

## Unsere Royals

### Wien 1910. Zwei Kaiser gehen ins Kino.

Der deutsche Kaiser besucht seinen Amtskollegen in der Donau-Monarchie. Neben dem üblichen Programm mit Empfängen und einer Besichtigung der Internationalen Jagdausstellung kommt es zu einer Novität im Hofprotokoll: die beiden Kaiser gehen in ein Kinematografen-Theater. Was nicht dabei nicht vorhersehbar war: und treffen im Kino auf sich selbst, in den Bildern einer Wochenschau.

Diese Episode und die Verblüffung, die sie auslöst, beschreibt der Schriftsteller und Dramaturg Berthold Viertel in der Zeitschrift *März* im selben Jahr folgendermaßen: „Sie sahen dort sich selber zu. Sie sahen ein getreues Abbild ihrer selbst, welches zu sprechen, zu grüßen oder zu lachen schien. Und das Publikum im Bilde applaudierte. Und das Publikum im Zuschauerraum applaudierte auch. Und die Monarchen im Bilde dankten. Und die wirklichen Monarchen dankten in der Wirklichkeit. Aber plötzlich riß ein Film, und es ward dunkel. – Bei dieser Stelle des Berichtes lief es mir kalt über den Rücken. Wie? Ging dieser Riß auch durch die Wirklichen? Und mit Entsetzen fragte ich mich: ja wer ist denn hier der Wirkliche?“<sup>1</sup>

Die Versinnbildlichung dynastischer, staatspolitischer Ideen durch öffentliche Abbildungen des Kaisers, des siegreichen Kriegers, des verdienten Bürgers funktioniert bereits seit der römischen Antike. Bis in die Renaissance hinein werden Staatsfeinde, derer man nicht habhaft werden konnte, mit einem Bildzauber *in effigie* verfolgt. Namhafte Künstler stellen ihre Kunst derart in den Dienst der Öffentlichkeit, der Florentiner Andrea del Castagno (1421 – 1457) etwa erhielt auf diese Weise den Spitznamen des „Galgenmalers“.

Berthold Viertel beschreibt in seinem Feuilleton mit einigem Sarkasmus, was schon die Kirchenväter des vierten Jahrhunderts beschäftigte: „Ich bringe es nicht mehr aus dem Bewußtsein, dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation. Der auserwählte Eine, der einfach dadurch, daß er geht und spricht und grüßt, und zwar möglichst typisch geht und spricht und grüßt, den Völkern ihre Existenz zur Evidenz bringen soll – doppelt?! Darf man die Gnade so frevelhaft vervielfältigen? Ist es nicht zuviel für einen Moment, zwei, nein, vier Könige? Dort oben, im Bilde erfüllt einer seine hohe Pflicht, und unten, im Zuschauerraum, sitzt derselbe einfach als Mensch, der sich am Konterfei seiner Würde menschlich ergötzt? Oder erfüllt er dadurch wieder nur seine Pflicht? Wo beginnt, wo endet die Repräsentation?“

Franz Joseph wird schon als Säugling als ein Herrscher von Gottes Gnaden behandelt. „Hofdamen nannten ihn »Gottheitel«“, so Gerhard Roth in seiner *Reise in das Innere von Wien*.<sup>2</sup> Sein Bild – der alte Mann mit Backenbart, stets in Uniform oder Jagdanzug, anachronistischer Weise neben einer für immer jungen Sisi – wird bis heute auf Kaffeehäferln verehrt.

Die Kinematografie verlängert hier nur die Herrscher-Ikonografie – und bricht sie durch die Verdoppelung der Verdoppelung. „Gerade als Gegenstand des industriell erzeugten kinematischen Bildes enthüllt die dynastische Inszenierung dem zeitgenössischen Blick

---

<sup>1</sup> Berthold Viertel, zitiert nach Büttner, Dewald, 21.

<sup>2</sup> Roth, 247.

ihren moribunden Zustand. Das Medium dekonstruiert seinen Gegenstand, das (technische) Bild das in ihm Versinnbildlichte. Und der leibhaftige Kaiser im Kino, vis-à-vis mit der vom technischen Medium aufgedeckten Operettenversion seiner auratischen Gestalt, erweist sich als das, was er historisch war: eine komisch-fürchterliche oder zum Fürchten komische Figur.“ (Klaus Kreimeier)

### **Wien 1916. Karl wird "Erster Österreichisch-Ungarischer Soldat".**

Mitten im Krieg stirbt Franz Joseph. Sein Großneffe Karl wird neuer Kaiser. Während Franz Josephs Bild in das nationale Gedächtnis eingebrannt ist, muss Karls Bild erst zu den Völkern des Reiches durchdringen. Ein Medienwechsel bahnt sich an, denn er nutzt dazu massiv die Kinematographie. „Karl wird ein Kaiser der technisch hergestellten Bilder, ihrer Vervielfältigung und Verbreitung“, schreiben Elisabeth Büttner und Christian Dewald.<sup>3</sup>

1911, bei seiner Hochzeit mit Prinzessin Zita von Parma auf Schloss Schwarzau, stellt die Kamera Karl noch in den Schatten Franz Josephs und des Thronfolgers Franz Ferdinand.<sup>4</sup> Bei diesen Aufnahmen entsteht der generelle Eindruck, dass die Herrscherfamilie im Umgang mit dem neuen Medium noch keine große Erfahrung hat. Bei den Hochzeitsfeierlichkeiten verweilt die Kamera immer wieder länger auf einem fixen Standpunkt und beobachtet die Personen, die sich vor ihr mitunter zwanglos bewegen. Karl und Zita sowie der Kaiser postieren sich mehrfach vor der Kamera, doch verhalten sie sich dann wie bei einer Fotoaufnahme. Sie stehen beinahe unbewegt und versuchen zu lächeln oder wenden der Kamera öfters den Rücken zu. Thronfolger Franz Ferdinand frisiert sich während des Empfangs am Balkon mit der Hand deutlich sichtbar die Haare, während die Kamera keine Anstalten macht, von seiner Person zu einer anderen zu schwenken oder die Aufnahme zu stoppen. Die Trauung selbst wird nicht gezeigt. (Mangels tauglicher Beleuchtungssysteme waren Innenraumaufnahmen gemeinhin rar.)

Seit der Thronbesteigung Karls hat die Kamera die Aufgabe, „Seiner k. u. k. Apostolischen Majestät Allerhöchst [...] Leben und seine Tätigkeit festzuhalten [...], um dieselben im Film den weitesten Schichten des Volkes zur Kenntnis zu bringen.“<sup>5</sup> Dazu dienen unter anderem Streifen wie *Unser Kaiser* (Ö 1916/1917) oder *Der Kaiser betet im Felde für das Waffenglück seiner Truppen* (Ö 1017/1918). Karl wird inszeniert als „verantwortungsbewusster Herrscher, als gottesfürchtiger Monarch, als vorausschauender Feldherr, als aufmerksamer Zuhörer seiner Soldaten, als gefeierte Stütze seines Volkes“<sup>6</sup>. Er macht sich selbst ein Bild – filmisch umgesetzt durch eine Überblendung, die ihn durch ein Fernglas Frontszenen betrachtend zeigt. Die Not der Bevölkerung wird ausgeblendet.

### **Hauptquartier. Kinotheater.**

„In der ersten Reihe sitzt der Armeeoberkommandant Erzherzog Friedrich. Ihm zur Seite sein Gast, der König Ferdinand von Bulgarien. Es wird ein Sascha-Film vorgeführt, der in sämtlichen Bildern Mörserwirkungen darstellt. Man sieht Rauch aufsteigen und Soldaten fallen. Der Vorgang wiederholt sich während anderthalb Stunden vierzehnmal. Das militärische Publikum sieht mit fachmännischer Aufmerksamkeit zu. Man hört keinen Laut. Nur bei jedem Bild, in dem Augenblick, in dem der Mörser seine Wirkung übt, hört man aus der vordersten Reihe das Wort: Bumsti!“<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Büttner, Dewald, 150.

<sup>4</sup> *Die Vermählung des künftigen Thronfolgers Erzherzog Karl Franz Josef mit Prinzessin Zita von Parma auf dem Schloss zu Schwarzau*, Ö 1911.

<sup>5</sup> Büttner, Dewald, 150.

<sup>6</sup> Büttner, Dewald 150.

<sup>7</sup> Karl Kraus, 297.

Die Kommunikation erreicht im ersten Weltkrieg eine neue Qualität. Laut Ulrike Oppelt fördert der Erste Weltkrieg die Ausbildung der „Gattung“ des propagandistischen Dokumentarfilms.<sup>8</sup> Auch andere neue Medien wie das Telefon zur Übermittlung von Befehlen an die Front werden erprobt. „Im August hatte das k. u. k. Armeeoberkommando im Einvernehmen mit dem Kriegsministerium die Aufstellung von zehn Kinoexposituren bei der Armee im Felde veranlaßt und mit der Durchführung dieser Aufgabe drei heimische Filmfabriken, die Sascha-Filmfabrik, die Wiener Kunstfilmindustrie-Gesellschaft und die Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie-Gesellschaft, betraut. Mit der Aufstellung dieser Exposituren in militärischer Hinsicht wurde das k. u. k. Kriegsarchiv beauftragt [...].“<sup>9</sup> Dieses zensierte die Aufnahmen, die unter militärischer Aufsicht entwickelt wurden. Freigegebene Negative bekamen die Firmen zur geschäftlichen Verwertung in Wochenschauen, die allerdings pro Meter einen Betrag an meist kriegswohltätige Institutionen zu entrichten hatten. „Erst 1915 setzte sich in der Heeresleitung die Einsicht um die Reichweite sowie die Wirk- und Suggestionskraft propagandistischer Filmbilder durch, und man zog den möglichst dichten Einsatz der Kriegspropagandafilme der Gewinnmaximierung vor.“<sup>10</sup>

Die strenge Zensur beschreibt auch der Filmpionier Oskar Messter 1916 für Deutschland als Nachteil gegenüber ausländischen Produktionen, die schon lange vor dem Krieg das Bild Deutschlands im Ausland nachhaltig prägen. Seiner Meinung nach war der Film im Deutschen Reich quasi vogelfrei und die Filmproduzenten mussten einen Großteil ihrer Energien zur Überwindung dieser Zensurbestimmungen aufbringen, welche in anderen Ländern viel effektiver zur Weiterentwicklung angewandt wurden.<sup>11</sup> Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurden von der Entente bereits gezielt Propagandafilme gegen die Mittelmächte produziert. Messters Denkschrift, die auf die massive Förderung der „patriotischen“ Filmindustrie in Deutschland und Österreich drängte, argumentierte die eigene Sache folgendermaßen: „Wer die in aller Welt verbreiteten deutschlandfeindlichen Films kennt und namentlich die Wirkung bei den impulsiven Völkerschaften beobachtet hat, der braucht sich nicht zu wundern, daß man im Auslande auf die uns nachgesagten Hunnen- und Barbarenmärchen wie auf ein Evangelium schwört, braucht sich auch nicht zu wundern über die eigenartige Haltung einiger neutraler Staaten uns gegenüber. [...] Freilich, die deutschen Fabrikanten sind entschuldigt, denn sie hatten im Innern einen schweren Abwehrkampf gegen Belästigung, Drangsalierung und Schikanen, worunter auch die schwere Vermögensschädigungen hervorrufende Handhabung der Filmzensur fällt, zu führen.“<sup>12</sup>

Vor dem Weltkrieg verhielt sich das deutsche Militär gegenüber dem Medium Film durchaus widersprüchlich – einerseits wurde der Film etwa in Bezug auf die Flottenrüstung propagandistisch eingesetzt, zur Nachstellung berühmter Schlachten oder auch für Ausbildungszwecke oder in Schießkinos. Andererseits wurde die Kinematografie offenbar nur in geringem Ausmaß für militärische Zwecke genutzt.

Dennoch hatte Deutschland bereits zu Beginn der Mobilisierung die gesamte Infrastruktur für eine Filmpropaganda aufgestellt.<sup>13</sup> 1917 wird die Universum-Film AG (Ufa) gegründet, „um nach einheitlichen großen Gesichtspunkten eine planmäßige und nachdrückliche

---

<sup>8</sup> Oppelt, 28.

<sup>9</sup> Major Karl Josef Zitterhofer, *Der Kriegsdienst der Kinematographie*. In: *Der Filmbote*, Nr. 2, Wien 1918, 8. Zitiert nach Büttner, Dewald, 182.

<sup>10</sup> Büttner, Dewald, 184f.

<sup>11</sup> Vgl. Messter, 94.

<sup>12</sup> Messter, zitiert nach KINtop 3/94, 93f.

<sup>13</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus, 106-110.

Beeinflussung der großen Massen im staatlichen Interesse zu erzielen“<sup>14</sup>. Darüber hinaus stellen sowohl Entente als auch Deutschland den Militärbehörden große Geldsummen zur Verfügung, „die es erlaubten, einerseits Propagandafilme umsonst abzugeben und andererseits Österreich-Ungarn bereits in Friedenszeiten mit einem dichten Netz an profitablen Tochterunternehmen, vor allem der französischen Firma Pathé Frères, zu überziehen.“<sup>15</sup>

Doch das eigentliche Problem ist die Kluft zwischen Gezeigtem und Erlebtem. So riefen etwa die Sascha-Kriegswochenberichte in den Frontkinos Befremden oder Gelächter hervor – weil sie der Realität an der Front nicht gerecht werden konnten.<sup>16</sup>

*Ferdinand Drexler, Gerhard Pölsterl, Karin Seifert, Philine Trnka*  
Seminar „Different Moments. Dokumentarfilm und Zeitgeschichte“,  
Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, Wintersemester 2007/08  
*Lektorat: Hina Berau*

### **Literaturhinweise**

Elisabeth Büttner, Christian Dewald, Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg und Wien 2002

Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 2004

Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt am Main, 1986

Klaus Kreimeier, Die doppelte Verdoppelung der Kaiser-Ikone. Berthold Viertel in einem Kino zu Wien, anno 1910. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.), Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München 2002

Sabine Lenk, Lichtblitze. Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn. In: KINtop 1/1992, Frankfurt am Main 1994, 29-57

Oskar Messter, Der Film als politisches Werbemittel (1916). In: KINtop 3/1994, Frankfurt am Main 1994, 93-102

Wolfgang Mühl-Benninghaus, Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg. In: KINtop 3/1994, Frankfurt am Main 1994, 103-115

Ulrike Oppelt, Film und Propanda im ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Band 10. Stuttgart 2002

Gerhard Roth, Eine Reise in das Innere von Wien. Die Archive des Schweigens. Frankfurt am Main, 1999

---

<sup>14</sup> Brief von Erich Ludendorff (Erster Generalquartiermeister beim Chef des Generalstabs) an das Kriegsministerium vom 4. Juli 1917. Der Brief gilt als Gründungsdokument der Ufa. Zitiert nach Wolfgang Jacobsen, Frühgeschichte des Films. In: Geschichte des deutschen Films, 37.

<sup>15</sup> Büttner, Dewald, 184.

<sup>16</sup> Büttner, Dewald, 186f.