

Das Leben einfangen: Prüfende Blicke

RAUM	BEGRENZT
ZEIT	ENDLICH
WERT	GEREiht
PERSPEKTIVE	PANORAMA
NAVIGATION	SCHWENKEN

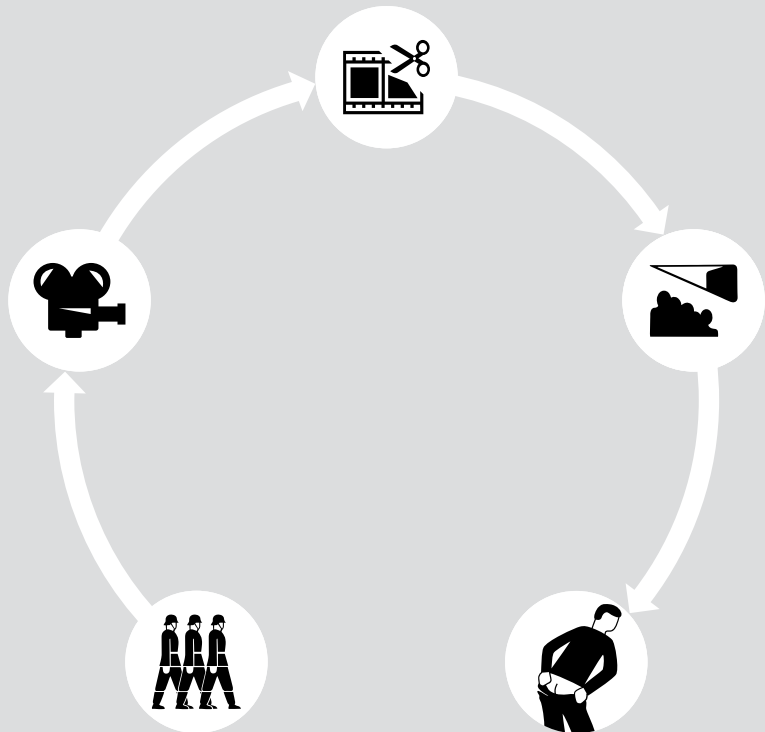
PARADE 2.1

Die „Türkenbefreiungsfeier“ am 14. Mai 1933 in Wien wurde vom Österreichischen Heimatschutz veranstaltet. Nach der Kundgebung in Schönbrunn marschierten Heimwehrleute aus dem ganzen Land auf einer kaiserlichen Route ins Zentrum des „Roten Wien“.

KAMERA 2.2

Von der „Türkenbefreiungsfeier“ gibt es mehrere filmische Aufnahmen. Die Tonfilme stammen aus der *Fox Tönenden Wochenschau* und wurden mit einer 35-mm-Kamera von Bell & Howell – einer nachgerüsteten Version des Modells 2709 – aufgenommen.

Abb. 73: Das gereimte Netzwerk der Mediation „Das Leben einfangen: Prüfende Blicke“ im Modul „Topologie“ der Website campusmedius.net (Version 2.0/2021), gestaltet von Susanne Kiesenhofer und für die Buchausgabe adaptiert von Stefan Amann.



MONTAGE

2.3

Der *N.S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, herausgegeben im Sommer 1933 von der Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin, befasst sich mit dem Geschehen des 13. und 14. Mai 1933 in Wien und manipuliert die realen Ereignisse nicht nur inhaltlich, sondern auch deren zeitlichen Ablauf.

TONKINO

2.4

Am Wochenende der „Türkenbefreiungsfeier“ lief der Spielfilm *Das Testament des Dr. Mabuse* von Fritz Lang in acht Wiener Kinos, darunter das UFA-Ton-Kino in der Taborstraße 8, das 1916 als Central-Kino im Theatersaal des Hotels Central eröffnet hatte.

ENTBLÖSSEN

2.5

Als am Samstag, dem 13. Mai 1933, deutsche NS-Politiker vom Flugfeld Aspern in die Wiener Innenstadt fuhren, zeigten ihnen einige BewohnerInnen des Lassalle-Hofs den entblößten Hintern. Wie lässt sich diese Protestgebärde kulturgeschichtlich deuten?

2.1 Parade: Marsch auf Wien



Ort	Schwarzenbergplatz
Moment	Defilee der Heimwehrtruppen
Raum	Anfang
Zeit	Ende

II.10 &
Abb. 28, S. 81

Die „**Türkenbefreiungsfeier**“ am 14. Mai 1933 in Wien wurde von einem paramilitärischen Verband abgehalten, der sich aus regionalen „Heimwehren“ zusammensetzte und seit 1931 „**Österreichischer Heimatschutz**“ nannte. Die Monarchie der Habsburger war am Ende des Ersten Weltkriegs zerfallen und die neue **Republik (Deutsch-)Österreich** noch ein fraglicher Staat. „Man hatte ja von der Rätediktatur in Ungarn und Bayern gehört“, erzählte rückblickend ein Heimwehrmann der ersten Stunde, „und hat ja nicht gewußt, wie das einmal gehen wird, und hat sich auf alle Fälle vorbereitet.“³²⁷ 1923 vereinigten sich die westlichen Landesverbände zum sogenannten „Alpenklub“ und wählten den Tiroler Landtagsabgeordneten Richard Steidle zum Vorsitzenden. Vier Jahre später wurde Steidle auch zum ersten „Bundesführer“ der österreichischen Heimwehren ernannt.³²⁸

Abb. 43, S. 121

Abb. 74, S. 190

Diese föderale Struktur spiegelte sich bei der „Türkenbefreiungsfeier“ wider, zu der **Heimwehrleute aus ganz Österreich** in Sonderzügen anreisten. Einige Formationen trugen ihre regionalen Trachten, viele folgten aber den von der Bundesführung herausgegebenen *Weisungen* für die Kundgebung und zogen die grüne Windjacke an, die seit 1927 – gemeinsam mit dem Tirolerhut samt Spielhahnfeder – als Uniform der Heimwehren diente.³²⁹ Was für die Heimatschützer eine bodenständige Haltung ausdrückte, zeigte für die politischen

327 Zit. nach Walter Wiltschegg: *Die Heimwehr. Eine unwiderstehliche Volksbewegung?*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1985, S. 35.

328 Vgl. Wiltschegg: *Die Heimwehr*, S. 35 u. 42.

329 Vgl. Arthur Karg-Bebenburg: *Weisungen für die Türkenbefreiungs-Gedenkfeier am 14. Mai 1933 in Wien*, Wien: Österreichischer Heimatschutzverband 1933, S. 4.

GegnerInnen, namentlich die Sozialdemokratie, wie provinziell und rückständig die „Hahnenschwänzler“ waren.³³⁰ Die „Türkenbefreiungsfeier“ sollte wie der Heimatschutz insgesamt einen militärischen Charakter haben. Die einfachen Teilnehmer des Aufmarsches waren allerdings unbewaffnet, und von einer professionellen Kampfausbildung konnte nicht die Rede sein. Waren die ersten Heimwehren von ehemaligen Soldaten gegründet worden, die sich mit Waffen aus Armeebeständen ausgerüstet hatten, so blieb die militärische Ausbildung späterer, jüngerer Mitglieder großteils oberflächlich. Es handelte sich um einen Verband von Freiwilligen, das heißt, die Männer konnten an den Versammlungen und Übungen teilnehmen, mussten aber nicht.³³¹

- III.1.1 **Ernst Rüdiger Starhemberg** versuchte, die Militarisierung des Heimatschutzes voranzutreiben, indem er in seiner Heimat, dem oberösterreichischen Mühlviertel, vorbildliche Heimwehrtruppen aufstellte. Mit dem Vermögen, das er nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1927 geerbt hatte, rüstete Starhemberg einige „Jägerbataillone“ aus und marschierte mit seinen Männern publikumswirksam in den Städten auf. Politisch gesehen, rentierten sich die Investitionen, immerhin wurde er 1930 zum Bundesführer der österreichischen Heimwehren ernannt. Allerdings hatte sich Starhemberg dabei so schwer verschuldet, dass er vorübergehend von seinen Funktionen zurücktreten musste. Ab 1932 kamen finanzielle Mittel von
- III.1.4 **Benito Mussolini**, der die Heimwehren schon 1927/28 mit Geld und Waffen unterstützt hatte. Der italienische Ministerpräsident war es auch, der für die „Türkenbefreiungsfeier“
- III.3.4 am 14. Mai 1933 aufkam, die als Marsch auf das „**Rote Wien**“ inszeniert werden sollte.³³²

Während in der Presse des Heimatschutzes von mehr als 40.000 Männern die Rede war, die sich an der Kundgebung beteiligt hätten, wurde die Teilnehmerzahl in den gegnerischen

330 Vgl. etwa „Kein Aufmarschverbot für die Hahnenschwänzler!“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 14. Mai 1933, S. 3.

331 Vgl. Wiltsegg: *Die Heimwehr*, S. 288–295.

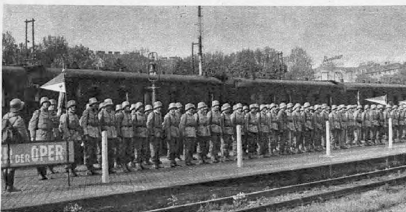
332 Vgl. Lothar Höbelt: *Die Heimwehren und die österreichische Politik 1927–1936. Vom politischen „Kettenhund“ zum „Austro-Fascismus“?*, Graz: Ares 2016, S. 76, 185, 254–256, 271–272.



Die Leschtaler Musikkapelle

Die Türken- befreiungsfeier des Österreichischen Heimatschutzes in Schönbrunn

(14. Mai 1933)



Die Tiroler sind eben angekommen



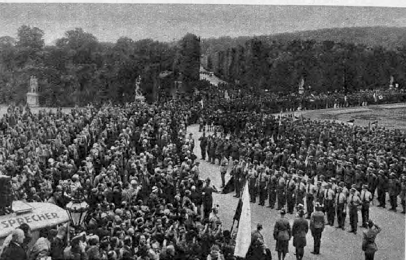
Die Sturmkompanie des Bundesführers



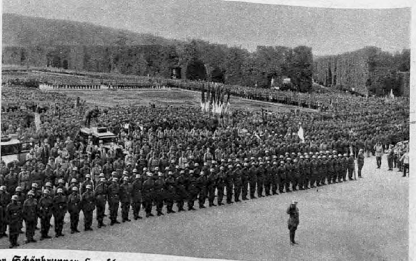
Der Maharadscha von Travankore als exotischer Festgast



Der Kärntner Fahnenwäld



Zwei Teilansichten von der Schönbrunner Heerschau



Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Vaterländischer Presseverein. Für den Inhalt verantwortlich: Alfred Knaß, beide Wien, 1. Bezirk, Karmelitergasse 6.
Druck: Kupferstecher der Linie: Buchdruckerei Rudolf Schmid, Wien, 2. Bezirk, Karmelitergasse 8-10.

Abb. 74: Bildbericht zur „Türkenbefreiungsfeier“ des Österreichischen Heimatschutzes am 14. Mai 1933 in Wien, erschienen in der *Österreichischen Heimschutzzeitung* (Wien), 2/26 (1. Juli 1933), Beilage „Wehrfront im Bild“, S. 4.
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, 633589.

Zeitung auf weniger als 20.000 geschätzt.³³³ Angesichts der Tatsache, dass es sich um eine militärische Veranstaltung handelte, 1933 aber nur rund 35.000 Personen den bewaffneten Formationen des Österreichischen Heimatschutzes angehörten,³³⁴ scheint die Zahl von 40.000 tatsächlich zu hoch gegriffen. Die Fotografien und Filme des Aufmarsches bestätigen jedoch eine **massenhafte Teilnahme**, die wohl über die Erwartungen der Bundesführung wie der politischen GegnerInnen hinausging. Als thematischen Rahmen hatte Starhemberg, angeregt durch seine **aristokratische Familiengeschichte**, die Befreiung Wiens von der „Türkenbelagerung“ im Jahr 1683 gewählt, die sich freilich erst Mitte September 1933 zum 250. Mal jährte. In den gehaltenen Reden wurden ohnehin die aktuellen Fronten hervorgehoben, einerseits gegenüber dem Nationalsozialismus, der Österreichs Souveränität bedrohte, vor allem jedoch gegenüber der Sozialdemokratie und der liberalen Weltanschauung insgesamt.³³⁵

Diese Positionierung entsprach den ideologischen Forderungen Mussolinis an die Politik des österreichischen Bundeskanzlers **Engelbert Dollfuß**, dessen Kabinett seit Anfang März 1933 mittels Notverordnungen regierte. So wurde bereits am 24. März über die *Arbeiter-Zeitung*, das sozialdemokratische Zentralorgan, die Vorzensur verhängt und eine Woche später der Republikanische Schutzbund aufgelöst, das sozialdemokratische Pendant zu den Heimwehren.³³⁶ Das Aufmarschverbot, das den traditionellen Umzug der Wiener Sozialdemokratie zum 1. Mai untersagt hatte, wurde für die „Türkenbefreiungsfeier“ mit der Begründung aufgehoben, dass es sich um eine besonders patriotische Veranstaltung handle.³³⁷

Abb. 56, S. 145

Abb. 38, S. 109

Abb. 65, S. 166

333 Vgl. etwa „Riesentriumph des Heimatschutzes!“, in: *Wiener Mittagsblatt* (Wien), 15. Mai 1933, S. 2, vs. „Der Spießrutenlauf von Starhembergs Völkerbund“, in: *Deutschösterreichische Tages-Zeitung* (Wien), 15. Mai 1933, S. 1.

334 Vgl. Wiltschegg: *Die Heimwehr*, S. 292.

335 Vgl. etwa *Wiener Mittagsblatt* (Wien), 15. Mai 1933, S. 3–5.

336 Vgl. „Die Arbeiterpresse unter Vorzensur“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 26. März 1933, S. 1–2; „Der Schutzbund aufgelöst“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 1. April 1933, S. 1.

337 Vgl. „Ausnahmen vom Aufmarschverbot statthaft“, in: *Reichspost* (Wien), 14. Mai 1933, S. 1.

Im Gegensatz zu Mussolinis „Marsch auf Rom“ von 1922 ging es also nicht um die Macht im Staat, die längst in den Händen der konservativen, zunehmend autoritären Parteien lag, sondern um einen „Entsatz von Wien“, um die Befreiung der Hauptstadt von Eindringlingen, die hier eine sozialistische Modellregion aufzubauen versuchten. Ein Bauer aus Niederösterreich, der an der „Türkenbefreiungsfeier“ teilgenommen hatte, notierte in seiner Chronik:

*Hätte man dies für möglich gehalten, daß der [sic] rote Hochburg Wien solches erlebte. Vor 10 Jahren hätte keiner nach Wien gehen können in seiner Heimwehrjacke, da beherrschte nur rot die Straßen Wiens. Aber es nahm schön die Anzeichen einer anderen Zeit, wo auch der friedliche Bürger wieder sein Anrecht besitzt.*³³⁸

Der Kampf gegen die „Roten“, die seit dem Ende der Monarchie auf eine proletarische Revolution hinarbeiten und das Wiener Rathaus besetzen würden, war von Anfang an eine Triebfeder der österreichischen Heimwehren. Als angeblicher Beleg für diese Gefahren diente eine Passage aus dem 1926 in Linz beschlossenen Programm der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs, das sich klar zur demokratischen Regierungsform bekannte, es im Fall einer bürgerlichen „Gegenrevolution“ aber nicht ausschloss, „den Widerstand der Bourgeoisie mit den Mitteln der Diktatur zu brechen.“³³⁹ Der vermeintlich drohenden „Diktatur des Proletariats“ setzten die Heimwehren ein Gelöbnis entgegen, das im Mai 1930 bei einer Führertagung im niederösterreichischen Korneuburg verkündet wurde. Der sogenannte „Korneuburger Eid“ verwarf den „westlichen demokratischen Parlamentarismus“ und forderte den Aufbau eines autoritär geführten Ständestaates, was allgemein als Bekenntnis zum Faschismus verstanden wurde.³⁴⁰

338 Persönliche Chronik (Bd. 1: 1906–1937, S. 100) des Landwirts Franz Bauer aus Neukirchen an der Wild in Niederösterreich, Quelle: Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen (Universität Wien).

339 Zit. nach „Das ‚Linzer Programm‘ der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs, 1926“, in: Klaus Berchtold (Hg.): *Österreichische Parteiprogramme 1868–1966*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1967, S. 247–264, hier S. 253.

340 Zit. nach „Heimwehrkundgebungen am Sonntag“, in: *Reichspost* (Wien), 19. Mai 1930, S. 2.

Der Heimatschutz war mit seiner politischen Partei, dem Heimatblock, in der im Mai 1932 gebildeten Bundesregierung von Engelbert Dollfuß vertreten. Neben Guido Jakoncig, der von Anfang an als Handelsminister fungierte, wurde der Wiener Heimwehrführer Emil Fey im Herbst 1932 zum Staatssekretär für öffentliche Sicherheit und am 10. Mai 1933, also vier Tage vor der „Türkenbefreiungsfeier“, zum Sicherheitsminister ernannt. Die Christlichsoziale Partei des Bundeskanzlers war ebenso konservativ und zunehmend autoritär ausgerichtet wie der bäuerliche



Abb. 75: Werbeplakat des Österreichischen Heimatschutzes von 1933. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, PLA16311227.

Abb. 75, S. 193

Landbund, der dritte Koalitionspartner, aber der **Heimatblock bzw. Heimatschutz** sprach sich offen für den (Austro-)Faschismus aus. „Weg mit dem Parlament – die Diktatur muß her!“, forderte Bundesführer Starhemberg am 20. Februar 1933 bei einer Rede im Wiener Konzerthaus und behauptete, „daß nur die Ideen des Faschismus imstande sind, die Welt zu retten.“³⁴¹ Die Möglichkeit zu diesem politischen Umbruch eröffnete sich bereits Anfang des folgenden Monats, als die Bundesregierung den Rücktritt der Nationalratspräsidenten nutzte, um Grundrechte wie die Presse- und Versammlungsfreiheit mittels Notverordnungen abzuschaffen.³⁴²

Unterstützt von Mussolini, schlug Starhemberg dem Bundeskanzler im April 1933 vor, eine „Türkenbefreiungsfeier“ im **Schlosspark von Schönbrunn** mit anschließender Parade

III.1.3

341 Zit. nach „Fort mit dem Parlament!“, in: *Österreichische Heimatschutzzeitung* (Wien), 2/8 (25. Februar 1933), S. 1–3, hier S. 2–3.

342 Vgl. dazu den von der österreichischen Parlamentsdirektion herausgegebenen Tagungsband *Staats- und Verfassungskrise 1933*, Wien: Böhlau 2014.

in die Wiener Innenstadt abzuhalten, und zwar als öffentliches Bekenntnis zu dem, was er als „Austrofaschismus“ und Dollfuß als „Ständestaat“ bezeichnete.³⁴³ Inhaltlich entsprachen die Reden, die Fey, Starhemberg und Dollfuß dann am 14. Mai hielten, durchaus den politischen Forderungen, die die Heimwehrführer 1930 in Korneuburg aufgestellt hatte. Der Kanzler verurteilte die „Parlamentsmaschine“, kündigte einen „Ständestaat“ und eine „**Vaterländische Front**“ an, die bereits eine Woche später als Einheitspartei gegründet wurde, und schwor Starhemberg auf der gartenseitigen Terrasse des Schlossgebäudes „**Treue um Treue**“, vor den Augen und Ohren der tausenden Heimwehrleute, die zur Kundgebung angereist waren, sowie den **Kameras** und **Mikrofonen** der anwesenden Journalisten.³⁴⁴ Nicht von ungefähr betonte der Heimatschutz in der Folge, dass der Korneuburger Eid mit der „Türkenbefreiungsfeier“ vom 14. Mai 1933 zum österreichischen Staatsprogramm geworden war.

*Heimatschutz und Staatsgewalt hatten zueinander gefunden, der Volksstaat der Heimwehren, der im denkwürdigen Korneuburger Eid als Ziel der Bewegung unverrückbar aufgestellt war, war erreicht, wenn auch sein friedlicher Ausbau noch gegen Gefahren von rechts und links gesichert werden mußte. Vor 40.000 heimattreuen Männern, die im sonnendurchfluteten historischen Schloßpark von Schönbrunn Zeugen des Triumphes ihrer Idee wurden, besiegelten Dollfuß und Starhemberg durch Handschlag das Bündnis aller lebendigen Kräfte des jungen Österreichs. Heimatschutzflieger kreuzten über der gewaltigen Versammlung und ein Marsch nach der Stadt und über den Ring beschloß den weihervollen Tag, der bewiesen hatte, daß Hahnenstoß und grüne Jacke ihren Platz in Wien unverdrängbar erobert hatten.*³⁴⁵

Der offizielle Teil der Kundgebung begann um 9:45 Uhr, als Dollfuß, Starhemberg und Fey unter den Klängen der

343 Vgl. Höbelt: *Die Heimwehren und die österreichische Politik 1927–1936*, S. 271–272, sowie Ernst Rüdiger Starhemberg: *Die Erinnerungen*, Wien/München: Amalthea 1991, S. 137–138.

344 „Unser Weg ist der einzig richtige!“, in: *Wiener Mittagsblatt* (Wien), 15. Mai 1933, S. 4–5 [Hervorhebungen hinzugefügt].

345 *Heimatschutz in Österreich*, hg. Propagandastelle der Bundesführung des Österreichischen Heimatschutzes, Wien: Zoller 1934, S. 23.



Abb. 76: Ernst Rüdiger Starhemberg (vorne mit Ochsenziemer), Engelbert Dollfuß (zu seiner Rechten verdeckt) und Emil Fey (salutierend hinter ihm) schreiten bei der „Türkenbefreiungsfeier“ am 14. Mai 1933 im Schlosspark Schönbrunn in Wien die Front der Heimwehrmänner ab, abgedruckt in der *Österreichischen Heimatschutzzeitung* (Wien), 2/21 (27. Mai 1933), Beilage „Wehrfront im Bild“, S. 1. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, 633589.

III.1.5 **Bundeshymne** salutierend die Front der im Schlosspark von Schönbrunn aufgestellten Truppen **abschritten**.³⁴⁶ Der Bundeskanzler und die Heimwehrführer richteten den Blick pro forma auf die vorderste Reihe, die mit Stahlhelmen ausgestattete Sturmkompanie. Historisch gesehen, beruhte diese Besichtigung allerdings auf den gründlichen „Musterungen“ der Heerhaufen, wie sie in Europa seit dem 15. Jahrhundert üblich waren.³⁴⁷ Nur jene Söldner, die in einem guten Zustand waren, wurden in die Musterlisten eingetragen. Ludwig XIV. erweiterte diese militärische Prüfung im 17. Jahrhundert, indem er seine Garde ab 1666 zur „Revue“ antreten ließ. Das heißt, dass die Soldaten nicht nur vor dem französischen König

346 Vgl. Bericht der Bundespolizeidirektion in Wien vom 15. Mai 1933 im Österreichischen Staatsarchiv (ÖStA/AdR, BKA-I, 148.459/33) sowie „Die Türkenbefreiungs-Feier des österreichischen Heimatschutzes am 14. Mai 1933 im Schloß Schönbrunn“, in: *Jahresschau 1933 der Bundespolizeidirektion in Wien. Eine Chronik im Laufbild*, 35-mm-Film, Quelle: Filmarchiv Austria, JS 1933/8.

347 Vgl. Walter Transfeldt: *Wort und Brauch in Heer und Flotte*, 9. Aufl., Stuttgart: Spemann 1986, S. 20.

stillstehen, sondern sich auch mit dem Gewehr bewegen, also „manövrieren“ mussten.³⁴⁸

In einem österreichischen „Exercitium mit dem Feuer-gewehr“ aus der Zeit um 1700 sind 56 Handgriffe und Bewegungen aufgelistet, von „1. Gewöhr hoch“ über „10. Gebt Feuer“ und „38. Bajonnet in Lauf“ bis „56. Schultert euer Gewöhr“, und für die „Evolutionen“, sprich Truppenmanöver, waren weitere hundert Kommandos vorgesehen.³⁴⁹ Im Lauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich vor allem in Preußen ein regelrechtes „Kriegstheater“, bei dem die Truppen abwechselnd in verschiedenen geometrischen Formen arrangiert wurden.³⁵⁰ Abgesehen von der barocken Ästhetik, ging es beim Exerzieren um die Einübung militärischer Grundtugenden, nämlich die hierarchische Einordnung und die körperliche Disziplinierung. Dass der Drill jedoch mehr als praktische Kriegsvorbereitung sein sollte, zeigt etwa das preußische Exerzier-Reglement von 1743, wo es heißt: „Das erste im Exerciren muß seyn, einen Kerl zu dressiren und ihm das Air von einem Soldaten beyzubringen, daß der Bauer herauskommt [...]“. ³⁵¹ Das Ziel war eine soldatische Haltung, die nicht nur den Körper, sondern auch die Moral formte. Der Soldat musste einerseits die Funktion in der Truppe selbst unter Lebensgefahr präzise erfüllen und andererseits in der zivilen Umgebung ein Beispiel der Anständigkeit geben.

Napoleon spielte in der Entwicklung des Paradewesens eine zwiespältige Rolle. Zum einen steht er beispielhaft für die Militarisierung der höfischen Festkultur, wie sie ab dem späten 18. Jahrhundert in ganz Europa zu beobachten war.³⁵² Er ließ sich als Kaiser der Franzosen in der Uniform abbilden

- 348 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [frz. 1975], S. 242–243.
- 349 Zit. nach Oscar Teuber: *Die österreichische Armee von 1700 bis 1867*, Bd. 1, Wien: Berté & Czeiger 1895, S. 63.
- 350 Vgl. Hans-Peter Stein: *Symbole und Zeremoniell in deutschen Streitkräften vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Herford/Bonn: Mittler 1984, S. 130–135.
- 351 Zit. nach Stein: *Symbole und Zeremoniell in deutschen Streitkräften vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, S. 190.
- 352 Vgl. Jakob Vogel: *Nationen im Gleichschritt. Der Kult der ‚Nation in Waffen‘ in Deutschland und Frankreich, 1871–1914*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 31.

und veranstaltete regelmäßig Revuen, bei denen er den Zustand und die Ausrüstung der Soldaten detailliert prüfte.³⁵³ An dieser Praxis hielt Napoleon auch fest, als er mit der französischen Armee im Jahr 1809 Wien besetzte und dort für mehrere Monate in Schönbrunn residierte. Seine Paraden im Ehrenhof des Schlosses sind vor allem deshalb in Erinnerung geblieben, weil Friedrich Staps diese Gelegenheit am 12. Oktober 1809 zu einem – kläglich gescheiterten – Mordanschlag nutzte.³⁵⁴ Der deutsche Kaufmannslehrling versuchte, während der Truppenbesichtigung zum französischen Kaiser zu gelangen, um ihn mit einem Küchenmesser, das er im Überrock versteckt hatte, zu erstechen, wurde aber von Napoleons Adjutanten aufgehalten, festgenommen und vier Tage später erschossen.

Obwohl Napoleon also größten Wert auf traditionelle Musterungen und das Ausführen von Manövern legte, führten die französischen Revolutionstruppen zu einem Umbruch in der militärischen Ausbildung und Taktik.³⁵⁵ Es handelte sich, vereinfacht gesagt, nicht mehr um Söldner, die man disziplinieren musste, sondern um ein Volksheer, dessen Begeisterung geweckt und im vollen Terrain des Kampfes ausgenutzt werden sollte. In der Parade der Heimwehren, die nach der „Türkenbefreiungsfeier“ im Schlosspark von Schönbrunn zum Schwarzenbergplatz in die Innenstadt marschierten, kamen beide militärischen Traditionen zum Ausdruck. Zwar rückten die Truppen „mit klingendem Spiel und fliegenden Fahnen“ im Gleichschritt voran, wie es etwa das preußische Infanterie-Reglement von 1743 vorgeschrieben hatte.³⁵⁶ Während die Marschmusik den Takt vorgab, zeigten die Fahnen – im ursprünglichen Sinn des Ausspruchs – den Verlauf der

353 Vgl. etwa Gustav von Schlabrendorf: *Anti-Napoleon*, Frankfurt a.M.: Eichborn 1991 [1804], S. 152–153.

354 Vgl. dazu Ernst Borkowsky: „Das Schönbrunner Attentat im Jahr 1809 nach unveröffentlichten Quellen“, in: *Die Grenzboten* (Leipzig), 57/4 (1898), S. 293–301, sowie Theodor Bitterau: „Friedrich Steiß und das Schönbrunner Attentat auf Napoleon I.“, in: *Die Grenzboten* (Berlin), 69/3 (1910), S. 212–220.

355 Vgl. Stein: *Symbole und Zeremoniell in deutschen Streitkräften vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, S. 135–139.

356 Zit. nach Stein: *Symbole und Zeremoniell in deutschen Streitkräften vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, S. 200.

Marschlinie an. Die Teilnehmer der Heimwehrparade waren aber keine professionellen Soldaten wie im österreichischen Bundesheer, das bis 1936 ein Berufsheer war, sondern Freiwillige aus dem ganzen Land, die aus innerer Überzeugung in die Hauptstadt marschierten.

Der Verlauf der Parade vom Schönbrunner Ehrenhof über die Schloßallee, die Mariahilfer und Babenbergerstraße zum Ring stellte mehr als die praktische Möglichkeit dar, auf breiten Boulevards vom südwestlichen Stadtrand ins Zentrum zu schreiten. Denn entlang dieser Strecke, deren Wege teilweise anders hießen, waren auch die habsburgischen Monarchen von ihrer **Sommerresidenz** zur Hofburg gefahren.³⁵⁷ Die Heimwehren marschierten zwar auf einer kaiserlichen Route, strahlten aber keine souveräne Macht aus, sondern verkörperten militärische Disziplin und regionale Volkstümlichkeit. Dieser Unterschied wird deutlich, wenn man die Parade im Rahmen der „Türkenbefreiungsfeier“ mit dem Kaisereinzug in die Residenzstadt vergleicht, den Leopold I. nach seiner Krönung in Frankfurt von Schönbrunn aus gehalten haben soll.

Der damalige König von Böhmen und Ungarn war Ende Jänner 1658 mit 430 Personen und 2.000 Pferden von Prag nach Frankfurt am Main aufgebrochen, wo der Hofstaat am 19. März feierlich einzog. Erst vier Monate später wurde der gerade 18-jährige Leopold zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gewählt und schließlich am 1. August im Frankfurter Dom gekrönt.³⁵⁸ Die Rückreise führte über Nürnberg, München und Linz zum Schloss Schönbrunn, wo Leopold am 30. September übernachtet haben soll.³⁵⁹ Von dort zog der Kaiser am 1. Oktober mit seinem Gefolge in Wien ein, wurde auf dem Getreidemarkt, am Ende der heutigen Mariahilfer Straße, von einer politischen Abordnung per Handkuss empfangen und ritt dann unter dem Donner der Geschütze zum Stubentor, dem

357 Vgl. Richard Kurdiovsky: *Die Gärten von Schönbrunn. Ein Spaziergang durch einen der bedeutendsten Barockgärten Europas*, St. Pölten: Residenz 2005, S. 10.

358 Vgl. Rotraut Miller: „Die Hofreisen Kaiser Leopolds I.“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 75/1–2 (1967), S. 66–103, hier S. 91–99.

359 Vgl. Elisabeth Hassmann: *Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunns bis Kaiser Leopold I.*, Wien: Böhlau 2004, S. 461–462.



Abb. 77: Zeitgenössischer Stich zur Rückkehr des in Frankfurt a.M. gekrönten Kaisers Leopold I. am 1. Oktober 1658 nach Wien. Quelle: Wien Museum, 199057.

östlichen Stadttor. Hier übergab der Bürgermeister dem Monarchen symbolhaft die Stadtschlüssel und machte den Weg zum Stephansdom frei, der unter einem Goldbrokathimmel über die Wollzeile führte. Im Dom wurde das christliche Loblied *Te Deum laudamus* gesungen, worauf alle Glocken der Stadt und abermals die Geschütze zu hören waren. Der Kaiser ritt in der Folge durch drei Triumphbögen, die man zu seiner Ehren errichtet hatte, über den Graben, wo aus den Brunnen Wein für das Volk floss, und über den Kohlmarkt zum heutigen Michaelerplatz. Als er zur Hofburg gelangte, wurden die Geschütze zum dritten Mal abgefeuert, womit der Kaisereinzug in die Residenzstadt beendet war.³⁶⁰

360 Vgl. zur Beschreibung des Einzugs Miller: „Die Hofreisen Kaiser Leopolds I.“, S. 90–91, sowie Andrea Sommer-Mathis: „...*ma il Papa rispose, che il Re de' Romani a Roma era lui*“. Frühneuzeitliche Krönungsfestlichkeiten am Kaiser- und Papsthof“, in: Richard Bösel, Grete Klingenstein, Alexander Koller (Hg.): *Kaiserhof – Papsthof. 16.–18. Jahrhundert*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2006, S. 251–284, hier S. 283.



Abb. 78: Jan Thomas: *Kaiser Leopold I., Bildnis in ganzer Figur im Theaterkostüm* (1667).
Quelle: Kunsthistorisches Museum (Wien), GG 9135.



Abb. 79: Franz Joseph I. in der Uniform des Oberstinhabers der Kaiserjäger (1868).
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Pf 19000 E 35 Var.

Abb. 77, S. 199

Zu Leopolds Rückkehr nach Wien am 1. Oktober 1658 gibt es einen **Kupferstich**, der typisch für die visuelle Repräsentation der fürstlichen Stadteinzüge im 17. und 18. Jahrhundert ist. Waren solche Ereignisse zuvor in Bildserien illustriert worden, so kamen um 1600 Einzeldarstellungen auf, welche die Zugfolge vor dem Hintergrund der Stadt in einer Schlangenlinie abbildeten.³⁶¹ Der soziale Rang der TeilnehmerInnen stieg, im konkreten Fall von der Zugspitze am Stubentor aus gesehen, kontinuierlich an, sodass der Galawagen des Kaisers erst am unteren Rand des Sticks erscheint. Beim feierlichen Stadteinzug trat der Monarch nicht als Kriegsherr auf, der

361 Vgl. Harriet Rudolph: „Die visuelle Kultur des Reiches. Kaiserliche Einzüge im Medium der Druckgraphik“, in: Heinz Schilling, Werner Heun, Jutta Götzmann (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962–1806. Altes Reich und neue Staaten 1495–1806*, Bd. 2: Essays, Dresden: Sandstein 2006, S. 231–241.



Abb. 80: Österreichische Heimwehrtruppen, die am 14. Mai 1933 in Wien vom Schlosspark Schönbrunn zum Schwarzenbergplatz marschieren, hier auf der Mariahilfer Straße in der Nähe des Technischen Museums. An der Spitze der paramilitärischen Parade: Ernst Rüdiger Starhemberg (Mitte) mit Emil Fey (zu seiner Rechten) und Richard Steidle (zu seiner Linken). Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, H 2012.

seinen Truppen voranreitet, sondern als Stellvertreter Gottes auf Erden, dessen Ankunft (lat. *adventus*) eine lange Zugfolge vorbereiten und ankündigen musste, sodass dem Volk die Erhabenheit des Herrschers bewusst wurde. Der Kaiser war der Hauptdarsteller in diesem sinnlichen Schauspiel, weshalb es nicht ungewöhnlich ist, dass sich Leopold später im **Theaterkostüm** porträtieren ließ. Das wäre im 19. Jahrhundert für Kaiser Franz Joseph, der auf offiziellen Porträts fast immer **Militäruniform** trägt, undenkbar gewesen.

Der Österreichische Heimatschutz inszenierte im barocken Garten von Schönbrunn zwar eine theatrale „Türkenbefreiungsfeier“, bei der die Redner die **souveräne Position** auf der Gartenterrasse des Schlossgebäudes einnahmen, dem zentralen Schnittpunkt der sternförmigen Anlage. Anschließend stellten sich die Anführer, allen voran Ernst Rüdiger Starhemberg, aber selbst an die **Spitze der Heimwehrtruppen** und marschierten mit Stahlhelm und Ochsenziemer in Richtung Innenstadt. Sie kamen nach ungefähr eineinhalb Stunden als Erste beim **Schwarzenbergplatz** an, bildeten dort ein Spalier und nahmen die restliche Parade ab. Die Heimwehrleute senkten beim Vorbeimarsch die Fahnen und richteten den Blick zu ihren Führern, die salutierend bestätigten, dass die Prüfung bestanden war.

Abb. 78, S. 200

Abb. 79, S. 200

Abb. 40, S. 113

Abb. 80, S. 201

II.15 &
Abb. 34, S. 95

2.2 Kamera: Bell & Howell 2709



Ort	Mariahilfer Straße 124
Moment	Filmaufnahme der Heimwehrparade
Raum	2 km 530 m vom Anfang
Zeit	49 min vor dem Ende

- II.10 Von der „**Türkenbefreiungsfeier**“, die der Österreichische Heimatschutz am 14. Mai 1933 in Wien veranstaltete, gibt es mehrere filmische Aufnahmen. Sie sind in Form von zwei eigenständigen Beiträgen, einem Stumm- und einem Tonfilm, beide in Schwarz-Weiß, in die *Jahresschau 1933* der Bundespolizeidirektion in Wien eingegangen, die im Filmarchiv Austria erhalten geblieben ist.³⁶² Der Stummfilm, den offenbar Mitarbeiter der Polizei herstellten, ist knapp fünf Minuten lang und zeigt die Ankunft von Heimwehrleuten per Zug, die
- III.1.3 Kundgebung im **Schlosspark Schönbrunn** und die Parade in
- II.15 die Innenstadt bis zum **Schwarzenbergplatz**. Bei dem etwas längeren Tonfilm handelt es sich laut dem einleitenden Zwischentitel um einen Beitrag der *Fox Tönenden Wochenschau*, der nicht nur audiovisuelle Aufnahmen der Feier in Schönbrunn enthält, sondern auch die Proteste gegen die anschließende Heimwehrparade vor Augen und Ohren führt: Nationalsozialisten singen das **Deutschlandlied** und begleiten die marschierenden Heimatschützer mit Piffen und Buhrufen.
- III.1.5

Filmtechnisch interessant sind die Aufnahmen von der oberen Mariahilfer Straße, wo die Kamera vor der Parade herfährt, zu den Demonstranten auf dem Gehsteig und dann wieder zurückschwenkt. Eine **Fotografie**, aufgenommen zur

Abb. 81, S. 203

362 „Die Türkenbefreiungs-Feier des österreichischen Heimatschutzes am 14. Mai 1933 im Schloß Schönbrunn“ und „Die Türkenbefreiungsfeier des österreichischen Heimatschutzes in Wien“, in: *Jahresschau 1933 der Bundespolizeidirektion in Wien. Eine Chronik im Laufbild*, 35-mm-Film, Quelle: Filmarchiv Austria, JS 1933/8. Vgl. dazu Barbara Zuber: *Die „Polizeijahresschauen“ 1928–1938. Eine filmische Quelle zur Wiener Polizeigeschichte der Zwischenkriegszeit*, Wien: Univ. Diss. 1996, S. 586–619.



Abb. 81: Österreichische Heimwehrtruppen, die am 14. Mai 1933 in Wien vom Schloss Schönbrunn zum Schwarzenbergplatz marschieren, hier zur Mittagszeit auf der oberen Mariahilfer Straße in der Nähe des Westbahnhofs. An der Spitze: Ernst Rüdiger Starhemberg (salutierend in der Mitte) mit Emil Fey (zu seiner Rechten) und Richard Steidle (zu seiner Linken). Am rechten Rand des Bildes: ein Kameramann, der die paramilitärische Parade filmt. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, 66.287 B.

Mittagszeit in der Nähe des Wiener Westbahnhofs,³⁶³ zeigt die Spitze des Aufmarsches am Beginn dieser Filmsequenz. Am rechten Rand des Bildes ist ein Kameramann auf dem Dach eines Autos zu sehen, gekleidet in Mantel und Anzug samt Krawatte, die Haare vom Fahrtwind zerzaust. Er scheint in diesem Augenblick im Fokus der allgemeinen Aufmerksamkeit zu stehen, denn die Blicke vieler ZuseherInnen, sogar die Augen des Heimwehrführers Richard Steidle, der neben **Ernst Rüdiger Starhemberg** und Emil Fey an der Spitze der Parade geht, sind auf ihn und seine Kamera gerichtet.

III.1.1

363 Eine Uhr über dem Gehsteig steht auf 12:11 Uhr, rechts daneben ist der Porzellanwarenladen von Oscar Melnik zu sehen, der sich in der Mariahilfer Straße 124 befand, vgl. *Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungsanzeiger 1933*, Bd. 1, Wien: Österreichische Anzeigen-Gesellschaft 1933, S. 1036.

Das Fahrzeug ist zu klein für einen professionellen Aufnahme-
wagen und trägt auch nicht den Namen einer Produktions-
firma. Es sieht vielmehr so aus, als hätte man ein Gestell auf
eine gewöhnliche Limousine montiert, um die Kamera mit
Operateur und Zubehör auf dem Dach platzieren zu können.
Sehr wahrscheinlich machte dieser Kameramann jene Film-
aufnahmen, die in der *Jahresschau 1933* der Wiener Polizei
enthalten sind. Dort tragen sie, wie erwähnt, den Zwischen-
titel der *Fox Tönenden Wochenschau*, die seit 1929 als deutsch-
sprachige Version der amerikanischen *Fox Movietone News*
herauskam. Laut zeitgenössischen Filmzeitschriften brachte
in der folgenden Woche aber nicht nur Fox „Bilder von der
Türkenbefreiungsfeier in Wien“, sondern auch die Wochen-
schau von Paramount.³⁶⁴ Auf mehreren fotografischen und
filmischen Dokumenten ist außerdem zu erkennen, dass die
Wiener Selenophon Licht- und Tonbild GmbH mit ihrem **Auf-**
nahmewagen im Schlosspark Schönbrunn vertreten war. Der
hergestellte Tonfilm, der in der österreichischen *Engel-Woche*
erschienen sein könnte, ist allerdings nicht erhalten geblieben.
Selenophon produzierte im Auftrag des Bundeskanzleramts
auch die „vaterländische Wochenschau“ *Österreich in Bild
und Ton*, die im Juni 1933 in den Kinos anlief, jedoch keinen
Beitrag zur „Türkenbefreiungsfeier“ vom 14. Mai enthielt.³⁶⁵

Abb. 56, S. 145

Vermutlich war der Kameramann selbständig tätig und
verkaufte seine Aufnahmen an Filmunternehmen wie Fox oder
Paramount. Dafür spricht auch die Kamera, die auf der **Foto-**
grafie zu sehen ist. Das Modell lässt sich zwar, auch wenn man
das Bild unter eine Lupe legt, nicht mit absoluter Sicherheit
identifizieren. Der Metallrahmen, der Objektivrevolver, das
doppelte Filmmagazin und der seitliche Sucher deuten aber
klar auf das Standardmodell des amerikanischen Herstellers
Bell & Howell hin, das die Typennummer 2709 trug.³⁶⁶ Die
Kamera ist auf ein dreibeiniges Stativ montiert und wurde

Abb. 81, S. 203

364 Vgl. etwa *Österreichische Film-Zeitung* (Wien), 7/20 (20. Mai 1933), S. 6.

365 Vgl. Michael Achenbach u. Karin Moser: „Filmografie – Österreich in
Bild und Ton“, in: Michael Achenbach u. Karin Moser (Hg.): *Österreich
in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen
Ständestaates*, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 397–556.

366 Ich schulde Martin Reinhart besonderen Dank für seine
Hilfe bei der Identifizierung des Kameramodells.

offensichtlich mit einem Synchronmotor betrieben, der an ihrer rechten Seite angebaut ist. Dieser gleichmäßige Antrieb ermöglichte nicht nur die Aufnahme von 24 Bildern pro Sekunde, sondern auch eines synchronen Lichttons, dessen Anlage sich im Auto befinden haben muss. Jedenfalls enthält der im Filmarchiv Austria vorhandene Film eine in Sprossenschrift aufgenommene Tonspur.³⁶⁷ Das heißt, dass auf dem 35-Millimeter breiten, an den Rändern perforierten Filmband rechts fotografische Bilder und links daneben Tonstreifen in einheitlicher Breite, aber unterschiedlich intensiver Schwärzung enthalten sind. Daher wurde diese

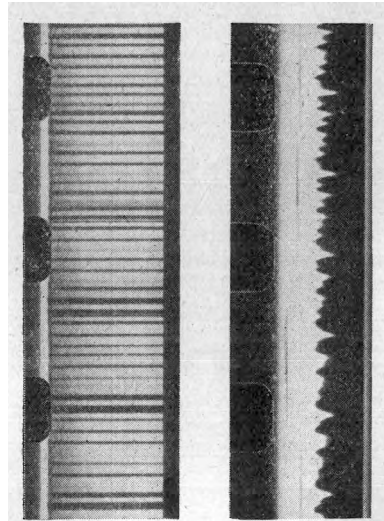


Abb. 82: Zwei Methoden, um Lichtton auf Film aufzuzeichnen: nach dem Intensitätsverfahren in Sprossenschrift (links) und nach dem Amplitudenverfahren in Zackenschrift (rechts), abgebildet in *Radio-Amateur* (Wien), 9/2 (Februar 1932), S. 121. Quelle: Universitätsbibliothek Wien, I-458300.

Abb. 82, S. 205

Technik zur Tonaufnahme

Schwärzungs- oder Intensitätsverfahren genannt, im Gegensatz zum Schwarzweiß- oder Amplitudenverfahren, bei dem die Farbintensität gleich bleibt, sich aber die Breite des Tonstreifens verändert und eine Zackenschrift entsteht.

Die auf der Fotografie dokumentierte Filmkamera entspricht nicht dem Stand der Technik um 1933. Zu dieser Zeit waren bereits wesentlich leichtere 35-mm-Kameras verfügbar, die speziell für Wochenschauen und Außenaufnahmen entwickelt wurden, z.B. die federangetriebene, nur gut drei Kilogramm schwere „Eyemo“ von Bell & Howell, die seit 1925 auf dem Markt war. Das Modell 2709 stammte zwar aus dem Jahr 1912 und wog mit Filmmagazin, Objektiven und Zusatzmotor

367 Vgl. das entsprechende Befundungsblatt im Filmarchiv Austria, Filmnummer 5860/1, Fortsetzung 2.

wohl beinahe zwanzig Kilogramm, war aber für seine Zuverlässigkeit und Langlebigkeit bekannt.³⁶⁸ Für diesen Kameramann mag es rentabler gewesen sein, die ältere, teure Kamera mit Motor und Tonanlage aufzurüsten, als eines jener aktuellen Modelle zu kaufen, die von den führenden Wochenschau-Produzenten verwendet wurden. Außerdem war die Bell & Howell 2709 eine komplette Studiokamera und daher vielseitiger einsetzbar als ein speziell für mobile Aufnahmen entwickelter Apparat wie die erwähnte Eyemo, die 1932 in einer überarbeiteten Version mit elektrischem Antriebsmotor herauskam.³⁶⁹

Bei dem 1907 in Chicago gegründeten Unternehmen Bell & Howell wurde die 2709 als „Standardkamera“ geführt, und tatsächlich etablierte sich das Modell im Lauf eines Jahrzehnts als die Standardkamera in amerikanischen Filmstudios.³⁷⁰ Die Bezeichnung verweist jedoch nicht auf den kommerziellen Erfolg, sondern auf das verwendete 35-mm-Format, zu dessen Standardisierung als „Normalfilm“ diese Kamera – gemeinsam mit anderen von Bell & Howell erzeugten Apparaten – wesentlich beitrug. Die ersten Rollfilme, die George Eastman 1888 für seine Kodak-Kameras herstellte, waren knapp siebzig Millimeter breit. Edison ließ den 70-mm-Film halbieren und verwendete für sein 1893 patentiertes Kinetoscope, einen Guckkasten zur individuellen Filmbetrachtung, das 35-mm-Format. Bei der Vielfalt an Projektoren, die um 1900 in Gebrauch waren, variierten die Filmbreiten jedoch stark. Donald J. Bell, der als Filmvorführer in Chicago arbeitete, kannte die Nachteile unterschiedlicher Formate und Perforierungen aus eigener Erfahrung.³⁷¹ Auch wenn ein Filmband in den für die jeweilige Show vorhandenen Projektor passte, was eher die Ausnahme als die Regel war, musste der

368 Die gut sieben Kilogramm schwere Kamera allein kostete rund 1.000 US-Dollar, vgl. Héctor Mario Raimondo-Souto: *Motion Picture Photography. A History 1891–1960*, Jefferson: McFarland 2006, S. 27–29.

369 Vgl. Jack Fay Robinson: *Bell & Howell Company. A 75-Year History*, Chicago: Bell & Howell 1982, S. 25 u. 48–49.

370 Vgl. Kristin Thompson: „Initial Standardization of the Basic Technology“, in: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (Hg.): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge 2006 [1985], S. 262–280, hier S. 268.

371 Vgl. dazu wie zum Folgenden Robinson: *Bell & Howell Company*, S. 15–25.

Operateur damit rechnen, dass es beim Kurbeln immer wieder aus der Führung geriet. Das Ergebnis war meistens nicht der Eindruck fließender Bewegung, der beim kontinuierlichen Ablauf von mindestens sechzehn Bildern pro Sekunde entsteht. Vielmehr lief das projizierte Geschehen unregelmäßig ab, die Bilder flackerten und verschoben sich auf der Leinwand.

Bei gut geplanten Vorführungen mögen Apparate wie der Cinématographe der Brüder Lumière, das Bioscop der Brüder Skladanowsky oder Edisons Vitascope, die Mitte der 1890er Jahre öffentlich präsentiert wurden, das Versprechen ihrer Namen erfüllt und tatsächlich das Leben als Bewegung, wie es die moderne Biologie im 19. Jahrhundert konzipiert hatte,³⁷² dargestellt haben. Im filmischen Alltagsbetrieb konnten sich dieser Illusion aber nur jene ZuseherInnen hingeben, deren Lebensbegriff mehr Erscheinungen zuließ, als ihnen die Augen lieferten. Donald Bell war sich des Problems aus seiner Arbeit als Projektionist bewusst, und der Maschinenbauer Albert S. Howell, den er in einer Filmwerkstatt kennenlernte, löste es mit einer Reihe technischer Innovationen, die zu den ersten Produkten ihres gemeinsamen Unternehmens Bell & Howell führten: einer Vorrichtung zur Bildeinstellung (*rotary framer*) für den 35-mm-Filmprojektor Kinodrome; einem Perforator zur einheitlichen Lochung von 35-mm-Film; einer Kamera, die 35-mm-Film über fixierte Passstifte (*fixed pilot pins*) transportierte; und einem Kopiergerät, das 35-mm-Film mit demselben Transportmechanismus vervielfältigte.³⁷³ Das heißt, die neu gegründete Firma setzte ausschließlich auf das 35-mm-Format und sorgte mit ihren technischen Lösungen dafür, dass der Film zuverlässig und gleichmäßig durch Aufnahme- und Wiedergabeapparate befördert werden konnte.

Die erste von Bell & Howell produzierte Kamera verfügte zwar bereits über den innovativen Führungsmechanismus zur stabilen Filmbelichtung, war aber noch mit Holz und

372 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [frz. 1966], S. 269–366, v.a. S. 286–287 u. 340.

373 Vgl. Robinson: *Bell & Howell Company*, S. 24–25 u. 167.



Abb. 83: Eine Bell & Howell 2709 35-mm-Filmkamera aus dem Jahr 1922 mit doppeltem Filmmagazin, Objektivrevolver und seitlichem Sucher, fotografiert 2012 von Adam J. Wilt. Quelle: adamwilt.com.

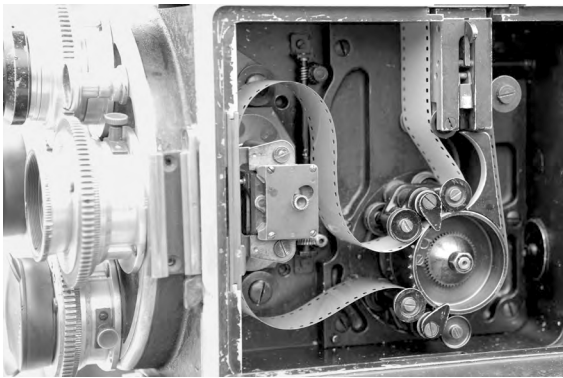


Abb. 84: Filmantrieb einer Bell & Howell 2709 35-mm-Filmkamera aus dem Jahr 1922, fotografiert 2012 von Adam J. Wilt. Quelle: adamwilt.com.

Abb. 83 &
Abb. 84, S. 208

Leder verkleidet. 1912 folgte dann das Modell 2709, dessen **Mechanik und Gehäuse** – im Gegensatz zu allen bis dahin entwickelten Filmkameras – vollständig aus Metall gefertigt war. Auf der Kamera waren zwei Magazine montiert, eines für Roh- und eines für belichteten Film. Eine weitere Besonderheit des Apparats stellte der Revolver für vier Objektive dar, der nicht nur die Arbeit der Kameraleute erleichterte, sondern auch zur Scharfstellung erforderlich war. Um ein Motiv zu fokussieren, musste die Kamera auf einer am Stativ befestigten Metallplatte von rechts nach links geschoben und der Objektivrevolver um 180 Grad gedreht werden. Dann konnte der Kameramann bzw. die Kamerafrau die Linse einstellen, ohne dass Rohfilm belichtet wurde. Es war auch die einzige Möglichkeit, exakt zu sehen, was später gefilmt werden sollte. Denn der an der linken Seite der Kamera angebrachte Sucher zeigte das jeweilige Motiv aus einer zum aufnehmenden Objektiv seitlich verschobenen Perspektive – eine sogenannte „Sucherparallaxe“, die damals noch nicht ausglich

wurde. Erwähnenswert ist außerdem, dass die Handkurbel des Modells 2709 kugelgelagert war, was den Filmantrieb erleichterte und ebenfalls zur Bildqualität beitrug. Hergestellt wurde die Bell & Howell Standardkamera bis 1958.³⁷⁴

Bei jener Filmkamera, die am 14. Mai 1933 zur Mittagszeit am Beginn der oberen Mariahilfer Straße in Wien fotografiert wurde, handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das Modell 2709-B1 von Bell & Howell. Diese Ausführung konnte bis zu 26 Bilder pro Sekunde aufnehmen und war nicht schallgedämpft.³⁷⁵ Das Betriebsgeräusch der Kamera, vergleichbar mit einer Nähmaschine, war erst ab der allgemeinen **Umstellung auf den Tonfilm** Ende der 1920er Jahre ein Problem. Während die Filmstudios schalldämmende Hüllen (*blimps*) entwickeln ließen, arbeiteten die Hersteller an leiser laufenden Kameras. Diese technische Herausforderung bewältigte Mitchell mit den Modellen NC (1932) und BNC (1934) besser als Bell & Howell, die sich mit Kameras und Projektoren für das 16-mm-Format mehr und mehr auf das Amateurfilmgeschäft konzentrierten.³⁷⁶ Der Tonfilm erforderte aber nicht nur die Verringerung der Kamerageräusche, sondern auch eine konstante Aufnahmegeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde, um Ton und Bild synchronisieren zu können. Für das Modell 2709 gab es seit 1919 einen elektrischen Antriebsmotor, der hinten montiert und deutlich kleiner war als der massive Synchronmotor, den der Kameramann bei der „Türkenbefreiungsfeier“ verwendete. Auf der **Fotografie** fasst er ihn mit der rechten Hand, vermutlich um die Kamera auf die Parade zu schwenken, ohne dass ein gezieltes Fokussieren möglich gewesen wäre. Ob die Aufnahmen brauchbar waren, zeigte sich erst nach dem Entwickeln des Films.

Abb. 81, S. 203

In diesem Fall scheint der Kameramann, obwohl er vom Dach einer fahrenden Limousine aus filmte, sein Motiv gut genug getroffen zu haben, um die entstandenen Aufnahmen

374 Vgl. zu diesem Absatz Raimondo-Souto: *Motion Picture Photography*, S. 27–29; Thompson: „Initial Standardization of the Basic Technology“, S. 267–268; Robinson: *Bell & Howell Company*, S. 25.

375 Vgl. *Bell & Howell Standard Professional 35mm Cameras Specifications*, Chicago: Bell & Howell 1943, S. 1, Quelle: Filmarchiv Austria.

376 Vgl. Raimondo-Souto: *Motion Picture Photography*, S. 142–145; Robinson: *Bell & Howell Company*, S. 45–47.



Abb. 85: Bildschirmaufnahme des Moduls „Topologie“ der Website campusmedius.net (Desktop-Version 2.0/2021) mit dem Abstract des Mediators „Bell & Howell 2709“ in der



Das Leben einfangen: Prüfende Blicke

KAMERA

Bell & Howell 2709

Von der "Türkenbefreiungsfeier" am 14. Mai 1933 in Wien gibt es mehrere filmische Aufnahmen. Die Tonfilme stammen aus der *Fox Tönenden Wochenschau* und wurden mit einer 35-mm-Kamera von Bell & Howell – einer nachgerüsteten Version des Modells 2709 – aufgenommen.

WEITERLESEN

Mediation „Das Leben einfangen: Prüfende Blicke“ (Text: Simon Ganahl, Code: Andreas Krimbacher, Design: Susanne Kiesenhofer).

in der folgenden Ausgabe der *Fox Tönenden Wochenschau* zu bringen. Sie hielten die Bewegung der Parade in 24 Bildern pro Sekunde (und einer in Sprossenschrift aufgezeichneten Tonspur) auf einem 35-mm-Film fest. Seine größte Hoffnung für die Filmindustrie sei immer Standardisierung gewesen, schrieb Donald Bell 1930 in einem Brief an die Zeitschrift *International Photographer*.³⁷⁷ In den drei Jahrzehnten, seit er noch als Filmvorführer in Chicago tätig gewesen war, hatte sich das 35-mm-Format, gefördert von seinem mit Albert Howell gegründeten Unternehmen, international durchgesetzt. Formal gesehen, unterschieden sich die Bilder im professionellen Filmmarkt kaum mehr voneinander, und weder bei der Aufnahme noch bei der Wiedergabe konnte per Hand beeinflusst werden, wie schnell das Filmband durch den Apparat lief. So kam es, dass sich am 14. Mai 1933 nicht nur die österreichischen Heimwehren, sondern auch die Bilder, die ihren „**Marsch auf Wien**“ dokumentieren, im Gleichschritt bewegten. Das Filmformat entsprach gleichsam der Uniformität des Motivs.

III.2.1

377 Vgl. Donald J. Bell: „A Letter from Donald Bell“, in: *International Photographer* (Hollywood), 2/1 (Februar 1930), S. 18–21, hier S. 19.

2.3 Montage: Gymnastik der Wahrnehmung



Ort	Engelmann-Arena
Moment	NS-Kundgebung
Raum	4 km 958 m vom Anfang
Zeit	16 h 30 min vor dem Ende

Abb. 86, S. 214

Die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin brachte im Sommer 1933 den *N.S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2* heraus, der im Filmarchiv des deutschen Bundesarchivs erhalten geblieben ist.³⁷⁸ Der vierte und letzte Beitrag des 530 Meter langen Tonfilms, was bei einer Spielgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde knapp zwanzig Minuten entspricht, trägt den Titel „**Österreich!**“ und beginnt mit einer Texttafel über den „Vernichtungsfeldzug“, den der österreichische Bundeskanzler Engelbert Dollfuß „gegen den Nationalsozialismus“ führe. Es folgen Aufnahmen von Schlagzeilen der deutschen NS-Zeitungen *Der Angriff* und *Völkischer Beobachter* über eine „wachsende Gärung“ und „christlich-soziale Verschwörung“ in Österreich. Dazu kommentiert eine männliche Stimme: „In Österreich kämpft die Reaktion ihren letzten Verzweiflungskampf gegen den Nationalsozialismus, den einzigen Garanten des großdeutschen Gedankens. Anlässlich einer Feier zur Erinnerung an die Befreiung Wiens von den Türken spricht der Bundeskanzler Dr. Dollfuß zu den versammelten Heimwehrleuten.“ Die nächste Sequenz stammt aus einem Beitrag der *Fox Tönenden Wochenschau* über die „**Türkenbefreiungsfeier**“ des Österreichischen Heimatschutzes am Sonntag, dem 14. Mai 1933, im **Schlosspark Schönbrunn**.³⁷⁹ Dollfuß sagt dort, dass sich „Fremdgeist und fremde Ideen“ im Volk „eingenistet“ und „böses Unheil“ angerichtet hätten.

III.2.2

II.10

III.1.3

378 Vgl. *N.S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, 35-mm-Film, Berlin: NSDAP 1933, Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 20317-2.

379 Vgl. „Die Türkenbefreiungsfeier des österreichischen Heimatschutzes in Wien“, in: *Jahresschau 1933 der Bundespolizeidirektion in Wien. Eine Chronik im Laufbild*, 35-mm-Film, Quelle: Filmarchiv Austria, JS 1933/8.



Abb. 86: Zwischentitel zum abschließenden Beitrag „Österreich!“ im *N.S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, einem 35-mm-Tonfilm, den die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin im Sommer 1933 herausbrachte, hier nach einer VHS-Kopie. Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 172392-1.



Abb. 87: Standbild aus dem Beitrag „Österreich!“ im *N.S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2*, einem 35-mm-Tonfilm, den die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin im Sommer 1933 herausbrachte, hier nach einer VHS-Kopie: Hans Frank (zweiter von rechts) richtet am Nachmittag des 13. Mai 1933 im Foyer des Adolf-Hitler-Hauses in der Hirschengasse 25 in Wien das Wort an Alfred Eduard Frauenfeld (ganz rechts). Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 172392-1.

- III.1.1 Während der Heimwehrführer **Ernst Rüdiger Starhemberg** auf der Gartenterrasse des Schlosses Schönbrunn zu sehen ist, behauptet der Kommentator: „Zur selben Stunde empfing dieses österreichische Volk in Wien die deutschen Minister Kerrl und Frank.“ In Wirklichkeit waren der bayerische Justizminister Hans Frank und sein preußischer Amtskollege Hanns Kerrl tags zuvor, am Samstag, dem 13. Mai 1933, kurz nach 14 Uhr am **Flugfeld Aspern** in Wien gelandet und in einer Autokolonne zum **Adolf-Hitler-Haus** in die Innenstadt gefahren. Die folgenden Aufnahmen jubelnder Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten wurden vermutlich gemacht, als die deutschen Politiker zur Wiener Parteizentrale der NSDAP in der Hirschengasse 25 gelangten. Frank bedankt sich dort, im **Foyer des Adolf-Hitler-Hauses**, beim zuständigen Gauleiter Alfred Eduard Frauenfeld „für den lieben Empfang“ in Wien. Es sei eine „unerhörte Freude“, an der „deutlichsten Stelle des Ostens“, wo Hitlers „Lebenskampf als einfacher Handarbeiter“ begonnen habe, betonen zu können, dass der Führer stolz auf

Abb. 87, S. 214

seine Heimat sei, die „zu ihm und seiner Bewegung, zur Idee des Völkerfriedens, zur Idee der nationalen Wohlfahrt, zur Idee der Freiheit und Reinheit des Volkslebens“ stehe.

- III.1.5 In der Folge sind NS-Anhänger zu sehen und zu hören, die in der Nähe des Technischen Museums in Wien das **Deutsch-**
- III.2.1 **landlied** singen. Sie werden von Polizisten mit Pferden, Schlag-
- II.15 stöcken und Bajonetten gewaltsam an den Rand der Mariahilfer Straße gedrängt, um den Weg für die **Heimwehrparade** frei zu machen, die vom Schloss Schönbrunn zum **Schwarzenbergplatz** verlief. Diese Szenen ereigneten sich nach der „Türkenbefreiungsfeier“ am Sonntag, dem 14. Mai, und wurden ebenfalls in dem Beitrag der *Fox Tönenden Wochenschau* festgehalten. Während die Heimwehrleute dann im Gleichschritt entlang der oberen Mariahilfer Straße gehen, kommentiert die männliche Off-Stimme: „Der Weg der Unterdrückung und Verbote ist gefährlich, wenn man die Mehrzahl des Volkes gegen sich und als Gegner eine Bewegung hat, deren innere Kraft alles überrennt, was sich ihr in den Weg stellt.“ Mit dem Nebensatz wechselt das Bild, in das nun von rechts **SA-Truppen mit Hakenkreuzfahnen** marschieren, streng geordnet an Hitler vorbei, der die Parade mit zusammengeschlagenen Stiefeln und ausgestrecktem Arm abnimmt.

Abb. 88, S. 216

- Abb. 89, S. 216 Die letzte Sequenz des Tonfilms zeigt eine **NS-Kundgebung in der Engelmann-Arena** in Wien. Auch wenn es nicht ausdrücklich gesagt wird, legt der Zusammenhang nahe, dass es sich um die nationalsozialistische „**Türkenbefreiungsfeier**“ am Samstagabend, dem 13. Mai 1933, handle. Tatsächlich wurden diese Aufnahmen jedoch knapp zwei Wochen früher, nämlich am 1. Mai gemacht, als die NSDAP dort den „Tag der nationalen Arbeit“ feierte.³⁸⁰ Eine Kapelle spielt den 1871 von Johann Gottfried Piefke komponierten Militärmarsch *Preußens Gloria*. Dann spricht der Wiener Gauleiter Frauentfeld: „Wir aber deutsche Volksgenossen, wir, die wir diesen Kampf aufopferungsvoll und mit Freude geführt haben, wir werden diesen Kampf gekrönt haben durch den Erfolg, durch den Sieg! Wir Deutsche der Ostmark hier, wir werden
- II.7

380 Vgl. den Film „NSDAP-Kundgebung zum 1. Mai 1933 in der Wiener Engelmann-Arena“, in: Hannes Leidinger u. Karin Moser (Hg.): *Österreich Box 2: 1918–1938. Zwischen den Weltkriegen*, DVD, Wien: Filmarchiv Austria 2008.



Abb. 88: Standbild aus dem Beitrag „Österreich!“ im *N.S. Ton-Bild-Bericht* Nr. 2, einem 35-mm-Tonfilm, den die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin im Sommer 1933 herausbrachte, hier nach einer VHS-Kopie: SA-Truppen marschieren an Adolf Hitler und Ernst Röhm vorbei. Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 172392-1.



Abb. 89: Standbild aus dem Beitrag „Österreich!“ im *N.S. Ton-Bild-Bericht* Nr. 2, einem 35-mm-Tonfilm, den die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin im Sommer 1933 herausbrachte, hier nach einer VHS-Kopie: Es zeigt eine NS-Kundgebung am 1. Mai 1933 in der Engelmann-Arena in Wien. Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), K 172392-1.

heimgefunden haben ins heilige dritte deutsche Reich!“ Daraufhin singt die Menge, von der Kapelle begleitet, die Parteyhymne der NSDAP, das *Horst-Wessel-Lied*, mit dem der *N.S. Ton-Bild-Bericht* Nr. 2 ausklingt.

Dieser Propagandafilm stellt auf mehreren Ebenen die Unwahrheit dar. Einerseits inhaltlich, indem der christlich-sozialen „Unterdrückung“ in Österreich eine nationalsozialistische „Freiheit“ entgegengesetzt wird. Auch wenn die „Türkenbefreiungsfeier“ am 14. Mai 1933 in Wien klar zeigte, dass sich die österreichische Bundesregierung auf dem Weg zum autoritären „Ständestaat“ (Dollfuß) bzw. „Austrofascismus“ (Starhemberg) befand, ging das NS-Regime in Deutschland weitaus brutaler gegen politische GegnerInnen vor.³⁸¹ Abgesehen von dieser Umkehrung der Tatsachen,

381 „Substantiell und strukturell tiefreichende Unterschiede zum Nationalsozialismus bestanden hinsichtlich Ausmaß und Intensität des Terrors und der Repression ebenso wie betreffend die rassistische →

manipuliert der *N.S. Ton-Bild-Bericht Nr. 2* das reale Geschehen auch in zeitlicher Hinsicht. Denn in Wahrheit kamen Hans Frank und Hanns Kerrl nicht in Wien an, während der Österreichische Heimatschutz in Schönbrunn die „Türkenbefreiungsfeier“ abhielt, sondern am Tag zuvor. Außerdem zeigen die abschließenden Aufnahmen aus der Engelmänn-Arena die Kundgebung zum „Tag der nationalen Arbeit“ vom 1. Mai 1933 und nicht, wie es der Kontext impliziert, die nationalsozialistische „Türkenbefreiungsfeier“, die am 13. Mai dort stattfand. Das heißt, der Film vermittelt die Ereignisse insofern unwahr, als ihre audiovisuelle Wiedergabe zahlreichen anderen Dokumenten widerspricht (Zeitungsartikeln, Polizeiberichten, Fotografien und Wochenschauen).

Um diesen Realitätseindruck zu erzeugen, wurden Sequenzen der *Fox Tönenden Wochenschau* mit Aufnahmen kombiniert, die vermutlich die österreichische Landesfilmstelle der NSDAP gemacht hatte. Die vorhandenen Tonspuren in Sprossenschrift wurden teilweise durch Kommentare eines männlichen Sprechers in Zackschrift ersetzt, der ebenso wie die einleitende Texttafel erklärt, was auf den Bildern zu sehen ist. Diese Zusammenfügung wird als Filmschnitt bzw. als Montage bezeichnet und gleicht einer **Bastelarbeit**. Im konkreten Fall mussten die Filmbänder der Fox-Wochenschau und der NSDAP-Aufnahmen nicht nur geschnitten und neu zusammengeklebt, sondern stellenweise auch nachsynchronisiert werden. Das Ergebnis war ein Flickwerk aus fotografischen Bildern und **Lichttonaufzeichnungen**, das erst nach dem Kopiervorgang – zumindest materiell – wieder als einheitlicher 35-mm-Film erschien.

Der Schnitt war um 1930 jedoch mehr als ein Arbeitsschritt in der Filmproduktion. Vielmehr stand der Begriff „Montage“ für die Filmkunst russischer Regisseure in den 1920er Jahren.³⁸² Mitten in dem Chronotopos, dem Zeit-Raum, mit dem sich der Österreich-Beitrag des *N.S. Ton-Bild-Berichts Nr. 2* beschäftigt, waren

Abb. 90, S. 218

Abb. 82, S. 205

- und imperialistische Ausrichtung der Politik“, urteilt Emmerich Tálos über „Das austrofaschistische Herrschaftssystem“, in: Emmerich Tálos u. Wolfgang Neugebauer (Hg.): *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938*, 5. Aufl., Wien: LIT 2005, S. 394–420, hier S. 414.

382 Vgl. dazu Bernd Stiegler: *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn: Fink 2016, S. 131–178.

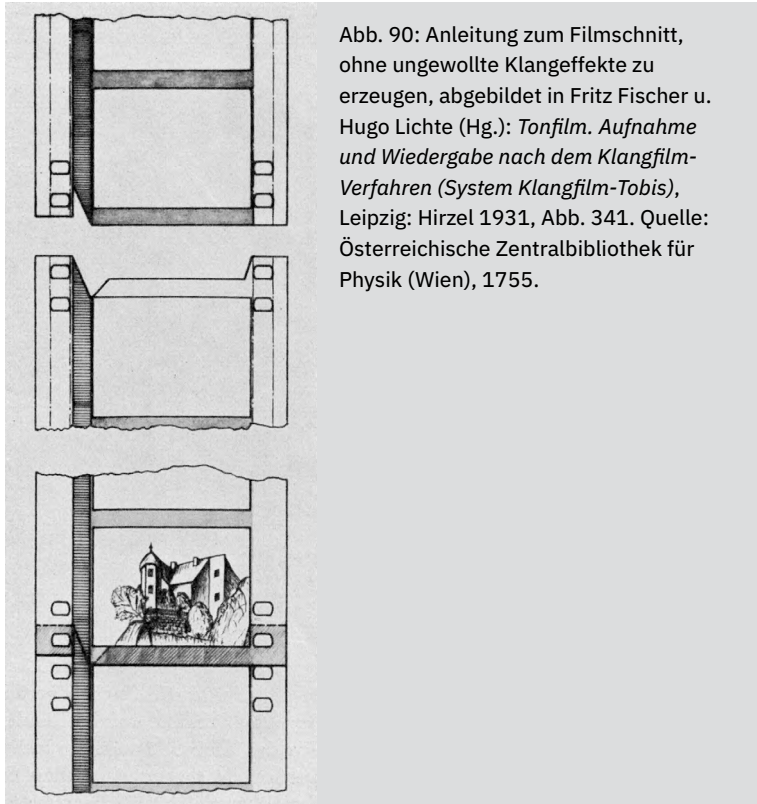


Abb. 90: Anleitung zum Filmschnitt, ohne ungewollte Klangeffekte zu erzeugen, abgebildet in Fritz Fischer u. Hugo Lichte (Hg.): *Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren (System Klangfilm-Tobis)*, Leipzig: Hirzel 1931, Abb. 341. Quelle: Österreichische Zentralbibliothek für Physik (Wien), 1755.

II.8 &
Abb. 26, S. 75

zwei exemplarische Werke des sogenannten „Russenfils“ zu sehen: Im Wiener **Friedensbrücken-Kino** in der Klosterneuburger Straße 33 wurden am Samstag, dem 13. Mai 1933, ab 23 Uhr *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein und *Turksib* von Viktor Turin gezeigt.³⁸³ Namentlich Eisenstein war sowohl Praktiker als auch Theoretiker der Montage.³⁸⁴ Verfolgt man seine Entwicklung vom Theater zum Kino, wird deutlich, dass er nichts weniger als eine exakte Repräsentation der Wirklichkeit im Sinn hatte. Das Ziel seiner Montagetechnik lag in einer möglichst starken Einwirkung auf das Publikum. Rein handwerklich betrachtet, ist das Ideal der Montage in jener Sequenz des Spielfilms *Hitchcock* (2012) von Sacha Gervasi getroffen, in

383 Vgl. *Die Rote Fahne* (Wien), 13. Mai 1933, S. 4.

384 Vgl. Oksana Bulgakowa: „Montagebilder bei Sergej Eisenstein“, in: Hans Beller (Hg.): *Handbuch der Montage*, 4. Aufl., München: TR-Verlagsunion 2002, S. 49–77.

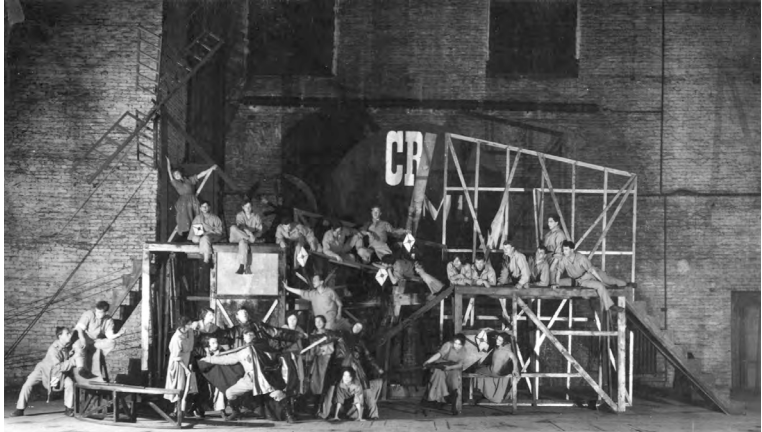


Abb. 91: Fotografie von Wsewolod Meyerholds Inszenierung des Stücks *Le cocu magnifique* von Fernand Crommelynck 1922 in Moskau; das konstruktivistische Bühnenbild entwarf Ljubow Popowa. Quelle: Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI, Moskau), Fonds 1923 Inventar 2 Ordner 2262 S. 4.

der die Premiere des Thrillers *Psycho* dargestellt wird. Der von Anthony Hopkins gespielte Regisseur Alfred Hitchcock beobachtet zunächst aus dem Vorführraum, wie das Publikum gespannt dem Geschehen auf der Leinwand folgt. Während die berühmteste Szene von *Psycho* läuft, in der Marion Crane (Janet Leigh) unter der Dusche erstochen wird, befindet sich Hitchcock im Foyer des Kinos und dirigiert zur Tonspur des Films, wie die ZuseherInnen nach seinem Schnittrhythmus zusammenzucken und aufschreien.³⁸⁵

Das Bild vom Regisseur als Dirigenten der SchauspielerInnen sowie des Publikums passt nicht nur zu Hitchcock, sondern auch zu Eisenstein und seinem Lehrer Wsewolod Meyerhold, der nach der russischen Revolution von 1917 zu einem Vorreiter des **konstruktivistischen Theaters** wurde. Für Meyerhold war der Regisseur der Autor einer Inszenierung und das Publikum ihr aktiver Teilnehmer. Er betrachtete Bewegung als das zentrale Moment des Theaters und trat vehement für stilisierte und gegen realistische Darstellungsweisen ein. Um 1920 entwickelte er ein System zur schauspielerischen

Abb. 91, S. 219

385 Vgl. Sacha Gervasi: *Hitchcock*, DVD, Frankfurt a.M.: Twentieth Century Fox 2013 [2012].

Ausbildung, das er Biomechanik nannte und das auf Prinzipien des Taylorismus und der Reflexologie beruhte. Vom *scientific management* des amerikanischen Ingenieurs Frederick Winslow Taylor übernahm Meyerhold Techniken, um die Effizienz von Körperbewegungen zu steigern (z.B. durch Rhythmisierung). Die russische Schule der Objektiven Psychologie von Wladimir Bechterew und Iwan Pawlow beeinflusste seine Biomechanik insofern, als emotionale Zustände reflexartig durch körperliche Reize hervorgerufen werden sollten. Zu diesem Zweck mussten die SchauspielerInnen nach den Kommandos des Regisseurs Übungen einstudieren, die Meyerhold aus sehr unterschiedlichen Bereichen zusammenstellte. Er adaptierte Bewegungsabläufe aus der modernen Gymnastik, dem Boxtraining, dem militärischen Drill, der Zirkuskunst und aus Theatertraditionen wie dem japanischen Kabuki oder der italienischen Commedia dell'Arte.³⁸⁶

In den Regiebüchern notierte Meyerhold für jede Textzeile präzise Anweisungen für das entsprechende Bühnengeschehen. Eisenstein, der als Militäringenieur und Bühnenbildner für das kommunistische Agitprop-Theater gearbeitet hatte, lernte die Biomechanik zunächst als Kursteilnehmer und dann als Meyerholds Assistent kennen.³⁸⁷ 1923 inszenierte er selbst Alexander Ostrowskis Komödie *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* und bezeichnete sein Regiekonzept als „Montage der Attraktionen“:

*Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Rezipierenden hin durchgerechnet wurde [...].*³⁸⁸

386 Vgl. zu diesem Absatz Alma Law u. Mel Gordon: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson/London: McFarland 1996, S. 13–73.

387 Vgl. Law u. Gordon: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 74–80.

388 Sergej M. Eisenstein: „Montage der Attraktionen“, übers. Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth [russ. 1923], in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. Felix Lenz u. Helmut D. Diederichs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 9–14, hier S. 10.

Der Regisseur montiert als Theateringenieur Attraktionen im Sinn von selbständigen Darbietungen, die nicht einen Handlungsverlauf realistisch darstellen, sondern das Publikum emotional erschüttern und ideologisch beeinflussen sollen. Während die ZuschauerInnen im Theater das Spiel aber konkret miterleben können, werden im Film, wie ihn Eisenstein verstand, psychische Assoziationen der Rezipientinnen und Rezipienten provoziert und gekoppelt.³⁸⁹ So zeigt die oben erwähnte Duschszene in Hitchcocks *Psycho* zwar Großaufnahmen von dem stechenden Arm des Mörders, dem sich windenden Körper des Opfers und dem abfließenden Blut, aber keine Messereinstiche und Blutspritzer.³⁹⁰ Der eigentliche Mord wird in der Psyche des Zusehers, der Zuseherin assoziiert.

Eisenstein setzte diese „Montage der Filmattraktionen“ in den 1920er Jahren konsequent um und entwickelte seine Technik kontinuierlich weiter. In einem 1929 verfassten Artikel bezog er die „metrische Montage“, die das Publikum in körperliche Bewegung, beispielsweise „Hände und Füße in Zuckungen“ versetze, auf die „intellektuelle Montage“, wo sich „dieses Zucken in den Kanälen des höchsten Nervensystems, im Denkapparat auf völlig identische Weise“ vollziehe.³⁹¹ Nach Eisensteins Reiz-Reaktions-Schema konnte der Regisseur über die Montage von Bildobjekten, seien es menschliche Akteure oder nicht, auf das körperliche „Material Zuschauer“ einwirken und „dessen Psyche umpflügen“. ³⁹² In den Augen von Walter Benjamin entsprach diese „Chockwirkung des Films“ dem Lebensalltag in den modernen Großstädten des

389 Vgl. Sergej M. Eisenstein: „Montage der Filmattraktionen“, übers. Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth [russ. 1924], in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. Felix Lenz u. Helmut D. Diederichs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 15–40, hier S. 17.

390 Vgl. Alfred Hitchcock: *Psycho*, DVD, Universal City: Universal Studios 1999 [1960].

391 Sergej M. Eisenstein: „Die vierte Dimension im Film“, übers. Hans-Joachim Schlegel [russ. 1929], in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. Felix Lenz u. Helmut D. Diederichs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 112–130, hier S. 129.

392 Eisenstein: „Montage der Filmattraktionen“, S. 38, u. Sergej M. Eisenstein: „Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form“, übers. Hans-Joachim Schlegel [russ. 1925], in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. Felix Lenz u. Helmut D. Diederichs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 41–49, hier S. 46.

20. Jahrhunderts und steigerte die „Geistesgegenwart“ der Rezipientinnen und Rezipienten.³⁹³

Im Gegensatz zum plumpen Schnitt des *N.S. Ton-Bild-Berichts* Nr. 2 sollte die künstlerische Montage also nicht über die dargestellten Inhalte wirken, sondern direkt auf den Wahrnehmungsapparat der ZuschauerInnen. Mit dem 1925 in Moskau uraufgeführten *Panzerkreuzer Potemkin* scheint Eisenstein diese Effekte tatsächlich erzielt zu haben. Denn die zeitgenössischen Stimmen sprechen sowohl von einer physischen als auch einer psychischen Beeinflussung durch seinen Film über die

Meuterei auf dem Kriegsschiff „Potemkin“ im russischen Revolutionsjahr 1905. Für die **deutsche Fassung**, die im Frühling 1926 zensuriert in die Kinos kam, komponierte der aus Wien stammende Kapellmeister Edmund Meisel die Musik. Die Direktion des Filmunternehmens „Prometheus“, das den deutschen *Panzerkreuzer Potemkin* herstellte und vertrieb, schrieb Eisenstein, Meisels Leistung betonend, über die Premiere in Berlin: „Die Musik war teilweise so stark, daß sie in Verbindung mit den Bildern auf der Leinwand auf die Zuschauer derart wirkte, daß dieselben sich vor innerer Erregung an den Stühlen festhalten mussten.“³⁹⁴ Hinsichtlich



Abb. 92: Plakat zur deutschen Fassung von Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* aus dem Jahr 1926. Quelle: Wienbibliothek im Rathaus, P-42361.

Abb. 92, S. 222

393 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [1936/39], in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 351–383, hier S. 378.

394 „Prometheus Filmverleih- und Vertriebs GmbH, Berlin, an Sergej Eisenstein, Moskau, 1. Juni 1926“, in: Oksana Bulgakowa (Hg.): →

der ideologischen Effekte hob Joseph Goebbels im März 1933 hervor, dass *Panzerkreuzer Potemkin* „fabelhaft gemacht“ sei. „Wer weltanschaulich nicht fest ist“, sagte der nationalsozialistische Propagandaminister, „könnte durch diesen Film zum Bolschewisten werden.“³⁹⁵

Die deutsche Version von Eisensteins bekanntestem Film wurde im Sommer 1926 ein weiteres Mal zensuriert und dann zwei Jahre später leicht verändert von der Verleihfirma Prometheus erneut herausgebracht. Dieser 1.464 Meter lange *Panzerkreuzer Potemkin* von 1928 diente schließlich als Grundlage einer Tonfassung, für die nicht nur Meisel eine neue Musik und Geräuschkulisse komponierte, sondern die auch nachsynchronisierte Dialoge und Sprechchöre enthielt.³⁹⁶ Ob in der Nacht vom 13. Mai 1933 in Wien eine stumme Version mit musikalischer Begleitung oder die Tonfassung von 1930 lief, die im Nadeltonverfahren entstanden war, lässt sich nicht mehr eindeutig feststellen. Im Friedensbrücken-Kino war ab 1931 eine kombinierte Licht- und Nadeltonanlage installiert, die aber noch im selben Jahr durch ein Modell der deutschen Klangfilm GmbH ersetzt wurde.³⁹⁷ Klangfilm verwendete zwar das **Lichttonverfahren**, bot jedoch auch Zusatzgeräte an, die Filmvorführungen mit synchronem Nadelton, also mit Schallplatten ermöglichten.³⁹⁸ Im amtlichen Zertifikat des Friedensbrücken-Kinos von 1933 ist allerdings nur von einem „Licht-Tongerät“ die Rede.³⁹⁹

Abb. 82, S. 205

→ *Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe*, Berlin: Akademie der Künste 1998, S. 75–78, hier S. 76.

395 Joseph Goebbels: „Rede im Kaiserhof am 28.3.1933“, in: Gerd Albrecht (Hg.): *Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Karlsruhe: Doku Verlag 1979, S. 26–31, hier S. 27.

396 Sowohl die deutsche Premierenfassung von 1926 als auch die deutsche Tonfassung von 1930 sind enthalten auf der DVD *Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr*, München: Edition Filmmuseum 2014.

397 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 471, A3/1, Friedensbrücken-Kino, Bescheide vom 11. Dezember 1930 und 8. September 1931).

398 Vgl. Emil Mechau: „Der Wiedergabeprojektor“ u. „Das Universal-Tonzusatzgerät“, in: Fritz Fischer u. Hugo Lichte (Hg.): *Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren (System Klangfilm-Tobis)*, Leipzig: Hirzel 1931, S. 271–283.

399 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 471, A3/1, Friedensbrücken-Kino, Kino-Zertifikat Nr. 4694 vom 14. Oktober 1933).

Das zweite Werk, das der „Bund der Freunde der Sowjetunion“ in dieser kommunistischen Filmnacht vorführte, war ohnehin nur in einer stummen Fassung vorhanden. 1929, als *Turksib* herauskam, setzte sich der Tonfilm zwar bereits in den USA und zunehmend auch in Europa durch. In der Sowjetunion wurde allerdings an eigenen Tonfilmsystemen gearbeitet, um sich nicht von den westlichen Patenten abhängig zu machen.⁴⁰⁰ Der russische Regisseur Viktor Turin hatte am Massachusetts Institute of Technology (MIT) studiert und in

Hollywood als Drehbuchautor gearbeitet, bevor er in die Sowjetunion zurückkehrte und für das Filmunternehmen Wostok-Kino *Turksib* drehte: einen Dokumentarfilm über die 1.445 Kilometer lange Eisenbahnlinie von Turkestan nach Sibirien, die von Ende 1926 bis Anfang 1931 gebaut wurde.⁴⁰¹ „‘Turksib‘ ist in verschiedener Hinsicht für die neue Richtung der russischen Filmkunst bezeichnend“, schrieb der Filmkritiker Fritz Rosenfeld am Tag der **Wiener Premiere**, dem 4. April 1930, in der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung*, „er ist kein Spielfilm mehr, er verzichtet auf das Atelier und die Schauspieler und ist dennoch kein



Abb. 93: Plakat zur Wiener Premiere von Viktor Turins Film *Turksib* am 4. April 1930. Quelle: Wienbibliothek im Rathaus, P-42133.

Abb. 93, S. 224

400 Vgl. Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Freiburg/München: Karl Alber 1984, S. 281–282.

401 Vgl. Ingrid Kleespies: „Riding the Soviet Iron Horse. A Reading of Viktor Turin's *Turksib* through the Lens of John Ford“, in: *Slavic Review*, 77/2 (2018), S. 358–389, hier S. 359 u. 366–367. Viktor Turins *Turksib* ist (in John Griersons englischer Version von 1930) enthalten auf der DVD *The Soviet Influence. From Turksib to Night Mail*, London: BFI 2011.

Kulturfilm im üblichen Sinne, sondern ein dramatisch geformtes Filmdokument [...].“⁴⁰²

Turin hatte Ausschnitte des Films zwei Monate zuvor beim Ingenieur- und Architektenverein in Wien präsentiert und in seiner Einführung betont, dass die sowjetischen Regisseure statt individueller Helden soziale Konflikte darstellen würden. Im Fall von *Turksib* handelte es sich aber nicht um einen kommunistischen Klassenkampf, sondern um die „Entwicklung unseres Landes von vollkommener technischer Rückständigkeit und Unkultur zum kolossalen Fortschritt“, wie Turin im Wiener Vortrag ausführte.⁴⁰³ Dieser Prozess der Modernisierung wird im Film von zwei gegensätzlichen Kollektiven verkörpert: Während die russischen Ingenieure gemeinsam mit Pressluftschlämmern und Schaufelbaggern für den „kolossalen Fortschritt“ stehen, zeigt Turin die „Rückständigkeit und Unkultur“ anhand der kasachischen Nomadinnen und Nomaden mit ihren Eseln und Kamelen. Die Eisenbahn erscheint in *Turksib* allerdings nicht als Synthese eines modernen und natürlichen Lebens. Vielmehr sollte der „stählerne Weg“, wie der ursprüngliche Filmtitel lautete, die ländlichen Staatsgebiete von den Naturgewalten befreien. In Wahrheit verloren die Kasachinnen und Kasachen bei der sowjetischen Kollektivierung von 1931 bis 1933 nicht nur ihr Nomadentum, sondern rund 1,75 Millionen von ihnen auch ihr Leben.⁴⁰⁴

402 Fritz Rosenfeld: „Die Front des Friedens“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 4. April 1930, S. 8.

403 Zit. nach „Wesen und Arbeitsmethoden des Sowjetfilms“, in: *Die Rote Fahne* (Wien), 9. Februar 1930, S. 7.

404 Vgl. Matthew J. Payne: „Viktor Turin's ‚Turksib‘ (1929) and Soviet Orientalism“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21/1 (2001), S. 37–62, hier S. 55.

2.4 Tonkino: Mabuses Befehlszentrale



Ort	UFA-Ton-Kino
Moment	Vorführung von <i>Das Testament des Dr. Mabuse</i>
Raum	8 km 112 m vom Anfang
Zeit	20 h 15 min vor dem Ende

II.10
Abb. 23, S. 65

Nachdem die österreichische Premiere am Freitag, dem 12. Mai 1933, stattgefunden hatte, lief Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* am Wochenende der „**Türkenbefreiungsfeier**“ in **acht Wiener Kinos**. Das öffentliche Interesse war groß, weil der Regisseur eine aus Wien stammende Berühmtheit und sein neues Werk in Deutschland verboten war.⁴⁰⁵ Es handelte sich nach *M* (1931) um Langs zweiten Tonfilm, der erneut von der Berliner Nero-Film AG produziert wurde. Das Drehbuch verfasste seine damalige Ehefrau Thea von Harbou, basierend auf einem noch unveröffentlichten Roman von Norbert Jacques, der bereits die literarische Vorlage für Langs Stummfilm *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) geliefert hatte.⁴⁰⁶ Allerdings spricht der wahnsinnig gewordene Mabuse, dargestellt von Rudolf Klein-Rogge, auch in der Fortsetzung nicht, sondern schreibt in seiner Zelle Anleitungen zu Verbrechen, die von einer kriminellen Organisation umgesetzt werden. Als Mittler fungiert Mabuses Arzt, Professor Baum (Oscar Beregi), der per Telegramm und Telefon im Netzwerk der Verbrecher kommuniziert und die wichtigsten Anweisungen in einer Art Befehlszentrale gibt.⁴⁰⁷

405 Vgl. Rolf Aurich, Wolfgang Jacobson, Cornelius Schnauber (Hg.): *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente*, Berlin: jovis 2001, S. 194–201.

406 Jacques' Romanvorlage für den Film *Das Testament des Dr. Mabuse* erschien erst 1950 unter dem Titel *Dr. Mabuses letztes Spiel* bei Hoffmann & Campe in Hamburg, vgl. zur Werkgeschichte den umfangreichen Anhang in Norbert Jacques: *Das Testament des Dr. Mabuse*, hg. Michael Farin u. Günter Scholdt, Hamburg: Rogner & Bernhard 1994, S. 217–274.

407 Vgl. Fritz Lang: *Das Testament des Dr. Mabuse*, 35-mm-Film, Berlin: Nero-Film AG 1933, Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), BSP 26989-12.

Abb. 94, S. 228

Wenn die Mitarbeiter in dieses „Zimmer mit dem Vorhang“ zitiert werden, müssen sie zunächst zwei Türen mit Sicherheitsschlössern aufschließen. Beim Eintreten erscheint die **Silhouette eines sitzenden Mannes** hinter einem Vorhang, der den Raum teilt. Von den Wänden blättern die Tapeten ab, neben der Tür sind die Umrisse eines Urinals zu erkennen, ein Fenster ist zugemauert. Eine männliche Stimme sagt den Anwesenden nicht nur, was sie zu tun haben, sondern reagiert auch auf ihr Verhalten. Wer sich rührt, wird zur Ordnung gerufen. Keiner weiß, wie der „Chef“ aussieht, und niemand würde es mehr wagen, hinter den Vorhang zu blicken, seit ein Kollege deswegen ums Leben kam. Das Geheimnis lüftet sich erst, als ein abtrünniger Mitarbeiter, Kent (Gustav Diessl), mit seiner Geliebten, Lilli (Wera Liessem), in den Raum eingesperrt wird. Er schießt in den Vorhang, reißt ihn zur Seite und entdeckt einen **Tisch mit Mikrofon und Lautsprecher**, hinter dem eine Attrappe befestigt ist. Einer tickenden Zeitbombe entkommen die beiden, indem Kent mit Messer und Revolver die Leitung des entfernten Urinals aufsticht und den Raum mit Wasser füllt, bis der Druck ein Loch in den Holzboden bricht.

Abb. 96, S. 228

In der Fachliteratur wurde mehrfach auf die Ähnlichkeiten zwischen Mabuses Befehlszentrale und dem Kinotheater hingewiesen.⁴⁰⁸ Was Kent und Lilli aufdecken, ist im Prinzip die Apparatur des Tonkinos. Lang scheint die ZuschauerInnen in dieser Sequenz aber bewusst desorientieren zu wollen, denn die Richtung der Einstellungen wechselt axial zwischen dem Vorhang und der Tür, das heißt, der Analogie entsprechend, zwischen der Leinwand und den Sitzplätzen. Der Schatten der Attrappe wird auf den Vorhang geworfen wie die Filmbilder auf eine Leinwand. Aber im Moment der Aufklärung wirkt es, als würden Kent und Lilli die vierte Wand durchbrechen und **direkt ins Publikum blicken**. Außerdem steht auf dem Tisch nicht nur ein Lautsprecher zur Wiedergabe, sondern auch ein Mikrofon zur Übertragung

Abb. 95, S. 228

408 Vgl. etwa Michel Chion: *La voix au cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile 1993 [1982], S. 45–46; Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London: BFI 2000, S. 151–153; Brigitte Peucker: „Fritz Lang. Object and Thing in the German Films“, in: Joe McElhaney (Hg.): *A Companion to Fritz Lang*, Chichester: Wiley & Sons 2015, S. 279–299, hier S. 290.



Abb. 94: Standbild aus dem Film *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) von Fritz Lang: In der Befehlszentrale erteilt der mysteriöse Mann hinter dem Vorhang seinen Untergebenen Anweisungen. Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), BSP 26989-12.



Abb. 95: Standbild aus dem Film *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) von Fritz Lang: Kent (Gustav Diessl) und Lilli (Wera Liessem) blicken in der Befehlszentrale hinter den Vorhang. Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), BSP 26989-12.



Abb. 96: Standbild aus dem Film *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) von Fritz Lang: Der Mann hinter dem Vorhang in der Befehlszentrale entpuppt sich als Attrappe mit Mikrophon und Lautsprecher. Quelle: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), BSP 26989-12.

bzw. Aufnahme. Augenfällig ist jedenfalls, dass der Tonfilm *Das Testament des Dr. Mabuse* seine Anwendung audiovisueller Technik reflektiert.⁴⁰⁹ Dabei spielt die fiktionale Befehlszentrale auf jene Kinoform an, die sich um 1930 international etablierte.

409 Vgl. dazu Lucy Fisher: „Dr. Mabuse and Mr. Lang“, in: *Wide Angle*, 3/3 (1979), S. 18–26, u. Jonathan Crary: „Dr. Mabuse and Mr. Edison“, in: Russell Ferguson (Hg.): *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors*, New York: Monacelli 1996, S. 262–279.

II.5 &
Abb. 101, S. 238

Die Entwicklung vom Theater zum Kino lässt sich beispielsweise am **UFA-Ton-Kino** in der Taborstraße 8 nachvollziehen, das zu den Wiener Premierenkinos von *Das Testament des Dr. Mabuse* zählte und den Film an jenem Wochenende, dem 13. und 14. Mai 1933, jeweils um 16:45, 19:00 und 21:10 Uhr aufführte.⁴¹⁰ Es wurde 1916 als Central-Kino im Erdgeschoss des Hotels Central eröffnet, wo bereits um 1900 ein Theatersaal eingerichtet war, den auch Vereine und Privatpersonen für Veranstaltungen mieten konnten. Ab dem Sommer 1903 wurde die „Singspielhalle“ im Central von der Budapester Orpheum Gesellschaft bespielt, einem 1889 gegründeten Theaterensemble, das vorher im Haus gegenüber aufgetreten war, dem Hotel „Zum Schwarzen Adler“ in der Taborstraße 11. „Vor meist ausverkauftem Hause wurde bis zum Kriegsausbruch 1914 täglich vier Stunden Programm geboten“, schreibt Georg Wacks über das Budapester Orpheum: „Das Programm bestand aus kabarettistischen Solovorträgen, Darbietungen verschiedener Komiker, Gesangseinlagen von Wiener Volks- und Operettensängern, Tanzvorführungen und Gastspielen auswärtiger Artisten.“⁴¹¹ Das für sein Jargontheater beliebte Ensemble mischte wienerischen und jüdischen Dialekt zu jenem „Jiddeln“, das eine Alltagssprache der Leopoldstadt war, des zweiten Wiener Gemeindebezirks, durch den auch die Taborstraße verläuft.⁴¹²

Abb. 97, S. 230

Der **Theatersaal** im Hotel Central war für 540 Personen zugelassen. Vor der Bühne befand sich das Orchester, an das direkt die reservierten und dann die freien Plätze anschlossen. Die ZuschauerInnen saßen an Tischen mit je fünf Stühlen und aßen und tranken in der Regel während der Aufführungen. In

410 Vgl. „Kino-Programme“, in: *Die Stunde* (Wien), 13./14. Mai 1933, S. 4.

411 Georg Wacks: „Der schöne Moritz von der Klabriaspertie. Die Budapester Orpheum Gesellschaft. Eine Ausnahmeerscheinung der Wiener Unterhaltungskultur“, in: Marie-Theres Arnbom u. Georg Wacks (Hg.): *Jüdisches Kabarett in Wien. 1889–2009*, Wien: Armin Berg 2009, S. 53–62, hier S. 54.

412 Die Wiener Leopoldstadt ist nach Kaiser Leopold I. benannt, der die jüdische Bevölkerung 1670 aus diesem Stadtgebiet zwischen dem Donaukanal und dem Donaufluss vertreiben ließ, wo seit 1624 ein Ghetto bestanden hatte. Trotz der vorübergehenden Vertreibung blieb die Leopoldstadt bis zum Zweiten Weltkrieg ein Stadtbezirk mit vielen jüdischen Einwohnerinnen und Einwohnern. Vgl. dazu Ruth Beckermann (Hg.): *Die Mazzesinsel. Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918–1938*, Wien: Löcker 1984.



Abb. 97: Der Theatersaal im Erdgeschoss des Hotels Central in der Taborstraße 8 in Wien, der von 1903 bis 1913 von der Budapest Orpheum Gesellschaft bespielt wurde. Quelle: Schick Hotels Betriebs GmbH (Wien).

den Logen gab es außerdem Vorhänge, um sich nach Belieben im *chambre séparée* zurückzuziehen. Im Sommer gastierte das Budapest Orpheum zumeist im Vergnügungspark des Wiener Praters, und im Herbst musste das Ensemble das Central jeweils für zehn Tage verlassen, weil der Theatersaal des Hotels an den jüdischen Bußtagen von Rosch ha-Schana bis Jom Kippur zu einem Bethaus umfunktioniert wurde. Nachdem Carl Lechner, der Direktor der Gesellschaft, 1904 die polizeiliche Bewilligung erhalten hatte, stereoskopische, also räumlich erscheinende Bilder öffentlich vorzuführen, nahm das Budapest Orpheum in den folgenden beiden Jahren auch den Kinematografen in sein Programm auf.⁴¹³

„Das Leben wird überall, wohin das Objectiv gerichtet wurde, festgehalten und Alles, was sich ereignet hat, kommt getreulich wieder zum Vorschein“, hieß es in einem Flugblatt, als der Cinématographe von Auguste und Louis Lumière aus Lyon in Wien präsentiert wurde.⁴¹⁴ Mehrere, rund einminütige 35-mm-Filme waren ab dem 26. März 1896 täglich von 10 bis 20 Uhr in der Kärntner Straße 45 zu sehen. Mit dem

413 Vgl. zu diesem Absatz Georg Wacks: *Die Budapest Orpheumgesellschaft. Ein Variété in Wien 1889–1919*, Wien: Holzhausen 2002, S. 148–187.

414 Flugblatt „Die lebende Photographie“, Wien: Philipp & Kramer 1896, Quelle: Wienbibliothek im Rathaus, Druckschriftensammlung, E-109891.

Apparat konnten sechzehn Bilder pro Sekunde fotografiert und projiziert werden, was dem menschlichen Auge gerade noch als fließende Bewegung erscheint. In den folgenden Jahren wurde die Kinematografie zu einer fixen Attraktion im Wiener Prater und auf den Varietébühnen. Um die Zeit, als auch im Hotel Central kinematografische Aufnahmen gezeigt wurden, etablierten sich die ersten stationären Kinos in der Stadt: 1906 gab es bereits siebzehn Filmtheater in Wien.⁴¹⁵ Das mag ein Grund gewesen sein, weshalb das Budapester Orpheum nur ein Jahr lang Filme vorführte und sich dann wieder auf sein Kerngeschäft konzentrierte, das jüdische Kabarett. 1913 übersiedelte das Ensemble schließlich in ein eigenes Theatergebäude, das fünf Gehminuten entfernt in der Praterstraße 25 errichtet wurde.⁴¹⁶

Während des Ersten Weltkriegs beantragte das „Komitee der Tagesheimstätten für Krieger-Waisen und bedürftige Kinder von Eingerückten“ bei der Polizeidirektion in Wien, im Theatersaal des Hotels Central ein Kino eröffnen zu dürfen.⁴¹⁷ Dafür musste die Bühne zugemauert sowie ein Wartezimmer für das Publikum und eine Operationskammer für den Filmprojektor eingerichtet werden. Die Logen konnten bestehen bleiben, allerdings wurden die Tische aus dem Parterre entfernt und stattdessen 614 Klappsitze in 24 Reihen parallel zur Bildfläche aufgestellt. Mit den zusätzlichen Logen und Sitzen am Balkon standen insgesamt 1.008 Zuschauerplätze zur Verfügung. Für diesen Fassungsraum wurde dem **Central-Kino** am 4. Oktober 1916 eine „Kinematographenlizenz“ erteilt.⁴¹⁸ Als erster Geschäftsführer fungierte der Journalist, Drehbuchautor und spätere Filmregisseur Alfred Deutsch-German. Das Orchester befand sich weiterhin direkt vor der Bühne, wo nun die Leinwand angebracht war, und 1925 wurde anlässlich der Premiere des Films *Die Zehn*

Abb. 98, S. 232

415 Diese Zählung folgt der Dokumentation in Werner Michael Schwarz: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia + Kant 1992, S. 179–296.

416 Vgl. Wacks: „Der schöne Moritz von der Klabriaspottie“, S. 61.

417 Der Antrag von 1916 ist im Wiener Stadt- und Landesarchiv dokumentiert (WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino).

418 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino, Kinematographenlizenz vom 4. Oktober 1916).

Gebote auch eine Kinoorgel eingebaut.⁴¹⁹

1930 verkaufte die Geschäftsleitung die Orgel an die Pfarre Sievering im 19. Wiener Gemeindebezirk.⁴²⁰ Das Central-Kino war im Jahr davor mit einer Tonfilmanlage ausgerüstet und in „UFA-Ton-Kino“ umbenannt worden. Der Zentralverein für Volksernährung, der die Konzession für den Betrieb 1926 übernommen hatte, begründete die Namensänderung gegenüber dem zuständigen Magistrat mit der Einführung des Tonfilms sowie dem Umstand, dass es sich um ein Premierenkino der

deutschen Universum Film AG (UFA) handle, die schon seit Längerem am Central-Kino beteiligt war.⁴²¹ Das einflussreiche deutsche Filmunternehmen schloss im April 1929 einen Kooperationsvertrag mit der von den Elektrokonzernen Siemens & Halske und AEG gegründeten Klangfilm GmbH.⁴²² Im Wiener UFA-Ton-Kino wurde im Sommer 1929 daher ebenfalls eine Tonfilmanlage der Marke Klangfilm installiert. Es handelte sich allerdings nicht um ein reines Lichttonsystem nach dem Klangfilm-Verfahren, sondern um das Modell

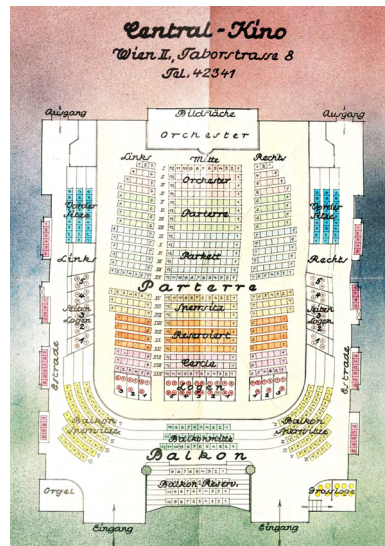


Abb. 98: Der Zuschauerraum des Central-Kinos in der Taborstraße 8 in Wien um 1925. Quelle: Wiener Stadt- und Landesarchiv, 1.3.2.104.A11.2.Zentralkino.

- 419 Vgl. Karl Schütz: *Theater- und Kinoorgeln in Wien*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1991, S. 99–100.
- 420 Vgl. Schütz: *Theater- und Kinoorgeln in Wien*, S. 101–102.
- 421 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino, Schreiben des Zentralvereins für Volksernährung an die Wiener Magistratsabteilung 52, eingelangt am 15. August 1929).
- 422 Vgl. Michael Wedel: „Klärungsprozesse. Tobis, Klangfilm und die Tonfilmumstellung 1928–32“, in: Jan Distelmeyer (Hg.): *Tonfilmfrieden/ Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, München: edition text + kritik 2003, S. 34–43, hier S. 35.

„Uniton“, das an bestehende Projektoren angebaut und durch Plattenspieler ergänzt werden konnte.⁴²³

Versuche, Bild und Ton zu verbinden, gab es seit den Anfängen der Kinematografie. Im deutschsprachigen Raum war das 1903 in Berlin präsentierte „Biophon“ von Oskar Messer, das den Filmprojektor mit dem Grammophon koppelte, am bekanntesten.⁴²⁴ Die frühen Nadeltonverfahren setzten sich aber nicht allgemein durch, weil die synchrone Aufnahme und Wiedergabe von Filmen und Schallplatten damals zu kompliziert und die Ergebnisse mangelhaft waren. Diese technischen Schwierigkeiten konnten nach dem Ersten Weltkrieg behoben werden, als die elektronischen Verstärkerröhren, die zuerst Robert von Lieben (1906) und Lee de Forest (1907) patentiert hatten, zur Anwendung kamen.⁴²⁵ Als Durchbruch des Tonfilms gilt für gewöhnlich, wenn auch in der Fachliteratur umstritten, der 1927 in New York uraufgeführte *Jazz Singer*, den die Warner Brothers in ihrem „Vitaphone“ genannten Nadeltonverfahren produziert hatten.⁴²⁶ Neu an dem Spielfilm von Alan Crosland über einen New Yorker Sänger, der als Sohn eines jüdischen Kantors vom Ghetto der Lower East Side zum Musicalstar am Broadway aufsteigt, waren nicht nur die in die Handlung integrierten Gesangseinlagen, sondern vor allem ein kurzer Monolog des Hauptdarstellers Al Jolson sowie ein Dialog zwischen ihm und seiner Filmmutter.⁴²⁷

- 423 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino, Überprüfung der elektronischen Anlage des UFA-Ton-Kinos vom 23. März 1931, „Tonfilmanlage: ‚Klangfilm-Uniton‘, 2 x 30 Watt, Licht- und Nadelton“).
- 424 Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus: „Vom Stummfilm zum Tonfilm“, in: Joachim-Felix Leonhard u.a. (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, 2. Teilband, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2001, S. 1027–1032, hier S. 1027.
- 425 Vgl. Olaf Schumacher u. Hans Jürgen Wulff: „Warner, Fox, Tobis-Klangfilm und die Anfänge des Tonfilms“, in: Joachim-Felix Leonhard u.a. (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, 2. Teilband, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2001, S. 1198–1207, hier S. 1198–1200.
- 426 Vgl. Donald Crafton: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*, New York: Charles Scribner's Sons 1997, S. 516–531.
- 427 Vgl. Alan Crosland: *The Jazz Singer*, DVD, Hamburg: Warner Home Video 2007 [1927].

Der Jazzsänger wurde erstmals am 21. Jänner 1929 in Österreich aufgeführt, und zwar im Central-Kino in der Taborstraße 8 in Wien. Es handelte sich allerdings weder um die original amerikanische noch um eine in Deutsch nachsynchronisierte, sondern um eine stumme Fassung mit Zwischentiteln, die musikalisch vom Kinoorchester sowie von Sängern und Schallplatten begleitet wurde.⁴²⁸ „Ein Hereinfall“, urteilte *Das Kleine Blatt*:

*Statt des mit großem Tamtam angekündigten Tonfilms bekommt man stumm aufgerissene Münder zu sehen und danach überreichliche Zwischentexte zu lesen. Hie und da wird auch ein Grammophon bemüht und auf der Galerie versteckte Sänger versuchen vergeblich, mit den komischen Mundbewegungen der Filmfiguren in Einklang zu bleiben.*⁴²⁹

Fritz Rosenfeld, der Filmkritiker der *Arbeiter-Zeitung*, verriss die Wiener Premiere ebenfalls, fand es aber bemerkenswert, dass *Der Jazzsänger* „im Kino der deutschnationalen Ufa“ laufe, dessen Vorraum man für das Ereignis als jüdisches „Bethaus“ hergerichtet habe.⁴³⁰ Tatsächlich ließ Heinrich Lipsker, der damalige Geschäftsführer, Mitte Jänner 1929 einige Vitrinen und Kandelaber aus dem Jüdischen Museum, das sich in der nahegelegenen Malzgasse 16 befand, im Warteraum des Central-Kinos aufbauen.⁴³¹ Vermutlich sollten mit diesen Leihgaben Bezüge zwischen der Filmhandlung über den Kantorensohn aus dem New Yorker Ghetto und dem jüdischen Leben in der Wiener Leopoldstadt hergestellt werden.

Der im Jänner 1929 erschienene Artikel der *Arbeiter-Zeitung* macht auch deutlich, dass bereits vor der Umbenennung

- 428 Die oft zitierte Behauptung aus der österreichischen Filmgeschichte von Walter Fritz, wonach *Der Jazzsänger* ab dem 21. Jänner 1929 im Central-Kino als Tonfilm zu sehen und hören war, ist falsch. Vgl. Walter Fritz: *Kino in Österreich. 1929–1945*, Wien: ÖBV 1991, S. 15.
- 429 Johann Hirsch: „Der Jazzsänger“, in: *Das Kleine Blatt* (Wien), 25. Jänner 1929, S. 8.
- 430 Fritz Rosenfeld: „Der Jazzsänger“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 23. Jänner 1929, S. 6.
- 431 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino, Schreiben der Central-Kino GmbH an die Magistratsabteilung 58 vom 18. Jänner 1929 inkl. Skizze).

des Central-Kinos im folgenden August die Beteiligung der Universum Film AG allgemein bekannt war. Als „deutschnational“ galt das – in den 1920er Jahren zunächst sowohl künstlerisch als auch kommerziell erfolgreiche – Filmunternehmen seit der Gründung im Jahr 1917, vor allem jedoch seit es zu Alfred Hugenburgs Medienkonzern gehörte. 1927 hatte der Mitbegründer und spätere Vorsitzende der Deutschnationalen Volkspartei die UFA übernommen, die in große finanzielle Schwierigkeiten geraten war, u.a. wegen Fritz Langs Film *Metropolis*, dessen Produktion mehr als fünf Millionen Reichsmark gekostet hatte.⁴³² Im Zuge der Sanierung wurden auch die Lichtton-Experimente eingestellt, die das Unternehmen seit Mitte der 1920er Jahre in Zusammenarbeit mit der Erfindergruppe Tri-Ergon durchgeführt hatte.⁴³³ Nach der Gründung der deutschen Tonbild-Syndikat AG, kurz Tobis, und der Klangfilm GmbH, die im März 1929 ein Kooperationsabkommen unterzeichneten, schloss die UFA den bereits erwähnten Vertrag mit Klangfilm, der wohl auch zum Einbau der Tonfilmanlage im Wiener Central-Kino führte.⁴³⁴

Im Wiener Stadt- und Landesarchiv ist das „Schaltbild der Klangfilm-Anlage im Zentralkino“ erhalten geblieben.⁴³⁵ Die beiden dargestellten Apparate bestanden aus je einem **Bild- und Tonprojektor** sowie einem Plattenspieler, die von einem elektrischen Motor angetrieben wurden, sodass sich 35-mm-Filme stumm, mit Lichtton oder mit synchron laufenden Schallplatten bei einer konstanten Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde vorführen ließen. Für die Beschallung im Zuschauerraum, der inzwischen für 1048 Personen zugelassen war, kamen zwei „Blatthaller“ zum Einsatz, die vermutlich links und rechts der Leinwand aufgestellt wurden. Dabei handelte es sich um einen elektrodynamischen Lautsprecher von Siemens & Halske, der um 1930 in mehreren

Abb. 99, S. 236

- 432 Vgl. Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München/Wien: Hanser 1992, S. 176–205.
- 433 Vgl. Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Freiburg/München: Karl Alber 1984, S. 236.
- 434 Vgl. Wedel: „Klärungsprozesse“, S. 35.
- 435 Vgl. WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino.

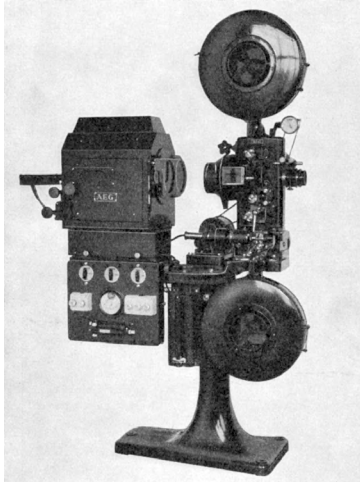


Abb. 99: Ein AEG-Projektor für 35-mm-Film mit einem Lichttonprojektor der Klangfilm GmbH, abgebildet in Fritz Fischer u. Hugo Lichte (Hg.): *Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren (System Klangfilm-Tobis)*, Leipzig: Hirzel 1931, Abb. 242. Quelle: Österreichische Zentralbibliothek für Physik (Wien), 1755.

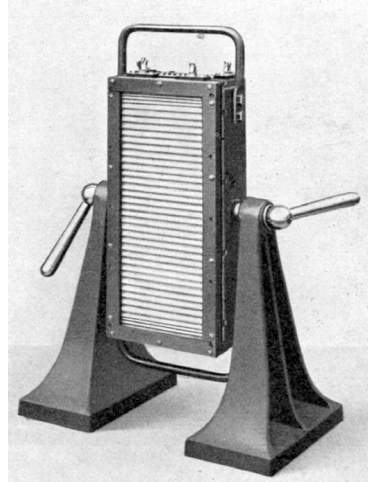


Abb. 100: Der sogenannte „Blatthaller“, ein elektrodynamischer Lautsprecher von Siemens & Halske, abgebildet in Fritz Fischer u. Hugo Lichte (Hg.): *Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren (System Klangfilm-Tobis)*, Leipzig: Hirzel 1931, Abb. 155. Quelle: Österreichische Zentralbibliothek für Physik (Wien), 1755.

Ausführungen erhältlich war.⁴³⁶ Laut dem AEG-Schaltbild von 1929 wurden im Central-Kino die 20 cm breiten und 54 cm hohen **„Schmalen Blatthaller“** verwendet, bei denen sich die Schallrichtung besser steuern ließ als beim quadratischen „Riesenblatthaller“. Die Akustik scheint dann aber trotzdem Probleme bereitet zu haben, denn im folgenden Jahr wurden die Innenräume des UFA-Ton-Kinos zur klanglichen Verbesserung mit Stoffen verkleidet.⁴³⁷

Abb. 100, S. 236

436 Vgl. Ferdinand Trendelenburg: „Der Blatthaller“, in: Fritz Fischer u. Hugo Lichte (Hg.): *Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren (System Klangfilm-Tobis)*, Leipzig: Hirzel 1931, S. 171–174.

437 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Ab. 104, A11, Zentralkino, Schreiben des UFA-Ton-Kinos an die Magistratsabteilung 52 vom 10. Juni 1930).

Abb. 82, S. 205

III.2.3 &
Abb. 90, S. 218

Zunächst kamen die meisten Tonfilme parallel in einer Lichtton- und einer Nadeltonfassung in den Verleih.⁴³⁸ Bald setzte sich aber das **Lichttonverfahren** durch, dessen Produkt, die auf Film aufgezeichnete Tonspur, sich leichter **schneiden und mit den Bildern kombinieren** ließ als die Schallplatten. So wurde auch Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* 1932 nach dem System Tobis-Klangfilm gedreht und Anfang 1933 als Lichttonfilm im 35-mm-Format vervielfältigt.⁴³⁹ Am selben Tag, als der Spielfilm in Deutschland verboten wurde, dem 29. März 1933, beschloss der UFA-Vorstand, die Arbeitsverträge mit jüdischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zu kündigen.⁴⁴⁰ Seit zwei Monaten war im Deutschen Reich eine Regierung unter der Führung von Adolf Hitler im Amt, der nicht nur Alfred Hugenberg als Wirtschaftsminister angehörte, sondern nun auch Propagandaminister Joseph Goebbels, der das Verbot von *Das Testament des Dr. Mabuse* persönlich gefordert hatte.⁴⁴¹

Abb. 101, S. 238

Im **UFA-Ton-Kino** in Wien kam es kurz vor der Premiere des Films zu einem Wechsel der Geschäftsleitung: Am 9. Mai 1933 meldete der Zentralverein für Volksernährung als Konzessionsinhaber dem Magistrat, dass Heinrich Lipsker „aus unseren Diensten getreten“ sei und Hermann Stritzko seine Stelle übernommen habe.⁴⁴² Der neue Geschäftsführer war offenbar Mitglied der NSDAP, die im Juni 1933 in Österreich verboten wurde. Denn im Mai 1939, als das Land schon über ein Jahr Teil des Deutschen Reichs war, hieß es in einem Bericht der Wiener Außenstelle der Reichsfilmkammer, dass sich Parteigenosse Stritzko „während der ganzen Zeit der Verbotsjahre jederzeit als aufrechter und anständiger Nationalsozialist“ verhalten habe.⁴⁴³ Heinrich Moses Lipsker hingegen wurde

438 Vgl. Wedel: „Klärungsprozesse“, S. 40.

439 Vgl. zum Format der Originalfassung die vollständigen *credits* des Films *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) auf filmportal.de, URL: www.filmportal.de/film/das-testament-des-dr-mabuse_2ab1c65e6aed44dfac401ad99147182d.

440 Vgl. Kreimeier: *Die Ufa-Story*, S. 248.

441 Vgl. Aurich u.a. (Hg.): *Fritz Lang*, S. 194.

442 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, M.Abt. 104, A11, Zentralkino, Ansuchen vom 9. Mai 1933, das am 2. Juni 1933 genehmigt wurde).

443 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA, Reichsfilmkammer, Außenstelle Wien, A1 – Kinoakten: 135 – UFA-Theater, Schreiben der Reichsfilmkammer Außenstelle Wien an die NSDAP Gauleitung Wien vom 3. Mai 1939).



Abb. 101: Das UFA-Ton-Kino im Erdgeschoss des Hotels Central in der Taborstraße 8 in Wien, fotografiert am 13. April 1944. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, 162.307A(B).

am 23. November 1941 gemeinsam mit 997 anderen Jüdinnen und Juden per Zug von Wien nach Kaunas deportiert und dort sechs Tage später von litauischen Hilfskräften eines nationalsozialistischen Einsatzkommandos erschossen.⁴⁴⁴

444 Vgl. Wolfgang Scheffler: „Massenmord in Kowno“, in: Wolfgang Scheffler u. Diana Schulle (Hg.): *Buch der Erinnerung. Die ins Baltikum deportierten deutschen, österreichischen und tschechoslowakischen Juden*, Bd. 1, München: Saur 2003, S. 83–188, hier S. 83–87 u. 162. Dass es sich bei jenem Heinrich Moses Lipsker, geboren am 23. Juli 1879 in Wien, der am 29. November 1941 in Kaunas ermordet wurde, um den ehemaligen Geschäftsführer des UFA-Ton-Kinos handelt, bestätigen die im Wiener Stadt- und Landesarchiv verwahrten historischen Meldeunterlagen.

2.5 Entblößen: „Leck mich im Arsch!“



Ort	Lassalle-Hof
Moment	Entblößung der Hintern
Raum	10 km 57 m vom Anfang
Zeit	21 h 30 min vor dem Ende

- Am Samstag, dem 13. Mai 1933, landeten kurz nach 14 Uhr einige NS-Politiker aus Deutschland, angeführt vom bayerischen Justizminister Hans Frank und seinem preußischen Amtskollegen Hanns Kerrl, auf dem **Flugfeld Aspern** in Wien. Der offizielle Grund der Reise war die Teilnahme an einer Juristentagung, de facto wurde eine nationalsozialistische Gegenveranstaltung zur „Türkenbefreiungsfeier“ des Österreichischen Heimatschutzes abgehalten. Jene fand am Samstagabend in der **Engelmann-Arena** statt, diese am Sonntagvormittag im **Schlosspark Schönbrunn**. Die Besucher wurden am Flugfeld von hunderten Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten empfangen und fuhren dann in die Innenstadt zum **Adolf-Hitler-Haus**, der Parteizentrale der NSDAP in Wien. Entlang der Straßen jubelten die AnhängerInnen und piffen die politischen GegnerInnen.⁴⁴⁵ Am stärksten war der Protest in der Leopoldstadt, dem zweiten Wiener Gemeindebezirk. Nachdem die Autokolonne auf der Reichsbrücke die Donau überquert hatte, ereignete sich laut der *Roten Fahne* an der in Fahrtrichtung linken Seite der Lassallestraße folgende Szene:

*Vom Lassalle-Hof, der von der Polizei abgesperrt war, schauten die Arbeiter vom Fenster herunter, aber mit der Rückseite. Körperteile wurden sichtbar, die für die Nazi-Minister als Aufforderung gelten sollten, das Götz-Zitat zur Wahrheit zu machen.*⁴⁴⁶

Nach diesem Bericht des kommunistischen Parteiblatts war der Wiener Gemeindebau in der Lassallestraße 40–44, der

445 Vgl. „Lärmender Empfang der nationalsozialistischen Minister“, in: *Neue Freie Presse* (Wien), 14. Mai 1933 (Morgenblatt), S. 7.

446 „Pfui-Rufe, rote Fahnen und Pfeifkonzert“, in: *Die Rote Fahne* (Wien), 14. Mai 1933, S. 2.



Abb. 102: Bildschirmaufnahme des Moduls „Topologie“ der Website campusmedius.net (mobile Version 2.0/2021) mit Auswahl des Mediators „Leck mich im Arsch!“ in der Mediation „Das Leben einfangen: Prüfende Blicke“ (Text: Simon Ganahl, Code: Andreas Krimbacher, Design: Susanne Kiesenhofer).

Abb. 21, S. 62

Lassalle-Hof, nicht nur rot beflaggt, sondern einige BewohnerInnen stellten in den Fenstern den Hintern zur Schau, **als die NS-Politiker aus Deutschland vorbeifuhren**. Statt die Besucher wie Fürsten beim Stadteinzug zu bejubeln oder der Autokolonne als einer motorisierten Parade zu salutieren, drehten sich diese Demonstrantinnen und Demonstranten um und entblößten einen Körperteil, der im öffentlichen Raum für gewöhnlich bedeckt bleibt. Es lohnt sich, der von der *Roten Fahne* gelegten Spur zu folgen, denn der Ausdruck „Götz-Zitat“ ist in diesem Fall nicht nur ein Euphemismus, eine verhüllende Umschreibung, sondern trägt zum Verständnis der konkreten Protestgebärde bei.

Das Götz-Zitat stammt aus dem Theaterstück *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, das Johann Wolfgang Goethe 1771 verfasste und zwei Jahre später anonym drucken ließ.⁴⁴⁷ Nur in diesen ursprünglichen Fassungen, dem „Ur-Götz“ und dem Erstdruck, fällt jenes Wort in voller Länge, das auch als Schwäbischer Gruß bekannt ist. Goethe, der damals erst Anfang zwanzig war und gerade angefangen hatte, in Frankfurt am Main als Advokat zu arbeiten, stützte seine literarische Darstellung auf die 1731 veröffentlichte, autobiografische *Lebens-Beschreibung Herrn Gözens von Berlichingen* – eines fränkischen Reichsritters, der an der Wende vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit lebte.⁴⁴⁸ Obwohl er als junger Mann die rechte Hand verloren hatte und eine eiserne Prothese tragen musste, entwickelte sich Gottfried von Berlichingen zu einem berühmten Söldner, der sein Geld vor allem mit ritterlichen Fehden verdiente. Das heißt, er wurde von Privatpersonen oder Familien bezahlt, gegen ihre Feinde Krieg zu führen. Goethe stellte den historischen Kriegsunternehmer jedoch als deutschen Freiheitskämpfer dar, „den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden.“⁴⁴⁹

447 Beide Versionen sind parallel abgedruckt in Johann Wolfgang Goethe: *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Studienausgabe*, hg. Bodo Plachta, Stuttgart: Hiersemann 2017.

448 Vgl. zum historischen Götz von Berlichingen Helgard Ulmschneider: *Götz von Berlichingen. Ein adeliges Leben der deutschen Renaissance*, Sigmaringen: Thorbecke 1974.

449 [Johann Wolfgang Goethe:] *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*, [ohne Ort und Verlag] 1773, S. 17.



Abb. 103: Spätantikes Steinrelief mit symbolischen Darstellungen von Mitteln, um den „bösen Blick“ abzuwehren, darunter ein Mann mit phrygischer Mütze und entblößtem Hintern (links oben), abgebildet in Frederick Thomas Elworthy: *The Evil Eye. An Account of this Ancient & Widespread Superstition*, London: John Murray 1895, Abb. 24. Quelle: Internet Archive.

In einer der 21 Szenen des dritten Akts verschanzt sich Götz mit seiner Familie auf Jagsthausen. Nachdem Kaiser Maximilian I. die Reichsacht über ihn verhängt hat, Berlichingen also wegen Bruch des Landfriedens für vogelfrei erklärte, belagert das Reichsheer seine Burg. Als ihn ein Bote auffordert, sich zu ergeben, ruft Götz aus dem Fenster: „Sag deinem Hauptmann: Vor Ihrer Kayserliche Majestät, hab ich, wie immer schuldigen Respect. Er aber, sagt ihm, er kann mich im Arsch lecken.“ Die Szene endet mit der Regieanweisung: „(schmeist das Fenster zu).“⁴⁵⁰ Als Reichsritter ist Berlichingen direkt dem Kaiser unterstellt, dient im Gegensatz zu seinem Jugendfreund und jetzigen Rivalen Adelbert von Weislingen aber keinem Territorialfürsten. Er fühlt sich Maximilian I. auch persönlich verpflichtet, beharrt jedoch auf dem traditionellen Recht der Ritter, Fehden zu führen. Da Götz das römische Recht, nach dem ihn der Kaiser verurteilte, nicht anerkennt, empfindet er sich als unschuldig. Das heißt, das Götz-Zitat entspricht im Originaltext der Bedeutung des Wortpaars „Schutz und Trutz“, denn Berlichingen versucht nicht nur, sein Territorium vor Eindringlingen zu beschützen, den Feind zu distanzieren, sondern bringt durch die Aufforderung, ihn doch im Arsch zu lecken, auch seinen Trotz, seinen Widerstand gegen eine Autorität zum Ausdruck, und zwar auf eine provozierende und beschämende Weise.

Goethe verdeutlichte an dieser Stelle die Beschreibung in den Memoiren des historischen Götz von Berlichingen, der

450 [Goethe:] *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, S. 133.

Abb. 103, S. 242

angeblich zu einem Amtmann sagte, „er sollte mich hinten lecken“. ⁴⁵¹ Allerdings ist auch die explizite Version des Theaterstücks bereits die Versprachlichung einer Handlung, die viel weiter zurückreicht als bis ins Mittelalter. Der Archäologe Otto Jahn untersuchte Mitte des 19. Jahrhunderts den seit der Antike vor allem in Griechenland und Italien nachweisbaren Aberglauben, wonach Neid eine schädliche Wirkung haben könne, die über den „**bösen Blick**“ ausgeübt werde. ⁴⁵² Das obszöne und beleidigende Entblößen der Geschlechtsteile gehörte laut Jahn zu den Mitteln, neidische Blicke zu stören bzw. abzuwenden. Als Abwehrgebärde findet sich das Gesäßweisen auch in deutschen Volkssagen, wo es einerseits gegen Geister oder Unwetter und andererseits gegen Belagerer eingesetzt wird. ⁴⁵³ In diesen Funktionen erscheinen die sogenannten „BleckerInnen“ außerdem in hölzerner oder steinerner Form – jeweils nach außen gerichtet – an Burgen, Kirchen, Stadttoren und Patrizierhäusern. ⁴⁵⁴ Während im profanen Raum die apotropäische, also die Unheil abwehrende Wirkung des nackten Hinterns im Vordergrund stand, wurden solche grotesken Figuren im Kircheninneren auch als Kontrapunkte zu christlichen Autoritäten abgebildet, als Repräsentantinnen und Repräsentanten des abtrünnigen Gottesvolkes. ⁴⁵⁵

451 *Lebens-Beschreibung Herrn Gözens von Berlichingen*, hg. Franck von Steigerwald, Nürnberg: Adam Jonathan Felßcecker 1731, S. 170.

452 Vgl. Otto Jahn: „Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten“, in: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Classe. Siebenter Band*, Leipzig: Hirzel 1855, S. 28–110, sowie John H. Elliott: *Beware the Evil Eye. The Evil Eye in the Bible and the Ancient World. Vol. 2: Greece and Rome*, Cambridge: James Clarke 2016.

453 Vgl. Hanns Bächtold-Stäubli: „Hinterer“, in: Eduard Hoffmann-Krayer u. Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. IV, Berlin/Leipzig: Walter de Gruyter 1932, S. 61–68, hier S. 62–63.

454 Das mittelhochdeutsche Verb „blecken“ bedeutet eigentlich „glänzend machen“ und wurde im übertragenen Sinn für „entblößen“ gebraucht. Zu den plastischen Bleckerinnen und Bleckern vgl. Günter Jerouschek: „*Er aber, sags ihm, er kann mich im Arsch lecken*“. *Psychoanalytische Überlegungen zu einer Beschämungsformel und ihrer Geschichte*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2005, S. 21–24.

455 Vgl. Katrin Kröll: „Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur Bedeutung von ‚Entblößungsgebärden‘ in mittelalterlicher Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel“, →

Ob die BleckerInnen mehr schützend oder verspottend wirken sollten, ist im Einzelfall nicht immer klar. Der zweite Effekt setzt jedenfalls eine hierarchische Beziehung voraus, das heißt, der entblößte Hintern ist in der Regel gegen religiöse oder politische Respektspersonen gerichtet. Als konkrete Tat ist so eine Beleidigung aus dem spätmittelalterlichen Wien überliefert, denn laut dem Chronisten Michael Beheim zeigten 1462, als die Burg belagert wurde, einige WienerInnen der Kaiserin Eleonore und ihrem weiblichen Gefolge den nackten Hintern und riefen ihnen zu: „Du kaiserin und ir juncfrawn! / ir solt in dise spiegel schawn!“⁴⁵⁶ Dass nicht nur die Handlung, sondern auch die sprachliche Aufforderung, jemanden am bzw. im Arsch lecken zu lassen, als „Ausdruck des Trotzes“ zu verstehen sei, hob Sigmund Freud mit Blick auf Goethes *Götz von Berlichingen* hervor. Der Begründer der Psychoanalyse betrachtete Eigensinnigkeit – gemeinsam mit Ordentlichkeit und Sparsamkeit – als Ergebnis der Sublimierung analer Erotik.⁴⁵⁷

Wie auch immer sich diese psychologischen Zusammenhänge gestalten mögen, Tatsache ist, dass das Götz-Zitat in der gestischen wie in der sprachlichen Version ein historisch etabliertes Verhaltensmuster darstellt. Ebenso wie Goethe eine im süddeutschen Raum geläufige Redensart literarisch verarbeitete, erfanden die BewohnerInnen des Lassalle-Hofs die entsprechende Trotzgebärde nicht, sondern wandten sie nur im passenden Moment an. Es ist bemerkenswert, dass in beiden Fällen der mittelalterliche Kontext der BleckerInnen erinnert wird. Im Theaterstück fällt die Ähnlichkeit ins Auge: Der Ritter Götz von Berlichingen ruft das Schimpfwort während der Belagerung aus einem Fenster seiner Burg Jagsthausen. Beim Wiener Protest vom 13. Mai 1933 muss diese Analogie hingegen erläutert werden.

→ in: Katrin Kröll u. Hugo Steger (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg: Rombach 1994, S. 239–294, hier S. 246 u. 271.

456 Michael Beheim: *Buch von den Wienern. 1462–1465*, hg. Theodor Georg von Karajan, Wien: Rohrmann 1843, S. 193.

457 Vgl. Sigmund Freud: „Charakter und Analerotik“ [1908], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hg. Anna Freud, 7. Aufl., London: Imago 1993, S. 203–208.

Für den Bau des nach Ferdinand Lassalle, einem Pionier der deutschen Arbeiterbewegung, benannten Wohnblocks schrieb die Gemeinde Wien im Herbst 1923 einen Wettbewerb aus.⁴⁵⁸ Das zu errichtende Gebäude sollte, da es sich an einem städtebaulich markanten Ort befand, „besonders vorbildlich wirken“.⁴⁵⁹ Umgesetzt wurde ab Mai 1924 dann aber nicht das Siegerprojekt des Architekten Karl Krist, sondern der auf den zweiten Platz gereichte Entwurf „Lassalle-Turm“, der von Hubert Gessners Büro stammte. Gessner hatte wie viele andere jener 199 Architekten, die von 1919 bis 1934 mit der Ausführung der 382 Gemeindebauten in Wien beauftragt wurden, bei Otto Wagner an der Akademie der bildenden Künste studiert.⁴⁶⁰ Er wurde von Victor Adler, dem Begründer der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei in Österreich, gefördert und plante u.a. das Arbeiterheim Favoriten (1902) und das Geschäftshaus des Vorwärts-Verlags (1910), wo sich auch die Redaktion der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung* befand.

Gessners Baustil, der für den Wiener Gemeindebau prägend wurde, war stark von Wagners Stadtplanung beeinflusst, die das mehrgeschossige Mietshaus mit begrüntem Innenhof gegenüber Wohnsiedlungen mit Reihenhäusern bevorzugte.⁴⁶¹ Die Wagner-Schüler hatten gelernt, mit großen Baumassen umzugehen und die neuen Wohnblöcke eher konservativ als radikal in die ehemalige Residenzstadt einzufügen. Der Gemeindebau unterscheidet sich daher nicht nur von den Konzepten der Siedlerbewegung, die in Wien etwa von dem Architekten Adolf Loos vertreten wurden, sondern auch vom funktionalen Stil des Neuen Bauens, wie er im deutschen Bauhaus zum Ausdruck kam. Diese Unterschiede gehen über den äußerlichen Eindruck hinaus, denn um möglichst vielen Leuten Arbeit zu verschaffen, wurden die kommunalen Wohnanlagen in Wien

458 Vgl. dazu Markus Kristan: *Hubert Gessner. Architekt zwischen Kaiserreich und Sozialdemokratie 1871–1943*, hg. Gabriela Gantenbein, Wien: Passagen 2011, S. 232–239.

459 „Ein Wettbewerb für Stadtarchitektur“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 30. Oktober 1923, S. 6.

460 Vgl. Hans Hautmann u. Rudolf Hautmann: *Die Gemeindebauten des Roten Wien 1919–1934*, Wien: Schönbrunn-Verlag 1980, S. 203–206.

461 Vgl. dazu wie zum Folgenden Hautmann u. Hautmann: *Die Gemeindebauten des Roten Wien 1919–1934*, S. 205–217.

Abb. 104, S. 247

III.3.4 &
Abb. 126, S. 297

bewusst mit konventionellen Bautechniken errichtet.⁴⁶² Die Wohnungen, die alle mit Toiletten und Gasherden ausgestattet und für Arbeiterfamilien fast gratis waren, stellten eine erhebliche Verbesserung gegenüber den überteuerten **Mietshäusern des 19. Jahrhunderts** dar, wo sich Wasser und Klosett am Gang befanden.⁴⁶³ Im Vergleich zu den modern eingerichteten Müstertsiedlungen in Frankfurt am Main und Berlin nahmen sich die Wiener Gemeindewohnungen zwar bescheiden aus. Das Ziel der sozialdemokratischen Stadtregierung bzw. des „**Roten Wien**“ insgesamt, die Lebensverhältnisse möglichst vieler ArbeiterInnen mit den vorhandenen finanziellen Mitteln zu verbessern, wurde durch den Gemeindebau allerdings erreicht.

In seiner Rede zur Eröffnung des Lassalle-Hofs am 3. Oktober 1926 betonte Karl Seitz, der Wiener Bürgermeister, dass es in einer Großstadt unmöglich sei, jeder Arbeiterfamilie ein eigenes Haus zur Verfügung zu stellen. Auch die 290 in diesem neuen Gemeindebau enthaltenen Wohnungen seien weder „prunkhaft“ noch „übermäßig groß“, sie trügen aber zur Verringerung der „Wohnungsnot“ bei, und daher werde die Stadtregierung am bewährten Konzept festhalten, also weiterhin mehrgeschossige Wohnanlagen mit gemeinschaftlichen Einrichtungen wie Kindergärten und Bibliotheken bauen.⁴⁶⁴ In der Eröffnungsbroschüre hob das Stadtbauamt die Lage der Baustelle hervor, die „in städtebaulicher Hinsicht eine besondere Betonung des architektonischen Aufbaues“ erfordert habe, was das nun realisierte Projekt durch eine „turmartige Entwicklung der Gebäudeecke“ erreiche.⁴⁶⁵ Der zur Lassallestraße gerichtete achtstöckige Turm mit Erkern

- 462 Vgl. Friedrich Achleitner: „Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit. Kontinuität, Irritation und Resignation“ [1981], in: *Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel*, Wien: Böhlau 1996, S. 52–72, hier S. 64.
- 463 Vgl. Friedrich Achleitner: „Der Wiener Gemeindebau als Teil einer sozialreformerischen Konzeption. Historische, politische und wirtschaftliche Vorbedingungen“ [1983], in: *Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel*, Wien: Böhlau 1996, S. 73–80, hier S. 73–74.
- 464 Zit. nach „Zwei Feste der Wiener Gemeindeverwaltung“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 4. Oktober 1926, S. 3.
- 465 *Lassalle-Hof. Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien im II. Bezirk*, hg. Wiener Stadtbauamt, Wien: Reisser [1926], S. 5.

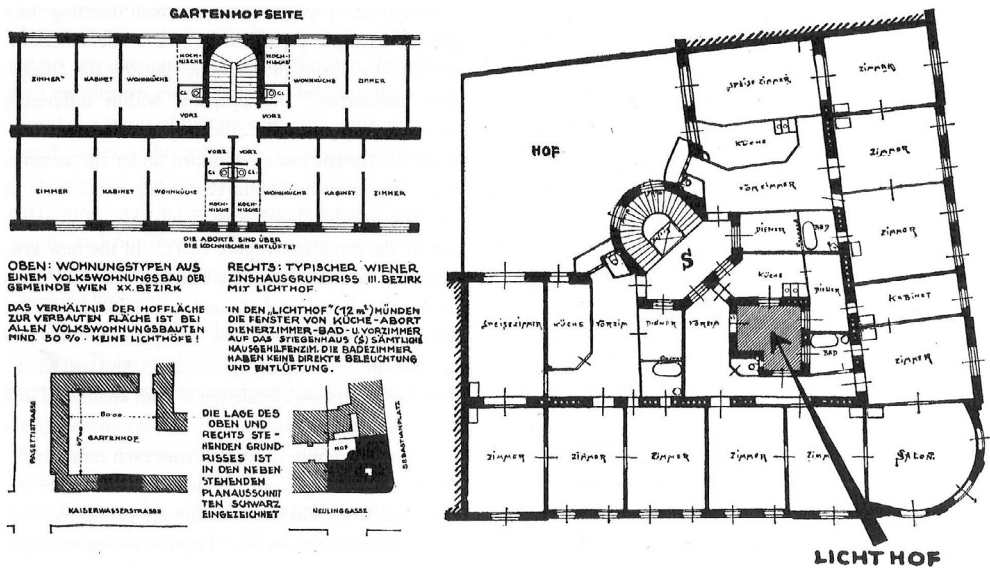


Abb. 104: Gegenüberstellung eines typischen Wiener Mietshausgrundrisses aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und den Wohnungstypen der in den 1920er Jahren errichteten Wiener Gemeindebauten, abgebildet in *Der Aufbau* (Wien), 1/4 (1926), S. 54. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, 558249-C.

und aufgesetztem Glaspavillon markiert „für jene eine Schwelle, die sich von der Reichsbrücke der Stadt nähern oder sie, vom Praterstern kommend, verlassen.“⁴⁶⁶ In der Fachliteratur wird der Lassalle-Hof auch als „Brückenkopf“ zur Donau und als „Einfahrtstor der Stadt“ bezeichnet.⁴⁶⁷

Für den Wiener Architekten Josef Frank, einem vehementen Befürworter der Siedlerbewegung, kam diese Mischung aus kleinbürgerlichen Wohnungen und monumentalen Fassaden im Begriff des „Volkswohnungspalastes“ treffend zum Ausdruck.⁴⁶⁸ Anstatt danach zu streben, jeder Arbeiterfamilie ein Haus mit Garten zu verschaffen, konkurrierte der Wiener Gemeindebau mit dem Pathos fürstlicher Residenzen. Da

466 Friedrich Achleitner: *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden. Bd. III/1: Wien, 1.–12. Bezirk*, St. Pölten: Residenz 1990, S. 100.

467 Helmut Weihsmann: *Das Rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919–1934*, 2. Aufl., Wien: Promedia 2002, S. 189.

468 Vgl. Josef Frank: „Der Volkswohnungspalast“, in: *Der Aufbau* (Wien), 1/7 (1926), S. 107–111.



Abb. 105: Der Lassalle-Hof in Wien, fotografiert 1926 von der Lassallestraße aus. Quelle: Wiener Stadt- und Landesarchiv, 3.3.2.FC1.407M.

Abb. 105, S. 248

man als Republikaner aber nicht direkt an die monarchische Architektur anknüpfen könne, griffen die „primitiv denkenden Entwerfer [...] auf mittelalterliche Formen“ zurück: „Schloßstore, Türme, Erker und Zinnen, wie sie ehemals das Zubehör zum Behausungsideal des Kleinbürgers waren, der in deutscher Vergangenheit seine Vorbilder suchte.“⁴⁶⁹ So erinnert auch der **Lassalle-Hof mit seinem mächtigen Turm und dem massiven Portal**, seinen Erkern und Zinnen an eine mittelalterliche Burg, in deren Fenster am 13. Mai 1933 etwa um 15:30 Uhr eine Reihe von Bleckerinnen und Bleckern erschien.

Mit ihren nackten Hintern wollten diese (vermutlich sozialdemokratisch oder kommunistisch gesinnten) BewohnerInnen des Wiener Gemeindebaus die politischen Gegner aus Deutschland beleidigen, den ankommenden Nationalsozialisten die Autorität absprechen, die ihre AnhängerInnen am Straßenrand jubelnd behaupteten. Aufgrund der Lage und Architektur des Lassalle-Hofs handelte es sich jedoch auch um eine Abwehrgebärde gegen Eindringlinge bzw. Belagerer: Die NS-Politiker, die nach Wien kamen, um den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich zu propagieren, sollten erschreckt und an der Passage in die Stadt gehindert werden.

469 Josef Frank: „Wiener Bauten und Wohnungen“, in: Julius Bunzel (Hg.): *Beiträge zur städtischen Wohn- und Siedelwirtschaft. Dritter Teil: Wohnungsfragen in Österreich*, München/Leipzig: Duncker & Humblot 1930, S. 37–44, hier S. 41–42.

II.14 Hans Frank fuhr aber, wenngleich am Praterstern von der Polizei in Nebenstraßen umgeleitet, zum Adolf-Hitler-Haus weiter, trat abends in der Engelmann-Arena auf, gab am folgenden Tag eine Pressekonferenz in der **Deutschen Gesandtschaft** und wurde erst am Montag, dem 15. Mai 1933, im Auftrag der Bundesregierung aus Österreich ausgewiesen.⁴⁷⁰

III.2.1 Um die Protestgeste angemessen zu deuten, muss ihre Körpersprache verstanden werden. Denn in der normalen Haltung wären der vorbeifahrenden Autokolonne die Blicke zugewandt gewesen. Mit ihren Augen hätten diese ZuschauerInnen Aufmerksamkeit bekundet, idealtypisch betrachtet, **die ankommenden Fürsten wie göttliche Wesen bestaunt oder den Ranghöheren militärische Ehre erwiesen**. Was bedeutet es, dass Hans Frank und seinem Gefolge stattdessen die nackten Hintern gezeigt wurden? Abgesehen von der abwehrenden und beleidigenden Wirkung der Gebärde, drückt der After auch eine Entgrenzung des Körpers aus, die Goethes zeitgemäße Formulierung auf den Punkt bringt. In der Aufforderung des literarischen Götz, der Hauptmann könne ihn „im“ Arsch lecken, gehen der Beleidiger und der Beleidigte bzw. der Belagerte und der Belagerer gleichsam ineinander über. Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin wies in seinen Studien über den französischen Schriftsteller François Rabelais darauf hin, dass die Augen zwar für die Individualität des Körpers der Neuzeit von entscheidender Bedeutung sind, der groteske Leib der Renaissance hingegen seine „Ausstülpungen und Öffnungen“ betone, vor allem den Mund und die Nase, den Phallus und den Hintern.⁴⁷¹ In diesem Sinn stellten die Wiener BleckerInnen vom 13. Mai 1933 nicht nur die Autorität der deutschen NS-Politiker infrage, sondern auch „die individuelle und streng abgegrenzte Körpermasse, die undurchdringliche und glatte Fassade des Körpers“,⁴⁷² wie ihn die Moderne konzipierte.

470 Vgl. „Ersuchen um Rückberufung Dr. Franks“, in: *Reichspost* (Wien), 16. Mai 1933, S. 1.

471 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. Gabriele Leupold, hg. Renate Lachmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 [russ. 1965], S. 358–359.

472 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 361.