

Eine Geschichte des österreichischen Films von der Pionierzeit bis zum Kalten Krieg

Ein Autorenbericht zum Buchprojekt

Arbeit an einer Filmgeschichte benötigt zunächst einen Geschichts- und Kinobegriff. Dieser lenkt im Konkreten das Denken mit den Kinobildern. Er lässt deren Herkunft und Wirkung verstehen. Er gibt Auskunft über die kulturelle und gesellschaftliche Abgestimmtheit der Bilder untereinander. Gleichzeitig skizziert er das Verhältnis zwischen Bild und Welt.

Wie steht Film zur Geschichte? Diese Frage leitet in der gängigen Praxis der Filmgeschichtsschreibung das Erkenntnisinteresse. Themenkreise der Untersuchungen bilden dabei u. a. die Geschichte der filmsprachlichen Entwicklung, die Geschichte der Produktionszentren, die Geschichte der Apparate ... Filme bebildern und fügen sich in eine vorgegebene, chronologisch fortschreitende Entwicklung ein. Zuordnungen werden getroffen, die einzelne Filme in die Zusammenhänge einer möglichst lückenlosen Diachronie verweisen.

Doch diese Verfahren einer direkten Übersetzung wie die Vorstellung einer linearen Abfolge von Vorher-Nachher widersprechen unserem Verständnis von Filmgeschichte. Der Kinobegriff muss einerseits vom verbreiteten Verständnis, Kino ließe sich über Produktionsdaten verstehen, abgegrenzt werden. Der Kosmos der Widerspiegelungstheorie wie derjenige des Überbaumodells sowie die Trennungskonstruktion in 1./2.-Welt/Bild-Aufteilung müssen fallen. Stattdessen suchen wir einen Erfahrungsraum auf, einen Raum der Lesbarkeit. Kino braucht den Prozess der Lektüre. Eine Lektüre, die Brüche sichtbar macht. Brüche, die in unserer Lesart politisch befragt werden.

Fundament einer solchen archäologischen Arbeit bilden unsere europaweiten Archivrecherchen. Spannende Filmfunde, vor allem aus den 1910er Jahren, haben den Kanon, auf den sich die österreichische Filmgeschichtsschreibung bislang gestützt hat, massiv aufgebrochen. Das als repräsentativ Ausgewiesene wird durch neue Sichtweisen, auch auf die Materialgebundenheit des Films selbst, erweitert, wenn nicht in Frage gestellt. Bislang haben in Österreich das Wissen und die Geschichtsschreibung zum *early cinema* und Stummfilm auf »Werke« gesetzt. Ge-

schichtswürdigkeit wurde und wird in den Publikationen den weitgehend erhaltenen Filmen zugesprochen. Diese auf der Grundlage eines Dogmas der Vollständigkeit etablierte Kanonisierung steht in krassem Widerspruch zur realen Archivsituation. Zu finden, zu entdecken sind meist kurze Streifen zwischen ca. zehn und hundert Metern, darunter viel Dokumentarisches. Die gewandelten Sichtweisen sprechen von einer Neubewertung des Fragments, der Dokumentation und der Rekonstruktion von Filmen.

Vor allem beim Fragment, dem oft der ›klassische‹ Horizont des Erzählens verloren ging, richtet sich nun das Augenmerk auf das Material selbst, seine Farbigkeiten, seine Abnutzungsspuren, seine Perforierung und Stegbeschriftungen etc. Diese Mikroanalysen wiederum geben genaue Auskünfte über die allgemeinen ästhetischen Verfahren des frühen Kinos und lassen eine Brücke schlagen zum Zusammenspiel von Ästhetik, apparativer Vorgabe und Lektürestrategien.

Geschichte schreiben heisst Bezüge herstellen, konstruieren. Film wird weder als Gegenstand empirischer Produktionsgeschichte noch als solitäre kulturelle Praxis verstanden, sondern in seinen sozialen, kulturellen, industriepolitischen Verflechtungen untersucht. Das Zusammenspiel von Ästhetik und Ideologie ist uns dabei zentrales Anliegen. Gegen die Auffassung einer teleologischen Geschichtskonstruktion, einer Auffassung von der Kontinuität der Entwicklungen, die ihre spezifische Darstellungsform in der Erzählweise des ›Und-dann-und-dann‹ findet, gehen wir mit den Zeitebenen frei um. Das bedeutet, die Autoren werden nicht in einer Chronologie der Ereignisse voranschreiten, sondern zugunsten einzelner Untersuchungszirkel – ›Themen/Motivbündel‹ – die gesamte Geschichte des österreichischen Films bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs wie nebeneinander gelagert ansehen und bereichert durch verschiedenartige Materialien (Drehbuchauszüge, literarische, biografische und historische Zeugnisse) analysieren und ausstellen. Inhaltliche Schwerpunkte werden dabei thematische Linien wie »Kontinuitäten«, »Eine Typologie der HeldInnen«, »Die Funktion der Träume«, »Erfahrung von Krieg« oder »Kino und die Dramaturgie der Masse« bilden.

Die Ausgangsfragen historischer Filmforschung transformieren sich. Sie lauten nun: Wie stehen Filme in der Geschichte / den Geschichten? In welchen Austauschprozessen formuliert Kino am nationalen Gedächtnis mit? Wie beeinflusst das Sinnesverhältnis Kino den mentalen Haushalt einer Nation, wie denjenigen der Einzelperson?

Kino produziert Realität. Es etabliert keine zweite Wirklichkeit, sondern geht eine direkte Verbindung mit dem gesellschaftlichen Alltag ein. In der Ästhetik des Kinos liegt seine politische Wirksamkeit.

Film ist ein Medium der Erfahrungen, des individuellen wie kollektiven Gedächtnisses, der Kommunikation. Filmgeschichte formuliert diese Disposition des Kinos mit, die bereits die allerersten Filme und Filmvorführungen zum Ausdruck bringen. Einen wesentlichen Bezugspunkt in der Auseinandersetzung mit Filmgeschichte markiert jedoch das Aktuelle, die Gegenwart. Das Kino befindet sich stets

in zweiter Produktion, transformiert sich in den Köpfen seines wechselnden Publikums ständig (kollektiv und individuell), bildet ein instabiles Feld.

»Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion«, schreibt Walter Benjamin, »deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.«¹ Der ›Tigersprung ins Vergangene‹ nimmt Umwertungen vor, fokussiert auch historisch abseits Gelegenes. Wird die filmhistorische Aufmerksamkeit gegenüber dem Regisseur Gustav Ucicky vor allem über seine propagandistisch ausgewiesenen Filme wie *Mutterliebe* (1939) oder *Heimkehr* (1941) begründet, zeigen sich seine historisch ›visionären‹ Momente im Konzept der Erinnerungsarbeit. Eine Einzelperson, verloren in visuellen Raumfluchten, erfährt die Gnade, von der Geschichte erlöst und nur dem Gewissen verpflichtet zu sein. Den Vorschein des Kommenden fassen in Ucickys Filmen nicht die damals spektakulären Opferparolen, sondern der (formale) Ausdruck der Entlastung des Einzelnen von politischer Verantwortung.

Geschichtskonstruktion operiert aus einem Bewusstsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt. Filmgeschichte kann nicht den Versuch meinen, eine objektive, letztgültige, historische Wahrheit festzuschreiben. Im Kino kreuzen sich die ›Geschichte der Aktualität‹ mit der ›Aktualität der Geschichte‹. Die Bilder der Filme, wie die Begriffe, die sie verhandeln, bewegen sich in diesem Spannungsgefüge. In ihrer ästhetischen Praxis sprechen sie dem Prozessualen zu, in ihrer gesellschaftlichen Praxis forcieren sie ein Handeln. Sie sind Mittler und Motoren einer präzisen Unterscheidungskunst, die sich auf Aktivität hin öffnet: im Erinnern, im Denken, im Tun.

Anmerkung

¹ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band I.2, Frankfurt am Main 1980, 701.

Das Buch zum Forschungsprojekt erscheint im Herbst 2002 im Salzburger Residenz Verlag. Konzeptuell und methodisch knüpft es an den von den Autoren 1997 im Residenz Verlag publizierten Band *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart* an.

Eine von den Autoren kuratierte und mit Einführungen begleitete umfangreiche Filmschau ist Teil der Buchpräsentation.