

Niederösterreich im 19. Jahrhundert



Band 2 **Gesellschaft und Gemeinschaft** Eine Regionalgeschichte der Moderne

Hrsg. Oliver Kühschelm
Elisabeth Loinig
Stefan Eminger
Willibald Rosner

Karin Moser, „Sehen und gesehen werden“. Die Anfänge der Kino- und Filmkultur. In: Oliver Kühschelm, Elisabeth Loinig, Stefan Eminger u. Willibald Rosner (Hrsg.), Niederösterreich im 19. Jahrhundert, Bd. 2: Gesellschaft und Gemeinschaft. Eine Regionalgeschichte der Moderne (St. Pölten 2021) 685–714; <http://doi.org/10.52035/noil.2021.19jh02.26>

Alle Beiträge vorliegender Publikation mit einem entsprechenden Vermerk haben ein externes Begutachtungsverfahren durchlaufen. Auskunft zum Peer-Review-Verfahren (double blind) unter doi.org/10.52035/noil.2021.19jh.dok.

Medieninhaber (Verleger und Herausgeber):
NÖ Institut für Landeskunde
3109 St. Pölten, Kulturbezirk 4
Verlagsleitung: Elisabeth Loinig

Land Niederösterreich
Gruppe Kultur, Wissenschaft und Unterricht
Abteilung NÖ Landesarchiv und NÖ Landesbibliothek
NÖ Institut für Landeskunde
www.noef.gv.at/landeskunde

Redaktion und Lektorat: Heidemarie Bachhofer, Tobias E. Hämmerle
Korrektorat und Register: Claudia Mazanek
Englisches Korrektorat: John Heath
Bildredaktion: Heidemarie Bachhofer, Tobias E. Hämmerle
Bildbearbeitung: Wolfgang Kunerth
Layout: Martin Spiegelhofer
Umschlaggestaltung und Farbkonzept: Atelier Renate Stockreiter
Druck: Gugler GmbH



UW-Nr. 609

Umschlagabbildung: *Viaduct bei Spiess*, kolorierte Tonlithographie von Nicolas-Marie Joseph Chapuy, ca. 1855, Niederösterreichische Landesbibliothek, Topographische Sammlung, 6.985
Vorsatzblatt: Karl Schober, Handkarte des Erzherzogthumes Oesterreich unter der Enns (Wien 1888), Niederösterreichische Landesbibliothek, Kartensammlung, CI 152 / 1888
Nachsatzblatt: Franz Raffelsperger, Übersicht der Eilpost-Fahrten von Wien [...] (Wien [1840]), Niederösterreichische Landesbibliothek, Kartensammlung, CII 273

© 2021 NÖ Institut für Landeskunde, St. Pölten
ISBN 978-3-903127-26-5 (Gesamtpublikation)
ISBN 978-3-903127-27-2 (Band 1)
ISBN 978-3-903127-28-9 (Band 2)
DOI: doi.org/10.52035/noil.2021.19jho2

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Rundfunk- oder Fernsehsendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten. Ein Jahr nach Veröffentlichung des gedruckten Buchs wird dieses Werk als Open-Access-Publikation zur Verfügung stehen. Alle Texte inklusive der Grafiken und Tabellen unterliegen der Creative-Commons-Lizenz BY International 4.0 („Namensnennung“), die unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> einzusehen ist. Jede andere als die durch diese Lizenz gewährte Verwendung bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Verlages. Ausgenommen vom Anwendungsbereich dieser Lizenz sind Abbildungen. Die Inhaber*innen der Rechte sind in der Bildunterschrift genannt und diese Rechte werden auch in der elektronischen Veröffentlichung maßgeblich bleiben.



Karin Moser

„Sehen und gesehen werden“.

Die Anfänge der Kino- und Filmkultur

Abstract: Der Beitrag widmet sich der Frage, wie und wo das um 1900 neue Medium Film im Raum Niederösterreich präsentiert und rezipiert wurde. Hierbei werden die drei grundlegenden Aspekte der „Kinoöffentlichkeit“ berücksichtigt: Versammlungsöffentlichkeiten, reflexive Begleitöffentlichkeiten sowie Publikumschichten. Ökonomische Überlegungen, technische Entwicklungen, behördliche Restriktionen und moralische Bedenken beeinflussten wechselseitig das jeweilige Filmprogramm sowie Vorführkonzeptionen und -orte. Das Kino ermöglichte neue Formen der Selbst- und Fremdwahrnehmung und erweiterte die eigene Lebenswelt. Vor allem die weibliche Schaulust irritierte „moralische Instanzen“. Wanderkino-betreiber*innen zogen durch das Land, drehten vor Ort Filme und ließen sich nach 1910 zusehends nieder. Mit der Etablierung fester Spielstätten setzte eine Verbürgerlichung des Kinos ein. Schließlich wird erstmals dargelegt, welche Filme in bzw. über Niederösterreich bis 1918 gedreht wurden.

“To See and to Be Seen”. The Beginnings of Cinema and Film Culture. This chapter examines how and where the new medium of film was introduced, presented and received in Lower Austria around 1900. The three basic aspects of the “cinema public” are considered: assembled audiences, reflexive public spheres and audience segments. Economic considerations, technical developments, official restrictions and moral concerns mutually influenced the respective cinema programmes as well as screening concepts and locations. Cinema enabled new forms of perception of the self and the outside world and expanded one’s own world. Female curiosity in particular irritated “moral authorities”. Travelling cinema operators toured the country, made films on location and became increasingly settled after 1910. With the establishment of permanent venues, a middle-class approach to cinema emerged. Finally, this chapter represents the first study of films shot in or about Lower Austria up to 1918.

Keywords: early cinema, media history, social history, rural film culture, Austria

Schaulust, Voyeurismus und visuelle Attraktionen waren von jeher Teil der kinematographischen Inszenierung. Bunt gestaltete Kinofassaden, eine auffällige Beleuchtung, Plakate und die exaltierten Darbietungen der Ensembles sollten die Menschen in das Kinematographentheater locken. Im Inneren wurde die „lebendige Photographie“ als Novität dargeboten, sogenannte Nummernprogramme waren abwechslungsreich arrangiert, neue Lebens- und Kulturwelten konnten erfahren und beobachtet werden. Doch auch das Bekannte hatte seinen Reiz – Aufnahmen vom unmittelbaren Umfeld, vielleicht sogar von einem selbst, machten Lust, ins Kino zu gehen.

Dieser Beitrag zeigt, wie der Kinematograph (trotz behördlicher Restriktionen) nach und nach das Gebiet Niederösterreichs eroberte, wie das Publikum auf das neue Medium reagierte und wie sich die Vorführungen und Kinoprogramme in den Anfängen der Kinematographie gestalteten. Hierbei werden die drei grundlegenden Aspekte der „Kinoöffentlichkeit“ berücksichtigt: Versammlungsöffentlichkeiten (Vorführorte), reflexive Begleitöffentlichkeiten (Presse, Zensur, Behörden) sowie Publikumsschichten.¹

Erstmals wird weiters dargestellt, welche Filme in bzw. über Niederösterreich bis 1918 gedreht wurden. Dabei sei auf die problematische Quellenlage hingewiesen. Plakate oder Handzettel der Wanderkinobetreiber*innen finden sich nur sporadisch. Branchen- und Lokalzeitungen bleiben in ihrer Berichterstattung lückenhaft. Akten der Behörden sind wohl vorhanden, allerdings auch nicht vollständig.² Noch mehr gilt dies für Filmquellen. Aus der Stummfilmzeit (bis Ende der 1920er Jahre) sind weniger als zehn Prozent der österreichischen Gesamtproduktion erhalten geblieben.³

Zu Niederösterreich liegen bereits einige Studien zur Kino- und Filmgeschichte vor.⁴ Davon ausgehend erfolgte eine kursorische Durchsicht von ausgewählten

1 Diese Definition folgt Corinna Müller und Harro Segebergs Forschungsprojekt „Kino-Öffentlichkeit in Hamburg 1895–1932“: <https://www.slm.uni-hamburg.de/imk/forschung/forschungsprojekte/kino-oeffentlichkeit-hamburg-1895-1932.html> (10.9.2019); Corinna MÜLLER u. Harro SEGEBERG (Hrsg.), *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung* (Marburg 2008) 17.

2 Für diese Arbeit wurden im Niederösterreichischen Landesarchiv die Präsidialindizes der k. k. Niederösterreichischen Statthaltereie ab 1898 sowie Einzelakten ausgewertet. Eingesehen wurden weiters die in den bisherigen Studien zur frühen Kinogeschichte Niederösterreichs zitierten relevanten Akten.

3 Francesco BONO, Paolo CANEPELE u. Günter KRENN (Hrsg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (Wien 1999) 7.

4 Allen voran bietet die Arbeit Kieningers eine fundierte und umfassende Erhebung und Auswertung von Quellenbeständen (v. a. aus dem Niederösterreichischen Landesarchiv): Ernst KIENINGER, *Das „klassische Wanderkino“ 1896–1914. Filmkommunikation auf dem Weg zur Institution am Beispiel Niederösterreich und Umland* (Dipl. Wien 1992); weiters: Werner SCHUH, *Kino(s) im Waldviertel* (Dipl. Wien 2004); Thomas KARL, *Theater und Kino in St. Pölten 1918–1938 – mit einem Exkurs zu den Anfängen des Kinos in St. Pölten*. In: Stefan EMINGER (Hrsg.), *St. Pölten zwischen den Kriegen. Politik, Wirtschaft, Kultur 1918–1938 = Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen*

Regionalblättern.⁵ Bezüglich der filmischen Quellen wurden Anfragen bei den zentralen österreichischen Medienarchiven gestellt, auch auf eigene Erfahrungen und Kenntnisse im Bereich der österreichischen Film- und Kinogeschichte konnte zurückgegriffen werden.⁶ Zum Genre Spielfilm ist die von Anton Thaller herausgegebene Österreichische Filmografie zur Frühzeit des Filmschaffens in Österreich eine wichtige Quelle.⁷

Schließlich soll dieser Artikel zu weiteren Forschungen über die Anfänge des Kinos in Niederösterreich Anstoß geben. So könnten Recherchen in den mehr als 150 niederösterreichischen Stadt- und Kommunalarchiven sowie die Erhebung, Sichtung und Auswertung von relevanten lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen und Nachlässen wichtige weiterführende Erkenntnisse zu Tage bringen.

Neue visuelle Attraktionen

Am 28. Dezember 1895 stellten die Brüder Lumière in Paris erstmals den Kinematographen der Öffentlichkeit vor. Nur wenige Monate später, am 20. März 1896, erfolgte die erste Präsentation der „lebenden Photographien“ in Wien: Erste private Vorführungen fanden in der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt statt. Die öffentliche Premiere vollzog sich am gleichen Tag in der Kärntner Straße 45/Ecke Krugerstraße. Für 50 Kreuzer wurde ein Nonstop-Programm von 10 Uhr früh bis 8 Uhr abends angeboten.⁸ Am 27. März gab man in der Französischen Botschaft sowie im Haus des Niederösterreichischen Gewerbevereins weitere Vorstellungen für ein Fachpublikum. Bis Ende 1896 wurde der Kinematograph in allen großen Städten der Monarchie präsentiert.⁹

Institut für Landeskunde 63 (St. Pölten 2015) 184–211; Dóra ARTNER, Historische Kinos in Niederösterreich. In: Theater und Kinos. Historische Spielstätten = Denkmalpflege in Niederösterreich 52/Mitteilungen aus Niederösterreich 3 (St. Pölten 2015) 12–16.

- 5 Die Auswahl erfolgte in Hinblick auf die regionale Streuung sowie nach der Zugänglichkeit. Eingesehen wurden (ab 1896): Amstettner Wochenblatt, Badener Zeitung, Badener Bote, Badener Bezirks-Blatt, Bote von der Ybbs, Kremser Zeitung, Mödlinger Zeitung, St. Pöltner Deutsche Volkszeitung, Wf. Neustädter Zeitung. Hinsichtlich der Amstettner Lokalzeitung danke ich Thomas Buchner, Stadtarchiv Amstetten, für seine Unterstützung. Eine Erhebung aller relevanten Akten und Zeitungen war im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich.
- 6 U. a. Karin MOSER, „Frühes Kino“ – Attraktion und Erlebniswelt. Die Entwicklung eines Mediums. In: Virtuelle Ausstellung „Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie“, online: <http://www.habsburger.net/de/themen/fruehes-kino-attraktion-und-erlebniswelt-die-entwicklung-eines-mediums> (1.11.2018); Karin MOSER, Hannes LEIDINGER u. Verena MORITZ, Die Österreich-Box. Ein Jahrhundert Zeitgeschichte in originalen Filmdokumenten 1896–1995. 6teilige DVD-Edition mit ausführlichen Booklets und Textbeiträgen (Wien 2010).
- 7 Anton THALLER, Die österreichische Filmografie. Spielfilme 1906–1918 (Wien 2010).
- 8 MOSER, Frühes Kino.
- 9 Vgl. Fritz WALTER, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien, München 1997) 11–14; Photographische Korrespondenz 431 (1896) 31; KIENINGER, Wanderkino, 56.

Doch auch außerhalb der Metropolen fand das neue Medium schnell seine Verbreitung.¹⁰ Die erste kinematographische Darbietung in Niederösterreich lässt sich im Juli 1896 belegen. Eine „Dame aus Russland“ präsentierte in Baden „lebende Photographien“, wobei die Vorführung von 10 bis 21 Uhr im Hotel Stadt Wien zu 40 Kreuzer besucht werden konnte.¹¹ Weitere Filmaufführungen lassen sich im November 1896 in Wiener Neustadt, im Jänner 1897 in St. Pölten und im Februar 1897 in Waidhofen an der Ybbs nachweisen.¹²

Begeistert berichteten die Lokalblätter über diese frühen Darbietungen, wobei allein der erstmalige Anblick „naturnaher“ Laufbilder den Reiz auszumachen schien:

„Es sind nicht sogenannte Nebelbilder, welche hier gezeigt werden, sondern genau nach der Natur aufgenommene Photographien, welche in Lebensgröße auf eine weiße Fläche an die Wand projiziert werden und Dutzende Personen sich in natürlicher Plastik bewegen. Man sieht den Raucher, wie er den Rauch aus der Cigarre bläst, den Schiffer, wie er mit ruhiger Hand den Kahn steuert, Knaben, die sich auf dem Spielplatz tummeln, eine Familie, wie sie gemütlich beim Mittagstisch sitzt usw. [...] Wir hatten Gelegenheit, einer Vorstellung beizuwohnen und können wir dem geehrten P.T. Publikum anrathen, die Gelegenheit nicht vorbeigehen zu lassen und sich die Vorstellungen anzusehen.“¹³

Das Festhalten des „Alltäglichen“ in beweglichen Bildern wurde offenbar bereits als Sensation empfunden. Derart positive Pressemitteilungen wurden von den fahrenden Kinounternehmer*innen bisweilen vorformuliert, sie warben zudem mit vorgefertigten Handzetteln und Plakaten.¹⁴

Als Präsentationsort wählten sie stark frequentierte Plätze wie etwa Bahnhöfe, Fabriken oder auch Jahrmärkte und Messen. Es galt, die Aufmerksamkeit des potenziellen Publikums mit allen erdenklichen Mitteln zu gewinnen. Schon die bunt bemalten Wagenzüge und prachtvollen Zelte zogen die Blicke an. Die illuminierten Fassaden der mobilen Kinoeinrichtungen leuchteten im nächtlichen Dunkel. 1908 berichtete die *Badener Zeitung* vom Effekt „der elektrischen Flammen an dem prächtigen Portal des elektrischen Theaters am Biondeplatz“. Diese übten – so das Blatt – eine starke Anziehungskraft auf die Bevölkerung aus und hatten eine „Völker-

10 Letzten Forschungen zufolge erreichte das Wanderkino sogar mehr Besucher*innen als das städtische Varieté; vgl. Joseph GARNCARZ, Über die Entstehung des Kinos in Deutschland 1896–1914. In: Frank KESSLER, Sabine LENK u. Martin LOIPERDINGER (Hrsg.), Kinematographenprogramme = KINtop 11 (Frankfurt am Main, Basel 2002) 145–158.

11 *Badener Bote* 30 (25. Juli 1896) 4; *Badener Bezirks-Blatt* 60 (25. Juli 1896) 3.

12 *Wt. Neustädter Zeitung* 45 (1896) o. S.; *St. Pöltner Deutsche Volkszeitung* 4 (28. Jänner 1897) 6; *Bote von der Ybbs* 6 (6. Februar 1897) o. S.

13 *Bote von der Ybbs* 6 (6. Februar 1897) o. S.

14 *Kinematographische Rundschau* 3 (1. März 1907) 1; KIENINGER, *Wanderkino*, 255.

wanderung nach dem elektrischen Riesenzelte“ zur Folge.¹⁵ Vor den Zelten bzw. Waggons nahm in der sogenannten „Parade“ das gesamte Ensemble Aufstellung und versuchte mit komödiantischen Einlagen, Tänzen und Stegreifspielen das Publikum an- und schließlich in das Kinoetablisement hineinzulocken.¹⁶

Das Kino stand in seiner Frühzeit dem Varieté bedeutend näher als dem Theater. Die filmischen Vorführungen waren oftmals Teil einer abwechslungsreichen Revue, die etwa „Abnormitäten“, Wachsfiguren, automatische Apparaturen sowie Sketches, artistische Darbietungen oder Tanz- und Gesangseinlagen beinhaltete.¹⁷ Louis Geni, Sohn eines Zirkusunternehmers und einer der bedeutendsten Wanderkino-betreiber in der Donaumonarchie, stellte während seiner Niederösterreich-Tournee 1903 neben dem Kinematographen auch eine amerikanische Schiffschaukel sowie ein „anatomisches Museum bestehend aus lebensgroßen Figuren“ aus.¹⁸

Eine besondere Rolle kam den Rezipient*innen zu, die das Geschehen auf der Leinwand dem filmisch nicht geschulten Publikum erläuterten, Orientierungspunkte gaben, das Gezeigte verorteten und räumliche Wechsel begründeten. Der Vortrag und die Musikbegleitung dienten als Korrektiv zur fehlenden Filmsprache. Sie vermittelten eine spezielle Lesart der Bilder und passten den Inhalt den lokalen Gegebenheiten, dem Geschmack und den Interessen des jeweiligen Publikums an.¹⁹

Neben den Schausteller*innen, die mit Waggon und/oder Zelt anreisten, nutzten viele andere die Infrastruktur vor Ort. Sogenannte Saalspieler*innen transportierten ihre Ausstattung per Bahn und bauten ihre Vorführapparaturen in Hotels, Wirtshäusern, Veranstaltungssälen oder Theatern auf. In Niederösterreich waren dies etwa die Lokalmatadore²⁰ Johann Georg Lautermann und Karl Juhasz. Der aus Darmstadt stammende Lautermann trat mit seinem Kinematographen etwa im Hotel Brusatti in Baden, im Perchtoldsdorfer Gasthof Zur Platte oder in der Festhalle von Scheibbs auf.²¹ Der Wiener Juhasz präsentierte sein Filmprogramm u. a.

15 Badener Zeitung 82 (10. Oktober 1908) 4.

16 Vanessa TOULMIN, „Within the Reach of All“. Travelling Cinematograph Shows in British Fairgrounds 1896–1914. In: Martin LOIPERDINGER (Hrsg.), Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives = KINtop 10 (Frankfurt am Main, Basel 2008) 19–22.

17 KIENINGER, Wanderkino, 61, 274.

18 Wf. Neustädter Zeitung 56 (15. Juli 1903) 4; 57 (18. Juli 1903) 3.

19 Emilie ALTENLOH, Soziologie des Kinos. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher (Jena 1914) 20; Jean CHÂTEAUVERT, Das Kino im Stimmbruch. In: Aufführungsgeschichten = KINtop 5 (Basel, Frankfurt am Main 1996) 81–95, hier 86–88; Tom GUNNING, Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: Anfänge des dokumentarischen Films = KINtop 4 (Basel, Frankfurt am Main 1995) 111–121, hier 118. Das Ende der Ära der Kinoerklärer*innen in der Wiener Kinolandschaft lässt sich zwischen 1910 und 1914 ausmachen; vgl. Anna DENK, „Dieses ist der Vafiehrer“: Das Ende der Stummfilmklärer im Kontext der Wiener Kinogeschichte (Dipl. Wien 2010) 99.

20 KIENINGER, Wanderkino, 221.

21 Badener Zeitung 101 (17. Dezember 1904) 4; Komet 1226 (19. September 1908) 37; Komet 1232 (31. Oktober 1908) 34; Erlaftaler Bote (Scheibbs) 31 (5. August 1906) 4.

im Hotel Goldener Hirsch in Mödling, im Gasthof Zum Thurnhof in Horn und im Kremser Stadttheater.²² Räume vor Ort für die Vorführung zu adaptieren, brachte jedenfalls einige Vorteile mit sich. Man war vom Wetter völlig unabhängig, viele Lokalitäten waren bereits für Filmpräsentationen kommissioniert und die Akzeptanz für diese Veranstaltungen stieg enorm. Zudem hatten die Gastwirt*innen und die Hoteliers großes Interesse, derartige Amusements anzubieten, um das eigene Geschäft zu beleben.²³

Rechtliche Rahmenbedingungen und Spielstätten

Um dem Schaustellergewerbe überhaupt nachgehen zu können, mussten die Wanderkinounternehmer*innen bei den jeweiligen Statthaltereien und Landespräsidien der Monarchie um eine Lizenz ansuchen.²⁴ Die ersten Lizenzen wurden auf Basis des Hofkanzleidekrets vom 6. Jänner 1836 verliehen.²⁵ Dieses stellte das gesamte Wandergewerbe unter staatliche Kontrolle und hatte die Einführung sogenannter Produktionsbewilligungen zur Folge. Kriterien für die Ausstellung einer Konzession waren Vertrauenswürdigkeit, Rechtschaffenheit und soziale Bedürftigkeit.

Mit den Produktionslizenzen wollte der Staat unter anderem ein Auffangnetz für sozial Schwache schaffen. In den Gesuchen wiesen die Kinematographenbetreiber*innen daher immer auf die eigene prekäre Lage hin: Der Schausteller Anton Trappel etwa betonte, dass vier seiner fünf Kinder unterversorgt und lungenkrank wären.²⁶ Die Antragstellerin Franziska Görlitz war Mutter von vier Kindern, ohne Vermögen, verfügte über keine Pension und wurde nur von ihrem ältesten Sohn unterstützt.²⁷ Anselm Hirsch hatte eine Frau, zwei Kinder und den erwerbslosen Schwiegervater zu versorgen.²⁸ Diese Beispiele ließen sich zahlreich fortsetzen.

22 Badener Zeitung 79 (4. Oktober 1905) o. S.; Bote aus dem Waldviertel 675 (1. Februar 1906) 3; Niederösterreichische Presse 1 (5. Jänner 1907) 7.

23 Andrea HALLER, Frühes Kino zwischen Stadt und Land. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Kinoprogrammgestaltung, Kinopublikum und moderner Stadterfahrung vor 1914. In: Tobias BECK, Anna LITTMANN u. Johanna NIEDBALSKI (Hrsg.), Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900 (Bielefeld 2011) 229–256, hier 234; KIENINGER, Wanderkino, 143.

24 Den Untersuchungen Kieningers zufolge war Hans Jahn der Erste, der um eine Konzession bei der Niederösterreichischen Statthalterei ansuchte und eine solche verliehen bekam; KIENINGER, Wanderkino, 73. Vgl. Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), NÖ Regierung und Statthalterei, Allgemeine Präsidialakten (NÖ Reg, Präs-Akten), Fasz. H1 Zl. 6757/1896.

25 Hofkanzleipräsidialdekret vom 6. Jänner 1836. In: Politische Gesetzessammlung (PGS) 1790–1848, Bd. 64, 5.

26 NÖLA, NÖ Reg, Kanzleiabteilung VII, Zl. 7178/1910.

27 NÖLA, NÖ Reg, Präs-Akten, Fasz. H1 Zl. 999/1898.

28 NÖLA, NÖ Reg, Präs-Akten, Fasz. H1 Zl. 8771/1896 ad 6726.

Die tatsächliche Vergabe einer Produktionslizenz war jedoch letztlich ein behördlicher Willkürakt, dem keine verbindlichen Bestimmungen zugrunde lagen.²⁹

Die Beispiele zeigen auch, dass bereits in den Anfängen des Wanderkinos Frauen mit deren Betrieb befasst waren. Der oben erwähnte Johann Georg Lautermann war etwa unter der Lizenz seiner Lebensgefährtin Susanne Fischer tätig, die zuvor ein ambulantes Karussell- und Schaukelgeschäft betrieben hatte. Im Kinounternehmen arbeitete sie Seite an Seite mit Lautermann.³⁰ Leopoldine Wernert wiederum fungierte als Vorführerin beim Kinobetreiber Johann Agostini, der sich schließlich in Herzogenburg niederließ. Nach seinem Tod führte sie den Betrieb weiter.³¹ Auffällig ist, dass Frauen immer wieder um Kinolizenzen ansuchten, diese auch erhielten, danach aber mitunter Probleme hatten, die Grundfinanzierung für den Betrieb aufzustellen bzw. ein Lokal zu finden, wo man ihnen eine Vorführung gewährte. Ob es sich dabei um ein Muster handelt und ob allein agierenden Frauen der Betrieb einer Spielstätte erschwert wurde, ist jedoch nicht gesichert.³²

Die Behörden handhabten auch die Filmzensur recht uneinheitlich. Bei der Zulassung der präsentierten Inhalte griff man mitunter auf ein Hofkanzleidekret des Jahres 1836 und auf Paragraph 516 des Strafgesetzes zurück, welche sich auf die polizeiliche Überwachung herumziehender „Schauspielergruppen, Seiltänzer, Musikanten“ usw. bezogen und sich gegen die „Darstellung unsittlicher Handlungen“ richteten.³³ Ab 1898 erfolgte eine laufende lokale Überprüfung der Filme, wobei jeweils ein Polizist während der Vorführungen anwesend zu sein hatte. In Niederösterreich galt zudem ab 1901 eine Verordnung, wonach „alle Wanderkünstler, Kino- und Zirkusbesitzer eine vorherige Bewilligung der Wiener Polizei einzuholen hatten“.³⁴ Aufgrund der Zunahme der kinematographischen Darbietungen war es schließlich nicht mehr möglich, die Beamten in die jeweiligen Kinoetablissemments zur Vorab-Sichtung der Filme zu entsenden. Letzten Endes fand die „überörtliche

29 KIENINGER, *Wanderkino*, 85.

30 NÖLA, NÖ Reg, Präs-Akten, Fasz. G3 Zl. 7161/1901 ad 111; vgl. KIENINGER, *Wanderkino*, 127.

31 NÖLA, NÖ Reg, Kanzleiabteilung VII, Zl. 1184/1906. Laut Kieninger legte Wernert bereits 1905 eine offizielle Prüfung als Vorführerin ab; KIENINGER, *Wanderkino*, 13, 241.

32 Dazu müssten umfassende Forschungsarbeiten geleistet werden. Siehe dazu die Fälle Marietta Wasel, Marie Morkes oder Ottilie Zusak, NÖLA, NÖ Reg, Kanzleiabteilung VIIa, Zl. 1304/1916 (Wasel); VIIa, Zl. 401/1913, 3613/1915 (Morkes); VII, Zl. 372/1911 (Zusak). Dazu auch SCHUH, *Kino(s) im Waldviertel*, 92, 202 f., 223.

33 Hofkanzleidekret vom 6. Jänner 1836. In: PGS 64, Nr. 5; Reichsgesetzblatt 17/1852, Kaiserliches Patent vom 27. Mai 1852. Vgl. Paolo CANEPPELE, *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911–1914. Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 5* (Wien 2002) VII.

34 Ida WICKENHAUSER, *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895–1918* (Diss. Wien 1967) 5; Robert BRUNNER, *Das österreichische Film- und Kinorecht nebst den wichtigsten einschlägigen Gesetzen und Verordnungen* (Wien, Leipzig 1928); Herbert BRETT, *Die Österreichische Filmzensur während des Kaiserreiches. Ein Beitrag zur österreichischen Filmgeschichte* (München 1987) 7–10.

Vorzensur“ im Gebäude der Polizeidirektion am Wiener Schottenring statt. Ab 1909 wurden auch Filmbegleittexte und Werbematerialien polizeilich geprüft.³⁵ Im Verlauf des Jahres 1910 begann der k. u. k. Bezirksschulrat Wien eigene Zensurlisten zu veröffentlichen, da man mit den Entscheidungen der Polizei nicht zufrieden war. Im Zuge einer Enquete trafen im April 1912 Vertreter der Polizei, Lehrpersonal, Geistliche, Abgesandte der Tourismusbranche, von Frauenorganisationen sowie der Filmindustrie zusammen, um über ein praktikables Kinozensurgesetz zu beraten. In der Folge wurde im September 1912 eine Verordnung erlassen, wonach Filme, die der Wiener Polizeidirektion zur Zensur vorgelegt wurden, zwar auch in 14 anderen Länderstellen Cisleithaniens zensuriert werden konnten (für Wien und Niederösterreich war die k. k. Statthalterei in Wien zuständig), doch diese sollten sich an die Zensurentscheidungen der Wiener Polizei halten. Es blieb allerdings weithin bei einer länderspezifischen, subjektiven Zensurpraxis.³⁶

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges erfolgte eine Verschärfung der Zensur. Filme mit militärischen und politischen Inhalten wurden vermehrt verboten. Im Dezember 1914 untersagte man die Vorführung von Filmen aus „feindlichen Staaten“. 1915 richtete man im k. k. Kriegsarchiv ein Zensuramt ein, das alle als militärisch eingestuften Filme auf Inhalt und politische Gesinnung überprüfte. Am 30. Oktober 1918 wurde auf Beschluss der Provisorischen Nationalversammlung die Zensur aufgehoben. Auf die Filmzensur traf dies allerdings nicht zu, sie wurde weiterhin betrieben.³⁷

Bei der Überprüfung der Spielstätten pflegte Niederösterreich bis Ende 1897 eine recht liberale Konzessionspraxis. Berichte über vermehrt auftretende Pannen und Brände führten schließlich zu einer Änderung der Bestimmungen. Am 27. November 1897 erging seitens der Niederösterreichischen Statthalterei ein Erlass, der klare feuerpolizeiliche Richtlinien ausgab, von den Antragsteller*innen vor der Kommissionierung der Betriebsstätte zwei Situationspläne verlangte sowie den behördlichen Nachweis ihrer Vorführbefähigung sowie die Kommissionierung der Gerätschaften einforderte.³⁸ Als besonders schwierig bzw. praktisch unmöglich gestaltete sich die Prüfung der kinematographischen Apparaturen. Der Kinobetreiber Gottfried Findeis schilderte das Problem in einem Schreiben an die Niederösterreichische Statthalterei: *Ich wandte mich vorderst an das Gewerbe departement der k und k Statthalterei mit der Bitte, ich wurde abgewiesen. Ich bat auf der Hauptpolizeidirektion, ich wurde abgewiesen, ich ging in das polytechnische Gewerbemuseum, die Herren Professoren hielten sich*

35 CANEPPELE, Wiener Filmzensur, XV; THOMAS BALLHAUSEN u. PAOLO CANEPPELE, Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte (Wien 2005) 10 f. Kinematographische Rundschau 176 (23. Juli 1911) 2 f.

36 BIRETT, Die Österreichische Filmzensur, 11; BALLHAUSEN u. CANEPPELE, Filmzensur, 12.

37 BALLHAUSEN u. CANEPPELE, Filmzensur, 14–16.

38 NÖLA, NÖ Reg, Fasz. H1 Zl. 8211/1897 ad 5893, zit. nach KIENINGER, Wanderkino, 88.

*für inkompetent. Was bleibt mir also übrig?*³⁹ Findeis erklärte schließlich, dass der Erlass ihm die Arbeit in einzelnen Bezirken gänzlich unmöglich machen würde.

Tatsächlich gingen die Lizenzanträge und letztlich auch die Vorführungen in den Jahren 1899 bis 1901 massiv zurück.⁴⁰ Wanderkinobetreiber wie etwa Johann Bläser, Louis Geni oder Oskar Gierke, die durch die ganze Donaumonarchie reisten, mieden während dieser Periode Niederösterreich.⁴¹ Schließlich sah sich die Statthalterei veranlasst, die Bestimmungen zu modifizieren. Die Neufassung des Erlasses, die ab dem 21. Februar 1902 in Kraft trat, sah unter anderem vor, dass die Lizenzwerber*innen vorab beim k. u. k. technologischen Gewerbemuseum in Wien vorstellig werden sollten.⁴² Dort konnten sie ihre Apparaturen überprüfen lassen und bei einer Probevorführung vor Ort beweisen, dass sie in der Lage waren, den Kinematographen zu bedienen. Schließlich erhielten sie vom Gewerbemuseum ein Zertifikat ausgestellt. Außerdem konnte die Begutachtung eines Vorführlokals entfallen, wenn dieses bereits früher für kinematographische Darbietungen kommissioniert worden war.⁴³ In der Folge stieg die Zahl der Filmdarbietungen wieder an.⁴⁴ Lizenzen für den Raum Niederösterreich waren wieder gefragt.⁴⁵

Zwischen 1906 und 1910 änderte sich die Filmbranche grundlegend. In den Anfängen der Kinematographie mangelte es an Filmen. Die Streifen wurden direkt beim Erzeuger gekauft, selbst hergestellt bzw. unter den Kinounternehmer*innen bzw. über Zwischenhändler*innen getauscht. Da die Produzenten die Kontrolle über ihre Filmerzeugnisse verloren hatten (die Filme wurden nach Bedarf unterschiedlich arrangiert, geschnitten, vorgeführt und weiterverkauft) und ihr Gewinn durch den eigendynamischen Zwischenhandel gering blieb, stellten sie vom Verkaufs- zum Verleihsystem um.⁴⁶ In Wien entstand das erste Verleihunternehmen im Jahr 1905.

39 NÖLA, NÖ Reg, Fasz. H1 Zl. 4390/1899 ad 2896.

40 Kieninger kann einen Rückgang der Kinoveranstaltungen von 66 (1898) auf 27 (1899) bis praktisch null im Jahr 1900 nachweisen; KIENINGER, Wanderkino, 114.

41 Siehe die Routenpläne in KIENINGER, Wanderkino, 331–343. Vgl. dazu auch Joseph GARNCARZ, The Fairground Cinema. A European Institution. In: LOIPERDINGER, 79–90, hier 84–86.

42 Zum 1879 nach dem Vorbild des Pariser Conservatoire des Arts et Métiers gegründeten Technologischen Gewerbemuseums, das die theoretisch-wissenschaftliche Ausbildung mit einem praktischen Anschauungsunterricht verbinden sowie das technische Versuchswesen fördern sollte, siehe Josef ULLREICH, 1879–1979. 100 Jahre TGM. In: 100 Jahre TGM. Festschrift anlässlich des 100jährigen Bestehens des Technologischen Gewerbemuseums (Wien 1979) 73–80, hier 73.

43 NÖLA, NÖ Reg, Fasz. H1 Zl. 5868/1901 ad 345, zit. nach KIENINGER, Wanderkino, 121, 124.

44 Kieninger eruierte für die Jahre 1900/01 gemeinsam sechs Darbietungen bei 35 Spieltagen, 1902 zählte er bereits 17 Veranstaltungen bei 146 und 1903 21 bei 209 Spieltagen; vgl. KIENINGER, Wanderkino, 126.

45 Die Zahl der Anträge stieg pro Jahr von 16 (1902) auf mehr als 50 (ab etwa 1909) an. Mehr als zwei Drittel der Gesuche wurden „mangels Lokalbedarf“ negativ beschieden; KIENINGER, Wanderkino, 142.

46 Thomas ELSAESSER, Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels (München 2002) 89 f.

Statt ganzer Programme wurden fortan einzelne Titel (Langfilme) verliehen. Eine eigenständige und zusehends professionalisierte Filmindustrie entstand.⁴⁷

Die nun massenhaft erzeugten und immer aufwendiger gestalteten Filme verlangten nach einem beschleunigten Vertrieb und kalkulierbaren, fixen Abspielstätten.⁴⁸ Permanente Lichtspieltheater wurden nach und nach zur Regel.⁴⁹ Als 1908 der Reichsverband der Kinematographenbesitzer gegründet wurde, waren die Wanderkinounternehmungen bereits unterrepräsentiert. 1913 zählte man im Gesamtgebiet der Habsburgermonarchie etwa 400 kinematographische Betriebe, davon entfielen immerhin noch 200 auf Wanderunternehmungen.⁵⁰ Die Verdrängung der Wanderkinounternehmen in Wien erfolgte relativ rasch. Aufgrund intensiver Bautätigkeiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gingen viele freie Flächen verloren. Mit der Verbreitung ortsfester Spielstätten mieden die mobilen Kinobetreiber*innen größere Städte, bis 1912 wanderten die meisten von ihnen aus Wien ab, viele gingen dazu über, neben ihren mobilen Einrichtungen auch stabile Lichtspielbetriebe einzurichten: Josef Lutzenberger ließ sich 1914 in Leobersdorf nieder, Karl Juhasz 1913 in Mödling.⁵¹ 1910 etablierte sich „Johann Steiners Kinotheater“ in Baden.⁵² 1911 eröffneten die „Stadtlichtspiele“ in Retz.⁵³ 1912 wurde ein fixer Vorführort im Vereinshaus in Horn eingerichtet.⁵⁴

Der aus einer serbischen Schaustellerdynastie in Maria-Theresiopel [*Subotica*, Szabadka] stammende Karl Friedrich Lifka gastierte 1909 anlässlich der Gewerbeausstellung erstmals mit seinem mobilen Kinematographen in Amstetten.⁵⁵ Im darauffolgenden Jahr ließ er in der Stadt ein hölzernes Kinogebäude als fixe Abspielstätte errichten.⁵⁶ Nach zwei Jahren brannte das „Grand Théâtre électrique“ ab.

47 Werner Michael SCHWARZ, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934* (Wien 1992) 19; Corinna MÜLLER, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912* (Stuttgart, Weimar 1994) 157–159.

48 MÜLLER, *Kinematographie*, 317, 322; MOSER, *Frühes Kino*; GARNCARZ, *Fairground Cinema*, 85.

49 In Wien lassen sich die ersten fixen Kinotheater zwischen 1903 und 1905 nachweisen; SCHWARZ, *Kino und Kinos*, 12, 22. In Deutschland lässt sich der endgültige Niedergang des Wanderkinos und die Etablierung fester Spielstätten um 1911 festmachen; vgl. GARNCARZ, *Fairground Cinema*, 83 f.

50 SCHWARZ, *Kino und Kinos*, 22 f.; *Kino-Journal* 161 (14. Juni 1913) 4 f.; Polizeiarhiv, Bundespolizeidirektion Wien, Kt. 1, „Kinozensur in Wien“; *Fremden-Blatt* (11. Mai 1913) o. S. Joseph Garncarz konstatiert für Deutschland, dass um 1914 die Institution Jahrmarktkino wirtschaftlich und kulturell keine Rolle mehr spielte; vgl. Joseph GARNCARZ, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914* (Frankfurt am Main, Basel 2010) 212–214.

51 SCHWARZ, *Kino und Kinos*, 22, 168.

52 KIENINGER, *Wanderkino*, 363.

53 ARTNER, *Historische Kinos*, 12.

54 SCHUH, *Kino(s) im Waldviertel*, 130 f.

55 *Amstettner Wochenblatt* 39 (26. September 1909) o. S.

56 Im Sommer 1908 hat das Familienunternehmen Lifka bereits fixe Kinos (v. a. Zeltkinos) in Wien, Budapest, Szeged und Pécs einrichten lassen; *Alpenbote (Steyr)* 65 (13. August 1908) 4. Vgl. auch KIENINGER, *Wanderkino*, 208.

Lifka erteilte neuerlich einen Bauauftrag, diesmal für ein gemauertes Kino. Bereits am 6. Dezember 1912 eröffnete er sein neues Lichtspieltheater in Amstetten. Es war Teil der Kinokette „Lifka’s Théâtre électrique“, welche weitere Kinematographen in Linz, Salzburg, Klagenfurt, Kaschau [*Košice*], Szegedin [*Szeged*] und Maria-Theresiopel betrieb.⁵⁷

Auch Louis Geni, der seit 1899 immer wieder in St. Pölten gastiert hatte, versuchte sesshaft zu werden. 1912 blieb er für beinahe ein halbes Jahr in der heutigen Landeshauptstadt. Nachdem ihm die Behörden das Aufstellen seines Zeltens an seinem Stammplatz am Stadlmayrplatz verwehrt hatten, zog er mit seinem „Royal Wonder Bio“ 1913 nach Neu-Viehofen. Dort ließ er ein Kinotheater errichten. Die Eröffnung erfolgte im November 1913.⁵⁸ 1913 gab es vorübergehend sogar drei ständig betriebene Kinos in St. Pölten.⁵⁹

Im Verlauf des Ersten Weltkrieges und vor allem in den frühen Jahren der Ersten Republik entstanden immer mehr feste Kinobetriebe in den niederösterreichischen Städten.⁶⁰

Publikumsschichten

In den ersten Jahren der Kinematographie zeigten alle Bevölkerungsgruppen großes Interesse an der Novität der bewegten Bilder. Großen Zulauf gab es bei Jahrmärkten und Kirtagen, wo sich ein sozial heterogenes Publikum einfand – gleichermaßen Honoratioren der Stadt, Arbeiter*innen, Bauern und Bäuerinnen.⁶¹

Besonders häufig machten die fahrenden Kinounternehmer*innen im südlichen Wiener Becken Station, wo sich viele Industriesiedlungen befanden. Ein hoher Anteil an Arbeiter*innen erschien besonders erfolgversprechend.⁶² Als weniger lohnend

57 Amstettner Wochenblatt 44 (30. Oktober 1910) 17; 39 (24. September 1911) 11; 48 (15. Dezember 1912) 18.

58 KARL, Theater und Kino, 184, 188 f.; Karl GUTKAS, Die Anfänge des Kinos in St. Pölten. In: Mitteilungsblatt des Kulturamtes der Stadt St. Pölten 13/4 (1964) 16.

59 1913 wurden auch das Stadtkino und das Elite-Kino errichtet; letzteres, in der damals noch selbständigen Gemeinde Wagram gelegen, brannte noch im selben Jahr ab; KARL, Theater und Kino, 184–189.

60 Kinogründungen erfolgten etwa zum Jahreswechsel 1917/18 in Eggenburg, 1919 in Allentsteig, 1920 in Zwettl; vgl. SCHUH, Kino(s) im Waldviertel, 58, 83, 224.

61 HALLER, Frühes Kino, 236.

62 Zur Akzeptanz und den Aneignungsweisen der Arbeiter*innen in einem regionalen Kontext am Beispiel der Industrieregion an der Saar vgl. Nils MINKMAR, Vom Totschlagen kostbarer Zeit. Der Gebrauch des Kinos in einer Industrieregion (1900–1914). In: Historische Anthropologie 1/3 (1993) 431–450. Zum Kinobesuch von Arbeiter*innen in den USA um 1900: Judith THISSEN, Early Cinema and the Public Sphere of the Neighbourhood Meeting Hall. The Longue Durée of Working-Class Sociability. In: Marta BRAUN, Charlie KEIL, Rob KING, Paul MOORE u. Louis PELLETIER (Hrsg.), Beyond the Screen. Institutions, Networks, and Publics of Early Cinema (New Barnet 2012) 297–306.

empfanden die Kinobetreiber*innen gering industrialisierte Gebiete in einer verkehrstechnischen Randlage mit einer Dominanz des bäuerlich-agrarischen Sektors und stark wertkonservativer und traditioneller Ausrichtung.⁶³ So wurde das niederösterreichische Wein- und Waldviertel vergleichsweise nur selten frequentiert.⁶⁴ Dabei war das Kino weit davon entfernt, eine alleinige Vergnügungsstätte der Arbeiterklasse zu sein. Auch Bürgerliche besuchten das Kino, was schon allein die Häufigkeit der Gastauftritte reisender Kinobetreiber*innen in der Kurstadt Baden in der Zeit von 1896 bis 1908 zeigt.⁶⁵ Auf die Heterogenität des Publikums verweisen auch gestaffelte Eintrittspreise, gepolsterte Logenplätze (etwa im Zeltkino von Louis Geni) sowie Pressemeldungen, die von Kinobesucher*innen „aus allen Rängen“ berichten.⁶⁶ Der Besuch möglichst breiter Publikumsschichten wurde von den Kinobetreiber*innen angestrebt und das Programm entsprechend konzipiert.⁶⁷

Die einzige zeitgenössische empirische Studie zur Frühzeit des Kinos stammt von Emilie Altenloh.⁶⁸ Sie untersuchte Kinobesuch und Kinogeschmack im Umkreis von Mannheim in den Jahren 1911/12.⁶⁹ Ihre Arbeit erwies sich allen voran als einzigartige Quelle zur Erforschung des weiblichen Kinopublikums und wurde zu einem bedeutenden Text für die feministische Filmkritik und Filmgeschichts-

63 KIENINGER, *Wanderkino*, 249. Studien aus den Niederlanden zeigen etwa, dass in streng calvinistischen Gemeinden das Kino aus Glaubensgründen gemieden wurde, während der Widerstand in den katholischen Gemeinden weitaus geringer war; vgl. Judith THISSEN, *Film Consumers in the Country. The Business and Culture of Cinemagoing in the Netherlands*. In: Judith THISSEN u. Clemens ZIMMERMANN (Hrsg.), *Cinema beyond the city. Small-town and Rural Film Culture in Europe* (London 2016) 87–104, hier 91–98.

64 KIENINGER, *Wanderkino*, 248.

65 Kieninger kann von 1896 bis 1908 insgesamt 328 Spieltage bei 28 Gastspielen ausmachen; KIENINGER, *Wanderkino*, 250.

66 *Kremser Zeitung* (4. September 1909) 5; *Badener Zeitung* 84 (17. Oktober 1908) 6; KIENINGER, *Wanderkino*, 189.

67 Gerade die Koexistenz unterschiedlicher Publikumssegmente war für die Entwicklung und Etablierung der Kinematographie entscheidend; vgl. Thomas ELSAESSER, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels* (München 2002) 99, 107.

68 ALTENLOH, *Soziologie des Kinos; Nachdruck mit Begleittexten und Dokumenten zur Rezeptionsgeschichte, zum Leben Altenlohs sowie zur zeitgenössischen Kinosituation bei Andrea HALLER, Martin LOIPERDINGER u. Heide SCHLÜPMANN* (Hrsg.), *Emilie Altenloh. Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (Frankfurt am Main, Basel 2012).

69 Die Methoden der Feldforschung haben sich seither maßgeblich geändert. Allen voran stellen Corinna Müller und Helmut H. Diederichs die Ergebnisse von Altenlohs Studie sowie deren Glaubwürdigkeit in Frage. Martin Loiperdinger schlägt hingegen vor, Altenlohs Arbeit als kino- und filmgeschichtliche Quelle der Zeit zu verstehen und zu behandeln; MÜLLER, *Frühe deutsche Kinematographie, 190–209*; Helmut H. DIEDERICHS, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg* (Habil. Frankfurt am Main 1996) 217–239; Martin LOIPERDINGER, *Emilie Altenloh als historische Quelle lesen*. In: HALLER, LOIPERDINGER u. SCHLÜPMANN, *Emilie Altenloh*, 103–116, hier 103.

schreibung.⁷⁰ Sie belegte, dass Frauen aller sozialer Klassen ins Kino gingen, vor allem um dem Alltag zu entfliehen und sich einer „Sinneskultur“ hinzugeben. Laut Altenloh bevorzugten Frauen Liebesfilme sowie Inhalte, die sie mit ihrem eigenen Leben in Verbindung bringen konnten.⁷¹ Auffallend ist die starke Präsenz von Schauspielerinnen im Frühen Kino, wobei gerade die komischen Filme mitunter groteske, witzige und rebellische Frauenfiguren präsentierten. Die Zuschauerinnen begannen sich mit den Darstellerinnen (v. a. nachdem in den 1910er Jahren der Aufbau eines Starsystems einsetzte) zu identifizieren.⁷² Der Kinobesuch war sozial akzeptiert und Teil einer neuen weiblichen Bewegungsfreiheit. Die Frauen eroberten sich Räume und wurden sichtbar.⁷³ Diese öffentliche Sichtbarkeit wie auch die weibliche Vorliebe für soziale Dramen und Sensationsfilme hatten allerdings Mahnrufe zur Folge.⁷⁴ Vertreter*innen der Kinoreformbewegung warnten vor der Gefahr unmoralischer Filme für Frauen und Jugendliche.⁷⁵ Außerdem konstatierten sie, dass es der männlichen Jugend im Schutz der Dunkelheit möglich wäre, sich einigermaßen verborgenen jungen Mädchen zu nähern.⁷⁶ Die katholischen Frauenorganisationen der Steiermark, Mährens und Niederösterreichs sowie der katholische Frauenverein Krakaus forderten 1912 vor allem ein schärferes Vorgehen gegen die Programmgestaltung:

„Die Kinematographen-Vorführungen [...] sind nicht nur in ihrer sittenverderbenden und geradezu zu Verbrechen führenden Wirkung bekannt, sie sind

-
- 70 Infolge der feministischen Rezeption und Analyse der 1970er und 1980er Jahre wurde auf spezifische Blick- und Erzählpositionen sowie auf die „Schaulust“ der Frauen fokussiert. Das „Frühe Kino“ sei weniger an Männer, sondern allen voran an Frauen gerichtet gewesen; vgl. Heide SCHLÜPMANN, *Die Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des frühen deutschen Kinos* (Frankfurt am Main, Basel 1990) 107; Miriam HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge [Massachusetts] 1991); Judith MAYNE, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema* (Bloomington 1990).
- 71 ALTENLOH, *Soziologie des Kinos*, 78 f.
- 72 Claudia PRESCHL, *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre* (Wien 2008) 14, 26 f.; Andrea HALLER, *Diagnosis: „Flimmeritis“. Female cinemagoing in Imperial Germany, 1911–18*. In: Daniel BILTEREYST, Richard MALTBY u. Philippe MEERS (Hrsg.), *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History* (New York 2012) 130–141, hier 136 f.
- 73 Heide SCHLÜPMANN, *Ein feministischer Blick. Dunkler Kontinent früher Jahre*. In: Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES u. Hans Helmut PRINZLER (Hrsg.), *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart, Weimar 2004) 511–524, hier 515 f.
- 74 Andrea Haller konstatiert in der Kinoreformbewegung vor allem die Angst der Männer vor dem neuen Rollenverständnis der Frau; durch den Kinokonsum könnten sie bezüglich sexueller und sozialer Probleme falsche Rückschlüsse ziehen; HALLER, *Diagnosis*, 132 f.
- 75 1916 kam es vonseiten der Schulbehörden zu einem Kinobesuchsverbot für Jugendliche unter 16 Jahren. Davon ausgenommen waren explizite Schulvorführungen; BALLHAUSEN u. CANEPPELE, *Filmzensur*, 14 f., 74–80.
- 76 C. H. DANMAYER, *Bericht der Kommission für „Lebende Photographie“* (Hamburg 1907) 24. Der österreichische Landtagsabgeordnete Scholz äußerte 1912 ähnliche Bedenken; vgl. *Der Kinematograph* 264 (17. Jänner 1912); beide zit. nach Andrea HALLER, *Weibliches Publikum, Programmgestaltung und Rezeptionshaltung im frühen deutschen Kino (1906–1918)* (Diss. Trier 2009) 117–119.

Hotel Nitsch „zum gold. Hirschen“.

ALHAMBRA-THEATER

Nur noch einige Tage. Heute Sonntag, 5 Uhr und 8 Uhr Nur noch einige Tage.

2 grosse Vorstellungen

Mister Robens,

Musikal-Clown und Konzertmaler.

Montag und Dienstag, 1/2 9 Uhr abends

HERREN-ABEND nur Herren über 18 Jahre haben Zutritt.

Mittwoch, 8 Uhr abends

PARISER-ABEND nur für erwachsene Herren und Damen.

Preise der Plätze: 1. Platz 1 Krone, 2. Platz 80 Heller, 3. Platz 60 Heller, Stehplatz
40 Heller. Kinder zahlen nur in den Nachmittags-Vorstellungen halbe Preise.

Karten-Vorverkauf täglich von 1—3 Uhr nachmittags.

Um zahlreichen Zuspruch bittet **KARL JUHASZ**, Direktor.

Abbildung 1: Der Wanderkinobetreiber Karl Juhasz nutzte die Infrastruktur des Hotels Zum goldenen Hirschen. Es zeigt sich die Vielfalt seines Programms, das von Kindervorstellungen bis zu „pikanten“ Herrenabenden reichte.

Anzeige des Alhambra Theaters, Zeitungsinserat, aus: Mödlinger Bezirksbote 42 (21. Oktober 1906), Wikimedia Commons (CCo).

auch eine beschämende Herabwürdigung der Frauen, die bei solchen Vorführungen schamlos und gemein dargestellt werden und gegen solche herabwürdigende Beleidigung keinen Schutz finden, während sie sonst bei der kleinsten Beleidigung den Schutz des Gesetzes anrufen können“.⁷⁷

Ähnliche moralische Bedenken äußerte 1908 ein Redakteur der *Kremser Zeitung*, nachdem er eine Vorstellung des Alhambra-Theaters von Karl Juhasz besucht hatte. Er beschreibt eine Szenerie des Films *Das Erbe des Dienstmädchens*:

„Man findet es ganz in Ordnung, wenn der Sohn des Hauses, der das Dienstmädchen vor einer Viertel-Stunde mit der auserlesensten Rohheit misshandelte, demselben, weil es vermeintlich eine große Erbschaft machte, die Ehe verspricht und allerhand Zärtlichkeiten erweist, unter anderem mit seinem Fuß auf ihre entblößten Beine vor den Augen des ‚dankbaren Alhambra-theaterpublikums‘ hinauffährt, usw. [...] Wir fragen: Ist eine solche Bilderserie gemütsbildend? Widerstrebt sie nicht dem sittlichen Gefühle?“⁷⁸

77 Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Ministerium des Inneren, Kt. 2173, Zl. 25.478 ex 1912.

78 *Kremser Zeitung* (29. Februar 1908) 5; (15. Februar 1908) 3.

Besonders empört zeigte er sich von einer Reihe pikanter Szenen, wie sie etwa auch der österreichische Filmpionier Johann Schwarzer produzierte und über seine Firma Saturn vertrieb.⁷⁹ „Eine anscheinend verheiratete Dame empfängt den Besuch eines fremden Herren, beide entkleiden sich vor den Augen des ‚dankbaren Alhambrapublikums‘, steigen miteinander in’s Bett und – da versagt uns die Feder“.⁸⁰ Der Kritiker brachte noch ein weiteres Argument gegen Juhasz ein. Das Alhambra-Theater wäre für die Stadt von wirtschaftlichem Nachteil. „Beziffern sich die Einnahmen bei einer Vorstellung – wie’s gewöhnlich beim ausverkauften Haus ist, auf 250–300 Kronen, so macht das bei einem Ortsaufenthalt mit 10 Vorstellungen 2.500–3.000 Kronen, welches Geld vom Ort ganz verschwindet“.⁸¹

Es stellt sich die Frage, ob die vorgebrachte Kritik nicht auch Anzeichen eines Konkurrenz- und letztlich Kulturkampfes zwischen Theater und Kino war. Schließlich hatte die *Niederösterreichische Presse* im Jahr zuvor euphorisch über die Film-Präsentationen des Karl Juhasz im Kremser Stadttheater berichtet. Der Zustrom war offenbar so groß gewesen, dass manche Besucher*innen umkehren mussten, „was in den letzten Theaterwochen, wie bekannt, wohl nicht der Fall gewesen“ war.⁸² 1909 wurde Louis Geni – trotz des großen, nicht abbrechenden Publikumsstroms – ein weiteres Verweilen in Krems „mit Rücksicht auf den Beginn der Theatersaison“ verwehrt.⁸³

Die zunehmende Institutionalisierung des Kinos war öfters von Auseinandersetzungen zwischen Theaterbetrieben und Lichtspieltheatern begleitet. Im zeitgenössischen Diskurs wurde das Theater als qualitativ und kulturell höherstehend verstanden. Während man seitens der Filmproduzent*innen bereits um 1910 versuchte, namhafte Autoren und Schauspieler*innen für den Film zu gewinnen, wurde den Darsteller*innen des k. u. k. Hofburgtheaters und des Wiener Volkstheaters die Arbeit beim Film verboten.⁸⁴

1912 bemühten sich mehrere Unternehmer*innen, allen voran Geni, die Konzession für ein ständiges Kino in St. Pölten zu erhalten. Da die Gemeinde aber kurz zuvor große Mittel in das Stadttheater investiert hatte, weigerte man sich vorerst,

79 Im Februar 1911 wurde der weitere Vertrieb der Produktionen der Firma Saturn seitens des k. k. Landesgerichts Wien verboten; vgl. Michael ACHENBACH, *Die Geschichte der Firma Saturn und ihre Auswirkungen auf die österreichische Filmzensur*. In: Michael ACHENBACH, Paolo CANEPPELE u. Ernst KIENINGER, *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie* (Wien 1999) 92 f.

80 Kremser Zeitung (29. Februar 1908) 5.

81 Kremser Zeitung (15. Februar 1908) 3.

82 Niederösterreichische Presse I (5. Jänner 1907) 7.

83 Kremser Zeitung (2. Oktober 1909) 5.

84 Vgl. Walter FRITZ, *Kino – Protokoll eines Kulturkampfes (1910–1924)*. In: *Maske und Kothurn* 25/3 (1979) 202–204. Vgl. auch Joseph GARNCARZ, *Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland*. In: MÜLLER u. SEGEBERG, *Kinoöffentlichkeit*, 32–43, hier 42.



GODAI-KINO
KLOSTERNEUBURG

**Vornehmes Lichtspielhaus mit
: allem Komfort ausgestattet. :**

Jeden Dienstag u. Freitag vollständig neues Programm

Abbildung 2: Beworben wird ein gehobener Kinogenuss. Architektonisch erinnert die Fassade an ein Theatergebäude.

Vorderseite des Kinoprogramms für das Godai-Kino, 1913, Klosterneuburg.

eine entsprechende Lizenz auszustellen.⁸⁵ Im selben Jahr berichteten auch die Zeitungen von einem „Krieg der Theaterdirektoren gegen die Kinematographen“. Der *Mödlinger Bezirksbote* wies dabei vor allem auf die Kostenfrage hin. Man müsse in Erwägung ziehen, dass „das Gros der Mittelklasse danach trachtet, sich auf billige Weise zu unterhalten und die oft hohen Eintrittspreise mancher Theater [...] nicht bezahlen“ könnte, während „sie in einem Kinematographen um einige Zehnhellerstücke einen bequemen Sitz haben und auch über zwei Stunden ein sie zufriedenstellendes Vergnügen genießen“.⁸⁶

Auch die Betreiber*innen ortsfester Einrichtungen begannen gegenüber ihren Kolleg*innen aus dem Schaubudenmilieu verstärkt eine ablehnende Haltung einzunehmen. Sie waren bestrebt, das Ansehen ihres Metiers über eine Distanzierung vom Jahrmarktbetrieb hin zu einer Annäherung an das als „künstlerisch hochwertig“ eingeschätzte Theater zu heben.⁸⁷ Ein Paradebeispiel für einen Wanderkinobetreiber, der schließlich den festen Spielbetrieb bevorzugte, war Karl Juhasz. Juhasz bereiste von Oktober 1899 bis März 1912 Niederösterreich, wobei er in Mödling, Baden, Wiener Neustadt, Krems, Horn, Hollabrunn, Pöchlarn, St. Pölten, Stockerau, Neulengbach, Berndorf, Spitz an der Donau, Waidhofen an der Thaya, Gmünd, Heidenreichstein, Wilhelmsburg, Amstetten, Waidhofen an der Ybbs, Gresten, Scheibbs und Bad Vöslau Station machte. Juhasz, der technische Innovationen sofort aufgriff, um seine Darbietungen attraktiver zu gestalten, avancierte 1909 zum Obmann des Verbandes der Kinematographenbesitzer. Im selben Jahr suchte er – vorerst erfolglos – um eine ständige Kinolizenz für Mödling an. 1913 konnte er schließlich seine „Mödlinger Bühne“ eröffnen. Das Kinoetablisement führte er bis zu seinem Tod 1940. Bis 1968 wurde es von seiner Frau Leopoldine betrieben.⁸⁸

Programmgestaltung

Das Programm und die Vorführkonzeption des Kinos hatten sich über die Jahre gewandelt. Bis 1906 dominierten Einakter, die fast ausschließlich in einer einzelnen Einstellung gedreht worden waren.⁸⁹ Sie wurden dramaturgisch in ein Gesamtkonzept eingebaut und kurzweilig arrangiert. Die Wanderkinounternehmer*innen wechselten Aktualitäten mit technischen und naturwissenschaftlichen Aufnahmen, mit

85 KARL, Theater und Kino, 184–186; GUTKAS, Anfänge des Kinos, 16.

86 Mödlinger Bezirksbote 4 (27. Jänner 1912) 2.

87 SCHWARZ, Kino und Kinos, 12, 22; DANIEL FRITSCH, The Paradoxical Austrian Travelling Showmen's Magazine *Die Schwalbe*. In: LOIPERDINGER, Travelling Cinema, 67–77, hier 72 f.

88 KIENINGER, Wanderkino, 226–241; Art. Juhasz, Karl. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 3 (1962) 145.

89 TOM GUNNING, The Non-Continuous Style of Early Film (1900–1906). In: Arbeitsmappe „Filmstatistik und Dokumentation“. Hrsg. Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung (Wien 1983) 1–12, hier 1.

Reise- und Landschaftsbildern oder mit romantischen, tragischen und „komisch-pikanten“ Filmen geschickt ab. Bei der Gestaltung und Inszenierung orientierten sie sich durchwegs an bereits etablierten Medien wie illustrierten Magazinen, Romanheften, Bildgeschichten, Postkarten, dem populären Theater, den Kaiserpanoramen und der Projektionskunst.⁹⁰ Programme wie jenes, das Michael Hahn⁹¹ 1906 im Hotel Eisenbahn in Mödling präsentierte (*Eine Reise nach Nordamerika, Mikroskopische Vorführungen, Röntgen'sche X-Strahlen Aufnahme, Die bairischen Königsschlösser, Das Leben Jesu*), hatten insgesamt etwa eine Laufzeit von 15 bis 20 Minuten.⁹² Nach und nach nahm die Länge der Filme zu. 1909 lag die Projektionszeit einzelner Filme bereits bei über 20 Minuten, der Mittelwert belief sich auf acht Minuten und 50 Sekunden.

Forschungen zur Frühzeit des Kinos zeigen, dass sich bis zur Etablierung fester Abspielstätten um 1906 sowohl die Aufführungskonzeptionen als auch die dargebotenen Programme im großstädtischen, kleinstädtischen und ländlichen Gebiet glichen. Die erhaltenen Programme der Wanderkinos aus verschiedenen europäischen Ländern und Regionen zeigen zudem wenig kulturspezifische Unterschiede, sondern vielmehr Übereinstimmungen. Die dargebotenen Filme ähneln sich bezüglich der Sujets, Genres und Inhalte. Auch waren städtische Aufnahmen parallel zu ländlichen zu sehen,⁹³ da die Filme schon in der Frühzeit eben nicht nur in städtischer Umgebung gezeigt wurden. Der oftmals beschworene Mythos von der inneren Verwandtschaft von Kino und Großstadt wird daher in der aktuellen Forschung vielfach hinterfragt.⁹⁴ Untersuchungen aus Deutschland belegen, dass das Wanderkino mehr Menschen erreichte als Kino-Vorführungen im städtischen Varieté.⁹⁵ Zudem

90 In der prä-kinematographischen Zeit zogen fahrende Leute von Ort zu Ort und inszenierten mittels magischer Laternen, Guckkästen, Wundertrommeln und Panoramen mannigfaltige Projektions-schauspiele. Zum populärsten Bildmedium um 1900 avancierte das Kaiserpanorama, eine Holzrondeau-Konstruktion, die meist mit 25 Plätzen ausgestattet war. Etwa eine halbe Minute blieb zur Betrachtung, dann bewegte sich das Fotokarussell mit einem lauten Klingelzeichen weiter; MOSER, Frühes Kino, online: <http://www.habsburger.net/de/themen/fruehes-kino-attraktion-und-erlebnis-welt-die-entwicklung-eines-mediums> (1.11.2018); Joseph GARNCARZ, Nicht-fiktionale Filmformen in Varietés und Wanderkinos. In: Uli JUNG u. Martin LOIPERDINGER (Hrsg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918 (Stuttgart 2005) 71–74, hier 74; KIENINGER, Wanderkinos, 130, 274, 309.

91 NÖLA, NÖ Reg, Kanzleiabteilung VII, Zl. 5165/1904, 2224/1906.

92 Joseph GARNCARZ, Der nicht-fiktionale Film im Programm des Wanderkinos. In: JUNG u. LOIPERDINGER, Geschichte des dokumentarischen Films, 108–119, hier 109–112.

93 GARNCARZ, Öffentliche Räume, 36, 39; Joe KEMBER, Marketing Modernity. Victorian Popular Shows and Early Cinema (Exeter 2009) 18.

94 Siehe dazu Annemone LIGNSA, Urban Legend. Early Cinema, Modernization and Urbanization in Germany, 1895–1914. In: BILTEREYST, MALTBY u. MEERS, Cinema, Audiences and Modernity, 117–129; HALLER, Frühes Kino, 229–256.

95 LIGNSA, Urban Legend, 119–123. Laut Forschungsergebnissen zur frühen Periode des Kinos in Schweden hatte sich das Kino in den schwedischen Kleinstädten sogar besser entwickelt und etabliert als in den Metropolen; vgl. Åsa JERNUDD, Spaces of Early Film Exhibition in Sweden, 1897–1911. In: BILTEREYST, MALTBY u. MEERS, Cinema, Audiences and Modernity, 19–34.

3 Vorstellungen.

Georg Beer's Hotel Eisenbahn, Mödling
im großen Saale
Donnerstag, den 4., Freitag, den 5. und Samstag, den 6. November

Lichtbilder-Vorstellung.

Objective Darstellungen
auf einer großen Bildfläche
mittels Hydro-Oxygen-Licht dargestellt
von
Michael G. Hahn, Wien-Dornbach*)
Präzisions-Mechaniker und Optiker.

Programm.

I. Theil.

Eine Reise nach Nordamerika.

a) 1. Auf dem Hamburg-amerikanischen Schnelldampfer Fürst Bismarck. 2. Der Speisesalon. 3. Der Damensalon. 4. Der Musiksalon. 5. Das Promenadendeck. b) Der Leuchtturm bei Sunderland. Effect-Bilder mit Mechanik und elektrischem Lichteffect. c) Wandelnde Lichtbilder der größten Städte, Straßenscenen, Ansiedlungen von Indianerstämmen, Goldgräber, Landschaftsscenerien im Yosemite-thale, die Niagara-fälle.

II. Theil.

Abbildung 3: Ein abwechslungsreiches Programm wird möglichst detailliert angekündigt. Zugleich bietet der Kinounternehmer Michael Hahn seine Dienste auch für Privatvorstellungen an und handelt mit kinematographischer Ausrüstung.

Ausschnitt eines Programmzettels, 1906, Stadtarchiv Krems, Plakatsammlung.

wurden das Kino und die Modernisierung an sich in zeitgenössischen Debatten oftmals abgelehnt, was sich speziell an der Kinoreformbewegung zeigte.⁹⁶

96 LIGENSA, Urban Legend, 118. Andrea Haller ist der Ansicht, dass „das Rezeptionsmuster des frühen Kinos zunächst generell eher kleinstädtisch geprägt war (sofern man denn das Gemeinschaftliche und Interaktive als kleinstädtisch apostrophieren will) und nicht Ausdruck einer anonymisierten

Zu einer wirklich gravierenden Stadt-Land-Verschiebung kam es erst infolge der zunehmenden Etablierung fixer Kinobetriebe und der Änderungen des Filmangebots. Allen voran erhöhte sich der Anteil der fiktionalen Filme. Ab 1906 dominierten sie mit zwei Drittel bereits das Gesamtangebot. Sämtliche anerkannte Hersteller boten nun keine „Bilder“ mehr an, sondern offerierten Dramen, Komödien, Lustspiele oder Tragödien, orientierten sich folglich an klassischen Kategorien.⁹⁷ Parallel dazu änderte sich die Rezeption des Films. Ursprünglich wurde das Publikum durch die Rezitator*innen direkt angesprochen, eingebunden und reagierte unmittelbar. Jubel, Applaus, Buhrufe, Kommentare gehörten zum interaktiven Kinoerlebnis der frühen Jahre.⁹⁸ Nun mussten die Zuschauer*innen ihre Aufmerksamkeit bündeln, um dem Verlauf der Handlung über mehr als eine Stunde folgen zu können.⁹⁹ Sie wurden angehalten, sich still zu verhalten. In Fachzeitschriften diskutierte man das ideale Benehmen beim Betrachten von Filmen: Zwischenrufe aller Art sollten unterbleiben, das Tuscheln und Kichern musste eingestellt werden und die Besucher*innen hatten ihre Hüte abzunehmen.¹⁰⁰

Die Durchsetzung des Langfilmprogramms hatte noch eine weitere folgenreiche Wirkung. Abendfüllende Spielfilme wurden nun als Einzeltitel zu vergleichsweise hohen Leihgebühren verliehen, nur eine bestimmte Anzahl an Kopien kam in den Verleih. Die finanziell besser ausgestatteten Kinos in den Großstädten waren die Erstabnehmer und hatten somit einen Vorteil gegenüber den Vorstadt- und Kleinstadtkinos, wo diese Streifen erst viele Wochen später zur Vorführung kamen. Die

großstädtischen Massenkultur, als dessen Prototyp es in der etablierten Kulturkritik immer herhalten musste“; HALLER, *Frühes Kino*, 250. Haller erklärt wohl, dass diese Interpretation „überspitzt“ ist. Trotzdem darf keinesfalls ausgeblendet werden, dass das Kino speziell in der Frühzeit in der Tradition der Varietés und Schaustellerbetriebe stand, wobei völlig andere und bereits (sowohl in Stadt und Land) etablierte Kulturformen und Praktiken vorlagen, als dies etwa beim Theater der Fall war.

97 KIENINGER, *Wanderkinos*, 315 f., 325. Jaques und Zimmermann setzen den Zeitpunkt der zunehmenden Dominanz des abendfüllenden Spielfilms ab 1911 an; Pierre-Emmanuel JACQUES u. Yvonne ZIMMERMANN, *Dokumentarischer Film in der Schweiz im historischen Überblick (1896–1964)*. In: YVONNE ZIMMERMANN (Hrsg.), *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964* (Zürich 2011) 84–127, hier 96.

98 ELSAESSER, *Filmgeschichte*, 77–80.

99 Siehe dazu Martin LOIPERDINGER, *Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos*. In: Ursula von KEITZ (Hrsg.), *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie* (Marburg 1998) 66–83, hier 75 f.

100 Der Aufruf, die Hüte abzunehmen, galt Männern und Frauen gleichermaßen; *Der Kinematograph* 458 (6. Oktober 1915); *Der Kinematograph* 463 (10. November 1915). Der US-amerikanische Regisseur David Wark Griffith drehte 1909 mit *Those Awful Hats* sogar einen komischen Kurzfilm, der auf den Störfaktor „überdimensionaler Damenhut“ beim Genuss eines Kinofilms aufmerksam machen sollte; vgl. <https://archive.org/details/ArchiveThoseAwfulHats> (21.3.2019).

Einführung des Langfilms führte zu einer Trennung in großstädtische Erstaufführungskinos und kleinstädtisch-regionale Nachspielkinos.¹⁰¹

In den ersten zehn bis zwölf Jahren des Frühen Kinos waren die Filme französischer Produzenten am häufigsten in den deutschen Wanderkinos zu sehen.¹⁰² Ein paralleler Befund ergibt sich bei der Auswertung der in Baden und Mödling bis 1909 vorgeführten Streifen. Insgesamt konnten 481 Titel für Baden (196) und Mödling (285) ermittelt werden.¹⁰³ 72,4 Prozent der in Baden und Mödling gezeigten Filme stammten aus französischer, 4,1 Prozent aus deutscher, vier Prozent aus britischer, 2,9 Prozent aus italienischer, 1,6 Prozent aus US-amerikanischer und 1,1 Prozent aus dänischer Produktion. 12,7 Prozent konnten keinem Produktionsland/Hersteller zugeordnet werden. 1,2 Prozent der Filme wurden von den Schausteller*innen selbst hergestellt. Marktführer war hier die französische Pathé Frères mit 50,5 Prozent. Es folgten mit Raleigh & Roberts (7,7 Prozent), Éclipse (5,2 Prozent) und Gaumont (4,6 Prozent) weitere Hersteller aus Frankreich. Jeweils 2,1 Prozent Anteil an den in Baden und Mödling präsentierten Filmen hatten die Deutsche Bioskop und das britische Unternehmen Charles Urban Trading Company. Vertreten waren außerdem die englische Firma Warwick (1,5 Prozent), die italienische Cines (1,2 Prozent) sowie mit je 1,1 Prozent Lumière (F), Méliès (F), Italia (I) und Nordisk (DK).¹⁰⁴ In Hinblick auf die Filmgattungen ergibt sich folgendes Bild: Von den 481 Filmen zählten 42,4 Prozent zum Genre früher Dokumentarismus/Aktualität,¹⁰⁵ bei 23,5 Prozent handelte es sich um Dramen, 22,3 Prozent waren dem Bereich Lustspiel/Komische Szenen zuzuordnen. 2,5 Prozent pikante Filme sowie 2,3 Prozent Tonbilder¹⁰⁶ wurden vorgeführt. Bei 0,4 Prozent handelte es sich um explizite Trickfilme.¹⁰⁷ 6,7 Prozent konnten aufgrund der fehlenden Eindeutigkeit der Titel bzw. erläuternder Informationen keinem Genre zugeordnet werden.

101 HALLER, Frühes Kino, 254 f.

102 Unter den französischen Produzenten führend war die Pathé Frères, deren Filme hochwertig und zugleich günstiger als die Streifen anderer Firmen waren; GARNCARZ, Öffentliche Räume, 36.

103 Die Daten wurden unter Heranziehung der jeweiligen Lokalblätter sowie der in Kieningers Arbeit angeführten Listen erhoben; Kieninger kommt auf eine höhere Anzahl an Filmtiteln (für Baden 205, für Mödling 302 Filme). Der Grund dürfte darin liegen, dass Kieninger Filme, die mehrmals in den Städten liefen, als neue Titel in die Gesamtrechnung aufnahm. Die Autorin zählte Filmtitel pro Stadt nur einzeln, auch wenn der Film öfters zu unterschiedlichen Zeiten lief; vgl. KIENINGER, Wanderkino, 297, 414–423, 436–449.

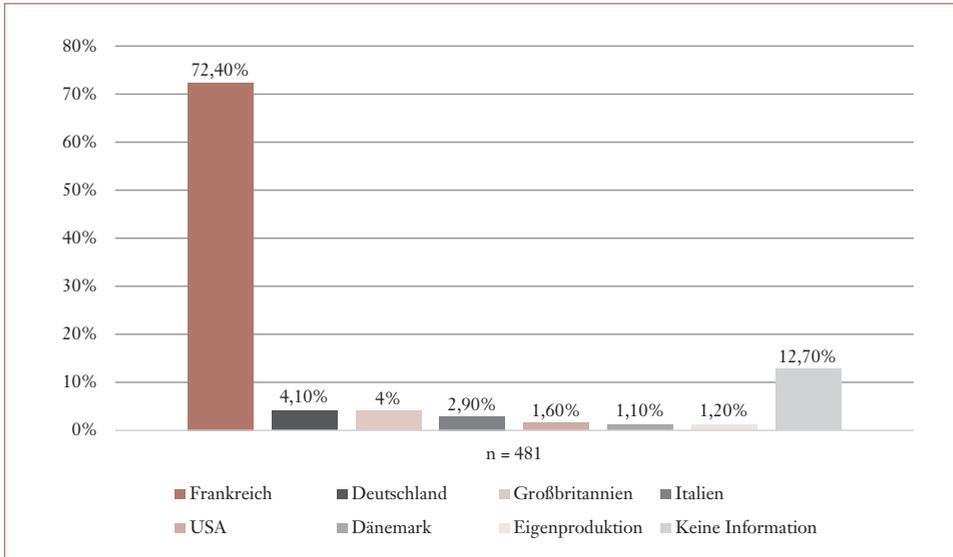
104 Alle anderen Filmproduktionen hatten einen Anteil von unter 1 %.

105 Garncarz verwendet für dieses Genre auch die Bezeichnung „Optische Berichterstattung“: Ereignisse des öffentlichen Lebens, Kriegsszenarien (oft nur nachgestellt), Sport- und Reisebilder oder auch artistische Vorführungen; GARNCARZ, Maßlose Unterhaltung, 31–39.

106 Es handelt sich hierbei um etwa dreiminütige Filme, die tonsynchron Sprechstücke und Gesangsdarbietungen wiedergaben. Durch eine mechanische Verkopplung von Filmprojektor und Gramophon waren diese Tondarbietungen verblüffend realistisch zu reproduzieren.

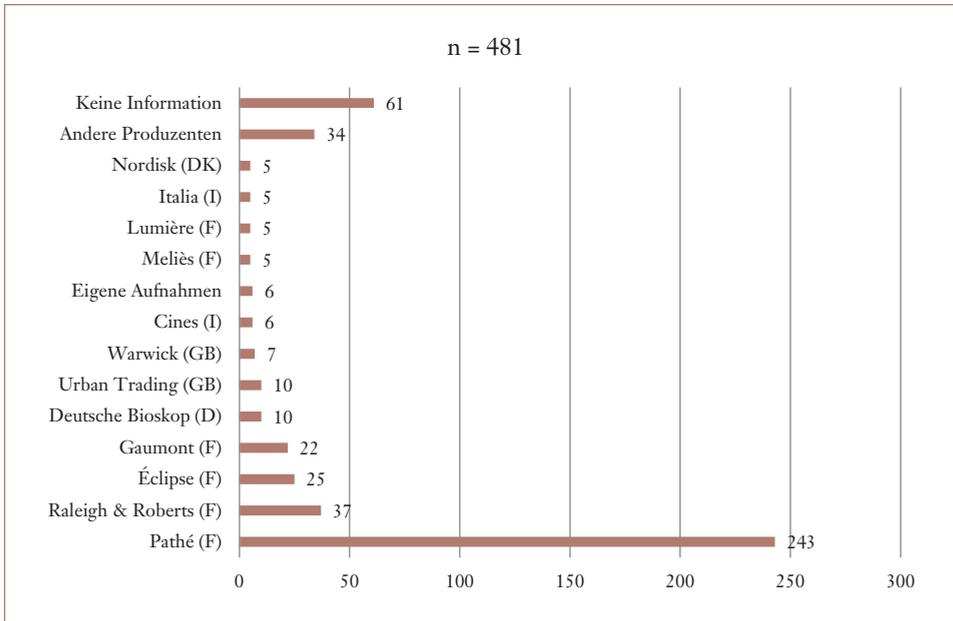
107 19 Streifen wurden in den Quellen als Drama bzw. Lustspiel und Trickfilm ausgewiesen. In diesen Fällen wurde der Film dem jeweiligen Genre Drama oder Lustspiel zugeordnet.

Grafik 1: Produktionsländer der in Baden und Mödling bis 1909 vorgeführten Filme



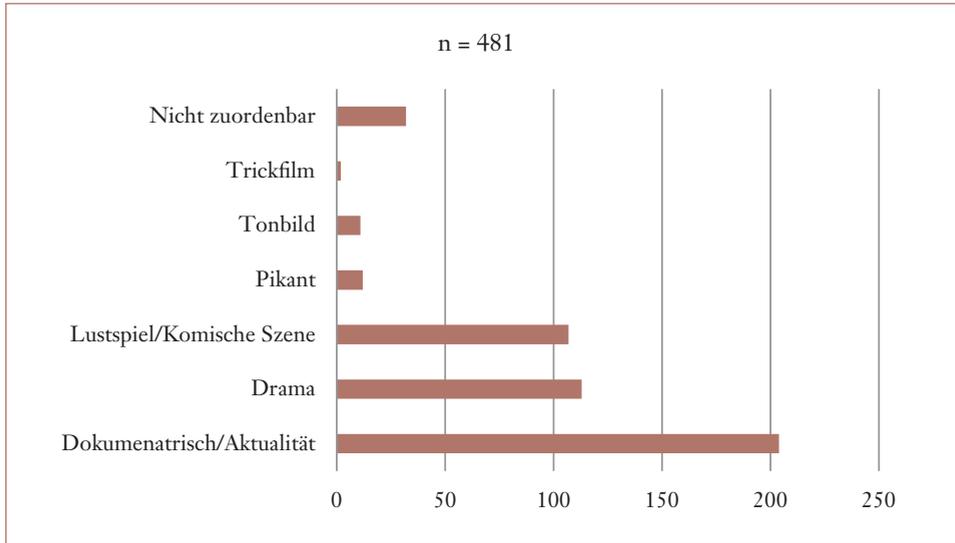
Quelle: Eigene Erhebung nach Badener und Mödinger Lokalblättern.

Grafik 2: Produktionsfirmen der in Baden und Mödling bis 1909 vorgeführten Filme n = 481



Quelle: Eigene Erhebung nach Badener und Mödinger Lokalblättern.

Grafik 3: Genres der in Baden und Mödling bis 1909 vorgeführten Filme



Quelle: Eigene Erhebung nach Badener und Mödlinger Lokalblättern.

Niederösterreich im Film

Eine spezielle regionale Attraktion des Frühen Kinos war die Präsentation von Lokalaufnahmen.¹⁰⁸ Die Wanderkinobetreiber*innen bereicherten ihr Programm mit vor Ort selbst gedrehten Filmen. Für das Publikum lag ein besonderer Reiz darin, ihre Umgebung, ihre Bekannten, Freunde und womöglich auch sich selbst erstmals auf der Leinwand zu betrachten. Diese lokalen Bilder sind von einer offensichtlichen voyeuristisch-exhibitionistischen Übereinkunft getragen. Das Beobachten wie auch das bewusste Zurschaustellen sind anhand des Filmmaterials klar nachvollziehbar. Werk tätige oder Passanten wurden abgelichtet, während sie sich vor der Kamera inszenierten, Blicke austauschten, den Akt des Gefilmt-Werdens fortlaufend thematisierten und bildlich umsetzten.¹⁰⁹

¹⁰⁸ In manchen Ländern wie etwa Luxemburg oder Großbritannien lassen sich entsprechende Lokalaufnahmen noch für die 1920er Jahre nachweisen. Die Überlieferung von Lokalaufnahmen ist allerdings sehr gering. Siehe u. a. Brigitte BRAUN u. Uli JUNG, Local Films from Trier, Luxembourg and Metz. A Successful Business Venture of the Marzen Family, Cinema Owners. In: Film History 17/1 (2005) 7–18; Stephen BOTTMORE, From the Factory Gate to the ‚Home Talent‘ Drama. An International Overview of Local Films in the Silent Era. In: Vanessa TOULMIN, Patrick RUSSELL u. Simon POPPLE (Hrsg.), The Lost World of Mitchell and Kenyon. Edwardian Britain on Film (London 2004) 33–48; LOIPERDINGER, Akzente des Lokalen, 236–240.

¹⁰⁹ Karin MOSER, Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938 (Berlin, Boston 2019) 25–28; TOULMIN, „Within the Reach of All“, 29.

Auch die ersten Filmaufnahmen aus Niederösterreich wurden von fahrenden Kinobetreiber*innen gedreht. Gottfried Findeis präsentierte 1898 selbst produzierte Bilder aus Wiener Neustadt, etwa die Ankunft eines Eisenbahnzuges, Arbeiter*innen beim Verlassen der ansässigen Lokomotivfabrik sowie Szenen aus dem Straßenleben.¹¹⁰ Philipp Georg von der Lippe projizierte 1903 Feuerwehrlübungen aus und in Baden.¹¹¹ 1910 entsandte die französische Firma Gaumont einen Vertreter nach Mödling, der in Begleitung des Kinounternehmers Karl Juhasz Landschafts- und Straßenszenen aufnahm. Die Lokalpresse folgerte: „Damit hat sich die technisch hochentwickelte Kinematographie zu einem überaus wirkungsvollen Reklame-mittel für unsere Stadt und ihre schöne Umgebung verwandelt, das auf den lokalen Fremdenverkehr nur von günstigem Einfluß sein kann“.¹¹²

Damit sprach die *Mödlinger Zeitung* zwei wichtige Aspekte an: Lokale Aufnahmen konnten andernorts von den Kinobetreiber*innen als Reise- bzw. Städtebilder eingesetzt werden. Letztlich entschied der Auswertungskontext, ob ein Film als Lokal- oder Reisebild wahrgenommen wurde. Außerdem hatten die Kinounternehmer*innen, die wichtigsten Produktionsfirmen wie auch staatliche Behörden längst die Bedeutung dieser Laufbilder für den Tourismus erkannt.¹¹³ Kamerteams der großen kinematographischen Gesellschaften waren seit Jahren auf Reisen, um sehenswerte Gegenden auf Zelluloid zu bannen. Auch auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie fanden sich zahlreiche Motive, die von vornehmlich französischen Produzenten gefilmt und in den weltweiten Vertrieb übernommen wurden.¹¹⁴

Hier traf der erste Höhepunkt der Kinematographie mit den Vorboten des Massentourismus zusammen. Vor allem entlang der Bahnlinien entwickelte sich ein reger Fremdenverkehrsstrom, der Sommerfrischler*innen, Kurgäste und Wanderer zu den angestrebten Destinationen brachte.¹¹⁵ Ab 1913 produzierte die Wiener Zweigstelle der Firma Eclair die Serie *Österreich im lebenden Bilde* und warb damit weltweit für den Besuch der heimischen Regionen. Ein Streifen dieser Produktionsreihe spielte im Semmeringgebiet. Der Film *Zwischen zwei Feuern* (A 1913) handelt von einem Lebemann, der auf ärztlichen Rat hin einen Ruheaufenthalt am Semmering verbringt. Allerdings bleibt sich der Bonvivant treu und unschwärmt stürmisch zwei verheiratete Damen. Im Verlauf der Komödie lernt das Publikum „fast das

110 Wf. Neustädter Zeitung 50 (10. Dezember 1898) 6; 51 (17. Dezember 1898) 6.

111 Badener Zeitung 85 (1903) o. S., zit. nach KIENINGER, Wanderkino, 297.

112 Mödlinger Zeitung 12 (20. März 1910) 4.

113 Im Jahr 1908 gab etwa der Ausschuss des Niederösterreichischen Landesverbandes bekannt, künftig „kinematographische Aufnahmen zur Hebung des Tourismusgewerbes zu forcieren“. Kinematographische Rundschau 37 (1. August 1908); MOSER, Der österreichische Werbefilm, 28 f.

114 Bezüglich Niederösterreichs findet sich etwa der gleichfalls von Gaumont produzierte Streifen *Die malerische Brühl* in den Filmtitellisten der kinematographischen Fachzeitschriften; Kinematographische Wochenschau 36 (1910) 13; siehe auch MOSER, Der österreichische Werbefilm, 41.

115 ROMAN SANDGRUBER, Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart = Österreichische Geschichte (Wien 1995) 284–287.

ganze Semmeringgebiet, alle die lieblichen Ausblicke von oben, den Sonnwendstein, kurzum alles das, was man in einem gewöhnlichen Ansichtsalbum nicht in zwei Stunden durchsehen könnte, kennen“.¹¹⁶ Besonders beliebt waren sogenannte *phantom rides*: In Bewegung befindliche Fahrzeuge (Züge, Busse, Autos, Schiffe) dienten als mobile Aufnahmestandpunkte, die neue Formen der Landschaftsinszenierung und -erlebbarkeit ermöglichten. Die Gaumont-Produktion *Eine Fahrt mit der Zahnradbahn auf den Schneeberg* (F 1910) führt u. a. am Baumgartnerhaus vorbei, gewährt per Kameraschwenk einen Blick in die Tiefe und passiert einen Tunnel.¹¹⁷ Der Blick wurde mobilisiert, die Zuschauer*innen hatten das Gefühl, die Fahrt selbst miterleben zu können.

Schließlich stellten auch die ersten österreichischen Filmproduzent*innen vielfach Reisebilder her. Das Team Anton Kolm,¹¹⁸ Jakob Fleck und Louise Veltée-Kolm (spätere Fleck) drehte u. a. folgende Bilder in Niederösterreich: *Wachau* (1910),¹¹⁹ *Der Semmering im Schnee* (1910), *Mödling* (1911), *Baden* (1911), *Melk* (1911), *Laxenburg* (1911) und *Das Thayatal* (1911). Sascha Kolowrat-Krakowsky produzierte die Streifen *Burg Kreuzenstein* (1912), *Mit dem Dampfboot „Donau“ abwärts von Grein bis Melk* (1913), *Von Melk bis Krems* (1913), *Am Semmering* (1914) und *Motive aus Mödling* (1914).¹²⁰

Neben den Reisebildern erfreuten sich Aufnahmen gekrönter Häupter beim Publikum großer Beliebtheit. Sie wurden von den Wanderkinobetreiber*innen in ihren Programmen speziell hervorgehoben.¹²¹ Waren die Bilder des Kaisers mit Lokalaufnahmen kombiniert, so steigerte sich zusätzlich das Interesse. Der Film über die Visite Kaiser Franz Josephs in St. Pölten im Juni 1910 (aufgenommen von der Firma Eclair)¹²² wurde zum Kassenschlager. Karl Juhasz führte den Streifen stündlich

116 *Österreichischer Komet* 177 (4. Oktober 1913) 36.

117 Der Film ist erhalten und findet sich auf der DVD-Edition K.u.K. Kinobox. Die Donaumonarchie in originalen Filmdokumenten 1896–1918.

118 Der österreichische Filmpionier Anton Kolm war 1902 auch als reisender Saalspieler in Niederösterreich tätig und bereiste Krems und Mödling; KIENINGER, *Wanderkino*, 134 f.

119 Wie beliebt die Wachau als Filmmotiv war, zeigt sich etwa auch an zwei im Jahr 2013 von der Niederösterreichischen Landesbibliothek erstandenen Kurzfilmen, die um 1922 datiert werden. Die Streifen *Streiflichter der oberen Donau* und *Land und Leute an der unteren Donau* wurden von der „Wiener Werbefilm“ des Produzenten Wilhelm Hippsich gedreht, der u. a. Gründungsmitglied des 1935 geschaffenen Kurzfilmherstellerverbandes war; vgl. MOSER, *Der österreichische Werbefilm*, 145; https://www.noel.gv.at/noe/Landesbibliothek/Highlight_2013.html (21.3.2019).

120 Walter FRITZ, *Dokumentarfilme aus Österreich 1909–1914, Verzeichnis 1909–1914*, Nr. 12, Nr. 16, Nr. 30, Nr. 32, Nr. 40, Nr. 44, Nr. 47, Nr. 71, Nr. 124, Nr. 125, Nr. 136, Nr. 166 (Wien 1980).

121 Martin LOIPERDINGER, „Kaiserbilder“. Wilhelm II. als Filmstar. In: JUNG u. LOIPERDINGER, *Geschichte des dokumentarischen Films*, 253–268; vgl. dazu etwa auch die Berichte über das Programm Karl Friedrich Lifkas 1910, wo ausführlich über die Aufnahmen vom Besuch Kaiser Franz Josephs in Bosnien-Herzegowina oder von den Krönungsfeierlichkeiten für Nikola I. in Montenegro berichtet wurde: *Amstettner Wochenblatt* 24 (12. Juni 1910) 17; 45 (6. November 1910) 17.

122 Der Film ist erhalten und wird unter unterschiedlichen Titeln geführt: *Der Kaisertag in St. Pölten am 21.6.1910* (Filmarchiv Austria); *Kaiser Franz Josef – Inspektionsreise in St. Pölten* (Österreichi-

nonstop vor einem „begeisterten Publikum“ vor.¹²³ Die Aufnahme folgte dem üblichen Inszenierungsstil derartiger Aktualitäten: Der Monarch reist an und wird von Würdenträgern der Stadt empfangen, Menschenmengen sammeln sich und jubeln, wo immer der Regent sich einfindet; Huldigungen durch die Jugend, Tänze, diverse Darbietungen, Reden, das Überreichen von Blumensträußen, das Abgehen von Spalieren und schließlich die Abreise des Herrschers.¹²⁴ Die bekanntesten „kaiserlichen“ Filmbilder aus Niederösterreich sind allerdings jene von der Vermählung des späteren Kaiserpaars Karl I. und Zita auf Schloss Schwarzau.¹²⁵ Diese Aufnahmen der Firma Gaumont sind zu Bildikonen der österreichischen Geschichte geworden und werden besonders oft in Filmdokumentationen eingesetzt, da zahlreiche Mitglieder der kaiserlichen Familie abgelichtet wurden.

Das Leben und Wirken des Kaiserhauses wurde bei derartigen Filmen idealtypisch verklärt, so auch in den Repräsentationsbildern von Besuchen Kaiser Franz Josephs, Kaiser Karls oder Erzherzog Rainers in Niederösterreich.¹²⁶

In den Bereich der Aktualitäten mit Niederösterreich-Bezug fallen auch Berichte über sportliche Veranstaltungen oder technische Neuheiten, wie etwa über den Test neuer aeronautischer Rettungsmittel. Letzterer lässt militärische Vorbereitungen erahnen: In Aspern wird 1913/14 die Funktion von Rettungsschirmen beim Absprung aus einem Fesselballon per Puppe erprobt.

Bald darauf dominierten Propagandafilme der Filmstelle des Kriegspressequartiers die Programme der Kinos. Zwei niederösterreichische Filme der Jahre 1914 bis 1918 verweisen auf den Krieg:¹²⁷ Die Industrie(werbe)filme *Bilder aus der k. u. k. Munitionsfabrik Wöllersdorf I. und II. Teil* (1918) sind Teil einer Serie von Aufnahmen aus der österreichisch-ungarischen Rüstungsindustrie. Im Zentrum steht die

ches Filmmuseum); online: [http://europeanfilmgateway.eu/detail/Kaiser%20Franz%20Josef%20Inspektionsreise%20in%20Sankt%20P%C3%B6lten%20\[Archive%20Title\]/ofm::dd56b1b50a0ae8bf45a2e59a9247c48b](http://europeanfilmgateway.eu/detail/Kaiser%20Franz%20Josef%20Inspektionsreise%20in%20Sankt%20P%C3%B6lten%20[Archive%20Title]/ofm::dd56b1b50a0ae8bf45a2e59a9247c48b) (6.1.2019).

123 KIENINGER, Wanderkino, 248; St. Pöltner Zeitung (16. Juni 1910) 5.

124 Viele Protagonist*innen des St. Pöltner Dokuments sind identifizierbar: Bürgermeister Otto Eybner, Erzherzog Rainer, Erich Graf Kielmansegg, Landesobereschützenmeister Dr. Hermann Ofner und dessen Tochter (überreicht Blumen), das Waisenmädchen Rosa Rabner (überreicht ebenfalls einen Strauß), Schulkommandant Oberstleutnant Theodor Bannach.

125 *Vermählung des künftigen Thronfolgers Erzherzog Karl Franz Josef mit Prinzessin Zita von Parma auf dem Schloss zu Schwarzau am 21. Oktober* (1911).

126 Weitere erhaltene Titel sind *Unser Kaiser am Flugfelde in Wiener Neustadt* (1910); *Huldigungsfeier für Erzherzog Rainer in Baden* (1912); *Tauffeierlichkeiten auf Schloss Wartholz am 25. November 1912 in Anwesenheit des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand und der übrigen Mitglieder des Kaiserhauses* (1912); *Kaisers Geburtstag in Payerbach* (1917).

127 Der Film *Erholungsfürsorge der Gemeinde Wien in Oberhollabrunn* auf der DVD-Edition K.u.K. Kinobox. Die Donaumonarchie in originalen Filmdokumenten 1896–1918 ist dort als eine Produktion aus dem Jahr 1916 ausgewiesen, stammt aber tatsächlich aus den frühen 1920er Jahren.



Abbildung 4 und 5: Die patriotischen Kriegsdramen *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* (A 1915) und *Das Kind meines Nächsten* (A 1918) zählen zu den wenigen noch erhaltenen Spielfilmen des Ersten Weltkrieges. Gedreht wurde u. a. in Artstetten, Persenbeug, Reichenau an der Rax und in der Ruine Rauhenstein. Die Filme beschworen die Kameradschaft im Felde und zeigten parallel den Arbeitseinsatz der Frauen an der Heimatfront.

Demonstration ökonomischer und militärischer Stärke, wobei die reale, wirtschaftlich prekäre Situation (allen voran der Rohstoffmangel) völlig ausgeblendet bleibt.¹²⁸

Niederösterreichische Bilder aus der Frühzeit des Kinos finden sich auch in Spielfilmen. Nachdem sich um 1910 nach und nach eine österreichische Filmproduktion entwickelt hatte, bot Niederösterreich immer wieder den Hintergrund für filmische Dramen und Lustspiele. Bereits einige Szenen des ersten österreichischen fiktionalen Films *Von Stufe zu Stufe* (1908) wurden in der Burg Liechtenstein gedreht. Insgesamt lassen sich 22 Spielfilme der Jahre 1908–1918 ausmachen, die Kulissen in Niederösterreich nutzten.¹²⁹ Am häufigsten wählte man Baden als Hintergrund (vier Mal),¹³⁰ gefolgt von Klosterneuburg, Laxenburg und Prein an der Rax (jeweils zwei Mal).¹³¹ Jeweils einmal wurden die Burg Liechtenstein, das Thayatal, Fischamend, Aspern, Heiligenkreuz, Orth an der Donau, die Ruine Rauhenstein, Mödling, die Hinterbrühl, Schloss Rosenberg, Artstetten, Persenbeug, Reichenau an der Rax, die Burg Kreuzenstein und Pressbaum zu Drehorten.

Besonders oft drehte das Produktionsteam Kolm-Fleck-Veltée in Niederösterreich (neun Streifen). Bis 1918 produzierte Sascha Kolowrat-Krakowsky vier Filme in dieser Region. Hinsichtlich der Genres dominieren Dramen (13 Mal, davon sechs dezidierte Liebestragödien), gefolgt von Komödien (fünf Mal). Zwei Mal setzte man Detektivfilme in niederösterreichischen Szenerien um, je einmal war es ein Kostümfilm sowie ein Biopic.¹³² Mit den Produktionen *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* (1915) und *Das Kind meines Nächsten* (1918) finden sich unter den 22 Filmen mit Niederösterreich-Bezug auch zwei Propagandastreifen aus dem Ersten Weltkrieg. Erhalten haben sich letztlich nur die wenigsten dieser kinematographischen Bilder der Frühzeit.¹³³

128 MOSER, Der österreichische Werbefilm, 64–67; zu diesem Kriegsindustriebetrieb ist ein weiterer Titel nachweisbar: *Feierliche Einweihung einer Notstandskirche in der k. u. k. Munitionsfabrik Wöllersdorf* (1918). Vgl. dazu: Zensurergebnisse. In: Der Kinobesitzer 49/50 (21. August 1918) 79–82.

129 Vgl. THALLER, Die österreichische Filmografie.

130 *Der Millionenonkel* (1913); *Der Todesritt auf dem Riesenrad* (1914); *Das Vermächtnis des Hauses Moore* (1915); *Die Tragödie auf Schloss Rottersheim* (1916) – für diesen Film wurden auch Szenen in Laxenburg und Mödling gedreht.

131 Klosterneuburg: *Kaiser Josef II* (1912); *Der ungeratene Sohn* (1912); Laxenburg: *Zwei Freunde* (1915); *Die Tragödie auf Schloss Rottersheim* (1916) – für diesen Film wurden auch Szenen in Baden und Mödling gedreht; Prein an der Rax: *Der Doppelselbstmord* (D 1917); *Der Schandfleck* (1917).

132 Die Verteilung der Genres entspricht durchaus dem Schnitt der gesamten österreichischen Filmproduktion.

133 Von den u. a. in Niederösterreich gedrehten Spielfilmen (zumindest teilweise) überliefert sind: *Der Millionenonkel* (1913), *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* (1915), *Der Doppelselbstmord* (1917), *Der Treubruch* (1917), *Das Kind meines Nächsten* (1918).

Resümee

Ausgehend von den bisherigen Arbeiten zum Frühen Kino in Wien und Niederösterreich und angesichts neuer Studien zur Frühgeschichte des Kinos, die in den vergangenen zehn Jahren vermehrt transnationale und zugleich regionale Perspektiven eingenommen haben,¹³⁴ kann davon ausgegangen werden, dass die kinematographische Entwicklung Niederösterreichs jener in anderen europäischen Regionen ähnelt. Die Parallelen im europäischen Raum lassen sich Joseph Garncarz zufolge über eine gemeinsame Jahrmarkttradition erklären. Schausteller*innen aus ganz Europa waren über die Grenzen hinweg im Einsatz. Sie produzierten und handelten mit Filmen, die auf allgemeines, soziokulturell bedingtes Interesse stießen, wie etwa Städtebilder, Landschaften, europäisch christliche Mythen, Märchen und Legenden. Garncarz erkennt im Wanderkino sogar „a new European media institution“.¹³⁵

Hinsichtlich der drei bestimmenden Elemente der „Kinoöffentlichkeit“ – Versammlungsöffentlichkeit (Vorführorte), reflexive Begleitöffentlichkeit (Presse, Zensur, Behörden) und Publikumsschichten – lassen sich folgende Entwicklungen in Niederösterreich festmachen: Fahrende Schaustellerbetriebe präsentierten das neue Medium an belebten Plätzen, vielfach wurden bestehende Infrastrukturen genutzt. Feste, Märkte und Messen boten die Möglichkeit, die dort bereits etablierte Schaustellertätigkeit durch den Kinematographen zu erweitern.¹³⁶ Zu Beginn stand ein Potpourri an Kurzfilmen auf dem Programm, das an die lokalen Vorlieben angepasst wurde. Lokalaufnahmen galten als spezielle Attraktion, wobei gerade die ersten Filmbilder aus Niederösterreich das frühe Repertoire der Brüder Lumière imitierten (Ankunft eines Zuges, Arbeiter*innen beim Verlassen einer Fabrik). Die in Niederösterreich Station machenden Wanderkinobetreiber*innen bereisten weite Teile der Donaumonarchie, aber auch Deutschlands. Das Repertoire der präsentierten Filme war (wenn auch an lokale Verhältnisse adaptiert) komparabel.¹³⁷ Mit der Etablierung einer eigenständigen Filmindustrie um 1910 nahm das fahrende Geschäft langsam ab, fixe Abspielstätten mehrten sich, wobei die Errichtung fester Kinos in den niederösterreichischen Kleinstädten (parallel zu anderen europäischen

134 Judith THISSEN u. Clemens ZIMMERMANN, *Cinema beyond the City* (London 2017); BILTEREYST, MALTBY u. MEERS, *Cinema, Audiences and Modernity*; LOIPERDINGER, *Travelling Cinema in Europe*; HALLER, *Frühes Kino*; Marta BRAUN, Charlie KEIL, Rob KING, Paul MOORE u. Louis PELLETIER, *Beyond the Screen. Institutions, Networks, and Publics of Early Cinema* (Bloomington 2016); Judith THISSEN, *Kinogeschäft und Filmbezug auf dem Land. Ein transnationaler Vergleich*. In: Clemens ZIMMERMANN, Gunther MALERWEIN u. Aline MALDENER (Hrsg.), *Kulturhistorische Perspektiven auf das Verhältnis von Medialität und Ruralität im 20. Jahrhundert = Jahrbuch für die Geschichte des ländlichen Raumes 2018* (Innsbruck 2018) 20–48.

135 GARNCARZ, *Fairground Cinema*, 84–87.

136 GARNCARZ, *Öffentliche Räume*, 33–39.

137 GARNCARZ, *Fairground Cinema*, 84–86; MINKMAR, *Vom Totschlagen kostbarer Zeit*, 438 f.; vgl. auch die Routenpläne in KIENINGER, *Wanderkino*, 331–343.

Regionen) vor allem nach dem Ersten Weltkrieg in größerem Ausmaß einsetzte.¹³⁸ Restriktionen im Bereich der Lizenzvergabe oder der Zensur beeinflussten Vorführorte und -bedingungen und die Zusammensetzung des Programms. Das Publikum rekrutierte sich aus allen sozialen Schichten. Vor allem für Frauen war der Kinobesuch eine Flucht aus dem Alltag sowie Ausdruck einer neuen weiblichen Bewegungsfreiheit, die letztlich aber auch moralisierende Mahnrufe aus den Kreisen der Kinoreformbewegung nach sich zog.

Letztlich lässt sich für Niederösterreich im Hinblick auf die fiktionale Filmproduktion ein zumindest innerösterreichisches Spezifikum ausmachen. Wien war das Zentrum der Filmproduktion Cisleithaniens; auch alle internationalen Hersteller hatten hier Filialen. Da die einstige Residenzstadt inmitten Niederösterreichs liegt, lag es nahe, Kulissen abseits der Metropole sowie ansprechende Landschaften im direkten Umland zu filmen. Ein Blick auf die Spielfilmproduktion der Jahre 1908 bis 1918 stellt dies unter Beweis: Während 22 Mal in Niederösterreich gedreht wurde, lassen sich Schauplätze in Tirol vier Mal sowie in der Steiermark und in Oberösterreich nur je zwei Mal nachweisen. Zu allen anderen heutigen Bundesländern (außer Wien) finden sich keine Hinweise im fiktionalen Filmschaffen der Monarchie.¹³⁹

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass die Forschungen zum Frühen Kino in Niederösterreich, aber auch in ganz Österreich, noch große Lücken aufweisen. Breit angelegte, interdisziplinäre Forschungsprojekte, die auf Kooperationen mit internationalen und bereits erfahrenen Partnerkreisen beruhen, sind anzustreben.¹⁴⁰

Karin Moser, Mag. Dr., Studium der Geschichte und der Russischen Sprache. 2020 Gastprofessur für Sozialgeschichte (Universität Wien), 2018 Gastprofessur für Medien- und politische Geschichte (Univerzita Hradec Králové). Forschungsschwerpunkte: Film-, Rundfunk- und Mediengeschichte, politische Geschichte, Identitätskonstruktionen, Kalter Krieg, Konsumgeschichte. Zuletzt erschienen: *Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938* (2019) (<https://bit.ly/2UUykko>); *Grenzenlose Werbung: Zwischen Konsum und Audiovision* (2020) (<https://bit.ly/3h6RI5L>).

138 Einzig Großbritannien stellte hier laut Thissen eine Ausnahme dar; THISSEN, *Kinogeschäft*, 30. Zu Niederösterreich nach 1918 siehe etwa SCHUH, *Kino(s) im Waldviertel*; ARTNER, *Historische Kinos*.

139 Vgl. THALLER, *Die österreichische Filmografie*.

140 Ein Beispiel wäre das an der Universität Siegen durchgeführte Projekt „Industrialisierung der Wahrnehmung“, in dessen Rahmen drei Datenbanken mit umfassendem Datenmaterial erstellt wurden, online: <http://www.fk615.uni-siegen.de/de/teilprojekt.php?projekt=A5> (1.10.2019). Weitere Initiativen finden sich auf der Webpage der International Society for the Study of Early Cinema <https://domitor.org/> (1.10.2019).