

Rezension von: Ballhausen, Thomas/Caneppele, Paolo: Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte. Wien: Turia + Kant 2005, 254 pp.

Der Band von Thomas Ballhausen und Paolo Caneppele behandelt die Filmzensur in Österreich bis 1938. Dem umfangreichen Teil mit Quellentexten, die die Behandlung der Filmzensur in der Presse belegen, geht eine historische Einleitung voraus, welche die Geschichte der Filmzensur in Österreich bis 1938 skizziert.

Es wird in diesem ersten, historischen Teil die Entwicklung der Filmzensur aufgearbeitet, wobei die verschiedenen historischen Epochen der Zeit sich durch verschiedene Zensuransätze und -ziele auszeichnen. Im gesamten Zeitraum wurde die Filmzensur mehrfach hinterfragt und die gesetzlichen Regelungen, die die Filmzensur bestimmten, änderten sich in sehr kurzen Abständen. Durchgehend sind große regionale Unterschiede zu vermerken, da Zensur ab ihrer geregelten Einführung weitestgehend eine Angelegenheit der Länder war (zuvor noch wurde ganz lokal von der jeweiligen zuständigen Polizeistation zensiert), oder aber die Länder sich darum bemühten, die Zensurhoheit für sich zu behalten. Unterschiede betrafen sowohl Jugendbestimmungen als auch politische, sittliche und religiöse Auffassungen. Auch der historische Kontext beeinflusste freilich die Hauptaugenmerke der Filmzensur. So begann die Zensur aus der sittlichen Kontrolle heraus, die sich auf ein früheres Gesetz betreffend Schausteller bezog. Die Konzentration auf die Frage der Sittlichkeit wurde spätestens mit Beginn des Ersten Weltkrieges in den Hintergrund gedrängt. Während des Ersten Weltkrieges nivellierten sich in gewissem Maße die regionalen Unterschiede, Schwerpunkt der Kontrolle der Filme war der politische Inhalt sowie der Umgang mit, bzw. die Unterbindung von importierten Filmen. Die Abschaffung der Zensur nach dem Ersten Weltkrieg erstreckte sich nicht auf den Film, da selbst der Verfassungsgerichtshof entschied, dass Filmzensur als eine sittliche Maßnahme trotz der Abschaffung der Zensur weiterhin galt. Ab der Zwischenkriegszeit wurde auch die Regionalisierung der Zensur weiter verstärkt, da die Verantwortung für diese vom Bund auf die Länder übergang. Schwerpunkte betrafen v.a. die Frage der Jugendfilme und Zulassungen für Jugendliche zu Filmvorführungen, sowie auch die Diskussion um die Untersagung von Darstellungen »unwahrer Vorstellungen vom Leben«. Unter dem Austrofaschismus wurde die Zensur allgemein wieder eingeführt, auch die Kinozensur wurde gesetzlich wieder festgemacht. Filmzensur hatte vier Schwerpunkte:

Die Verhinderung sogenannter linkspolitischer Agitationen, die Verhinderung von Ver-spottung der Religion und Verstößen gegen die Sittlichkeit, der besondere Schutz des Ansehens Österreichs, die Verhinderung nationalsozialistischer Propaganda. (p. 19)

Darüber hinaus wurden bestimmte Filme zu obligatorischen Kulturfilmen erklärt, welche Kino-besitzer ausnahmslos vorführen mussten. Trotz des vereinheitlichten Gesetzes widersetzten sich Bundesländer nach wie vor einer nationalen Kontrolle, so dass Regionalitäten beibehalten blieben.

Die historische Einleitung weist auf einige interessante Punkte hin, welche vom geschichtlichen Abriss impliziert werden. So kann man davon ausgehen, dass die Zensurhandhabung und ihre Diskussionen in der Presse einige wichtige Anhaltspunkte über das Verständnis von Film und seiner Rolle in der Gesellschaft geben. Es ist von dieser Sichtweise aus durchaus faszinierend, zu welchem Maße die Filmzensur von der Zensur als solcher abgehoben und Film als ein sehr eigenes Medium behandelt wurde, wobei v.a. der gefürchtete Effekt auf das Publikum und dessen Beeinflussbarkeit hoch eingestuft wurden. Dies wäre ein interessanter Punkt der Betrachtung der frühen Filmentwicklung in Österreich, welcher von weiterer Behandlung profitieren würde. Dies gilt auch für eine eingehendere Erforschung der Frage, welche gesellschaftlichen Aspekte des Films und seiner Wahrnehmung von einer soziopolitischen Warte aus durch die Schwerpunkte der Zensur – von sittlicher über politischer bis zu religiöser – hervorgehoben werden. Die historische Einleitung wirft also einige wichtige Punkte auf, welche in zukünftiger Forschung wichtige Beiträge leisten kann. So erkennt man bereits die besondere Bedeutung der Filmzensur – durchaus auch über die freilich aus einer filmhistorisch auch besonders wichtigen Hinweise über verschollene Filme gerade in dieser frühen Zeit des Films hinaus –, aus der kurzen historischen Behandlung ihrer Entwicklung.

Die Autoren argumentieren in ihrer Vorbemerkung: »Die Filmzensur und ihre turbulente Geschichte lässt sich an keiner Quelle so gut und anschaulich darstellen und nachvollziehen

wie an den Auseinandersetzungen zu diesem umstrittenen Thema in den unterschiedlichsten Organen der Presse.« Der zweite Teil des Buches, welcher den bei Weitem größten Teil des Buches einnimmt, widmet sich den Quellen, die als Basis für solche Forschungsansätze dienen können. Dies sind v.a. aus der Presse und Fachpresse entnommene Artikel, die sich mit der Filmzensur beschäftigen. Es finden sich allerdings auch Primärquellen wie Briefwechsel und polizeiliche Mitteilungen, die für das Thema Filmzensur in der Presse relevant sind, unter den Quellen. Die Dokumente sind chronologisch angeordnet. Obwohl die erste abgedruckte Pressemeldung aus dem Jahr 1897 stammt, belegen nur sehr wenige Dokumente die erste Zeit des Films bis ca. 1910. Ab diesem Datum werden die Dokumente dichter und belegen die weiteren Entwicklungen von mehreren Warten aus. Die geografische Breite der Dokumente ist auch gegeben: Obwohl freilich viele der Presseorgane aus Wien sind, werden auch einige Quellen aus anderen Teilen der österreichischen Teils des Habsburgerreiches, später Österreichs, zitiert. Dies ist immer wieder relevant, da nicht nur, wie von den Autoren in ihrer Einleitung angemerkt, die dezentrale Lage der Filmzensur zu sehr unterschiedlichen Handhabungen geführt hat, sondern auch die moralischen Vorstellungen und Machtverhältnisse der entscheidenden Institutionen und Kräfte sich von Region zu Region und zwischen Stadt und Land teils stark unterscheiden.

Die Auszüge und Quellen geben insgesamt einen historischen Überblick, wie in der Einleitung von den Autoren zusammengefasst und sind so bereits wertvolle historische Quellen über die Entstehungsgeschichte des Umgangs mit den »lebenden Bildern« und ihren Inhalten, ihrer gesellschaftlichen Einbettung und Bewertung. Historisch interessant sind freilich auch die wirtschaftlichen, kulturellen und inhaltlichen Konsequenzen von Zensurenentscheidungen, die sich eindeutig aus dem historischen Kontext ergeben, wie das Verbot französischer, englischer, russischer und belgischer Filme zu Beginn des Ersten Weltkrieges, welches dem deutschsprachigen Film wieder eine größere Rolle zuteil werden ließ. Die aus den Dokumenten ersichtlichen Phasen der Filmzensur und ihrer Entwicklung werden bereits in der Einführung der Autoren eingehend besprochen. Hierzu gehören nicht nur die Fragen, welches Thema zu welcher Zeit in welchem Teil des Landes als maßgebliche Sorge der Filmzensur eingestuft wurde, sondern auch die Beachtung der regionalen und chronologischen Unterschiede in der Behandlung des Themas. Diese sind aus den Quellen klar ersichtlich. Darüber hinaus lassen sich in den Quellen allerdings auch aus kulturhistorischer und film- sowie medientheoretischer Warte einige Punkte, die das Thema der Filmentwicklung allgemein und in Österreich im Besonderen im Zeitraum bis 1938 erleuchten, herauslesen. Hierzu gehört auch die sehr wichtige gesellschaftliche Einbettung des Films und seiner Rezeption, welche das Medium und die Umsetzung von Themen im Film beeinflusst.

Im Studium der Quellen fällt gleich zu Beginn die Wahl der Adjektive, welche die moralische Einschätzung wiedergeben sollen, auf. Diese sind v.a. von gesellschaftshistorischer Warte interessant und können als Gradmesser des bürgerlichen Umfelds und der vorherrschenden Moral und den entsprechenden gesellschaftlichen Vorstellungen und Vorurteilen dienen. So wird bereits im ersten zitierten Artikel aus dem Jahre 1987 aus der *Linzer Morgenpost* das »gemeine, jüdische, entsittlichende Treiben« kritisiert. Besonders zu Beginn des Lichtspiels wurde dieses als Attraktion in Schaubuden und Vergnügungsparks wie dem Prater angeboten. Die Buden, welche das Kino als Attraktion etablierten, gehörten in recht großer Proportion auf Grund der historischen Entwicklungen jüdischen Betreibern, was sich auch in der Form von Vorurteilen in den Kritiken des neuen Volksvergnügens wiederfindet. Andererseits werden im Gegenzug gerade in dieser Zeit genau solches Vergnügen als »typisches Volksvergnügen« verteidigt und die Bestimmungen »einer exzillierten Schlupedanterie« als untragbare Einmischung in die Selbstbestimmung des Volkes und der elterlichen Entscheidung, welches Volksvergnügen für ihre Kinder sittlich ist, verurteilt. Dennoch weist der erste Beitrag mit seiner Wahl des Adjektivs unter anderen, historisch und gesellschaftlich relevanten Punkten, bereits unfreiwillig auf einen Aspekt der Film- und Kinoentwicklung in Österreich und insbesondere in Wien hin, der heute von Relevanz ist, nämlich die noch immer zu wenig aufgearbeitete Geschichte der jüdischen Schaubuden z.B. im Prater, auf ihre Rolle in der frühen Kinoentwicklung und v.a. die Geschichte der »Arisierung« des Wiener Praters, welche nach wie vor ausgeblendet wird.

Einige wichtige Fragen der Zeit kristallisieren sich anhand des Themas der Filmzensur in den Dokumenten. Hierzu gehört v.a. zu Beginn die Beschäftigung mit der Frage, was »Volkskultur« sei. Die Selbstverständlichkeit eines Volksvergnügens ohne dessen Theoretisierung

wurde durch das Aufkommen einer Zensur, welche dieses nun berührte, unterminiert. Volksvergnügen, Volkskultur, Moral und Sittlichkeit sollten nun definiert werden, wobei verschiedene Bevölkerungsschichten auch in Berührung und gegenseitige Definitionsnot gerieten. Dies betrifft einerseits die Frage der Moral allein – also was sittlich ist, was Kindern zugemutet werden kann, was öffentlich gezeigt werden sollte. Hier findet sich auch ein Reibungspunkt zwischen der bürgerlichen und proletarischen Bevölkerung, welche im Kontext eines Praters oder auch eines Wanderkinos aufeinander trafen. So ortet man auch im Bereich der Filmzensur und ihrer Besprechung in der Presse die wichtigen gesellschaftlichen Folgen der gesellschaftlichen Öffnung, des Aufkommens des Bürgertums und der wachsenden gegenseitigen Berührung verschiedener Bevölkerungsschichten v.a. in der sich entwickelnden modernen Großstadt mit ihren neuen Formen der Mobilität. Neben diesen Berührungspunkten und gegenseitigem Befremden über das Verständnis von »Volkskultur« und »Sittlichkeit« stellt sich hier v.a. die Frage, wer denn eine Entscheidung treffen darf, was moralisch und sittlich sei – und diese allgemein vorschreiben. Akteure sind hier im Laufe der Zeit einerseits die polizeiliche Direktive, deren Entscheidungen angezweifelt werden können, aber deren Entscheidungshoheit generell akzeptiert wird. Viel weniger akzeptiert und zutiefst kritisiert für ihre Einmischung in das Thema »Moral« und »Sittlichkeit« sind andere selbsternannte moralische Hoheiten. Diese sind v.a. zu Beginn der belegten Periode die Schulbehörde und der Lehrkörper, während sich hier später – nach 1920 – v.a. die Kirche als Hauptgegner des Films etabliert und hier für ihre versuchten Eingriffe in die Zensurhandhabung angegriffen wird. Unter jenen, die sich in die Debatte einmischen und bestimmte Regelungen zum Schutz ihrer Interessen verlangen, gehören nicht nur diese beiden, sicherlich die einflussreichsten, Institutionen, wobei die erste an einem Jugendschutz und dem Einsatz des Kinos zu erzieherischen Zwecken interessiert ist, und die zweite an einer Aufrechterhaltung ihrer Hoheit über Entscheidungen der Moral, sondern auch diverse andere Vereine, wie z.B. der Tierschutzverein, welcher sich dafür einsetzt, dass darauf geachtet werde, dass keine Tiere zu Schaden kommen im Zuge der Aufnahmen, welche v.a. Schaustellertiere und ihre Tricks zeigen. Der Ruf nach einer volksbildnerischen Rolle des Kinos kam nicht nur von den Schulbehörden und fokussierte sich nicht allein auf die Hauptfilme. Da die Kinoshau in ein Programm eingebettet war, war auch das moralische Interesse nicht nur auf den Inhalt einzelner Filme sondern auch auf ihre Zusammenstellung und Programmablauf gerichtet. So erwuchs z.B. nach dem Ersten Weltkrieg eine Debatte darum, womit man den nun frei gewordenen Programmpunkt der Kriegsberichterstattung füllen könne – immer wieder wurden volksbildnerische Darbietungen verlangt. Interessant ist das immer wiederkehrende Argument auch in diesen Diskussionen, dass die Exekutive die Entscheidungskraft hat und haben sollte, sowie auch der regelmäßige Appell zur Selbstzensur. So werden »abschreckende Beispiele« gebracht und allgemein dargelegt, dass freiwilliges »sittliches« Verhalten der Kinobetreiber die Zensur unnötig machen würde und generell zu wünschen wäre – wohl auch, um die ewige Debatte um das Thema in seiner durch die gesamte Epoche hindurch anhaltenden Ungenauigkeit der Gesetzgebung abschließen zu können. Hier entbrennt v.a. eine interessante Debatte über Zusammenhang und Gegenseitigkeit von Moral und Gesetz, bzw. über die die Aussage, dass gesellschaftliche Moral gesetzliche Exekutive unnötig machen würde.

Spannend ist in den Dokumenten zu beobachten, wie sich die Auseinandersetzung mit dem neuen Medium, den Unterschieden zwischen diesem und vergleichbaren Medienformen, seiner Definition und Ortung in der Landschaft von Kultur- und Vergnügungsstätten und der Hervorhebung seiner Besonderheiten und Einzigartigkeiten herauskristallisiert. So wird in der Stummfilmära auf ein grundlegendes Problem der Zensur hingewiesen, nämlich die Unkontrollierbarkeit des Tones, welcher bei der Vorführung den Film begleiten wird. So können zu den letztlich frei gegebenen Bildern immer eine andere Geschichte und andere Dialoge erzählt werden. Hierin zeigt sich die Flexibilität des frühen Films und in welchem Maß der Film in seiner Vermittlung vom Zusammenspiel von Bild und Ton und nicht nur von seiner Bildlichkeit lebt. Hierin kann man auch die Entwicklung des Films als Kunstform und seiner Fixierung erkennen: Die Rolle eines Regisseurs oder Künstlers, der ein fertiges Produkt abgeliefert und ein Recht auf dessen Vorführung in dieser Form hat, sollte sich erst sehr langsam im Verständnis des Films definieren lassen. Allerdings gehört zu einem solchen Verständnis eben auch die Fixierung des Films als fertiges Produkt, welches noch lange nicht stattfinden sollte. Nicht nur war der Ton zum Film – sowohl Musik als auch Erzählung, besonders bei Filmen, welche ohne Zwischentitel den Dialog von einem Erzähler mitreden ließen, sondern

auch die Reihenfolge der Filmrollen, deren Umschneidung oder Kürzung waren lange Zeit nicht reguliert. Dies hat bis heute wichtige Nachwirkungen in der Wiederentdeckung und Restauration alter Filme und Filmquellen.

Eine andere wichtige Debatte für die mediengeschichtliche Betrachtung dieses Themas ist der immer wieder auftauchende Vergleich mit dem Theater. Einerseits unterlag das Theater einem weitaus klarer regulierten Zensurgesetz, welches auch sehr strikt war – ein Kritiker beschreibt es als eine »Zwangsjacke des Rechts«. Allein durch die fehlende Regulierung des Zensurgesetzes war der Film von einer solchen Zensur verschont. Andererseits wird immer wieder hervorgehoben, dass Themen, die in Klassikern des Theaters durchaus akzeptiert wurden – Raub, Mord, Verschwörung, etc. –, im Film verboten wurden auf Grund der potenziellen Verleitung der Zuschauer zu Nachahmungstaten. So wurden einige Zensur-entscheidungen dadurch begründet, dass der gezeigte Inhalt eine perfekte Anleitung zu einem Verbrechen liefern könne. Es entbrannte also eine durchaus begründete Debatte darum, weshalb das zur Schau Stellen von verbrecherischen Taten in dem einen Kontext als Anleitung zur Nachahmung verstanden werden könne, in dem anderen aber nicht. Dies hat v.a. mit der Einschätzung des kulturellen Stellenwerts, des erwarteten Publikums und des Status von »Vergnügen« zu tun. Es besteht eine klare Trennung zwischen Volksvergnügen und Hochkultur, zwischen welchen Polen der Film allerdings im Laufe der Zeit mehr zu oszillieren beginnt, indem auch Filmemacher ihre Werke als Kunst mit allen Implikationen verstanden haben wollten.

In diesem Kontext erwächst auch die Frage danach, was Kunst und was Schund sei. Hier findet man sowohl das Argument, dass die Zensur als »Zwangsjacke« die künstlerische Freiheit und Entfaltung des Mediums unterbinde, als auch die Meinung, dass die Zensur den Film von Schundelementen befreie und so den Weg bahnen könne für die geistige und künstlerische Erhebung des Kinos. Das Wort Schund kommt v.a. ab den 1920ern vor, ein Zeitpunkt, ab dem sich auch öfter Volksproteste und Aufhetzung, der Gebrauch breiter Aufregung in der Bevölkerung für politische Ziele und Zwecke, finden. Damit einher geht auch der Versuch zu definieren, was Schund ausmache. Neben v.a. sexuellen Inhalten und den oben genannten gefürchteten Anleitungen zu kriminellm Verhalten findet sich hier interessanterweise v.a. auch die Anklage der Wirklichkeitsverfälschung und Erweckung falscher Erwartungen als besonderes Problem – die Frage nach dem Echten und dem Unechten in den lebendigen Bildern wuchs an Bedeutung auch im breiteren gesellschaftlichen Diskurs.