



## Frühes Kino aus Österreich

LE RING, F 1896

ENTRÉE DU CINÉMATOGAPHE  
À VIENNE, F 1896

VIENNE: RETOUR DES COURSES, F 1896

EINE FAHRT DURCH WIEN, F 1907

Aus WIEN UM 1908

KAISERMANÖVER IN MÄHREN, A 1909

GEBURTSTAGSFEIER KARL LUEGERS 1908  
IN LOVRANO, A 1908

DER TRAUM DES BILDHAUERS, A 1906-1908

EINE MODERNE EHE, A 1906-1908

DIE MACHT DER HYPNOSE, A 1908-1910

DAS GOLDENE WIENER HERZ, A 1911

BUSCHMÄNNER IN DER WÜSTE  
KALAHARI, A 1907-1909

BUSCHMANN SPRICHT IN DEN  
PHONOGRAPHEN, A 1908

ERÖFFNUNG DER KÄRNTNER LANDES-  
HANDWERKER-AUSSTELLUNG IM JAHRE  
1911 UNTER DEM EHRENPROTEKTORAT  
VON ERZHERZOG KARL FRANZ JOSEF, A 1911

FILM  
ARCHIV  
AUSTRIA

verlag filmarchiv austria

# Ein neues Medium

## Vorwort

Frühes Kino aus Österreich. Bestechend klare Aufnahmen, »lebendige Bilder«, die den Kosmos des vermeintlich Bekannten gehörig ins Wanken bringen. Das Vertraute wird mittels Kinematografie erstmals in seiner Bewegung aufgezeichnet und wiedergegeben. Das Alltägliche bekommt mit den Filmen eine Lasur des noch nie Gesehenen, des Sensationellen, des neu zu Entdeckenden. Aufnahmen von der Wiener Ringstraße oder der Kärntner Straße des 1. Wiener Bezirks künden schon den Zeitenbruch ins neue Jahrhundert, das ein Jahrhundert des Kinos sein wird. Autos, öffentlicher Verkehr, erstaunte Gesichter und ein Eckhaus, an dem die Vorführung des eben erfundenen Kinematographen beworben wird, lassen kaum Zweifel: die Welt wird schnell, zersplittet und bildergläubig werden. Doch zunächst gilt es, zu entdecken und im Bekannten das Neue auszumachen: die Weite über den Dächern Wiens, die Fiaker am Graben, die Verkaufsstände am Naschmarkt.

Rasch werden für den Apparat des Kinematographen Verwendungszwecke ausgelotet. Wahrnehmung kann gelenkt, Interesse gesteuert, Schaulust befriedigt und Emotion geweckt werden. So wird Vertrauen in die Armee gestärkt oder der Bürgermeister menschlich gezeigt, werden erotische Vorstellungen ergründet oder Sentimentalitäten mit unverbrauchten Gefühlen abgegolten. All dies unterstreicht: das frühe Kino ist ein Ort körperbetonter, manchmal anarchischer und gewiss komplexer Erfahrungen.

Elisabeth Büttner, Dezember 2004

## 1. Bilderhunger

»Immer gewaltiger dehnt sich der Kinematograph mit seinem lebenden Material aus. Es ist gleichsam, als wolle er die ganze Menschheit gewaltsam überschwemmen. Über alles und jedes stürzt sich das sehende Objektiv-Auge des Aufnahme-Apparates, betrachtet es lange und eindringlich, bewahrt es in seinem Innern, konserviert das Geschaute aufs Filmband, und immer, wenn wir es wollen, können wir es wieder betrachten. Ich glaube, durch den Kino haben wir jetzt erst das Sehen gelernt. Die Freude am Schauen ist geweckt. Wir wollen nicht mehr nüchterne Buchstaben zu Worten zusammensetzen, die beim Buchstabieren und Sinn-Erfassen den Geist anstrengen, sondern leicht und flüchtig die bildliche Lektüre genießen.

Die Wirklichkeit steht dann viel deutlicher vor uns und das Interesse ist doppelt so groß. Wir können beinahe den Geist dabei einschlafen lassen und mit den Augen schöpfen, was die Seele will.

Die Freude am Bildwerk ist allgemein da; wir sind jetzt mehr zum Schauen als zum Lesen aufgelegt, und darum strömt alles willig wie hypnotisch in den Kino, die Bilder-Zeitung, wo man in Lektüre schwelgt.

Das trockene Buch ist vom Publikum ad acta gelegt; die Zeitung wird flüchtig durchblättert, und abends wird der Bilderhunger im Kino befriedigt.«<sup>1</sup>

1. Anonym, »Neuland für Kinematographentheater«, in: *Lichtbild-Bühne*, 111, September 1910, S. 3, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, München 1978, S. 41.

## 2. Präsentation des Frühen Kinos

Von der Erfindung der Kinematografie bis um 1911 wird dem Publikum das neue Medium Film in Form von Programmseinheiten aus mehreren Kurzfilmen präsentiert. Diese Nummernprogramme setzen sich aus Naturbildern, komischen und pikanten Szenen, Dramen, Industriaufnahmen, Aktualitäten, ethnologischen Filmen, Ferien und Tonbildern zusammen, deren Dramaturgie genau strukturiert ist. »Kein Film, der in einer Reihe mit anderen Filmen projiziert

wird, hat auf der Leinwand für sich selbst Bestand: In der zeitlichen Aufeinanderfolge des Programms verweisen die Filme wechselseitig aufeinander.«<sup>1</sup> Die Folge des Nummernprogramms übt eine wesentliche Wirkung im Stimmungs- und Gefühlshaushalt der Zuschauer aus. Das Publikum wird entlang der Genres emotional geleitet, nichtfiktionale Filme wie Naturbilder animieren zum Studieren und Staunen, sie funktionieren, auch zwischendurch, als Ruhezeiten. Dramen ermöglichen ein Nachsinnen, sie führen zu Tränen, Mitleid oder Moral. Am Ende steht mit den Komödien immer das Lachen.

Zu den herausragendsten Merkmalen des frühen Kinoerlebnisses zählen die Musik beziehungsweise der Ton, die Geräusche und der Kommentar. Der (frühe) Stummfilm war nicht stumm. Begleitende Musik, entweder mit live spielenden Musikern oder von Automaten (Orchestrions), gesprochene Kommentare des Kinoerklärers (bis zur Einführung der Zwischentitel) oder ausgefeilte Geräuscheffekte bestimmten das Kinoerlebnis mit.<sup>2</sup>

Das Kino beginnt als Gegenkultur. Vor allem Frauen und Jugendliche besuchen die Filmprogramme. Während der Projektion wird getrunken und geraucht, gejoht, geflirtet und gestritten. Die Gegensätze der Klassen werden im Kino befristet durchlässig.

Das frühe Kinoerlebnis wird zudem durch die Farben der Bilder und eine herausragende Qualität der Aufnahmen geformt. Bis Mitte der zwanziger Jahre sind Stummfilme überwiegend nicht schwarz-weiß, sondern viragiert, getont, koloriert, von beeindruckender Farbigekeit. Die Bildqualität lässt keineswegs zu wünschen übrig. Die fotografische Qualität zeichnet sich durch Brillanz und Schärfe aus.<sup>3</sup>

### 3. Produktionswirklichkeit Österreich

Apparate, die projizierte Serienfotografien öffentlich-kommerziell zeigen, kommen in Wien erstmals 1896 zum Einsatz. Der Lumière-Mitarbeiter Eugène Dupont demonstriert die »lebenden Photographien« mit dem »Cinématographe«-Apparat der Brüder Auguste und Louis Lumière erstmals am 20. März 1896 vor geladenen Gästen, zunächst in der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (Wien VII., Westbahnstraße 25). Die viel gerühmte Konstruktion vereint die Aufnahme-, Kopier- und Projektionsmöglichkeit von Filmen in einem Apparat und kann unabhängig von elektrischer Energie bedient werden. Nach der polizeilichen Bewilligung übersiedelt Dupont wenige Tage später in das Mezzanin des Gebäudes Wien I., Kärntnerstraße 45/ Eingang Krugerstraße 2 und organisiert dort für den 26. März 1896 die erste öffentliche Vorstellung in Österreich. Bis 17. Mai werden täglich Vorstellungen

gezeigt. Der Apparat wird daraufhin in das nahe liegende Gebäude Kärntnerstraße 39/Eingang Annagasse 1 (Mezzanin) übersiedelt. Die Vorführungen werden dort vom 23. Mai 1896 bis zum 11. Mai 1897 fortgesetzt. Das Programm wird ständig geändert und mit neuen Bildern aus der Fabrik in Lyon ergänzt. Zudem kommen Filme auf den Spielplan, die der Hauptoperateur der Firma Lumière Charles Moisson 1896 vor Ort in Wien dreht. Die ca. einminütigen Streifen FEUERWEHR-CENTRALE AM HOF, KÄRNTNERSTRASSE (LE RING), und FREUDENAU, SATTELRAUM NACH DEM PISEK-RENNEN stehen seit dem 28. Juni bzw. 12. Juli 1896 auf dem Programm.<sup>1</sup> Mit dem ebenfalls 1896 hergestellten Film VERKEHR BEI DEM CINÉMATOGRAPHIE (ENTREE DU CINÉMATOGRAPHIE À VIENNE) werden Vorführort und Publikum zum eigenen Darsteller. Die Vormachtstellung der französischen Filmhersteller, allen voran die Firmen Gaumont, Lumière, Méliès und Pathé, wird nahezu zwei Jahrzehnte dauern.

Etwa parallel dazu folgen – nachweislich ab 1898 – die ersten Wanderkinobesitzer in Österreich mit ihren eigenen Aufnahmen von Lokalereignissen und Aktualitäten, die sie ihrem Programm hinzufügen.<sup>2</sup> Sie prägen das Ereignis Kinematografie in Österreich in der ersten Etablierungsphase, indem sie die sogenannten »Lebenden Photographien« als neue Attraktionen bis in die letzten Winkel der Provinz bringen. Das Programmangebot besteht vorwiegend aus Naturaufnahmen, Aktualitäten, Spielfilmen mit dokumentarischem Touch und kommt zum überwiegenden Teil aus Frankreich. Diesen frühen österreichischen Filmpionieren folgen um die Jahrhundertwende weitere, die die Einsatzmöglichkeit des Mediums für Wissenschaft und Unterricht erkennen und so genannte »wissenschaftliche Films« herstellen, wie etwa der Wiener Ethnologe Rudolf Pöch und der Wiener Lehrer Alto Arche.

Eine erste örtlich gebundene und in größerem Umfang betriebene (Spiel-) Filmherstellung beginnt in Österreich mit der Firma Saturn, die um 1906 im dritten Wiener Gemeindebezirk die Produktion pikanter Films oder Herrenabendfilme aufnimmt.<sup>3</sup>

Eine umfangreichere Spielfilmproduktion in Österreich ist mit den französischen Firmen Pathé und Gaumont verbunden. Der Aufbau des weit gespannten Vertriebsnetzes bringt es mit sich, dass diese beiden Firmen auch in Wien ihre Niederlassungen eröffnen. Pathé und Gaumont gehören mit zu den Ersten, die nicht nur ihre Produktpalette – Films und Apparaturen – anbieten, sondern auch Laboratorien einrichten. Nach der Aufnahme der Produktion von Aktualitäten für die Wochenschauberichte gehen die Firmen auch dazu über, sich mit der Herstellung von Spielfilmen zu befassen. Einige der frühen österreichischen Filmhersteller, die bereits vor 1910 Aufnahmen herstellen, wie etwa das bekannte Filmtrio Kolm, Fleck und Veltée, stehen mit den auch in

1. Frank Kessler/Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, »Editorial«, in: *KINtop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Nr. 11 »Kinematographen-Programme«, Frankfurt a. M./Basel 2002, S. 7.

2. Vgl. Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 77.

3. Vgl. Christian Dewald (Red.), »Kinematografie – elementar. Frühes Kino aus der Sammlung des Filmarchiv Austria«, in: *filmarchiv*, Nr. 11, Wien, Oktober/November 2003, S. 58–77.

1. Vgl. Srdan Knezevic, *Lebende Photographien kommen ... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896–1897)*, Wien 1997, S. 8.

2. Vgl. Ernst Kieninger, »À la Lumière. Der Wiener Filmpionier Gottfried Findeis und die erste Periode ambulanter Kinokultur in Österreich 1896–1899«, in: *Medien & Zeit, Forum für historische Kommunikationsforschung*, Nr. 4, Wien 1993, S. 14–26.

3. Vgl. Michael Achenbach/Paolo Caneppele/Ernst Kieninger, *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*, Wien 1999 (= Edition Film und Text 1).

Österreich marktbeherrschenden französischen Firmen in enger Beziehung. Sie lassen ihre Filme in deren Laboratorien entwickeln und kopieren oder verkaufen manchmal auch die Negative mit allen Verwertungsrechten.

Nach 1910 kommt es in der Wiener Filmbranche zu einer regen Gründungstätigkeit. Wesentlichen Anteil am Aufschwung der Filmindustrie hat die aus Frankreich kommende »Film d'Art«-Bewegung, mit der die Filmproduzenten auf die drohende Stagnation des Publikumsinteresses reagieren. Namhafte Autoren werden als Drehbuchautoren herangezogen und die Rollen mit prominenten Schauspielern besetzt, sodass der Film schrittweise auch von der bürgerlichen Presse und dem Publikum als eigene Kunstform zur Kenntnis genommen wird. Ein weiterer Faktor ist die sprunghafte Zunahme der Kinoaufführungen zwischen 1909 und 1911, mit der die Nachfrage nach Filmen zwangsläufig steigt und der Aufschwung der heimischen Filmindustrie gefördert wird.

Viele der mit geringem Kapital gegründeten österreichischen Filmfabriken müssen jedoch ihren Betrieb nach kurzer Zeit wieder einstellen, weil sie sich gegen die internationale Konkurrenz weder am heimischen noch am ausländischen Filmmarkt durchsetzen können. Da die Mittel oft nur für die ersten Filme reichen und sich die Investoren nach ausbleibenden Erfolgen rasch zurückziehen, enden die Firmen nicht selten vor Handels- und Zivilgerichten. Viele der zumeist billig produzierten Filme finden nicht einmal Aufnahme in das Programm der Verleiher. Eine wesentliche Ursache für das Scheitern der kleineren Firmen sind die immer höher werdenden Produktionskosten: Einerseits steigt die Länge der Filme von anfänglich 200 bis 300 auf über 1200 Meter für abendfüllende Spielfilme, andererseits nimmt der Aufwand für die Ausstattung laufend zu. Infolge dieser Entwicklung erhöhen sich die Gagen für zugkräftige Schauspieler mit dem aufkommenden Starwesen erheblich, wie auch die Autoren zunehmend an Bedeutung gewinnen, was das Budget zusätzlich belastet.

Lediglich den großen, kapitalkräftigeren Firmen, wie etwa der Wiener Kunstfilm-Industrie, der Sascha-Filmfabrik und der österreichisch-ungarischen Kinofilmindustrie, gelingt es, einen längeren, regelmäßigen Produktionsbetrieb aufrechtzuerhalten. Bezeichnenderweise betätigen sich diese Produktionsfirmen auch zentral im Verleih- und Vertriebsgeschäft. Andere, kleinere Filmhersteller versuchen, in den Marktnischen der zusehends an Bedeutung gewinnenden Werbe-, Natur- oder Wissenschaftsfilmproduktion ihre Chancen zu finden.

Will man den exakten Umfang der heimischen (Spiel-)Filmproduktion bis 1911 feststellen, stößt man vor allem für die Anfangsjahre auf Schwierigkeiten, da Herstellerangaben in der Fachpresse meist fehlen. Die Filme wurden meist nur als »lebende Photographien« in Plakaten und Flugblättern angekündigt, und die auf das Zielpublikum der Kinoaufführer ausgerichteten

Fachzeitschriften, die seit 1907 auch in Österreich an Verbreitung gewannen, führten zumeist nur den Titel und das Sujet an. Angaben über Produzenten, Herstellungsort, aber auch über die Darsteller spielten zu dieser Zeit keine Rolle. Erst auf der internationalen Kinematografenkonferenz 1908 in Paris einigten sich Verleihfirmen und Filmfabrikanten auf die Einführung von Vor- und Nachspann, die Länge, Produzenten und Titel angeben sollten.<sup>4</sup>

4. Vgl. Anton Thaller, »Österreichische Filmografie 1906–1944«, in: Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg/Wien 2002, S. 412–414.

# Themen

## 1. Stadt

LE RING, F 1896

ENTRÉE DU CINÉMATOGRAPHE À VIENNE, F 1896

VIENNE: RETOUR DES COURSES, F 1896

EINE FAHRT DURCH WIEN, F 1907

AUS WIEN UM 1908

1. Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: *Die Großstadt. Jahrbuch der Gebe-Stiftung*, Band IX, Dresden 1903, S. 188, zit. nach Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen 1978, S. 6.

2. Anonym, »Die Karriere des Kinematographen«, in: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 124, 10. Dezember 1910, S. 5, zitiert nach A. Kaes, ebd.

3. Egon Fridell, »Prolog vor dem Film«, in: *Blätter des Deutschen Theaters*, 2. Jg., Nr. 32 (Juniheft 1913), S. 508–512, zit. nach Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig 1992, S. 203 f.

Sie sind aufs engste verwandt: das Kino und die Großstadt. Beide sind in gleichem Maße Produkte des Hochkapitalismus sowie der technisch-industriellen Revolution. Beide verbindet ein Wahrnehmungstypus. Der Soziologe Georg Simmel schreibt: »Die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen«<sup>1</sup> sind bestimmend für die Wahrnehmungsbedingungen der Großstadt. Diese Kriterien gelten auch für das Kino: fragmentiert, rasch im Wechsel, nichts festhaltend. Die Ästhetik der Großstadt und diejenige des Kinos verweisen aufeinander.

Schon frühe Äußerungen zum Kino berichten davon. Nicht mehr das hochkulturelle wird in den urbanen Vergnügungen gesucht, das Lehrreiche, die Erbauung, vielmehr Zerstreung in den Kinos, bei Boxkämpfen, im Variété, bei Revuen. 1910 heißt es in einem anonymen Text: »Der Kinema kommt, wie das Variété unserer nervösen Ungeduld entgegen. Wir verlangen rapide Entwicklungen: Extracte, Konzentrationen, drei-Minuten-Romane. Den Übergang von den Gleichgewichtslage in den Fieberaum tollster Beweglichkeit. Ja, in der Ästhetik des Fiebers feiert der Kinema seine vorläufige Meisterschaft.«<sup>2</sup> In diesem Sinne hält Egon Friedell das Kino für die ästhetische Entsprechung der Zeit. Bei einer Rede zu einer Kinoeröffnung in Berlin formuliert er: »Zunächst: es [das Kino] ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Es hat etwas Knappes, Präzises, Militärisches. Das paßt sehr gut zu unserem Zeitalter, das ein Zeitalter der Extracte ist. Für nichts haben wir ja heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt.«<sup>3</sup>



EINE FAHRT DURCH WIEN, F 1907

4. Hartmut Bitomsky, »Moderne Bilder«, in: *Filmkritik*, Nr. 299/300, November/Dezember 1981, S. 543.

Vor dem Fiebertraum des Kinos kommt die Entdeckung des neuen Sehens mittels der Apparatur, die bewegte Bilder hervorbringt. Die Aufnahmen der Brüder Lumière bestechen nicht durch ihre Dynamik, sondern durch die genaue Wahl der Kameraposition. Aus dem streunenden Auge wird ein auswählendes, eines, das den Blick zu fesseln versteht. Der Kameramann wählt einen Abstand und wird zum Beobachter. Nichts Sensationelles passiert: eine Straßenbahn fährt an der Wiener Oper vorbei, Passanten lassen sich kurz von dem neuen Apparat auf der Kärntner Straße irritieren, Kutschen verlassen die Rennbahn in der Freudenau. »Das Kino von Lumière hat keine Kadrage«, schreibt Hartmut Bitomsky, »das macht das moderne der Einstellungen aus. Keine Kadrage? Natürlich haben die Bilder Grenzen, Rahmen, aber die Grenzen sammeln das Ensemble der Gegenstände des Bildes nicht mehr nach den Vorstellungen, mit denen man die Welt des Bildes verstehen könnte. Dieses Bild versteht nur ein Denken, das springt.«<sup>4</sup> Ein Sehen, das an der Bruchstelle zum 20. Jahrhundert, von der Großstadtseele animiert ist.

»Selbstverständlich sind die Wiener Plätze, die etwa zwischen 1896 und 1910 von Lumière, Pathé und anderen gefilmt werden, nicht neutrale Räume, sondern Repräsentationsräume der Wiener Bourgeoisie. Die Opernkreuzung, der Ring, der Trabrennplatz, die Burgmusik sind inszenierte und theatralische Räume – aber nur im Rahmen eines verbindlichen Zeit- und Verhaltensschemas. Letztlich macht der pittoreske Blumenkorso im Prater nur Sinn, wenn die Teilnehmer der Konkurrenz unter den aristokratischen und bürgerlichen Familien eine bestimmte Abfolge einhalten – und wenn sie selbst und ihre Wagen dem Publikum bekannt sind. Die Kamera bringt hier einen radikal

anderen Standpunkt, und ich möchte sagen: einen radikal demokratischen Einbruch. Der Filmhistoriker David Clarke hat sich zur Verdeutlichung dieser Qualität auf die soziale Figur des Fremden bezogen. (Als Einschub: Um 1900 sind gerade einmal 38 Prozent der Einwohner Wiens auch Bürger der Stadt, ein Drittel der Einwohner sind Tschechen, ein Zehntel erst in zweiter Generation zugewanderte Juden. Der Großteil der Wiener lebt unter der theoretischen Bedrohung durch das Schubgesetz.) Dem Fremden ist das Gewebe an kulturellen Bedeutungen in der Großstadt zunächst einmal verschlossen. Er wird deshalb allen Dingen, die ihm begegnen, Aufmerksamkeit schenken und Vermutungen anstellen, ohne vorschnell zu urteilen. Alles, worauf man trifft, wird gleich wahrscheinlich.<sup>1</sup> Drei Minuten Kamera-Fahrt durch Wien im Jahre 1908 können das belegen: Sicherlich kennen wir das Parlament und das Burgtheater und deren kulturelle Bedeutung. Im Gegensatz zu der perspektivischen Darstellung auf Architekturzeichnungen und Ansichtskarten aber verschiebt das Kamerabild aus der Tramway heraus mit seiner starren Einstellung die Bedeutungen. Es produziert einen homogenen Raum, der entlang einer Zeitachse in kontinuierlicher Bedeutung durchmessen wird und in dem die zufälligen Begegnungen unsere Aufmerksamkeit finden. Es ist nicht die Universalität, sondern es ist der Straßenarbeiter, der mit seinen gegenläufigen Bewegungen die Kamerafahrt bricht und das Interesse auf sich zieht. Es sind die Passanten und Fahrzeuge, die uns Vermutungen anstellen lassen über den Grund ihrer Anwesenheit, über ihre Herkunft und ihr augenblickliches Ziel. [...]

Der frühe Film zeigt die Szene der Stadt, aber zugleich stellt er diese Szene, das heißt das Vergnügen an der Zirkulation der Bilder, selbst her. David Clarke warnt deshalb davor, den Film als Repräsentation der Stadt aufzufassen. Das hieße nämlich, dass die Stadt an sich existiert, unabhängig von den Tätigkeiten, den sozialen Beziehungen und den kulturellen Konventionen. Tatsächlich aber gibt es viele und je nach sozialer und kultureller Zusammensetzung des Publikums variierende Images der Stadt. Der frühe (dokumentarische) Film ist eine neue urbane Praxis, die nicht zuletzt durch die Zurechnung der Kinos zu den sozialen Räumen der städtischen Unterschichten territoriale Ansprüche der sogenannten »städtischen Massen« begleitet. Bezeichnenderweise gibt es keine Bestrebungen der Stadtverwaltung und der Stadtpolitik, den Film in der frühen Zeit als Repräsentationsmittel einzusetzen. Sie misstrauten, so hat es den Anschein, der Realitätsdimension des Kinos der Attraktionen.<sup>2</sup>

1. David B. Clarke, »Previewing the Cinematic City«, in: ders. (Hg.), *The Cinematic City*, London 1997.

2. Siegfried Mattl, »Wien im Film: A sense of place. Von Lumière bis MASKERADE«, in: Wiener Wissenschaftstage 03 (Hg.), *Imagining the City. Dokumentation*, Wien 2003, S. 14 ff.



geburtstagsfeier Karl Luegers 1908 in Lovrano, A 1908

2. Kaiser  
 KAISERMANÖVER IN MÄHREN, A 1909  
 geburtstagsfeier Karl Luegers 1908 in Lovrano, A 1908

Das österreichische Kaiserhaus widmet der Wirksamkeit von kinematografischen Bildern frühzeitig seine Aufmerksamkeit. Bereits am 17. April 1896 wohnt Kaiser Franz Joseph I. einer Mittagsvorführung der »lebenden Photographien« durch den Kinematographen im Haus Krugerstraße 2 bei. Hofberichterstattung wird dezent zugelassen. Sie kreist um Momente des Repräsentativen: Hochzeiten, Kirchgänge, Eröffnungen von Ausstellungen, distanzierte Kontaktnahme zu den Untertanen. Wenige »private Aufnahmen« unterstreichen das Bild, das von Franz Joseph in seinem Reich kursiert. Er wird in Bad Ischl bei der Jagd gezeigt. Die Kamera wahrt bei den Aufnahmen von Franz Joseph stets Abstand. Der Würde des Amtes wird Raum zugesprochen. Das Imperiale lebt von der Tradition und dem Hofzeremoniell. Kommt das

Volk ins Bild gebührt ihm die Rolle des zuschauenden Statisten: es winkt und kann sich einer Verlegenheit nicht erwehren.

Am 8. September 1909 begibt sich Kaiser Franz Joseph I. auf ein dreitägiges Manöver bei Groß Meseritsch in Mähren (heute Velke Mezirici, CR). Er reist per Bahn, Kutsche und Automobil. Die Generalität steht Spalier, die Schärpen und Knöpfe der Uniformen leuchten, Abordnungen des Militärs reiten vorüber. Der Kinematograph zeichnet auf. Seinen Bildern wird der Motor der Moderne abgehen.

Karl Lueger, populärer Bürgermeister Wiens von 1897 bis 1910, ist ein Massenpolitiker neuen Stils. Ein Virtuose der Stimmungen, ideologisch unbekümmert und wendig, collagiert er seine Programme aus »Bruchstücken der Moderne, Flimmer der Zukunft und wiederauferweckten Überresten einer halbvergessenen Vergangenheit.«<sup>1</sup> Nicht die Überzeugungskraft durch das rationale Argument ist sein Metier, sondern eine Melange aus unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Elementen. Die Gleichzeitigkeit des an sich Unvereinbaren, das Auflösen sozialer Schichten hin zu einem vagen Gemeinschaftsbegriff, das Nebeneinander von progressiv und autoritär finden sich in der Person Lueger zusammen. Gleichzeitig kennzeichnet ein derartiges Mischverhältnis die Aura und Technik moderner Massenpolitik.

Am 24. Oktober 1908 feiert Lueger in Lovrano (heute Lovran, Istrien/Kroatien) seinen 64. Geburtstag. Eine Kamera ist anwesend. Sie registriert und begnügt sich mit einer Einstellung. Lueger praktiziert Volksnähe. Musik, Tanz, Kartenspiele und mitten im Menschenpulk sitzt Lueger, dessen Bild die Zeichen von Wiener Gemüt und Patronanz verdichtet.

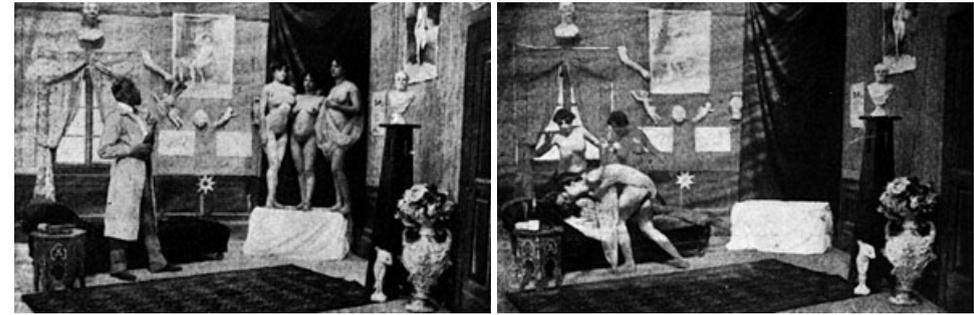
### 3. Körper

DER TRAUM DES BILDHAUERS, A 1906–1908

EINE MODERNE EHE, A 1906–1908

DIE MACHT DER HYPNOSE, A 1908–1910

Terrains des Begehrens, des Voyeurismus, eines intensiven Körpergefühls – auf der Leinwand und im Publikum. Der Kinematograph, unbelastet von den Ansprüchen eines bürgerlichen Kulturbegriffs, versucht sich an einem direkten Blick auf weibliche Frauenkörper. Offen gelegt werden dabei jedoch eher männliche Phantasmen, Wunsch- oder Abwehrbilder. Nicht selten schritt bei der Schaustellung des Verborgenen die Zensur ein. Der Film *EINE MODERNE EHE* kommt beispielsweise weniger der erotischen Schaulust entgegen, denn einer freigeistigen Handhabung moralischer Wertvorstellungen. Der Langeweile einer bürgerlichen Ehe entkommen beide Partner durch eine außerehe-



DER TRAUM DES BILDHAUERS, A 1906–1908

liche Liaison. Der Mann gaukelt einen wichtigen Termin vor, dessen Dringlichkeit die Frau sofort durchschaut. Sie mimit die Alleingelassene und ruft, ist ihr Mann gerade aus dem Haus, den Geliebten zu sich. »Unterdessen amüsiert sich der Herr Gemahl im Separée mit einer Chansonette. Er würde sich gewiß über die Dummheit seiner Frau weniger freuen, wenn er einen Blick in ihr Schlafgemach machen könnte«, heißt es im Katalog der Produktionsfirma Saturn. Der Zensur ging die filmische Thematisierung des doppelten Ehebruchs zu weit. Die Darstellung des Seitensprungs des Mannes wurde mit Einschränkungen gestattet; die gesamte Sequenz, die den Seitensprung der Frau zeigt, wurde verboten. Der Übergang zwischen privatem Traum und sozialem Alptraum erscheint fließend.

»Nachdem die Gebrüder Lumière die Kinematographie ab 1895 weltweit popularisierten, nutzten die Filmhersteller das Potenzial des neuen Mediums auch zur Darstellung erotischer Sujets. Populäre Motive wie die »Tableaux vivants«, »Living statuary« oder »lebender Marmor« thematisierte das frühe Kino ebenso wie pikante Sketcheinlagen der Volksbühne [...]. Französische Firmen leisteten auf diesem Gebiet Pionierarbeit [...].

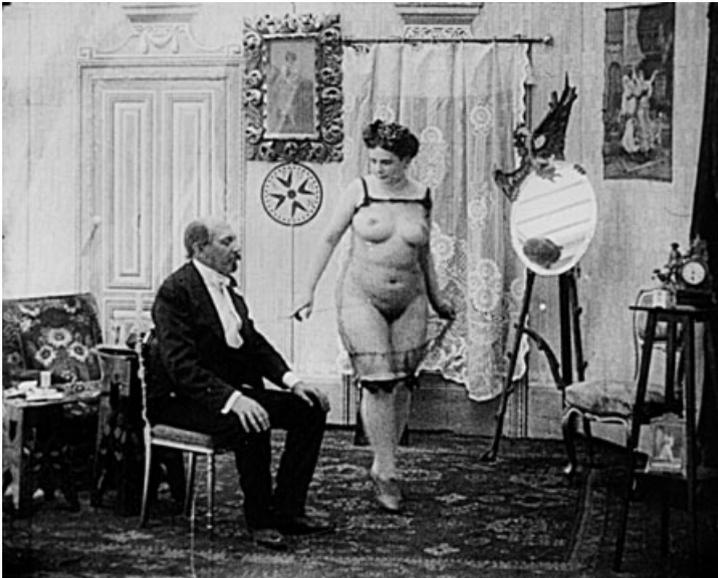
Fahrende Schausteller und Betreiber von Varietés und Vergnügungslökalen waren die ersten Abnehmer für diese »pikanten« Streifen. In Österreich erfolgte die Präsentation erotischer Filme meistens im Rahmen sogenannter »Herrenabende« im Anschluss an das reguläre Programm. Mit den Wanderkinos gelangten die Leinwandpikanterien zu weiter Verbreitung, wobei die Vorführung dieser beim Publikum äußerst beliebten Filme für die Kinobesitzer immer mit einem gewissen Risiko verbunden war. Nicht selten kam es zu Beanstandungen und Anzeigen wegen Gefährdung der sittlichen Ordnung.

Johann Schwarzer, ein findiger Fotograf aus Javornik in Schlesien, erkannte das kommerzielle Potenzial erotischer Filmaufnahmen und brachte ab 1906

1. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt a. M. 1982, S. 114.



EINE MODERNE EHE, A 1906–1908



DIE MACHT DER HYPNOSE, A 1908–1910

1. Vgl. Michael Achenbach/  
Paolo Caneppele/Ernst  
Kieninger, »Saturn –  
Projektionen der Sehnsucht. Die erotischen  
Anfänge der österreichischen  
Kinematografie«, in:  
*Mitteilungen des Film-  
archiv Austria*, 7/1999.

unter dem Firmennamen Saturn-Film »hoch pikante Herrenabendfilms« in den Handel. In einem Dachatelier am Arenbergring im 3. Wiener Gemeindebezirk produzierte Schwarzer bald auch für den internationalen Markt. Ein in verschiedenen Sprachversionen vertriebener, reich illustrierter Bestellkatalog stimulierte den Absatz nachhaltig.

Seit September 1907 trugen Saturn-Filme sowohl im Vorspann als auch im Filmbild einen Stern als Schutzmarke, womit der damals üblichen Raubkopierung vorgebeugt werden sollte. Saturn produzierte zwischen 1906 und 1910 ausschließlich erotische Filme, die gleichzeitig als die ersten in Österreich hergestellten Spielfilme gelten. Als anlässlich einer behördlichen Inspektion 1911 zahlreiche Saturn-Filme konfisziert bzw. stark zensuriert wurden, war die Produktion der Firma entscheidend geschwächt worden: Noch vor 1914 kam die erste professionelle Spielfilmproduktion Österreichs vollständig zum Erliegen.«<sup>1</sup>

# Bewegungen

1. Das vorliegende Fragment, es zeigt die ersten zwei Drittel des Gesamtfilms, stellt das zweitälteste erhaltene Material eines österreichischen Spielfilms dar, sieht man von den Herrenabend-Filmen der Wiener Firma Saturn ab. Der älteste erhaltene Spielfilm *DER MÜLLER UND SEIN KIND*, Regie: Walter Friedemann, gedreht wenige Monate zuvor für den Einsatz während der Allerseelenzeit, wurde ebenfalls von der Oesterreichisch-Ungarischen Kinoindustrie produziert. Vgl. »*DER MÜLLER UND SEIN KIND* (1911): der älteste erhaltene österreichische Spielfilm« (Markus Nepf, »Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs«, in: Francesco Bono/Paolo Caneppele/Günter Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, Wien 1999, S. 20 ff.).

## 1. Erzählen

### DAS GOLDENE WIENER HERZ, A 1911

Bilder in Bewegung bringen, Abstände variieren, Gegenstände isolieren. Mit diesen Mitteln beginnt das Kino zu erzählen. Drei Menschen in einem Raum. Die Kamera rahmt eine Bühnentotale. Die spärliche Möblierung zeugt von Bescheidenheit und Armut. Die Mutter muss körperlich erschöpft das Bett hüten, das ältere Mädchen legt seine kleine Schwester schlafen. Zu Nikolo hat das Mädchen einen Schuh vor das Fenster gestellt. Er bleibt leer. Die Enttäuschung ist groß. Das Kind wird initiativ. Es schreibt einen Brief. Die Kameraposition wechselt, rückt der Tätigkeit des Schreibens in einer Großaufnahme nahe. Eine Wunschkarte wird formuliert. Der Film verlässt den Innenraum. Eine Straßenkreuzung in der Vorstadt. Das Mädchen ist zu klein, um die Karte in den Briefkasten zu werfen. Es weiß keinen Rat. Die Karte fällt auf die schmutzige Straße. Ein Fiaker mit einer lustigen Gesellschaft brems neben dem traurigen Kind. Eine elegante Frau spricht mit ihm. Sie versteht das Ansinnen, hilft und notiert rasch den Absender. Der Postbote biegt mit dem Fahrrad um die Ecke. Szenenwechsel: ein vornehm eingerichtetes Zimmer. Ein Betrunkener schläft auf dem Diwan seinen Rausch aus. Er wacht, wirft er den Inhalt seiner Hosentaschen achtlos beiseite. Der Diener sammelt das Verstreute und die Kleidungsstücke auf. Das Filmfragment *DAS GOLDENE WIENER HERZ*<sup>1</sup> zeigt eine Erzählhandlung und betont als Fragment eine Eigenschaft der Kinematografie. Das Abenteuer und der Genuss am Sehen überlagern den Zusammenhang des Erzählten. Die Arbeit der Kamera, der Wechsel der Einstellungen, der Bildbau, das Spiel zwischen innen und außen, zwischen Bekanntem und Unbekanntem binden die Aufmerksamkeit. Noch regiert die Schau- lust, doch die Geschichte beginnt zu keimen. Der Wunsch, der Armut zu entfliehen, und die Initiative des Mädchens rühren. Die Gefühle hoffen auf einen guten Ausgang.



DAS GOLDENE WIENER HERZ, A 1911

## 2. Erforschen

### BUSCHMÄNNER IN DER WÜSTE KALAHARI, A 1907–1909 BUSCHMANN SPRICHT IN DEN PHONOGRAPHEN, A 1908

Mit dem dritten Auge des Kinos kann die Welt anders betrachtet und geordnet werden. Das Objektiv der Kamera verspricht vermeintliche Objektivität und jede Verrichtung des Alltags bietet sich als Rohstoff an. Die Forschung entdeckt die Kinematografie. Ein Pionier auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Nutzung des Kinematographen ist der österreichische Arzt, Anthropologe und Ethnologe Rudolf Pöch (1870–1921). Bereits 1904 setzt er audio-visuelle Dokumentationsmethoden in der Feldforschung ein. Von 1907 bis 1909 bereist er im Auftrag der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Südafrika und untersucht in der Kalahari kleinwüchsige Buschbevölkerungen. Er filmt Tänze, das Sammeln von Knollenfrüchten, die Herstellung einer Schnur, das Bereiten von Feuer, das Zerstampfen von Knollen. Von seiner dreijährigen Forschungsreise bringt Pöch eine ganze ethnologische Wunderkammer mit nach Hause: wertvolle Sammlungen von 150 Schädeln, 80 Skeletten, über 2000 fotografische Aufnahmen, belichtetes Filmmaterial, an die 1000 ethnografische Gegenstände und 200 fonografische Aufnahmen.

Mitte der achtziger Jahre wird das »Südafrika-Material« dahingehend untersucht, »ob nicht wenigstens zu einigen Filmszenen passende Phonogramme zum Unterlegen eines – wenn auch nicht synchronen – Tones vorhanden wären.«<sup>1</sup>

1. *Begleitveröffentlichung zum wissenschaftlichen Film C 1930 des ÖWF*, BUSCHMANN SPRICHT IN DEN PHONOGRAPHEN – Film von Rudolf Pöch 1908, *Wiss. Film* (Wien), Nr. 36/37, Juni 1987, S. 134.



BUSCHMÄNNER IN DER WÜSTE KALAHARI, A 1907–1909

Gefunden wurde die Filmaufnahme eines Buschmannes, der in einen Phonographen spricht sowie das dazugehörige Tondokument. In dieser Bild/Ton-Kombination wurde das historische Material nun rekonstruiert und neu herausgegeben. Pöch selbst hatte seine Aufnahmen nach einer wissenschaftlichen Maske handschriftlich protokolliert. Aus den Originalaufzeichnungen geht hervor, dass der Aufgenommene namens Kubi frei spricht und eigene Erlebnisse berichtet. Pöch notiert: »Kubi hat bei seiner Erzählung [...] so lebhaft gestikuliert, und so in den Trichter hineingesprochen, als ob er wirklich einem anderen Menschen etwas erzählen wollte, daß ich mich entschloss, diese Szene kinematographisch festzuhalten. Um alles vollständig naturgetreu zu machen, wurde auch wieder eine wirkliche Aufnahme der Erzählung mit dem Archiv-Phonographen gemacht. [...] Kubi hat erzählt das früher viel mehr Wasser in der Pfanne war (zeigt auf die Pfanne), die Elephanten hätten dort getrunken und gebadet, und seien dann in den Busch gegangen. Es waren früher Elephantenpfade ausgetreten (er deutet, wie diese Pfade liefen). Dann erzählt Kubi ein Abenteuer, wie er von einem Elephanten fast getötet worden sei (er gestikuliert dabei lebhaft, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, und schließt dann beide Hände über dem Trichter des Apparates).«<sup>2</sup>

2. Rudolf Pöch, Protokoll zur Phonogrammaufnahme 789, zit. nach *Begleitveröffentlichung zum wissenschaftlichen Film C 1930 des ÖWF*, a. a. O., S. 138.

1. Hartmut Bitomsky, »Das goldene Zeitalter der Kinematographie«, in: *Filmkritik*, Nr. 237, September 1976 (Themenheft), S. 414.

### 3. Ausstellen

#### ERÖFFNUNG DER KÄRNTNER LANDES-HANDWERKER-AUSSTELLUNG IM JAHRE 1911 UNTER DEM EHRENPROTEKTORAT VON ERZHERZOG KARL FRANZ JOSEF, A 1911

Die alte und die neue Form, Aufschlüsse über die Welt, ihre Erfindungen und Produkte zu erhalten. Einst waren es klassische Ausstellungen, die Exponate zusammentrugen, die neue Maschinen zeigten, die dem Kunsthandwerk Raum boten, die mit dem Schillern des elektrischen Lichts anlockten. Orte des Entdeckens, des Schlenderns, der kollektiven Erfahrung. Der Kinematograph ist das Pendant der Ausstellungen, allerdings in ganz anderem Ausmaß. Die ganze Welt kann ihm zum Exponat werden. »Jetzt ist der Kinematograph dazwischen getreten«, heißt es in einer Aussendung der Firma Gaumont aus dem Jahr 1912. »Er ist das wahre, das einzige Journal der Zukunft.«<sup>1</sup>

Die Aktualität über die Eröffnung der Kärntner Landes-Handwerker-Ausstellung lässt die Fragen nach den zukünftigen Formen der Vermittlung in der Schwebe. Sie zeigt eine Welt, die noch ganz bei sich zu sein scheint. Ein jugendlicher Erzherzog, dem die Nähe zum Bürgertum, zum Land und zum Klerus keine Schwierigkeiten macht, wird freudig begrüßt. Auch der Kino-Operateur versteht sein Handwerk. Er wechselt seine Einstellungen zwischen Nähe und Übersicht und durchmisst das Gelände der Landesausstellung mit einem 360-Grad-Schwenk. Sport wird beworben, Landmaschinen sind zu erkunden und die neobarocke Fassadenarchitektur eines Zeltkinos lädt zum Besuch ein. Dem Kassenbereich des Kinematographen gehört das finale Bild. Die Zirkulation des Neuen verlangt Eintritt.

# Frühes Kino aus Österreich

---

## LE RING F 1896

PRODUKTION: Société Lumière FORMAT: 35 mm, stumm, s/w  
LÄNGE: 15 Meter LAUFZEIT: 1 Minute (16 B./Sek.)

---

## ENTRÉE DU CINÉMATOGAPHE À VIENNE

F 1896 PRODUKTION: Société Lumière FORMAT: 35 mm,  
stumm, s/w LÄNGE: 15 Meter LAUFZEIT: 1 Minute (16 B./Sek.)

---

## VIENNE: RETOUR DES COURSES F 1896

PRODUKTION: Société Lumière FORMAT: 35 mm, stumm, s/w  
LÄNGE: 15 Meter LAUFZEIT: 1 Minute (16 B./Sek.)

---

## EINE FAHRT DURCH WIEN F 1907

FORMAT: 35 mm, stumm, s/w, LÄNGE: 73 Meter LAUFZEIT: 4  
Minuten (16 B./Sek.)

---

## Aus WIEN UM 1908 A 1908

Beiträge: VERKEHR DER STRASSENKREUZUNG OPERNRING /  
BLUMENKORSO IM MAI / IN DER PRATERHAUPTALLEE / DER  
FIAKERSTAND AM GRABEN / LEBEN AM NASCHMARKT. PRO-  
DUKTION: Pathé Frères FORMAT: 16 mm, stumm, deutsche Zwischen-  
titel, s/w LÄNGE: 120 Meter LAUFZEIT: 17 Minuten (16 B./Sek.)

---

## KAISERMANÖVER IN MÄHREN A 1909

PRODUKTION: Aufgenommen von der Photobrom Gesellschaft  
m.b.H., Wien, VI., Neubaugasse 64-66 FORMAT: 35 mm, stumm,  
deutsche Zwischentitel, s/w LÄNGE: 61 Meter (OL: 200 Meter)

---

## GEBURTSTAGSFEIER KARL LUEGERS 1908 IN LOVRANO A 1908

FORMAT: 35 mm, stumm, s/w LÄNGE: 57 Meter

---

## DER TRAUM DES BILDHAUERS A 1906-1908

PRODUKTION: Saturn-Film (Wien) FORMAT: 35 mm, stumm, s/w  
LÄNGE: 79 Meter (OL: 95 Meter)

---

## EINE MODERNE EHE A 1906-1908

PRODUKTION: Saturn-Film (Wien) FORMAT: 35 mm, stumm,  
deutsche Zwischentitel, Viragen LÄNGE: 107 Meter

---

## DIE MACHT DER HYPNOSE A 1908-1910

PRODUKTION: Saturn-Film (Wien) FORMAT: 35 mm, stumm, s/w  
LÄNGE: 131 Meter

---

## DAS GOLDENE WIENER HERZ A 1911

PRODUKTION: Oesterreichisch-Ungarische Kinoindustrie Ges.  
m. b. H. (Wien) BUCH: Ernst Klein UA: 1.12.1911 FORMAT: 35 mm,  
stumm, deutsche Zwischentitel, Viragen LÄNGE: 161 Meter  
(Fragment) LAUFZEIT: 9 Minuten (16 B./Sek.)

---

## BUSCHMÄNNER IN DER WÜSTE

### KALAHARI A 1907-1909

REGIE: Rudolf Pöch FORMAT: 16 mm, stumm, s/w,  
LÄNGE: 32 Meter LAUFZEIT: 6 Minuten

---

## BUSCHMANN SPRICHT IN DEN

### PHONOGRAPHEN A 1908

REGIE: Rudolf Pöch, FORMAT: 16 mm, Ton, s/w und Farbe,  
LÄNGE: 33 Meter LAUFZEIT: 3'30 Minuten

---

## ERÖFFNUNG DER KÄRNTNER LANDES- HANDWERKER-AUSSTELLUNG IM JAHRE 1911 UNTER DEM EHRENPROTEKTORAT

### VON ERZHERZOG KARL FRANZ JOSEF A 1911

HERSTELLER und AUFNAHMELEITUNG: der Besitzer des  
ersten Kärntner Kinos Hermann Prechtl FORMAT: 35 mm,  
stumm, deutsche Zwischentitel, s/w, LÄNGE: 100 Meter  
LAUFZEIT: 5 Minuten (18 B./Sek.)

---

002: 2. Februar 2005

## Impressum:

MEDIENINHABER: Verlag Filmarchiv Austria, 1020 Wien, Obere Augartenstraße 1

HERAUSGEBER: Christian Dewald REDAKTION UND TEXTE HEFT 002: Elisabeth Büttner

LEKTORAT: Georg Tscholl SATZ: Sandra Gugic GRAFIK: Perndl+Co DRUCK: Holzhausen, Wien

ADRESSE: Filmhimmel Österreich, 1020 Wien, Obere Augartenstraße 1, c.dewald@filmarchiv.at,

www.filmarchiv.at

COVERFOTO: ENTRÉE DU CINÉMATOGAPHE À VIENNE, F 1896

## DANK AN:

Filmarchiv Austria (Thomas Ballhausen, Ernst Kieninger, Josef Navratil, Nikolaus Wostry)

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Berlin (Rosemarie van der Zee)

Österreichische Akademie der Wissenschaften/Phonogrammarchiv (Dietrich Schüller)

Österreichische Mediathek (Rainer Hubert, Hermann Lewetz)

Österreichisches Filmmuseum, Wien (Brigitte Paulowitz, Regina Schlagnitweit)

Sixpack Film, Wien (Brigitta Burger-Utzer, Dietmar Schwärzler)

FOTONACHWEIS: Filmarchiv Austria (Wien), Österreichisches Filmmuseum (Wien)

Die Begleithefte werden zum jeweiligen Vorführtermin im Kino gratis ausgegeben.

Ein nachträglicher Bezug ist über den Shop im Audiovisuellen Zentrum Augarten

(shop@filmarchiv.at) oder an der Kinokasse zum Preis von € 2,- pro Nummer möglich.



FILM  
ARCHIV  
AUSTRIA

verlag filmarchiv austria