

Virtuelle Reisen

Kakanische Schauplätze im frühen Kino

Siegfried Mattl (1954–2015)¹

Reisefilme haben in den letzten Jahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit innerhalb der so genannten Neuen Filmgeschichte gefunden. Die gesteigerte Aufmerksamkeit insbesondere für den frühen Reisefilm folgt der Erkenntnis, dass das Medium Film nicht von vornherein auf den Unterhaltungsbetrieb und auf den fiktionalen Genrefilm hin programmiert ist, sondern eine ebenso entwicklungsfähige Beziehung zu Bildung und Wissenschaft unterhält. Zu seinen spezifischen Bedingungen wiederum sind Technologien der Mobilität, Effizienz kolonialer Administration, Kommerzialisierung des Raumes sowie mediale Dispositive des Reisens wie Panoramen, Völkerschauen, Weltausstellungen und illustrierte Zeitschriften zu rechnen. Überlagerungen mit der Reiseliteratur sind dem Reisefilm schon dadurch eingeschrieben, dass Sequenzen bewegter Bilder zunächst überwiegend in Reisevorträge eingebaut wurden und dass an diesem Modus über Jahrzehnte festgehalten wurde. Von dieser allgemeinen Praxis und seinem verschriftlichten Material sind allerdings kaum mehr Dokumente vorhanden. Das trifft leider auch für die mit so genannten Kinematogrammen unterstützten Vorlesungen an der Wiener Urania zu, in deren Rahmen etwa 1910 die Schriftstellerin Ella Triebnigg *Eine Reise nach Ungarn* präsentierte.² Trotz dieser Überlagerungen gilt es, den fundamentalen Unterschied zwischen Reiseliteratur und Reisefilm herauszustreichen. Elaine

1 | Der vorliegende Text basiert auf Siegfried Mattls Vortrag, den er fünf Monate vor seinem Tod im Rahmen der Konferenz *Von Bregenz bis Brody, von Zara bis Znojmo. Transdifferenz, Migration und Alterität in den Literaturen Österreich-Ungarns* gehalten hat. Wir danken Sylvia Mattl-Wurm und dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft für die Bereitschaft, uns den Text zur Verfügung zu stellen. Der im Beitrag angesprochene Reisefilm *Sarajevo, die Hauptstadt von Bosnien* ist unter https://www.youtube.com/watch?v=A_MuU8Lq8cM (zuletzt eingesehen am 28.8.2016) einzusehen. Wir geben den Text unter Beibehaltung seiner ursprünglichen Form, jedoch mit Literaturhinweisen ergänzt, wieder. [Die Herausgeberinnen.]

2 | Vgl. Triebnigg, Ella: *Eine Reise nach Ungarn*. Typoskript. Österreichisches Volkshochschularchiv, B-VID Skio-Urania/Dok 80.

Strain hat dafür den Slogan geprägt: Die Reiseliteratur gehöre zu den Ordnungen der mythischen Konversion, der Reisefilm zu jenen der Epiphanie.³

Ich zögere, diese Dichotomie, so einladend die Definition ist, zu übernehmen. Denn Elain Strain leitet sie von etwas ab, was sie den touristischen Blick nennt, den sie in die reifizierenden Blickregimes der kolonialen Politik und deren Wissenschaften einreicht. Diesem Blick geht es um die Verifizierung oder Authentifizierung eines taxativen und objektiven Wissens, nicht um die Möglichkeit von Erfahrung und Experiment. Angesichts der geringen Bestände an Reisefilmen, die überliefert sind, und vor dem Hintergrund eines ungesicherten Wissens, in welcher Form diese Filme zur Vorführung gelangt sind – ob sie von einem Sprecher synchron kommentiert worden sind, ob die Sequenzmontagen original erhalten sind, ob Zwischentitel eingeschaltet waren und ob diese rein indexikalischer oder poetischer Art gewesen sind –, angesichts dieser ungesicherten Umstände will ich Elain Strain nur vorsichtig nachfolgen. Dazu kommt, dass Strain den exotischen Reisefilm ins Zentrum stellt, einen Typus, der essenzielle stilistische und syntagmatische Eigenschaften des Reisefilms paradigmatisch entwickelt, den Begriff allerdings nicht ausfüllt. Da es keine evidenten Genre-Regeln gibt, ziehen maßgebende Autorinnen und Autoren die Definition vor: Ein Reisefilm ist ein nicht-fiktionaler Film, der Orte zum Hauptgegenstand wählt.⁴

Mit dieser Bestimmung kann man sich auf die Suche nach den filmischen Schauplätzen Kakanien begeben. Das heißt leider mangels eines Archivs: Man ist auf eine Inhaltsanalyse der einschlägigen Fachzeitschriften verwiesen, die seit 1907 erschienen sind, sowie auf die Ankündigungen einzelner Kinos. Die Film-listen geben uns immerhin Aufschluss über einige äußere Entwicklungen in der Zeit, wie regionale Verdichtungen, Produzenten und Filmlängen. Was wir also generalisierend tun können, ist eine Art von *mapping* zu betreiben, das wiederum Hypothesen über kulturelle Signifikanzen zulässt.

Von einer auch nur annähernd regelmäßigen Reisefilm-Produktion in und für Kakanien kann man erst ab dem Jahr 1908 sprechen, nämlich im Zusammenhang mit den Aktivitäten der Tourismuswirtschaft und der Organisierung des nationalen Filmgewerbes. Ich stelle bei der These eines Wendejahres 1908 in Rechnung, dass die Reisefilme über den neu etablierten Kinomarkt zirkulierten und damit in tieferem Sinn migrierende und kollektive Objekte wurden. Den Durchbruch brachte aber erst die Gründung der Sascha-Film, die sich in der Folge explizit das *epitheton ornans* »patriotisch« zueignete und auf die österreichische Konkurrenz stimulierend wirkte. Von Beginn 1912 bis zum Sommer 1914 lassen sich Titel von rund 70 Filmen vorwiegend lokaler Produktion eruieren, von denen an die 30 Prozent von der Sascha-Film und zehn Prozent von der mit Sascha alliierten Wiener Kunst-Film stammten. Neben den Wiener Produzenten etablierte sich noch die Asum in Prag, die für ein wenig mehr als zehn Prozent der Filme verantwortlich zeichnete.

Mehr als die Hälfte der Filme waren Orts- oder Städteporträts. Darunter dominierten neben Wien die bereits etablierten Touristenorte in Niederösterreich, Ober-

3 | Vgl. Strain, Elain: *Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century*. In: *Wide Angle* 18/2 (1996), S. 70-100.

4 | Vgl. Ruoff, Jeffrey (Hg.): *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Durham/London: Duke University Press 2006; Peterson, Jennifer Lynn: *Education in the School of Dreams. Travelogues and Early Nonfiction Film*. Durham/London: Duke University Press 2013.

österreich, Tirol sowie an der Adria. Die bereits genannte Prager Asum erreichte, dass auch Prag zu den bevorzugten Film-Schauplätzen zählte und böhmische Orte und Landschaften wie Kladno/Kladen und das Šárka/Scharka-Tal zu beliebten Schauplätzen aufstiegen. Unter den Landschaften wurden die Obere Donau, die Alpen, die Südtiroler Berg- und Seengebiete und die adriatische Küste bevorzugt – Landschaften, die kulturell überdeterminiert waren, die v.a. aber auch die Verknüpfung von Kamera und Verkehrsmittel, die Attraktion von *phantome rides* mit Bahnen und Schiffen herausstellen ließen. Aussagekräftig ist auf dieser Ebene der Analyse nicht nur wo, sondern ebenso wo *nicht* gefilmt wurde. So fehlen jene Landschaften weitgehend, die spätestens seit dem Kronprinzenwerk als multiethnische Territorien mit eigenständiger Folklore präsentiert worden waren, wie Galizien und Siebenbürgen und selbst die Slowakei. Das Begehren am »kulturell Anderen«, das als Objekt des Reisefilms gehandelt wird, fixierte sich auf Bosnien und Teile der dalmatinischen Küste.

Die Länge der Filme betrug über die Jahre konstant zwischen, grob gesagt, 90 und 140 Meter, das entsprach in etwa vier bis sechs Minuten. Diese Bestimmung ist mir deshalb wichtig, weil sie den Film über Sarajevo aus dem Jahr 1915, über den ich noch sprechen werde, als produktionsseitig gesehen regulären Reisefilm einordnen lässt.

Ehe ich mich nun aber diesem doch geretteten Exemplar des kakanischen Reisefilms zuwende, ist eine besondere Eigenschaft des frühen Reisefilms festzuhalten: Innerhalb der Filmtheorie wird v.a. dessen offene Form hervorgehoben. Dafür ist zum einen seine episodische Struktur verantwortlich. Jeder Handlungsbogen beziehungsweise jede Filmsequenz ist in sich geschlossen. Mangels entfalteter Montagetechniken wird zumeist die simple Konsekution als Verkettungsprinzip der Sequenzen angewandt. Dies verhindert die Entwicklung eines präzisen Arguments oder eines Narrativs aus rein filmischen Mitteln.

Mit Bezug auf die Transdifferenz würde ich diesen Umstand gerne stark machen, weil er auf die Unentschiedenheit hinführt, die dem Reisefilm eignet: Er kann einerseits lokale Divergenzen zu distinkten kulturellen, ethnischen, zivilisatorischen, rassischen Differenzen entwickeln. Durch die Gemeinschaft des Raumes, den die Zuseherinnen und Zuseher im Kino mit den gefilmten Menschen und deren Tätigkeiten teilen, können andererseits vorgängige, imaginäre Differenzen auch zu relativen, verhandelbaren Divergenzen gemacht werden.

Doch damit zum Film *Sarajevo*, einer Sascha-Produktion aus dem Jahr 1915, die im niederländischen Filmarchiv Eye gesichert worden ist. Der Film porträtiert eine Stadt in 27 Einstellungen, einem Haupttitel und zwei Zwischentiteln. Schon der erste Zwischentitel »Türkische Bazare« deutet den Fokus an. Rund drei Minuten, also die Hälfte des Films, sind dem Treiben auf den Straßen und Plätzen im türkischen Viertel der Stadt gewidmet. Der zweite Titel »Maultiere als Transportmittel« begründet ein weiteres Motiv, das ebenfalls in den Einstellungsfolgen konsequent erforscht beziehungsweise durchdekliniert wird: die Beladung von Maultieren am Heumarkt, schreitende Maultiere auf Straßen, entlang einer Bahnlinie, oder steile Gassen erklimmend. Ein dritter thematischer Teil ohne eigenen oder vielleicht mit verloren gegangenem Zwischentitel zeigt abschließend in 1,10 Minuten die österreichische Präsenz in drei vergleichsweise langen Einstellungen: eine Panoramaaufnahme mit der Lateinerbrücke über die Miljacka, ein kasernenartiges Gebäude in orientalisierendem Stil und – die längste Sequenz des Films überhaupt – den

Aufmarsch eines österreichischen Militärkontingents entlang eines langgestreckten Verwaltungs- oder Militärgebäudes.

Stilistisch auffällig ist der Verzicht auf Panorama-Einstellungen. Eine solche Einstellung galt als geradezu klassischer Eröffnungstopos des Reisefilms und Mittel der Authentifizierung. Hier hingegen findet sich die einzige Panorama-Einstellung erst am Ende des Films, mit dem Übergang zur österreichischen Militärpräsenz. Nahaufnahmen fehlen zur Gänze. Ganz selten wird auch die Totale verwendet, um größere Ensembles zu zeigen. Demgegenüber wählt der Film *Sarajevo* konsequent eine starre Einstellung in der Halbtotale, die nur ausnahmsweise durch gemäßigte Schwenks erweitert wird. Durch die Tiefenschärfe des frühen Filmbildes, die die Synchronität mannigfaltiger Ereignisse im Raum sichtbar macht, erzeugen die Halbtotale das, was Joachim Schätz mit Referenz auf die Malerei Brueghels »Wimmelbilder« genannt hat.⁵ Die Einstellungen bleiben filmisch gesehen unverbunden und werden durch geraffte Schnitte glatt getrennt.

Die Kadrierung und die simple Abfolge von Tableaus konstruieren den Schau- platz Sarajevo auf spezifische Weise. Die Stadt ist die Stadt der Tätigkeiten, noch enger gesehen, die Stadt des regsamen Handels im so genannten türkischen Viertel: Verkäuferinnen und Verkäufer, Lieferantinnen und Lieferanten, Kundinnen und Kunden von Hausrat und Textilien, von Metallwaren und Nahrungsmitteln sowie von auf der Straße zubereiteten Speisen beherrschen das Bild. Von Einstellung zu Einstellung variiert der Film sein zentrales Motiv der geschäftigen Menschen und des Marktplatzes. Er verweigert den Anschluss an andere Logiken der Raumkonstruktion, wie sie die Topografie, die Architektur, Landmarks oder das Itinerar liefern würden. Die umtriebigen Menschen sind jedoch von spezifischer Gestalt und Inhaber genuiner Gesten. Mehrere Beobachtungsebenen überlagern sich, treten aber durch die Halbtotale deutlich ins Bild. Da ist zunächst die traditionelle Kleidung verschiedener ethnischer Gruppen, die allerdings in einem suggestiven Zwischentitel unter »Türken« subsumiert werden. Der Schauwert der vestimentären Folklore wird durch den Kontrast, den einzelne im Bild auftauchende Personen in europäisch-moderner Kleidung einbringen, und durch die manchmal eingefangene schemenhafte Gestalt vollverschleierte Frauen noch erhöht. Ein anderes Element bildet die Art und Weise, wie die Händler und Händlerinnen neben ihren Ständen am Boden hocken – der Architekt Bernard Rudofsky hat eine ganze Zivilisationstheorie auf dem Unterschied zwischen Stühlen und Hockern aufgebaut.⁶ Drittens wäre der Ort, an dem sie ihre Tätigkeiten ausführen, von Bedeutung. Metzger, Schuster, Blechschmiede arbeiten unter den Augen ihrer Kundinnen und Kunden und der Passantinnen und Passanten, Garköche nehmen einen beliebigen Raum in den Straßen und Plätzen ein. Viertens, ohne dass das Repositorium damit ausgeschöpft wäre, sind es die hölzernen Ladenzeilen – zu Straße und Platz hin geöffnet und vollgeräumt mit Handelsgut –, die Aufmerksamkeit erregen, um so mehr, als sie ohne orientierende Zeichen oder Preisschilder auskommen. In die-

5 | Vgl. Schätz, Joachim: Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges. In: Robnik, Drehli/Hübel, Thomas/Mattl, Siegfried (Hg.): Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière. Wien/Berlin: Turia + Kant 2010, S. 93-114.

6 | Vgl. Rudofsky, Bernard: Sparta, Sybaris. Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not. Salzburg/Wien: Residenz 1987.

sem Ambiente wird die Aufnahme einer Waage wegen ihrer Einmaligkeit bedeutend, verstärkt dieses Bild doch das Rätsel, wie das Marktgeschehen ohne explizite Regeln funktioniert.

Es liegt nahe, den Film als Propaganda zu betrachten. Für die Suggestion, Österreich-Ungarn habe am Balkan-Kriegsschauplatz die Situation unter Kontrolle, gab es keinen symbolträchtigeren Schauplatz als den Ort des Attentats auf den österreichischen Thronfolger. Legen wir die Bezeugung der Oppositionen von Primitivismus versus Moderne, Tradition versus Technologie, Unordnung versus Gestaltung, physiologische Ursprünglichkeit versus Hygiene als Kriterien an, wie sie für den Reisefilm aus postkolonialer Perspektive veranschlagt werden, so tritt anderes hervor. Der Film unterschlägt so gut wie alle Referenzen auf den hybriden Charakter der Stadt, er zeigt weder die gepflasterten Straßen noch die elektrische Beleuchtung, nicht die in Eisenbeton errichteten Repräsentationsgebäude und die vornehmen Kaufhäuser, nicht die Wasserleitungen, die Kanalisation und die Fernsprecher, nicht das moderne Museum, das Rathaus oder die Zentrale der österreichisch-ungarischen Bank, nicht die evangelische Kirche und den Tempel der jüdischen Gemeinde, also jene Elemente der Stadtstruktur, die im selben Jahr von einem deutschösterreichischen Militärbeamten für die *Kriegszeitung des Akademischen Turn-Vereins Graz* rhapsodisch beschrieben worden sind.⁷ Das ist nun ein arbiträr gewähltes Referenzbeispiel, gewiss, doch zugleich bietet dieser Artikel mit seiner subjektiven Ausschmückung der Taxonomien der Reiseführer eine musterhafte Narration. In diesem Bericht wurde das türkische Viertel zum ›Märchen aus 1001 Nacht‹.

Orientalismus, das kulturell Andere, ist evidentermaßen auch das Begehrensobjekt des Films *Sarajevo*. Doch die Exposition der imaginären Differenzen wird durchkreuzt durch die intrinsische Unfähigkeit des frühen dokumentarischen Films, den Schauplatz vollständig zu kontrollieren. Drei Momente stechen dabei hervor: die in den Fokus geratenden uniformierten Polizisten, die den Eindruck einer geheimnisvollen Selbstregulierung des Ortes revidieren; die Personalisierung, die durch die notorischen ›Gaffer‹ hergestellt wird – so bezeichnet man die Menschen, die den Blick der Kamera erwidern –, sie durchkreuzen die Ambitionen, bloße Typen zu zeigen; schließlich als drittes Moment die in den Schwenks unvermeidlichen Situationen, Beobachter der Beobachter ins Bild zu bringen, Menschen, die eben noch der Tätigkeit der Kamera zugesehen haben. Das bringt die Illusion des göttlichen Auges und der objektiven Registratur des Realen ins Schwanken. Vor allem aber: Es nötigt die Betrachterinnen und Betrachter im Kino zur Anerkennung, dass sie mit den Menschen vor Ort einen gemeinsamen Raum teilen – einen hypermodernen Raum der universalen Sichtbarkeit, den das Dispositiv des Films herstellt.

7 | Wamperl: Eindrücke aus und über Sarajewo. In: *Kriegs-Zeitung des A.T.V. Graz* v. 11.9.1915, S. 1-2.

LITERATUR

- Peterson, Jennifer Lynn: *Education in the School of Dreams. Travelogues and Early Nonfiction Film*. Durham/London: Duke University Press 2013.
- Rudofsky, Bernard: *Sparta, Sybaris. Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*. Salzburg/Wien: Residenz 1987.
- Ruoff, Jeffrey (Hg.): *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Durham/London: Duke University Press 2006.
- Schätz, Joachim: *Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges*. In: Robnik, Drehli/Hübel, Thomas/Mattl, Siegfried (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien/Berlin: Turia + Kant 2010, S. 93-114.
- Strain, Elain: *Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century*. In: *Wide Angle* 18/2 (1996), S. 70-100.
- Triebnigg, Ella: *Eine Reise nach Ungarn*. Typoskript. Österreichisches Volkshochschularchiv, B-VID Skio-Urania/Dok 80.
- Wamperl: *Eindrücke aus und über Sarajewo*. In: *Kriegs-Zeitung des A.T.V. Graz* v. 11.9.1915, S. 1-2.