> Entsprechend den Ergebnissen dieser Untersuchung gelangten 1924 jedoch 25 und 1925 immerhin noch 18 österreichische Filme mit Spielhandlung auf den inländischen Markt.

Für die Krise der österreichischen Produktion Mitte der 20er Jahre waren die ausländischen Filme am Markt nur von nachrangiger Bedeutung. Die Handelsbeschränkungen der Kriegsjahre und die nachfolgende Inflation hatten einerseits ausländische Filme auf dem Inlandsmarkt benachteiligt, andererseits die Eigenproduktion aufleben lassen. Dennoch gelang es der österreichischen Produktion nicht annähernd, der Inlandsnachfrage nachzukommen, denn selbst in den besten Jahren 1921 und 1922 deckte sie nur knapp zehn Prozent des Bedarfs ab. Ausländische Filme waren in Österreich immer dominant, allerdings unter wechselnden Marktführern. Bis zum Ersten Weltkrieg war es der französische, dann für kurze Zeit auch in Österreich der dänische, ab 1917 bis zum Ende der Hyperinflation der deutsche und danach der US-amerikanische Film.

Die immer wieder genannte „Überflutung“ des österreichischen Marktes mit amerikanischen Filmen ist ein einseitig zugespitztes Bild dieses Sachverhaltes, das in der Filmpresse der 20er Jahre aufkam und fortwirkt. Beispielsweise schreibt Barbara Pluch: „Hatten noch 1922 deutsche Filme das österreichische Kinoangebot dominiert, so kam gegen Mitte der zwanziger Jahre eine Flut von amerikanischen Produktionen in den Verleih. Die USA begannen den Weltmarkt zu beherrschen und überschwemmten Europa mit fließbandmäßig produzierter Einheitsware.“<sup>45</sup> Pluch ist die vorangegangene Dominanz des deutschen Films zwar bekannt, den Wechsel in der Marktführerposition beschreibt sie jedoch als eine „Flut“ von „fließbandmäßig“ produzierter „Einheitsware“. Ausgeblendet wird hier, dass auch der große Ausstoß der deutschen Produktion der Inflationsjahre in den dortigen Ateliers

nach stereotypen Mustern heruntergekurbelt wurde.

Für die Krise musste ein Sündenbock gesucht werden, naheliegenderweise wurde er im Marktführer gefunden. Weder für die leidgeprüfte Filmproduktion, noch für die Kriegsgewinnlern und Spekulanten reserviert gegenüber stehende Öffentlichkeit zumutbar war offenbar die Wahrheit, dass nämlich ein künstlicher Marktvorteil für die Prosperität und den unrealistisch aufgeblähten Produktionsstandort Wien verantwortlich war.

Für den fast vollständigen Zusammenbruch der österreichischen Filmindustrie im Jahre 1925 waren vor allem die ökonomischen Rahmenbedingungen, insbesondere auch die extreme Sparpolitik der Regierung, verantwortlich. Der Inflationsboom hatte die Strukturschwächen der österreichischen Wirtschaft verdeckt. Während der Inflationszeit war fast jede Investition rentabel, nach der Stabilisierung zeigte sich die kaum vorhandene internationale Konkurrenzfähigkeit.<sup>46</sup> Wenngleich konkrete Angaben fehlen, muss die Filmproduktion aufgrund der starken Ausrichtung auf den Export als ein besonders ertragreicher Bereich eingestuft werden, d.h. durch die hohe Investitionstätigkeit war dieser entsprechend aufgebläht. Erschwerend für den Umstellungsprozess der österreichischen Wirtschaft nach der Inflation kam hinzu, dass weder die Inlands- noch die Auslandsmärkte expandierten.<sup>47</sup>

Die Produktions- und Exportschwierigkeiten des österreichischen Films, der damit verbundene Verlust an Marktanteilen bzw. der Anstieg von Importen lassen sich deutlich an der Filmhandelsbilanz ablesen. Nach Steuereinnahmen wurde errechnet, dass für Filmimporte im Jahre 1924 öS 3.830.000 aufgewendet und über den Export öS 4.582.000 eingenommen wurden. Daraus ergibt sich noch eine positive Filmhandelsbilanz von immerhin öS 752.000. Im folgenden Jahr, als die Krise ihren Höhepunkt erreichte, kehrte sich dieses Ergebnis ins Gegenteil: Importen in der Höhe

<sup>44</sup> Schreiben der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie an das BMfHv vom 12.1.1926. Archiv der Republik, Zl. 52.122-9/26. Über die Zahl der Kurzfilme und der Lehr-, Kultur- und Propagandafilme liegen keine Angaben vor.

<sup>45</sup> Barbara Pluch: Der österreichische Monumentalfilm. Ein Beitrag zur Filmgeschichte der Zwanziger Jahre, Dipl. Arb. Wien 1989, S. 43; siehe auch Margit Nöhner: Der Einfluß der wirtschaftlichen und politischen Situation auf Film-

und Kinowesen 1918-1929, Dipl. Arb. Wien 1987, S. 100.

<sup>46</sup> Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 596.

<sup>47</sup> Weber: Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, a. a. O., S. 598.

von öS 4.876.300 standen Exporterlöse von nur mehr öS 3.571.000 gegenüber, womit ein Defizit von öS 1.305.000 gegeben war.<sup>48</sup>

Keine finanzielle Hilfe konnte von staatlicher Seite erwartet werden, denn die von den Geldgebern der Genfer Anleihe geforderte extreme Sparpolitik schloss jede direkte staatliche Wirtschaftsförderung aus. Auch auf anderen Ebenen war die Bereitschaft zu einem staatlichen Eingriff nicht gegeben. Die Belastung durch die hohen Kreditzinsen war Ende 1925 mit einer Rate von knapp über 16 Prozent nach wie vor extrem hoch, genauso wie die Belastung durch die Lustbarkeitsabgabe. Diese kommunale Abgabe traf zwar die Kinobetreiber, wirkte sich aber indirekt auch auf die Produzenten aus, da damit auch die möglichen Lizenzerlöse beschnitten wurden. Eine teilweise oder gänzliche Befreiung der einheimischen Produktion konnte bei der Inlandsauswertung zwischen zehn und 20 Prozent höhere Lizenzerlöse für den Verleih und Produzenten bringen.<sup>49</sup> Die Lustbarkeitsabgabe betrug in Wien 1919 zwar nur zehn Prozent der Bruttoeinnahmen, stieg aber 1920 auf 25 Prozent und in den nachfolgenden Jahren sogar auf 40 Prozent an.<sup>50</sup>

Die hohen Steuern und Abgaben bildeten während der Inflationszeit keine geschäftsbedrohende Belastung, da die Inflation automatisch für eine Reduzierung der Vorschreibungen sorgte. Erhielt ein Kinobetreiber beispielsweise im Oktober 1921 eine Steuervorschreibung von 10.000 Kronen, was einem Gegenwert von 24 Goldkronen entsprach, so reduzierte die Geldentwertung den Kronenbetrag bis zur Fälligkeit Ende Dezember auf einen Goldwert von 14 Goldkronen und bei einer weiteren Verschleppung der Zahlung bis Ende Februar 1922 auf nur mehr sechs Goldkronen. Dadurch schrumpfte die Belastung letztlich auf eine „erträgliche Höhe“.<sup>51</sup> Mit der Währungsstabilisierung änderten sich auch hier die Umstände schlagartig. Zum einen geriet die Kinobranche durch die nun in

realer Höhe zu entrichtenden Belastungen in eine problematische Situation, zum anderen wurde für die Produzenten der Inlandsmarkt aufgrund des erschweren Exports zu einem wesentlicheren finanziellen Faktor. Mit der Währungsstabilisierung stieg auch die Arbeitslosigkeit enorm an, von weniger als 20.000 im Jahre 1922 auf 244.000 im Jahre 1926.

Auch die Filmbranche war stark betroffen, vor allem ab der zweiten Hälfte des Jahres 1924, als die Krise voll einsetzte und rund 3.000 Filmschaffende ohne Beschäftigung waren. Gegen den Widerstand der Verleiher und Kinobetreiber konnte auf Initiative des Filmbundes eine Filmkontingentierung durchgesetzt werden, allerdings erst eineinhalb Jahre nach Eintritt der Krise. Im März 1926 wurde auch unter Zustimmung der Filmproduzenten eine Filmkontingentierung eingeführt. Die Filmkontingentierung sah eine direkte Koppelung der Eigenproduktion mit dem Import sowie eine finanzielle Unterstützung der Produzenten vor. Das System arbeitete also nach dem Prinzip „ohne Eigenproduktion kein Import“ und war relativ einfach und effizient zu handhaben. Für jeden hergestellten Film erhielt der Produzent eine bestimmte Anzahl von so genannten Vormerkscheinen, mit denen Filme importiert werden konnten. Die Produzenten nutzten diese Vormerkscheine entweder selbst für Importe oder verkauften sie an Verleiher. Die daraus resultierenden Einnahmen waren daher quasi ein Produktionszuschuss. Mit diesem System gelang eine Erholung der Produktion auf einem mittleren Level, zumindest bis zur Einführung des Tonfilms 1930.

#### 4 Methodik zur Untersuchung von Spielfilmangebot, Produzenten und Verleihern der Jahre 1918-1927

Als Schlüssel zur Einschätzung der Entwicklung des Filmlandes Österreich in den Jahren 1918-

<sup>48</sup> Zahlungsbilanz Österreichs aus der Filmeinfuhr. Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie. Mai 1926. Archiv der Handelskammer, Aktenkonvolut E 25.384, Zl. 6020/26. Die Zahlen sind auf Tausend gerundet.

<sup>49</sup> Diese Zahlen sind zwar Berichten aus den 30er Jahren entnommen, dürften aber auch für die Stummfilmzeit, vor allem nach Einführung der Kontingentierung, umlegbar sein. Österreichische Film-Zeitung, 28/1936, S. 2.

<sup>50</sup> Im Vergleich dazu bezahlten die Theater 1919 vier Prozent Lustbarkeitsabgabe; Nöhner: Der Einfluß der wirtschaftlichen und politischen Situation auf Film- und Kinowesen 1918-1929, S. 139. Von der Entrichtung einer hohen Lustbarkeitsabgabe waren alle Kultur- und

Unterhaltungsbereiche betroffen, wobei zum Teil noch höhere Sätze eingehoben wurden, als es beim Kino der Fall war (Stand 1930): Box- und Ringkämpfe 33,5 Prozent; Kino- und Tanzunterhaltungen 28,5 Prozent; Sportveranstaltungen 26 Prozent; Tanzkurse, Zirkus- und Varietévorstellungen 23 Prozent. Lediglich Theater mit vier Prozent sowie Operetten und Revuen mit sechs Prozent zahlten geringe Sätze. Franz Patzer: Streiflichter auf die Wiener Kommunalpolitik 1919 – 1934. Veröffentlichungen aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 5. Folge, Heft 40. Wien – München o. J., S. 19.

<sup>51</sup> Österreichische Film-Zeitung, 40/1933, S. 1.

1927 betrachten wir die Ermittlung der auf den österreichischen Markt gelangten Spielfilme. Von besonderem Interesse ist hierbei die Feststellung des Anteils der von österreichischen Firmen hergestellten und verliehenen Filme. Mit Blick auf die immer wieder postulierte „Überflutung“ des österreichischen Marktes mit ausländischen – speziell amerikanischen – Filmen ist weiters auch deren Anteil am Verleihgeschäft festzustellen. Als Fließgrößen der österreichischen Filmwirtschaft (Produktion und Distribution) können mit diesen Daten die Auswirkungen der zuvor behandelten Entwicklung (Inflation, Geldwertstabilisierung, Filmkrise) anschaulich gemacht werden. Neben den Daten zu den österreichischen Spielfilmen, Produzenten und Verleihern, die für den gesamten Untersuchungszeitraum 1918-1927 erhoben wurden, bietet dieser Beitrag für die Jahre 1920-1924 auch Ergebnisse für das gesamte, in- und ausländische Spielfilmangebot am österreichischen Markt sowie den wesentlichen Verleihern ausländischer Spielfilme.

#### 4.1 Paimann's Filmlisten als Datenquelle

Da für den Untersuchungszeitraum keine amtlichen statistischen Aufzeichnungen zur österreichischen Kinoprogrammierung vorliegen und vereinzelte Angaben in zeitgenössischen Filmzeitschriften fragwürdig sind, musste für die Datengewinnung und -analyse eine vollständige und seriöse Quelle erschlossen werden. Diese Quelle besteht in *Paimann's Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik* (erschienen von 1916-1958). Sie enthält die für diese Untersuchung wesentlichen Informationen wie Filmtitel, Produktionsfirma, Erzeugerland, Verleih, Genre, Länge sowie Aufführungstag der auf den österreichischen Markt gelangten Filme. Darüber hinaus bieten *Paimann's Filmlisten* kurze inhaltliche Beschreibungen der Filme, die jedoch für diese primär quantitativ orientierte Untersuchung nur punktuell (z.B. zur Klärung von Genrekategorien) einbezogen wurden.

Zielsetzung der *Filmlisten* war es, die österreichischen Kinounternehmen laufend umfassend und unabhängig über die neu auf den Markt kommenden Filme zu informieren. Die von den *Filmlisten* wöchentlich bereitgestellten Informationen wurden von den Kinounternehmen offen-

sichtlich sehr geschätzt, denn die Zeitschrift konnte über viele Jahre hinweg nur von deren Abonnementbeträgen existieren.

Eine wesentliche Funktion von *Paimann's Filmlisten* war es, den Kinounternehmen insbesondere in den Bundesländern eine Grundlage für die Entscheidung darüber in die Hand zu geben, welche Filme sie ins Programm aufnehmen sollten. Seitens der Verleihunternehmen wurden hierzu in Wien zwar sogenannte „Interessenten-Vorführungen“ durchgeführt, nicht jedem Kinobetreiber war es jedoch möglich, diese regelmäßig, wenn überhaupt zu besuchen. Dies geht aus einem Bericht in *Paimann's Filmlisten* zu einer Generalversammlung des „Bundes österreichischer Lichtspieltheater“ im Jahr 1923 hervor, wonach einer Nutzung der von der Vertretung der Verleihunternehmen organisierten Interessenten-Vorführungen durch die Kinobetreiber einiges im Wege stand. Demnach verhielt es sich zu dieser Zeit so, „daß an einem Tage drei bis vier Vorführungen gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfinden, während der nächste Tag oftmals vorführungsfrei oder nur einfach besetzt ist. Eine derartige Häufung von Interessentenvorführungen setzt auch ansonst sehr rührige Theaterleitungen außerstande, zu jeder einzelnen einen kompetenten Vertreter zu senden und zwingt sie zum Abschluß ungesehener Filme, oder aber, wenn sie sich nicht entschließen können, zur Ablehnung guter Filme.“<sup>52</sup>

Leider existiert zu *Paimann's Filmlisten* bis dato keine Analyse zur Arbeitspraxis, insbesondere mit Blick darauf, ob sie tatsächlich sämtliche in Österreich oder zumindest dem Wiener Raum auf den Markt gekommenen Filme abdeckt. Dass dies der Fall war, kann jedoch mit Blick auf unterschiedliche Faktoren angenommen werden. So bestanden die Grundlagen der wöchentlichen Informationen von *Paimann's Filmlisten* in den Unterlagen der Zensurbehörden sowie den in Wien stattgefundenen Interessentenvorführungen der Verleihunternehmen. Weiters ist die Akribie bemerkenswert, mit der in den *Filmlisten* Veränderungen von oder neu hinzugekommene Informationen (z.B. hinsichtlich des Uraufführungsdatums, der genauen Länge der Filme, Änderungen beim Verleih eines Films, zurückgezogene Filme, etc.) mit Nachträgen dokumentiert wurden. Hervorzuheben ist auch die betonte Unabhängigkeit der Zeitschrift, basierend auf

<sup>52</sup> Wiener Lichtspielzeitung, Beilage zu Paimann's Filmlisten

Nr. 371, 18. Mai 1923.

dem Bestreben, dem Vertrauen der Kinounternehmen voll zu entsprechen, sowie deren ökonomischen Sicherheit aufgrund der regelmäßigen Abonnementzahlungen. Beispielsweise wurden *Paimann's Filmlisten* seitens des „Bundes der Kinounternehmen (Filmindustriellen)“ im April 1923 aufgrund deren kritischen Berichterstattung boykottiert. *Paimann's Filmlisten* vermerkten hierzu: „Da uns gegenwärtig der Zutritt zu den Interessenten-Vorführungen der im ‚B.d.K.‘ vertretenen Leihanstalten verwehrt ist, werden wir von den dort gezeigten Bildern lediglich eine kurze Skizze und deren Daten aus der Feder unseres Mitarbeiters bringen und die Kritik und Qualifikation derselben erst nach erfolgter Erstaufführung nachholen, zu welchem Zeitpunkte gegen eine solche keine rechtliche Handhabe mehr besteht. Wir glauben unseren geschätzten Lesern durch eine Kritik in der gewohnten Form, auch wenn sie erst einige Wochen nach der Interessenten-Vorführung erscheint, besser zu dienen, als durch den Abdruck des an anderer Stelle üblichen Lobgesanges auf jedes wenn auch schwache Bild, zu dessen Veröffentlichung wir uns trotz aller Zwangsmaßnahmen der Gegenseite nicht entschließen können.“<sup>53</sup>

Wie diese Notiz belegt, waren *Paimann's Filmlisten* nicht unbedingt auf die Interessenten-Vorführungen angewiesen. Deren Besuch hatte primär den Zweck, den Kinobetreibern eine Einschätzung der Qualität der präsentierten Filme in geschäftlicher Hinsicht bieten zu können. Die Kerninformationen (wie z.B. Herkunft, Länge der Filme, etc.) bezogen die Filmlisten dagegen aus den Unterlagen der Zensur.

## 4.2 Zusammensetzung der Filmdaten

Zur Aufnahme und Auswertung der Informationen aus *Paimann's Filmlisten* wurde eine Datenbank erstellt. Die erhobenen Datensätze belaufen sich auf insgesamt 4120. Diese betreffen die in *Paimann's Filmlisten* geführten österreichischen Filme der Jahre 1918-1927 sowie sämtliche ausländischen Filme der Jahre 1920-1924. Aufgenommen, jedoch in die Auswertung nicht einbezogen, wurden hierbei auch jene Filme, die bereits gelaufen waren (Reprisen) oder der Zensur zwar zugeführt, jedoch vom Verleih zurückge-

zogen wurden. Zu den Filmen wurden folgende Informationen erhoben: Heftnummer von *Paimann's Filmlisten*, Filmtitel (inklusive alternative Titel), Aufführungsdatum, Filmlänge, Produktionsland, Produktionsfirma, Verleihfirma. Weiters wurden für die österreichischen Filme die Genre komplett, für die ausländischen die Jahre 1921 und 1924 aufgenommen.<sup>54</sup>

Die jährliche Zuordnung der Filme erfolgte entsprechend der erstmaligen Nennung in *Paimann's Filmlisten*. Von einer Einteilung nach dem Aufführungsdatum musste Abstand genommen werden, da dieses vielfach nicht oder nur ungenau angegeben wurde.

In den Jahren 1918, 1919 und 1920 wurden verschiedene Produktangaben unvollständig wiedergegeben. Die zwei wesentlichsten ungenannten Kategorien, das Ursprungsland sowie die Filmlänge, konnte in der Mehrzahl der Fälle indirekt dennoch bestimmt werden. Das Ursprungsland ließ sich bei Nennung der Produktionsfirma relativ einfach bestimmen. Für diesen Bereich musste beispielsweise für das Jahr 1920 lediglich eine Nichtzuordenbarkeit von 48 der 746 besprochenen Filmen hingenommen werden.

Hinsichtlich der fehlenden Länge ließ sich über die Aktzahl ein Umrechnungsschlüssel ermitteln. Als Berechnungsbasis diente das Jahr 1921, da *Paimann's Filmlisten* in diesem Jahr sowohl die Anzahl der Akte als auch die Filmlängen in Metern nennt. Es ergibt sich daraus folgender Umrechnungsschlüssel:

Akte	1	2	3	4	5	6	7	8
Meter	234	650	1.044	1.611	1.786	1.956	2.170	2.363

Tabelle 3: Umrechnungsschlüssel: Anzahl der Akte/durchschnittliche Filmmeter

Von der Analyse ausgeschlossen werden mussten letztlich die kürzeren Filme der Kategorien Aktualitäten, Naturaufnahmen, Lehrfilme, Industriefilme, Zeichentrickfilme. Diese Einschränkung wurde notwendig, da bei der Auswertung der Datenbank festzustellen war, dass in *Paimann's Filmlisten* hinsichtlich solcher Filme mit Sicherheit keine Vollständigkeit gegeben ist. Diese Untersuchung bezieht sich somit ausschließlich auf *Filme mit Spielhandlung*.

<sup>53</sup> Wiener Lichtspielzeitung, Beilage zu *Paimann's Filmlisten* Nr. 366, 13. April 1923.

<sup>54</sup> Eine Veröffentlichung zu den Genres ist für 2003 vorgesehen.

## 5 Der Spielfilmmarkt

### 5.1 Österreichische Spielfilme 1918-1927

In den zehn Jahren des Untersuchungszeitraumes werden in *Paimann's Filmlisten* 419 österreichische Filme mit Spielhandlung sowie 25 sogenannte „Bühne-Film“-Werke (BFW) besprochen. Hinsichtlich der ersten Fragestellung zu den Filmhängen wurde auf die Berücksichtigung letzterer verzichtet. Aufgrund ihrer Funktionsweise können Bühne-Film-Werke nicht als eigenständige Filmwerke bezeichnet werden, und sie sind trotz Längenangaben nicht eindeutig zuzuordnen. In der Regel handelt es sich um Kurz- und Mittelfilme, sie sind daher nicht abendfüllend, gewinnen aber durch ein speziell zugeschnittenes Rahmenprogramm aus Live-Darbietungen sehr wohl einen abendfüllenden Charakter. Letztlich sind sie dadurch auch nicht kombinierbar, d.h. nicht als Vorfilm zu einem langen Spielfilm geeignet. In einem späteren Abschnitt wird detaillierter auf die Bühne-Film-Werke eingegangen.

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die jährlich auf den Markt gelangten österreichischen Filme mit Spielhandlung:

Jahr	Anzahl Filme	Filmmeter	Meter/Film
1918	44	65.830	1.496,1
1919	70	104.042	1.486,3
1920	69	90.270	1.308,3
1921	62	98.030	1.581,1
1922	60	113.930	1.898,8
1923	42	80.716	1.921,8
1924	25	57.781	2.311,2
1925	18	35.149	1.952,7
1926	10	22.480	2.248,0
1927	19	46.832	2.464,8
<b>Summe</b>	<b>419</b>	<b>715.060</b>	<b>1.706,6</b>

**Tabelle 4: Österreichische Spielfilme (exkl. BFW), 1918-1927**

Diese Zahlen weichen von den spärlichen für die Jahre 1921-1925 gegebenen offiziellen Angaben ab. Demnach sollen in Österreich produziert worden sein – 1921/22: 138 lange und 49 Kurz-

Spielfilme; 1923: 26 lange und fünf Kurz-Spielfilme (letztere ein- und zweiaktige Lustspiele); 1924: 15 lange Spielfilme; 1925: fünf lange Spielfilme.<sup>55</sup>

Eine Erklärung für die Abweichungen zu den nach *Paimann's Filmlisten* ermittelten Summen ist darin zu sehen, dass sich die angeführten offiziellen Zahlen auf die Produktion, die *Filmlisten* jedoch auf die dem Markt zugeführten Filme beziehen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass während der Inflationsjahre in Österreich produzierte Filme vom Inlandsmarkt zurückgehalten wurden, um günstigere Auswertungsbedingungen abzuwarten.

Neben der ermittelten Anzahl der auf den Markt gelangten Spielfilme ist ein weiteres wesentliches Ergebnis darin zu sehen, dass den Kinos nach dem Ende der Inflationszeit (Oktober 1922) und der in der Folge einsetzenden „Filmkrise“ zwar weniger, jedoch zunehmend längere österreichische Filme angeboten wurden. Folgende Aufstel-

Jahr	Filme	0-400	401-800	801-1200	1201-1600	1601-2000	2001+
1918	44	–	9,09	9,09	45,46	34,09	2,27
1919	70	5,71	8,57	5,71	40,00	37,14	2,86
1920	69	20,29	14,49	1,45	20,29	34,78	8,70
1921	62	9,68	9,68	1,61	11,29	56,45	11,29
1922	60	1,67	3,33	–	11,67	48,33	35,00
1923	42	–	7,14	4,76	9,52	38,10	40,48
1924	25	–	–	–	–	16,00	84,00
1925	18	11,11	11,11	–	–	11,11	66,67
1926	10	–	–	–	–	20,00	80,00
1927	19	–	–	–	–	10,53	89,47
<b>Summe</b>	<b>419</b>	<b>6,44</b>	<b>7,88</b>	<b>2,86</b>	<b>19,09</b>	<b>36,99</b>	<b>26,73</b>

**Tabelle 5: Verteilung der Länge der österreichischen Spielfilme (exkl. BFW) in Prozent, 1918-1927**

lung soll diese Entwicklung genauer illustrieren: Wie ersichtlich waren bis 1921 eindeutig Filme bis zu einer Länge von 2000 Metern vorherrschend, 1922/23 zogen die Filme über 2000 stark nach und ab 1924 waren diese überhaupt bestimmend; immerhin vier erreichten eine Länge von 3000 Metern und mehr. Es sind dies: DIE SKLAVENKÖNIGIN (3200 m), DER JUNGE MEDARDUS (3400 m), FRAUEN AUS DER WIENER VORSTADT

<sup>55</sup> Schreiben der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie an das BMfHV vom 12.1.1926. Archiv der Republik, Zl. 52.122-9/26. Nach Angaben der Kammer für Arbeiter und Angestellte sollen in den fünf großen Wiener Ateliers im Jahre 1921 rund 50, vermutlich

abendfüllende Filme mit einem Gesamtwert von einer Million Dollar entstanden sein. Kammer für Arbeiter und Angestellte an BMfHV vom 10.9.1925. Archiv der Republik, Zl. 96.859-10/25.

(3000 m) sowie DAS SPIELZEUG VON PARIS (3000 m).<sup>56</sup>

## 5.2 Österreichische Bühne-Film-Werke

Bei Bühne-Film-Werken handelt es sich um Unterhaltungsprogramme von durchschnittlich etwa eineinviertel Stunden, die typischerweise unter einem auf Wien bezogenen Thema standen, wie z.B. KÖNIGE DES HUMORS. LACHENDES WIEN IN ALTER UND NEUERER ZEIT (1922, Produktion & Verleih: Ideal-Film). Das Programm setzte sich aus einer Melange unterschiedlicher Elemente wie Musikstücken, Gesang und Tanz, Couplets, Diaprojektionen sowie kürzeren Filmstreifen zusammen.

Inhaltlich speisten sich die Bühne-Film-Werke aus dem Fundus der volkstümlichen Unterhaltung, der Singspielhallen, Walzerkönige und beliebten Volksschauspieler. Als Beispiele seien genannt: ALEXANDER GIRARDI UND SEIN LACHENDES WIEN (1922, Produktion: Peterson-Zeller), C.M. ZIEHRER, DER LETZTE WALZERKÖNIG (1922, Produktion: Ideal-Film), DER SIEGESZUG DER WIENER OPERETTE (1923, Produktion: Ottol-Film), IM REICHE DES WIENER GASSENHAUERS (1923, Produktion: Omnia-Film). Hinzu gesellten sich von der Bildungsinstitution Urania veranstaltete „Vorträge“, die jedoch wesentlich von Gesangs- und Tanzeinlagen bestimmt waren (z.B. SECHS JAHRE IN SIBIRIEN, 1923, Produktion: Peterson-Zeller).

Solche Produktionen sind daher nicht zu verwechseln mit den „Bühnenschauen“ z.B. der Berliner Filmpaläste, wie sie Siegfried Kracauer in seinem Essay *Kult der Zerstreung* (1926) beschrieben hat. So war, um nur einen wesentlichen Unterschied zu nennen, der filmische Part eines Bühne-Film-Werks in dieses revueartige Gebilde integriert, während er bei einer Bühnenschau normalerweise einen separaten, nämlich die Schau abschließenden Teil bildete.

Die Länge der Filme wird in *Paimann's Filmlisten* nur in wenigen Fällen genannt. Festzustellen ist allerdings eine sehr uneinheitliche Länge der Filmwerke. Als Beispiele seien erwähnt: DIE NEBENBUHLER (1920, Produktion: Film für Alle) mit 400 Metern Film, das Filmsingspiel SONNIGE TRÄUME (1924, Produktion: Eywo-Film) mit 1.290 Metern, sowie WIEN, DIE STADT DER LIEDER (1923, Produktion: Singer-Film), mit 1.700 Filmmetern.

Die Produktionsjahre der Bühne-Film-Werke zeigen eine Tendenz zur Stabilisierungsphase, insbesondere die Jahre 1923 und 1925. Verglichen mit der Gesamtproduktion stehen 1923 insgesamt 42 abendfüllenden Filmen mit Spielhandlung neun Bühne-Film-Werke, 1925 achtzehn Spielfilmen sieben Bühne-Film-Werke gegenüber. Es ist zu vermuten, dass die Produktion von Bühne-Film-Werken eine kostengünstige Alternative zur kapitalintensiven abendfüllenden Spielfilmherstellung darstellte.

Eine führende Position in der Produktion von Bühne-Film-Werken nahm der Wiener Kinounternehmer Karl Peterson (1883-1941) ein. Peterson war in den Jahren 1922-26 am „Kino Schäfer“ (1922: 365 Plätze, davon 78 Logen) sowie bis 1927 am „Hietzinger Parkkino“ (1922: 646 Plätze, davon 62 Logen) beteiligt.<sup>57</sup> Weiters war er Miteigentümer und Geschäftsführer der *Ideal-Filmges.m.b.H.*<sup>58</sup> Von den 25 Bühne-Film-Werken der Jahre 1918-1926 sind immerhin dreizehn mit den Namen Karl Peterson, Petersen & Zeller und/oder *Ideal-Film* verbunden.<sup>59</sup>

## 5.3 Das in- und ausländische Spielfilmangebot 1920-1924

Der folgende Abschnitt beleuchtet das gesamte, in- und ausländische Spielfilmangebot am österreichischen Markt in den Schlüsseljahren 1920-1924, dem Höhepunkt der Inflati-

Jahr	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927
Zahl	1	-	1	-	3	9	1	7	3	-

**Tabelle 6: Anzahl der Bühne-Film-Werke, 1918-1927**

<sup>56</sup> SODOM UND GOMORRHA scheint hier nicht auf, weil der Film in zwei Teilen an verschiedenen Tagen zur Aufführung gelangte.

<sup>57</sup> Werner M. Schwarz: Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934, Wien 1992, S. 218 und S. 256.

<sup>58</sup> Siehe Handelsregisterakt C47/199: Außerordentliche Generalversammlung vom 12. Mai 1922.

<sup>59</sup> Zur Bedeutung der Ideal-Film siehe Guntram Geser / Armin Loacker (Hg.): Die Stadt ohne Juden. Wien, Filmarchiv Austria 2000, S. 83 ff.

Land	Filme inkl. BFW in Prozent					Gesamt 1920-24
	1920	1921	1922	1923	1924	
Österreich	9,38	9,76	7,89	5,95	4,21	7,45
Deutschland	41,02	46,46	44,11	38,51	25,16	39,38
USA	15,68	24,88	34,71	38,51	51,30	32,80
Frankreich	11,13	5,98	4,01	8,63	10,06	7,91
Italien	9,38	6,77	3,88	2,92	3,41	5,20
Dänemark	4,42	1,73	2,76	1,05	1,46	2,30
Grossbritannien	0,27	0,63	0,50	1,98	2,44	1,15
Ungarn	1,07	2,52	0,88	0,47	0,81	1,10
Niederlande	0,13			0,47		0,14
Schweden	0,67	0,79	1,13	1,05	0,97	0,93
Tschechoslowakei			0,13	0,35		0,11
Yugoslawien	0,27					0,05
Russland		0,16		0,12		0,05
Spanien		0,16			0,16	0,05
Schweiz	1,13					0,03
Unbekannt	6,43	0,16				1,34
<b>Summe Filme</b>	<b>746</b>	<b>635</b>	<b>798</b>	<b>857</b>	<b>616</b>	<b>3.652</b>

**Tabelle 7: Gesamtverteilung des Spielfilmangebots (inkl. BFW) in Prozent, 1920-1924**

onsjahre, der Übergangsphase und ersten Stabilisierungszeit. Die Auswertung von *Paimann's Filmlisten* gibt hier Auskunft über die Zahl der am Markt präsenten Filme, deren Herkunft sowie die Marktverschiebungen.

In den fünf Jahren wurden 3652 Filme in den *Filmlisten* besprochen, d.h. diese Anzahl stand dem Markt zur Verfügung. Ob jeder dieser Filme den Weg in die Kinos fand, konnte nicht überprüft werden, es ist jedoch davon auszugehen, dass das Gros der Filme aufgeführt wurde. Im Schnitt wurden 730 Filme jährlich angeboten; eine Zahl, die nur bei einem System schnell wechselnder Kinoprogrammierung ausgeschöpft werden kann. Im Detail verteilen sich die Filme nach ihrer nationalen Herkunft wie oben in Tabelle 7 dargestellt.

Die Schwankungen bei der Zahl am Markt befindlicher Filme fällt insgesamt nicht so gravierend aus als aufgrund der wirtschaftlichen Turbulenzen anzunehmen war. Gemessen vom Durchschnitt (730 Filme) schwanken die Zahlen zwischen Plus 17,4 (1923) und Minus 15,6 Prozent (1924). Erstaunlich ist, dass die Inflationszeit, in der der Verleih denkbar ungünstige Bedingungen vorfand, nicht die niedrigsten Werte aufweist. Das Jahre 1920 liegt mit 746 Filmen sogar über dem Durchschnitt. Es hat sich somit das Verleihgeschäft durch die ungünstige Situation und die

geringen Einnahmen respektive Gewinnspanne nicht einbremsen lassen.

Trotz einer relativ größeren Zahl von nicht zuordenbaren Filmen bzw. nicht eindeutig zuordenbaren Angaben in *Paimann's Filmlisten* lässt sich feststellen, dass keine der internationalen Produktionsfirmen einen dominierenden Anteil am Gesamtangebot der Jahre 1920 bis 1924 erreichte, vielmehr ist eine sehr breite Streuung feststellbar. Die Spitzenreiter, die – mit nur einer Ausnahme – unter der Fünf-Prozent-Marke bleiben, sind (naheliegenderweise) die bekannten amerikanischen, französischen und deutschen Firmen. Paramount – als Ausnahme – liefert im Schnitt rund 36 Filme jährlich und erreicht damit einen Marktanteil von 5,3 Prozent. Nennenswerte Anteile, die allerdings nur zwischen zwei und drei Prozent liegen, erreichen: First National, Fox, Gaumont, Pathè, Goldwyn, Metro und als einzige deutsche Firma die Union-Film.

#### 5.4 Die Marktführer beim Langfilm

Wesentlich für die Bewertung der Anteile am Filmgeschäft ist die Zusammensetzung nach Filmlängen. Die folgende Tabelle zeigt deren Verteilung für die wichtigsten Filmländer:

Land	Filme Gesamt	0-800 m		801-1600 m		1600 m -	
		Filme	%	Filme	%	Filme	%
Deutschland	1438	152	10,57	278	19,33	1008	70,10
USA	1198	201	16,78	235	19,62	762	63,60
Frankreich	289	48	16,61	54	18,68	187	64,70
Italien	190	9	4,74	60	31,58	121	63,68
Sonstige	265	62	23,40	54	20,37	149	56,23
<b>Summe</b>	<b>3380</b>	<b>472</b>	<b>13,96</b>	<b>681</b>	<b>20,15</b>	<b>2227</b>	<b>65,89</b>

**Tabelle 8: Ausländische Filme nach Filmlängen,  
1920-1924**

Bezogen auf die Filmeinheiten liegen die deutschen drei- bis vieraktigen Filme sowie Langfilme deutlich vor den amerikanischen. Insbesondere ist der Anteil der Langfilme, die ja das Hauptprogramm in den Kinos bilden, bei den deutschen Produktionen am höchsten. Die amerikanischen Filme führen lediglich in der Sparte bis 800 Meter. Dieses Ergebnis ist jedoch mit Vorsicht zu genießen, da sich bei der Aufschlüsselung nach Jahren gezeigt hat, dass der Anteil der ein- und zweiaktigen Filme (Kategorie bis 800 Meter) von 1920 bis 1924 einheitlich auf Null sinkt. Weiters reduziert sich jener der drei- bis vieraktigen Filme auf einen Wert zwischen zehn bis zwanzig Prozent. Bei den österreichischen Filmen ist ein ähnliches Muster gegeben, bei diesen verschwinden Filme mit einer Länge von unter 1600 Meter überhaupt (1925 tauchen zwar vier Filme unter 800 Meter auf, doch könnten diese auch aus der Produktion vorangegangener Jahre stammen). Aus offiziellen Daten zur Filmwirtschaft ab 1926 geht jedoch hervor, dass sehr viele aus- und inländische Kurzfilme aller Art am Markt waren.<sup>60</sup> Daraus lässt sich nur der Schluss ziehen, dass *Paimann's Filmlisten* im Laufe der Zeit darauf verzichtet haben, ein- und zweiaktige Kurzfilme (bis

800 Meter) zu besprechen. Ob dagegen die Produktion mittellanger Filme rückläufig war oder ebenfalls nur mehr selektiv rezensiert wurden (was eher auszuschließen ist), lässt sich anhand vorliegender Daten nicht beantworten.

Die Anteile der wichtigsten Filmnationen am jährlichen Angebot an Langfilmen sind aus der untenstehenden Tabelle 9 ersichtlich:

Österreich konnte im wichtigen Bereich der Langfilme bis 1923 einen relativ hohen Marktanteil halten, die Anteile der USA und Deutschlands stiegen in dieser Zeit laufend an. 1923, als sich in Deutschland die Währungsstabilisierung auswirkte, verloren die deutschen Langfilme große Marktanteile. Im selben Maße legten dagegen die amerikanischen Produktionen zu. Von 1922 bis 1924 fand ein hinsichtlich des prozentuellen Anteils genauer Positionstausch statt. Hervorzuheben ist auch die Dominanz beider Filmländer beim Gesamtangebot an Langfilmen. In den fünf Jahren von 1920 bis 1924 stellten beide zusammen genommen zwei Drittel bis drei Viertel der in Österreich am Markt befindlichen Langfilme.

Jahr	1920		1921		1922		1923		1924	
	Filme	%								
Österreich	30	9,09	42	10,17	50	9,96	33	5,21	25	4,75
Deutschland	154	46,67	203	49,15	257	51,19	262	41,32	130	24,62
USA	66	20,00	91	22,03	125	24,90	210	33,12	273	51,70
Frankreich	26	7,88	22	5,33	18	3,59	66	10,41	55	10,42
Italien	29	8,79	27	6,54	26	5,18	22	3,47	17	3,22
Sonstiges	25	7,58	28	6,78	26	5,18	41	6,47	28	5,30
<b>Summe</b>	<b>330</b>	<b>100,0</b>	<b>413</b>	<b>100,0</b>	<b>502</b>	<b>100,0</b>	<b>634</b>	<b>100,0</b>	<b>528</b>	<b>100,0</b>

**Tabelle 9: Langfilme am österreichischen Markt,  
1920-1924**

<sup>60</sup> Vgl. Armin Loacker: Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms; In:

Maske und Kothurn, Jg. 49 (1998), H. 4.

## 5.5 „Überflutung“ des Marktes mit amerikanischen Filmen?

Die Anteile der österreichischen Filmproduktion am Gesamtangebot der Jahre 1920-1924 (siehe die Tabellen 7 und 9) verdeutlichen, dass diese keinesfalls in der Lage war, den Eigenbedarf auch nur in einem relevanten Umfang abzudecken, weder bei den Vor- noch Hauptfilmen. Selbst in den Jahren des Inflationsbooms 1920/21 mit ihren hohen Produktionszahlen gelang es nicht, über die Zehn-Prozent-Marke hinaus zu kommen. Durch die wirtschaftliche Entwicklung verringerte sich von 1920 bis 1924 der Anteil der auf den Markt gebrachten österreichischen Produktionen um 55 Prozent. Dabei sind diese Zahlen offenbar durch den verschleppten Kinoeinsatz von Filmen „geschönt“. Geht es nach den offiziell bekannt gegebenen Produktionszahlen, so reduzierte sich die Filmherstellung von 1921 bis 1924 um 78 Prozent (im Durchschnitt aus 1921/22 stehen 69 abendfüllenden Filmen nur mehr 15 aus 1924 gegenüber).<sup>61</sup> Dementsprechend war der österreichische Markt also grundsätzlich auf ausländische Filme angewiesen, und zwar in einem sehr hohen Maß mit steigender Tendenz.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich – wie schon erwähnt – auch in Deutschland beobachten. Mit dem Wegfall der Inflationsvorteile ging auch in Deutschland die Filmproduktion rasant zurück, wenn auch nicht in so bedrohlichem Maße wie in Österreich. Dies wirkte sich prompt auf die Zahl der in Österreich am Markt befindlichen Filme aus. 1923, im Jahr der Währungsstabilisierung in Deutschland, reduzierte sich gegenüber dem Vorjahr deren Anteil an Langfilmen um rund ein Fünftel oder zehn Prozentpunkte. Die hier entstandene Lücke wurde durch höhere Marktanteile bei englischen und amerikanischen, sowie französischen Langfilmen geschlossen. Letztere konnten ihren prozentualen Marktanteil auf zehn Prozent nahezu verdreifachen. Durch den weiteren Rückgang deutscher Filme im Jahre 1924 kam es zu dem bereits festgestellten Führungswechsel bei den ausländischen Anbietern: während die deutschen auf ein Viertel abrutschten, stellten nun die

USA die Hälfte der am Markt befindlichen Langfilme.

Erstaunlicherweise wird die Filmkrise bzw. der Zusammenbruch der österreichischen Filmproduktion Mitte der zwanziger Jahre in der Literatur zumeist in einer äußerst plakativen Art und Weise dargestellt. Als Ursachen des Zusammenbruchs werden neben der Inflation (sic!) und/oder dem Wiener Börsenkrach von 1924, vor allem die „Überflutung“ des österreichischen Marktes mit amerikanischen Filmen genannt.<sup>62</sup> Es ist zwar richtig, dass amerikanische Filme insofern begünstigt waren, als sie ihre Kosten bereits auf dem großen heimischen Markt amortisieren konnten und in der Folge zu günstigen Preisen im Ausland abzusetzen waren. Für die österreichische (und wohl auch deutsche) Produktion war dies jedoch kein ausschlaggebender Faktor. Der Rückgang der Produktion und der damit einhergehende Einbruch des deutschen und österreichischen Films am Markt war selbstverständlich nicht die Folge einer „Überflutung durch amerikanische Filme“, sondern kam durch die Rückkehr zu geordneten Währungsverhältnissen zustande. Wie die Auswertung zeigt, lag der Anteil ausländischer Filme grundsätzlich zwischen 90 und 95 Prozent und war somit relativ stabil. Es lässt sich daher zusammenfassend festhalten: Wäre das Übergewicht eines bestimmten Filmexportlandes tatsächlich der maßgebende Faktor für die Filmkrise in Österreich gewesen, so hätte es bereits in den Jahren 1920-22 eine solche geben müssen, denn in diesen Jahren dominierte der deutsche Film mit Anteilen von weit über 40 Prozent (bei den Langfilmen von über 50 Prozent) den österreichischen Filmmarkt, so wie es später der amerikanische tat. Es hatte also lediglich der „Spitzenreiter“ unter den Anbietern gewechselt.

## 6 Produktions- und Verleihfirmen

Die meisten der tätigen Firmen waren nach ihrem eingetragenen Betriebsgegenstand branchenbezogene „Mischbetriebe“, d.h. sie

<sup>61</sup> Schreiben der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie an das BMfHV vom 12.1.1926. Archiv der Republik, Zl. 52.122-9/26.

<sup>62</sup> Edler: Heinz Hanus, S. 104 f; Feike: Filmpublizistik in der 1. österreichischen Republik, S. 76 f; Walter Fritz: Geschichte des österreichischen Films. Wien 1969, S. 84 f; Walter Fritz: Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-

1930. Wien 1981, S. 98 f; Wilhelm Guha: Die Geschichte eines österreichischen Filmunternehmens. Von der Sascha-Film Fabrik Pflaumberg in Böhmen zur Wien-Film. Unveröffentlichtes Manuskript, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1975, S. 19 ff; Pluch: Der österreichische Monumentalfilm, S. 41 f.

konnten sowohl in der Produktion als auch dem Verleih und Vertrieb tätig werden. Nicht selten ließen sie sich auch das Recht einräumen, Kinos zu betreiben, Branchenblätter herauszugeben oder Aufnahmeapparaturen zu produzieren bzw. mit diesen zu handeln. Das Gros der kleinen Filmfirmen, von denen die meisten während ihrer Bestandsdauer nur eine oder zwei Produktionen zustande brachten, leisteten sich keinen Vertrieb, sondern versuchten ihre Filme selbst zu vermarkten. Die größeren Firmen spezialisierten sich eher auf einen Bereich, sicherten aber über Tochtergesellschaften oder Vertragspartner die nicht abgedeckten Bereiche Atelier, Verleih und Kinobetrieb ab. Hieraus resultiert eine relativ klare Scheidung zwischen den österreichischen Produktions- und Verleihfirmen, deren Aktivität und relative Bedeutung in den folgenden Abschnitten eingehender dargestellt wird.

## 6.1 Die österreichischen Produktionsfirmen

Die vorteilhaften Produktionsbedingungen während der Inflationszeit führten in Österreich zu einem Gründerboom bzw. einer Expansion bei den bereits zuvor existierenden Filmge-

sellschaften. Untenstehende Aufstellung (Tabelle 10) zeigt, wie sich die inländische Produktion auf die Firmen verteilt. Namentlich angeführt werden jene Firmen, die mehr als fünf Filme hergestellt haben.<sup>63</sup>

Die Aufstellung weist für den Zeitraum 1918-1927 auf den ersten Blick eine klare Führungsrolle der *Sascha* aus, die mit 61 Filmen 13,74 Prozent der Produktion abdeckt. Da aber die *Wiener Kunstfilm* (8,78 Prozent) und die *Vita* (5,64 Prozent) ab 1919 zusammen gehörten, steht der *Sascha* ein ebenso potenter Konzern gegenüber, der zudem nur bis Mitte 1924 produzierte. Daher muss deren Ausstoß – bezogen auf den Vergleichszeitraum – sogar etwas höher als jener der *Sascha* eingestuft werden. Eine weitere beachtliche Größe bilden *Filmag* und *Mondial*. Letztere ging Ende 1920 aus der *Filmag* hervor, die beiden sind daher als eine Firma zu werten. Solcherart Überlagerungen sind weitere denkbar.<sup>64</sup>

Auffallend ist insbesondere die große Zahl von Firmen, die nur einen Film produziert haben, nämlich weit mehr als die Hälfte der in diesem Zeitraum aktiven Produktionsgesellschaften

Filme u. BFW	Anteil am Gesamt	Firmen	Firmentitel	Filme u. BFW gesamt
61	13,74	1	Sascha	61
39	8,78	1	Wiener Kunstfilm	39
25	5,63	1	Vita	25
23	5,18	1	Astoria	23
22	4,95	1	Filmag	22
11	2,48	4	Cocl, Mondial, Ottol, Pan	44
10	2,25	3	Helios, Leyka, Olympic(a)	30
9	2,03	1	Peterson (7) bzw. Peterson & Zeller (2)	9
8	1,80	1	Allianz	8
7	1,58	2	Staatliche Filmstelle, Wiener Film	14
6	1,35	1	Techne Victoria	6
5	1,12	2	Hugo Engel, Micco	10
4	0,90	6		24
3	0,68	7		21
2	0,45	16		32
1	0,23	76		76
–	–	125	Gesamt	444

Tabelle 10: Anzahl der österreichischen Spielfilme (inkl. BFW) nach Produzenten, 1918-1927

<sup>63</sup> Bei vier Filmen wurde von Paimann's Filmlisten keine Produktionsfirma genannt. Sie wurden zu einer Einheit zusammengefasst, d.h. als von einer Firma produziert behandelt. Daher könnte sich die Anzahl der Produzenten auch auf 128 belaufen.

<sup>64</sup> Nicht klären ließ sich auch, ob Olympia und Olympic zwei verschiedene Firmen sind oder auf Setzfehler in

Paimann's Filmlisten zurückzuführen sind (unterschiedliche Schreibweisen von Firmentitel sind immer wieder festzustellen). In diesem Fall wurde eine Firma angenommen, da Firmentitel von der Handelskammer geprüft wurden, um Verwechslungen unmöglich zu machen; zudem tauchen die beiden Firmenbezeichnungen bzw. Schreibweisen um die selbe Zeit auf.

(60,8 Prozent). Bezogen auf die Gesamtproduktion ist rund jeder sechste Film von einer nur kurzzeitig aktiven Firma hergestellt worden. Dies ist ein deutliches Zeichen für die Spekulationsproduktion in der Filmbranche, aber auch für die instabile Lage der österreichischen Produzentenlandschaft.

Die folgenden Tabellen erlauben einen genaueren Einblick zum einen über Verteilung und Umfang

der jährlichen Produktion der wichtigsten Filmgesellschaften (Tabelle 11), zum anderen werden jene Firmen hervorgehoben, die bedeutende Anteile an den österreichischen Jahresproduktionen erzielten (Tabelle 12).

Große „industriell“ arbeitende Filmgesellschaften gab es trotz der in der Inflationszeit äußerst günstigen Produktionssituation nur wenige. Es sind

Firmentitel	Filme	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927
Allianz	8	–	–	1	1	3	1	–	–	1	1
Astoria	23	1	4	6	9	3	–	–	–	–	–
Cocl	11	–	1	5	5	–	–	–	–	–	–
Filmag	22	4	12	4	2	–	–	–	–	–	–
Helios	10	1	2	2	4	1	–	–	–	–	–
Hugo Engel	6	–	–	–	–	–	–	–	1	1	4
Leyka	10	1	3	2	1	1	–	–	–	–	–
Micco	5	–	–	3	1	1	–	–	–	–	–
Mondial	11	–	–	1	5	3	2	–	–	–	–
Olympic(a)	10	–	4	2	1	2	1	–	–	–	–
Ottol	10	–	–	–	–	2	3	1	2	–	1
Pan	11	–	–	–	2	2	1	3	2	1	–
Peterson	9	–	–	–	–	1	1	–	4	3	–
Sascha	61	11	9	12	4	8	6	5	2	1	3
Staatliche Filmstelle	7	–	1	4	1	–	–	1	–	–	–
Techne Viktoria	6	–	–	–	–	2	4	–	–	–	–
Vita	28	–	–	7	4	8	4	4	1	–	–
Wiener Film	7	7	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Wiener Kunstfilm	39	11	18	6	2	–	2	–	–	–	–

**Tabelle 11: Verteilung der Produktion der wichtigsten österreichischen Herstellerfirmen, 1918-1927**

Firmentitel	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927
Allianz	–	–	<	<	<	<	–	–	<	<
Astoria	<	<	8,57	14,52	<	–	–	–	–	–
Cocl	–	–	1,43	1,43	–	–	–	–	–	–
Filmag	<	17,14	<	–	<	–	–	–	–	–
Helios	<	<	<	8,06	–	–	<	–	–	–
Hugo Engel	–	–	–	–	–	–	–	<	<	<
Leyka	<	<	<	<	<	–	–	–	–	–
Micco	–	–	<	<	<	–	–	–	–	–
Mondial	–	–	<	8,06	<	<	–	–	–	–
Olympic(a)	–	<	<	<	<	<	–	–	–	–
Ottol	–	–	–	–	<	<	<	<	–	<
Pan	–	–	–	<	<	<	<	<	<	–
Peterson (–Zeiler)	–	–	–	–	<	<	–	<	<	–
Sascha	24,44	12,86	17,14	<	12,70	11,76	19,23	<	<	<
Staatliche Filmstelle	–	<	<	<	–	–	<	–	–	–
Techne Viktoria	–	–	–	–	<	<	–	–	–	–
Vita	–	–	10,00	6,45	12,70	7,84	15,38	4,00	–	–
Wiener Kunstfilm	24,44	25,71	8,57	<	–	<	–	–	–	–
Wiener Film	–	–	10,00	–	–	–	–	–	–	–
<b>Summe der Filme</b>	<b>45</b>	<b>70</b>	<b>70</b>	<b>62</b>	<b>63</b>	<b>51</b>	<b>26</b>	<b>25</b>	<b>13</b>	<b>19</b>

**Tabelle 12: Anteile der wichtigsten österreichischen Produzenten bezogen auf die jährliche Inlandsproduktion 1918-1927 [Auswahlkriterium mind. fünf Filme; – = keine Filme; < weniger als fünf]**

dies die *Sascha-Film* und die *Vita-Film* (an die auch die *Wiener Kunstfilm* angebunden war). Weiters gehörte zeitweise die *Astoria-Film* in diese Kategorie, da sie – wie die beiden anderen Gesellschaften – ein eigenes Atelier betrieb. Darüber hinaus erreichte nur noch die Gruppe *Filmag-Mondial* 1919 und 1921 einen relativ bedeutenden Ausstoß. Die Mehrzahl der in Tabelle 12 angeführten Produzenten stellten in ihrer aktiven Zeit jährlich zwei bis drei Filme her.

## 6.2 Verleiher österreichischer Spielfilme

Da Paimann's Filmlisten die Aufbereitung der Filmdaten auf die Distributionsfirmen beziehen, ist jeder österreichische Spielfilm hinsichtlich des Verleihs zuordenbar. Die inländischen Filme verteilen sich wie unten in Tabelle 13 dargestellt auf die Gesellschaften (von denen nur jene mit mehr als fünf Filmen im Zeitraum 1918-1927 namentlich angeführt sind).

Die Aufstellung ergibt für den Zeitraum 1918-1927 eine Führungsrolle der *Collegia*, die mit 62 Filmen rund 14 Prozent des Verleihs österreichischer Filme abdeckt. Die *Collegia* war eine Verleih- und Vertriebsgesellschaft der österreichischen Kinotheaterbesitzer. Ähnlich präsent ist die

*Sascha*, die gemeinsam mit ihrer Gründung VÖF (*Vereinigte Österreichische Film-Leihanstalt*) einen Anteil von rund 13 Prozent erreichte.

Mit rund 50 Prozent auffallend hoch, aber nicht so krass wie bei den Filmherstellern, ist die Zahl von Firmen, die nur einen Film verliehen haben. Es ist davon auszugehen, dass die betreffenden Firmen den verliehenen Film auch mehrheitlich produziert haben. Bezogen auf das Gesamtangebot wurde jeder neunte Film von einer Gesellschaft verliehen, die nur in diesem einen Fall aktiv war.

Die folgenden Tabellen erlauben einen genaueren Überblick zum einen über die aktiven Jahre und jährliche Menge neuer Filmware der wichtigsten Verleihgesellschaften (Tabelle 14), zum anderen werden jene Firmen hervorgehoben, die bedeutende Anteile am Verleih des jährlichen Gesamtangebotes an neuen Spielfilmen hielten (Tabelle 15).

Über den Zeitraum 1918-1927 war lediglich die *Hugo-Engel-Film* kontinuierlich tätig; eine ähnliche Kontinuität ist nur bei der *Allianz-Film* festzustellen, die in den Jahren 1919-1927 aktiv war, aber insgesamt nur neun Filme verlieh (und daher aus dem Betrachtungsrahmen gefallen ist).

Filme	Anteil am Gesamt	Firmen	Firmentitel	Filme gesamt
62	13,96	1	Collegia	62
31	6,98	1	VÖF	31
27	6,08	1	Sascha	27
16	3,60	2	Filmzentrale, Das Kino	32
14	3,15	2	Vita, Wiener Kunstfilm	28
13	2,93	1	Ideal	13
12	2,70	1	Hugo Engel	12
11	2,48	4	Danubi(j)a, Engel & Walter, Ifuk, Mondial	44
9	2,03	3	Allianz, Apollo, Philipp & Pressburger	27
8	1,80	2	Astoria, Micheluzzi & Co.	16
7	1,58	2	Filmag-Danubia, Quittner, Zuckerberg & Co.	14
6	1,35	3	Alba, Pan, Karl Peterson	18
5	1,12	1	Helios	5
4	0,90	4		16
3	0,68	6		18
2	0,45	15		30
1	0,23	51		51
-	-	99	Total	444

Tabelle 13: Österreichische Spielfilme (inkl. BFW) nach Verleihgesellschaften, 1918-1927

Firmentitel	Filme	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927
Collegia	62	15	14	22	9	2	–	–	–	–	–
Das Kino	16	2	2	3	9	–	–	–	–	–	–
Engel & Walter	11	2	2	2	2	2	–	–	–	1	–
Hugo Engel	12	1	2	1	–	–	1	–	2	1	4
Filmzentrale	16	–	–	–	2	11	3	–	–	–	–
Ideal	13	–	–	1	1	3	2	3	1	–	–
Ifuk	11	2	1	–	–	–	4	2	–	1	1
Mondial	11	–	–	–	6	3	2	–	–	–	–
Sascha	27	–	8	–	–	–	6	6	3	1	3
Vita	14	–	–	10	4	–	–	–	–	–	–
VÖF	31	–	–	–	–	28	3	–	–	–	–
Wiener Kunstfilm	14	11	3	–	–	–	–	–	–	–	–
Danubi(j)a	11	–	11	–	–	–	–	–	–	–	–

**Tabelle 14: Aktive Jahre und Anzahl neuer österreichischer Spielfilme der wichtigsten Verleihgesellschaften (Auswahlkriterium: mind. 10 Filme, inkl. BFW), 1918-1927**

Firmentitel	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927
Alba	–	–	–	–	<	9,80	–	–	–	–
Apollo	–	–	10,00	<	–	–	–	–	–	–
Astoria	–	–	<	9,68	–	–	–	–	–	–
Collegia	33,33	20,00	31,43	14,52	<	–	–	–	–	–
Danubi(j)a	–	24,44	–	–	–	–	–	–	–	–
Das Kino	<	<	<	14,52	–	–	–	–	–	–
Filmag	<	–	7,14	–	–	–	–	–	–	–
Filmzentrale	–	–	–	<	17,46	<	–	–	–	–
Micheluzzi & Co	–	–	7,14	<	<	–	–	–	–	–
Mondial	–	–	–	9,68	<	<	–	–	–	–
Philipp & Pressburger	20,00	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Sascha	–	11,43	–	–	–	11,76	23,08	<	<	<
Vita	–	–	<	–	–	–	–	–	–	–
VÖF	–	–	–	–	<	–	–	–	–	–
Wiener Kunstfilm	24,44	<	–	–	–	–	–	–	–	–
Anzahl der Filme	45	70	70	62	63	51	26	25	13	19

**Tabelle 15: Firmen mit bedeutenden prozentuellen Anteilen am jährlichen Gesamtangebot an österreichischen Spielfilmen (inkl. BFW), 1918-1927 [mind. zehn Filme; – = keine Filme, < weniger als zehn]**

Der Inlandsverleih der österreichischen Produktion ist nur in den Jahren 1918 bis 1921 auf ein paar wenige Firmen konzentriert. 1919 verleihen drei Gesellschaften rund drei Viertel und 1920 55 Prozent der Filme, 1922 erreichen vier Firmen einen ähnlich hohen Anteil wie im Vorjahr.

### 6.3 Verleiher ausländischer Spielfilme

Die folgende Aufstellung (Tabelle 16) zu den Firmen, die in den Jahren 1920-1924 ausländische Filme verlichen haben, zeigt eine relativ

breite Streuung, es gibt keine klar dominierende Firma. Die potentesten fünf Verleiher stellen gerade ein Viertel der am österreichischen Markt befindlichen Filme. Nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind die Zusammenhänge zwischen den Gesellschaften. So besteht etwa ein Naheverhältnis zwischen *Collegia*, *VÖF* und *Sascha*, was sich insofern in der Auflistung widerspiegelt, als es zu keinen Überlagerungen kommt. Die *Collegia* ist 1920/21 aktiv, die *VÖF* 1922 und die *Sascha* 1923/24. Mangels entsprechender Untersuchungen, können derartige Zusammenhänge nicht eingehender beleuchtet werden.

Firmentitel	1920	1921	1922	1923	1924	Anteil am Gesamt (inkl. <)
Engel Hugo	4,88	7,53	8,57	7,69	6,59	7,10
American	<	8,93	10,34	5,70	3,89	5,95
Nordisk	7,55	7,70	7,48	–	–	4,44
Filmzentrale	–	<	11,56	4,34	–	3,70
Union	4,29	–	<	6,70	4,06	3,70
Engel & Walter	4,29	5,25	<	3,72	<	3,49
Mondial	–	7,88	3,67	3,97	<	3,46
VÖF	–	–	12,51	<	–	3,28
Ifuk	4,29	4,73	<	<	<	3,28
Excelsior	–	<	4,49	5,58	<	3,05
Collegia	9,03	5,08	<	<	–	2,78
Österr. Filmindustrie (Wirtschaftler)	–	–	–	5,09	8,11	2,63
Micheluzzi & Co	3,55	<	2,87	<	<	2,60
Oefa	–	–	–	5,46	5,58	2,27
Projectograph	<	<	<	3,10	3,55	2,24
Gaumont	7,99	4,73	<	<	<	2,19
Sascha	–	–	–	3,22	7,44	2,07
Fox	–	–	–	3,97	6,25	2,04
Polo	5,18	<	<	–	–	1,75
Ideal	<	<	<	2,60	<	1,60
Das Kino	3,40	4,55	–	–	–	1,45
Primax	5,03	<	–	–	–	1,42
Phönix	–	–	5,17	<	–	1,36
Luna-Union (E.Friese)	–	5,95	<	–	–	1,30
Filmag	5,77	–	–	–	–	1,15
Rheinische Lichtbild	5,77	–	–	–	–	1,15
Fiag	–	–	–	<	4,56	0,94
Kiko	–	–	–	–	4,90	0,86
Decla	3,55	<	–	–	–	0,80
Singer	–	–	–	2,60	–	0,62
1–10 Filme	13,31	23,73	20,54	16,13	18,31	–
11–20 Filme	12,13	14,14	12,79	20,09	26,61	–
Filme gesamt	676	573	735	806	590	3380
Anzahl der tätigen Firmen	45	49	38	48	43	–

**Tabelle 16: Anteile der Verleiher ausländischer Spielfilme in Prozent, 1920-1924**  
[< unter 20 Filme; – keine Filme verliehen]

Auf die Jahre betrachtet, erweisen sich die *Hugo-Engel-Film* und die *American-Film* als am konstantesten, wobei es nur drei Mal einer Gesellschaft gelingt, einen relevanten Marktanteil zu belegen. Die *Filmzentrale*, die *American-Film* und *ÖFA* erreichen Anteile zwischen einem Zehntel und einem Achtel des Gesamtvolumens des Jahres 1922. Es ist dies das Jahr der höchsten Inflationsrate (Hyperinflation), aber auch des Endes der rasenden Geldentwertung.

Es ist anzunehmen, dass in der Inflationszeit nur Unternehmen mit einer größeren Zahl von Filmtiteln überlebensfähig waren. Dafür spricht auch der Umstand, dass die Zahl jener Firmen, die

zwischen einem und zwanzig Filme jährlich anbieten, im Untersuchungszeitraum sukzessive ansteigen, und zwar um jeweils einige Prozentpunkte. 1920 ging rund ein Viertel (25,4 Prozent) der Filme auf das Konto solcher „Kleinfirmen“, 1924 fast die Hälfte (44,9 Prozent).

## 7 Schlussbemerkungen

Auf der Basis einer teilweisen Auswertung von *Paimann's Filmlisten*, der bedeutendsten publizierten Quelle zur österreichischen Stummfilmzeit, konnten wesentliche Daten zu dieser Phase der nationalen Film- und Kinogeschichte

gewonnen werden. Sie ermöglichen eine quantitative Einschätzung der Filmproduktion und -distribution der Jahre 1918-1927, die hier zudem in den historischen Kontext eingebettet wurde.<sup>65</sup>

Die präsentierten Ergebnisse bieten einen ersten Einblick, für tiefer greifende Analysen sind Untersuchungen insbesondere zu den einzelnen Filmproduzenten und Verleihern sowie den Verbindungen zwischen Gesellschaften erforderlich. Ein weiterer wesentlicher Anknüpfungspunkt bildet die Kinoprogrammierung, was sich anhand der dargestellten Marktanteile nationaler Produktionen in Österreich illustrieren lässt. Es ist fraglich, ob durch die „nackten Zahlen“ zu den Produktionen der Marktanteil angemessen abgebil-

det werden kann. Relevant wäre es hier zudem zu wissen, welche Filme wo und in welcher Kopienzahl präsent waren. Für den tatsächlichen Marktanteil macht es einen gravierenden Unterschied, ob ein Film in 100 oder zehn Kopien auf den Markt gebracht wurde, ob er in kleinen Vorstadtkinos oder großen Premierenkinos lief, ob er nur die Ballungszentren oder auch die Provinz erreichte. Diese Fragen ließen sich im Rahmen dieser Untersuchung nicht klären, manches – etwa die Frage der Kopienzahl – ist heute kaum mehr zu eruieren. Solange keine umfassenden Untersuchungen zur Kinoprogrammierung in der Stummfilmära durchgeführt werden, können Ergebnisse wie die hier vorgelegten nur erste Anhaltspunkte bieten.

**Dr. phil. Guntram GESER (1958)**

Seit 1997 Leiter der Bereiche Bildung und Kultur bei Salzburg Research, zuvor und parallel dazu medienwissenschaftliche Projekte und Publikationen u.a. zur Stummfilmgeschichte.

**Dr. phil. Armin LOACKER (1958)**

Studium der Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien, verschiedene Forschungsprojekte zur Geschichte der österreichischen Filmwirtschaft, Schwerpunkt 20er und 30er Jahre. Mitarbeiter des Filmarchiv Austria, (Ko-)Herausgeber der Filmarchiv-Austria-Reihe Edition Film und Text.

<sup>65</sup> Ab 1927 sind filmwirtschaftlichen Daten für Österreich leichter greifbar, da aufgrund der Filmkontingentierung offizielle Angaben vorhanden sind. Die Filmkontingentierung wurde am 12. März 1926 (rückwirkend

ab 1. Jänner 1926) eingeführt, die verfügbaren offiziellen Unterlagen für 1926 erlauben jedoch noch keine genaue Dokumentation.

# The medium is the weapon<sup>1</sup>

Gustav Deutsch

„Ein Mädchen aus längst vergangener Zeit nahm eine Handvoll glühender Asche, und warf sie in den Himmel. Und die Funken wurden Sterne“  
(Mythos der Buschmänner)

Wenig mehr als hundert Jahre ist es her, dass einem staunenden und manchmal vielleicht erschreckten Publikum die ersten Laufbilder vorgeführt wurden. Vor sieben Jahren wurde der Jahrestag dieses Ereignisses weltweit zelebriert. Die frühen Bilder der Filmgeschichte fanden für kurze Zeit Eingang in die Welt des Kabel- und Satellitenfernsehens. Dann verschwanden sie wieder in den Archiven.

Hundert Jahre sind für ein Medium keine lange Zeit. Rasant waren hingegen in den vergangenen Jahren die technischen Entwicklungen: digitale Bildbearbeitung, Internet-TV, Virtual Reality Games, CD-ROMs, DVDs dominieren die Medienlandschaft.

Zeitgleich mit der Eröffnung sich konkurrenzierender Multiplex Kinos in den Peripherien unserer Großstädte schließen zentrumsnahe Einsaalkinos für immer ihre Vorhänge vor den Leinwänden. Über Fernsehgeräte und Computer dringt tagtäglich via Satellit und Kabel eine Bilderflut in unsere Wohnzimmer und überfordert unsere Aufnahmekapazität und Selektionsfähigkeit. Zunehmend verschwimmen die Grenzen von medialer Fiktion und Realität.

Die Frage ist: Haben wir in den vergangenen hundert Jahren gelernt, selbstbestimmt und kritisch mit dem Medium umzugehen? Wissen wir über prinzipielle Wirkungsweisen optisch akustischer Medien Bescheid? Aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen sprechen eine andere Sprache. Die stetig steigende Quantität des medialen Bilderflusses geht mit einem eklatanten Qualitätsverlust einher. Die Einschaltquote ist zum Nonplusultra der Fernsehprogrammgestalter geworden. Die Politik nützt das unkontrollierte Verhalten der Konsumenten ebenso für ihre Zwecke aus, wie die Unterhaltungsindustrie.

Eine Entwicklung, die im Hinblick auf den Ein-

satz neuer Technologien noch gar nicht abzuschätzen ist.

Vor allem aktuelle Entwicklungen in Politik (Berlusconi), Medizin (Gen-Manipulation), Entertainment (Big Brother), die unter massivem Einsatz optisch akustischer Medien und neuer Technologien passieren, führen uns deren Macht und Bedeutung deutlich vor Augen.

Beispielhaft für die Wirkungsweisen und den Einsatz der Medien war auch die aktuelle Berichterstattung zum Terroranschlag vom 11. September 2001.

Weltweit wurden die nicht enden wollenden Loops der Liveaufnahmen der Anschläge einem paralysiertem TV-Publikum ins Wohnzimmer geliefert. Nicht nur Personenflugzeuge wurden so von fanatisierten, skrupellosen Selbstmordattentätern zu Waffen umfunktioniert, sondern auch die internationale Medienberichterstattung. Die Auswirkung und der Einfluss dieser traumatisierenden Bilder auf die Psyche und vor allem auf unbewusste Ebenen der Persönlichkeitsstrukturen – nicht nur der diesen Bilder noch schutzlos ausgelieferten Kindern und Jugendlichen unter den Zuschauern – sind nicht abzuschätzen.

Erst durch eine intensive, auf mehreren gesellschaftlichen Ebenen stattfindende Auseinandersetzung mit dem Thema (in Kunst, Wissenschaft, Erziehung), wird ein selbstkontrollierter, kritischer und demokratischer Umgang mit den Medien ermöglicht, und damit deren momentane unkontrollierte Macht und ihr ausufernder Einfluss eingedämmt werden können.

Auch das Kino und der Film sollten und könnten dazu einen Beitrag leisten. Heute.

## FILM IST. Versuch und Annäherung

FILM IST. – ist eine reflexive Feststellung: Film existiert einfach, ohne weitere Definitionen. Film – verstanden als Medium zur Erzeugung von bewegten Bildern aus Licht – ist ein optisches Phänomen und keine Erfindung der Menschen.

<sup>1</sup> In einem Artikel über den Anschlag vom 11. September, publiziert im Internet Magazin *Al-Ansar*, einem Magazin der al-Qaeda, schrieb Abu 'Ubeid Al-Qurashi: „*Television*

*news may become a more powerful operational weapon than armoured divisions.*“

Das erste Kino war eine Höhle kurz nach der Erstarrung der Erdkruste, in die durch ein kleines Loch die von der Außenwelt reflektierten Lichtstrahlen ein Abbild derselben warfen, spiegelverkehrt und am Kopf; eine Camera Obscura der Naturgewalten. Gewitter, die Phasen des Mondes, der Lauf der Gestirne – Lichtbilder im Projektionsraum Himmel. Immer wiederkehrende Inspirationsgeber für die Mythen der Völker dieser Erde. Beständige Protagonisten des universellen Kinos.

Mein Projekt FILM IST. – ein ‚work in progress‘ seit 1996 – soll ein künstlerischer Beitrag zur Auseinandersetzung mit jenen Fragen sein, die sich im Hinblick auf ein tieferes Verständnis der Erscheinungsformen und Wirkungsweisen von optisch-akustischen Medien stellen. FILM IST. ist eine Annäherung an die Prinzipien, die dem Medium zu Grunde liegen. Es stellt keinen Anspruch an eine Theoriebildung, sondern versucht auf Grund einer längeren Auseinandersetzung mit dem Thema, einzelne Bausteine der Wahrnehmung und der Wirkung von Laufbildern aufzuspüren. Das Produkt ist jedoch keine wissenschaftliche Analyse oder Dokumentation, sondern ein künstlerisches Experiment. Der Blick zurück in die Anfänge des Mediums soll durch den Einsatz zeitgemäßer Mittel (Montagetechniken, Loops, Soundtrack etc.) in die Gegenwart gerichtet sein und in die Zukunft weisen.

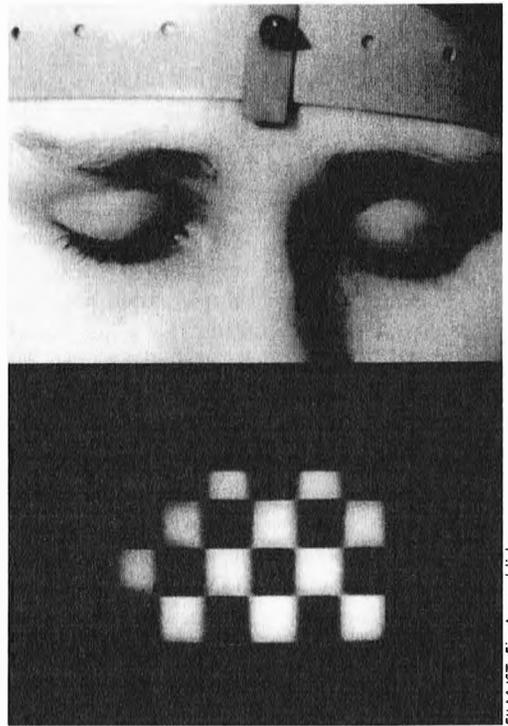
Film als ein Versuch, ihn zu verstehen, und als Annäherung an seine Auswirkungen.

Gestern, heute, morgen!

## FILM IST. (1-6)

Seit 1996 befasse ich mich mit diesem Projekt, dessen erstes Ergebnis der 1998 fertiggestellte Film FILM IST. (1-6) ist. Diese ersten Kapitel der als Tableaufilm angelegten Arbeit (Kapitel können getrennt verliehen und zusammengestellt werden) waren dem wissenschaftlichen Labor als einer Geburtsstätte des Films gewidmet.

Wissenschaft, Kunst und populäre Unterhaltung standen gleichermaßen Pate bei der Geburt des Films. Wissenschaftlicher Forscherdrang, künstlerische Inspiration und die Befriedigung der Schaulust waren die Motivationsgeber für die Entwicklung des Mediums. Das wissenschaftliche Studium und die künstlerische Beobachtung bewegter Objekte führten zur Erzeugung bewegter Bilder. Die Wissenschaft bediente sich des Mediums als Forschungsinstrument und entwickelte dabei technische Möglichkeiten, die in



FILM IST. Ein Augenblick

der kommerziellen Filmproduktion weitgehend nicht zum Einsatz kamen. Hochgeschwindigkeitskameras, Mikroskop- und Röntgenstrahlaufnahmen, Zeitrafferstudien ermöglichten erste Blicke auf eine Welt, die nur durch den Film erschlossen wurde.

Die Bedeutung dieser Schlüsselfilme in der Geschichte des Mediums ist dabei nicht nur wissenschaftlicher, sondern vor allem auch ästhetischer und künstlerischer Natur. In Bildern, die nur durch die Kinematographie möglich werden, steckt die poetische Kraft des Mediums, entfaltet sich der Zauber künstlerischen Films. Der wissenschaftliche Film vertraut jedoch in den meisten Fällen nicht auf die Kraft dieser Bilder, sondern versteckt diese hinter einem pädagogisierenden, einfallslosen Kommentar. Film spricht aber eine eigene Sprache, und die Poesie und das künstlerische Potential der wissenschaftlichen Filme bestehen eben gerade darin, dass mehr sichtbar wird als ursprünglich gewusst werden wollte. In dieser produktiven „Verfehlung“ existieren immer zwei Ebenen gleichzeitig: eine magische und eine mathematische. Diese beiden Ebenen durch die Montage und den neuen Ton deutlich zu machen, Film selbst sprechen zu lassen, war die Absicht der ersten sechs Kapitel die folgende Titel trugen: *FILM IST. 1. Bewegung und Zeit; 2. Licht und Dunkelheit; 3. Ein Instrument; 4. Material; 5. Ein Augenblick; 6. Ein Spiegel.*

## FILM IST. (7-12)

Seit 1999 bin ich nun mit der Gestaltung der nächsten Kapitel befasst, die dem Varieté und dem Jahrmarkt als zweite Geburtsstätte des Films gewidmet sind.

Die Anfänge der Kinematographie sind auf vielfältige Weise mit den unterschiedlichen Formen populärer Unterhaltung verknüpft. Bevor durch die Einrichtung eigener Abspieldstätten der Film seine dem Theater verwandte Form des Kinos erhielt, war er nicht nur örtlich mit der Welt der „Attraktionen“ verbunden. Oft waren die Filmvorführungen Teil von Varieté-Programmen und bildeten in ihren Themen und Sujets selbst Varieté-Nummern ab. Zauberkunststücke, Travestien, Slapstick-Nummern wurden von den frühen Filmschaffenden in ihren „Sonnenlichtstudios“ mit den selben Darstellern inszeniert und aufgenommen, die in den Varietés vor den Filmvorführungen auftraten. Meister des frühen Films, wie Georges Méliès, stammten selbst aus dem Milieu der Schausteller und Magier.

Folgerichtig wurden von ihnen daher auch jene optischen Tricks und Realitätsverfremdungen erfunden, die nur durch die Filmtechnik erzielt werden konnten: Stopptrick, Zeitraffer, Überblendung, Rückläufigkeit und alle nur erdenklichen Kombinationen.

Einflüsse kamen jedoch nicht nur aus der Welt des Varietés und komischen Theaters, sondern auch aus Attraktionen, die der reinen „Schaulust“ der Besucher von Jahrmärkten und Messen dienten: Dem Panorama oder dem Panoptikum.

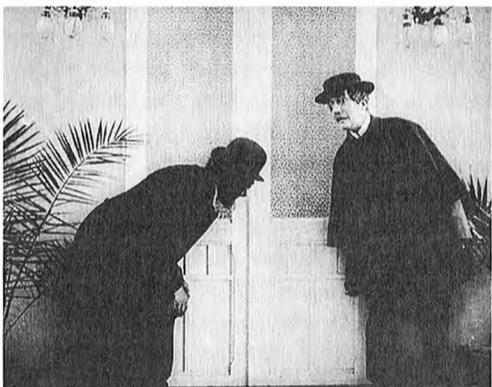
Vor allem der Reiz des Fremden, Exotischen, Unbekannten lag den Vorführungen „anatomischer Wunder“ (Abnormitäten bei Mensch und Tier), aber auch den Zurschaustellungen von Angehörigen fremder Ethnien, in so genannten „Völkerschauen“, zu Grunde. Der Film bot die Möglichkeit, diese lebenden „Exponate“ nun

durch virtuelle zu ersetzen. Kameraleute begleiteten Forscher auf ihren Expeditionen in die weißen Flecken der Weltkarte, wo sie den Moment der ersten Kontaktaufnahme mit dort lebenden Eingeborenen auf Film bannten. Bei diesen „First Contacts“ blickten die verunsicherten „Wilden“ nicht nur ängstlich in die Objektiv der Filmkameras, sondern damit auch indirekt in die Schaubuden, Theaterräume und Salons einer bürgerlichen Gesellschaft, die so gefahrlos Zeuge kolonialer Besitzergreifung werden konnte.

Die Eroberung der Landschaft, durch die internationale Verbreitung der Eisenbahn, ermöglichte in Kombination mit der Filmkamera „Phantom-rides“ durch die entlegendsten Gegenden der Erde. Diese weitaus spektakuläreren und lebensechteren bewegten „Panoramen“, die vor allem durch die rege Tätigkeit der von den Brüdern Lumière weltweit beschäftigten Kameraleute geschaffen wurden, verdrängten in kürzester Zeit die gemalten Panoramen. Auch das beliebteste Sujet dieser Panoramen, die Schlacht, wurde vom Film übernommen. Sowohl bei der Feindbeobachtung als auch in der Propaganda spielte der Film im Ersten Weltkrieg eine wichtige Rolle. Die erstmalige Verwendung maschineller Waffensysteme wurde in Lehrfilmen festgehalten. Durch den Einsatz des Films wurde der Erste Weltkrieg zum ersten medialen Krieg der Weltgeschichte.

Mit der Loslösung der Kamera aus ihrer starren Unbeweglichkeit und ihrer Montage auf allen zur damaligen Zeit zur Verfügung stehenden Fahrzeugen, von Tragesesseln, Fahrrädern, Motorrädern, Autos bis Zeppelinen, wurde der Beginn des „Action-Kinos“ eingeläutet. Verfolgungsjagen, Kollisionen, Unfälle gehörten zu den beliebtesten Sujets früher Kriminalstories.

Nervenkitzel, aber auch die Überschreitung von gesellschaftlichen Tabugrenzen, nicht nur im



FILM IST. Komisch

Bereich der Sexualität und der Gewalt, dienten von Anbeginn der Kinematographie zur Befriedigung der Schaulust der Besucher. Durch das kollektive Erlebnis und die Stellvertreterrolle des cineastischen Voyeurs – „Peeping Tom“ – wurde das Publikum moralisch entlastet und konnte dennoch der Sensations- und Schaulust frönen.

**K**ennzeichnend für das frühe „Kino der Attraktionen“ (Tom Gunning) war aber auch die Verbindung von Belehrung und Spektakel. Die Grenze dazwischen war schleifend. 1902 filmte Clement Maurice die operative Trennung von Siamesischen Zwillingen durch den Chirurgen Eugene Lois Doyen. Obwohl nur für wissenschaftliche Zwecke gedacht, wurden zahlreiche illegale Kopien dieses Films, die ein Mitarbeiter Doyens anfertigen ließ, auf Jahrmärkten vorgeführt.

Die Rolle des Schaustellers, der seine „Wunder“ dem Jahrmärktepublikum anpries, übernahm für den Film der Kinoerzähler. Vor allem im Bereich der medizinischen, ethnographischen, aber auch historischen Bildberichterstattung waren der Kommentar und die verbale Interpretation der Bilder essentieller Bestandteil der Aufführung. Erst mit Beginn des Filmverleihs wurde es notwendig, den Kommentar in die Filme zu integrieren, sodass sie sich selbst verständlich machen konnten. Die Geschichte des Stummfilms ist geprägt von den unterschiedlichen Formen und Versuchen, die Filmgeschichten durch die Integration von Sprache verständlich zu machen: Zwischentitel, Bildinschriften, Briefe und Telegramme, Zeitungsausschnitte, Schriftrollen etc., übernehmen entweder die Rolle des Kinoerzählers, sind Bestandteil der Erzählstruktur, oder erfüllen selbständige narrative Funktionen.

Es war keinesfalls selbstverständlich, dass das gesprochene Wort, der Dialog im Stummfilm nur zwischen den Schauspielern stattzufinden hat. Im Gegenteil: Oft wird der Zuseher von den Protagonisten direkt angesprochen und der Inhalt durch Gestik und Mimik – ähnlich der Gebärdensprache taubstummer Menschen – zu vermitteln versucht.

Ähnlich ausdrucksstark, wenngleich schon ohne direkten Blickkontakt zum Zuseher, waren die Körpersprache, Gestik und Mimik der Schauspieler früher Melodramen. Die italienischen Divas der 10er Jahre erreichten in der emotionalen Darstellung von Leidenschaft eine Meisterschaft und können als die ersten wirklichen Filmstars angesehen werden. Die dargestellten Schick-

sale spiegeln nicht nur die versuchte sexuelle Befreiung der Frauen wider, sondern auch die gesellschaftlichen Zwänge und Normen: Sie werden entweder wahnsinnig oder sterben.

Der Alltag, das Leben in den Städten und am Land, der Verkehr, aber auch politische oder religiöse Ereignisse, waren von Anbeginn Motive des Filmschaffens. Film als Medium der Erinnerung und als Dokument der Realität war dabei jedoch damals genauso zweifelhaft wie heute. Schon der erste vor Publikum aufgeführte Film – *Arrivée d'une train à La Ciotat* – von dem es drei verschiedene Versionen gibt, war keine Dokumentation aktueller Ereignisse, sondern eine genau geplante Inszenierung. Politische Paraden und religiöse Prozessionen wurden nur für den Film abgehalten und im Auftrag von Militär und Kirche aufgezeichnet. Selbst bei tatsächlich dokumentarischen Aufnahmen war an ein Abbild der Wirklichkeit nur dann zu denken, wenn die Kamera versteckt war. Die Präsenz der Kamera in der Öffentlichkeit veränderte die Verhaltensweisen der Passanten, die auf die Kamera reagierten und dadurch aus der Abbildung des Alltags ein Dokument der Filmaufnahme selbst machten. Umgekehrt waren öffentliche Drehorte für Spielfilmsequenzen oft von Schaulustigen (Gaffern) belagert, die, so ins Bild gerückt, aus der Fiktion ein Dokument machten.

Es geht also in den weiteren sechs Kapitel von *FILM IST*. um den Beginn von Film als Unterhaltungsmedium, um die Anfänge des Spielfilm- und Dokumentarfilms. Die Titel der Kapitel lauten: *FILM IST. 7. Komisch; 8. Magie; 9. Eroberung; 10. Schrift und Sprache; 11. Gefühl und Leidenschaft; 12. Erinnerung und Dokument.*

Tom Gunning, dessen grundlegende Arbeit zum frühen Kino mir im buchstäblichen Sinn die Augen geöffnet hat, für die Wahrnehmung und Wertschätzung der Schöpfungen der Filmpioniere, schreibt in einem Artikel zu meinem Filmprojekt:

„Ich glaube, dass wir im 21. Jahrhundert endlich lernen werden, das bewegte Bild zu verstehen, indem wir das Staunen des frühen Publikums wiederentdecken, aber auch, indem wir ein breites Bezugsfeld gewinnen, in dem alle diese verschiedenen Gesten, Momente, Handlungen, Ausdrücke, rätselhafte Objekte und flackernde Erleuchtungen nicht ein wahres Lexikon bilden werden, sondern ein Spektrum von Möglichkeiten, eine Tabelle von Verbindungen, den Stoff

einer neuen Kunstform der Collage und Montage. Die Surrealisten evozierten den Traumvorgang durch die zufällige Zusammenstellung von Gegenständen und Bildern, die eine neue Massenkultur ihnen als ihren Abfall anbot. Eine neue Wissenschaft könnte von diesem ständig wachsenden Aschehaufen weggeworfener Bilder und visueller Amnesie aufsteigen. Diese sich unaufhaltsam ausbreitende Überwucherung von Bildern blendet uns eher, als dass sie unser Sehen fördert. Deutschs Film ist jedoch mehr als nur die letzte Folge im surrealistischen Spiel. Er erinnert nicht so sehr an ein Wörterbuch als an ein reich illustriertes ABC für Kinder, eine Fibel, die uns das Sehen wieder beibringen wird, indem sie durch das Dickicht der Bildermassen schneidet, mit der Durchschlagskraft einer Vision, die wachsam dafür ist, was am Film noch lebendig ist und

uns den Prozess der Wiederentdeckung lehrt, der – Film ist. (Fortsetzung folgt...)“<sup>2</sup>

Eine erweiterte Version dieses Textes findet sich unter dem Titel „Frau weint. Träne rollt“ in: Gustav Deutsch / Hanna Schimek: „FILM IST.Recherche“, SONDERZAHL Verlagsgesellschaft m.b.H., 2002.  
sonderzahl-verlag@chello.at

Verleih und Vertrieb von  
FILM IST.(1-6) und FILM IST.(7-12):  
SIXPACK FILM, Neubaugasse 45/2/13,  
P.O.Box 197, 1070 Wien.  
office@sixpackfilm.com

#### Gustav DEUTSCH (1952)

Künstler und Filmschaffender. Schwerpunkte der künstlerischen Arbeit: Filmarbeiten zur Phänomenologie des Mediums Film. Konzeption, Organisation und Realisation interdisziplinärer Kunstprojekte als Versuche zur Wiedererlangung von gesellschaftlicher Wirksamkeit von Kunst. Künstlerische Forschungsarbeiten.

<sup>2</sup> Film ist. Eine Fibel für eine sichtbare Welt, *Tom Gunning*.

# Stummfilm gestern und heute – eine Diskussion

editiert von Michael Loebenstein und Martin Reinhart

Das Österreichische Filmmuseum (ÖFM) und das Filmarchiv Austria (FAA) sind die wichtigsten Institutionen, die sich in Österreich der Vorführung, Rekonstruktion und Archivierung von Stummfilmen widmen. Beide Institutionen pflegen sowohl einen eigenen Sammlungsschwerpunkt als auch einen spezifischen Zugang zur Präsentation ihrer Stummfilmbestände.

Zusätzlich zu den vielfältigen technischen Problemen der Überlieferung und Bewahrung gerade der Kinematographie der ersten drei Jahrzehnte stellen sich internationale Archive seit einiger Zeit vermehrt die Frage, wie man Stummfilme bzw. rekonstruierte Fassungen von Stummfilmen heute vorführen soll oder kann. Zu diesen Fragen bat *medien & zeit* den Filmpublizisten, Kurator und Direktor des ÖFM, Alexander Horwath, und den Leiter des Filmkonservierungszentrums Laxenburg und Kurator der Filmsammlung des FAA, Dr. Nikolaus Wostry, zum Gespräch. Das Gespräch führte Michael Loebenstein.

**ML:** Wie sieht das Selbstverständnis der jeweiligen Institutionen aus, was sind die Aufgaben und Zielsetzungen in Bezug auf den Umgang mit Film? Um alphabetisch anzufangen, gleich die Frage an Nikolaus Wostry vom Filmarchiv Austria: laut der Selbstdarstellung des FAA versteht sich Ihre Institution als modernes Dokumentations- und Service-Center – also als eine Art Mediathek. Was die Sammlung betrifft, so konzentriert es sich neben international herausragenden Werken vor allem auf Filmmaterialien mit Österreichbezug...

**NW:** Ich möchte und kann hier nur aus der Perspektive der Sammlung sprechen und würde das für meinen Tätigkeitsbereich vielleicht so fassen: beim Sammeln von Quellenmaterialien ist der österreichische Film einer der Schwerpunkte, das historische Filmmaterial aber der andere große Schwerpunkt. Das bedeutet, wir sammeln österreichischen Film in jeder Form und bei den internationalen Werken das, was in Ursprungsmaterialien verfügbar ist. Viele Stummfilme in unseren Beständen sind aber keine Kunstwerke, son-

dern Produktionen, die damals am Markt erschienen sind – irgendwelche Militärklamotten ebenso wie Gebrauchskomödien. Filme also, denen man keinen großen qualitativen Wert zumisst. Wenn wir solche Materialien finden, dann existieren diese Filme als Originalquellen weltweit oft nur noch bei uns. Wir nehmen diesen Umstand sehr bewusst als Verantwortung wahr. Andererseits wollen wir nicht von allen klassischen oder international anerkannten Werken eine Vorführkopie haben, sondern suchen aktiv nach den Ursprungsmaterialien, um diese zu sichern. So gesehen sind wir eher ein klassisches Archiv als eine Cinémathèque. Eine klassische Cinémathèque vermittelt ja die Werke der Filmkunst oder Filme von soziologischer Bedeutung, während wir alles nehmen, das in seiner Ursprünglichkeit vorhanden ist.

**ML:** Alexander Horwath, zumindest aus der Selbstdarstellung des früheren Direktionsteams – Peter Kubelka und Peter Konlechner – wäre für das Österreichische Filmmuseum der Begriff der Cinémathèque ja naheliegend. Demnach wäre es die Aufgabe des Filmmuseums, den Film als „wichtigste Kunstgattung des zwanzigsten Jahrhunderts“ zu erhalten und zu präsentieren. Mit welchem Selbstverständnis hast Du das Erbe dieses Hauses übernommen?

**AH:** Ich habe diese Einstellung meiner Vorgänger immer für sehr angemessen gehalten und möchte das im Grunde so weiterführen. Film ist in den vergangenen hundert Jahren sicherlich ein Sprung in der menschlichen Artikulation – im Sinne Kubelkas könnte man auch sagen: im Denken – gewesen. Ich denke, dass man noch vor einer Kategorisierung in punkto Kunst, Dokument, Verwendungszweck, etc. den Film als eine allgemeine Ausdrucksform verstehen sollte, die dann in unterschiedliche Kanäle und gesellschaftliche Zusammenhänge gerät. Die Aufgabe einer Institution wie dem Filmmuseum ist es, diese Ausdrucksform für die im jeweiligen Heute lebenden Menschen zugänglich, vermittelbar und verstehbar zu machen. Daraus ergeben sich drei Vorgangsweisen: erstens die materiellen Artefakte

zu erhalten und zu sichern, zweitens eine kontinuierliche öffentliche Fläche zu schaffen, auf der diese Artefakte bestmöglich vorgeführt und intensiv erlebt werden können, und drittens sie in unterschiedlicher Form aufzuarbeiten und diskursiv zu vermitteln. Ich gehe dabei von einem Geschichtsverständnis aus, das man von Walter Benjamin ableiten könnte: dass Geschichte immer eine Konstruktion ist, die von Jetztzeit erfüllt ist. Demnach ist die Rekonstruktion von etwas, „wie es einmal war“, eine Illusion. Nur das Jetzt kann der Erhaltung, Vermittlung und Präsentation einen Sinn geben. Dies alles geschieht auf der Basis eines öffentlichen Auftrags an das FM, nämlich das Weltfilmerbe in Österreich verfügbar zu machen, während das FAA primär die Sicherung der lokalen Filmgeschichte gewährleisten soll.

**ML:** Ich möchte in Folge unser Gespräch auf das „frühe Kino“ konzentrieren – ein filmhistorisches Arbeitsfeld, ein Begriff, der ja die ganze Vielfalt dessen subsumieren muss, was zwischen den ersten Filmen der Lumières und der Einführung des Tonfilms in den späten 20er Jahren an Vielfalt geherrscht hat. Worin liegen ihrer Ansicht nach die besonderen Schwierigkeiten, die diese Periode Archivaren und Forschern bereitet?

**NW:** Schon der Ausdruck „frühes“ Kino sagt ja, dass es ein „spätes“ oder entwickeltes Kino gibt und ist damit wertend. In den verschiedenen Filmgeschichtsschreibungen wird das teleologisch gesehen und der Beginn mit der Technik gemacht – mit den Erfindungen der Lumières oder Edisons – man widmet sich aber nicht den frühen Formen, sondern erst den späteren Werken. Es ist eine arge Verengung, das frühe Kino dabei links liegen zu lassen. Man muss sehen, dass diese Frühform eine Eigenheit und Prägnanz hat, die nicht mit späteren Entwicklungen vergleichbar ist. Der diskontinuierliche Erzählstil, bei dem eine Handlung nicht ganz so chronologisch kohärent abläuft, ist nicht einfach primitiv, sondern etwas Eigenständiges. Das frühe Kino hat seine Nähe zum Varieté, zum Zirkus, zum Jahrmarkt, während das Kino der 10er Jahre mit Theaterformen beginnt und sich daraus weiter entwickelt. Um es zu periodisieren, würde ich sagen, dass man von frühem Kino sprechen kann bis die literarische Verfilmung zu greifen beginnt.

**AH:** Wobei die Literarisierung ja schon in den 10er Jahren beginnt...

**NW:** Ja, das Kino der 10er Jahre ist geradezu bestimmt von der Literarisierung. Es fängt da mit der Aufteilung in einzelne Akte an, die für den frühen Film gar nicht vorhanden ist. Der frühe Film hat keine Akte – er ist einfach ein Stück Film. In den 10er Jahren gibt es einen ersten, zweiten, dritten Akt, ein Vorspiel und, ganz typisch, ein Entrée: dabei tritt der Regisseur im Bild vor sein Publikum und verbeugt sich. Das ist im Verhältnis zum frühen Film ein Bruch, der ihm in der heutigen Rezeption letztlich nicht gut getan hat.

**AH:** Wobei sich dieser Bruch ausschließlich auf die fiktionale Produktion bezieht, die dann später in der Filmgeschichtsschreibung die zentrale Linie bildet. Für andere filmische Formen gelten auch andere Muster.

**ML:** Kann man also sagen, dass der Begriff frühes Kino – jetzt auf die Filmproduktion vor den 10er Jahren bezogen – weniger einen formulierten, ästhetischen Werk-Kanon, sondern vielmehr eine historische Form der Präsentation und Rezeption bezeichnet?

**NW:** In dem Sinne, dass der frühe Film sich ja nicht als „Spielfilm“ versteht, sondern eine Programmierform darstellt, bei der das Dokumentarische vom Fiktionalen nicht immer deutlich getrennt ist. Es gibt dabei eine wesentlich größere Varietät an Formen und Eigenheiten als später.

**AH:** In diesem Zusammenhang ist die abwertende Rede vom „Frühen“ für mich eine, die man typischerweise während einer von „Klassik“ erfüllten Epoche führt. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass heute das frühe – oder dementsprechend vorklassische – Kino langsam wieder eine Aufwertung erfährt. Die Vielfalt, der Variantenreichtum und die regelrechte Explosion in den Einsatzbereichen des Filmischen hat in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ja wieder extrem zugenommen. Es ist damit möglich geworden, zwischen der Situation des filmischen Heute und der Situation dieser frühen Periode zu parallelisieren. Man sollte sich eigentlich fragen, ob in der Zwischenzeit nicht gerade der „klassische“ Film zur historischen Anomalie geworden ist!

**ML:** Wobei ja ein Großteil des Publikums mit frühem Film, oder Stummfilm, weniger die Filme der Nuller- und Zehnerjahre assoziiert als vielmehr die der 20er Jahre...

**AH:** Die aktuelle Popularität des musikbegleiteten Stummfilms der 20er Jahre ist ja auch darauf zurückzuführen, dass diese Ereignisse mit ihrer runden Erzählung und ihrem Zug zur synästhetischen Geschlossenheit an einen Theater- oder Opernabend erinnern bzw. symphonische Qualitäten evozieren.

**NW:** Ich finde den Begriff des Symphonischen recht günstig gewählt. Der Stummfilm der 20er Jahre hat ja gerade durch die Aufführungen mit großen Orchestern in den vergangenen Jahren wieder an Attraktivität gewonnen – das Kino bis 1910 ist in dieser Form natürlich nicht präsentabel. Es gibt bei der Präsentation von Stummfilmen aber insgesamt noch grundsätzlichere Probleme.

Der Ton ist dabei nicht der gravierende Einschnitt, denn sowohl die Präsentationsform als auch die Präsentationstechnik ist nach der Umstellung auf den Tonfilm beinahe gleich geblieben – pointiert gesagt: aus den Stummfilm-musikern sind Tonfilmmusiker geworden. Dagegen gibt es in anderen Bereichen eine ungemeine Zäsur. Eine der einschneidenden Veränderungen betrifft die technische Determinierung des Materials. Ein Tonfilm wird mit der genormten Geschwindigkeit von 24 Bildern je Sekunde vorgeführt. Es gibt – zumindest im frühen Tonfilm – ein reines Schwarzweißbild und auch sonst keine Möglichkeit der Variation in der Vorführung. Mit der Einführung des Tonfilmes wird die Konfektionierung in der Filmherstellung notwendig, und die automatische Entwicklung in den Kopierwerken setzt sich durch.

Der Stummfilm hingegen ist nicht der Film allein, sondern hat immer eines „mehr“ bedurft. Er ist ein Unikat, das handwerklich gefertigt wird, und so ist es, genau genommen, unpassend im Zusammenhang mit Stummfilmen von Kopien zu sprechen. Jede Szene eines Filmes wurde einzeln und per Hand rahmenentwickelt und oft auch eingefärbt. Alle der im Original erhaltenen Filme bis ca. 1924 sind eingefärbt – das heißt entweder viragiert, getont oder koloriert. Möchte man heute so einen Film präsentieren, dann kann natürlich nicht das Originalmaterial, sondern immer nur ein schlechteres Duplikat gezeigt werden. Mich persönlich schmerzt dieser Qualitätsverlust, denn es entsteht der Eindruck, dass der historische Film schlechter als der heutige wäre. Tatsächlich ist es aber so, dass der historische Film von Beginn an perfekt sein konnte. Was sich

heute überliefert hat, sind aber meist Vorführkopien – ein sehr ungünstiges Material für die Umkopierung. Damit liefern wir nicht einmal schlechte Faksimile und reichen keine guten Bilder weiter. Heute gibt es zwar bessere Restauriermethoden als noch vor zwanzig Jahren, doch kann dabei trotzdem immer nur ein Aspekt des Originals wiedergegeben werden, auf andere muss verzichtet werden.

Ein weiteres Problem liegt in der Projektion. Der Stummfilm ist mit etwa 18 Bildern pro Sekunde aufgenommen worden – ihn mit dieser Geschwindigkeit wiederzugeben, bedeutet aber einen katastrophalen Fehler zu begehen. Ab den frühen 20er Jahren war es üblich, deutlich schneller vorzuführen als bei der Aufnahme gedreht wurde. Bildwechselfrequenzen von 27, ja sogar über 30 Bilder waren keine Seltenheit. Das lässt sich heute einfach nicht mehr vermitteln, denn unsere Augen sind durch den Tonfilm extrem gut genormt und würden diese Art der Vorführung als zu schnell empfinden – nämlich so, wie man auch in den 60er Jahren Stummfilme gezeigt hat.

**AH:** Der Tonfilm hat etwas eingeführt, was man die Konvention der „naturgetreuen“ Bewegung im filmischen Raum nennen könnte. Es ist aber in jedem Fall eine Illusion, von einem *authentischen* Vorführtempo beim Stummfilm zu sprechen. In Gegnerschaft zur Praxis des Fernsehens bei Stummfilm-Comedy-Serien wie „Väter der Klamotte“ oder „Dick und Doof“ proklamierten die Filmarchive in den 70er Jahren eine „richtigere“ Vorführungsgeschwindigkeit, die zu deutlich langsameren, naturgetreuen Bewegungen führte. Das ist aber nach dem heutigen Wissensstand über die historische Vorführpraxis ebensowenig haltbar und zeigt nur, dass es eine historische und ideologische Veränderung von Einschätzungen, nicht jedoch eine unveränderliche Wahrheit gibt.

**ML:** Also gibt es Ihrer Ansicht nach keine „Werk-treue“, keine „richtige“ Weise, die frühen Artefakte heute vorzuführen?

**NW:** Es kann schon alleine dadurch keine Wahrheit geben, da wir keine Artefakte *zeigen*, sondern sie *inszenieren*. Und es ist das Wesen einer Inszenierung, dass man zwischen dem Material vermittelt, das man zeigt und dem der es betrachtet. So kann man nur versuchen einen Kompromiss zu finden, zwischen dem, was ein heutiger Betrachter als zu schneller Geschwindigkeit empfindet und dem, was damals üblich war. Wenn

man aber zum Beispiel Fritz Langs „Nibelungen“ hernimmt, dann wurde dieser deutsche Film in England schon damals als zu statisch empfunden und dort wild zusammengeschnitten. Auf der anderen Seite lässt sich auf Grund der länderspezifischen Ausstattung der Projektoren nachweisen, dass in Deutschland und Österreich zumindest ab 1921 grundsätzlich schneller vorgeführt wurde als in England.

**AH:** So gesehen, muss das Wissen um die Unmöglichkeit einer authentischen Vorführung heute auch Teil der Vermittlung sein.

**ML:** An dieser Stelle möchte ich beispielhaft je eine jüngere Restaurationsarbeit Ihrer Institutionen besprechen. Um wieder beim Filmarchiv Austria anzufangen: Sie haben ja erst kürzlich Michael Kertesz's „Sodom und Gomorrha“ restauriert und, begleitet von einem Buch, auf Video herausgebracht und in Ihrem Haus vorgeführt. Vielleicht können Sie anhand dieses Films beschreiben, vor welche Entscheidungen den Archivar ein solches Unterfangen stellt.

**NW:** An „Sodom und Gomorrha“ lässt sich sicherlich beispielhaft darstellen, mit welchen Problemen man bei einer Restauration zu kämpfen hat. Der Film hat sich ja nicht als solcher, sondern nur in zahlreichen Fragmenten und Versionen erhalten. „Sodom und Gomorrha“ hat darüber hinaus aber noch ein paar spezielle Probleme. Es handelt sich dabei ja im doppelten Wortsinn um einen Monumentalfilm – sowohl von seiner Handlung, als auch von der intendierten Aufführungsform. Der Film war enorm lang und ist für eine Aufführung an zwei Abenden konzipiert gewesen. Wegen seiner politischen Bezüge hatte er aber Schwierigkeiten mit der Zensur und wurde bereits innerhalb des ersten Verleihjahres stark gekürzt.

Bei der Neurekonstruktion haben wir nach Prüfung der Quellenlage festgestellt, dass sich der Film nur in den gekürzten Versionen erhalten hat. Alleine in einer Kopie aus Russland ist Material aus der Zwei-Abend-Fassung vorhanden. Hätten wir nun versucht unter Verwendung aller verfügbaren Materialien ein möglichst komplettes Werk rekonstruieren, dann wäre eine völlig synthetische Fassung entstanden, die so niemals im Kino gelaufen ist. Wir haben uns also entschlossen, lieber eine gut belegte Ein-Abend-Fassung, als den ursprünglichen Film in voller Länge zu rekonstruieren.

Bei der Sichtung des Quellmaterials hat sich aber noch etwas anderes gezeigt. In der Stummfilmzeit wurden ja verschiedene Versionen für unterschiedliche Märkte produziert – in Europa gab es zum Beispiel Unterschiedlichkeiten für den nord- und den südeuropäischen Raum. Zusätzlich hatte jeder Verleiher die Möglichkeit einen Film individuell zu kürzen oder neue Szenen hinzuzufügen. Bei der russischen Zwei-Abend-Fassung von „Sodom und Gomorrha“ ist beides passiert. Seiner politischen Aussage nach ist der Film ja deutlich anti-kommunistisch. In Russland wäre er daher niemals in den Verleih gekommen und wurde völlig umgeschnitten. Die anti-kommunistischen Sequenzen wurden entfernt und Szenen aus einem anderen Film eingefügt – die russische Version bekam so die erwünschte anti-kapitalistische Aussage. Obwohl wir das russische Material nicht direkt in die rekonstruierte Fassung einbezogen haben, wurde es von uns dennoch vollständig gesichert, da diese Vorgangsweise an sich ja sehr spannend ist.

**ML:** Alexander Horwath, wie sieht die Position des Filmmuseums in Bezug auf die beschriebene Rekonstruktionsarbeit aus? In Ihrer Sammlung gibt es ja ebenfalls Beispiele „abweichender“, alternativer Fassungen vor allem sowjetischer Arbeiten, an denen sich immer wieder die Frage nach einer „authentischen“, vom Autor intendierten Fassung entzündet hat!

**AH:** Aus dem was Nikolaus in Bezug auf „Sodom und Gomorrha“ skizziert hat, geht ja deutlich hervor, dass die Filmgeschichtsschreibung nach wie vor ihr Hauptaugenmerk auf die Suche nach der Wahrheit eines Films legt, die man in Form seiner Ursprungsfassung zu finden hofft. Ich würde aber meinen, dass es viel interessanter und gewinnbringender ist, die verschiedenen Wahrheiten und Wahrnehmungen in ein Verhältnis zu setzen. Die Vorstellung, dass es die Wahrheit im Sinne einer vom Künstler intendierten und autorisierten Fassung gäbe, ist ja ein Relikt des 19. Jahrhunderts und auf die Filmindustrie mit ihren weltweiten Vermarktungsstrategien kaum anwendbar.

Das Filmmuseum besitzt zum Beispiel zwei Versionen von Stroheims Regiedebüt „Blind Husbands“. Eine Fassung entspricht der „offiziellen“ Version, wie sie in der Library of Congress vorliegt. Die andere ist eine weitgehend unbekanntes Nitro-Verleihkopie aus dem süddeutschen Raum, die sich sowohl im Schnitt, als auch durch ihre

dialektgefärbten Zwischentitel und die erhalten gebliebene Viragierung von der amerikanischen Fassung unterscheidet. Das FM hat diese Version ebenfalls eins zu eins gesichert. Um sich einem – tendentiell fiktiven – Autor-Original anzunähern, könnte man nun diese beiden Fassungen – vielleicht noch unter Zuhilfenahme einer dritten oder vierten Version – vergleichen und auf Basis weiterer Quellen vermengen. Mir erscheint statt dessen die Praxis des FM sehr sinnvoll, in geeignetem Kontext *beide* erhaltenen Kopien vorzuführen, so wie sie sind: zwei Industrie-Originale. Alleine indem man unmissverständlich zeigt, dass es mehrere Versionen eines Filmes gibt, macht man ja eine wesentliche Aussage. Im Rahmen einer Stroheim-Retrospektive zum Beispiel ist die Konsistenz des Autors ohnehin nicht sehr gefährdet, zusätzlich rücken aber auch andere Produktions- und Verwertungsfaktoren ins Blickfeld.

**NW:** Bei früheren Rekonstruktionen hat man die fremdsprachigen Titel ja oft einfach rückübersetzt. Wir sind in der glücklichen Lage einige beinahe identische Filmfassungen mit verschiedenen sprachigen Zwischentitel in der Sammlung zu haben. Beim direkten Vergleich der erhaltenen Beispiele zeigt sich, dass immer auch auf kulturelle Gegebenheiten des jeweiligen Landes eingegangen worden ist. Eine Rückübersetzung kann jedoch diesen Feinheiten keine Rechnung tragen.

**ML:** Was Sie beide da beschreiben, klingt für mich wie ein Paradigmenwechsel, dem Sie beide sich prinzipiell verpflichtet fühlen. Ist dieser transparente Umgang mit den Quellmaterialien, die vermittelnde „Inszenierung“ von Artefakten ihrer Ansicht nach auch etwas, mit dem eine Institution wie ein Archiv oder eine Cinémathèque für ein filminteressiertes Publikum attraktiv bleibt?

**NW:** Bisher wurde mit der Restaurierung immer der Wunsch nach einem abgeschlossenen Werk befriedigt, da man davon ausging, dass die Zuschauer einen lesbaren Film mit einem Anfang, einen Mittelteil und einem Ende sehen wollen. Ich glaube jedoch, dass einer quellenkritischen Haltung, bei der die ganzen Defekte mitgeliefert und entsprechend aufbereitet werden, die Zukunft gehört. Man wird dann sehen, welche ungemein spannende Bezüge herzustellen sind.

**AH:** Um nur kurz noch an Nikolaus anzuschließen: Wenn Du von Defekten sprichst, dann

sollte man aber in Betracht ziehen, was Du anfänglich zur abwertende Konnotation des Begriffs „frühes Kino“ gesagt hast. „Defekt“ suggeriert immer, das es ein Ideal – eine funktionierende Form – gibt...

**NW:** Ich muss das vielleicht ein wenig präzisieren, um nicht missverstanden zu werden. Ich finde materialbedingte Defekte, wie zum Beispiel die chemische Zersetzung des Nitrofilms, sogar als sehr reizvoll – doch habe ich mit dem Begriff nicht diese Alterungserscheinungen gemeint. Ich meine technische oder strukturelle Eingriffe in die Kopie, die in dieser Form historisch nie intendiert waren.

**AH:** Wobei aber, um auf die Frage zurückzukommen, auch jeder Defekt etwas über die Historizität des Materials erzählt und letztlich etwas Neues schafft. Ich sehe das Medium Film generell als ein ständig mutierendes. Das Wissen um diese Tatsache wird natürlich auch in Hinblick auf die aktuellen technischen Möglichkeiten zunehmend relevant, beziehungsweise ist in diversen Genres schon längst ganz zentral. Wenn man zum Beispiel, um einen großen Zeitsprung zu machen, die Trashfilm-Landschaft seit den 80er Jahren hernimmt – dort gibt es eine offene und sehr populäre Differenzierung zwischen den „zensurierten“ und „ungeschnittenen“ Fassungen. Der Trash-Liebhaber weiß also sehr genau um die Tatsache, dass Film veränderbar, eben ein Mutationsmedium ist. Ebenso wissen das die Benutzer der Videorecorder oder DVD-Player. In diesem Kontext der Filmrezeption kann man über das Medium bestimmen – man kann vor- und zurückspulen, man kann eine Pause machen und die Syntax beliebig ändern. Dieses Gefühl, mit Film als einem formbaren Objekt umgehen zu können, macht letztlich auch das politische Potential des Mediums unmittelbar erlebbar, so wie es Nikolaus am Beispiel von „Sodom und Gomorra“ illustriert hat.

In diesem Sinne ist auch der standardisierte Tonfilm in seiner scheinbaren Unantastbarkeit sicherlich kontextabhängiger als man es gemeinhin wahrnimmt. Man könnte beispielsweise das, was wir vorhin im Verhältnis zum Stummfilm besprochen haben, auch in Bezug auf den Tonfilm hinterfragen. Als Parallele zu den Zwischentiteln könnte man zum Beispiel die Praxis der Synchronisation hernehmen. Man neigt ja dazu, die Version in der Originalsprache als „das Original“ zu sehen. Dem würde ich natürlich nicht prinzipiell widersprechen – und das Filmmuseum praktiziert

das ja auch so – doch ist die deutsche oder italienische Synchronfassung eines amerikanischen Films ein ebenso relevantes „Original“ – zumindest als wirkungsgeschichtliches Faktum, das man nicht einfach ignorieren kann.

So betrachtet, wäre es nur logisch, die Erkenntnisse, die man in den vergangenen zwanzig Jahre über das frühe Kino oder den Stummfilm gewonnen hat, auf die gesamte filmische Ausdrucksform umzulegen.

**Alexander HORWATH (AH),**

geboren 1964 in Wien. 1985-91 Filmkritiker und Redakteur u.a. für Falter, Der Standard. 1992-97 Direktor der Viennale. 1997-2001 freier Autor (Die Zeit, Süddeutsche Zeitung u.a.), Konsulent für Filmfestivals (Venedig, Rotterdam, Turin), Kurator von Filmreihen und Ausstellungen im In- und Ausland. Seit 2002 Direktor des Österreichischen Filmmuseums. Buchpublikationen u.a. zu Michael Haneke, Avantgardefilm, US-Kino der 60er und 70er Jahre.

**Dr. Nikolaus WOSTRY (NW),**

geboren 1962 in Wien. Studium der Philosophie und Geschichte an der Universität Wien. Betreuung der kinotechnischen Abteilung des Technischen Museums Wien, seit 1999 Leitung des Filmkonservierungszentrums in Laxenburg sowie Kurator der Film-sammlungen des FAA, Forschungsschwerpunkt Technik der frühen Kinematographie.

**Michael LOEBENSTEIN (ML),**

geboren 1974. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Teilnahme am Projektstudium „Film und Geisteswissenschaften“ am Institut für Geschichte der Universität Wien. Seit 2000 als freischaffender Autor (Falter u.a.), Kurator und Mediengestalter in den Bereichen Filmtheorie und -geschichte sowie Neue Medien tätig.

**Mag. Martin REINHART,**

geboren 1967 in Wien. Studium an der Hochschule für angewandte Kunst. Arbeit als Filmtechniker und Filmemacher. Konzeptionist und Autor zahlreicher Multimedia-projekte. Momentan Mitarbeit am Aufbau der Dauerausstellung medien.welten im Technischen Museum Wien.

# Publizistik-Shop

*Ein Buch-Shop des WUV*

**Publizistik-Shop**  
1180 Wien

Kutschergasse 23  
Tel.: 407 77 80

**Öffnungszeiten**  
Mo – Fr 9.30 bis 17 Uhr

## Willkommen in der Welt des Wissens

### 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.