

**BERTHOLD VIERTELS FILMRISS:
DAS SCHICKSAL DER ZWEI KÖRPER DES KÖNIGS IM KINEMATOGRAFENTHEATER
AUF DEM WIENER PRATER**

Report in fulfillment of the Research Assignment Agreement with The Austrian Marshall
Plan Foundation

Sebastian Haselbeck, UC Berkeley

Der Report ist ein Teil der Dissertationsschrift
„Dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation.“
Gespensische Figuren der Souveränität zwischen 1910 und 1919
© 2017 by Sebastian Haselbeck

INHALT

Mythenschau im Kinematographentheater: Der Kaiser und das Kino um 1910	3
Berthold Viertels Filmriss	11
Großer Auftritt bei geringer Beleuchtung. Souveräne Jäger auf der Kinoleinwand	20
Die Anekdote als politische Form	29

MYTHENSCHAU IM KINEMATOGRAPHENTHEATER: DER KAISER UND DAS KINO UM 1910

Von allen Kunstfertigkeiten unserer Zeit ist der Kintopp die stärkste, denn er ist die zeitgenössischste. Raum und Zeitlichkeit dienen bei ihm zur Hypnose von Zuschauern: wo ist eine Vitalität, wo eine Dimension auf der Erde, die seine unendliche Fähigkeit nicht erreichte? Er ist gleichsam die äußerste Konsequenz menschlicher Expansionen, und die Ungeheuerlichkeit des Daseins vermag nur in ihm, wie in einer letzten Form von Spiegelung wieder zu erscheinen. – Da wir das Chaos distanzieren, in dem wir es, scheinbar, reproduziert haben, begeben [sic!] wir uns seiner Realität.¹

Was geschieht mit dem politischen Mythos von den zwei Körpern des Königs im Kino,² lange nachdem die Idee des Gottesgnadentums ihre Wirkmächtigkeit verloren hat?³ Was geschieht mit ihm an einem Ort der Moderne, an dem das Licht des Kinematographen beides sein kann, mystisches „twilight“ oder aufklärerisches „searchlight“? Was geschieht, wenn die wirklichen Kaiser ihren stummen Doppelgängern im „holde[n] Dunkel“ des Kinematographentheaters begegnen?⁴ Diesen Fragen widmen sich die folgenden Ausführungen.

Die Jahre vor dem ersten Weltkrieg gelten im wilhelminischen und im habsburgischen Kaiserreich eigentlich nicht als eine Hoch-Zeit filmischer Propaganda, auch wenn die Zahl kurzer Filme, in denen die Monarchen Europas auftreten, stetig steigt. Studien zur Geschichte des frühen deutschen Films sprechen von Wilhelm II. gerne als dem „ersten Star des deutschen Kinos“⁵, aber bevor die regelmäßigen Wochenschauen zwischen 1911 und 1912 fester Bestandteil des Kinoprogramms werden, gibt es so etwas wie Kinoberühmtheiten eigentlich noch nicht und auch der deutsche Kaiser hat noch keine

¹ Walter Hasenclever: „Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie“ In: *Revolution*, Nr. 4 (1.12.1913), S. 3 f. Zitiert

² Soweit mir bekannt, ist Michael Rogin's Buch *Ronald Reagan, The Movie* der erste erklärte Versuch Kantorowicz's Überlegungen in einem modernen politischen und filmischen Kontext zu übertragen und gleichzeitig zu fragen, welche Bedeutung dem Zweikörpermodell in einem post-monarchischen Zeitalter zukommt, vgl. Michael Paul Rogin: *Ronald Reagan, The Movie And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley, Los Angeles, London 1987, S. 81 f.

³ Elisabeth Fehrenbach dokumentiert den Wandel des Kaisergedankens in dieser Zeit in ihrer Studie *Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871-1918*. München, Wien 1969. Die Frage nach der tatsächlichen politischen Handlungsmacht und historischen Wirkung von Wilhelm II. gehört natürlich schon seit langem zu einem der umkämpften Streitpunkte der deutschen Geschichtswissenschaft.

⁴ Walter Serner: „Kino und Schaulust“ [1913]. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 53-59, hier: S. 53.

⁵ Zu Wilhelm II. und der Geschichte des frühen deutschen Films vgl. Martin Loiperdinger: „Kaiserbilder. Wilhelm II. als Filmstar“. In: Uli Jung und ders. (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Stuttgart 2005, S. 253-268; und besonders die Arbeit von Dominik Petzold: *Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*. Paderborn 2012. Hier vor allem das zweite Kapitel „Der Kaiser im ‚Kino der Attraktionen‘“.

Dauerpräsenz auf den Leinwänden der Kinematographentheater gefunden. Das Kino schreibt noch keine Mythographien, die Filmstars des frühen Kinos treten gerade erst vor die Kamera,⁶ ihre Kinokarrieren stehen am Beginn.

Dem Wiedererkennungseffekt der Bilder und dem „Affekt der Bewegung“ wohnt in diesen ersten Jahren des Kinos eine besondere Anziehungskraft inne,⁷ die immer mehr Zuschauer in die Kinematographentheater zieht. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Photographien von Herrscherfiguren und europäischen Monarchen im Umlauf, die nun auf der Leinwand als lebendige Bilder wiederentdeckt werden konnten. So ist etwa die Photographie von Wilhelm II. in der weißen Gardeuniform 1910 schon zu einer bekannten ‚Kaiserikone‘ geworden; jedes aufmerksame Kind hätte vermutlich in dem Kaiser auf der Filmleinwand auch jenen vielfach photographierten Wilhelm II. wiedererkannt.⁸

1910 ist der Kinematograph noch stärker mit dem Ursprungsmilieu des frühen Kinos verbunden, mit den Attraktionen auf Jahrmärkten, den Unterhaltungsprogrammen in Varietés und Ausstellungen: den Dioramen, Panoramen, *tableaux vivants* und den einfachen Stereoskopien, die ihre Betrachter auch im Privaten durch den Eindruck räumlicher Tiefe begeistern.⁹ Die Faszination des Publikums gilt im Kinematographentheater einem ganz neuartigen Abbildrealismus, den die „lebendigen Photographien“ erzeugen,¹⁰ wie diese in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende noch genannt werden. Auch wenn sich vereinzelte Kinobesucher wie Franz Kafka bereits ein Medium herbeisehnten, das den Eindruck von Tiefe und kontemplativer Ruhe in den stereoskopischen Bildern mit dem

⁶ So steht z.B. Asta Nielsen 1910 das erste Mal für den dänischen Film *Afgrundnen* vor der Kamera. Erst 1916 wird die Bedeutung von Stars im Film auch in den einschlägigen Zeitschriften diskutiert, etwa in „Das Wesen des Kinostars“. In: *Der Kinematograph*, Jg. 10 (1916), S. 500. Zur Entwicklung filmischer Berühmtheit am Beispiel des frühen britischen Films vgl. Andrew Shils: „The Invention of Cinematic Celebrity in Britain“. In: *A Companion to Early Cinema*. Hg. von André Gaudreault, Nicolas Dulac und Santiago Hidalgo. Malden, Oxford 2012, S. 460-486.

⁷ Serner: „Kino und Schaulust“, S. 56.

⁸ Martin Kohlrusch: „Wilhelm II. als Medienkaiser“. In: *Die Macht der Bilder*. Hg. von Martin Sabrow. Leipzig 2013, S. 51-70.

⁹ Also einem Kino, das in den Filmwissenschaften, nicht ganz unumstritten, als „Cinema of Attractions“ (Gunning) beschrieben worden ist, oder weniger elegant als „polymorpher Erlebnisort“ (Elsaesser), weil es in vielerlei Hinsicht noch mit anderen älteren Formen der Unterhaltung verknüpft ist und ohne integrative und narrative Formelemente auskommt. Zum Kino als „Ort der Moderne“ vgl. auch Daniel Morat: „Das Kino“. In: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 228-237; André Gaudreault: „The Culture Broth and the Froth of Cultures of So-called Early Cinema“. In: *A Companion to Early Cinema*. Hg. von André Gaudreault, Nicolas Dulac und Santiago Hidalgo. Malden, Oxford 2012, S. 15-31.

¹⁰ Vgl. dazu Martin Loiperdinger: „Der Naturalismus der ‚lebenden Photographien‘. Bildhafte Natürlichkeit als Faszinosum“. In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Hg. von Uli Jung und Martin Loiperdinger. Stuttgart 2005, S. 23-60.

Bewegungseffekt des Kinematographen verbinden würde,¹¹ wird zu Beginn des frühen Kinos noch in erster Linie auf sich rasch bewegende Bilder gesetzt, die nicht selten aufwendig koloriert sind und mit musikalischer Begleitung untermalt zu „singenden Bildern“¹² werden. Auch wenn das Lichtbild des Stummfilms eine „schweigende und sinnlich verminderte Wirklichkeit“ mit dem „unheimliche[n] Schein einer Sonnenfinsternis“¹³ zu präsentieren scheint, spricht das frühe Kino doch unterschiedliche Sinne an. Häufig adressiert es die Betrachter direkt, öffnet die Repräsentationsebene zum Zuschauerraum hin. Das Spiel mit der ‚vierten Wand‘, mit der taktilen Dimension des Films,¹⁴ funktioniert in beide Richtungen: Filme, wie die sogenannten *Rube films*, spielen mit der Naivität der Leinwandfiguren, die nicht in der Lage sind zwischen der filmischen und der wirklichen Welt zu unterscheiden,¹⁵ während die Bewegungs-Attraktionen auf der Leinwand dem Publikum umgekehrt den Eindruck vermitteln sollen, die filmische Welt könne jederzeit auf sie überschwappen.¹⁶

Die gezielte Funktionalisierung des Films für politische Zwecke setzt in Deutschland erst langsam in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ein.¹⁷ So nutzte etwa der *Deutsche Flotten-*

¹¹ Franz Kafka: *Reisetagebücher*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. In der Fassung der Handschrift hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 1994, S. 16. Vgl. dazu Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München 2009, S. 159. Zu Kafkas innigem Verhältnis zum Kino und zum frühen Film vgl. das bekannte Buch von Hans Zischler: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg 1996.

¹² Kleine Orchester und seit 1910 auch Film-Orgeln begleiteten viele der frühen Filmaufführungen. Zum frühen kolorierten Film vgl. Tom Gunning, Joshua Yumibe, Giovanna Fossati und Jonathon Rosen (Hg.): *Fantasia of Color in Early Cinema*. With an annotated Filmography by Elif Rongen-Kaynakci. Amsterdam 2015. Ernst Blochs Essay „Die Melodie im Kino“ gibt einen lebhaften Eindruck von der ‚synästhetischen‘ Erfahrung des frühen Kinos, vgl. Ernst Bloch: „Die Melodie im Kino“. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. und kommentiert von Jörg Schwanitz. Leipzig 1992, S. 326-334.

¹³ Bloch: „Die Melodie im Kino“, S. 328.

¹⁴ So explizit spricht erst Walter Benjamin vom Film als einem taktilen Medium; er tut dies an zwei Stellen des Kunstwerk-Aufsatzes, siehe Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1,2. Frankfurt am Main 1991, S. 431-469, hier: S. 464 und S. 466. Dabei wird „taktil“ allerdings konjiziert für Benjamins „taktisch“ (vgl. Anmerkungen S. 1053).

¹⁵ In der Regel wird dies im Film in jenen Situationen ausgekostet, in denen die Leinwandfiguren selbst mit filmischen Bildern konfrontiert werden. Vgl. ausführlicher zur Figur des *country rube* im Stummfilm Miriam Hansen: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, London 1991, S. 25 f.

¹⁶ Zu diesem Komplex vgl. etwa Wanda Strauven: „The Observer’s Dilemma. To Touch or Not to Touch“. In: *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Hg. von Erkki Huhtamo und Jussi Parikka. Berkeley, Los Angeles, London 2011, S. 148-163; Tom Gunning: „An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)credulous Spectator“. In: *Film Theory and Criticism*. Hg. von Leo Braudy und Marshall Cohen. Oxford 2009, S. 736-750.

¹⁷ Zum deutschen Film vor dem Ersten Weltkrieg vgl. allgemein Thomas Elsaesser (Hg.): *A Second Life. German Cinema’s First Decades*. Amsterdam 1996; Thomas Elsaesser und Michael Wedel: *Kino der Kaiserzeit*. München 2002; Wolfgang Jacobsen: „Frühgeschichte des deutschen Films“. In: Ders., Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler: *Geschichte des deutschen Films*. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2004, S. 13-38.

Verein Filmaufnahmen des Kaisers für Werbezwecke.¹⁸ Der Sedantag und der Kaisergeburtstag werden im Deutschen Reich auch in den Kinematographentheatern feierlich begangen; dort werden eigens für die nationalen Festtage gestaltete Programme gezeigt.¹⁹ Der kurze nicht-fiktionale Film *Kaiserliche Parforcejagd in Döberitz bei Berlin* wird 1908 in der führenden Branchenzeitschrift und ersten deutschen Filmzeitschrift *Der Kinematograph* als „[d]er größte Schlager der Saison! Vom Publikum mit begeistertem Beifall aufgenommen!“ angepriesen.²⁰ Die Anzeigen für den Film machen deutlich, dass es in dem kurzen Film über die kaiserliche Jagd zu Pferd auf einem militärischen Übungsgelände bei Berlin darum geht, die Mitglieder des Kaiserhauses möglichst zwanglos zu zeigen, kurzzeitig befreit von höfischem Zeremoniell und Etikette. Anders als in den Aufnahmen, die den Kaiser bei Truppenparaden, diplomatischen Empfängen, Stapelläufen und Schiffstufen zeigen, sollen die Jagdbilder durch „ungezwungene Natürlichkeit“ bestechen, wie der Anzeigentext weiter ausführt: Bei dem Film handle es sich, so die Produktionsfirma, nicht nur um ein „in ähnlicher Vollkommenheit noch nie gebrachtes Sportbild“. Der Kaiser sei darüber hinaus „wiederholt und aufs deutlichste, oft in grösserer Projektion als in Lebensgrösse sichtbar“ und gebe hierbei „ein ungewöhnlich anschauliches Bild von dem zwanglosen Sichgeben der hohen Herrschaften“.²¹

Die persönliche Zwanglosigkeit im Kreis von Familie und Vertrauten transportiert ein politisches Versprechen: die Erfüllung einer „Sehnsucht nach Nähe“, auch wenn das Publikum durch die überlebensgroßen Nahaufnahmen zugleich auf Distanz gehalten wird.²² Die Kinobesucher gewinnen hierdurch den seltenen Eindruck, sie könnten in ihrer Freizeit die Monarchen bei deren Freizeitbeschäftigung beobachten. Insbesondere die Jagd als

¹⁸ Martin Loiperdinger: „The Kaiser’s Cinema: An Archaeology of Attitudes and Audiences“. In: *A Second Life: German Cinema’s First Decades*. Hg. von Thomas Elsaesser und Michael Wedel. Amsterdam 1996, S. 41-50, hier: S. 45 f.

¹⁹ Zu den Kaisergeburtstagen und „Sedanfeiern im Kino“ vgl. Petzold: *Der Kaiser im Film*, S. 352-354; und Ute Schneider: „Nationalfeste ohne politisches Zeremoniell? Der Sedantag (2. September) und die Erinnerung an die Befreiungskriege (18. Oktober) im Kaiserreich“. In: Andreas Biefang, Michael Epkenhans, Klaus Tenfelde (Hg.): *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Düsseldorf 2008, S. 163-188.

²⁰ So die Werbeanzeige der Produktionsfirma *Deutsche Bioscop* in: *Der Kinematograph*, Jg. 2, Nr. 96 (28. Oktober 1908), o.S.

²¹ Ebd. Die Produktionsfirma wirbt ebenfalls damit, dass der Film am Hof bereits gezeigt, mit Begeisterung aufgenommen worden und nun, offiziell genehmigt, für ein breites Publikum zu sehen sei. Die Anzeige adressiert vor allem die Kinematographenbesitzer oder Filmverleiher, nicht das eigentliche Kinopublikum.

²² Bei den Nahaufnahmen handelt es sich nicht um *close-ups* im heutigen Sinne, sondern höchstens um *medium close-ups*. Die Kamera bleibt meist statisch und die Figuren des Films erscheinen dementsprechend größer, wenn sie sich auf die Kamera zu bewegen. Auf Benjamins bekannte Formulierung der „nahen Ferne“ gehe ich hier nicht weiter ein.

vormals allein einem höfischen Publikum vorbehaltene Praxis, als aristokratisches Privileg, erlebt im Medium des Films „eine eigentümlich gespenstische Transformation“²³, die Norbert Elias in breiterem Kontext für das 19. und 20. Jahrhundert beschrieben hat: Mit der Verwandlung, die „das Erbe der höfischen Gesellschaft in der bürgerlichen erfuhr“, verlieren die Repräsentationsformen des Hofes für Elias an Differenzierung und werden letztlich ihres „ursprünglichen Sinnes entleert“.²⁴ Dennoch lebe „viele von der Gestalt, die die höfische Gesellschaft dieser Jahrhunderte den Menschen verlieh [...] selbst im 20. Jahrhundert noch fort“.²⁵ Repräsentationshandlungen wie die Jagd zu Pferd, eine selbst schon „historisch gewordene“²⁶ Praxis, wie es auch im Anzeigentext der Filmfirma heißt, werden in die kapitalistische Unterhaltungswelt überführt und für ein Massenpublikum aufbereitet, was nicht heißen soll, dass es sich dabei um einen kritischen oder gar subversiven Vorgang handelt.

Der Film als Medium verwandelt die dargestellte Wirklichkeit und mit ihr die politische Gegenwart in historische Requisiten, er perpetuiert einen politischen und kulturellen Prozess wie ihn Elias analysiert hat. Er überantwortet die dargestellte Welt, die „alles bloß Momentane“ verliert, „einem großen Museum aller wirklich vollendeten Leistungen“.²⁷ Die ursprünglich höfische und herrschaftliche Praxis wird gewissermaßen zur Privatsache transformiert, die *Parforcejagd* zur Unterhaltungsware für ein Massenpublikum, der Kaiser ist nicht mehr Ikone, sondern wird verdinglicht zum verkäuflichen Abziehbild seiner selbst. Was Walter Benjamin einige Jahre später in einer Fußnote seines *Kunstwerk*-Aufsatzes bemerkt, lässt sich auch in diesen kurzen Jagdfilmen anhand der Verwandlung der politischen Persona des Kaisers beobachten: „Menschlich sich den Massen näherbringen zu lassen, kann bedeuten: seine gesellschaftliche Funktion aus dem Blickfeld räumen zu lassen.“²⁸ In jenem Massenmedium, das an der „Überwindung des Einmaligen jeder

²³ Norbert Elias: *Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main 7. Aufl. Frankfurt am Main 1994, S. 173.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ So heißt es in einer Vorankündigung zum Film, in: *Der Kinematograph*, Jg. 2, Nr. 95 (21. Oktober 1908), o.S.

²⁷ Für Georg Lukács ist der Film eben durch den Verlust der Gegenwart gekennzeichnet. Bei dem Versprechen des Kinos, der Film könne die vollendete Gegenwart (die perfekte Theaterinszenierung oder die makellose Rede) einfangen und für alle Zeit konservieren, handle es sich, so Lukács, aber um einen „Irrtum“, denn der Film könne die „Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen“ niemals herstellen. Georg Lukács: „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 112-118, hier: S. 112.

²⁸ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Dritte Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1,2. Frankfurt am Main 1991, S. 471-508, hier: S. 479.

Gelegenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion“ arbeitet,²⁹ geht es gewissermaßen um den paradoxen Vorgang, den Kaiser ganz unkaiserlich zu zeigen, um ihn dem Publikum des Kinematographentheaters als menschliches Identifikationsobjekt näherzubringen und ihn gleichzeitig als Herrscher in die Ferne zu rücken. Der natürliche Körper, wie er sich in vermeintlich alltäglichen Situationen zeigt, gewinnt dabei die Funktion, die vormals dem politischen und transzendenten Körper zugeschrieben wurde. Es vollzieht sich eben jene umgekehrte Übertragung, die Lefort und Zizek im Zweikörpermodell gesehen haben. Diese Beobachtung machen sich die frühen Propagandafilme zu Nutzen. Die Begeisterung des Kaiserhauses für den Film nimmt zu und die entstehende Filmindustrie bemerkt, dass ihr die Allianz mit der Monarchie eine Reihe ungeahnter Vorteile verschafft. Zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers 1913 erschien 1912 ein aufwendig gestaltetes Buch mit dem schlichten Titel *Der Deutsche Kaiser im Film*, hergestellt im Auftrag verschiedener nationaler und internationaler Produktionsfirmen, das Wilhelm II. als Filmfreund und zugleich als Objekt früher Filmaufnahmen würdigt und recht altmodisch mit einem panegyrischen Widmungsgedicht „Heil Kaiser Dir“ beginnt.³⁰ Die Texte von Kritikern und Produzenten adressieren die Geschichte und das zukünftige Potential des neuen Mediums. Die Vorstellung vom Film als dem „objektivsten Geschichtsschreiber“, das Versprechen der „mechanisierten Unsterblichkeit“³¹ im Filmarchiv treibt die Beiträge des Bandes um und scheint gleichzeitig die Begeisterung für das neue Medium zu beflügeln, wobei die Bedeutung des Kaisers für das Kino mitunter fast in den Hintergrund gerät. Während sich der frühe Film noch durch „allerlei unästhetische Begleiterscheinungen“³², wie dem Flimmern des Bildes und dem Klappern der Projektionsapparatur, dem Interesse des Kaisers versperren habe, sei die zeitgenössische Filmkunst, immerhin die „modernste aller Künste“, im ersten Stadium ihrer Vervollkommnung angelangt, weshalb sie sich nun auch dem anspruchsvollen ästhetischen Empfinden des Kaiser erschlossen habe.³³ Der technische Fortschritt und die Reduktion von illusionsstörenden Elementen machen den Film

²⁹ Ebd.

³⁰ Paul Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*. Berlin 1912, S. 13. Das Gedicht stammt von dem wenig bekannten Lieddichter Eugen Stunze.

³¹ Ebd., S. 18. So lautet der Titel des Beitrags von Isidor Landau (damals Chefredakteur des *Berliner Börsen-Couriers*).

³² „Wie dem Kaiser die erste vollendete Filmvorstellung geboten wurde“. In: Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*, S. 24-26, hier: S. 24.

³³ Dass Wilhelm II. vor allem Aufnahmen von sich selber schätzte, lässt sich schon früh dokumentieren, vgl. dazu Petzold: *Der Kaiser und das Kino*, S. 213 f.

attraktiver für die politische Repräsentation. Die Fähigkeiten und Eigenschaften des Films werden in diesem Herrscherlob der Filmindustrie immer wieder in Analogie gesetzt mit den Charaktereigenschaften des Kaisers, einer „geborenen Künstlernatur“ und eines Filmconnaisseurs,³⁴ verbunden mit dem Wunsch, der Film möge diese seltenen persönlichen Qualitäten des Kaisers wie kein anderes Medium hervorkehren helfen.

Daß das Entstehen der Kinematographie herrührt in [sic!] die Regierungszeit Wilhelm II. fiel [sic!], wurde der jungen Wissenschaft zum Segen. Beschrmt von dem gütigen Interesse eines Monarchen, der seinen spontanen Regungen immer Ausdruck verleiht und verlieh, konnte sich die Kinematographie zu ihren jetzigen riesigen Dimensionen entwickeln. Heute strahlen überall Lampen. Man hat ihr Theaterpaläste erbaut. Abertausende stehen im Dienste der Filmindustrie, die ihre Erfolge hauptsächlich der regen Anteilnahme des Kaisers verdankt. [...] Die Filmindustriellen aller Länder stehen in internationaler Kameradschaft neben den deutschen Fachkollegen, die heute ihres erlauchten Landesherren in Liebe, Treue und Dankbarkeit gedenken. Und nur diese Drei haben die Bilder zusammengefügt, die auf den folgenden Blättern den Deutschen Kaiser im Film zeigen: jene Bilder, die bereits in allen Kulturländern der Erde an Millionen von Zuschauern vorübergezogen sind.³⁵

Das frühe Kino ist schließlich bereits ein globales Phänomen, der stumme Film „polyglott“ wie es im Buch heißt.³⁶ Die Bilder der Monarchen erreichen ein globales Publikum, sie sind Bestandteil einer sich immer weiter ausbreitenden Filmindustrie, die Bilder von europäischen Herrschern weltweit verschicken und projizieren lassen kann, von „San Francisco bis Smyrna gemeinverständlich“.³⁷ Das Versprechen des frühen Kinos erfasst ganz unterschiedliche Bereiche. Selten wird aber in den Jahren vor Beginn des Kriegs explizit die politische Wirkmächtigkeit des neuen Mediums diskutiert: Es sind vor allem die Gefahren des ‚Schundfilms‘ von Interesse, die Sorge bestimmte ‚bildungsbedürftige‘ Schichten sowie Frauen und Kinder könnten den Verlockungen des neuen Mediums anheimfallen. Die Gefahren werden demnach in der Regel als schichtenspezifische Probleme diskutiert,³⁸ die vor allem bestimmte Gruppen der Bevölkerung betreffen und beeinflussen, nie aber deren

³⁴ Ebd. Wilhelms II. Interesse am Film und den technischen Bedingungen ist tatsächlich schon sehr früh belegt, vgl. dazu Petzold: *Der Kaiser im Film*, S. 210 f. Petzold zitiert hier neben derselben Stelle aus Klebinders Buch auch weitere Belege für das Interesse und die Begeisterung des Kaisers.

³⁵ Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*, S. 16 f.

³⁶ Ebd., S. 17.

³⁷ So Béla Balázs' Formulierung in: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1926]. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt am Main 2001, S. 22.

³⁸ Dieter Langewiesche: „Volksbildung‘ und ‚Leserlenkung‘ in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur“. In: *IASL*, Bd. 14, H. 1 (Januar 1989), S. 108-125.

Führungseliten. Dabei werden aber zugleich die Regulierungskräfte des Kinos erkannt, noch bevor wie bei Max Weber von „Massendemokratisierung“ gesprochen wird.³⁹ Der Kinematograph als „Volksbildungs-“ und „Volksunterhaltungsmittel“ wird zum Gegenstand einer Fülle von Publikationen, nicht nur aus der Kinoreform-Bewegung,⁴⁰ die vor dem ersten Weltkrieg erscheinen, über die Zukunft des neuen Mediums debattieren und sich dabei als erste Geschichten der Kinematographie verstehen.⁴¹

Geprägt sind diese Texte von einem „Habitus der fürsorglichen Belagerung, der nicht auf Bildung souveräner Subjekte, sondern auf die Hebung ‚ungebildeter‘ und ‚unreifer‘ Erziehungsobjekte zielt[]“.⁴² Die Filmreformbewegung verschreibt sich einem solchen Kino, das sich als ein didaktisches versteht. Die Theoretisierung und Historisierung des neuen Mediums, stellt noch nicht dezidiert Überlegungen zur politischen Teilhabe des Publikums oder zur aktiven politischen Rolle des Kinozuschauers an. Es entsteht aber in diesen Jahren ein Bewusstsein für die neuartige Masse des Publikums, für eine neue Art von Öffentlichkeit, für eine zuvor nicht gekannte Heterogenität bei gleichzeitiger Anonymität des Publikums genauso wie ein Verständnis kollektiver Teilhabe an Ereignissen.⁴³ In der Gründung der Gemeindekinos findet das pädagogische Bemühen in Deutschland seinen direkten Ausdruck.⁴⁴ Es wird über die Möglichkeiten des Films als Volksbildungsmittel geschrieben,

³⁹ Vgl. Kaspar Maase: „Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich“. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), S. 39-77, hier: S. 42.

⁴⁰ Zu den ausgelassenen Debatten um den Status und die Aufgabe des Kinos vgl. grundlegend Anton Kaes: *Die Kino-Debatte*, S. 9-34; und ders. zusammen mit Nicholas Baer und Michael Cowan (Hg.): *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907-1933*. Oakland 2016.

⁴¹ Mit Emilie Altenloh's Dissertation *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (Jena Aufgabe für einen deutschen Philologen 1914) erscheint 1914 auch zum ersten Mal eine soziologische empirische Studie über das Kino in Deutschland. Vgl. dazu auch Martin Loiperdinger: „The Kaiser's Cinema: An Archaeology of Attitudes and Audiences“. In: *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Hg. von Thomas Elsaesser und Michael Wedel. Amsterdam 1996, S. 41-50, hier: S. 42 f. Vgl. auch die Beiträge in: Andrea Haller, Martin Loiperdinger und Heide Schlüpmann (Hg.): *Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Neuedition. Frankfurt am Main, Basel 2012 (= KINtop Schriften 9).

⁴² Maase: „Massenkunst und Volkserziehung“, S. 43. Die Zensur war in Deutschland meist regional auf Landesebene geregelt.

⁴³ Überblickhaft dazu James Donald und Stephanie Hemelryk Donald: „The Publicness of Cinema“. In: *Reinventing Film Studies*. Hg. von Christine Gledhill und Linda Williams. London 2000, S. 114-129; Julian Hanich: „Kino als kollektiver Erfahrungsraum. Die Öffentlichkeit des Kinos“. In: *Handbuch der Filmtheorie*. Hg. von Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden 2016, S. 1-19. Die Diskussion um neue Formen der Öffentlichkeit oder dessen, was Oskar Negt und Alexander Kluge später als „Gegenöffentlichkeit“ analysieren werden, spielen bekanntlich gerade in den Texten der Frankfurter Schule und im Anschluss daran in den filmwissenschaftlichen Texten, die sich an jenen theoretischen Positionen orientieren, eine zentrale Rolle, vgl. dazu etwa die Arbeiten von Miriam Hansen. Siehe auch Martin Jays kritische Einschätzung dazu: Ders.: „The Little Shopgirls Enter the Public Sphere“. In: *New German Critique* 122, Bd. 41, Nr. 2 (2014), S. 159-169.

⁴⁴ Vgl. Petzold: *Der Kaiser und das Kino*, S. 318 f.

auch bereits über die Gefahren der Überforderung, der Reizüberflutung und Pseudobildung, nicht aber über die Konsequenzen für das Verständnis von politischer Repräsentation und über die möglichen Folgen für das Verständnis von Herrschaft oder staatlicher Souveränität. Das folgende Kapitel beschäftigt sich allerdings mit einer Glosse anekdotischen Charakters, in der erstmals der Einfluss der Kinematographie auf zeitgenössische Vorstellungen von Souveränität und Herrschaft reflektiert wird. Das photographische Medium des Films scheint hier jedoch nicht die monarchische Souveränität zu bestätigen, sondern sie vielmehr in die Vergangenheit zu rücken, als wäre sie nicht mehr Teil der Jetztzeit.⁴⁵

Berthold Viertels Filmriss

In einem Kinematographentheater auf dem Wiener Prater ereignet sich im September 1910 ein Vorfall, den der Schriftsteller, Dramaturg und spätere Hollywood-Drehbuchautor Berthold Viertel festgehalten hat:⁴⁶ In seiner kurzen Glosse über den Besuch des deutschen Kaisers in Wien und den abschließenden gemeinsamen Besuch beider Kaiser, Wilhelms II. und Franz Josephs I., im Kinematographentheater auf dem Ausstellungsgelände der „Ersten Internationalen Jagdtausstellung“ entwirft Viertel eine Spiegelszene von Shakespeare'schem Ausmaß, die wie ihr frühneuzeitliches Vorbild die Grundfesten politischer Repräsentation erschüttert und monarchische Souveränität an sich in Frage stellt:

Schöne Worte der Verbrüderung, echt herzliche Worte der Liebe erklangen und wurden mitstenographiert. Der Photograph durfte. Man begab sich zu ihm in den Arkadenhof [des Wiener Rathauses, S.H.]. Und nachmittags fünf Uhr wurde der Regierungsakt in die Jagdtausstellung verlegt. Und doch scheint mir dieses alles schon wieder vorbei. Nicht einmal die historische Gewißheit, daß der Parkring nicht mehr der alte Parkring ist, vermag die respektlose Zeit aufzuhalten. Bald werde ich

⁴⁵ Mit Roland Barthes' Formulierung, die auf die Unwiederholbarkeit des Photographierten zielt, wird aus der filmisch fixierten Souveränität, den Kaisern auf der Leinwand, auch ein ständig mahnendes „Es-ist-so-gewesen“ im Präsens des Films. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985, S. 87.

⁴⁶ Viertels vielseitige Karriere beginnt in Wien am Volkstheater. In den 1910er Jahren publiziert er vor allen Dingen Lyrik, in Karl Kraus' *Fackel* und auch in Buchform, z.B. den Band *Die Spur*, der 1913 im Kurt Wolf Verlag erscheint. In den 1920er Jahren arbeitet Viertel dann als Regisseur und Drehbuchautor, bis ihn Wilhelm Murnau 1928 nach Hollywood holt. Nach dem zweiten Weltkrieg kehrt Viertel zu seiner Theaterarbeit zurück und arbeitet u.a. mit Bertolt Brecht am Berliner Ensemble und erneut in Wien am Burgtheater. Bekanntheit erlangt er auch als Übersetzer, etwa von Tennessee Williams.

vergessen haben, warum die Straße jetzt anders heißt. Aber jener Moment, da die Monarchen im Kinematographen-Theater ... Sie sahen sich dort selber zu.⁴⁷

Jeder Moment des Staatsbesuchs wird festgehalten und aufgezeichnet. Im Wiener Rathaus betrachten die beiden Kaiser zudem, was Viertel hier nicht erwähnt, das große Ölgemälde „Huldigung der deutschen Bundesfürsten zum 60jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs am 7. Mai 1908“ (Abb. 1).⁴⁸ In dem Bild sehen beide Kaiser sich selbst, wie sie sich im Profil gemalt einander gegenüberstehen, hinter Franz Joseph I. ein Gemälde Marie Antoinettes mit ihren Kindern, hinter Wilhelm II. die Fürsten der deutschen Länder.



Abb. 1 Franz von Matsch: „Huldigung der deutschen Bundesfürsten zum 60jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs am 7. Mai 1908“ (1908), Wien Museum

Der Besuch wird in unterschiedlichen Aufzeichnungsmedien festgehalten und verdoppelt. Gerade diese Verdopplung erweckt den unheimlichen Eindruck, der historische Augenblick läge schon länger zurück und sei von der Gegenwart auf eigentümliche Weise abgetrennt:

⁴⁷ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174. Zur Jagdausstellung mehr im Anschluss an diesen einleitenden Abschnitt über Viertels Text.

⁴⁸ Der Staatsbesuch fand vom 21. bis zum 22. September 1910 statt. Am 21. September besuchten die Kaiser zuerst das Rathaus, dann den deutschen Botschafter und darauf die Ausstellung im Prater. Zum Abschluss des Tages fand in Schönbrunn ein Festbankett statt, wie aus dem Wiener Archivmaterial hervorgeht (Signatur: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, NZA Kt. 456 Konvolut Besuch des deutschen Kaisers). Das Gemälde des Wiener Malers und Bildhauers Franz von Matsch war also anlässlich des letzten Besuchs von Wilhelm II. entstanden.

„Die liebe Zeit, da der Deutsche Kaiser, unser großer Bundesgenosse, Wien symbolisch besuchte, ist nun auch vorbei“⁴⁹, schreibt Berthold Viertel. Daran, dass die Wiener Ringstraße zwischen Schubert- und Stubenring anlässlich des kaiserlichen Besuchs in Kaiser-Wilhelm-Ring umbenannt worden war,⁵⁰ meint sich Viertel gar nicht mehr erinnern zu können; die „historische Gewissheit“⁵¹ ist dahin. Unvergessen aber bleibt ein spezifischer Moment im Kinematographentheater am 21. September 1910, in dem unter Anwesenheit der beiden Kaiser Jagdfilme mit beiden Kaisern als Akteuren zu sehen waren. Während dieser Vorführung waren die Kaiser zugleich im Publikum und auf der Leinwand präsent und sahen sich selber bei der Jagd zu:

Sie sahen ein getreues Abbild ihrer selbst, welches zu sprechen, zu grüßen oder zu lachen schien. Und das Publikum im Bilde applaudierte. Und das Publikum im Zuschauerraum applaudierte auch. Und die Monarchen im Bilde dankten. Und die wirklichen Monarchen dankten in der Wirklichkeit. Aber plötzlich riß ein Film, und es ward dunkel. – Bei dieser Stelle des Berichts lief es mir kalt über den Rücken. Wie? Ging dieser Riß auch durch die Wirklichen? Und mit Entsetzen fragte ich mich: ja, wer ist denn hier der Wirkliche?⁵²

Syntaktisch lässt Viertel hier Film und Wirklichkeit parallel laufen. Die Darstellung der Wirklichkeit im Zuschauerraum folgt auf die Ereignisse im Film, die Ereignisse im Zuschauerraum reagieren auf das Bild der Leinwand, so dass die Wirklichkeit als Nachahmung der filmischen Welt erscheint. Wie der zerbrochene Spiegel in Shakespeares *Richard II*, der den königlichen Doppelkörper sichtbar machen und symbolisch das Schicksal des königlichen Doppelgängertums besiegeln soll, vermischt die literarische Darstellung – auch ausgelöst durch den Filmriss – filmische Imagination und tatsächliche Wirklichkeit. Die Welt politischer Repräsentation gerät ins Chaos.

Die Verknüpfung von filmischer Repräsentation und Wirklichkeit und die Nachträglichkeit der Ereignisse im Zuschauerraum legen den Leserinnen und Lesern von Viertels Glosse nahe, der Riss des Films müsse sich auf die Wirklichkeit übertragen, er müsse auch durch „die Wirklichen“ gehen. Mit der Anwesenheit der realen Körper der Kaiser im Zuschauerraum und ihrer Verdopplung auf der Leinwand entstehen Zuordnungsschwierigkeiten und Evidenzprobleme, die Viertels Glosse reflektiert: „Ist es

⁴⁹ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 173.

⁵⁰ Dazu „Kaiser-Wilhelm-Ring“. In: Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden*. Bd. 3: Ha-La. Wien 1994, S. 432. Im November 1919 erfolgte dann die „Rückbenennung“ in Parkring.

⁵¹ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

⁵² Ebd.

nicht zuviel für einen Moment, zwei, nein vier Könige?⁵³ Bei welchem Körper liegt nun die Souveränität, an wem haftet die legitime Autorität des Staates? Welcher ist der natürliche, welcher der politische Körper?⁵⁴ Das Verdopplungsszenario im Kinematographentheater unterwandert das abendländisch aufgeklärte Bildverständnis und moderne Evidenzdenken, das auf der strikten Unterscheidung zwischen Wesen und Abbild beruht.⁵⁵ Hier ist die politische Wirklichkeit nicht mehr Vorbild des Dargestellten, das filmische Bild nicht mehr Abbild der Wirklichkeit, sondern herrscht eine umgekehrte Mimesis. Die bewegten Bilder auf der Leinwand werden ihrerseits zu „historischen Agenten“⁵⁶, die genauso wirklich sind wie die nachfolgenden Ereignisse im Zuschauerraum.

Dem Filmriss, der im Zentrum von Viertels Text steht, wird eine besondere Wirkung zugesprochen, die über die Beschädigung des Filmstreifens und die Dauer der Filmvorstellung hinausgeht.⁵⁷ Wie beschrieben imaginiert Viertel den Riss als eine Art politische Katharsis, die auf die Wirklichkeit übergreift. Ausgehend von der Materialität des Mediums, auf die der Filmriss verweist, wird die Aufmerksamkeit auf das ‚Reale‘ im Zuschauerraum und auf eine ‚politische Wirklichkeit‘ gelenkt, die durch die Anwesenheit der Kaiser repräsentiert wird. Im Moment, da der Filmstreifen reißt, so legt die Glosse nahe, werden die Kaiser im Film und die Kaiser im Zuschauerraum ununterscheidbar, wird die Fiktion zur Realität im Zuschauerraum, die aber im Unterschied zum flüchtigen Medium des Films fort dauert. Viertel schreibt:

Jeder Mensch, der Erinnerungen zu haben versteht, wird es bestätigen, daß die grob materielle Fülle der Ereignisse, mit ihrem Nährgehalt an dräuender Lebendigkeit, meist nur allzu gespenstisch sich verflüchtigt. Während gewisse schattenspielerartige Beobachtungen, die unser Dasein als abstrakt und schlechterdings sinnbildlich erscheinen lassen, sich mit sonderbarer Zähigkeit erhalten.⁵⁸

⁵³ Ebd.

⁵⁴ „Dort oben, im Bilde, erfüllt einer seine hohe Pflicht, und unten, im Zuschauerraum, sitzt derselbe einfach als Mensch, der sich am Konterfei seiner Würde menschlich ergötzt? Oder erfüllt er dadurch wieder nur seine Pflicht?“, fragt Viertels Glosse (ebd.).

⁵⁵ Vgl. dazu allgemein Albrecht Koschorke: „Das Mysterium des Realen in der Moderne“. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke. Frankfurt am Main, New York 2015, S. 13-38, hier: S. 14 f.

⁵⁶ Vgl. dazu die Darstellung von Louis Marins Bildphilosophie bei Vera Beyer und Jutta Voorhoeve: „Nichts dahinter. Eine Einleitung“. In: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München 2006, S. 7-12, hier: S. 8.

⁵⁷ Der Riss geht dabei auch durch Viertels Text, wenn es heißt: „[D]ie Monarchen im Kinematographentheater ... Sie sahen sich dort selber zu“ (Viertel: Im Kinematographentheater“, S. 173). Schriftbildlich markieren die Punkte in der Mitte des Textes den zentralen Stellenwert, der dem Filmriss hier zukommt.

⁵⁸ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 173.

Der Riss, den Viertels Glosse beschreibt, verweist nicht nur auf den „großen Weltriß“, der laut Heinrich Heine mitten durch eine Wirklichkeit geht,⁵⁹ der Transzendenz und Totalität abhandengekommen sind, sondern darüber hinaus auf einen emphatischen, ästhetisch aufgeladenen Augenblicksbegriff, wie er im Anschluss an Sören Kierkegaard die Literatur der Jahrhundertwende geprägt hat.⁶⁰ Für Kierkegaard ist die Kategorie des Augenblicks zugleich von Flüchtigkeit und Dauer geprägt, etwas „Zweideutige[s], worin Zeit und Ewigkeit einander berühren [...], wo die Zeit ständig die Ewigkeit abschneidet und die Ewigkeit ständig die Zeit durchdringt“.⁶¹ Auch in Viertels Glosse lebt der vergangene Augenblick des Filmrisses als „begnadete[r] Moment“ dank der „Reinheit der Symbolik“ fort. Der Augenblick gewinnt in der phantasievollen Erinnerung an Dauer, die dem filmischen Apparat in Viertels Text insofern ähnelt, als sie es wie die „anschauliche Kraft“ des Films versteht, „seine wundersame Gegenwart immer wieder neu zu erzeugen“.⁶² Der imaginären Reproduktion des Augenblicks spricht der Text hierbei ein doppeltes Potential zu, das auch der filmischen Wiederholbarkeit von Bildern eignet: Sie vermag es, die auratische Qualität der Kaiserikone zu zersetzen und vor Augen zu führen, „dass die Zeit des Abgebildeten vorbei ist“.⁶³

Die filmischen Verdopplungsdynamiken überschreiten die symbolischen Verdopplungen, von denen die politische Wirklichkeit geprägt ist. Zwar wird auch in dieser Wirklichkeit der kaiserliche Besuch stets „symbolisch“ unternommen, „Herren wurden vorgestellt und eine symbolische Plauderei gewürdigt“, zwar verwandelt sich auch hier die „wichtigtuertische Geste der Menschlichkeit“ in eine „Marionette“, bis sich „das lebendige Herz [...] selbst als blutlosen Doppelgänger empfindet“.⁶⁴ Im Film jedoch wird diese Marionettenwelt der

⁵⁹ Bei Heine taucht der Begriff des „Weltrisses“ an verschiedenen Stellen auf, etwa in den *Reisebildern*. Vgl. Gerhard Höhn: „Der große Weltriß: Die neue Zeit und das neue Prinzip“. In: Ders. (Hg.): *Heine-Handbuch: Zeit – Person – Werk*. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2004, S. 16-18. Die Rede von der Zerrissenheit, bezieht sich mal auf religiöse, dann auf politische und soziale Veränderungen im Zuge der Revolution von 1848, und schließlich auf einen inneren Bewusstseinskonflikt.

⁶⁰ Vgl. dazu etwa die bekannten Arbeiten Karl-Heinz Bohrer, u.a.: „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks‘“. In: Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981, S. 43-67.

⁶¹ Sören Kierkegaard: *Der Begriff der Angst* [1895]. Übers. von Gisela Pert. Mit einem Nachwort hg. von Uta Eichler. Stuttgart 1992, S. 105.

⁶² Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 173.

⁶³ So würde sich das Verhältnis mit Siegfried Kracauers Photographiebegriff beschreiben lassen, vgl. dazu Ethel Matala de Mazza: „Schneeestöber und Abfall. Residuen des Dämonischen in Siegfried Kracauers Essay über die Photographie“. In: *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Hg. von Lars Friedrich, Eva Geulen und Kirk Wetters. Paderborn 2014, S. 345-359.

⁶⁴ Ebd.

wilhelminischen und habsburgischen Wirklichkeit, das „furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“⁶⁵ und mit ihr die Verdinglichung der Lebenswelt noch ein weiteres Mal verdoppelt. Als Repräsentation der Repräsentation kann der Film auch eine „Entschälung“ politischer Repräsentationstechniken bewirken, die Viertels Glosse reflektiert.⁶⁶ „Wo beginnt, wo endet die Repräsentation?“⁶⁷ Mit der Anwesenheit der Kaiser und dem Filmriss führt Viertels Glosse diese „Entschälung“, die der Film entgegen seiner Absicht selbst bedingt, vor Augen: Mit der „Reinheit der Symbolik“, die der Filmriss darstellt, veranschaulicht er die mögliche Gefahr, die der Film mit seinen Verdopplungen für die Wirklichkeit der Monarchie bedeuten kann: In diesem Sinne geht Viertels Filmriss auch durch die Wirklichkeit der Monarchie. Die Verdopplung der Kaiser von zwei auf vier⁶⁸ verweist in letzter Konsequenz auch auf die Vielheit der Bilder am Ursprung der Repräsentation und darauf, dass die vermeintliche Einzigartigkeit monarchischer Herrschaft immer mehr als eines Bildes bedarf. Der Riss erzeugt *suspense* und er stellt die unkontrollierbare Vielheit der filmischen Bilder gegen die Eindeutigkeit der kaiserlichen Bildpolitik.

Der kurze Passus direkt nach der Erwähnung des Filmrisses in Viertels Text, „[b]ei dieser Stelle des Berichtes lief es mir kalt über den Rücken“, und der Publikationsort, die Zeitschriftenrubrik „Glosse“, verraten, dass es sich bei Berthold Viertels Text nicht um einen Augenzeugenbericht handelt. Obwohl Viertel also nicht mitten unter den Zuschauern im Kinematographentheater gesessen hat, zielt seine Darstellung darauf ab, die Präsenz des Augenblicks, die unmittelbare Wirkung des Filmrisses als kollektiven Schreckmoment vor Augen zu führen und zu kommentieren. Der Text zitiert dabei, mit leichten Abweichungen und ohne Nachweis, kurze Passagen aus dem Bericht der Wiener *Neuen Zeitung* über den kaiserlichen Besuch im Kinematographentheater, der den gleichen deskriptiven Titel trägt

⁶⁵ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

⁶⁶ Vgl. den bekannten Abschnitt in Benjamins: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*, S. 479-480: „Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem einmaligen abgewinnt.“

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. dazu mit einer anderen Schwerpunktsetzung Klaus Kreimeier: „Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Wien, anno 1910“. In: Ders.: *Prekäre Moderne. Essays zur Kino und Filmgeschichte*. Marburg 2008, S. 24-41.

wie Viertels Text „Im Kinematographentheater“⁶⁹. Dieser, ansonsten sehr minutiöse Bericht, erwähnt aber an keiner Stelle den Filmriss. Die Tatsache, dass keiner der auffindbaren zeitgenössischen Zeitungsberichte von dem Filmriss weiß, provoziert die Frage, inwiefern sich die politische Einbildungskraft in Viertels Zitatglosse vom historischen Ereignis der Filmvorführung löst und welche Funktion dem Riss hier zukommt?

Die Zitatglosse hatte Karl Kraus als eigenständige Form in seiner Zeitschrift *Die Fackel*, zu deren Beiträgern auch Berthold Viertel gehörte, 1908 etabliert. Kraus' Glossen montieren Zitate aus der Tagespresse von unterschiedlicher Provenienz, die dann erkennbar als Textcollagen in der *Fackel* präsentiert und abschließend pointierend kommentiert werden, um sie sich so gleichermaßen anzueignen.⁷⁰ Kraus nimmt in satirischer Absicht die Tagespresse beim Wort und misst ihren Berichten mehr Bedeutsamkeit zu als der Wirklichkeit. Der Bericht wird dabei selbst zum Ereignis:

Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben. Sie erhebt nicht nur den Anspruch, daß die wahren Ereignisse ihre Nachrichten über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, daß Taten zuerst berichtet werden, ehe sie verrichtet werden, oft auch die Möglichkeit davon, und jedenfalls der Zustand, daß zwar Kriegsberichterstatter nicht zuschauen dürfen, aber Krieger zu Berichterstattern werden. Sie ist kein Dienstmann – wie könnte ein Dienstmann auch so viel verlangen und bekommen –, sie ist das Ereignis.⁷¹

Berthold Viertel folgt diesem Verständnis der Zitatglosse und dem Kraus'schen Ereignisbegriff, den dieser selbst erst 1914 so explizit in seinem berühmten Aufsatz *In dieser großen Zeit* darlegen wird: Viertels Glosse stellt ebenfalls das glossierte Ereignis, den Bericht vom kaiserlichen Kinobesuch auf dem Prater, ironisch über die tatsächlichen Ereignisse. Mit dem Filmriss aber löst sich Viertels Text von der Form der Zitatglosse, wie Karl Kraus sie in der *Fackel* praktiziert hatte. Viertel nimmt die Berichte über den kaiserlichen Kinobesuch zwar zum Ausgangspunkt, glossiert aber schließlich nicht den Bericht, sondern seine eigene Anekdote vom Filmriss. Er avanciert zum Glossator seiner eigenen Anekdote und transformiert die Form der Zitatglosse in eine neue anekdotische Form der Glosse. Die

⁶⁹ „Im Kinematographentheater“. In: *Die neue Zeitung*, 22. September 1910, S. 8.

⁷⁰ Ernst Rohmer: *Die literarische Glosse. Untersuchungen zu Begriffsgeschichte, Funktion und Literarizität einer Textsorte*. Erlangen 1988, S. 209 f. Franz Blei beschreibt Kraus' Glossen in seinem *Bestiarium der modernen Literatur* auch als Produkte aus ausgeschiedenen Texten: „Die Fackelkraus hat eine Anti-Natur, weil sie aus dem Kote dessen geboren ist, den sie vernichten will.“ (Franz Blei: *Das grosse Bestiarium der modernen Literatur*. 4. Aufl. Berlin 1922, S. 30.)

⁷¹ Karl Kraus: „In dieser großen Zeit“. In: *Die Fackel*, Nr. 404 (1914), S. 1-19, hier: S. 11.

ästhetische Evidenz des Filmrisses, die seine Darstellung hervorbringt, ist hier, wie im ironischen Bild der Tagespresse, das Karl Kraus zeichnet, das eigentliche Ereignis. Viertels fiktionaler Dokumentarismus löst das Erzählte aus der binären Logik faktualen oder fiktionalen Erzählens und betreibt die Literarisierung der Zitatglosse. Der Text schöpft das kritische Potential aus, das die Verdopplung der kaiserlichen Repräsentation im Medium des Films eröffnet und kann die Ambiguität der Verdopplung in dem übercodierten Symbol des Filmrisses zur Anschauung bringen. Die Anekdote erzeugt über den Filmriss eine besondere Intensität, eine „restlose Investition in den gegenwärtigen Augenblick“⁷², und bezieht in der Inszenierung des Zerreißen der politischen Ordnung Stellung.

In den Berichten der Tagespresse folgt auf die Vorführung der Jagdfilme nicht der Filmriss, sondern noch eine filmische Zugabe, die Projektion eines weiteren kurzen Filmbeitrags mit kaiserlichen Akteuren, der auf Drängen des begeisterten Publikums gezeigt wird. Diese Zugabe erfolgt reibungslos: Kaiser und Zuschauer verlassen den Kinoraum unversehrt und intakt, wie es scheint.⁷³ Die Ovationen wollen gar nicht enden und die Kaiser verabschieden sich erneut grüßend und lachend aus dem Kinematographentheater der Jagdausstellung. Über die Filmvorführung heißt es:

Als erstes Bild wurde die Aufnahme der Fuchsjagd in Donaueschingen vorgeführt, an welcher Kaiser Wilhelm als Gast des Fürsten Fürstenberg teilnahm. Als das Bild Kaiser Wilhelms auf dem Film zum ersten Mal sichtbar wurde, erneuten sich die Hochrufe des Publikums, die sich immer wiederholten, so oft das Bild des Kaisers ins Publikum zu sprechen, zu lachen oder zu grüßen schien.⁷⁴

Sprechen, Lachen und Grüßen bilden die Trias kaiserlicher Repräsentationshandlungen im Film. Das Jagen und Schießen scheint keine so große Rolle zu spielen, anzukommen scheint es auf die Aktionen die direkt auf die Kamera, auf den Betrachter zielen. In Viertels Text bleiben die Kaiser, wie ihre Zelluloid-Doppelgänger, auf immer in diesem Moment gefangen, der sich in der politischen Einbildungskraft nun endlos wiederholen kann. Im Medium des Films bleiben sie als stumme Jäger erhalten. Lutz Koepenick hat in Viertels Text eine Kritik

⁷² David Wellbery: „Kleists Poetik der Intensität“. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*. München 2014, S. 27-46, hier: S. 30 f.

⁷³ Ausführliche und weniger ausführliche Berichte über den gemeinsamen Kinobesuch finden sich in beinahe allen Wiener Zeitungen: *Wiener Zeitung*, *Illustrierte Kronenzeitung*, *Freie Neue Presse*, *Arbeiterzeitung*, um nur einige zu nennen.

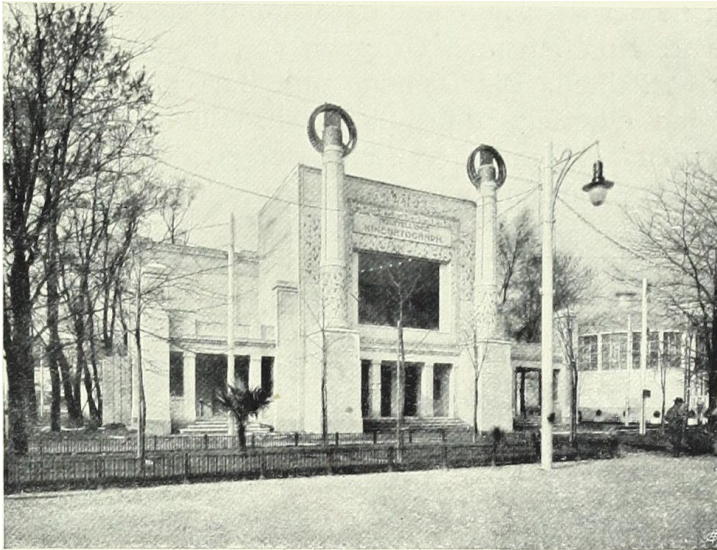
⁷⁴ *Die Neue Zeitung*, 22. September 1910, S. 8.

an der Mediatisierung von Bildern gesehen,⁷⁵ begleitet von dem Wunsch nach Unmittelbarkeit. Der sinnbildliche Filmriss spricht hingegen aber dafür, in Viertels Glosse *Im Kinematographentheater* gerade ein Plädoyer für die Illusionskräfte und politischen Wirksamkeiten des Kinematographen zu sehen. Denn eine vermeintliche Sehnsucht nach verlorener Unmittelbarkeit lässt sich in Viertels Text gerade nicht ausmachen. Vielmehr fragt der Text nach den Konsequenzen des Films für die politische Wirklichkeit, nach der Wirkung der Proliferation von Herrscherbildern im Kino auf eine politische Öffentlichkeit. Die unmittelbare Konfrontation der Repräsentierten mit den filmischen Repräsentationen, macht die Kaiser nicht nur zu „Durchschnittsmenschen“, im Sinne der frühen Kinosoziologie,⁷⁶ sondern führt die bildpolitischen Abgründe des modernen Souveränitätsverständnisses vor Augen.

⁷⁵ Lutz Koepenick: „Early Cinema and the Windows of Empire“. In: Ders.: *Framing Attention. Windows on Modern German Culture*. Baltimore 2007, S. 95-126, hier: S. 117: „His [Viertel's, S.H.] hope is to bring back former epistemological and perceptual certainties in whose context signs would not usurp their referent, images and frames would not supplant reality, and political charisma could articulate itself in a seemingly unmediated and emotionally effective manner.“ Diese Behauptung lässt sich an Viertels Text doch nicht belegen.

⁷⁶ „Im Kinematographen haben wir es also mit einer Erscheinung zu tun, zu der die meisten Durchschnittsmenschen, soweit sie überhaupt im Strome der Zeit mitschwimmen, irgendeine Beziehung haben. In dem Maße jedoch, in dem sie durch den Beruf, in dem sie stehen, mehr in einer früheren Zeit wirtschaftlicher Verfassung wurzeln (siehe die niedrige Besuchsfrequenz bei den Handwerkern) oder durch ihre sonstige Lebenseinstellung mehr von dem allgemeinen breiten Boden losgelöst sind und in einer Welt leben, zu der sie durch bestimmte Einflüsse in ihrem Leben gekommen sind (wie einzelne, die besonders wissenschaftlich oder parteipolitisch interessiert sind), verliert er an Bedeutung. Der [sic!] Kino ist eben in erster Linie für die modernen Menschen da, die sich treiben lassen und unbewußt nach den Gesetzen leben die die Gegenwart vorschreibt.“ (Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, S. 94.)

Großer Auftritt bei geringer Beleuchtung. Souveräne Jäger auf der Kinoleinwand



Kinematographen-Theater.

Abb. 2: Das Kinematographentheater der Jagdausstellung (1910)

Anlässlich der großen „Ersten Internationalen Jagdausstellung“ war 1910 auf dem Ausstellungsgelände im Wiener Prater, dem Ursprungsort des Kinos in Wien,⁷⁷ das neue Kinematographen-Theater errichtet worden (Abb. 2), von dem Viertels Glosse berichtet. „Katastrophen der Saison, Komet und Jagdausstellung“ hatte Karl Kraus trocken in *Der Fackel* vermerkt,⁷⁸ anlässlich des Erscheinens des Halleyschen Kometen am 20. April 1910 und der Eröffnung eben jener Ausstellung zur Feier des achtzigsten Lebensjahres ihres Schirmherren und leidenschaftlichen Jägers, des Kaisers von Österreich-Ungarn.⁷⁹ Für Kraus erscheinen diese beiden Ereignisse als Geschichtszeichen besonderer Art.

Im Ausstellungsführer zur Jagdausstellung findet sich neben dem Photo, das die Jugendstil-Fassade des neuen Theaters zeigt, eine kurze Beschreibung, die Auskunft über das spezielle Filmprogramm des Ausstellungskinematographen gibt:

⁷⁷ Elisabeth Büttner und Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg 2003, S. 21-35.

⁷⁸ Das Zitat stammt aus Kraus' Text „Der Biberpelz“. In: *Die Fackel*, Nr. 305/306 (1910), S. 57-63, hier: S. 57. In der vorherigen Nummer hatte Kraus eine Glosse über die zeitgenössische Kometenbegeisterung und -furcht veröffentlicht: „Der Komet“. In: *Die Fackel*, Nr. 304 (1910), S. 1-3.

⁷⁹ Das (Wieder-)Erscheinen des Kometen gab bekanntlich zu verschiedenen literarischen Reaktionen und apokalyptischen Phantasien Anlass, die in dem Kometen ein Geschichtszeichen sahen. Vgl. vor allem Jakob van Hoddis Gedicht „Weltsturz“ und Georg Heyms Gedicht „Der Komet“ oder auch Ernst Jüngers autobiographischen Bericht über seine zweite Begegnung mit dem Kometen, vgl. Ernst Jünger: *Tagebücher VIII. Strahlungen VI*. Stuttgart 2001, S. 41.

Anschließend an den Blumenkiosk stand das große Kinematographen-Theater (Architekt k. k. Baurat Alexander Décsey), mit seinem schönen, rund 1000 Personen fassenden Saale. Das Programm der Vorführungen war ein überaus reiches und mannigfaltiges. Im Vordergrund jedoch standen Bilder mit jagdlichen Vorwürfen unter diesen die Aufnahmen von Jagden, an denen die drei als Jäger so populären Monarchen Europas Kaiser Franz Joseph I., Wilhelm II. und weiland König Eduard VII. teilnahmen. Es war dies die Gamsjagd im Reviere Steinkogl bei Ischl, die Fuchsjagd bei Fürst zu Fürstenberg in Donaueschingen und eine Fasanenjagd in Sandringham.⁸⁰

Auch die in den Wiener Tageszeitungen abgedruckten Programmpunkte des Kaiserbesuchs belegen, dass die beiden Kaiser am 21. September 1910 ins Kino gingen, um sich selbst beim Jagen zuzuschauen. Die Jagd als das Vorrecht des Souveräns seit der europäischen Neuzeit, erscheint im Kino, leicht verfremdet, als stumme Präsentation politischer Macht und zugleich als Massenunterhaltung und Massenware.⁸¹

Eine der hervorragendsten Attraktionen der Jagdausstellung bildet unstreitig der in der Festavenue zwischen dem englischen Pavillon und dem Objekt des Landes Niederösterreich gelegene Ausstellungs-Kinematograph [...]. Der kolossale Aufschwung, den die Darbietungen der Kinotheater in den letzten Jahren aufzuweisen haben, setzte die Unternehmer des Ausstellungs-Kinematographen vor die schwierige Aufgabe, dem internationalen Ausstellungspublikum Aufnahmen vorzuführen, die nicht nur das bisher Gesehene an Güte und Vollkommenheit übertreffen, sondern auch hinsichtlich des Sujets geeignet sind, die Gäste aus aller Herren Länder in gleichem Maße zu fesseln. So schwierig dieses Problem erschien, so glänzend wurde es gelöst.⁸²

Wie hier in der *Österreichischen Forstzeitschrift* wird der Ausstellungs-Kinematograph gleich mehrfach als die größte Attraktion der „Ersten Internationalen Jagdausstellung“ hervorgehoben. Weniger Beachtung finden die einzelnen Länderpavillons, in denen die Besucher vor allen Dingen eine Unmenge an unterschiedlichen Jagdtrophäen betrachten

⁸⁰ Zitiert nach dem Erinnerungsbuch über die Ausstellung: *Die Erste Internationale Jagdausstellung. Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch*. Hg. von der Ausstellungskommission der Internationalen Jagdausstellung. Wien, Leipzig 1912, S. 42. Das Photo ist auf S. 43 abgedruckt. Das Programm des Ausstellungs kinematographen wurde von dem Wiener Filmkaufmann Emil Franzos kuratiert, dem Direktor der Filmproduktionsfirma *Royal Bio Co.*, die 1909 mit der Herstellung von Filmen der königlichen Fasanenjagd in Sandringham beauftragt worden war (dazu findet sich ein ausführlicher Bericht im *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren* [1910], S. 329-340). Franzos war also sowohl für die Herstellung der Filmaufnahmen als auch für die Vorführungen oder die Programgestaltung während der Jagdausstellung zuständig.

⁸¹ Der Begründer der modern Souveränitätstheorie Jean Bodin war unter Ludwig XIII. ausgerechnet königlicher Beauftragter für die Wälder der Normandie. Vgl. dazu Robert Suter: *Par force. Jagd und Kritik*. Konstanz 2015, S. 35 f. Suter hebt hervor wie Bodin in *Sechs Bücher über den Staat* die alttestamentarische Figur des Jägers Nimrod auf die von ihm entworfene Figur des modernen Souveräns projiziert. Viele der Filmaufnahmen, die im Ausstellungs kinematographen gezeigt wurden, sind noch erhalten. Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf die drei in den Zitaten namentlich erwähnten Aufnahmen.

⁸² *Österreichische Forst-Zeitung*, 20. Mai 1910, S. 185.

konnten: von riesigen Geweihen, ausgestopftem Wild und Vögeln bis hin zu ganzen Nashornköpfen und einem äthiopischen „Menschenzoo“. ⁸³ Künstlich angelegte Landschaften lösten sich ab mit Ziergärten und Tiergehegen. Die Ausstellung von lebenden Menschen und toten Tieren, erscheint rückblickend wie ein bizarres *tableaux vivants* imperialen und rassistischen Größenwahns des 19. Jahrhunderts, das im Begriff ist zum Museum einer untergehenden Welt zu werden. ⁸⁴ Im Kinematographentheater können Ausstellungsbesucher die europäischen Monarchen schon als „archäologische Mannequins“ ⁸⁵ sehen, unter ihnen auch den im Ausstellungsjahr verstorbenen Edward VII.: So jagt der englische König auch nach seinem Tod noch immer nach Fasanen in Sandringham, obwohl das gleiche Kino bereits die Aufnahmen seiner Begräbnisfeierlichkeiten zeigt, die Ende Mai 1910 in London stattgefunden hatten:

Der Ausstellungs kinematograph in der Jagdausstellung hat eine hochinteressante Bereicherung erfahren. Zu der bisher einzig bestehenden Originalaufnahme Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph I. auf der Gemsjagd ist die „Vorführung des deutschen Kaisers auf einer Fuchsjagd bei Sr. Durchlaucht dem Fürsten Fürstenberg in Donau-Eschingen“ hinzugekommen. Ein zweiter aktueller Schlager ist die originalgetreue Vorführung des imposanten „Leichenbegräbnisses König Eduard VII von England“, die wohl gelungen ist. Der Ausstellungs-Kinematograph erfreut sich Dank der vortrefflichen Leistungen des regsten Zuspruchs aller Kreise. ⁸⁶

Die erhaltenen Bilder dieser kaiserlichen Jagdfilme zeigen neben Landschaftsansichten, etwa Tiroler Berggipfeln oder dem Landhaus des englischen Königs Sandringham in Norfolk, die Kaiser beim Anlegen des Gewehrs und wie sie ihre Waffen abfeuern. ⁸⁷ Die beliebteste Art der Jagd, die in den europäischen Monarchien um 1900 praktiziert wurde, die Parforcejagd,

⁸³ Die Völker ausstellungen des 19. Jahrhunderts hatten die rassistische Menschenschau auf die Spitze getrieben, indem sie kleine Areale abzäunten, um dort Bewohner der unterschiedlichen Kolonialgebiete für die Dauer der Ausstellung wohnen zu lassen. Vgl. zu den Anfängen der Menschausstellungen Sadiya Qureshi: *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire and Anthropology in Nineteenth Century Britain*. Chicago 2011. Beispiele für diese Praxis finden sich aber in Großbritannien und in Deutschland bis in die 1920er Jahre. Christoph Schlingensiefel hat diese Praxis für seine Kunstaktion „Ausländer raus!“ im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 ‚wiederbelebt‘.

⁸⁴ Vgl. zur Ausstellung von Ländern und Menschen während der Weltausstellungen Timothy Mitchell: *Colonising Egypt*. Berkeley, Los Angeles, London 1991, S. 1-34. „The remarkable realism of such displays made a strange civilisation into an object the visitor could almost touch. Yet to the observing eye, surrounded by the display but distinguished from it by the status of visitor, it remained a mere representation, the picture of some strange reality. Thus there were, in fact, two parallel pairs of distinctions, between the visitor and the exhibit, and between the exhibit and what it expressed. The representation was set apart from the real political reality it claimed to portray as the observing mind was set apart from what it observed.“ (Ebd., S. 9.)

⁸⁵ Nach der Formulierung von Siegfried Kracauer: „Die Photographie“, S. 683.

⁸⁶ *Wiener Montags-Journal*, 30. Mai 1910, S. 8.

⁸⁷ Katharine Lerman: „Hofjagden: Royal Hunts and Shooting Parties in the Imperial Era“. In: *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Hg. von Andreas Biefang, Michael Epkenhans und Klaus Tenfelde. Düsseldorf 2008, S. 115-138.

deren Geschichte unmittelbar an die Entstehung moderner Souveränität gekoppelt ist, war freilich „eine reine Sportjagd, bei der an der Beute nichts gelegen war“⁸⁸. Wie Robert Suter gezeigt hat, konnte der monarchische Souverän, weil es eben nicht um irgendeine Form der Beute ging, in der Parforcejagd seinen Anspruch auf absolute Macht im Rahmen der künstlich regulierten Jagdetikette artikulieren und zugleich durchsetzen:

Der Fürst jagt bei der Verfolgung des Wildes auch dem Phantasma absoluter Macht hinterher. Emblematisch für diese Überspannung von Souveränität, in der sich Souveränität überhaupt erst konstituiert, steht die Parforcejagd.⁸⁹

Da die Parforcejagd sich ohne bewegliche Kamera im frühen Film nur schwer darstellen lässt, wählen die meisten Jagdfilme allerdings oft andere Sujets. Die Filmaufnahmen versetzten die Monarchen als Akteure zurück in eine Welt absoluter Machtfülle. Zwar werden die geladenen Gewehre von Helfern angereicht, geschossen aber wird von den Kaisern und Königen dann selbst. Wilhelm II. nutzt zum Schießen ein Stativ, um besser zielen zu können, was den Zeitgenossen als Hinweis auf seine körperliche Behinderung diente.⁹⁰ Die kurzen Filme stellen die Monopolisierung von Gewalt in Friedenszeiten in den Mittelpunkt, zugleich aber auch die Fähigkeit des Souveräns zur *maintien de la paix*. Sie zeigen die geordnete Tötung – wobei sie eigentlich nur zwei Einstellungen kennen: die schießenden Monarchen und die toten Tiere in der Totalen oder Halb-Totalen –, indem sie die Reihen von toten Tieren präsentieren und Wild oder Fasane für die Kamera drapiert ausstellen. Die schiere Menge der getöteten Tiere macht deutlich, dass die kaiserliche Jagd kein abenteuerlicher oder gar riskanter Vorgang ist, sondern dass es sich um kontrollierte Gewalt handelt, die zur Erhaltung einer natürlichen Ordnung dienen und die zumindest im übertragenen Sinne auch auf die Erhaltung staatlicher Ordnung bezogen werden soll. – Nur wenige Jahre später wird das neue Medium tatsächlich für Schießübungen genutzt werden, wenn der öffentlich Raum des Kinos zur Kriegsvorbereitung umfunktioniert wird und man Rekruten auf die bewegten Bilder auf der Leinwand wird schießen lassen.⁹¹

⁸⁸ Fritz Röhrig: *Das Weidwerk in Geschichte und Gegenwart*. Potsdam 1933, S. 128. Hier zitiert nach: Suter: *Par force*, S. 45.

⁸⁹ Suter: *Par force*, S. 45.

⁹⁰ Das Tabu, die körperliche Behinderung des Kaisers zu adressieren, hielt sich bis in die 1920er Jahre. Vgl. dazu Marin Kohlrausch: *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie*. Berlin 2005, S. 344.

⁹¹ „Kinematographische Zielscheiben“. In: *Münchener Neuste Nachrichten*, 16. September 1912: „Auf seinem Siegeszug scheint der Kinematograph sich nun auch die Kasernen erobern zu wollen. [...] Ein Schütze wird mit scharfer Munition der Projektionswand eines Kinematographen gegenüber aufgestellt, der Film in

Im Gegensatz zu den späteren Jagdfilmen gibt es in diesen frühen Beispielen des Genres keinen Gegenschuss der Kamera, der das getroffene oder fliehende Tier zeigen würde. Die Aufnahme und die Montage verdecken die Distanz zwischen Jäger und Tier, die Distanz, welche die Kugel zurücklegt. Damit wird unverkennbar ein älteres Souveränitätsmodell evoziert, der Souverän, der über Leben und Tod entscheidet.⁹² Rechtsansprüche haben in diesem Modell „ohne ihren zeremoniellen Vollzug“ keine Gültigkeit.⁹³ Gültigkeit gewinnt die Souveränität hier über den unmittelbaren Eindruck der Gewalt über tierisches Leben, der dem Kinozuschauer vermittelt werden soll. Dieser Rekurs auf ein vergangenes Modell von Souveränität im Medium des Films hat Auswirkungen auf das Problem der Repräsentation, wie es sich im Kino neu stellt; der Souverän erscheint in diesem Modell als ein Effekt seiner Repräsentation. Das Bild, die Zeichen, die den Monarchen als solchen beglaubigen, sind auf die Anerkennung durch die Betrachter angewiesen:

Wahrhaft König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern. Sie sind seine *reale Präsenz*; ein Glauben an die Wirksamkeit und Operativität *seiner* ikonischen Zeichen ist obligatorisch, oder der Monarch entleert sich mangels Transsubstantiation all seiner Substanz und von ihm bleibt nur noch das Simulakrum; aber weil umgekehrt *seine* Zeichen die königliche Wirklichkeit, das Sein und die Substanz des Fürsten *sind*, wird dieser Glaube notwendig von den Zeichen selbst gefordert; sein Fehlen ist Häresie und Sakrileg, Irrtum und Verbrechen zugleich.⁹⁴

Die Tatsache, dass die Kaiser beide im Kinematographentheater auf dem Prater anwesend sind, während die Jagdbilder auf die Leinwand projiziert werden, scheint auf den ersten Blick ein ganz grundlegendes Problem oder überhaupt den eigentlichen Anlass jedweder Art von Repräsentation aufzulösen: Die Repräsentierten sind nicht abwesend, sondern als Zuschauer

Bewegung gesetzt. Plötzlich sieht sich der Schütze einem eben auf ihn anschlagenden feindlichen Infanteristen gegenüber, ein Reiter galoppiert mit gefällter Lanze auf ihn zu und ähnliches mehr. Da heisst es: ruhig Blut und auf die Feinde schiessen! Ist ein Schuss gefallen, so hält automatisch der Film für etwa eine Sekunde an, das Schussloch wird gleichzeitig hell erleuchtet, und bis der Schütze neuerdings geladen hat und zum zweiten Schuss kommt, rollen auch die Bilder wieder weiter. Beim Einzelschiessen kann für Belehrung des Schützen der Ablauf des Films beliebig unterbrochen werden.“ Auch außerhalb der Kaserne wurden die „lebenden Zielscheiben“ als Attraktionen eingeführt, vgl. dazu „Der Kinematograph als Schießstand“. In: *Die Umschau: Wochenschrift über die Fortschritte in Wissenschaft und Technik* 18, Nr. 32 (1914), S. 648-651.

⁹² Gemeint ist das Modell, das sich, laut Michel Foucault, im Übergang vom Pastorat zur Staatsräson zu Beginn des 18. Jahrhunderts auflöst. Vgl. Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität. Sicherheit, Souveränität, Territorium. Vorlesungen am Collège de France 1977-1978*. Hg. von Michel Sennelart. Übers. von Claudia Bredekoner-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2004, S. 331 f.

⁹³ Suter: *Par force*, S. 44.

⁹⁴ Louis Marin: *Das Porträt des Königs* [1981]. Übers. von Heinz Jatho. Zürich, Berlin 2005, S. 15.

selbst präsent.⁹⁵ Das Problem verschiebt sich dabei aber, wie Berthold Viertel reflektiert, auf die Repräsentationsleistung selbst. Wie weit reicht sie? Wo hört die Repräsentation auf? Und wie viele Kaiserkörper sind nun tatsächlich anwesend:

Ich bringe es nicht mehr aus dem Bewußtsein, dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation. Der auserwählte Eine, der einfach dadurch, daß er geht und spricht und grüßt, und zwar möglichst typisch geht und spricht und grüßt, den Völkern ihre Existenz zur Evidenz bringen soll – doppelt?! Darf man die Gnade so frevelhaft vervielfältigen? Ist es nicht zuviel für einen Moment, zwei, nein, vier Könige? Dort oben, im Bilde, erfüllt einer seine hohe Pflicht, und unten, im Zuschauerraum, sitzt derselbe einfach als Mensch der sich am Konterfei seiner Würde ergötzt? Oder erfüllt er dadurch wieder nur seine Pflicht? Wo beginnt, wo endet die Repräsentation?⁹⁶

In dieser Schlüsselszene moderner politischer Repräsentation sehen sich die Kinobesucher mit ihren eigenen und den kaiserlichen Doppelgängern konfrontiert: Das verdoppelte „Volk“ und die vier oder mehr Kaiser im Saal und auf der Leinwand des Kinematographentheaters sehen einander an. Diese Entgrenzung der Repräsentation über den kontrollierten politischen Repräsentationsakt hinaus wirft die bedrohliche Frage auf, ob die Wirklichen wirklich einheitlich und einzig sind oder ob sie nicht wie die projizierten Kaiser eine unüberschaubare Vielheit verkörpern? Das Publikum sieht sich ebenfalls mit einem nicht-identischen Publikum konfrontiert. Der ästhetische Genuss der Zuschauer liegt irgendwo zwischen lustvoller Selbstbeschau und politischer Pflicht. Das gilt bei Viertel für das Publikum, aber auch für die Kaiser, die ja auch zu Kinozuschauern geworden sind und mit dem Publikum verschwimmen. Ähnlich wie Claude Lefort in seiner politischen Philosophie versteht Viertel politische Repräsentation hier als ein „In-Szene-Setzen der sozialen Beziehungen“⁹⁷, als Gestaltung eines Außen, über das sich die Gesellschaft bestimmt. Die klare Trennung dieser imaginären Setzung ist aber in diesem Moment nicht mehr gewährleistet. In der Monarchie ist das imaginäre Außen der Körper des Monarchen,

⁹⁵ Vgl. etwa Hannah Fenichel Pitkins Bestimmung in ihrer einschlägigen Studie *The Concept of Representation*. Berkeley, Los Angeles, London 1972, S. 9. „But there is need to make mysteries here; we can simply say that in representation something not literally present is considered as present in a nonliteral sense.“

⁹⁶ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

⁹⁷ Claude Lefort: „Die Frage der Demokratie“ [1983]. In: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Hg. von Ulrich Rödel. Übers. von Katharina Menke. Frankfurt am Main 1990, S. 281-297, hier: S. 284 f.: „Diese Formgebung (*mise en forme*) ist eine Sinngebung (*mise en sens*) und zugleich eine Inszenierung (*mise en scene*). ‚Sinnegebung‘, da der gesellschaftliche Raum sich als Raum des Intelligiblen entfaltet, insofern er sich gemäß einer je spezifischen Form der Unterscheidung zwischen dem Realen und Imaginären, dem Wahren und Falschen, dem Gerechten und Ungerechten, dem Erlaubten und Verbotenen, dem Normalen und dem Pathologischen aufgliedert. Inszenierung, da dieser Raum in seiner jeweiligen Verfassung (sei sie aristokratisch, monarchisch oder despotisch, demokratisch oder totalitär) eine Quasi-Repräsentation seiner selbst enthält.“

der die Vorstellung vom Volk oder von einer Nation zur Existenz bringt oder, wie Viertel es formuliert, „ihre Existenz zur Evidenz bringen soll“.⁹⁸ Die Spiegelszene im Kino erzeugt nun Zuordnungsprobleme auf verschiedenen Ebenen und offenbart ein tiefergehendes Evidenzproblem, das im Filmriss kulminiert: Film und Photographie erzeugen in der Konfrontation mit einer zukünftigen Vergangenheit und der Gegenüberstellung nicht-identischer Bilder neue Evidenzkonflikte in der Darstellung politischer Macht und in der Herstellung von herrschaftlichen Repräsentationsformen. Innen und Außen, Imagination und Wirklichkeit lassen sich nicht mehr im herkömmlichen Sinn unterscheiden, sondern geraten durcheinander. Das Szenario im Kinematographentheater verweist auf eine veränderte Gesellschaftsformation, die sich im Sinne Leforts nicht mehr inkorporieren lässt, also nicht mehr als Körper oder Körperschaft in Szene setzen lässt:

Die demokratische Ordnung der Moderne eröffnet eine radikal neue Konfiguration der Macht. Im Moment, da die politische Macht von allen ausgeht, erscheint die Gesellschaft nicht mehr als inkorporierbare oder in sich geschlossene Repräsentation.⁹⁹

Mit der Vervielfältigung der Körper und in der Symbolik des Filmrisses weist Viertels *Im Kinematographentheater* auf diese veränderte Formation hin und fragt zugleich, welche neuen Formen der Sinnggebung und Inszenierung politischer Macht sich daraus ergeben könnten. Und noch ein weiterer Aspekt ist wichtig: Die Jagdfilme und Aufnahmen vom Vortag, die auf der „Internationalen Jagdausstellung“ gezeigt werden, gehören aus filmhistorischer Perspektive zur Gruppe der Aktualitäten-Filme;¹⁰⁰ zeitgenössische Texte nennen diese Filme „Ansichten“ oder „views“. Der Filmhistoriker Tom Gunning hat hervorgehoben, wie sehr in solchen „Ansichten“ der „Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt“ wird, und dementsprechend von einer „Mimesis des Schauens“ im Film gesprochen. Die Kamera „als Surrogat des Schauens“ ist im Film immer anwesend:

Die Gefilmten reagieren auf den Aufnahmeapparat, indem sie ihn durch Blicke oder Gebärden adressieren oder sich mit ihrem Tun ihm zuwenden und einen

⁹⁸ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

⁹⁹ Felix Trautmann: „Die Fortdauer des Politisch-Imaginären: Das Symbolische der Macht und die Phantasmen gesellschaftlicher Einheit nach Claude Lefort“. In: Andreas Wagner (Hg.): *Am leeren Ort der Macht. Das Staats- und Politikverständnis Claude Leforts*. Baden-Baden 2013, S. 91-116, hier: S. 91.

¹⁰⁰ Unter dem Namen Aktualitäten-Film wird eine Gruppe von frühen nicht-fiktionalen Filmen subsumiert, die noch nicht als Dokumentar- oder Nachrichtenfilm beschrieben werden und die sich aktuellen Ereignissen widmen. Vgl. William Uricchio: „Aktualitäten als Bilder der Zeit“. In: *KINtop 6. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main 1997, S. 43-50.

Arbeitsvorgang oder einen Brauch vorführen. Die Kamera versucht ihrerseits die bestmögliche Sicht auf das Geschehen zu erhalten, und man merkt deutlich, daß der Kamerastandpunkt nicht willkürlich gewählt wurde. In einer *Ansicht* zeigt sich die Welt der Kamera und damit zeigt sie sich dem Zuschauer.¹⁰¹

Auch die Kaiser in den Filmen, die im Ausstellungskinetographen gezeigt werden, reagieren auf den Aufnahmeapparat, wie Viertels Text mit der Verdopplung jeder Handlung deutlich macht. Viertels zweifache Verdopplung potenziert die „Mimesis des Schauens“ noch. Die Kaiser sind nicht nur auf der Leinwand präsent, sondern werden auch im Zuschauerraum von ihren Leinwanddoppelgängern adressiert, angeschaut, ja begrüßt. Ohne dass Viertels Glosse dies weiter ausführte, stellt sein Text auf diese Weise die Frage nach der Macht, die lebendige Bilder über die politische Souveränität eines Monarchen oder einer Nation ausüben können.¹⁰² Welche Konsequenz haben die kurzen Ansichten der Kaiser? Was geschieht mit dem Legitimitätsanspruch monarchischer Macht, wenn dieser vervielfältigt wird?

In den Berichten über die Filmvorführung reagiert das Publikum stark auf diese „Mimesis des Schauens“ – auch wenn die Kaiser nicht im Zuschauerraum anwesend waren. Die Publikumsreaktion wird durch musikalische Begleitung noch verstärkt; so wird etwa in Wiener Kinos gegen Ende der Jagdfilme die Nationalhymne gespielt, wie sich der Schriftsteller Walter von Molo in einem kurzen Bericht von 1911 *Im Kino* erinnert, mit dem Resultat, dass sich die Zuschauer applaudierend von ihren Sitzen erheben, als die Vorstellung der Jagdbilder ihr Ende findet:

Der Kaiser sitzt regungslos – nur das Bild zuckt hier und da ein wenig und fleckt, als koche es unter der projizierten Schicht: es flimmert – auf einmal reißt er den Stutzen hoch, das Ohr hört den Schuss. Das Publikum jubelt lautlos über den kapitalen Treffer seines Kaisers; eine wellenförmige Bewegung geht durch den Saal. Die Gemse kugelt. Der Bruch wird dem Kaiser präsentiert, er nimmt ihn lächelnd entgegen. Schluß der Jagd! Die Jäger steigen zu Tal, die Treiber schleppen das Wild. Der Kaiser besichtigt die Strecke, eilig, nervös, ungeduldig, es ist als hätten ihn die

¹⁰¹ Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction* Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“. In: *KINtop 4. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main 1995, S. 111-121, hier: S. 114 f.

¹⁰² Diese Frage stellen auch die Herausgeber der Anthologie *The Promise of Cinema* Anton Kaes, Michael Cowan und Nicholas Baer. In der Einleitung zu dem Band, in dem auch die erste englische Übersetzung von Viertels Text abgedruckt ist, heben sie „cinema’s potential to challenge political sovereignty“ hervor und fragen mit dem Text: „(Is one allowed to copy majesty so wantonly? Is it not too much for one moment to have two, no, four kings?)“ is no less palpable than it will be a quarter century later in Benjamin’s ‘The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility’ (1936).“ (Kaes, Cowan, Baer [Hg.]: *The Promise of Cinema*, S. 4.)

Regierungssorgen schon wieder eingefangen [...] Das Bild des Kaisers erscheint allein – die Musik intoniert die Volkshymne; das Publikum steht und singt mit [...].¹⁰³

Fast reagiert das Publikum in dieser Vorstellung, als wären auch hier die Kaiser leiblich anwesend, als handle es sich um einen offiziellen Repräsentationsakt. Ein seltsamer Klangteppich legt sich über den stummen Film, der die Zuschauer den Schuß hören lässt, der gar nicht gefallen ist. Diese reflexive Bewegung des Bewusstseins, die den Schuss hörbar werden lässt, unterläuft die vermeintliche Passivität des Filmpublicums. Über die Abwesenheit des Objekts versichert sich die Sinnlichkeit ihrer selbst, wie die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack anschaulich beschrieben hat:

However, insofar as I cannot literally touch, smell, or taste the particular figure on the screen that solicits my sensual desire, my body's intentional trajectory, seeking a sensible object to fulfill this sensual solicitation, will reverse its direction to locate its partially frustrated sensual grasp on something more literally accessible. That more literally accessible sensual object is my own subjectively felt lived body. Thus, 'on the rebound' from screen – and without a reflective thought – I will reflexively turn toward my own carnal, sensual, and sensible being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, sense my own sensuality.¹⁰⁴

Mit Viertels Text ließe sich fragen: Was passiert, wenn das Defizit, das die Reflexivität sinnlicher Wahrnehmung zu kompensieren sucht, kein Defizit mehr ist? Oder anders gesagt: Was passiert, wenn der Schuss im Kino tatsächlich fällt oder der Kaiser reglos als Zuschauer im Kino sitzt? Welche Auswirkungen hat die Proliferation bewegter Bilder auf das Bild politischer Herrschaft in dieser Konfrontation? Die „mechanisierte Unsterblichkeit“¹⁰⁵ oder Mumifizierung des Augenblicks fordert in Viertels Darstellung von dem Publikum, dass es sich in ein ästhetisches Verhältnis zur eigenen zukünftigen Vergangenheit setzt. Damit geht der Film in Viertels Konstellation weit über jene Spiegelmetaphorik hinaus, die *Richard II*, wie eingangs erwähnt, im Selbstgespräch mit dem „silent king“ entworfen hat. Dem Film als Medium gelingt es die Verdopplungsfiktionen politischer Repräsentation, wie die des Zweikörpermodells, noch einmal zu verdoppeln: Die Proliferation der Herrscherbilder, die Konfrontation der Herrscher und des Publikums mit ihren filmischen Doppelgängern und die Transformationskraft des Kinematographen, der alle Besucher in durchschnittliche

¹⁰³ Walter von Molo: „Im Kino“. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. und kommentiert von Jörg Schwanitz. Leipzig 1992, S. 28-39, hier: S. 31. Von Molo's Romanserie über Friedrich den Großen dient später als Vorlage für die *Fredericus-Rex*-Filme, die in den 1920er Jahren produziert werden.

¹⁰⁴ Vivian Sobchack: „What my Fingers Knew“. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London 2004, S. 76 f.

¹⁰⁵ Klebinder (Hg.): *Der deutsche Kaiser im Film*, S. 18.

Zuschauer verwandelt, eröffnen einen neuen politischen Möglichkeitsraum. Viertels Filmriss inszeniert in diesem Raum einen Einbruch der politischen Ordnung und die endgültige Verwirrung der Repräsentationspraktiken der Monarchie.

Die Welt im Film existiert über den Moment hinaus, sie ist wiederholbare Vergangenheit geworden, und gleichzeitig werden die ‚lebenden Bilder‘ des Films immer wieder aufs Neue als Ausdrucksmittel spontaner Regungen verstanden. Viertels Filmriss verläuft durch die politische Wirklichkeit und sinnbildlich durch die politische Einbildungskraft und durch die Texte, von denen in dieser Arbeit die Rede ist. Die monarchische Vergangenheit lässt sich aber noch nicht verabschieden, sie legt sich als Nachbild immer wieder auf die Leinwand der Kinematographentheater.

Die Anekdote als politische Form

Anekdoten bieten für gewöhnlich keine politischen Lösungen an, sie geben keine Handlungsanweisungen, sie entfalten keinen Plot. Auch Viertels Anekdote vom Filmriss im Kinematographentheater, die er seiner Glosse unterschiebt, tut das nicht. Anekdoten sind Erzählungen oder Berichte „merkwürdiger Vorfälle“, die in der gebotenen Kürze präsentiert, verdichtet und moralisch zugespitzt werden, sie beanspruchen Faktizität und eine gewisse Überzeitlichkeit.¹⁰⁶ Obgleich die Etymologie mündliche Vermittlung und Absichtslosigkeit suggeriert, da es sich dem Namen nach um ‚nicht herausgegebene‘ Texte (anékdotos)¹⁰⁷ handelt, gibt die literarische Kurzform der Anekdote doch zumindest vor, von tatsächlichen Personen und wahrhaft verbürgten Ereignissen mit „lehrreichem Ausgang“ zu berichten.¹⁰⁸ Bei Viertel ist der Ausgang des Textes uneindeutig; das Publikum im Kinematographentheater zeigt sich hinsichtlich der möglichen politischen Konsequenzen des Filmrisses nicht so einsichtig. Es erfüllt seine Untertanenpflicht, es rebelliert nicht, sondern jubelt weiter:

¹⁰⁶ Grundlegend zur Anekdote als literarischer Form: Heinz Schlaffer: Artikel „Anekdote“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1: A-G. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 87-89; Rüdiger Zill: „Minima historia. Die Anekdote als philosophische Form“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Jg. 8, H. 3 (Herbst 2014), S. 33-46; Paul Fleming: „‘Kannitverstan’. The Contingent Understanding of Anecdotes“. In: *Oxford German Studies*, Bd. 40, H. 1 (2011), 72-81.; Lionell Gossmann: „Anecdote and History“. In: *History and Theory* 42, H. 2 (Mai 2003), S. 143-168; Victor Shklovsky: „Essay and Anecdote“. In: Ders.: *Theory of Prose*. Transl. by Benjamin Sher with an Introduction by Gerald L. Bruns. London, Dublin, S. 206-209.

¹⁰⁷ Schlaffer: „Anekdote“, S. 87.

¹⁰⁸ Ebd.

Und das Volk, hier zweimal vorhanden, und darum zweimal glücklich, seinem eigenen Jubel zujubelnd, sein naives Volk-sein im Spiegel begrüßend. Ist das nicht gefährlich? Könnte das Volk nicht erschrecken, als ob es sein eigenes Gespenst erblickte? Könnte es nicht irr werden an seiner instinktiven Funktion? Ach nein, es jubelt. Wenn der Film reißt, wird er wieder hergestellt. Die Gefahr existiert nur in der Einbildung der Grübler und Tüftler, die ohnehin zum naiven Volksein verdorben sind. Und auch sie müssen schließlich reumütig eingestehen, daß die Gesten der Politik sich für den Kinematographen vortrefflich eignen. – Alles andere ist Spuk, der vor der Gnadensonne zerstiebt.¹⁰⁹

Der ironische Schluss von Viertels Text mit der absolutistischen Metapher der „Gnadensonne“, die das Geschehen im Kinematographentheater überstrahlt, verstärkt die Wirkung der Anekdote. Die Einsicht in die Dynamiken der Macht ist den Leserinnen und Lesern von Viertels Anekdote vorbehalten, „der Einbildung der Grübler und Tüftler“. Der Riss des Filmmaterials lässt sich kleben und mit dem Kinematographen hat die Politik ein unvergleichliches propagandistisches Medium entdeckt, das sich auch für gegenteilige Zwecke instrumentalisieren ließe. So endet Viertels Text in einer Mischung aus Verunsicherung und leiser Euphorie mit der offenen Frage, was nun mit dem Riss geschieht, der durch die politische Wirklichkeit geht. Viertels Filmriss symbolisiert nicht nur das Ende des Zweikörpermodells, er erlaubt es auch über neue Möglichkeiten des Anschlusses nachzudenken. An den gerissenen Filmstreifen lassen sich, um im Bild zu bleiben, neue Streifen kleben. Viertels Hoffnungen sind mit der kurzen Form der Anekdote verbunden und der Betonung, die sie auf den „geistreichen Ausgang“¹¹⁰ des Erzählten legt. Ihr besonderer Modus der Herstellung von Faktizität durch die äußerste Verdichtung und Intensität der Darstellung wird in zeitgenössischen Diskussionen um die Vorzüge der kleinen Form wieder aufgenommen: In der gleichen Zeitschrift, der in München erscheinende Halbmonatsschrift *März*, in der Berthold Viertel 1910 seine Glosse *Im Kinematographentheater* veröffentlicht hatte, erscheint drei Jahre später so etwas wie ein programmatisches Bekenntnis zu kleinen Formen, Kurt Pinthus' Text *Glosse, Aphorismus, Anekdote*. Die Gattungsfrage ist für Pinthus zu gleichen Teilen eine Form- wie eine Lebensfrage, ein Problem der richtigen Intensität, der Pointiertheit des Geschriebenen und des Darzustellenden. Die beschleunigte Wirklichkeit, die Kürze, Konzentration und Synthese verlange, erfordere kurze literarische Formen, behauptet er: „Wenn wir zu viel oder

¹⁰⁹ Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

¹¹⁰ Schlaffer: „Anekdote“, S. 87.

zu lang schreiben oder lesen, rinnt draußen zu viel von dem süßen, wehen Leben vorbei, das wir fressen müssen, um Leben zu können.“¹¹¹ Das Leben investiert alles rücksichtslos in den Augenblick; die Literatur, lautet Pinthus' Vorgabe, müsse das auch tun, indem sie den richtigen Intensitätsgrad und die passenden Formen dazu finde. Begleitet wird dieser Gedanke jedoch auch von dem Bewusstsein oder zumindest der Hoffnung auf die besondere Geschichtlichkeit der Glosse als historischer und politischer Form. Pinthus imaginiert die Glosse als Quelle für künftige Historikergenerationen. Glossen und Anekdoten zu schreiben, heißt hier auch, sich selbst und die eigene Zeit als zukünftige Vergangenheit zu denken. Die Geschichtsmächtigkeit der Glosse malt sich Pinthus in leuchtenden Farben aus, während er gleichzeitig die Flüchtigkeit des Lebens und die Vergänglichkeit der Assoziation beklagt:

Späteren Historikern werden diese Glossen wichtiger sein als jene langen kritischen und moralischen Abhandlungen früherer Zeiten. Die Glosse ist wirksamer; sie verhält sich zur Abhandlung wie der Witz zum Humor. Eine Unzahl von Assoziationen wird in der Glosse fortgelassen, nur die wesentlichsten dargeboten. Der Leser muß zum Springer werden und wird mehr erschüttert als der behagliche Schlenderer. Wie Zauberkünstler hantieren wir: wir zeigen den Tatbestand; dann ein geschickter Handgriff, die Sache offenbart sich verändert, aus dem Vogel ist ein Karnickel geworden. Verdutzt lacht oder wütet der Leser. [...] Zusammengefasst sei nochmals gesagt: die Glosse ersetzt die Abhandlung, den Leitartikel; der Aphorismus die philosophischen Schriften; die Anekdote längere epische Zeugnisse. Wie gebrauchen diese knappen Formen nicht aus Faulheit, nicht aus Unfähigkeit, Größeres zu schreiben, weil sie uns ein Erfordernis sind.¹¹²

Dieses neue Ideal avantgardistischer *brevitas* zielt dabei nicht allein darauf ab, das schnell verrinnende Leben einzufangen, das Eigentliche zu fassen oder das historisch Ausschlaggebende und Bedeutsame zu retten. Die Intensivierung der Wirklichkeit, welche die Texte als adäquate Wiedergabeform einer intensiv erlebten Wirklichkeit vornehmen sollen, muss sich auf ihre Leser übertragen. Die Glosse kann bei Pinthus das Wunderbare und Erschreckende der Gegenwart einfangen und antizipieren. Sie ist die schnell zu lesende und verdichtete Form einer Gegenwart, die sich selbst immer schon in äußerster Verdichtung erlebt, als eine Zeit, die in rauschender Geschwindigkeit vergeht und eigentlich

¹¹¹ Kurt Pinthus: „Glosse, Aphorismus, Anekdote“. In: *März*, Jg. 7, H. 19 (1913), S. 213 f. Hier zitiert nach *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Hg. von Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart 1982, S. 654 f. Pinthus beruft sich auf Peter Altenberg als Begründer, „unser aller Onkel“, einer neuen ästhetischen Form der „geistigen Bouillonkapseln“.

¹¹² Pinthus: „Glosse, Aphorismus, Anekdote“, S. 654 f.

immer schon wieder vergangen ist. Das veränderte Leseverhalten, „Springer“ statt „Schlenderer“, sieht Pinthus bedingt durch die Beschleunigung des Lebens, zu der die neuen Leser selbst beitragen, wenn sich das Springen als Lektüremodus erst etabliert hat.

Es muß betont werden, daß auch die wertvolleren Menschen unserer Zeit gern im Kino jene komprimierten Handlungen, stenographisch-mimisch aufgezeichneten dramatischen und grotesken Ereignisse betrachten. Und nicht nur im Kino. [...] Man schlürft wie ein halb Dutzend Austern schnell und intensiv etliche jener lang vergessenen, harten Anekdoten Heinrichs von Kleist. Und die *short-story*, das gedruckte Kinostück, ist der gesuchteste, gelesenste und bezahlteste Beitrag der Journale aller Länder. – All diese anekdotischen Produkte geben konzentrierteste Epik; jeder kann jederzeit für sich die Essenz auflösen zu Zuckerwasser oder Gift, kann den Kern realistisch oder stilisierend umschmücken. Ein Knopf wird angedrückt, ein Läutewerk beginnt in uns.¹¹³

Dem Zuckerwasser der Propagandabilder von jagenden Kaisern mischt Berthold Viertel Zitatzlosse in Pinthus' Worten ein anekdotisches Gift bei. Die süßlichen Bilder lassen sich schnell „herunterschlürfen“, Viertels tendenziöse, „konzentrierteste“ Version des Kaiserbesuchs im Kinematographentheater auf dem Prater kulminiert im Riss.

Welche Kräfte der Evidenzerzeugung in der Form der Anekdote liegen, hat auch Carl Einstein 1912 beschrieben:

Hingegen die Anekdote ist die Unkunst des Vermischten[,] stets tendenziös und moralisch, denn die Pointe ist immer willkürlich. Welches Motiv und welches Ende einer Anekdote ließen sich nicht schmerzlos rumdrehen. Denn die Anekdote ist nicht das Seiende. Die Stärke der Darstellung bildet sich zum Faktum.¹¹⁴

Einsteins pointierte Beschreibung der Wirkungsweise der Anekdote und der affektpolitischen Macht, die ihr innewohnt, ist auch in der literaturwissenschaftlichen Beschreibung dieser Form nicht übertroffen worden. Gerade in den heute ein wenig unzutreffend als post-faktisch titulierten Diskursen ist die Anekdote das Mittel der Wahl. Sie löst das Erzählte aus der binären Logik von Fakten und Fiktionen, um doch gleichzeitig auf der Faktizität der eigenen Darstellung zu beharren, so dass Viertels Filmriss zu einem Faktum wird, egal ob er sich nun tatsächlich ereignet hat oder nicht. Für die Anekdote gilt: Nur die Protagonisten müssen wirklich existiert haben.¹¹⁵

¹¹³ Ebd., S. 655.

¹¹⁴ Carl Einstein: „Über den Roman. Anmerkungen“. In: *Die Aktion* 2, Nr. 40 (1912), Sp. 1264-1269.

¹¹⁵ Schlaffer: „Anekdote“, S. 87: „Der Streit über den Realitätsgehalt der Anekdote läßt sich schlichten: die erzählte Geschichte muß nicht wahr, wohl aber müssen ihre Personen wirklich sein. Daher kommt es zu Wanderanekdoten, die von einer historischen Figur auf die andere übertragen werden. Auffällige Personen

In Viertels Text wird der Augenblick des Filmrisses durch die „Stärke der Darstellung“ zum Lapsus politischer Repräsentation: Der Filmriss konfrontiert die Leserinnen und Leser der Glosse mit einer neuen Offenheit des Politischen, ob sie nun jubeln und Volk sein wollen oder naive „Grübler und Tüftler“. Die politische Anekdote setzt sich an die Stelle des Mythos.¹¹⁶ Mit ihrer neuen Form der Evidenzerzeugung gehört sie aber nur scheinbar zum Feld der „induktiven Wissenschaft“¹¹⁷. Sie wählt einen historischen Augenblick aus, die Intensität der Darstellung erledigt den Rest.

(Originale) ziehen Anekdoten an und bleiben durch ‚Histörchen‘ (aus dem frz. *historiette*), welche die ernste Geschichtsschreibung übergeht, im Gedächtnis. Diesem helfen die knappe, bündige Erzählung ohne Nebenhandlung, die ungewöhnliche Situation, die unerwartete Wendung des Geschehens und – in der Mehrzahl der Fälle – der einprägsame Ausspruch am Ende der Geschichte.“

¹¹⁶ Hans Blumenbergs Philosophie könnte man unterstellen, dass sie die Anekdote an die Stelle des Mythos setzt. Paul Fleming hat gezeigt, welche Bedeutung der Anekdote in Blumenbergs *Theorie der Unbegrifflichkeit* zukommt. Vgl. Fleming: „The perfect story: Anecdote and exemplarity in Linnaeus and Blumenberg“. In: *Thesis Eleven* 101, Nr. 1 (2011), S. 72-86.

¹¹⁷ Carl Einstein: „Über den Roman. Anmerkungen“, S. 1264.