



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**KINO ALS POLITISCHER RAUM: WIEN 1920 – 1938.**  
POLITISCHE VERANSTALTUNGEN IN WIENER KINOS DER  
20ER UND 30ER JAHRE – 3 FALLBEISPIELE

Verfasser

Andreas Filipovic

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Juni 2009

Verfasser: Andreas Filipovic  
Matrikelnummer: 9701531  
Studienkennzahl: 312  
Studienrichtung: Diplomstudium Geschichte  
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

*Maria, Marian und Nevenka*

Frank Stern und Maria Brand möchte ich für die große Unterstützung,  
Clemens Miniberger und Ramon Pils für die gemeinsame Zeit  
und den MitarbeiterInnen des Wiener Stadt und Landesarchivs für die  
zuvorkommende Betreuung danken.

# INHALTSVERZEICHNIS:

<b>1. Einleitung</b>	<b>4</b>
1.1. Quellen. Methodik. Literatur.	7
<b>2. Rahmenbedingungen</b>	<b>10</b>
2.1. Anfänge	10
2.2. AkteurInnen	11
2.2.1. Recht	13
2.2.2. Sachzwänge	17
2.2.3. Publikum	20
2.3. Debatten	21
2.3.1. Zensur	24
2.4. Filme	26
2.4.1. Österreichische Produktionen	27
2.4.2. Filmereignisse	29
<b>3. Filmarbeit politischer Organisationen</b>	<b>31</b>
3.1. Linke	32
3.2. Rechte	36
<b>4. Kinobetriebe – 3 Fallbeispiele</b>	<b>41</b>
4.1. Helios	41
4.2. Leopoldstädter Volkskino	51
4.3. Sascha Filmpalast / Eos	60
<b>5. Schlussfolgerungen</b>	<b>66</b>
<b>6. Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>68</b>
6.1. Archivarische Quellen	68
6.2. Namentlich nicht gekennzeichnete Zeitschriftenartikel	68
6.3. Monographien und Publikationen	68
6.4. Internetseiten	72
<b>7. Filmliste</b>	<b>73</b>
<b>8. Anhang</b>	<b>75</b>
8.1. Zusammenfassung	75
8.2. Lebenslauf Andreas Filipovic	76

## **Kino als politischer Raum: Wien 1920 – 1938**

Politische Veranstaltungen in Wiener Kinos der 20er und 30er Jahre – 3 Fallbeispiele

### **1. Einleitung**

Grundlage der vorliegenden Diplomarbeit bildete ein Forschungsprojekt, welches im Rahmen des zweisemestrigen Forschungsseminars „Preußische Junker und Wiener Madeln“ von Prof. Frank Stern 2004/2005 von mir gemeinsam mit Clemens Miniberger und Ramon Pils durchgeführt wurde.

Ausgehend von den im Wiener Stadt- und Landesarchiv aufbewahrten Akten der im betreffenden Zeitraum für Kinos verantwortlichen Magistratsabteilung 52 sollte das vielfältige Beziehungsgeflecht quellenorientiert untersucht werden. Die Zusammensetzung des Bestandes und der Forschungsansatz ermöglichten dabei insbesondere eine nüchterne Betrachtung der tagtäglichen Schwierigkeiten und Auswirkungen, die die Nutzung von Spielstätten als Orte politischer Auseinandersetzung mit sich brachte.

Die Auswahl der einzelnen Untersuchungsobjekte erfolgte zunächst eher zufällig – abhängig von Umfang und Inhalt der erhaltenen Materialien sowie Auffälligkeiten, die beim Durchblättern der Kino-Akten heraus stachen. Die spätere Kontextualisierung anhand von Zeitschriften, Sekundärliteratur, etc. bestätigte diese Herangehensweise auf eindrucksvolle Art und Weise.

Im Zuge der weiteren Recherche für diese nun vorliegende Diplomarbeit wurden Sichtung und Studium der Kinoakten dann von mir alleine nochmals ausgeweitet bzw. wiederholt und vertieft sowie um zahlreiche Quellen, auf welche noch in der Einleitung eingegangen wird, erweitert.

Hinzu kam die Auswahl von Kinos, die in irgendeiner Art prototypisch und somit geeignet sind, in dieser Darstellung als Fallbeispiele zu fungieren. Dabei handelt es sich mit dem „Helios“, um einen Familienbetrieb im damaligen „Kinobezirk“ Leopoldstadt, in welchem auch das auf einen sozialdemokratischen Verein konzessionierte und von der Kiba betriebene „Leopoldstädter Volkskino“ explizit für eine Politisierung insbesondere der Arbeiterschaft sorgen sollte, während das Landstraßer „Eos“ für eines der großen Premierenkinos Wiens stand.

Hintergrund meiner Konzeption ist dabei als zentrale These, dass das Kino nach dem ersten Weltkrieg im Laufe der Jahre zu einem *der* zentralen Orte der politischen Auseinandersetzung wird und damit in der Zwischenkriegszeit eine ungleich wichtigere Rolle als Schauplatz politischer Veranstaltungen spielt als je zuvor oder danach – dies, wie wir sehen werden, nicht immer zur Freude der Filmindustrie und KinobesitzerInnen.

Verantwortlich dafür war vor allem deren hohe Attraktivität als wichtiger Ort der Freizeitgestaltung. Zugleich – als Anreiz für das Publikum und Möglichkeit für VeranstalterInnen – konnten die Anliegen (und das Showprogramm) auf verschiedenen Ebenen nahe gebracht werden. Eine abwechslungsreiche Abfolge von Reden, Musik-, Kabarett- oder Tanzeinlagen, Choreographien oder Auftritten von Artisten sowie Kurz- und endlich auch populären Spielfilmen brachte (zusätzlich) Menschen auf die Veranstaltungen, deren Wirkungsmacht überdies mit dem neuen Medium vervielfacht wurden.

Auch das gemeinsame Erleben oder Wiedererleben von Veranstaltungen und Festen wurde, wie das Beispiel des erfolgreich eingesetzten Dokumentarfilms vom Weltjugendtag in Wien<sup>1</sup> zeigt, nun möglich und praktiziert.

Schließlich konnte durch die Nutzung des neuen Mediums auch – bei allen Einschränkungen durch prinzipielle Kritik am Kino und antimodernistische Diskurse – der Schein von Modernität das Image der jeweiligen politischen Strömung aufhellen.

Dabei tauchen natürlich Fragen auf: Wie (bzw. ob überhaupt) wirkte sich dies auf Programmgestaltung der jeweiligen Veranstaltungen aus? Gab es einen „typischen“ Ablauf? Oder wie sind Unterschiede erklärbar? Lag es an den verschiedenen politischen Gruppierungen? Oder spielte das einzelne Kino selbst dabei mit seiner sonstigen Programmierung, Architektur, Stammpublikum, etc. eine Rolle? Wie wirkte sich das soziokulturelle Umfeld, die Lage bzw. der Bezirk des Standortes aus?

Auch wenn es so klingen mag, als ob Macht und Bedeutung des Kinos zu jener Zeit allgemein (an-)erkannt und planvoll genutzt worden wäre, war nur allzu oft eher Gegenteil der Fall. Große Skepsis herrschte im politischen Spektrum sowohl links als

---

<sup>1</sup> **DAS ZWEITE INTERNATIONALE SOZIALISTISCHE JUGENDTREFFEN IN WIEN, 12. BIS 14. JULI 1929.** Zentralstelle für das Bildungswesen (Wien). 13 min. Österreich 1929. Kamera: Josef Ambor, Hans Glück, Adolf Loos. Sprecher: Otto Kerry

auch rechts.<sup>2</sup> Klagen über einen mit dem Film, der gerade in seiner Anfangszeit eher als „billige Unterhaltung für den Pöbel“ eingestuft wurde, einhergehenden Sittenverfall konnten aus allen Lagern vernommen werden, was auf Seiten der Sozialdemokratie vor allem mit der Tendenz, kulturelles „Aufholen“ der ArbeiterInnenschaft bei aller Differenzierung vor allem auch als Aneignung der bürgerlichen Hochkultur zu verstehen.<sup>3</sup> Andererseits sollten erste Erfahrungen mit Propaganda während des 1. Weltkrieges oder die sowjetische Filmpolitik und die aus den dortigen Bemühungen entstandenen in Wien gezeigten Werke von teils außerordentlicher Qualität solche Positionen bald relativieren. Dennoch blieben politische Arbeit in und um Kinos bzw. die Durchführung von Veranstaltungen oft „Zufallsprodukte“ engagierter und interessierter einzelner AkteurInnen und Film pionierInnen.

Einen beachtlichen Anteil am allgemeinen Umdenkprozess hatten Filmkritiker und –theoretiker wie Fritz Rosenfeld, Bela Balasz, Rudolf Arnheim oder Siegfried Kracauer, die den Beginn einer fruchtbaren theoretischen Auseinandersetzung markieren. Daher wurden ihre Artikel und Publikationen besonders berücksichtigt und in diese Arbeit miteinbezogen, wenngleich auf eine gesonderte Betrachtung verzichtet wurde.

Da die Fragen danach, wer also politische Veranstaltungen in Wiener Lichtspieltheatern konzipierte, durchführte, bewarb, etc. oft mit dem Verweis auf lokale Initiativen, die auch dezentral und aufgrund verschiedenster Motive agierten, beantwortet werden muss, erscheint die Herangehensweise, sich über die Untersuchung konkreter Fallbeispiele an das tatsächlichen Zustandekommen heranzutasten, überaus nützlich. Zugleich wird klar, dass die getroffene Auswahl nicht als Raster zu sehen ist, in welches nun alle weiteren Fälle eingeordnet werden können, sondern als – wenngleich zum Teil „prominente“ und wichtige – Fallbeispiele, anhand derer neben allgemeinem Erkenntnisgewinn auch Fragen und Probleme prototypisch behandelt werden können. Tatsächlich bräuchte es eine

---

<sup>2</sup> Siehe dazu: Monika **Bernold**, *Kino. Über einen historischen Ort weiblichen Vergnügens und dessen Bewertung durch die Sozialdemokratische Partei. Wien 1918-1934*, Dipl. Wien 1987; Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990

<sup>3</sup> Vgl. z.B.: Wolfgang **Maderthaner**, *Eine neue urbane Signatur*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 67 - 76

Gesamtheit von ca. 200 Fallbeispielen, da viele Wege und Ansätze Politik und Kino in Veranstaltungen zu vereinen.

Verwiesen sei dabei auf das Projekt „KinTheTop“<sup>4</sup> („Wiener Kino- und Theatertopographie“) des Büros für Wiener Theaterforschung *artminutes*, das seit kurzem Daten zu den Wiener Kinos und Kinogeschichte sammelt und online zur Verfügung stellt – freilich noch mit großen Lücken.

### **1.1. Quellen. Methodik. Literatur.**

Die Arbeit beschränkt sich auf Wiener Kinos, da in der Zwischenkriegszeit die Verantwortung für diese Betriebe bei den einzelnen Ländern lag.

Mit der Auswahl der Fallbeispiele werden die drei wichtigsten Varianten von Kinobetrieben vorgestellt. Zugleich finden sich alle maßgeblichen politischen Strömungen behandelt, da in den drei Standorten in bestimmten Phasen jeweils linke (SozialdemokratInnen, KommunistInnen), ausschließlich sozialdemokratische und rechte (Christlich-Soziale, Deutsch-Nationale) Gruppierungen dominant waren, sodass die oft einseitige Betrachtung sozialdemokratischer und kommunistischer Kino- und Filmpolitik durch Aspekte christlichsozialer oder nationalsozialistischer Propagandaarbeit ergänzt wird.<sup>5</sup>

Desweiteren war natürlich die Verfügbarkeit von Aktenmaterial im Stadt- und Landesarchiv ein Kriterium.

Überdies sind die drei Betriebe noch nie umfassend erforscht worden. Es handelt sich hier die Erschließung und Analyse bisher unbearbeiteter zeit- und kulturgeschichtlicher Quellen.

Was die Gliederung der Arbeit betrifft, so geht der Darstellung der Fallbeispiele zur Orientierung eine kurze Schilderung der wichtigsten Rahmenbedingungen voraus, auch wenn in der Erarbeitung die Schritte eher genau umgekehrt oder parallel

---

<sup>4</sup> [www.kinhetop.at](http://www.kinhetop.at), zuletzt abgerufen am 2.6.2009

<sup>5</sup> Hannes Leidinger betont zurecht die bemerkenswerte Tatsache, dass in den letzten Jahren die Filmarbeit etwa der kommunistischen Organisationen recht umfangreich durchleuchtet wurde, während das Vorgehen der rechten Fraktionen nach wie vor als „Forschungsdieserant“ bezeichnet werden kann. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 212

erfolgten, um ausgehend von der Sichtung der Quellen vorgefasste Meinungen und Urteile zu entschärfen.

Formal teilt sich die Arbeit also in einen auf Grundlage der vorhandenen Literatur erarbeiteten einführenden Teil, der als Einbettung dienen soll, und einer Aufarbeitung bisher ungesichteten Materials.

Der Zeitpunkt der Betrachtung umfasst die 20er und frühen 30er Jahre, wobei Rück- und Vorgriffe selbstverständlich sind. Dieser Zugang ist nicht nur der Quellenlage geschuldet (die Akten brechen zumeist 1933/1934 ab, da die Verwaltung Wiens nach den Ereignissen im Februar 1934 umgestellt wurde<sup>6</sup>), sondern umfasst auch die inhaltliche Klammer von der Differenzierung und Etablierung des Mediums über die exzessive Nutzung durch die streitenden Parteien in der 1. Republik bis zur Ausschaltung oppositioneller Strömungen im Ständestaat und dem Verschwinden desselben in der Katastrophe des Anschlusses, der auch das Wesen der österreichischen Film- und Kinobranche verändern sollte.

Ein besonderes Anliegen war mir der forschungsorientierte Ansatz, sodass das vorhandene zumeist noch unaufgearbeitete Archivmaterial klar im Mittelpunkt der Analyse steht. Insbesondere handelt es sich dabei um die Kinoakten der MA 52 im Stadt- und Landesarchiv, die um das Studium der besser aufgearbeiteten Akten zum Film- und Radiolizenzwesen im Staatsarchiv, der ebenfalls dort gelagerten Akten der „Vermögensverkehrsstelle“, Quellen zu Kiba und Arbeiterbank (VGA) und das Vereinsarchiv der Bundespolizeidirektion Wien (Stadt- und Landesarchiv) ergänzt wurden.

Bei der MA 52 lag im betreffenden Zeitraum die Zuständigkeit für die Genehmigung und Überwachung der Kinobetriebe. Daher erhalten die Bestände reichhaltige Informationen in Form von Plänen, Verhandlungsprotokollen, Lizenzen/Konzessionen und vor allem Korrespondenzen zwischen den KinounternehmerInnen und der Behörde. Gerade die Briefe, welche z.B. zur Erklärung von Verstößen und Versäumnissen geschrieben wurden, enthalten oft kostbare Details, die anders kaum zu rekonstruieren wären.

---

<sup>6</sup> Peter Csendes, *Geschichte der Magistratsabteilungen der Stadt Wien 1902 – 1970*. 2. Teil, S. 187, 188

In aller Kürze nochmals aufgezählt enthielten die Akten Lizenzen, Bewilligungen, Aufzeichnungen über jedwede bauliche Veränderung, Pläne, Meldungen über Angestellte, polizeiliche Leumundszeugnisse aller Beteiligten, Stellungnahmen von Fachverbänden und Gewerkschaften zu Lizenzanträgen, gerichtliche Anzeigen, Amtskorrespondenz, Protokolle über Kontrollen und Beanstandungen, Bußgeldbescheide, Einsprüche, Aussagen bei Einvernahmen, Anträge auf Sperrstundenverlängerung (oft mit Grund und Titel der programmierten Filme), Materialien zu politischen Veranstaltungen wie Flugzettel oder Einladungen sowie Korrespondenz mit Privatpersonen.

Wichtige Quellen fanden sich auch im Filmarchiv Austria. Neben der umfangreichen Bibliothek zur Film- und Kinogeschichte sammelt es zeitgenössische Filmzeitschriften auf Mikrofilm. (Sonstige Berichte in Vereinszeitschriften und Tageszeitungen wären ebenfalls von Interesse gewesen, konnten allerdings nur punktuell herangezogen werden, ohne den Rahmen der vorliegenden Arbeit zu sprengen.)

Was die Literatur zum Thema angeht, so gab es in der letzten Zeit erfreuliche Entwicklungen. Begann die Forschungsarbeit noch mit den grundlegenden Arbeiten von Mock (1986), Bernold (1987), Schwarz (1990) oder Fritz (1997) im Bereich der Lichtspieltheater, Loacker (1999) oder Büttner/Dewald (2002) zum österreichischen Film sowie einer Hand voll weiterer Diplomarbeiten (Vögl 1986, Helmreich 1992, Suppan 1994), so erschienen in kurzer Zeit einige Beiträge bzw. Sammelbände, die beide Bereiche gelungen vereinten und den Forschungsstand beachtlich weiter entwickelten (z.B. Dewald 2007, Moritz u.a. 2008).

Leider nahm manch Beitrag zuviel meines ursprünglichen Forschungsvorhabens in paralleler Arbeit vorweg, weswegen ich mich mehrfach gezwungen sah, mein Thema zu modifizieren.<sup>7</sup>

Aufgrund der Parallelität wurde ein Großteil meiner Forschungserkenntnisse noch in mühsamer Kleinarbeit ohne Zuhilfenahme der neusten Publikationen erarbeitet, diese dann aber in einem weiteren Forschungsschritt für Vergleich und Ergänzungen herangezogen.

---

<sup>7</sup> Ursprünglich hätte das Wirken der Brüder Hamber Thema meiner Diplomarbeit sein sollen.

## 2. Rahmenbedingungen

### 2.1. Anfänge

Kino entsteht im Prater.<sup>8</sup> Am Anfang dominiert das Spektakel, die „Praterbude“. Bereits die frühe Möglichkeit der scheinbaren Überwindung von Zeit und Raum mittels bewegter Bilder fasziniert viele – vor allem jene, die sich z.B. Reisen mit den neuen Transportmitteln gar nicht leisten können. Im Zusammenhang mit der Ausformung des neuen Mediums kommt es allerdings auch zur Differenzierung in den Orten, an welchen diese Filme gezeigt werden und der Umstände, unter denen dies passiert / passieren darf.

Anstelle oder noch neben die Praterbude treten der Filmpalast, aber auch das Filmtheater. Es kommt zu einer Verzahnung von Produktion, Verleih und Vorführung – mit wechselseitigen Abhängigkeiten, die die Stellung mal des einen dann des anderen Glieds in der Kette stärkt oder schwächt.

Film ist gerade in frühen Zeiten kein abgegrenztes Ereignis, sondern *ein* Programm neben Kleinkunst, Musikvorträgen oder sonstigen Darbietungen.

Kino ist bald aber auch etwas, das sich in nächster Nähe abspielt. Die Mobilität ist bei weitem noch nicht so entwickelt, dass die Menschen zu wenigen großen Filmtheatern pilgern können. Die Kinos kommen zu den Menschen, was viele, auch kleinere, Spielstätten aus dem Boden sprießen lässt.

Gleichzeitig kommt es zu Verdichtungen, so zum Beispiel in Neubau, Wiens 7. Bezirk, mit einer Vielzahl an Kinos, vor allem aber Verleih- und Produktionsfirmen. Auch die Leopoldstadt rund um Augarten und Taborstraße sowie im und um den Prater erfährt neben vielen anderen Orten des Vergnügens eine Massierung an Lichtspielbetrieben.<sup>9</sup> Für die 10er und 20er Jahre kann von insgesamt über 200 Wiener Kinos gesprochen werden, wobei einige auch relativ bald wieder schließen

---

<sup>8</sup> Zu den Anfängen des Kinos siehe: Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990 und Christian **Dewald**, Werner Michael Schwarz (Hrsg.), *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Wien 2005

<sup>9</sup> Siehe Auflistung der Wiener Kinos: Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990, S. 122 – 212

mussten.<sup>10</sup> Einen Höhepunkt könnte das Jahr 1928 darstellen, als 178 Filmtheater zeitgleich betrieben wurden und 70 Verleihunternehmen existierten.<sup>11</sup>

Gerade in den frühen Zeiten sehen wir auch immer wieder Umbrüche und Veränderungen im Zusammenhang mit der Position des Kinos im Spannungsfeld von gesellschaftlichen Fortschrittsdebatten und technologischen Entwicklungen. Sie verändern in Programm, Ausstattung, inhaltlicher Ausrichtung, in Zusammensetzung und Verhalten des Publikums sowie der LizenznehmerInnen immer wieder ihre Rolle.

Brüche stellen einerseits interne und externe Faktoren wie die Umstellung vom Stummfilm auf den Tonfilm oder die Inflationszeit dar, andererseits natürlich die großen Jahreszahlen wie 1918, 1934 oder 1938.

## **2.2. AkteurInnen**

Besonders bemerkenswert scheint der hohe Anteil an scheinbaren gesellschaftlichen Auf- und AbsteigernInnen an den LizenznehmerInnen und PächterInnen. Ein großer Teil der in den Kinolisten auftauchenden Menschen, deren Geburtsdatum und –ort zumeist anhand der Lizenzierungsunterlagen rekonstruiert werden kann, kommt aus Osteuropa, zumeist ehemalige Gebiete der von der Landkarte verschwundenen k. u. k. Monarchie.

Unter den Eingewanderten waren natürlich auch viele JüdInnen. Der in Wien stark ausgeprägte Antisemitismus konzentrierte sich in der Folge auf diese Gruppe, da Ressentiments gerade in Verbindung mit dem Wirken in der „verruichten“ Unterhaltungsindustrie zur Entfaltung kommen konnten.

Debatten um behauptete „Gefahren“ des Kinos oder zum „Kinoskandal“ Anfang der 30er Jahre wurden darum immer wieder, vor allem – wenn auch nicht ausschließlich – von konservativer und deutschnationaler Seite mit antisemitischen Untertönen geführt bzw. dienten als Gelegenheit, antisemitische Propaganda zu betreiben.

Behauptungen – auch der späteren Forschung – zur Rolle von JüdInnen sind aufgrund der zeitgenössischen Verzerrungen also mit Vorsicht zu genießen.

---

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html), zuletzt abgerufen am 2.6.2009

Gleichwohl gab es sehr wohl Kinos (oder bestimmte Zeiträume in einzelnen Betrieben), die als Ort jüdischen Kulturlebens ausgemacht werden können – so z.B. das „Helios-Kino“, welches im Rahmen dieser Diplomarbeit besprochen wird.

Weit weniger beachtet wurde in den letzten Jahren hingegen der bemerkenswerte Umstand, dass unter den KonzessionsnehmerInnen und BetreiberInnen überdurchschnittlich viele Frauen vertreten sind. Dieser Umstand hat mit der rechtlichen Situation der Betriebe ebenso zu tun, wie mit der (sozial-)politischen Rolle, die den Lichtspieltheatern zugeordnet wurde.

Zu Beginn des Zeitraumes, den diese Arbeit umfasst, hatte das Kinowesen bereits den Charakter eines professionell betriebenen Gewerbes angenommen. Die SchaustellerInnen, welche die Wiener mit dem neuen Medium vertraut gemacht hatten, waren bereits vor dem 1. Weltkrieg mit ihren Zelten und Schaubuden in die Provinz gezogen. Geblieben war, wer einen festen Standort betrieben hatte und dadurch längerfristig planen konnte.

„Alteingesessene“ BetreiberInnen entstammten also noch dem Schaustellergewerbe, während mit dem Verlauf des 1. Weltkriegs viele Flüchtlinge und EinwanderInnen besonders aus dem Osten des untergegangenen Reiches nach Wien gekommen waren<sup>12</sup>, die versorgt werden wollten und häufig Unterschlupf in der Kinobranche fanden – ebenso wie die „Alteingesessenen“, die fast eine Generation zuvor zum Teil dieselben Migrationspfade beschritten hatten. Den hohen Anteil an ZuwanderInnen begründet Werner Michael Schwarz damit, dass die Eröffnung eines Kinos außer der Erlangung einer Lizenz keine besonderen Anforderungen voraussetzte, und weder eine bestimmte Ausbildung noch die Mitgliedschaft in einer Standesorganisation verlangt wurde.<sup>13</sup>

War es zunächst noch das niedrige soziale Prestige der wandernden SchaustellerInnen, das Platz für die neu angekommenen ließ, so sorgte der „Kinoboom“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dafür, dass auch etablierte

---

<sup>12</sup> Siehe dazu z.B.: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 173 ff.

<sup>13</sup> Vgl.: Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien 1992, S. 173 – 174

UnternehmerInnen und Angehörige anderer gesellschaftlicher Schichten auf die Branche aufmerksam wurden.

In dieser „New Economy“ meinten viele, durch Investitionen in den aufstrebenden Geschäftszweig in kurzer Zeit viel Geld anhäufen zu können. Dass es sich dabei um den Verkauf von „Träumen“ zur Unterhaltung handelte, konnte die Fantasien nur weiter beflügeln.

Dementsprechend ging der Anteil der MigrantInnen zurück, während Angehörige der oberen Mittelschicht vermehrt in Erscheinung traten. Dazu zählten insbesondere Persönlichkeiten aus dem Baugewerbe, die oft bereits bei der Planung ihrer Neubauprojekte für den Kinobetrieb geeignete Räumlichkeiten vorsahen.

Das gehäufte Vorkommen von kriegsversehrten Offizieren und Offiziersgattinnen lässt sich damit erklären, dass die Regierung die Vergabe von Kinokonzessionen als sozialpolitische Maßnahme nutzten, indem wohltätige Vereine die Lizenzen zugesprochen bekamen und mit der Weitervergabe ihre Arbeit finanzierten, während PächterInnen so der drohenden Arbeitslosigkeit und Verarmung entfliehen konnten.

Vor allem in den sozialen, ökonomischen und politischen Wirren der 20er und 30er Jahre wechselten überdies die Besitzverhältnisse gerade bei Klein- und Mittelbetrieben sehr oft.<sup>14</sup>

### 2.2.1. Recht

Für den Betrieb eines Kinos war jedoch die vorherige Erlangung einer behördlichen Bewilligung notwendig - von 1912 bis 1926 „Kinematographenlizenz“, danach „Konzession“ genannt. Die ursprüngliche und bei weitem noch nicht – wie wir später sehen werden – überwundene „Anruchigkeit“ der Branche sowie die besondere Feuergefährlichkeit des eingesetzten Filmmaterials könnten als triftige Gründe dafür angesehen werden.

Dass die hohe Besteuerung der Vorführungen („Lustbarkeitsabgabe“) eine wichtige Einnahmequelle darstellten, könnte natürlich auch ein nicht zu vernachlässigender Faktor dafür sein, dass die Behörden bemüht waren, einen Überblick über Kinolandschaft zu behalten.

---

<sup>14</sup> Ebd. S. 175 - 177

Um genau jene zwei Punkte – die Lizenzierung und die Lustbarkeitsabgabe – entbrannten immer wieder Konflikte zwischen den zuständigen politischen Stellen (zunächst das Handelsministerium, später die Länder) und den UnternehmerInnen bzw. ihren InteressensvertreterInnen.

Schließlich ging es hier um politische Einflussnahme und finanzielle Zusatzeinnahmen. Auch hatte man spätestens mit dem erfolgreichen Einsatz des Films für Propagandazwecke im 1. Weltkrieg, die Möglichkeiten des neuen Mediums endlich breit erkannt.<sup>15</sup>

Vor allem die Sozialdemokratie geriet immer wieder in Konflikt mit den VertreterInnen der Kinobranche. Besonderen Widerstand verursachte der Versuch der „revolutionären“ Nachkriegsregierung, die Lichtspieltheater zu kommunalisieren und somit unter öffentliche Kontrolle zu stellen.<sup>16</sup>

Die Höhe der Lustbarkeitssteuer, die für Wien beispielsweise eine wichtige Einnahmequelle darstellte und dort für die Finanzierung des kommunalen Wohnbaus verwendet wurde, sorgte dabei keineswegs für Entspannung.<sup>17</sup>

Die Bürgerlichen hatten hingegen neben ihrem Naheverhältnis zu vielen VertreterInnen der Kino- und Filmindustrie, aus der Konkursmasse der k. u. k. Heeresfilmstelle eine ihnen nahe stehende Mischung aus öffentlicher und privater Filmproduktion geschaffen, welche sich – spätestens seit dem Ausscheiden der Sozialdemokratie aus der Regierung 1920 – zusätzlich unter der Kontrolle des von ihnen geführten Handelsministeriums befand.<sup>18</sup>

*„Das Bundesministerium für Handel und Verkehr ’bestimmte weitgehend die Film- und Kinopolitik der Regierung (...) und kontrollierte ab 1926 im Rahmen der Kontingentierungsmaßnahmen den Import und die Produktionsförderung’ von Filmen. Zur Bewältigung dieser Aufgaben wurde ein dem Handelsministerium zugeteilter Filmbeirat ins Leben gerufen. In ihm vertreten waren ’alle Gruppen der*

---

<sup>15</sup> Vgl.: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 14 ff.

<sup>16</sup> Ebd. S. 43 ff.

<sup>17</sup> Vgl. auch: Isabella **Palfy**, *Kino und Film in der Ersten Österreichischen Republik. Die Filmpublizistik der Tonfilmzeit 1929-1938*, Diss. Wien 1993,

<sup>18</sup> Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 14 – 52

*Filmwirtschaft', vom Arbeitnehmer bis zum Produzenten und vom Atelierbesitzer bis zum Kinounternehmer. „<sup>19</sup>*

Dennoch verlagerte die Novellierung des Bundesverfassungsgesetzes im Jahr 1925 in föderaler Art und Weise die Kinogesetzgebung in die Kompetenz der einzelnen Bundesländer, wobei die Lizenzen weiterhin auf Grundlage der aus der Ära der Habsburgermonarchie rezipierten „Kinematographenverordnung“ von 1912 vergeben wurden. Einen gänzlich anderen Weg, als eher konservativ regierte Länder wie z.B. Niederösterreich, die Steiermark oder Tirol, ging Wien, welches für unsere Untersuchung im Zentrum des Interesses steht. Dort wurde diese Rechtsgrundlage durch das Wiener Kinogesetz ersetzt, woraus einige Änderungen in den rechtlichen Vorgaben für die Kinobetreiber/innen resultierten.

*„Konzessionspflichtig war nach beiden Bestimmungen jegliche öffentliche Vorführung von Filmen. Erteilt werden konnte die Genehmigung an alle rechtsfähigen natürlichen und juristischen Personen, welche von der Behörde als verlässlich eingestuft wurden, wobei die Entscheidung über die eingehenden Anträge in Wien ursprünglich von der Polizeidirektion, ab 1926 von der Magistratsabteilung 52 getroffen wurde. Gemäß § 5 Abs. 2 der Kinematographenverordnung hatte die Behörde bei der Vergabe der Lizenzen besonderes Augenmerk auf die Verwendung des vom Kinobetrieb erzielten Gewinns zu richten, denn gemeinnützige Einrichtungen waren bei der Lizenzvergabe zu bevorzugen. Insbesondere nach Ende des Ersten Weltkrieges waren die Behörden angehalten, frei werdende Kinos an Kriegsgeschädigtenverbände zu vergeben. Daher stößt man bei der Durchsicht der Kinoakten im Wiener Stadt- und Landesarchiv immer wieder auf Lizenzen, die für Vereine mit Bezeichnungen wie 'Landesverband der Kriegshinterbliebenen', '1. Österreichische Krüppelarbeitsgemeinschaft' oder 'Krüppelkinderversorgungsverein Leopoldinum' ausgestellt wurden. Da diese karitativen Einrichtungen im Regelfall nicht über die zur Führung eines Wirtschaftsbetriebes notwendigen materiellen und personellen Ressourcen verfügten, war es gängige Praxis, die Lizenzen gegen eine – zumeist recht ansehnliche – Gebühr an professionelle Kinounternehmer/innen zu*

---

<sup>19</sup> Gernot **Heiss**, *Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreich in der politischen Krise der Dreißigerjahre. Entwicklung in Österreich*. In: Gernot **Heiss**, Ivan Klimes (Hrsg.), *Obrazy casu/Bilder der Zeit, Tschechischer und österreichischer Film der 30iger Jahre*, Praha/Brno 2003

*verpachten, obwohl diese Vorgangsweise bis 1926 gesetzlich verboten war (§ 9 Abs. 1 KinematographenVO). Eine zweite Möglichkeit der Verwertung war es, die Lizenz formal selbst nützen, für die tatsächliche Führung des Betriebs jedoch einen Geschäftsführer einzustellen, dem dafür ein bestimmter Prozentsatz des Gewinns zugewiesen wurde. Wurde eine Lizenz an eine gewinnorientiert arbeitende Privatperson vergeben, verlangte die Polizeidirektion Wien in manchen Fällen die regelmäßige Zahlung einer Gebühr an einen im Bescheid festgelegten karitativen Verein, um auf diesem Wege dem Grundgedanken der Förderung sozialer Ziele Rechnung zu tragen.*<sup>20</sup>

Der Entzug der Lizenzen drohte für den Fall, dass Bestimmungen (wiederholt) verletzt wurden. Ob dies der Fall war, wurde bei regelmäßigen Kontrollbesuchen festgestellt.<sup>21</sup> Eine angenehme Nebenerscheinung ist dabei, dass der Kontrolleur bei den heute in den Beständen der MA 52 verwahrten Berichten auch angab, welche/r Film/e am Abend der Kontrolle lief/en, und ob Bewilligungen, Zollformalitäten, etc. für diese vorhanden waren.

Anhand einer vorgegebenen Liste wurden mögliche Verstöße gegen die Vorschriften Schritt für Schritt geprüft und das Ergebnis im dafür vorgesehenen Formular eingetragen. Gab es etwas zu beanstanden, erstattete das Kontrollorgan Anzeige.

Relativ häufig wurden (kleinere) Vergehen festgestellt. Zumeist musste der/die LizenznehmerIn (in der Praxis zumeist die Geschäftsführung) den Vorfall erklären. In der Regel wurde ein Bußgeld verhängt.

Die meisten Vorfälle bezogen sich auf eine nicht sachgerechte Verwahrung der feuergefährlichen Filme in speziellen Behältern oder Verstöße gegen das Rauchverbot in der Vorführkabine. Auch nicht genehmigte bauliche Veränderungen, die unerlaubte Aufstellung von Zusatzstühlen bzw. das Einlassen von (zusätzlichem) Stehpublikum oder das Antreffen von Minderjährigen in mit Jugendverbot bedachten Filmen kamen häufig vor. Auch das Aufstellen von zusätzlicher Werbung, Lichtwerbetafeln oder gar Lautsprecheranlagen an der Außenfassade, welche jeweils nicht über eine erforderliche Erlaubnis legitimiert waren, wurde beanstandet.

---

<sup>20</sup> Ramon Pils, *Forschungsbericht zum Forschungsseminar „Preussische Junker und Wiener Madeln“* (Prof. Frank Stern), Wien 2005, S. 4

<sup>21</sup> Siehe dazu: WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachteln 7, 8, 11, 16, 25, 26 und 57 – 59; jeweilige Kinematographenlizenzen inkl. Kontrollberichte

Seltener fehlte dem Filmvorführer<sup>22</sup> die notwendige Lizenz, oder er ließ seinen Assistenten ordnungswidrig ohne Aufsicht.

Gravierender war schon das illegale „Pendeln“, d.h. ein Einsatz derselben Filmrollen in mehreren Kinos an einem Abend, das Kosten sparen sollte, aber streng geahndet wurde, wenn es behördlich untersagt worden war. Zu guter Letzt fehlten vorgeführten Filmen häufig die notwendigen Lizenzierungen.

### 2.2.2. Sachzwänge

*„Allein Wien verfügte schon 1919 über hundertsechzig 'Kinotheater'. Ende 1926 waren es österreichweit etwas mehr als siebenhundert, zwei Jahre später schon weit über achthundert.*

*Tausende und Abertausende pilgerten Woche für Woche ins Kino. Im Jahr 1923 waren es – die Bundesländer Kärnten, Tirol und Wien, für die keine zuverlässigen Zahlen vorliegen, gar nicht mitgezählt – fast neun Millionen. Allein in der Bundeshauptstadt lösten 1926 93.000 Menschen pro Tag eine Kinokarte. Die Möglichkeiten der Propaganda, die sich daraus ergaben, schienen nahezu unbegrenzt. Sie wurden nicht zuletzt in den einschlägigen Branchenblättern immer wieder Gegenstand ausführlicher Erörterungen. So hieß es in der Kino-Rundschau bereits im Oktober 1919: 'Wir räumen heute dem Film eine Macht ein, die als achte Großmacht bezeichnet zu werden pflegt. Eine Großmacht! Als solche ist ihr die Gewalt gegeben, die Kleinen zu beeinflussen und sie (auf) Wege zu führen, die ihr beliebt!'<sup>23</sup>*

Natürlich konnten und wollten die politisch Verantwortlichen im Zuge der sich verschärfenden Auseinandersetzungen nicht auf ein derart machtvolles Propagandainstrument verzichten. In ihren jeweiligen Möglichkeiten versuchten die verantwortlichen Stellen, stärkeren Einfluss ebenso auf die Auswahl der KinobetreiberInnen als auch den Inhalt des Filmprogramms zu nehmen.

Nach dem gescheiterten Versuch der Sozialisierung der Filmstätten und dem Verzicht auf die Machtübernahme im Staate zugunsten einer Etablierung einer

---

<sup>22</sup> in den Lizenzen zumeist „Bildwurfmeister“ oder „Operateur“ genannt

<sup>23</sup> Verena **Moritz**, *Experimente*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S.41 – 42

sozialdemokratischen Gegenmacht<sup>24</sup>, konzentrierte sich dabei die Sozialdemokratie ganz auf die Bundeshauptstadt Wien. Die Überführung der Kompetenzen auf die Ebene der Länder 1925/26 bot dafür eine hervorragende Gelegenheit:

*„Hinsichtlich des Wiener Landeskinogesetzes umstritten war vor allem jene Regelung, wonach die nunmehr vom Magistrat zu vergebenden Kinolizenzen erneuerungspflichtig wurden. Dadurch, so befürchtete man auf Regierungsebene, würde das Rote Wien in Hinkunft über die Möglichkeit verfügen, die Kinos in den Dienst parteipolitischer Propaganda zu stellen. Allerdings lehnte der Verfassungsgerichtshof den Antrag der Bundesregierung auf Aufhebung des Wiener Kinolandesgesetzes ab.“<sup>25</sup>*

Dass die Sorge dabei nicht gänzlich unbegründet war, weist Werner Michael Schwarz nach.

*„So erhielt der Landesverband der Kriegsinvaliden nach 1926 zu den bestehenden zwei noch zwölf weitere Konzessionen, während der 'Deutsch-Österreichische Kriegsofferverband' seine letzte in Wien verlor.“<sup>26</sup>*

Die Partei arbeitete auf eine Politisierung der Kinos hin. Systematisch wurde versucht, die Praxis der Nachkriegszeit in der Vergabe der Lizenzen an vornehmlich mildtätige Organisationen und Kriegsofferverbände zu Gunsten eines Ausbaus sozialdemokratischer Positionen zu verändern.

Doch auch die Christlich-Sozialen veränderten durch direkten Zugriff auf die Vergaberichtlinien, die Zusammensetzung der LizenznehmerInnen zu verändern. So wurden in den 1930er Jahren die Bedingungen für die Konzessionsvergabe deutlich verschärft. Insbesondere wurde der Bundespolizeidirektion Wien das Recht eingeräumt, die Konzessionierung eines Kinobetriebs Personen, gegen die

---

<sup>24</sup> Vgl. z.B.: Wolfgang **Maderthaler**, *Eine neue urbane Signatur*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 67 - 76

<sup>25</sup> Verena **Moritz**, *Neubeginn*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S.136

<sup>26</sup> Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die Kiba. Zur Politisierung der Vergnügens im Wien der Zwischenkriegszeit*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S.118

Vorbehalte bestanden, zu untersagen. Mit dem Verbot der Sozialdemokratie und ihrer Enteignung 1934 konnte auch eine Kontrolle nunmehrigen „Ständestaats“ über das Kinowesen vollzogen werden.

Zusätzlich wurden die Spielstätten verpflichtet, die regierungsoffizielle Wochenschau vor den Filmen zu programmieren.<sup>27</sup>

Schließlich wurde auch versucht, wieder eine zentrale staatliche Zensur einzuführen, welche von der Exekutive – als sinngemäß „zentrale Ansprechpersonen der Bevölkerung“ dafür prädestiniert schien – mit speziellen Büros in den einzelnen Ländern durchgeführt werden sollte.<sup>28</sup> Grundlage dafür sollte das durch die nun ständestaatlich eingesetzte Verwaltung der Stadt Wien eingebrachte neue Wiener Kinogesetz sein. Dies wurde jedoch durch die VertreterInnen der anderen Bundesländer abgelehnt und verhindert.

In all diesen Versuchen bezogen die SprecherInnen und Organe der Kino- und Filmindustrie beachtlich eindeutige und standfeste Gegenpositionen. Sie hatte stets versucht, sich als „politikfreies“ Medium zu präsentieren<sup>29</sup>, vor allem da sie die Erfahrung gemacht hatte, dass es Propagandafilmen oft am Zuspruch des Publikums mangelte und finanzielle Einbußen zu erwarten waren. Andererseits konnten durchaus erfolgreiche Produktionen nicht nur zu Auseinandersetzungen „auf der Straße“, sondern auch in den Kinos selbst führen, was oft zu beträchtlichen Schäden an der Einrichtung führte.

Aber auch das Publikum lehnte allzu plumpe Eingriffe ab. Gestützt auf zeitgenössische Beiträge der Zeitschrift „Kino-Journal“ berichtet Karin Moser, dass als Protest gegen die staatlich verordneten Wochenschauen, viele BesucherInnen erst nach Ausstrahlung derselben, den Kinosaal betraten.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Siehe dazu: Karin **Moser**, *Die Demokratie hat ausgedient und Machtspiele*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 284 – 324

<sup>28</sup> Ebd. S. 312 ff.

<sup>29</sup> Vgl. Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 138 ff. und Susanna **Brossmann**, *Kunst, Kommerz und Klassenkampf. Zur Geschichte der Kiba: Kino zwischen Ideologie und Ökonomie in der Ersten Republik. Wien 1926-1934*, Dipl. Wien 1994, S. 67 – 68

<sup>30</sup> Karin **Moser**, *Die Demokratie hat ausgedient*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 301 – 302

### 2.2.3. Publikum

Dieses Publikum wird übrigens oft ein wenig vernachlässigt. Am ehesten nehmen sich linke Filmtheoretiker wie Bela Balasz oder Fritz Rosenfeld seiner an, wobei gerade bei zweiterem nicht selten der Ärger über seinen „Geschmack“ überwiegt.

Eine Untersuchung der Zusammensetzung des frühen Kinopublikums existierte in Form einer Arbeit von Emilie Altenloh<sup>31</sup>, die männliche Arbeiterjugendliche, Hausfrauen und VertreterInnen des Kleinbürgertums als eifrigste BesucherInnen ausmachte.

Dementsprechend paternalistisch erscheint der Zugang der meisten AkteurInnen gegenüber diesem Publikum. Besonders VertreterInnen der Politik und der Behörden maßten sich an, unter Argumentation der Sorge um das Ergebnis beim Publikum quasi treuhändlerisch in das Filmprogramm einzugreifen.

Dass gerade Jugendliche und Frauen als bevorzugte KinogehrerInnen und somit potentielle Opfer ausgemacht wurden, sorgte in einer patriarchalen Gesellschaftsordnung für besondere Emphasis in der Diskussion über die Gefahren des Kinos und Zensur.

Dass dieses Publikum vielleicht mehr vermochte, als ihnen die Eliten und Gegeneliten zugestanden, zeigt der Umstand, dass gelungene „Politfilme“ durchaus auf den Zuspruch großer Teile der BesucherInnen stießen, so z.B. der engagierte *IM WESTEN NICHTS NEUES*<sup>32</sup> oder der Revolutionsfilm *PANZERKREUZER POTEMKIN*<sup>33</sup>.

Viele schwächere „Russenfilme“, die im Gefolge von Eisensteins Welterfolg in die Kinos kamen, fielen hingegen beim Publikum durch.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Emilie **Altenloh**, *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914

<sup>32</sup> **IM WESTEN NICHTS NEUES**. Universal Pictures. 145 min. USA 1930. *Lewis Milestone*. DB: Maxwell Anderson, Erich Maria Remarque (Roman). B: Louis Wolheim, Lew Ayres, John Wray, Arnold Lucy

<sup>33</sup> **PANZERKREUZER POTEMKIN**. Goskino. 75 min. UdSSR 1930. *Sergei M. Eisenstein*. DB: Nina Agadzhanova. B: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrow, Ivan Bobrov

<sup>34</sup> Vgl. Verena **Moritz**, „*Russenfilme*“. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 222 – 242

### 2.3. Debatten

Film entwickelte sich, wie bereits dargestellt, in der gesellschaftlichen Schmutzdecke der Vagabunden, der leichtsinnigen Zerstreuung und – nicht zuletzt – des unsittlichen Vergnügens.

In einer Debatte um Hochkultur und Massenkultur, in der das Wort vom „Niedergang“ ersterer immer wieder fiel, tat er das Seinige, um das Misstrauen zu Schüren. Denn die Überwindung von Zeit und Raum ermöglichte nicht nur den Besuch unerreichbarer Orte, sondern auch die Betrachtung von Abläufen, die bisher z.B. aufgrund der Geschwindigkeit von Bewegung kaum zu sehen waren. Was bot sich da besseres an, als beispielsweise der menschliche Körper? Natürlich der nackte menschliche Körper.

Auch Faktoren, wofür er recht wenig konnte, die aber in seiner Natur lagen, machten den Film von Beginn an verdächtig. So konnte (und kann) eine einwandfreie Filmvorführung nur bei größtmöglicher Dunkelheit stattfinden.

Da das „Niveau“ der anfänglich eingesetzten Kurzfilme zum Teil also zu wünschen übrig ließ, fühlten sich die verschiedenen politischen Lager bald schon bemüßigt, die Bevölkerung vor einer „Verrohung“ schützen. Sowohl das Sozialdemokratische, als auch das Christlich-Soziale Lager waren neuen Medien und Unterhaltungskulturen gegenüber ablehnend eingestellt. Dies zwar aus unterschiedlichen Gründen, jedoch war beiden Lagern ein gewisser antimodernistischer Reflex gemein.<sup>35</sup>

Manche Linke sahen in den an allen Orten aufblühenden Filmtheatern „*moderne Opiumhöhlen des Kapitalismus*“<sup>36</sup>, ein „*Institut zur Verkleinbürgerung der Massen*“<sup>37</sup>, in welchem die negativsten Momente des modernen Kapitalismus zum Ausdruck kämen.

---

<sup>35</sup> Vgl. Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990 und Monika **Bernold**, *Kino. Über einen historischen Ort weiblichen Vergnügens und dessen Bewertung durch die Sozialdemokratische Partei. Wien 1918-1934*, Dipl. Wien 1987

<sup>36</sup> Zit. nach: Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918 – 1933)*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 229 – 231

<sup>37</sup> Ebd. S. 231

Bürgerliche befürchteten den Verlust althergebrachter Werte, der in Sittlichkeitsverfall und Gewalt mündete.

Während die „fortschrittlichen“ Kräfte, eine beruhigende Berieselung der zur Revolution berufenen Massen ortete, sahen „konservative“ Stimmen, die Gefahr der Aufwiegelung gegeben.

Beide mussten jedoch vor dem unbestreitbaren Erfolg und den faktischen Möglichkeiten des Films kapitulieren und sich mit dem neuen Medium arrangieren.

Noch dazu wo die Kinobranche aus allen Rohren zurück feuerte und auch das Argument zählte, dass man mit der Zeit gehen müsse.

*„Wer Film und Kino ablehnte, den stellte die Branche gerne als 'verzopft' dar. Dynamisch und aufgeschlossen war, wer das Kino als 'moderne Kunst und Kultur' schätzte, ein rückwärtsgewandter Kleingeist, wer sich dagegen wandte. Geradezu reflexartig wurden Kinogegner aus den Ländern als klerikale Fortschrittsverweigerer, verklemmte Biedermänner und reaktionäre Moralapostel wahrgenommen. Dabei saßen die Kinoskeptiker durchaus auch bei den Sozialdemokraten, denen man nicht unbedingt nachsagen konnte, solche Gruppen anzuziehen.“<sup>38</sup>*

Dennoch loderte die Diskussion über den gesamten Zeitraum (wie im Grunde auch heute noch) weiter und drängte bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit wieder in den Vordergrund. Und Möglichkeiten zur Skandalisierung ergaben sich reichlich:

*„Tendenziell schienen sich in der Frühphase der Republik alle Parteien eher über 'Nackedeien' oder 'verrohende Szenen' im Kino zu echauffieren als über mehr oder weniger offensichtliche, weltanschauliche Botschaften.“<sup>39</sup>*

Das immer wieder auftauchende Motiv der Verführung und Gefährdung der Jugend, welches – wie Verena Moritz betont – schon zu einem solchen Allgemeinplatz

---

<sup>38</sup> Verena **Moritz**, *Crime*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 81

<sup>39</sup> Ebd.

wurde, dass jugendliche StraftäterInnen vor Gericht erfolgreich das Kino für ihr Handeln verantwortlich machen konnten<sup>40</sup>, mündete schließlich in strenge Jugendschutzbestimmungen.

Gerade bei den Christlich-Sozialen erscheint es immer wieder so, als ob über diese „Hintertür“ die Debatte über eine Wiedereinführung der Zensur, welche mit dem Ende des 1. Weltkrieges abgeschafft bzw. entschärft worden war, wieder zu entfachen.

Linke Filmtheoretiker beklagten hingegen, die schlechte Qualität vieler allzu seichter Streifen und forderten „proletarische Filme“, die die Analyse in den Vordergrund stellten und zur gesellschaftlichen Reflexion animierten.

Dabei hatten BranchenvertreterInnen gerade auf die Vorwürfe bezüglich der Verführung zur Gewalt ebenso einleuchtende wie amüsante Gegenargumente:

*„Im Kino-Journal adressierte man sie aber speziell an die Christlichsozialen: 'Eine Partei', hieß es da, 'die nicht zuerst im eigenen, schmutzigen Hause die Rowdys und Messerhelden entfernt, hat sich ruhig zu verhalten und nicht mit scheinheiliger Gebärde die Moral zu vertreten. Wenn uns diese Partei das Muster ruhiger, ordentlicher und friedliebender Staatsbürger geben wird, dann wird sie eher das Recht haben, Moral und Sitte zu fordern. Aber nicht vom Kino, denn das Kino kann eher noch von dieser Partei verdorben werden, die ihre Spuren mit Blut in die Rinnsteine vor dem Rathaus und in Breitensee gegraben hat.'“<sup>41</sup>*

Tatsächlich waren zwischen November 1918 und Februar 1934 in Österreich über zweihundert Menschen aus politischen Gründen getötet worden, über sechshundert wurden schwer verletzt.<sup>42</sup> Politische Gewalt beherrschte die Straße, und es waren die Kinos selbst, die von Seiten politischer AktivistInnen immer wieder mit dieser konfrontiert werden sollten und zum Teil beträchtlichen Schaden nahmen.

Zu guter Letzt wurde natürlich auch die Räumlichkeiten selbst thematisiert, denn diese waren schwer kontrollierbar und es wurde befürchtet, dass ähnlich wie im

---

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd. S. 82 Zit. nach: Thomas **Ballhausen**, Paolo Caneppele (Hrsg.), *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*, Wien 2005, S. 176

<sup>42</sup> Ebd.

Variete und Singspielhallen, die Dunkelheit und das enge Beieinandersitzen zu intimen Annäherungsversuchen genutzt werden könnte.

*„[...] Die Dunkelheit in einem Kinematographentheater ist entschieden viel größer als in einem anderen Theater, das weiß ja jedermann – dass die Sitze enger aneinander sind, ist ebenfalls allgemein bekannt (nicht selten sind es nur Bänke) – und dass schließlich große sittliche Gefahren obwalten, wenn vielfach junge Leute von geringer Bildung und Erziehung in finsternen Räumen mit schlüpfrigen Darbietungen traktiert werden, das kann auch kein Einsichtiger bestreiten.“<sup>43</sup>*

### 2.3.1. Zensur

Auf Grund dieser Debatte war die Einstellung gegenüber Zensur im Kinowesen durchaus positiv. In den beiden großen politischen Lagern forderten viele die Zensur zu verschärfen.

Bereits 1918 war mit dem Ende des Ersten Weltkriegs auch die Zensur verboten. Dieses Zensurverbot erhielt 1920 Verfassungsrang. Jedoch war umstritten, ob sich diese Freiheit nur auf publizistische Produkte der Presse oder darüber hinaus erstreckte. Erst 1926 stellte ein Spruch des Verfassungsgerichtshofs klar, dass in Österreich jegliche Form der Zensur abgeschafft und somit verboten sei. Dies hatte nun natürlich auch für die Filmzensur Gültigkeit.<sup>44</sup>

Jedoch fanden findige Beamte dafür ein Schlupfloch – unter dem Vorwand des Jugendschutzes. Auch das Wiener Kinogesetz kannte keine offizielle Zensur, dennoch gab es folgende Vorschrift:

*„Alle zur Vorführung bestimmten Laufbilder [...] vorher dem Magistrat in einem von ihm zu bestimmenden Raume vorzuführen oder zum Zwecke der Vorführung durch Organe des Magistrats zur Verfügung zu stellen.“<sup>45</sup>*

---

<sup>43</sup> Paolo **Caneppele**, Günter Krenn: „Pfiffige Kinojuden“: Antisemitismus im Spiegel der kinematografischen Berichterstattung. In: Armin **Loacker**, Guntram Geser (Hrsg.), *Die Stadt ohne Juden*, Wien 2000, S. 389 (zitiert Reichspost, Nr. 52, 1. Februar 1911, S. 3)

<sup>44</sup> Hubert **Mock**, *Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik*, Dipl. Wien, 1986, S. 28

<sup>45</sup> Ebd. S. 29 (zitiert Wiener Kinogesetz, LGBl. Nr 35/1926, §7, Abs. 1)

Einen folgenden Rechtsstreit über die Aufhebung des Wiener Kinogesetzes entschied der Verfassungsgerichtshof im Sinne der Kommune.<sup>46</sup> Die Regelung blieb aufrecht. Auch andere Bundesländer fanden Wege, das Zensurverbot zu umgehen, so zum Beispiel Tirol, Vorarlberg oder die Steiermark.

Dort konnten auch Veranstaltungen verboten werden, die das Ansehen der Republik Österreich, die öffentliche Ruhe und Ordnung gefährdeten, verrohend oder sittenwidrig waren oder das religiöse oder nationale Empfinden verletzten.<sup>47</sup>

So konnte es schon passieren, dass trotz des offiziellen Zensurverbotes bis zu neun Zensuranträge gestellt werden mussten, was für die Verleiher (zumal die ausländischen) einen ziemlichen Aufwand bedeutete.

So erklärt sich die kuriose Situation, dass der bereits erwähnte Versuch des Regimes 1933/34 eine zentrale Zensur einzuführen durchaus auf das Einverständnis der Industrie traf, bevor er – noch kurioser – am Widerstand der ebenfalls christlich-sozial geführten Länder scheiterte.

Über den Umweg der Lizenzvergabe und die damit verbundene Mitgliedschaft im neu geschaffenen „Zentralverband der österreichischen Lichtspieltheater“ konnte die Zentralregierung ihr Ziel einer größeren Einflussnahme auf die Unternehmen und der Ausschaltung von Kritik schlussendlich dennoch erreichen.

Die Schund-Debatten wurden jedoch auch immer wieder unterbrochen. Durch die Nutzung für Propagandazwecke im ersten Weltkrieg und der Produktion neuer und längerer Filme – so zum Beispiel wurden auch Stücke des Burgtheaters auf die Leinwand gebracht – wurde der Film beim Bürgertum aufgewertet. Ein weiterer Grund, das Kino in einem besseren Licht zu sehen, war auch die Vergabepaxis der Kinolizenzen nach dem Krieg an die bereits erwähnten Kriegsoffiziersvereine und das bekannte Eindringen klein- und großbürgerlicher Akteure in die Branche.

Die Sozialdemokratie musste zu einem gewissen Grad ebenfalls einschwenken, da das Kino nach dem Ersten Weltkrieg zu einem der wichtigsten Freizeit- und

---

<sup>46</sup> Ebd. S. 30 – 31

<sup>47</sup> Ebd. S. 32

Vergnügungsangebote für die ArbeiterInnenbewegung wurde.<sup>48</sup> Da hier das Bedürfnis nach Bildung noch weit stärker ausgeprägt war, als in dem vornehmlich (im urbanen Raum) auf kleinbürgerliche Schichten konservativem Lager, versuchte man bald Kinos wie das Urania für Unterrichtszwecke zu nutzen, indem man sich an die von Lehrern ins Leben gerufene Bewegung der Reformkinos anlehnte. Das ökonomische Überleben der betreffenden Kinos konnte solcherart jedoch nicht gesichert werden, was zu einem baldigen Umstieg auf andere Filme führte.<sup>49</sup>

Eigens produzierte Wahlfilme und proletarische Filmproduktionen aus Deutschland und der Sowjetunion boten schließlich auch Alternativen zu den angefeindeten „Kitschfilmen“ bürgerlicher Provenienz.

## 2.4. Filme

Auch wenn hier die Spielstätten im Vordergrund stehen, so soll in einem kurzen Abschnitt, auf wichtige Filmentwicklungen und die heimische Filmproduktion eingegangen werden.

Schließlich waren die Kinos ohne entsprechende Filmprogrammierung nicht vorstellbar. Ein Umstand, der gerade politisch bewegten VeranstalterInnen zu schaffen machte. Denn wollten sie ihren eigenen hehren Ansprüchen gerecht werden, so mussten sie sich, um ein entsprechendes Angebot kümmern und angesichts der marktbeherrschenden Produktionen wohl manchmal in pure Verzweiflung ausbrechen.

Ein Blick auf die *tatsächliche* Programmierung vieler Veranstaltungen offenbart jedoch, dass den eigenen puristischen Forderungen oft gar nicht nachgekommen wurde.<sup>50</sup>

Gerade in der Sozialdemokratie – wenn auch nicht ausschließlich – gab man öfter der verlockenden Aussicht nach, ein größeres Publikum durch die Präsentation möglichst populärer Filme (meist Komödien) zu den Veranstaltungen zu bringen – freilich oft am Ende des Programms, sodass man zuvor noch eine variierende Anzahl von Propagandareden und Werbefilmen zu absolvieren hatte.

---

<sup>48</sup> Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990, S. 27

<sup>49</sup> Ebd. S. 27

<sup>50</sup> Siehe dazu: WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachteln 7, 8, 11, 16, 25, 26 und 57 – 59; Programmhefte, Flugblätter, Plakate;

Wie die einzelnen Menschen auf eine derartige Vorgehensweise reagierten, konnte nicht eruiert werden.

Peter Grabher gibt jedoch in einem Beitrag einen Einblick in das Erleben einer Zeitzeugin, der zeigt, dass diese Strategie durchaus aufgehen konnte. Dabei zitiert er „die kommunistische Angestellte M. N.“, die im Oktober 1923 der Roten Fahne, der Zeitung der KPÖ, in einem Lesebrief folgendes über eine sozialdemokratische Filmvorführung unter freiem Himmel schreibt:

*„Es ist eine ganz gute psychologische Spekulation auf die Massen, sie zuerst durch einen 'Charlie-Chaplin-Schwank' zum Stehenbleiben zu veranlassen, sie so vorzubereiten, damit sie dann das 'Wählet sozialdemokratisch' leichter verdauen. Der (sozialdemokratische Wahl-, d.Verf.) Film wiederholt eigentlich im allgemeinen die Wahlschlager der Sozialdemokraten, welche aus ihren Wahlplakaten genugsam bekannt sind.“<sup>51</sup>*

#### 2.4.1. Österreichische Produktionen

Dass Krisenzeiten auch ihre GewinnerInnen kennen, zeigt die Geschichte der österreichischen Filmproduktion. Die von vielen ZeitgenossInnen als Katastrophe wahrgenommene Phase nach der Niederlage im 1. Weltkrieg, sah einen unglaublichen Aufschwung der österreichischen Filmindustrie.

Gewiss waren weite Teile der Bevölkerung bitterer Not ausgesetzt, und die Industrie hatte ihre Absatzmärkte verloren. Doch gerade in jenen Zeiten hatte das kostengünstige Vergnügen Hochkonjunktur, während die für die Bevölkerung fatale Inflation Filmexporte in andere Länder begünstigte. Die Inflationszeit kannte viele Geschichten von ökonomischen Auf- und Absteigern.<sup>52</sup>

Mit der Konsolidierung der Währung und der allgemeinen Zunahme protektionistischer Maßnahmen im Bereich der Filmindustrie endete der Aufschwung, viele Betriebe schlitterten in die Krise.

---

<sup>51</sup> Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918 – 1933)*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 229

<sup>52</sup> Vgl. Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 34 ff.

Die Einführung des Tonfilms verschlimmerte die Situation der gesamten Branche und stellt einen bedeutenden Einschnitt dar. Die Umrüstung der Gerätschaften (sowohl für Aufnahmen als auch zur Wiedergabe) auf den neuen Standard stellte sowohl für Kinos als auch Produzenten eine enorme Belastung dar.

Wer nicht rechtzeitig investierte, lief Gefahr, gegen die neue Konkurrenz unterzugehen. Andererseits konnten nur wenige die notwendigen finanziellen Mittel aufbringen und gerieten in die Schuldenfalle.

Nicht nur Produktionsfirmen und Spielstätten verschwanden, sondern ganze Berufszweige.

So gab es keinen Bedarf mehr für einen „Kinoerzähler“, der zuvor dem Publikum die Zusammenhänge der Geschichten nahe gebracht hatte. Auch Kinomusiker wurden nun nicht mehr oder in deutlich reduziertem Ausmaß gebraucht.

So wurden viele – ehemals im Kinobereich Beschäftigte – freigesetzt.

Doch der Tonfilm bot auch eine Reihe neuer Möglichkeiten. Nicht nur konnten nun zum Beispiel Aufführungen des Burgtheaters dem Kinopublikum nahe gebracht werden. Musik, Tanz und vor allem Gesang spielten fortan eine deutlich größere Rolle. Der typische „Wiener Film“ war geboren!

Äußerst erfolgreich konnte die reichhaltige Tradition an Oper, Operette und Theater ins Medium Film überführt werden, wenn auch zu Beginn die Mitwirkung bekannter Stars der alten Leitmedien verpönt gewesen war.

Da nun auch die Sprache zum Einsatz kam, wurden für den Export zumeist mehrere Versionen gedreht, wobei Synchronisationen erst nach und nach angenommen wurden.

Gesellschaftskritische Filme waren in der österreichischen Spielfilmproduktion hingegen von untergeordneter Bedeutung.

Für die dreißiger Jahre ist eine zunehmende Abhängigkeit von der deutschen Industrie zu konstatieren. Einerseits stellte Deutschland den bei weitem wichtigsten Absatzmarkt – noch dazu mit derselben Sprache – dar, andererseits war es der enorme Finanzbedarf, der zu einer immer stärkeren Zusammenarbeit drängte.

Auch wenn es vielleicht andere Möglichkeiten gegeben hätte, wie Karin Moser anhand eines Angebots von Hollywood, den Wien-Film als Genre in den USA zu

vermarkten, aufzeigt<sup>53</sup>, so hatte die Dominanz Deutschlands im österreichischen Filmwesen bereits ein derartiges Ausmaß angenommen, dass beispielsweise bereits lange vor dem „Anschluss“ die erzwungene Verdrängung jüdischer FilmarbeiterInnen auch in Österreich mitvollzogen wurde.<sup>54</sup>

#### 2.4.2. Filmereignisse

Im Kontext des Themas sind zwei Produktionen von besonderer Bedeutung. Zum einen wäre die bereits lange zuvor erwartete und viel beachtete Vorführung des PANZERKREUZER POTEMKIN des jungen Sergej Eisenstein.<sup>55</sup>

Der Film wurde sowohl von SozialdemokratInnen als auch von KommunistInnen begeistert beworben und mehrfach zur Aufführung gebracht. Auch eine – von SozialdemokratInnen organisierte – Aufführung im Beisein des sowjetischen Kommissars Lunatscharski ist belegt. Auch das Publikum zeigte sich vom Revolutionsfilm begeistert und stürmte die Filmtheater. Finanziell konnte die ArbeiterInnenbewegung nicht vom Erfolg profitieren, da der Film von einem kommerzieller Verleiher vertreiben worden war.

Er führte aber in der zweiten Hälfte der 20er Jahre zu einer ganzen Welle sogenannter „Russenfilme“, die in den folgenden Jahren von der sozialdemokratischen Kiba und anderen Anbietern in Umlauf gebracht wurden. Die meisten von ihnen konnten – auch aufgrund mangelnder Qualität – jedoch nicht an diesen Erfolg anschließen, immer häufiger wurden „Russenfilme“ zu Verlustgeschäften, sodass sie immer spärlicher zum Einsatz kamen – auch wenn linke SozialdemokratInnen und KommunistInnen zumindest die Kiba zu ihrer stärkeren Nutzung aufrief.

Noch mehr Aufsehen erregte das Anlaufen der Romanverfilmung IM WESTEN NICHTS NEUES<sup>56</sup> 1930/31.<sup>57</sup> Bereits Remarques Romanvorlage hatte großes

---

<sup>53</sup> Karin **Moser**, *Auslieferung*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 325 – 349

<sup>54</sup> Wobei natürlich auch in Österreich AkteurInnen ein Interesse daran hatten.

<sup>55</sup> Vgl. Verena **Moritz**, *Russenfilme*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 222 – 242 und Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918 – 1933)*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 221 – 303

Aufsehen verursacht, doch nun machten sich rechte Gruppierungen daran, ihr Missfallen über den pazifistischen Grundton in gewalttätigen Protesten auszudrücken. „Der Wiener Tag“ schrieb dazu am 16. Dezember 1930:

*„Die österreichischen Nationalsozialisten halten sich verpflichtet, hinter der Radausucht ihrer deutschen Brüder nicht zurückzustehen. Seit bekannt wurde, daß der Remarque-Film „Im Westen nichts Neues“ am 3. Jänner in Wien vorgeführt werden soll, regnet es von ihrer Seite Proteste und Drohungen. (...) Im übrigen hört man, dass das Innenministerium sich bereits mit der Frage beschäftigt, welcher Standpunkt zu dem Remarque-Rummel einzunehmen wäre. Man ist angeblich nicht gewillt, das gut Recht zur Aufführung des Antikriegsfilms zu verteidigen, sondern will irgendeinen biegsamen Paragraphen aus dem Kinogesetz heranziehen, um gegen den Sinn der republikanischen Rechtsordnung die Aufführung des Filmwerkes einfach zu verbieten.“<sup>58</sup>*

In mehreren Kinos, darunter z.B. im Burg-Kino, kam es in der Folge dann auch tatsächlich zu Auseinandersetzungen. Schließlich untersagte die Bundesregierung nach einem Hinweis der Wiener Behörden im Jänner 1931 die weitere Aufführung, um die „öffentliche Ordnung nicht zu gefährden“.<sup>59</sup>

Sozialdemokratie und Christlich-Soziale waren vor dem Druck der Straße eingeknickt. Die Rechte war auf dem Vormarsch.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> **IM WESTEN NICHTS NEUES.** Universal Pictures. 145 min. USA 1930. *Lewis Milestone*. DB: Maxwell Anderson, Erich Maria Remarque (Roman). B: Louis Wolheim, Lew Ayres, John Wray, Arnold Lucy

<sup>57</sup> Vgl. Verena **Moritz**, *Krieg*. In: Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 255 – 276

<sup>58</sup> Zit. nach: Bärbel **Schrader** (Hrsg.), *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – eine Dokumentation*, Leipzig 1992

<sup>59</sup> Vgl. : Ebd. S. 264 ff. (Bericht der „Illustrierten Kronen-Zeitung“ vom 10. Jänner 1931)

<sup>60</sup> Natürlich waren bereits zuvor Filmvorführungen von kommunistischen Organisationen untersagt worden. Das große Interesse an dieser Auseinandersetzung machte aus diesem Ausgang jedoch einen Präzedenzfall. Auch war in der gesamten Geschichte der 1. Republik Repression gegen KommunistInnen anders – nämlich abseits ihrer eigenen Organe weitgehend unerwähnt und gebilligt – behandelt worden.

### 3. Filmarbeit politischer Organisationen

Ohne die Ergebnisse der Fallstudien vorweg zu nehmen, kann gesagt werden, dass früher oder später alle politischen Lager, planmäßig Filme in ihre Arbeit miteinbezogen. Auch wurden „Filmstellen“ eingerichtet, die diese Arbeit mit klaren Verantwortlichkeiten verknüpfte.

Ebenso betätigten sich die verschiedenen Parteien publizistisch.

Eine weitere Gemeinsamkeit stellt die Tatsache dar, dass viele Veranstaltungen von parteinahen, offiziell aber überparteilichen Organisationen, Sektionen oder Teil- und Vorfeldorganisationen (z.B. Jugendorganisationen) durchgeführt wurden. Die Motive dafür mögen vielfältig sein, von der leichteren Einbindung von (noch) ungebundenen SympathisantInnen über einfachere Bewilligungen durch die zuständigen Behörden bis zu besonderem Interesse einzelner Gruppen.

Ansonsten waren die Mitteln und Möglichkeiten sehr ungleich verteilt, was sich auf die jeweiligen Aktivitäten und grundsätzlichen Strategien auswirkte.

Dort, wo dies möglich war, wurde die öffentliche Verwaltung genutzt, um die Interessen der Parteien durchzusetzen. Alle Beteiligten bedienten sich aber auch „der Straße“, vor allem wenn es darum ging, gegen missliebige Filme oder die Veranstaltungen der anderen Lager aufzutreten.

Sowohl „unpolitische“ Unterhaltungsfilme als auch eigen- und fremdproduzierte Propagandafilme fanden den Weg in die diversen Programme, wobei die Sozialdemokratie hier – wie in der gesamten Filmarbeit – den anderen voraus war. Keine Partei erreichte einen vergleichbaren Umfang in ihren Bemühungen.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. Armin **Loacker**, *Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier 1999, S.212

### 3.1. Linke

Trotz der geschilderten Skepsis, sind die Versuche der Sozialisierung des Kinowesens 1919 ein sehr früher Ausdruck sozialdemokratischer Politik.<sup>62</sup> Mit Karl Renner und Hugo Breitner setzen sich schon früh zwei prominente Exponenten für eine „Politisierung“ der Filmtheater ein.<sup>63</sup>

Doch ist es vor allem Fritz Rosenfeld<sup>64</sup>, seit 1923 Kulturredakteur der „Arbeiterzeitung“, der – neben den Erfahrungen der Bewegung mit der Propagandakraft der laufenden Bilder – dafür sorgt, dass das Ziel eigener Spielstätten weiterverfolgt wird. Nach einigen gescheiterten Versuchen ist es 1926 so weit, als die „Kiba“<sup>65</sup>, die „Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H.“, als ein Ergebnis gemeinsamer Anstrengungen der SDAPÖ, der ihr nahe stehenden „Arbeiterbank“ und der Gemeinde Wien, gegründet wird. Geschäftsführer wurde Edmund Hamber, ein Unternehmer, der bereits Lichtspieltheater betrieb und seine Kinos in die neue Gesellschaft einbringen sollte. Damit wurde der ursprünglichen Orientierung auf die Übernahme bereits existierender Kinos zwecks Risikominimierung Rechnung getragen. Auch eine enge Kooperation mit der „Allianz-Film AG“ seines Bruders Philipp wurde vereinbart. Das Schicksal der „Kiba“ und der Gebrüder Hamber soll im Zusammenhang mit dem „Leopoldstädter Volkskino“, das ebenfalls Teil der „Kiba“ war, besprochen werden.

Festzuhalten bleibt, dass bis zu ihrer erzwungenen Übernahme durch die „Creditanstalt“ nach dem Februar 1934, die „Kiba“ das wichtigste Instrument sozialdemokratischer Kino- und Filmpolitik darstellte. Ebenso, dass die hier beschriebene Partnerschaft von gleich vier Parteien (Bank, Gemeinde, Partei und der private Unternehmer Hamber) natürlich nicht ohne Probleme vonstatten gehen konnte. Zu viele Interessen waren verschieden gelagert. Die „Arbeiterbank“ (eine Vorgängerin der heutigen „Bawag“) hatte wie Edmund Hamber Interesse daran, dass

---

<sup>62</sup> Laut Monika Bernold erfolgte dies noch vor der Verstaatlichung in der Sowjetunion. Siehe dazu: Monika **Bernold**, *Kino. Über einen historischen Ort weiblichen Vergnügens und dessen Bewertung durch die Sozialdemokratische Partei. Wien 1918-1934*, Dipl. Wien 1987, S.85

<sup>63</sup> Armin **Loacker**, *Im Widerstreit von Kommerz und Sozialdemokratie: Die „Allianz-Filmfabrikations- und Vertriebsgesellschaft m. b. H.* In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S.93-96

<sup>64</sup> zur Person Fritz Rosenfeld: Brigitte **Mayr**, Michael Omasta (Hrsg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker*, Wien 2007

<sup>65</sup> siehe auch: Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die „Kiba“. Zur Politisierung des Vergnügens im Wien der Zwischenkriegszeit.* In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 109 - 128

das Unternehmen profitabel geführt wird, um keinen finanziellen Schiffbruch zu erleiden. Die sozialdemokratische Partei, zu deren Einflussbereich die Bank gehörte, konnte das natürlich auch nicht wollen, suchte aber vor allem nach einem Instrument politischer Propaganda (mehr noch die Filmaktivisten und FunktionärInnen der zweiten Reihe), die VertreterInnen der Gemeinde Wien – wiewohl SozialdemokratInnen – sahen in der „Kiba“ vielleicht oft nicht mehr als eine „Melkkuh“, die vor allem Investitionen in den sozialen Wohnbau ermöglichte, dachten aber wohl auch daran, die anderen NettozahlerInnen im Kinosektor nicht durch eine ungeheure Bevorzugung zu verprellen.

Trotz der nicht gerade einfachen Ausgangsbedingungen, sollte das Konstrukt so manch Skandal überleben...

Die Aktivitäten am Kinosektor wurden vom Wunsch nach einer eigenständigen Filmproduktion begleitet. Die Bemühungen darum setzten zeitgleich ein, führten jedoch schon früher zu ersten Erfolgen:

*„1922 gab die Partei bei der Wiener Produktionsfirma 'Allianz' erstmals Filme in Auftrag. 1923 folgten Werbefilme für den Nationalratswahlkampf. Im selben Jahr richtete die seit 1908 bestehende 'Bildungszentrale' eine eigene 'Filmstelle' ein, die einen Verleih für die sozialdemokratischen Parteistellen und Vereine aufbaute.“<sup>66</sup>*

Den ersten Propagandafilmen folgten Kultur- und Dokumentarfilme, schließlich auch Spielfilmproduktionen, sodass ein Repertoire an sowjetischen Werken, SPD bzw. Gewerkschaftsproduktionen aus Deutschland und einzelnen Filmen aus Österreich für den Einsatz bei Veranstaltungen zur Verfügung standen.

Ziemlich flott war man im „*Allerweltverdummungstrust Kino*“<sup>67</sup> angekommen. Die historische „Verspätung“, das Zuvorkommen einer bürgerlichen Öffentlichkeit in der Erkenntnis und Ausnutzung der vielfältigen Einsatzmöglichkeiten des Films, blieb jedoch ein kaum wieder gut zu machender Makel.

---

<sup>66</sup> Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die „Kiba“*. Zur Politisierung des Vergnügens im Wien der Zwischenkriegszeit. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S.114

<sup>67</sup> Paul **Wengraf**, „*Allerweltverdummungstrust Kino*“ In: *Arbeiter-Zeitung*, 26.10.1919

Wenngleich also Platzhirsch unter den österreichischen Parteien, kam man – im Unterschied zu linken Bewegungen anderer Länder – über die Produktion einzelner Prestigefilme wie DIE VOM 17ER HAUS<sup>68</sup> nicht hinaus.

Und selbst diese Produktionen schienen nicht alle zufrieden zu stellen:

*„In der Rubrik der 'Roten Fahne' 'Proleten schreiben...' kritisierte ein 'Arbeiterkorrespondent' DIE VOM 17ER HAUS (A 1932, Artur Berger, P: Allianz) als 'Wahl(schwindel)film der SP': 'Wir sind gewohnt, daß Filme mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben. Auch dieser Wahlfilm zeigt nicht das wirkliche Leben mit seiner Not, seinem Elend. Kein Bild von den Proleten der Wanko-Mistgsetten, nichts von den 4000 Obdachlosen von der Gänsbachergasse. Wie man auf den Fürsorgeämtern die Armen statt mit Unterstützungen mit dem Gummiknüppel der Gemeindegewache abspeist. Nichts von Barackenlagern, Wassersuppen, Zinswucher, Delogierungen usw. Nichts davon, dass die sozialdemokratischen Führer für die Stützung der Credit-Anstalt gestimmt haben und so das furchtbare Elend über uns gebracht haben. Der ganze Wahlfilm ist eine demagogische Ausnützung der Gemeindegewalten. Es ist wahr, es gibt in Wien Gemeindegewalten, aber die Wohnungsnot ist nicht geringer geworden. Und rundum wie in den Gemeindegewalten nisten Hunger und Not wie noch nie. Wer das wirkliche Wien kennt, fällt auf diesen Wahlschwindel nicht hinein und wählt kommunistisch. Denn nur der Kommunismus kann Wien zu einer wirklich sozialistischen roten Stadt machen.' (RF 9.4. 1932, S. 7)“<sup>69</sup>*

Wer dies schrieb, der konnte wohl eher kein Sozialdemokrat sein. Vielleicht sprach aus ihm auch ein wenig der Neid des kleinen Bruders.

Die KPÖ hatte es nicht gerade leicht in der 1. Republik. Nachdem die revolutionäre Stimmung verklungen war, konzentrierte sich der staatliche Repressionsapparat auf eben jene, die noch kurz zuvor im Jännerstreik die Ordnung ins Wanken gebracht hatten.<sup>70</sup> Im Unterschied zu Sektionen anderer Länder war die kleine Kerngruppe an Intellektuellen, „Arbeiter- und Soldatenräten“ unter sich geblieben und noch dazu in wilde Fraktionsstreitigkeiten verwickelt. An ernst zu nehmende Konkurrenz zur

---

<sup>68</sup> **DIE VOM 17ER HAUS.** Allianz-Film (Wien). 60 min. Österreich 1932. Artur Berger. DB: Siegfried Bernfeld, Artur Berger. B: Karl Bosse, Elly Förster, Till Hans, Victor Kutschera

<sup>69</sup> Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918 – 1933)*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 283 – 284

<sup>70</sup> Siehe auch: Ebd. S. 221

Sozialdemokratie war bis zur Zeit der Illegalität kaum zu denken. Die Dominanz war derart erdrückend, dass die Kritik an der „verräterischen“ Sozialdemokratie vielleicht noch leichter von der Hand ging als in anderen Ländern.

Da nur sehr wenige KPÖ-Mitglieder öffentliche Funktionen bekleideten, konnte bedenkenloser gegen sie vorgegangen werden. So wurden, nachdem die KPÖ mit einem Lichtbildervortrag 1921 („Die Wahrheit über die Sowjetunion“) und der ersten größeren Kinoveranstaltung 1923 („Für die Opfer der deutschen Revolution“) ihre Filmarbeit begonnen hatte<sup>71</sup>, auch Filmveranstaltungen immer wieder von Seiten der Behörden behindert.<sup>72</sup>

Unter Berücksichtigung dieser Faktoren bescheinigt auch Peter Grabher der kleinen linken Fraktion beachtliche Leistungen:

*„Angesichts der Mitgliederstärke und der Ressourcen der kommunistischen Organisationen beeindruckt der Umfang der vor allem ab 1926 kontinuierlich praktizierten Filmkritik und der Einsatz von Filmen im Rahmen der politischen Propaganda. Diese Tätigkeit exakt zu quantifizieren ist nicht möglich. Die Anzahl der Filmvorführungen während der Ersten Republik belief sich in ganz Österreich gewiss auf mehrere hundert. Über die Organisation von Filmvorführungen und eine kontinuierliche Filmpublizistik hinaus gelang es jedoch nicht annähernd, den 'Film zu erobern', d.h., Kino-, Verleih-, oder Produktionsstrukturen aufzubauen. Vorsichtige Anfänge in diese Richtung in den Jahren 1931/32 scheiterten an Ressourcenmangel und an behördlicher Repression. Die Anzahl der Filme, die von KP-nahen Organisationen zur Zensur eingereicht wurden, war jedoch beachtlich. Ab 1932 brachten vor allem diese Organisationen noch sowjetische Filme nach Österreich, konnten sie jedoch nur mehr im begrenzten Parteirahmen zur Vorführung bringen.*

*Die kommunistische Filmpraxis blieb im Vergleich zur wesentlich profilierten Filmpolitik auf sozialdemokratischer Seite relativ marginal. Im Rahmen der 'Österreichischen Roten Hilfe' und der vÖsterreichischen Arbeiterhilfe' nahmen jedoch auch zahlreiche SozialdemokratInnen an der KP-nahen Kultur- und Filmarbeit teil. Proletarisches Kino in Österreich ist, auch aus diesem Grund, ohne*

---

<sup>71</sup> Vgl. Ebd. S. 224, 229 (Zudem hatte es bereits 1919 Filmvorführungen für zurückkehrende österreichische Kriegsgefangene am Bahnhof von Perm gegeben.)

<sup>72</sup> Vgl. Ebd. S. 228, 262

*die Geschichte kommunistischer Filmkultur als Erweiterung der bislang ausschließlich erforschten sozialdemokratischen nicht zu verstehen. Bedingungslose Affirmation der Sowjetunion, das Festhalten an der Idee einer proletarischen Revolution in Österreich und konsequenter Antifaschismus waren Charakteristika kommunistischer Filmarbeit.*<sup>73</sup>

Anzumerken bleibt, dass – mangels Interventionsmöglichkeiten bei ParteifreundInnen in Behörden oder Industrie – Meldungen über Protestkundgebungen und Unmutsbekundungen im Kino und auf der Straße z.B. bei der Weigerung, linke Filme zu spielen, oder der Absetzung derselben, häufig vorkommen.

### **3.2. Rechte**

„Der Staat bin ich“ – so könnte das Motto lauten, unter welchem wir das konservative Lager betrachten. In der Tat waren die Christlich-Sozialen seit 1920 nicht mehr aus der Regierung, also auch der Staatsverantwortung weg zu denken. Auch in den meisten Ländern waren sie an der Macht. Daher verwundert es nicht, dass konservative Filmpolitik vor allem über staatliche oder staatsnahe Instanzen vermittelt wurde. So echauffierte sich der „Filmbote“, dass in den konservativen Ländern irgendwelche „*Provinzpaschas*“, fast nach Belieben verdächtige Filme aus dem Verkehr ziehen konnten.<sup>74</sup> Tatsächlich waren in einigen Bundesländern auch explizit nach den jeweiligen Landeskinogesetzen Filme, die als „*sittenwidrig*“ eingestuft wurden oder „*religiöses oder nationales Empfinden verletzen*“ konnten, zu verbieten.<sup>75</sup>

In Wien war die Situation bis 1934 eine andere, allerdings darf nicht vergessen werden, dass die Konservativen auch über die Unterstützung vieler KinobetreiberInnen und großer Teile der Filmindustrie verfügte.

---

<sup>73</sup> Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918-1933)* In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S.299 f.

<sup>74</sup> Zit. nach: Thomas **Ballhausen**, Paolo Caneppele (Hrsg.), *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*, Wien 2005, S. 183

<sup>75</sup> Vgl.: Susanna **Brossmann**, *Kunst, Kommerz und Klassenkampf. Zur Geschichte der Kiba: Kino zwischen Ideologie und Ökonomie in der Ersten Republik. Wien 1926-1934*, Dipl. Wien 1994, S. 140

Ein weiteres Mittel waren Filmgesellschaften, wie z.B. der „Verein der österreichischen Filmfreunde“<sup>76</sup>, der sich der Förderung der „Heimatifilmkunst“ verschrieben hatte. Abgelehnt wurde „destruktive Weltpropaganda“, die in den gesellschaftskritischen Revolutionsfilmen dargebracht wurde und auf die „niedersten Instinkte“ der ZuschauerInnen abziele.

„Katholiken“ sollten aber die Entwicklungen im Filmwesen „im Schmollwinkel verschlafen“, sondern an der Stärkung des „guten Films“ mitwirken.

Verwiesen wurde dabei auf eine Verfilmung der Entstehungsgeschichte des Weihnachtsliedes oder Produktionen über das Leben großer Persönlichkeiten. Auch Filme, die die Zeit der Habsburgermonarchie verklärten, standen hoch im Kurs. Während auf der anderen Seite versucht wurde, über die vorhandenen Möglichkeiten von Zensur zu wirken, wurde hier Filmpolitik über die Vergabe von Prädikaten gemacht.

In beiden Fällen geschah die Beurteilung auch über Beiräte, an denen sich ebenso kirchliche Organisationen beteiligten, so z.B. das „Österreichisch-Katholische Filmkomitee“ oder das 1934 gegründete „Institut für Filmkultur“, das allerdings auch einen deutsch-nationalen Hintergrund aufweisen dürfte.<sup>77</sup> In den Beiräten erfolgte die Qualitätsbewertung nach „volks- und jugenderzieherischen“ Gesichtspunkten.

Aber auch zahlreiche eigene Veranstaltungen sind – wie wir auch noch sehen werden – überliefert. Dabei treten Heimwehren (und „Heeresfilmstelle“), Teilorganisationen, Interessensverbände und Fachgruppen als OrganisatorInnen auf. Schließlich war auch das konservative Lager keineswegs homogen. Ebenso wurden vor Wahlen Werbefilme produziert und auf großen Kundgebungen gezeigt, beides sowohl von Heimwehren als auch der christlich-sozialen Partei selbst.

Verena Moritz berichtet von einer besonders großen Veranstaltung auf dem Wiener Heldenplatz am Tag vor den Nationalratswahlen des Jahres 1930, dem 8. November.<sup>78</sup> Im Beisein von Bundeskanzler und Außenminister dürften die Wahlfilme vor Tausenden Menschen gezeigt worden sein.

---

<sup>76</sup> Vgl. Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 231 ff.

<sup>77</sup> Ebd., S. 311

<sup>78</sup> Ebd., S. 235

Nachdem die linke Opposition in die Illegalität gedrängt worden war und die Gefahr durch den Nationalsozialismus immer größer zu werden drohte, wurden die Bemühungen in diese Richtung verstärkt.

Besonders störten hier nach der Machtergreifung der NSDAP in Deutschland die Bilder der von dort importierten Wochenschauen, während militaristische und nationalistische Ufa-Filme nach wie vor gern gesehen wurden. Schließlich wurde gefordert,

*„'Hitler überhaupt aus allen Wochenschauen zu streichen'. Kurt Schuschnigg gab nun eine besondere Weisung aus, nach der reichsdeutsche Filme mit politischem Inhalt zu behandeln wären. So sollte künftig prinzipiell zwischen staatlichen und parteipolitischen Anlässen unterschieden werden. Hakenkreuze, Beflaggungen und Regierungsvertreter, allen voran Hitler, durften nur innerhalb staatlicher Veranstaltungen gezeigt werden. Sobald aber Hitler 'häufiger zu sehen ist, als es der sachliche Vorgang rechtfertigt', wenn 'eine Unmenge an Hitler-Nahaufnahmen' in ein Sujet eingeschnitten werden und wenn 'Hitler als Parteichef gezeigt wird', hätte die Zensur für ein Entfernen der Bilder bzw. für ein Verbot derselben zu sorgen. Das Horst-Wessel-Lied wäre nicht unbedingt zu streichen, sondern mit einigen Takten zu belassen. Alles was 'ausdrücklich Propaganda für den nationalsozialistischen Gedanken' mache, wie auch 'die Darstellungen der Leistungen der Partei', wären zu streichen. Klarheit und vor allem Konsequenz konnte mit dieser Regelung nicht erreicht werden. Denn waren Staats- und Parteifeierlichkeiten wirklich zu trennen? Zudem gestattete der Kanzler mit seiner Weisung explizit, Bilder und Reden, die auf die Leistungen Deutschlands, wie etwa auf das Heer und die Reichsautobahn verwiesen, zu belassen.“<sup>79</sup>*

Kein Zweifel, die Machtergreifung in Deutschland hatte die Position der österreichischen Nationalsozialisten deutlich verbessert. Aus den Quellen war bisher noch nicht zu eruieren, wann die erste Filmveranstaltung der NSDAP in Österreich stattfand. Auch ist noch sehr wenig über die Filmarbeit des gesamten deutsch-nationalen Lagers aufgearbeitet.

---

<sup>79</sup> Karin Moser, *Endzeit* In: Verena Moritz, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 404 f.

Aus den von mir gesichteten Akten geht jedoch hervor, dass die Anzahl der Veranstaltungen mit dem Jahr 1933 schlagartig anstiegen. Dabei traten neben der „Filmstelle der NSDAP in Österreich“ (manchmal in den Akten auch nur „österreichische Filmstelle“ genannt) verschiedene deutsch-nationale Gruppen und Verbände in Erscheinung wie „Reichsdeutsche“, TurnerInnen oder auch Fachgruppen von z.B. TechnikerInnen.

War man in der Vergangenheit eher mit der Sprengung von Veranstaltungen missliebiger Konkurrenten aufgefallen oder der Zerstörung von Kinomobiliar, so wurden nun selbst zumeist sonntags scheinbar ausschließlich deutsche Produktionen gezeigt.

Eines fällt in der Beschäftigung mit Kinos, in denen dies geschah, wie dem „Eos“ auf: Die starke Konzentration auf dokumentarische Filme, die sich mit Technik und Industrie, mit Kolonialismus und Marine oder mit der Machtergreifung und den neusten Errungenschaften in Deutschland auseinandersetzen.

Daneben spielte ihnen natürlich der Umstand in die Hände, dass aus Deutschland – wie schon zuvor – viele nationalistische und revanchistische Streifen auch in die Wiener Kinos kamen.

Wie eng die Zusammenarbeit hier war, belegt der Umstand, dass sich die „Filmstelle der NSDAP in Österreich“ neben der Filmpublizistik und der Organisation von Veranstaltungen auch in den Dienst der deutschen begab, wenn es darum ging, die österreichische Filmwirtschaft zur Durchsetzung des deutschen „Arierparagraphen“ auf die mögliche Beteiligung von jüdischen FilmarbeiterInnen hin zu bespitzeln.

*„Zur Überprüfung der für die Einfuhr nach Deutschland bestimmten Filme wurde von dem deutschen Produzenten Serge Otzoup und dem Bankfachmann Wilhelm Gaik eigens eine Firma gegründet. Die 'Kombination Otzoup' agierte mit Hilfe illegaler Mitglieder der österreichischen NSDAP. Der ehemalige Leiter des (sic!) national-sozialistischen Landesfilmstelle Österreichs, Leopold Klauser, und sein Mitarbeiter Ewald Kloser, der geschäftsführende Obmann der Filmgewerkschaft Heinz Hanus und mehrere Vertrauensleute prüften Drehbücher und Besetzungslisten. Sie sorgten dafür, dass nur 'arisches' Personal zum Einsatz kam, wobei Nationalsozialisten bevorzugt wurden. Obwohl die 'Kombination Otzoup' ihre*

*Tätigkeit Mitte 1936 einstellte, war das Spitzelwesen unter den Filmschaffenden bereits so stark ausgeprägt, dass die Kontrolle der österreichischen Produktion durch Vertrauensleute der NSDAP weiterhin gewährleistet war.*<sup>80</sup>

Bald sollten sie „zum Staat werden“. Nicht nur von außen, auch von innen – vor allem von Seiten des Ständestaatsregimes – war der Boden dafür bereitet worden.

---

<sup>80</sup> Karin Moser, *Auslieferung*. In: Verena Moritz, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 330

## **4. Kinobetriebe – 3 Fallbeispiele**

Es folgt nun die Darstellung der Kinobetriebe „Helios“, „Leopoldstädter Volkskino“ und „Sascha Filmpalast / Eos“.

Allen Fallbeispielen ist gemein, dass ihr Bestand hier zum ersten Mal öffentlich dargestellt wird. Sofern nicht anders angegeben, sind die Informationen den jeweiligen Akten der MA 52 entnommen. Wenn auf ein Aktenstück im Speziellen eingegangen wird, so wird dieses natürlich in den Fußnoten gesondert angegeben.

Zur Ergänzung der Recherche und als Vergleichsmöglichkeit wurden von mir auch Akten der folgenden Betriebe ebenso gesichtet: „Kosmos“<sup>81</sup>, „Meidlinger Biographentheater“<sup>82</sup>, „Admiralkino“<sup>83</sup>, „Phönixkino“<sup>84</sup>, „Nestroy Ton Kino“<sup>85</sup>, „Zirkus Busch Kino“<sup>86</sup> und „Apollo“<sup>87</sup>. Darüber hinaus wurden ca. 15 weitere Bestände in- und außerhalb des Gürtels durchgesehen.

Bei der Auflistung der aufgeführten Filme werden die genauen Filmdaten nur bei jenen angegeben, auf die im Besonderen eingegangen wird

### **4.1. Helios**

In einem Bericht der „Kinematographischen Rundschau“ heißt es 1909 zum „Helios Kino“:

*„Eines der schönsten Theater in der Reihe der vornehmen Wiener Etablissements ist das von Herrn Lambert Schmidt geleitete 'Helios'-Kinematographentheater, das, auf der verkehrsreichen Taborstraße etabliert, trotz seines verhältnismäßig kurzen Bestandes sich eines aus den besten Kreisen rekrutierenden zahlreichen Stammpublikums erfreut. Das Theater kann sowohl in seiner Innenausstattung als auch was künstlerische Darbietung anbelangt, als erstklassig bezeichnet werden.“*

---

<sup>81</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 26.

<sup>82</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 38.

<sup>83</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 25.

<sup>84</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 25.

<sup>85</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7.

<sup>86</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 8.

<sup>87</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 21.

*Theatersaal und Warteraum machen einen durchaus vornehmen, gemütlichen Eindruck und versetzt den Besucher in die richtige Theaterstimmung. Bei einem ausgezeichneten Programme ist die Vorführung eine ganz vorzügliche, was natürlich zu einer Hebung des tadellosen Programmes beiträgt.*<sup>88</sup>

Das Kino befand sich zunächst in der Taborstraße 21 in Wiens in der Leopoldstadt. Schon vier Jahre darauf übersiedelte der damalige Betreiber des Kinos, Lambert Schmidt, den Betrieb in die Taborstraße 36, wo sich einst der Gasthof „Zum Goldenen Widder“ befunden hatte.<sup>89</sup> Anstatt von 196 verfügte man nun über 408 Sitzplätze, welche im nicht ganz rechteckigen Vorführsaal in 18 Reihen angeordnet waren. Der Kinosaal selbst wurde nach der Vorstellung durch den Innenhof des Häuserblocks verlassen.

Zwischen 1913 und 1918 konnten keine weiteren Informationen zum „Helios“ gefunden werden. Die ersten Aufzeichnungen der MA 52 setzen mit der Verleihung der Kinematographenlizenz an Albert Frankl ein.<sup>90</sup> Beigelegt ist ein architektonischer Plan des Baus. Über die Auskunft der Bundespolizeidirektion Wien, die Lizenzierungsanträgen oft beigelegt waren, können wir rekonstruieren, dass Frankl ursprünglich aus Prag stammte, wo er als Sohn von Dr. Nathan und Fanny Frankl am 17. Jänner 1875 geboren wurde, und jüdischen Glaubens war.<sup>91</sup>

Das „Helios“ war ein Familienbetrieb. Frankls Frau Hermine, mit der er eine Wohnung ganz in der Nähe des Kinos in der Kleinen Pfarrgasse 28 bewohnte, vertrat ihn, wenn Frankl in den Urlaub verreist war, was von Jahr zu Jahr vorkam. Aus einem Protokoll seiner Aussage in einem Rechtsstreit der Buffetkraft Rosa Pfeffer, die im Kino ausgerutscht war und sich verletzt hatte, geht hervor, dass es sich dabei

---

<sup>88</sup> *Aus den Kinematographen-Theatern: „Helios“-Kinematographentheater.* In: Kinematographische Rundschau Jg. 3, Nr. 48 (13. Jänner 1909), S. 5

<sup>89</sup> *Eröffnung des neuen Helioskino.* In: Kinematographische Rundschau Jg. 7, Nr. 277 (29. Juni 1913), S. 8

<sup>90</sup> Vgl. WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Kinematographenlizenz für Albert Frankl vom 12. September 1918.

<sup>91</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Stellungnahme der Bundespolizeidirektion Wien vom 24. November 1930.

um seine Schwägerin handelte, wobei das Verhältnis nicht zum Besten gestanden haben dürfte.<sup>92</sup>

Mit den Operateuren dürfte Albert Frankl manchmal wenig Glück gehabt haben, sie wechseln teilweise alle paar Monate.

Über die ökonomische Situation des Betriebes sagen uns die Akten, dass Frankl 1930 ca. 10.000 Schilling einnahm und 5 Angestellte gegen einen Wochenlohn von 35 bis 120 Schilling beschäftigte.<sup>93</sup> Mangel an Publikum dürfte nicht geherrscht haben. So wurden mehrmals Vorstellungen über die erlaubte Kapazität hinaus verkauft. Bei einer Vorstellung der „Roten Hilfe“ am 7. Jänner 1933, bei welcher der Film NIEMANDSLAND gezeigt wurde, gibt ein Polizeibericht Auskunft, dass nicht nur die erlaubte Spielzeit überschritten wurde, sondern sogar über 500 Personen anwesend gewesen sein sollen.<sup>94</sup>

Warum Albert Frankl im Februar 1933 dann einige Tage (5. bis 13., tatsächlich eher bis 21.) wegen Verstoßes gegen § 197 des Strafgesetzes im Gefängnis verbrachte, konnte hier nicht genau gesichert werden. Aus der Korrespondenz kann aber auf einen Zusammenhang zu seiner Tätigkeit als Kinobetreiber geschlossen werden.<sup>95</sup> Vertreten wurde Frankl auch hier während seiner Abwesenheit von seiner Frau.

Politische Veranstaltungen wurden im Übrigen häufiger von der Polizei observiert, so z.B. auch jene am 7. Oktober 1933 – interessanterweise durch denselben Polizisten (Revierinspektor Josef Rennetseder):

*„Am 7. Oktober 1933 um 11 Uhr abends fand im Helios Kino, II., Taborstraße 36, eine Nachtvorstellung der kaufmännischen Angestellten statt. Vorgeführt wurde der Film 'Hauptmann von Köpenick!' (sic!) Anwesend waren ca 400 Personen. Die Vorstellung wurde während der ganzen Dauer von einer Charge und einem Ray. Posten überwacht. Schluß der Vorstellung war um 1 Uhr nachts. Das hies. Wachz.*

---

<sup>92</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Protokoll der Aussage Albert Frankls vor dem Bezirkspolizeikommissariat Wien-Leopoldstadt vom 14. Jänner 1929.

<sup>93</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Schreiben der Bundes-Polizeidirektion vom 24. November 1930.

<sup>94</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung vom 8. Jänner 1933 (Wachzimmer Kleine Mohrengasse).

<sup>95</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Schreiben der MA 52 vom 17. Februar 1933 und 22. März 1933.

*erlangte erst durch Zufall um 9 Uhr abends Kenntnis von der Vorstellung. Eine amtliche Verständigung hierüber erfolgte nicht. Es ergab sich kein Zwischenfall.*<sup>96</sup>

Bei Albert Frankl dürfte es sich um einen sozial engagierten Menschen gehandelt haben. Nicht nur ermöglichte er RollstuhlfahrerInnen den Besuch der Kinovorstellungen und gewährte Behinderten freien Eintritt, verglichen mit ähnlichen Spielstätten fanden politische Abende und Wohltätigkeitsveranstaltungen sehr häufig statt.

In den meisten Fällen sind diese externen Veranstaltungen rekonstruierbar, weil um eine Sperrstundenverlängerung oder Änderung der Öffnungszeiten angesucht werden musste. Fast immer waren es linke Vereine.

Die erste belegbare Veranstaltung wird vom „*Allgemeinen Fürsorgeverein 'Societas'*“ durchgeführt, die den „*Sensationsfilm 'Gösta Berlingv'*“ in einer Nachtvorstellung zeigt.<sup>97</sup> Über weitere Organisationen, die in der Folge das Kino nutzten, soll die folgende Aufzählung Überblick geben (in Klammer Datum und Programm, soweit bekannt; wobei jede Organisation mit jeweils einer Veranstaltung genannt werden soll; die Schreibung der Namen ist aus den Quellen zitiert, bei Namensähnlichkeiten wurden die Adressen verglichen):

„*Kommunistische Partei Sektion Leopoldstadt*“ (7. Jänner 1928, „*Mutter*“)<sup>98</sup>,

„*Socialdemokratische Partei*“ (1. Juni 1929, „*wissenschaftlicher Vortrag*“)<sup>99</sup>,

„*Kommunistische Partei*“ (13. Juli 1929, nachträglich eingefügt: „*Es werden nur Filme vorgeführt*“)<sup>100</sup>,

---

<sup>96</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung vom 8. Oktober 1933 (Wachzimmer Kleine Mohrengasse).

<sup>97</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Einladung zur Wohltätigkeitsveranstaltung am 13. Oktober 1926 (Flugblatt).

<sup>98</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 4. Jänner 1928. Gegenüber Behörden als verantwortlich angegeben ist hier Arnold Deutsch (wohnhaft II., Schiffamtsg. 20, Student). In der Folge werden „*Deutsch und Kinobesitzer*“ für den 17.1.28, 9-11 polizeilich vorgeladen – diese Praxis taucht ausschließlich bei kommunistischen, jedoch nicht bei sozialdemokratischen Veranstaltungen auf.

<sup>99</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 28. Mai 1929.

„Aktion gewerbl. Organisationen für Alters und Hinterbliebenen Versorgung“ (1. Sept 1929)<sup>101</sup>,

„Verband der Jüdisch-Sozialistischen Arbeiterjugend“ (6./7. September 1929, „Film vom internationalen Jugendtag“)<sup>102</sup>,

„Sozialdemokratische Bezirksorganisation Leopoldstadt, Sektion III“ (28. September 1928, „1. Ouverture: Richard Wagner: ‚Meistersinger‘ 2. Das internation. Jugendtreffen 3. Schutzbund und Heimwehrfilm 4. Erstklassiges Fox-Lustspiel“)<sup>103</sup>,

„Verein der Freunde des arbeitenden Palästina“<sup>104</sup>,

„Bund proletarischer Hilfe“ (31. Jänner 1931)<sup>105</sup>,

„Sozialdemokratischer Erziehungs- und Schulverein ‚Freie Schule‘ – ‚Kinderfreunde‘, Landesgruppe Wien“ (30. Mai 1931, „Nachtvorstellung“)<sup>106</sup>,

„Rote Hilfe“ (8. August 1931, „Wohltätigkeitsveranstaltung, 10 Tage die die Welt erschütterten“)<sup>107</sup>,

---

<sup>100</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 28. Juni 1929. Die Verlängerung bis 12h nachts wurde hier nicht gewährt mit der Begründung, dass Kinos im Sommer sowieso bis 11 Uhr nachts verlängert offen halten dürfen. Nachträglich wurde auf dem Formular eingefügt: „Es werden nur Filme vorgeführt.“

<sup>101</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 30. August 1929.

<sup>102</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Schreiben des „Verbands der Jüdisch-Sozialistischen Arbeiterjugend“ am 5. September 1929.

<sup>103</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Einladung zur Wohltätigkeitsveranstaltung am 13. September 1929 (Flugblatt).

<sup>104</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Schreiben an die MA 52 vom 24. November 1928.

<sup>105</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 27. Jänner 1931.

<sup>106</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 26. Mai 1931.

<sup>107</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 5. August 1931.

„*Bund proletarischer Solidarität*“ (3. Dezember 1932)<sup>108</sup>,

„*Komm. Partei Zelle Augarten*“ (10. Dezember 1932)<sup>109</sup>,

„*Sozialdemokratische Partei Organisation Sektion IV*“ (5. März 1933)<sup>110</sup>,

„*Socialistische Arbeiterjugend*“ (11. Februar 1933)<sup>111</sup>,

„*Bund der Sowjetfreunde*“ (25. Februar 1933,  
„*Wohltätigkeitsveranstaltung*“)<sup>112</sup>,

„*Arbeiter Bildungsverein*“ (4. März 1933)<sup>113</sup>,

„*Kinderfreunde*“ (8. April 1933)<sup>114</sup>,

„*Zentralverein kaufmännischer Angestellter*“ (7. Mai 1933)<sup>115</sup>,

„*Soc. dem. Arbeiterjugend*“ (17. Juni 1933, „*Wohltätigkeitsveranstaltung*“)<sup>116</sup>

„*Berit Trumpelder*“ (24. Juni 1933, „*Wohltätigkeitsveranstaltung*“)<sup>117</sup>

„*Verein kaufm. Angestellter (Jugendgruppe)*“ (7. Oktober 1933)<sup>118</sup>.

---

<sup>108</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 30. November 1932.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 26. Februar 1932.

<sup>111</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 27. Jänner 1933.

<sup>112</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 22. Februar 1933.

<sup>113</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 22. Februar 1933.

<sup>114</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 2. April 1933.

<sup>115</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 3. Mai 1933.

<sup>116</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 12. Juni 1933.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Meldung an die MA 52 vom 3. Oktober 1933.

Im Zuge der Recherche habe ich die Wochentage der einzelnen Daten eruiert, mit dem bemerkenswerten Ergebnis, dass es sich hier fast ausschließlich um Samstage handelte. Somit ergibt sich ein Muster mit immer größerer Regelmäßigkeit statt findender Filmveranstaltungen am späten Samstagabend. In den Jahren 1933 und 1934 war inzwischen fast jeder Samstag ausgebucht. 1934 brechen die Aufzeichnungen ab. Die Vorstellungen begannen um 22.30 Uhr oder 23.00 Uhr und dauerten meist bis 1 Uhr früh, was vielleicht den starken Anteil von Jugendorganisationen unter den VeranstalterInnen erklärt. Eine Ausnahme bildeten freilich einzig Kindervorstellungen, die nachmittags stattfanden.

Ob es darüber hinaus auch ohne Sperrstundenerstreckung von denselben AkteurInnen Filme gezeigt wurden, ist nicht mit Sicherheit auszuschließen, jedoch eher unwahrscheinlich. Zum einen gab es nach wie vor den regulären Kinobetrieb, zum anderen geben sonstige Quellen keine Hinweise darauf.

Überwogen zu Beginn noch sozialdemokratische Verbände im Verhältnis zwei zu eins gegenüber kommunistischen Organisationen, so kehrte sich dieses Verhältnis in den 30er Jahren in etwa mindestens derselben Dimension um. Die Vorführungen der KPÖ stießen dabei als einzige auf Schwierigkeiten von Seiten der Behörden.

Dass allerdings gegen Ende des Untersuchungszeitraums der Druck des Regimes auf die vorführenden Vereine immer größer wurde, zeigt sich etwa darin, dass eine Abendveranstaltung des „Zentralvereines Kaufmännischer Angestellter“, bei welcher der Film *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK*<sup>119</sup> (7. Oktober 1933) zur Aufführung gelangte, von der Polizei überwacht wurde.

Die Sozialdemokratie scheint in manch Auftritt hier der durchaus üblichen Praxis zu folgen, einen populären Filmhit nach Ansprachen und einer Reihe von Propagandafilmen zu programmieren, in diesem Fall ein „*erstklassiges Fox-Lustspiel*“ (28. September 1928). Bei dem „Film über das internationale Jugendtreffen“ handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um den österreichischen Dokumentarfilm *DAS ZWEITE INTERNATIONALE SOZIALISTISCHE*

---

<sup>119</sup> *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK*. G.P. Films GmbH (Berlin), Roto-Film GmbH (Berlin). 107 min. Deutschland 1931. *Richard Oswald*. DB: Carl Zuckermayer, Albrecht Joseph. B: Max Adalbert, Ernst Dernburg, Willi Schur, Paul Wagner

JUGENDTREFFEN IN WIEN, 12. BIS 14. JULI 1929<sup>120</sup>, der in mehreren Quellen auftaucht und anscheinend breit eingesetzt wurde.

Die Kommunistische Partei andererseits zeigte beispielsweise den sowjetischen Klassiker MUTTER<sup>121</sup> (7. Jänner 1928).

Mit Abstand am häufigsten nutzte jedoch die „Rote Hilfe“ – oft gemeinsam mit der „Österreichischen Arbeiter Hilfe“ – das Kino und stellt vielleicht auch als Bindeglied zwischen den beiden Lagern die Erklärung für diese Verschiebung dar.

Die österreichische Sektion der „Internationalen Roten Hilfe“, konstituierte sich 1926.<sup>122</sup> Offiziell als überparteilich dargestellt, war sie in Nähe der KP anzusiedeln. Etwa zwei Drittel der Mitglieder waren auch in der Kommunistischen Partei organisiert, der Rest rekrutierte sich aus SozialdemokratInnen und Parteilosen.

Die „Österreichische Rote Hilfe“ hatte wohltätigen Zwecken, vor allem der Unterstützung politischer Gefangener verschrieben und nutzte ihre Filmveranstaltungen häufig für Unterschriften- und Geldsammlungen.

Im „Helios“ brachte sie zum Beispiel an dem bereits zuvor zitierten Filmabend den Streifen NIEMANDSLAND<sup>123</sup> zur Aufführung. In diesem Antikriegsfilm, der 1931 von Victor Trivas in Deutschland gedreht worden war, begegnen einander fünf Männer unterschiedlicher nationaler und sozialer Herkunft während des Ersten Weltkrieges zwischen den Fronten eben im „Niemandland“. Von der Sinnlosigkeit des Krieges überzeugt, verharren sie bis zur Verkündigung eines Waffenstillstandes an ihrem Zufluchtsort.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> **DAS ZWEITE INTERNATIONALE SOZIALISTISCHE JUGENDTREFFEN IN WIEN, 12. BIS 14. JULI 1929.** Zentralstelle für das Bildungswesen (Wien). 13 min. Österreich 1929. Kamera: Josef Ambor, Hans Glück, Adolf Loos. Sprecher: Otto Kerry (Beim Sprecher könnte es sich im übrigen um einen Verwandten des ehemaligen US – Präsidentschaftskandidaten John Kerry handeln.)

<sup>121</sup> **MUTTER (Originaltitel: Matj).** Meschrabpom-Rus. 88 min. UdSSR 1926. *Wsewolod Pudowkin.* DB: Nathan Sarchi. B: Maria Fein, Olga Engl, Leopold von Ledebur, Marianne Herzka

<sup>122</sup> Vgl. Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918 – 1933)*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 244 ff.

<sup>123</sup> **NIEMANDSLAND.** Resco-Filmproduktion Anton Resch (Berlin). 93/66 min. Deutschland 1931. *Victor Trivas.* DB: Leonhard Frank. B: Hugh Stephen Douglas, Luis Douglas, Georges Péclet, Elisabeth Lennartz

<sup>124</sup> Vgl. <http://www.filmportal.de>, zuletzt abgerufen am 24. 5. 2009

Mit Eisensteins Film ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN<sup>125</sup>, der im August 1931 gezeigt wurde, konnten sie ihr Anliegen mit der direkten Werbung für die Oktoberrevolution verbinden.

Vorsitzende der „Roten Hilfe“ war Malke Schorr, die neben der KPÖ auch der „Poale Zion“ angehört hatte. Angehörige der „Poale Zion“ („Arbeiter Zions“) gehörten neben Intellektuellen und RätInnen der ArbeiterInnen und Soldaten wie Malke Schorr zum Gründungskern der KPÖ 1918.<sup>126</sup>

Die „Poale Zion“ war selbst ebenfalls durch ihre Jugendorganisation, den „Verband der Jüdisch-Sozialistischen Arbeiterjugend“ mit Veranstaltungen im „Helios Kino“ häufiger vertreten. Unter anderem wurde derselbe Film vom internationalen Jugendtag in Wien gezeigt, in welchem ja auch die Mitglieder der Organisation in einem Umzug zu sehen sind. Anscheinend fanden die Jugendlichen großen Spaß daran, die Veranstaltung noch einmal Revue passieren zu lassen oder sich selbst auf der Leinwand zu sehen, denn der Film wurde von der „Jüdisch-Sozialistischen Arbeiterjugend“ gleich an zwei Abenden hintereinander gezeigt.<sup>127</sup>

Neben dem ihr nahe stehenden „Verein der Freunde des arbeitenden Palästina“, scheint eine weitere jüdische Organisation bei den Veranstaltungen auf, die „Berit Trumpelder“. Dabei handelte es sich jedoch nach Ramon Pils allerdings um eine „revisionistische Jugendorganisation“:

*„Die dort verbreitete Ausprägung des Zionismus wandte sich unmissverständlich gegen den Sozialismus und bezeichnete die freie Marktwirtschaft als eine Grundbedingung des Erfolgs des künftigen Judenstaates. (...)“*

*Ein besonders auffälliges Merkmal des ‚Betar‘ waren die braunen Uniformen seiner Mitglieder. Getragen wurden sie nach eigenen Angaben des Vereins bei Aufmärschen wie zum Beispiel dem Herzlgrabgang, sowie bei Wanderungen, Versammlungen und Treffen im Vereinslokal. Wegen ihres paramilitärischen*

---

<sup>125</sup> **ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN (Originaltitel: OKTJABAR).** Sowkino (Moskau). 54 min. 1927 UdSSR. *Sergej Eisenstein*. B: Eduard Tessé, Wasilij Nikandrow, Nikolaj Popov, Boris Livanov

<sup>126</sup> Vgl. Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918 – 1933)*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 222

<sup>127</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 11, Taborstraße 36: Schreiben des „Verbands der Jüdisch-Sozialistischen Arbeiterjugend“ am 5. September 1929.

*Erscheinungsbildes wurden die rund 950 aktiven Mitglieder des „Betar“ (1936) von ihren linksorientierten Gegner/innen als ‚Braunhemden‘ oder ‚jüdische Faschisten‘ tituliert.“<sup>128</sup>*

Jedenfalls erscheint das „Helios“ als örtlicher Kristallisationspunkt jüdischen Film- und Kulturlebens mit zahlreichen linken Filmprogrammen, die vor allem am Wochenende von vielen jungen Menschen besucht wurden. Ob dies nur für die unmittelbare Nachbarschaft galt oder wie weit die Ausstrahlung als Veranstaltungsort ging, ist nicht bekannt.

Neben der Politisierung dürften Unterhaltung durch Spielfilme und das (Wieder-)Erleben von „Events“ im Vordergrund gestanden haben.

Das sonstige Filmprogramm, das ich aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht eigens aufgezählt habe, bestand aus einem allgemein üblichen und abwechslungsreichen Unterhaltungsprogramm.

Kontakte Albert Frankls zu linken und/oder zionistischen Organisationen sind aus seiner Vermietungstätigkeit logisch, eine Mitgliedschaft oder Sympathie dafür erscheint möglich. Belege dafür fehlen aber, wenngleich sein soziales Engagement heraus gestrichen wird. Der Umstand, dass Veranstaltungen linker Organisationen tendenziell zunehmen und dass Frankl auch *nach* dem Februar 1934 diese Gruppen unterstützt, lässt vermuten, dass es sich um einen linken oder sich in Richtung der KPÖ radikalierenden Sozialdemokraten (bzw. Sympathisanten) handeln könnte.

Insgesamt erscheint der Familienbetrieb in jeglicher Hinsicht als geradezu erschreckend typisch im Hinblick auf die in den vergangenen zwei Kapiteln skizzierte Situation in der Kinobranche der Zwischenkriegszeit.

So sah dann leider auch das Ende für das Kino und seine BetreiberInnen aus. Am 30. März 1938 wurde der Betrieb unter kommissarische Leitung gestellt, Albert Frankl war es nun verboten, ihn zu betreten.<sup>129</sup> Was in der Folge aus ihm wurde, konnte nicht mehr festgestellt werden.

---

<sup>128</sup> Ramon **Pils**, *Forschungsbericht zum Forschungsseminar „Preussische Junker und Wiener Madeln“* (Prof. Frank Stern), Wien 2005, S. 12; Vgl.: Gabriele **Anderl**, *Jüdische Jugendbewegungen in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs*. In: Naomi **Lassar** (Hrsg.), *Jüdische Jugendbewegungen. Sei stark und mutig!*, Wien 2001, S. 116 – 151

<sup>129</sup> Vgl. ÖStA/AdR, Vermögensverkehrsstelle, 912, Frankl Albert 17.1.1875.

## 4.2. Leopoldstädter Volkskino

Das Gebäude der Roten Sternengasse 7a beherbergte spätestens seit 1919 ein Kino. Im Juli hatte Annie Hirsch – trotz Inflation und spanischer Grippe, die gerade zur erzwungen Schließung aller Lichtspieltheater geführt hatte<sup>130</sup> – um eine Kinolizenz angesucht<sup>131</sup> und legte im August Pläne für die „*Restauration*“<sup>132</sup> des Hauses im zweiten Wiener Gemeindebezirk vor. Der vom Architekturbüro B. Altmann & E. Liebesny eingereichte Entwurf sah einen strengen rechteckigen Kinosaal vor, der 308 Sitzplätze vorsah.

Das Kino sollte den Namen „Roter Stern Kino“ tragen. Ob er bewusst mehrere Bedeutungen signalisieren sollte, kann nicht gesagt werden.

Gesichert ist jedoch, dass bereits im Jahre 1923 der Verein „Arbeiterheim Karl Marx“ als neuer Lizenznehmer auftritt.<sup>133</sup> Annie Hirsch war die Lizenz 1920 entzogen worden, da sie diese verkauft hatte. Im November 1921 wurde sie bereits dem „Arbeiterheim Karl Marx“ zugesprochen. Das Kino sollte zunächst aber noch „Volkssichtspiele“ heißen.<sup>134</sup>

Der Verein war 1902 gegründet worden, an der Spitze standen mit dem Nationalratspräsidenten Mathias Eldersch, dem Bezirksvorsteher des zweiten Wiener Gemeindebezirks, Max Berdczower, dem Nationalratsabgeordneten Karl Pick oder der GemeinderätInnen Hermann Fischer und Therese Ammon zahlreiche prominente SozialdemokratInnen.<sup>135</sup> Von Beginn an wurde er durch Edmund Hamber vertreten.

Mit Edmund Hamber und seinem Bruder Philipp betraten zwei der widersprüchlichsten und somit interessantesten Personen nicht nur die Bühne des „Leopoldstädter Volkskinios“, sondern der Wiener Kinogeschichte überhaupt, weswegen – analog zum Wege meiner Forschung – die Betrachtung dieses

---

<sup>130</sup> Vgl. Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 16

<sup>131</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Kinematographenlizenz für Annie Hirsch vom 7. Juli 1919.

<sup>132</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Plan des Architekturbüros vom 23. August 1919.

<sup>133</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Kinematographenlizenz vom August 1923.

<sup>134</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Kinematographenlizenz vom November 1921.

<sup>135</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Stellungnahme der Bundespolizeidirektion Wien vom 9. Dezember 1930.

Spielbetriebs nicht isoliert erfolgen kann, sondern immer wieder auch in einen größeren Zusammenhang gestellt werden muss.<sup>136</sup>

Den Akten eines anderen von ihm betriebenen Kinos, des „Meidlinger Biograph“<sup>137</sup>, und der Arbeiterbank<sup>138</sup>, die umfangreiche Informationen über ihn gesammelt hatte, können die wichtigsten Daten in Edmund Hambers Lebenslauf rekonstruiert werden<sup>139</sup>: Er war am 25. Jänner 1893 als Sohn des Verlegers Wilhelm Hamber geboren worden. Mit seinem älteren Bruder teilte er scheinbar schon früh die Begeisterung für den Film. So sollen sie neben dem Verfassen von Filmprogrammen gleich nach Kriegsende vom Heer abgerüstete Feldkinos repariert und weiterverkauft haben.

Die Beiden scheinen den Kontakt zur Sozialdemokratie bewusst gesucht zu haben und bis 1921 so weit ins Gespräch gekommen zu sein, dass eine geschäftliche Beziehung auf- und in der Folge immer weiter ausgebaut wurde. Dabei konzentrierte sich Philipp auf die Filmproduktion seiner „Allianz“, während sich Edmund – ebenso von Beginn an in Kooperation mit der Sozialdemokratie – auf den Erwerb erster Spielstätten konzentrierte.

Werner Michael Schwarz schreibt zur Beziehung der beiden Brüder und ihrem Auftreten in der Öffentlichkeit:

*„Soweit sich ihre berufliche Karriere zurückverfolgen lässt, waren sie immer gemeinsam aufgetreten, nicht selten zur Verwirrung ihrer Zeitgenossen. Im Urteil von Geschäftspartnern und Konkurrenten ‚risikobereit‘ und ‚sprunghaft‘ der ältere, 1887 in Wien geborene Philipp, ‚solider‘ und ‚verlässlicher‘ der um sechs Jahre*

---

<sup>136</sup> Zu Beginn meiner Recherche war die Geschichte der Hambers noch verschüttet. Erst nach und nach erschlossen sich die Dimensionen dieses seltsamen Falles, der es geradezu herausforderte, weiter verfolgt zu werden. Da in der Zwischenzeit aber beide Aspekte Hambersschen Schaffens – Filmproduktion und Kinowesen – von Pionieren dieser Forschungssparte, Armin Loacker und Werner Michael Schwarz aufgearbeitet wurden, schien es richtig, wieder zur ursprünglichen Konzeption zurückzukehren und zu versuchen, aus dem Fallbeispiel „Leopoldstädter Volkskino“ Erkenntnisse zur Filmgeschichte der Zwischenkriegszeit zu gewinnen und diesen unaufgearbeiteten Bestand zu präsentieren. Gleichwohl muss in diesem speziellen Fall immer wieder der enge Rahmen der Fallstudie überwunden werden, gerade um einer Kontextualisierung dieses Kinos gerecht zu werden.

<sup>137</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 38.

<sup>138</sup> VGA, Arbeiterbank, Schachtel 10

<sup>139</sup> Siehe aber auch: Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990 und Armin **Loacker**, *Im Widerstreit von Kommerz und Sozialdemokratie. Die „Allianz-Filmfabrikations- und Vertriebsgesellschaft m.b.H.“*. sowie Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die „Kiba“*. *Zur Politisierung des Vergnügens in Wien der Zwischenkriegszeit*. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 89 – 108 bzw. S. 109 – 128

*jüngere Edmund. Die 'Gebrüder Hamber' waren in Wien der Zwischenkriegszeit ein Begriff, weit über die Kino- und Filmszene hinaus, in der sie hauptsächlich tätig waren. Sie betrieben Kinos, produzierten Filme, vornehmlich für die Wiener Sozialdemokratie, waren maßgeblich am beeindruckenden und rasanten Aufbau der 'Kiba', dem Kinokonzern der Arbeiterbank respektive der Partei, beteiligt und schließlich Direktoren mehrere Revue- und Varietetheater, darunter so prominenter wie des 'Moulin Rouge', des 'Ronacher' oder des 'Zirkus Renz'.*<sup>140</sup>

Während der Ältere also eine Art Monopol auf quasi alle sozialdemokratischen Wahlwerbefilme aufbaute, sollte der Jüngere zum Generaldirektor jenes delikaten Konstrukts werden, welches wir bereits im Kapitel über die „Filmarbeit der politischen Organisationen“ als „Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H.“ kennen gelernt haben.

Doch noch war Edmund mit dem Aufbau seiner eigenen, schon mittelgroßen Kinokette beschäftigt.

Zunächst wurde 1923 das Fassungsvermögen von den 308 Plätzen der Annie Hirsch auf 455 Plätze vergrößert. Die Erlaubnis dafür war von Seiten der Magistratsabteilung 52 bereits im August 1920 erteilt worden.<sup>141</sup> Dass es nur 433 Sitzplätze am Parkett und der Rest Logen waren, ermöglichte es wohl, besonders verantwortungsvollen hohen FunktionärInnen, einen Ehrenplatz während der Vorstellungen zuzuweisen.

Wie es dem Betrieb wirtschaftlich ging, war nicht zu eruieren. Zumindest offiziell war dies wohl nicht der primäre Zweck dieser Lokalität. Annie Hirsch hatte sich allerdings noch im Februar 1920 über das schlechte Geschäft an diesem Standort und die finanzielle Situation, ja sogar erzwungene Schließzeiten, beklagt<sup>142</sup>.

Vielleicht gab es solche Probleme nun nicht mehr, weil die Gäste oft eigens in das „Leopoldstädter Volkskino“ geladen wurden. So zum Beispiel am 25.9.1926 als PANZERKREUZER POTEKIN ausschließlich vor „geladenen Gästen“ von der

---

<sup>140</sup> Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die „Kiba“*. Zur Politisierung des Vergnügens im Wien der Zwischenkriegszeit. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S.109

<sup>141</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Bescheid der MA 52 vom 3. August 1920.

<sup>142</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Schreiben von Annie Hirsch an die MA 52 vom 4. Februar 1920.

Sozialdemokratischen Partei Wien II, Sektion X – XI, aufgeführt wurde.<sup>143</sup> Auf der Meldung fand sich der Zusatz „Für die Aufrechterhaltung der Ordnung sorgt die Organisation.“, was ihr bei einer derart frühen Meldung auch zuzutrauen war.

Die meisten Veranstaltungen im „Leopoldstädter Volkskino“ werden von der sozialdemokratischen Partei selbst durchgeführt, wobei Sonderfilmabende sehr häufig an der Tagesordnung sind. Auch Organisationen wie die „Jugendlichen Naturfreunde, Gruppe Leopoldstadt“ (27. Februar 1927, „1. Wipag Reklame Film 'Das kleine Blatt', 2. Harold Lloyd Lustspiel 'Er lernt die Ehe schätzen', 3. 'Der heilige Berg'“) <sup>144</sup> oder die „Zentralorganisation der Hotel-, Gast- und Kaffeehausangestellten“ (8. April 1927) <sup>145</sup> entstammen demselben politischen Spektrum, weswegen hier auf eine ebenso ausführliche Aufzählung wie im Falle des „Helios“ verzichtet werden kann.

Erwähnenswert ist jedoch, dass in den beiden angeführten Fällen, das Kino jeweils noch als „Rotensternkino“ benannt wird.

Zwischen den Sondervorführungen wurde ein ganz normales Filmprogramm gespielt, die Qualität war jedoch nicht besonders. Es dominierten seichte Komödien und Kombinationen von zwei oder drei kurzen Lustspielen. <sup>146</sup>

Zum Zeitpunkt der Aufführung von PANZERKREUZER POTESKIN war Edmund Hamber gerade dabei, seine bisher immerhin vier Kinobetriebe <sup>147</sup> in die neu geschaffene „Kiba“ einzubringen. Schon zuvor hatte er an den einzelnen Spielstätten öfter wechselnde Geschäftsführer installiert gehabt, und obwohl seine Zeit wahrscheinlich noch knapper bemessen war, kümmerte er sich mit scheinbar besonderer Vorliebe um das „Leopoldstädter Volkskino“. Die Korrespondenz mit Behörden zählte dabei wohl zu seinen Lieblingsaufgaben – ein amüsantes Spiel von

---

<sup>143</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Meldung an die MA 52 vom 4.9.1926.

<sup>144</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Meldung an die MA 52 vom 23.2.1927.

<sup>145</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Schreiben der „Zentralorganisation Hotel-, Gast- und Kaffeehausangestellten“ vom 10. April 1927.

<sup>146</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: diverse Meldungen an die MA 52.

<sup>147</sup> Nach derzeitigem Wissensstand sind dies neben dem „Leopoldstädter Volkskino“, der „Meidlinger Biograph“, das „Ottakringer Arbeiterheim“ und die „Tonlichtspiele Floridsdorf“. Allerdings enthalten die verfügbaren Quellen und die Literatur verschiedene Angaben, was auch an Hamber selbst liegen könnte. So werden auch die „Lichtspiele Eisenbahnerheim“ im fünften Bezirk anstatt dem „Ottakringer Arbeiterheim“ genannt.

Larmoyanz und Insubordination eines entweder völlig entnervten oder grenzenlos belustigten Zeitgenossen. Vielleicht traf beides zu.

So schaffte es Edmund Hamber mit der „Kiba“ zur klaren Nummer Eins unter den Kinounternehmern aufzusteigen. Bis zu 30 Kinos mit 16.000 Plätzen in Wien und den Bundesländern wurden von ihm am Gipfel des Erfolges programmiert.<sup>148</sup>

Unter diesen Gesichtspunkten blies dem Generaldirektor der „Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H.“ andernorts ein viel heftigerer Gegenwind ins Gesicht:

*„Mit der Gründung der 'Kiba' aus Mitteln der gewerkschaftlichen 'Arbeiterbank' seien aus den 'Streikgeldern der Arbeiter (...) Bourgeoisinos entstanden, von wo aus dann in Einheitsfront mit den bürgerlichen Kinounternehmern der Sturm auf die Lustbarkeitssteuer unternommen wurde. (...) Volksverdummung en gros, Unterdrückung der proletarischen Kritik, Ausbeutung und Korruption – das ist das Gesicht des sozialdemokratischen Kinotrusters.“<sup>149</sup>*

Was den Edmund Hamber einst noch mehr geärgert haben müsste, war der Umstand, dass auch SozialdemokratInnen, allen voran der scharfzüngige Kritiker der Arbeiterzeitung Fritz Rosenfeld, in solcherlei Kritik einstimmten. Und konnten die Proteste aus dem Dunstkreis der KPÖ noch übergangen werden, so schaffte es die ständige Diskussion innerhalb der Sozialdemokratie in die Führungsgremien von Partei und Arbeiterbank.<sup>150</sup> Dort, so Werner Michael Schwarz, konnte Hamber unter dem Eindruck seines Erfolges bewirken, dass Rosenfeld künftig zu den Programmen der „Kiba“ schweigen musste.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die „Kiba“*. Zur Politisierung des Vergnügens im Wien der Zwischenkriegszeit. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 120 ff. und Dagmar **Helmreich**, *Film- und Kinopolitik der sozialdemokratischen Bewegung in Österreich in der 1.Republik*, Dipl. Wien 1992, z.B. S. 96 ff.

<sup>149</sup> Zit. nach: Peter **Grabher**, *Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918-1933)* In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S.289 Vgl. auch: *Ein fetter Brocken für Herrn Hamber: Tonfilmkino und Varieté „Plaza Ottakring“* (IRW 4.2.1933, S.11)

<sup>150</sup> Vgl. VGA, Arbeiterbank, Schachtel 10

<sup>151</sup> Werner Michael **Schwarz**, *Die Brüder Hamber und die „Kiba“*. Zur Politisierung des Vergnügens im Wien der Zwischenkriegszeit. In: Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007, S. 122 – 123

Dieses Mal jedoch gesellte sich, ausgehend vom Scheitern des letzten Großprojekts „Scala“<sup>152</sup>, zu den Angriffen, der wirtschaftliche Misserfolg hinzu. Nun gab es nichts, was ihn noch schützen könnte. 1932 wurde er als Generaldirektor der „Kiba“ entlassen und zudem aus der sozialdemokratischen Partei ausgeschlossen. Offiziell, weil er Schmiergeldforderungen und Bestechungsgelder seines Bruders Philipp gedeckt haben soll. Zusätzlich wurde ihm der Kauf des Nachtlokals „Moulin Rouge“ und ein aufwendiger Lebensstil vorgeworfen.

Addiert man den Umstand, dass Hamber Jude war, so hatte man nun alle im ersten Teil der Arbeit diskutierten Ingredienzien beisammen, die die Ressentiments gegen das Kino, ja gegen die Moderne selbst beförderten. Dies alles entlud sich nun auf das unzertrennbare Brüderpaar, ihnen wurde der Prozess gemacht, *der* Kinoskandal der dreißiger Jahre suchte seine Opfer.

Vor allem die Rechte (katholisch-konservativ wie deutsch-national) nutzte diese Gelegenheit für eine antisozialistische und antisemitische Pressekampagne:

*„Unter dem Titel 'Die Filmkönige Gebrüder Hamber' wurden – in äußerst diffamierendem und brutalem Tonfall – falsche Behauptungen, Verzerrungen und Übertreibungen mit bekannten Bruchstücken aus ihrer Biografie zu einem Bild zusammengesetzt, das alle antisemitischen Stereotypen des jüdischen (Kino-)Unternehmers erfüllte. Ihre Tätigkeit in der Filmbranche wurde per se als mit einer für Juden typischen Neigung zur 'Verhöhnun' von 'Recht, Sitte und Gesetz' erklärt. Die Metaphern, die dabei verwendet wurden, wie 'Gift' oder 'Schmutz', stammten bereits aus dem Arsenal der kulturkonservativen und reaktionären Kinokritik der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Die Behauptung eines verschwenderischen Lebensstils und die Bereicherung in einer 'Zeit des Elends und der Arbeitslosigkeit' stempelten sie zu 'Volksschädlingen'. Tödlich attackiert wurden sie aber mit dem Vorwurf der 'Rasseschande'. Sie hätten junge Frauen mit dem Versprechen verführt, sie beim Film unterzubringen. Bei Philipp Haber wurde angeblich ein 'Dokument der Schande' gefunden – ein eheähnlicher Vertrag mit einer 'arischen' Lebensgefährtin – mit dem ihm der Kauf sexueller Leistungen von einer 'deutschen Frau' unterstellt wurde. Das Pamphlet schließt mit einer unmissverständlichen Absichtserklärung, die nicht anders als ein Todesurteil zu verstehen ist: 'Nun ist es*

---

<sup>152</sup> Ebd. 124 – 126

*an uns, durch geeignete Maßnahmen dafür Sorge zu tragen, dass diesen beiden Talmudbestien für immer ihr volksvergiftendes Handwerk gelegt wird.*“<sup>153</sup>

Der Anteil der Linken an diesem Drama, das seiner Verfilmung harrt, war nicht nur nichts entgegen zu setzen, sondern – wenn auch zum Teil aus anderen Gründen – sogar in diese faktische Selbstbeschädigung eingestimmt zu haben. Wenn schon nicht aus Überzeugung, so hätte man aus rein strategischen Überlegungen heraus schon lange gegensteuern müssen.

Denn nicht der tiefe Fall des Edmund Hamber bedeutete keineswegs das Ende für unseren Forschungsgegenstand. Die Bestände im Stadt und Landesarchiv belegen, dass er den Kampf um das von ihm ins einstige Imperium eingebrachte Kino noch nicht aufgegeben hatte. Er führte sein Kino weiter.

Vielmehr wurde es nach den Februarkämpfen 1934 *„im Zuge der Neuordnung in Wien“* durch *„Einsetzung eines Bevollmächtigten“* des *„Österreichischen Credit-Instituts“* wie alle anderen Spielstätten der *„Kiba“* der nun illegalen sozialdemokratischen Einflussosphäre entzogen.<sup>154</sup>

*„Hiezu gehören also nicht nur jene Kinos, die von der 'Kiba' Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H., sei es als eigene Kinos, sei es als Pachtkinos, schon bisher betrieben wurden, sondern auch all jene Kinos, die unter was immer für einer Form im Sinne der soz.dem. Partei geführt wurden, so insbesondere auch die Kinos der Brüder Hamber.“*<sup>155</sup>

Interessanterweise sah also der politische Gegner *„so insbesondere auch“* die Kinos der Brüder Hamber sehr wohl im Sinne der sozialdemokratischen Partei geführt, auch wenn die eigenen ParteifreundInnen das gar nicht so wahrnehmen wollten.

Die folgenden Aktenstücke sehen eine große Anzahl an BewerberInnen für die neu auszustellende Kinolizenz, darunter die Frau des noch immer kämpferischen Edmund Hamber, Olga Herold, über die nicht viel mehr als ihr Name

---

<sup>153</sup> Ebd. S. 111

<sup>154</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 7: Schreiben des *„Österreichischen Credit-Instituts“* vom 17. März 1934.

<sup>155</sup> Ebd.

herausgefunden werden konnte.<sup>156</sup> Die Entscheidung wurde jedoch im Sinne des Ständestaatsregimes getroffen. Die Überführung der „Kiba“ und „so insbesondere auch“ die Betriebe der Gebrüder Hamber, und also des „Leopoldstädter Volkskins“, in einen Block vaterländischer Kinos. Danach brechen die Aufzeichnungen aufgrund der Umstellung in der Verwaltung Wiens ab.

Einen Teil des Gewinns nutzte die austrofaschistische Regierung für sozialpolitische Maßnahmen und führte in diesem Punkt die Politik der Sozialdemokratie fort.<sup>157</sup>

Was die gescheiterten Brüder angeht, so machten die Mörder ihre Drohungen wahr.<sup>158</sup> Nachdem sie möglicherweise versucht hatten, 1936 nach England auszuwandern, vielleicht auch wieder von dort zurückkamen,<sup>159</sup> wurden sie wohl 1938 nach Dachau und 1940 nach Buchenwald deportiert. Mehrere Quellen aus dem Umfeld der heutigen Gedenkstätte erzählen dabei von folgender letzter Szene: Philipp Hamber soll von einem SS – Wächter in einer Pfütze vor den Augen seines Bruders ertränkt worden sein, woraufhin Edmund verlangte, den seinen Vorgesetzten zu sehen und eine offizielle Beschwerde einreichte, wissend, dass dies sein eigenes Todesurteil bedeutete.

Im vorliegenden Fallbeispiel haben wir einen sozialdemokratisch geprägten Betrieb untersucht, der kommerzielle Interessen mit dem Anspruch zu verbinden suchte, Bildung und Politisierung zu vermitteln. Das Konzept der Vermittlung erscheint klassisch und ein wenig paternalistisch. Die zum Einsatz gebrachten Filme entsprachen bei Veranstaltungen dem üblichen Repertoire, im regulären Betrieb überwog seichte Unterhaltung und kurzweilige Zerstreuung auf niedrigem Niveau.

Schwächen dieser Konzeption, wie eine große Abhängigkeit von der politischen Organisation und das Problem zu wenig gelungener Filme, die zudem auf

---

<sup>156</sup> Karin Moser, *Die Demokratie hat ausgedient*. In: Verena Moritz, Karin Moser, Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008, S. 287 ff.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Vgl. Harry Stein (Gedenkstätte Buchenwald) (Hrsg.), *Konzentrationslager Buchenwald 1937 – 1945. Begleitband zu ständigen historischen Ausstellung*, Göttingen 1999, S. 130

<sup>159</sup> Bis jetzt ist es nicht gelungen, seriöse Belege für diese Vermutungen zu finden.

mangelndes Bewusstsein im Publikum trafen, hatte der Betreiber dieser Institution erkannt. In der Beschäftigung mit seiner Person wurden vom Fallbeispiel ausgehend, grundlegende Einstellungen im Kino- und Filmwesen der Zwischenkriegszeit abgehandelt.

Einer Bewertung Edmund Hambers, wie sie sich von Fritz Rosenfeld über frühe Arbeiten bis heute durchzieht, möchte ich mich nicht anschließen. Im Gegenteil scheint mir die ewige mehr oder weniger offene Etikettierung als (tendentiell skrupelloser) „Geschäftsmann“, der quasi nur aus Profitstreben am Rockzipfel der Sozialdemokratie hängt, ein Wiederhall der damaligen Diskussion.

Kann man denn nicht Geschäftsmann ohne Sozialdemokratie sein? Kann man nicht Sozialdemokrat und Geschäftsmann sein?

Die bekannten Stationen zeigen ebenso wie sein Wirken im „Leopoldstädter Volkstheater“ eine tiefe Verbundenheit mit dem sozialdemokratischen Lager. Selbst wenn persönlichem Reichtum und einem ausschweifenden Leben zugetan, ein „Mann der Praxis“ und aufgrund seiner Funktion am ökonomischen Erfolg des Betriebes interessiert, so rechtfertigen Stationen seines Lebens, vom frühen Interesse, über das Zur-Verfügung-Stellen von Möglichkeiten und das Ausharren in der Bewegung oder dem Umgang mit Autoritäten bis zum kolportierten Tod auch ein Bild eines wahrhaft Überzeugten, vielleicht eines zynischen Idealisten, sicher jedoch eines eigenwilligen Freigeistes.

Wenn ihm vorgeworfen wird, dass er nur dem Geschmack des Publikums gefolgt wäre, oder – differenzierter und zugleich zynischer – dass sich sein Vertrauen in den Geschmack desselben spätestens 1938 als trügerisch erwiesen hätte, so kann entgegnet werden, dass sein „Scheitern“ gerade in dem zur Niederlage verurteilten systemimmanenten, bevormundeten Denkmustern angelegt war, womit auch die ausufernde Darstellung dieser Problematik in Bezug auf das Fallbeispiel seine Berechtigung erhält.

### 4.3. Sascha Filmpalast / Eos

Als letztes Fallbeispiel wollen wir nun die Aufmerksamkeit auf das „Eos-Kino“ lenken, welches als Adresse die Ungargasse 60 hatte, im bürgerlich geprägten dritten Bezirk. Die Bestände enthalten Aufzeichnungen bis zum Jahr 1937 und gehen somit von allen drei Betrieben am weitesten. Die für diese Arbeit spannendsten Dokumente fallen ausnahmslos in die dreißiger Jahre. Insofern wird die Untersuchung der Vorgeschichte ebenso wie die Gesamtdarstellung in diesem Kapitel auf das notwendige Maß verkürzt.

Schließlich muss in diesem Fall, Rücksicht darauf genommen werden, dass – wie bereits erwähnt – Filmarbeit rechter Organisationen noch ein „*Forschungsdesiderat*“ darstellen. Informationen zu den meisten AkteurInnen und Organisationen sind zum Teil noch gar nicht gesichert.

Daher sollen in diesem Kapitel Informationen zu VeranstalterInnen und Filmprogrammen aus den Beständen, lückenlos zugänglich gemacht und immerhin Forschungsperspektiven eröffnet werden.

Eine darüber hinaus gehende Kontextualisierung hätte jedoch eine ausschließliche Konzentration auf diese Bewegungen erfordert.

Die Gründung des „Eos Kinos“ geht auf das Jahr 1921 zurück, als der „Reichsverband kriegsgeschädigter Intellektueller“ die Lizenz für das Areal der ehemaligen Winterreitschule erhielt.<sup>160</sup> Das Fassungsvermögen des prächtigen ovalen Zuschauerraums beherbergte zunächst in den dreigeteilten Sitzreihen 1.088 Personen. Auch in Wien konnte man Kinos mit einem ähnlichen Fassungsvermögen an den Fingern einer Hand abzählen. Obwohl als klassisches Wiener Premierenkino bekannt, gerät das „Eos“ Ende der zwanziger Jahre in die Krise und geht eine Partnerschaft mit der Sascha Filmindustrie AG ein, was zur Namensänderung in „Sascha-Filmpalast“ führt.<sup>161</sup> Die ökonomischen Schwierigkeiten dürften im Zusammenhang mit der kostenintensiven, aber notwendigen Umrüstung auf die Projektion von Tonfilmen stehen<sup>162</sup>, da in diesem Fall umfangreiche „*bauliche*

---

<sup>160</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16.

<sup>161</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung über Namensänderung vom 16. Februar 1931.

<sup>162</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Bericht der Bundes-Polizeidirektion an die MA 52 vom 1. Dezember 1930.

*Veränderungen*“ vorgenommen werden mussten. Es kommt nach langem hin und her zu den Umbaumaßnahmen, sodass ab 1931 auch 1.288 Sitzplätze zur Verfügung stehen. Ebenso wird aufgrund der finanziellen Probleme um Erlaubnis angesucht, neben dem regulären Filmprogramm Varietés zu veranstalten.<sup>163</sup>

Wie in anderen Großkinos veranstalten so gut wie alle politischen Fraktionen und kommerzielle Anbieter<sup>164</sup> Vorführungen. Die letzte linke Veranstaltung findet am 6. Jänner 1933 statt. Der Verein „Freie Schule – Kinderfreunde“ zeigt den Film DER HAUPTMANN VON KÖPENICK.<sup>165</sup>

Eine Auflistung macht das Spektrum der bei den Fremdveranstaltungen (In Klammer wird das angegebene Programm beigefügt.) bewusst:

*„Freie Schule-Kinderfreunde“ (Filmvorführung Verein)<sup>166</sup>*

*„Wiener Kirchenblatt“ (Filmvorführung: „Begräbnisfeier des Kardinal Piffel“ und „Muttergotteshuldigung von 40000 Kindern“)<sup>167</sup>*

*„Verein 'Freie Schule' - Kinderfreunde“ (Der Hauptmann von Köpenik)<sup>168</sup>*

*„Silvester-Nachtveranstaltung unter Leitung Konzertdirektor Oskar Grammer mit Rede von Prof. Willy Schmieger“<sup>169</sup>*

*Sondervorführung „Persil“ (Film)<sup>170</sup>*

*„Österreichischen Kriegsoferversband, Ortsgruppe III“ („Der Feldherrenhügel“)<sup>171</sup>*

*„Firma Schich Lever GmbH. Sondervorstellung“ („Liebe auf Brettern“)<sup>172</sup>*

*„Bezirksgruppe Landstraße Vaterländische Front“ („Filmvorführung und Vorführung Österreichischer Heeresfilm“)<sup>173</sup>*

---

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Zum Beispiel Persil.

<sup>165</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 5. Jänner 1933.

<sup>166</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 20. Jänner 1931.

<sup>167</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 17. Juni 1932.

<sup>168</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 8. Jänner 1933.

<sup>169</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 20. Dezember 1933.

<sup>170</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 28. Jänner 1934.

<sup>171</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an MA 52 vom 30. November 1934.

<sup>172</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 29. November 1935.

<sup>173</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 2. November 1935.

„Heeresfilmstelle“ („Sonderveranstaltung ‚Heeresfilme‘“) <sup>174</sup>

„Vaterländische Front“ („Filmvorführung Heeresfilmstelle“) <sup>175</sup>

„Österreichischer Pfadfinderbund“ („Vorführung Heeres bzw. Kulturfilm“) <sup>176</sup>

„Bund der Reichsdeutschen“ („Filmvorführung“) <sup>177</sup>

„Turnverein des deutschen Turngaus im 3. Bezirk“ („Filmvorführung“) <sup>178</sup>

„Turnvereine“ („Filmvorführung“) <sup>179</sup>

„Turner Verbände Landstraße“ („31.1. Filmvorführung“) <sup>180</sup>

„Fachgruppe technische Volksbildung“ („Filmvorführung“) <sup>181</sup>

„unleserlich (Vedenka?)“ („Sondervorstellung 2 Kulturfilme über Malaria und Syphilis“) <sup>182</sup>

„Fachgruppe für technische Volksbildung Film“ („Das Auto als Volkswagen für die Volksgemeinschaft (Riesenbetriebe der dt. Auto Industrie)“) <sup>183</sup>

„Fachgruppe für technische Volksbildung“ („Film: ‚Deutsches Volk zur See‘“) <sup>184</sup>

In den dreißiger Jahren erringen rechte Organisationen deutliche Dominanz, wobei sich die Veranstaltungen rund um zwei Zeiträume massieren: „Die österreichische Filmstelle der NSDAP“ – meistens vertreten durch Wilhelm Lauer, manchmal auch

---

<sup>174</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 8. Jänner 1936.

<sup>175</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 14. Jänner 1936.

<sup>176</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 13. März 1936.

<sup>177</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 23. Juli 1936

<sup>178</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 17. November 1936.

<sup>179</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 1. Dezember 1936.

<sup>180</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 29. Jänner 1937.

<sup>181</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 11.2.1937.

<sup>182</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 20.2.1937.

<sup>183</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 8. März 1937.

<sup>184</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung an Besonderes Stadtamt III vom 16. März 1937.

durch Wilhelm Jäger oder Karl Schirach<sup>185</sup> - mit Sitz in der Seidengasse 18 im siebten Bezirk setzt rund um den Machtwechsel in Deutschland bis zum Frühjahr des Jahres 1933 deutliche Aktivitäten.

Warum die NSDAP dies gerade hier entfaltete, und ob sie über UnterstützerInnen im Kino verfügte, konnte nicht herausgefunden werden. Vielleicht können aber Schlüsse über das Filmprogramm, welches – sofern vorhanden – kurz aufgezählt werden soll, gezogen werden:

19. Februar 1933

*„Adolf Hitlers Flug über Deutschland“<sup>186</sup>*

8. April 1933

*„Morgenrot“, „Potsdam, die Geburtsstunde des neuen Reiches“<sup>187</sup>*

20. April 1933 (Doppelvorstellung)

*„Adolf Hitler der große Volkskanzler und Schmied des deutschen Volkes an der Arbeit“*

*„Die Regierung der nationalen Erhebung übernimmt ihr Amt“*

*„Der Aufruf an das deutsche Volk zum Wahlkampf am 5.3.1933“*

*„Heldengedenkfeier in Berlin am Volkstrauertag“*

*„Der Tag von Potsdam“*

*„Die Machtergreifung in Bayern“*

*„Der große Appell der S.A. und S.S. Deutschlands und Oesterreichs am 8. April“<sup>188</sup>*

13. Mai 1933 (verschoben auf 20. Mai 1933)

*„Der unsterbliche Lump“*

*„Der Tag der deutschen Arbeit am 1. Mai 1933 in Berlin“<sup>189</sup>*

---

<sup>185</sup> Siehe z.B. WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung der „Österreichische Filmstelle der NSDAP“ vom 17. Februar 1933.

<sup>186</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung Wilhelm Lauer an MA 52 vom 18. Februar 1933.

<sup>187</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung Willhelm Lauer an MA 52 vom 29. März 1933 und vom 6. April 1933.

<sup>188</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung Wilhelm Lauer an MA 52 vom 19. April 1933.

<sup>189</sup> WStLA, M.Abt. 104, A 11/1, Schachtel 16: Meldung Wilhelm Lauer an MA 52 vom 11. Mai 1933

Wichtig ist jedoch zu betonen, dass auch hier Organisationen wie die „Fachgruppe technische Volksbildung Film“ oder der „Bund der Reichsdeutschen“ nach dem offiziellen Verbot der Nationalsozialisten, durch Filme mit pseudo-wissenschaftlicher Fassade und Themen wie „Eroberung der Weltmeere“, „wissenschaftlich technischer Fortschritt“, „Steigerung der industriellen Produktion“ oder „Hygiene und Seuchenbekämpfung“, die deutsch-nationale Propaganda fortsetzen konnten.

Imperialistische und revanchistische Gelüste, Gehorsam und Disziplin, Sozialdarwinismus und Rassismus konnten so weiter geschürt werden.

Auch MORGENROT<sup>190</sup> einer der beiden Spielfilme von Gustav Ucicky, die in den Programmen gezeigt wurden, war thematisch ganz ähnlich gelagert. Als einer der ersten NS-Propagandafilme, der allerdings noch in der Weimarer Republik entstand, behandelte er das Thema der Pflichterfüllung im U-Boot-Krieg.<sup>191</sup>

Wie wir sehen, versuchten nach 1934 wiederum katholische und konservative Verbände verstärkt Österreich-Patriotismus und Wehrbereitschaft über den Film zu propagieren. Die Filmvorführungen fanden übrigens durchwegs sonntags am späten Vormittag statt, sodass auch im bürgerlichen dritten Bezirk, politische Filmveranstaltungen zwischen Kirchgang und Mittagessen besucht werden konnten.

Wir haben mit dem „Eos-Kino / Sascha – Filmpalast“ zuletzt also ein Kino kennen gelernt, dass – aufgrund seiner Lage und Positionierung am Markt – ein gänzlich anderes Publikum anzog, als die Vergleichsbeispiele „Helios Kino“ oder „Leopoldstädter Volkskino“. Eine stärkere Nutzung durch externe Gruppen und Verbände fand ab den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts statt, was tatsächlich eher wirtschaftliche Gründe gehabt haben könnte, da finanzielle Schwierigkeiten ebenso belegt sind wie der Versuch, über Alternativprogramme (Varietés, Sylvestergalas, Vorträge, Werbeveranstaltungen, sonst. Vorführungen) zusätzliche Einnahmen zu lukrieren.

---

<sup>190</sup> **MORGENROT**. Universum-Film AG (UFA). 85 min. Deutschland 1932/33. *Gustav Ucicky*. DB: Gerhard Menzel. B: Rudolf Forster, Adele Sandrock, Fritz Genschow, Camilla Spira, Paul Westermeier

<sup>191</sup> Siehe dazu: <http://www.filmportal.de>, zuletzt abgerufen am 3.6.2009

Während der Machtergreifung der NSDAP in Deutschland entfalten nationalsozialistische Filmaktivisten zahlreiche Aktivitäten. Zum Einsatz kommen Propagandafilme aus Deutschland, wobei ein Schwerpunkt auf dokumentarischem Material liegt. Sie scheinen gut organisiert zu sein und über ausreichend finanzielle Mittel zu verfügen. Auch scheint ein derart großes Kino, mehrfach gefüllt worden zu sein.

Wichtigstes Instrument dürfte zunächst die „Filmstelle der NSDAP in Österreich“, über die kaum Informationen existieren, gewesen sein. Mit dem Verbot treten Tarnorganisationen auf.

Die weitere Forschung könnte hier versuchen, den einzelnen Personen und Vereinen zu folgen (insbesondere der „Filmstelle“ und den mit ihr verbundenen Personen). Ein Vergleich zu anderen Kinos, die ähnliche Veranstaltungen beherbergten (z.B. „Kosmos-Kino“, „Zirkus-Busch-Kino“), scheint angebracht. Schließlich könnten Vergleiche systematisch aufgebaut werden.

Die Vorführungen der vaterländischen Front ab 1935 könnten eine direkte Reaktion auf die Aktivitäten der deutsch-nationalen Filmarbeit darstellen, wobei hier aus den Kinoakten keine Rückschlüsse auf Motiv oder Erfolg der Veranstaltungen gezogen werden konnten.

## **5. Schlussfolgerungen**

Ausgehend von einer von einer Schilderung der grundlegenden Rahmenbedingungen haben wir nun drei typische Beispiele für das Kinowesen in der Zwischenkriegszeit gesehen.

Beim „Helios“ handelte es sich um einen kleinen bis mittleren Kinobetrieb, der vornehmlich der Unterhaltung der lokalen Kinogehenden, insbesondere der Jugend, diente. Der hohe Anteil an jüdischen Organisationen unter den VeranstalterInnen eigener Programme weist ihn als wichtigen Ort jüdischen Kulturlebens aus. Dabei scheint es wahrscheinlich, dass der Besitzer selbst linke und zionistische Strömungen unterstützte.

Das zumeist jugendliche Publikum traf sich hier an den Samstagabenden, um gemeinsam unterhaltsame und kritische Spielfilme zu sehen oder Ereignisse, an denen sie auch selbst teilgenommen haben, in dokumentarischen Bildern zu reflektieren oder wieder zu erleben.

Kino und Politik, die beide nach den „Massen“ strebten, trafen sich hier am Schnittpunkt von neu entstandener Freizeitkultur und kulturpolitischer Jugendarbeit.

Das „Leopoldstädter Volkskino“ stellte wohl eher eine Reaktion der Politik auf den Erfolg der Lichtspieltheater dar. Das von einem sozialdemokratischen Verein betriebene Kino bot vor allem nahe stehenden Organisationen zur Selbstdarstellung. Dazwischen wurde es mit einem seichten Unterhaltungsprogramm bespielt. An der Person seines Betreibers, die trotz jüngster Publikationen weitere Beachtung verdient, konnten Kino- und Filmdebatten, aber auch Bruchlinien in der ArbeiterInnenbewegung sowie ein Kapitel jüdischer Sozialgeschichte exemplarisch veranschaulicht werden.

Angesichts der damaligen antisemitischen Kampagne und der vorherrschenden heutigen Rezeption wäre eine Neubewertung seiner Aktivitäten unter Einbeziehung sozialgeschichtlicher Aspekte der besonderen Stellung jüdischer SozialdemokratInnen aus bürgerlichen Milieus dringend angebracht.

Der „Sascha Filmpalast“ („Eos Kino“) stellt einen völlig anderen Typus von Filmtheater dar. Die Ausrichtung als eines der großen Premierenkinos und Lage des

Kinos im bürgerlichen dritten Bezirk haben Auswirkungen auf die Zusammensetzung der FremdveranstalterInnen und den Ablauf des Programms. Neben einigen kommerziellen Anbietern dominieren hier rechte Organisationen, v.a. die „vaterländische Front“. Daneben versucht gerade auch die NSDAP häufig, die Möglichkeiten dieses Kinos zu nutzen.

Im Vergleich zu der auf Attraktion und Gemeinschaftsgefühl orientierenden Zuwendung zu Unterhaltung und Freizeitkultur der vorherigen (linken) Beispiele dominieren hier in den politischen Programmen wissenschaftlicher Gestus, Bildungsfilm und dokumentarisches Material. Auch sind die meisten Programme tagsüber angesetzt.

Die verschiedenen Möglichkeiten und Bedingungen der einzelnen Beispiele und der an ihnen wirkenden Organisationen berücksichtigend kann vielleicht dennoch an dieser Stelle, eine Verschiedenheit im Charakter linker und rechter Filmveranstaltungen konstatiert werden.

Die eher am fiktionalen Film ausgerichteten hehren Ziele der linken Organisationen scheitern häufig an der fehlenden Verfügbarkeit entsprechender Filmproduktionen sowie am fehlenden Bewusstsein des Publikums, wobei beide Faktoren miteinander in Beziehung stehen. So wies der Theoretiker Bela Balasz an verschiedenen Stellen darauf hin, dass, nachdem sich der Film als „bewusst gebrauchtes Propagandamittel in der Hand des gegenrevolutionären Kapitalismus“ befinde, man „Filmfabriken“ brauche, um durch proletarische Filme „Klassenbewusstsein und Kampflust“ zu entfachen, der Erfolg dieser Produktionen jedoch auf dem bereits „vorhandenen Bewusstsein“ des Publikums aufbaue.<sup>192</sup>

Im Gegensatz zur „gefährlichen“ und „billigen“ Unterhaltung der Massen, wird hier also unter Umständen eher versucht, kleinbürgerlichen Idealen einer Bildungsinstitution zu folgen. Im Hinblick auf die Filmprogramme der Nationalsozialisten wäre die These vom „Reactionary Modernism“<sup>193</sup> (Jeffrey Herf) weiter zu verfolgen.

---

<sup>192</sup> Vgl. Béla **Balázs**, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 3te Auflage, Wien 1972

<sup>193</sup> Jeffrey **Herf**, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984

## **6. Literatur- und Quellenverzeichnis**

### **6.1. Archivarische Quellen**

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 104, A 11/1 (Kinoakten).

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 119, A 32 (Vereinsregister).

Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA)/Archiv der Republik (AdR), Vermögensverkehrsstelle.

Kinematographenverordnung, RGeBl. 1912/191.

Wiener Kinogesetz, LGBl. 1926/35.

Durchführungsverordnung zum Wiener Kinogesetz vom 14. September 1926, LGBl. 1926/36.

Verein zur Geschichte der Arbeiterbewegung (VGA), Arbeiterbank.

### **6.2. Namentlich nicht gekennzeichnete Zeitschriftenartikel**

Aus den Kinematographen-Theatern: „Helios“-Kinematographentheater. In: Kinematographische Rundschau Jg. 3, Nr. 48 (13. Jänner 1909) 5.

### **6.3. Monographien und Publikationen**

Emilie **Altenloh**, *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914

Rudolf **Arnheim**, Helmut H. Diederichs (Hrsg.), *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München, Wien 1977

Béla **Balázs**, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 3te Auflage, Wien 1972

Thomas **Ballhausen**, Paolo Caneppele (Hrsg.), *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*, Wien 2005

Peter **Berger**, *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*, Wien 2007

Monika **Bernold**, *Kino. Über einen historischen Ort weiblichen Vergnügens und dessen Bewertung durch die Sozialdemokratische Partei. Wien 1918-1934*, Dipl. Wien 1987

Gerhard **Botz**, *Beiträge zur Geschichte der politischen Gewalttaten in Österreich von 1918 bis 1933*, Diss. Wien 1966

Susanna **Brossmann**, *Kunst, Kommerz und Klassenkampf. Zur Geschichte der Kiba: Kino zwischen Ideologie und Ökonomie in der Ersten Republik. Wien 1926-1934*, Dipl. Wien 1994

Robert **Brunner**, *Das österreichische Film- und Kinorecht nebst den wichtigsten einschlägigen Gesetzen und Verordnungen*, Wien, Leipzig 1928.

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

Paolo **Caneppele** (Hrsg.), *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1922-1925*, Wien 2002

Peter **Csendes**, *Geschichte der Magistratsabteilungen der Stadt Wien 1902-1917*, 2. Teil, Wien 1971/72

Christian **Dewald**, Werner Michael Schwarz (Hrsg.), *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Wien 2005

Christian **Dewald** (Hrsg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur in der ersten Republik*, Wien 2007

Herbert **Edler**, Heinz Hanus. *Filmschaffender und Begründer einer Berufsvereinigung für Filmschaffende (Filmbund) in der ersten Republik. Ein Beitrag zur (Sozial-)Geschichte des österreichischen Films*, Diss. Wien 1983

Martina **Feike**, *Filmpublizistik in der Ersten Republik. Eine Untersuchung der österreichischen Filmzeitschriften der Stummfilmzeit von 1918 bis 1928*, Diss. Wien 1985

Walter **Fritz**, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien 1996

Guntram **Geser**, Armin Loacker (Hrsg.), *Die Stadt ohne Juden*, Wien 2000

Margarete **Grandner**, Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), *Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934*. Endbericht Teil 1, o. O. o. J.

Ernst **Hanisch**, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 2005

Thomas **Hanna-Daoud**, *Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung*, Köln, Weimar, Wien 1996

Gernot **Heiss**, Ivan Klimes (Hrsg.), *Obrazy casu/Bilder der Zeit, Tschechischer und österreichischer Film der 30iger Jahre*, Praha/Brno 2003

Dagmar **Helmreich**, *Film- und Kinopolitik der sozialdemokratischen Bewegung in Österreich in der 1.Republik*, Dipl. Wien 1992

Jeffrey **Herf**, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press 1984

Roman **Horak**, Wolfgang Maderthaner, Siegfried Mattl, Lutz Musner (Hrsg.), *Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik*, 2 Bde., Bd.1, Wien, Graz, Köln 1983

Klaus **Hödl**, *Wiener Juden – jüdische Wiener. Identität, Gedächtnis und Performanz im 19. Jahrhundert*, Innsbruck 2006

Helmut **Korte**, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen 1998

Siegfried **Kracauer**, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1964

Siegfried **Kracauer**, *Kino*, Frankfurt/Main 1974

Siegfried **Kracauer**, *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/Main 1984

Roman **Kramer**, *Das Kinowesen*, Wien 2003

Günter **Krenn**, Armin Loacker (Hrsg.), *Zauber der Boheme*, Wien 2002

Christian **Kubo**, *Institution Wanderkino. Die Etablierung von Film und Kino als Unterhaltungsinstitution im ländlichen Raum durch das organisierte Wanderkino in Österreich*, Dipl. Wien 1993

Naomi **Lassar** (Hrsg.), *Jüdische Jugendbewegungen. Sei stark und mutig!*, Wien 2001

Armin **Loacker**, *Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier 1999

Armin **Loacker**, Ines Steiner (Hrsg.), *Imaginierte Antike, Österreichische Monumentalstummfilme*, Wien 2002.

Siegfried **Mattl**, *Beiträge zu einer Geschichte des Körpers*, Habil. Wien 1994

Brigitte **Mayr**, Miachael Omasta (Hrsg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker*, Wien 2007

- Hubert **Mock**, *Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik*, Dipl. Wien, 1986
- Verena **Moritz**, Karin Moser, Hannes Leidinger (Hrsg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008
- Naomi **Lassar** (Hrsg.), *Jüdische Jugendbewegungen. Sei stark und mutig!*, Wien 2001
- Isabella **Palfy**, *Kino und Film in der Ersten Österreichischen Republik. Die Filmpublizistik der Tonfilmzeit 1929-1938*, Diss. Wien 1993
- Peter **Payer**, Robert Gokl, *Das Kosmos-Kino. Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz*, Wien 1995
- Ramon **Pils**, *Forschungsbericht zum Forschungsseminar „Preussische Junker und Wiener Madeln“ (Prof. Frank Stern)*, Wien 2005, S. 4
- Dieter **Prokop**, *Soziologie des Films*, Berlin 1970
- Oliver **Rathkolb**, Wolfgang Duchkowitsch, Fritz Hausjell (Hrsg.), *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich*, Salzburg 1988
- Bärbel **Schrader** (Hrsg.), *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – eine Dokumentation*, Leipzig 1992
- Werner Michael **Schwarz**, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Dipl. Wien 1990
- Mendel **Singer**, *Der Weg des jüdischen Arbeiters zum Sozialismus*, Wien 1924
- Erika Weinzierl, Kurt **Skalnik** (Hrsg.), *Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik*, Bd. 1 Graz, Wien, Köln 1983
- Harry **Stein** (Gedenkstätte Buchenwald) (Hrsg.), *Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945. Begleitband zu ständigen historischen Ausstellung*, Göttingen 1999
- Franz Bertram **Suppan**, *Kinokultur in Graz. Unterhaltung und Bildung durch den Film von 1896 bis um 1960*, Dipl. Graz 1994
- Emmerich **Tálos**, Wolfgang Neugebauer (Hrsg.), *Austrofaschismus. Politik-Ökonomie-Kultur 1933-1938*, Wien 2005
- Jerzy **Toeplitz**, *Geschichte des Films*, Bd.1, 1895-1928, Berlin 1976
- Jerzy **Toeplitz**, *Geschichte des Films*, Bd.2, 1928-1933, Berlin 1976
- Klaus Christian **Vögl**, *Kino in Wien 1918-1938*, unveröffentlichte Arbeit Wien 1987
- Tina **Walzer**, Stephan Tempel, *Unser Wien – „Arisierung auf österreichisch“*, Berlin 2001

Josef **Weidenholzer**, *Auf dem Weg zum „Neuen Menschen“*. Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der Ersten Republik, Wien, München, Zürich 1983

#### **6.4. Internetseiten**

<http://www.filmportal.de>, zuletzt abgerufen am 3.6.2009

<http://www.kintheop.at>, zuletzt abgerufen am 2.6.2009

[http://www.doew.at/thema/widerstand/tagung\\_garscha.html](http://www.doew.at/thema/widerstand/tagung_garscha.html), zuletzt abgerufen am 4.5.2009

<http://www.dasrotewien.at>, zuletzt abgerufen am 3.6.2009

<http://www.deutsches-filminstitut.de>, zuletzt abgerufen am 2.6.2009

## 7. Filmliste

**GÖSTA BERLINGS SAGA.** Äquator-Film Co.mbH (Berlin). 183 min. Schweden 1924. *Mauritz Stiller*. DB: Ragnar Hytén-Cavalius, Selma Lagerlöf (Roman), Mauritz Stiller. B: Lars Hanson, Sven Scholander, Ellen Hartman-Cederström, Mona Martenson, Greta Garbo

**DAS NOTIZBUCH DES MR. PIM. (MR. PIMS EUROPAREISE)** Zentralstelle für das Bildungswesen (Wien). 72 min. Österreich 1930. *Frank Ward Rossak*.

**DAS ZWEITE INTERNATIONALE SOZIALISTISCHE JUGENDTREFFEN IN WIEN, 12. BIS 14. JULI 1929.** Zentralstelle für das Bildungswesen (Wien). 13 min. Österreich 1929. Kamera: Josef Ambor, Hans Glück, Adolf Loos. Sprecher: Otto Kerry

**DER HAUPTMANN VON KÖPENICK.** G.P. Films GmbH (Berlin), Roto-Film GmbH (Berlin). 107 min. Deutschland 1931. *Richard Oswald*. DB: Carl Zuckermayer, Albrecht Joseph. B: Max Adalbert, Ernst Dernburg, Willi Schur, Paul Wagner

**DIE VOM 17ER HAUS.** Allianz-Film (Wien). 60 min. Österreich 1932. *Artur Berger*. DB: Siegfried Bernfeld, Artur Berger. B: Karl Bosse, Elly Förster, Till Hans, Victor Kutschera

**IM WESTEN NICHTS NEUES.** Universal Pictures. 145 min. USA 1930. *Lewis Milestone*. DB: Maxwell Anderson, Erich Maria Remarque (Roman). B: Louis Wolheim, Lew Ayres, John Wray, Arnold Lucy

**MORGENROT.** Universum-Film AG (UFA). 85 min. Deutschland 1932/33. *Gustav Ucicky*. DB: Gerhard Menzel. B: Rudolf Forster, Adele Sandrock, Fritz Genschow, Camilla Spira, Paul Westermeier

**MUTTER (Originaltitel: Matj).** Meschrabpom-Rus. 88 min. UdSSR 1926. *Wsewolod Pudowkin*. DB: Nathan Sarchi. B: Maria Fein, Olga Engl, Leopold von Ledebur, Marianne Herzka

**MUTTER KRAUSENS WEG INS GLÜCK.** Prometheus Film. 121 min. Deutschland 1929. *Phil Jutzi*. DB: Willy Döll, Jan Fethke. B: Alexander Schmitt, Holmes Zimmermann, Ilse Trautschold, Gerhard Bienert

**NIEMANDSLAND.** Resco-Filmproduktion Anton Resch (Berlin). 93/66 min. Deutschland 1931. *Victor Trivas*. DB: Leonhard Frank. B: Hugh Stephen Douglas, Luis Douglas, Georges Pécelet, Elisabeth Lennartz

**POLIKUSCHKA.** UdSSR 1918/19. Alexandr Sanin. DB: Walentin Turkin, Nikolaj Efros, Leo Tolstoj (Roman). B: Ivan Moskvín

**ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN** (Originaltitel: **OKTJABAR**). Sowkino (Moskau). 54 min. 1927 UdSSR. *Sergej Eisenstein*. B: Eduard Tessé, Wasilij Nikandrow, Nikolaj Popov, Boris Livanov

## **8. Anhang**

### **8.1. Zusammenfassung**

Anhand der Diplomarbeit zum Thema „Kino als politischer Raum: Wien 1920 – 1938“ sollen Veranstaltungen politischer Organisationen in Wiener Filmtheatern behandelt und wichtige Aspekte der Kino- und Kulturgeschichte aufgearbeitet werden.

Einbezogen werden zeitgenössische Quellen aus Archivbeständen, damals erschienenen Zeitschriften und theoretischen Schriften sowie aktuelle grundlegende Literatur zu den betreffenden Gegenständen der Forschung.

Nach Präsentation der wichtigsten historischen Rahmenbedingungen und der Filmarbeit der verschiedenen politischen Strömungen und Gruppen folgt im forschungsorientierten zweiten Teil der Arbeit die Untersuchung und Kontextualisierung dreier Fallbeispiele aus den Beständen der Kinoakten im Wiener Stadt- und Landesarchiv („Helios Kino“, „Leopoldstädter Volkskino“, „Sascha Filmpalast/Eos Kino“).

Dabei zeigt sich, dass Ablauf und Charakter der Veranstaltungen sowohl von den jeweiligen Gegebenheiten des einzelnen Kinobetriebes als auch von der Positionierung der durchführenden Organisationen abhing.

So kommt es zur Einbettung des „Helios Kinos“ in den Komplex linker und jüdisch-österreichischer Filmkultur, die Betrachtung des „Leopoldstädter Volkskinos“ legt eine Neubewertung der Debatten zur sozialdemokratischen Film- und Kinopolitik und der ProtagonistInnen des großen Kinoskandals der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts nahe.

Das dritte Fallbeispiel wagt schließlich anhand des „Sascha Filmpalastes“ erste Versuche eines Vergleichs der bereits behandelten linken Kinokultur mit katholisch-konservativer und nationalsozialistischer Filmprogrammatisierung.

## **8.2. Lebenslauf Andreas Filipovic**

Geboren am 24. Oktober 1977 in Baden bei Wien.

1988 – 1996 Besuch des Bundesgymnasiums Biondekgasse in Baden

1997 – 2002 Studium der Geschichte an der Universität Wien mit Schwerpunkt auf südosteuropäische Geschichte (1. Abschnitt)

2004 – 2008 2. Abschnitt im „Schwerpunkt audio-visuelle Zeit- und Kulturgeschichte“ ebenfalls an der Universität Wien

2008/2009 Gastaufenthalt am European University Institute (EUI) in Fiesole/Florenz (ITA)

Forschung zu Kino und Film in Österreich, der DDR und Jugoslawien. Daneben als Journalist und Filmarbeiter tätig und als Studierendenvertreter aktiv.