

Medienereignis Kaiserwetter.

Dominik Petzold über Wilhelm II. im Kino und die Anfänge der deutschen Filmpropaganda.

Dominik Petzold, Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter, Paderborn – Ferdinand Schöningh 2011.

Von Florian Fuchs.

Die Publikation steht im Kontext neuerer Untersuchungen zum Verhältnis von Massenkultur und Monarchie im späten 19. Jahrhundert. Obwohl Wilhelm II. extrem breit erforscht wurde, fehlte bislang eine systematische Auseinandersetzung mit seinem Verhältnis zum neuen Medium Film. Denn nicht nur in die "Aktualitäten der illustrierten Blätter" (Joseph Roth) hielt der Kaiser Einzug, auch auf den Leinwänden des frühen Kinos war er geradezu omnipräsent. Petzold will herausfinden, *"wie bedeutend die Kinematographie für die Herrschaftsinszenierung Wilhelms II. war"* (S. 13-14) und *"klären, wie der schnelle Siegeszug des Films die Möglichkeiten monarchischer Herrschaftsdarstellung erweiterte und veränderte"* (ebd.). Dabei zeichnet er das Bild eines "sensiblen Medienpolitikers, der die neuartigen Möglichkeiten der Kinematographie schnell begriff" und angeblich *"seiner Zeit weit voraus"* (S. 281) gewesen sei. Die entstehende Populärkultur habe die Monarchie daher keineswegs „überrollt“, sondern ihr im Gegenteil die Möglichkeit eröffnet, *„weiterhin als Mittelpunkt der Gesellschaft wahrgenommen zu werden“* (S. 377). Monarchische Herrschaftsinszenierung um die Jahrhundertwende müsse daher "vor allem als mediale Inszenierung" (S. 378) verstanden werden. Interessant sind die „Kaiserfilms“ aber vor allem auch, weil sie die zeittypische "Gleichzeitigkeit des Ungleichen" auf einen frei flottierenden Bildner brachten: neueste Form und ältester Inhalt.

Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte, in denen Petzold die Fragen beantworten will, warum Wilhelms Kino-Bild so extrem populär war, er zum ersten deutschen "Filmstar" (M. Loiperdinger) werden konnte, wie Hof und Behörden das Bild des Monarchen im Kino zu beeinflussen versuchten und wie staatsnahe Gruppen und Institutionen dieses Bild propagandistisch ausschlachten, bzw. wie der politische Gegner darauf reagierte. Der Untersuchungszeitraum der Arbeit beginnt 1895 und endet 1914, dem Ende der filmischen Kaiserherrlichkeit im Weltkrieg.

Tatsächlich hegte Wilhelm keine Illusionen über die Kultur, wie Georg Malkowsky schon 1912 in seinem Buch *"Die Kunst im Dienste der Staatsidee"* feststellte: *"Durch die gesamte Kunstförderung des Kaisers ziehen sich wie rote Fäden politische Gedankengänge (...) er treibt reale Kulturpolitik."* Die "Kaiserfilms" waren zweckdienliche Erweiterung des „Gesamtkunstwerks“ Wilhelm II., der Herrschaftsinszenierung des Hohenzollern. Tatsächlich war das Kino *"ein zentraler Ort des monarchischen Kults"* (378). Der Kaiser zeigte sich bei *"Denkmalsenthüllungen, Monarchenbegegnungen, Militär- oder Flottenfeiern, Städtebesuchen, Stapelläufen und anderen festlichen Anlässen"* (S. 13). *"Inszenierte sich Wilhelm II. bei seinen Reisen und Auftritten vor Hunderten oder Tausenden, so erreichten die Filme potentiell Millionen Zuschauer"* (S. 378) und *"brachte(n) die Rituale in (Klein-)Städte und Dörfer, in denen Herrschaftseinzüge niemals stattfanden"* (Ebd.).

Der Filmwissenschaftler Klaus Kreimeier schreibt über die „Kaiserfilms“: *"Die Kinematographie verlängert hier nur die Herrscher-Ikonografie der europäischen Hofmalerei, des visualisierten 'Herrscherlobs'" und in der "subalternen Kameraperspektive der Kaiser-Wochenschauen in den ersten beiden Kino-Jahrzehnten"* habe es keine Ambivalenzen gegeben. Was der Filmhistoriker als fehlende Kunstfertigkeit bemängelt, wird bei Petzold zum Ausgangspunkt der Überlegungen. Denn gerade die quasi-dokumentarische Qualität oder auch Unbestimmtheit, d. h. das Fehlen einer etwa durch Montage eingebrachten interpretatorischen Dimension der oft nur aus einer einzigen Einstellung bestehenden Filme rückt den jeweiligen Aufführungskontext in den Blick. Die *"Ansichten"* - wie Petzold auf die medienwissenschaftliche Forschung bezugnehmend die Film-Bilder des Monarchen nennt -,

passten scheinbar perfekt in das "Profil" des frühen kommerziellen Kinos, also des "Cinema of Attractions" (Tom Gunning): *"Die Bilder der öffentlichen Auftritte befriedigten ... gerade auch ohne jeglichen politischen Hintergrund die Bedürfnisse eines Massenpublikums, weil sie unterhaltsam, attraktiv und sensationell waren. Die äußere Erscheinung des Kaisers fügte sich phänotypisch perfekt ein (...) Im Zeitalter der Populärkultur trug das nicht endende Kostümfest des Kaisers vielmehr zur Unterhaltung bei"* (S. 83).

Die Primitivität der „Kaiserfilms“ spielte dem Monarchen aber auch noch anderweitig in die Hände. Das macht Petzold am Beispiel der Eröffnung des Völkerschlachtdenkmal in Leipzig 1913 deutlich, bei der es zu Spannungen zwischen „*monarchischem und bürgerlichen Zeremoniell*“ (S. 114) gekommen sei. Als Reaktion auf den Affront des Leipziger Bürgertums, das Völkerschlachtdenkmal „*den nationalmonarchischen Denkmälern*“ (S. 115) überzuordnen, „*koppelte sich die monarchische Inszenierung von der Einweihungsfeier des Völkerschlachtdenkmal völlig ab, ja folgte einem Gegenprogramm*“ (S.115). Im entstandenen filmischen Hofbericht ist das Denkmal nicht zu sehen, es geht wieder ausschließlich um den Monarchen. „*Alle symbolischen Aussagen der Feier, die dem offiziellen Staatskult zuwiderliefen, blendete der Film aus*“ (S. 117) und suggerierte, dass „*der Denkmalseinweihung überhaupt nur durch die Gegenwart des Kaisers Bedeutung zukommt*“ (S. 121). Andererseits konnte die Primitivität der „Kaiserfilms“ dem Monarchen auch gefährlich werden, denn, *"um die Aufnahmen ins Lächerliche zu ziehen, bedurfte es nur eines Klavierspielers, dem keine passende Melodie einfiel, oder eines Ansagers der für eine Pointe eine Majestätsbeleidigung riskierte"* (S. 379). Insofern *"trieb die medial verstärkte Selbstdarstellung des Kaisers die Entauratisierung der Monarchie zweifellos voran"* (S. 381). Diese Ambivalenz wurde auch und gerade an der absoluten Negativerfahrung deutlich, die Wilhelm mit dem Kino machen musste: der antideutschen Filmpropaganda im 1. Weltkrieg, die zeigte, wie effektiv die allzubekanntes Ikonographie des Herrschers gegen ihn eingesetzt werden konnte. Auch der Hof konnte die Berichterstattung nur bis zu einem gewissen Punkt steuern, denn grundsätzlich durfte der Kaiser photographiert und gefilmt werden. Allerdings wurde durch nicht genehmigte Akkreditierung und Zensur durchaus Einfluss ausgeübt. *"Die Kinematographen waren (...) kaum in der Lage, verwertbare Bilder Wilhelms II.*

herzustellen, wenn die zuständigen Stellen vor Ort die entsprechenden Passierscheine für günstige Plätze verweigerten" (S. 174).

Die simplizistische These eines rein medienimmanenten Mechanismus als Erklärung für die Popularität des kaiserlichen Filmbildes widerlegt Petzold auf eindrucksvolle Weise gleich selbst, indem er die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt lenkt, den auch die äußerst rege Forschung zum frühen Kino bislang scheinbar vollständig übersehen hat: dass nämlich das Kino von Anfang an ein politisches, ja ein Propagandamedium gewesen ist. Die „Kinoreformbewegung“, die Wanderkinos der „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“, deren "Kampf gegen das ‚Schundkino‘" waren nicht einfach ein Versuch "*der Rangerhöhung des Films zu literarischer Vornehmheit*", wie Siegfried Kracauer süffisant bemerkt, sondern im Wesentlichen ein Vorwand für nationalistische Propaganda, "*um aus Arbeiterkindern Hurratrioten zu machen*". Ziel der antisozialdemokratischen, hauptsächlich aus Lehrerverbänden bestehenden Initiativen, die auch "*stets Aufnahmen des Kaisers im Gepäck*" hatten (S. 382) war die "*Integration der Bevölkerung in den neu gegründeten nationalen Staat*" (S. 327). Kommerzielle Firmen wie z. B. die Deutsche Bioscope-Gesellschaft produzierten selbstständig nationale Propaganda, die sie Vereinen oder Behörden anboten, "*die 'vaterländische Feiern' organisieren wollten*" (S. 314). Es kam zu einer regelrechten Konkurrenz auf dem Markt der kinematographisch erzeugten Vaterlandsliebe.

Die überwiegend nationalkonservative Kinoreformbewegung war also nicht einfach gegen das Kino, sondern durchaus geneigt, es in ihrem Sinne zu nutzen, z. B. zur Indoktrination in Schulen. Das traf sich mit den Forderungen Wilhelms, der in einer Kabinettsordre von 1889 die Schulen zur Bekämpfung "*sozialistischer und kommunistischer Ideen*" verpflichtet hatte. Dabei sollten die Schüler, wie Petzold betont, nicht "*wie in der Volksschule traditioneller Prägung, durch Bildungsbeschränkung politisch unmündig gehalten*", sondern "*durch Vermittlung entsprechender 'staatsbürgerlicher' Inhalte*" diszipliniert werden. Das Kino in der Schule wurde also ebenfalls massiv "*zur obrigkeitlichen Untertanenerziehung instrumentalisiert*" (S. 355) und auch "*staatlich geförderte Jugendpflegeorganisationen setzten die Kinematographie zur politischen Sozialisation der Heranwachsenden ein.*" (Ebd.)

Dabei wurde nicht nur offensichtliche Propaganda gezeigt. Der sozialdemokratische Publizist S. Drucker, den Petzold ausführlich zitiert, schreibt, dass die *"Vorfürhungen für Erwachsene höchstens einen patriotischen Film bringen, eine Kindervorstellung dagegen regelmäßig zwei oder noch mehr. Den Großen muss eben die Vaterlandsliebe ganz vorsichtig, nur in kleinen Portionen eingeimpft werden, weil sie sonst den feinen Plan durchschauen und wegbleiben; die Kleinen erhalten mehr verabreicht, denn sie merken nichts."* (S. 368). Die antisozialdemokratische Stoßrichtung blieb der SPD also nicht verborgen, allerdings hätte sie kein entsprechendes Gegenprogramm entwickelt und wäre mit einem solchen vermutlich auch gescheitert. Denn *"Versuchen der Sozialdemokratie, das Kino politisch zu nutzen"*, hätten *"erhebliche Widerstände gedroht"* (S. 373), wie Petzold an einem Beispiel demonstriert. In Dortmund nämlich unterlief der Magistrat einen *"Versuch der Arbeiterbewegung, ein 'sozialdemokratisches Kino' zu etablieren, indem er eine Vergnügungssteuer erhob"* (S. 373). *"Angesichts des rein behelrenden Programms war das natürlich eine ganz offensichtliche politische Schikane"* (Ebd.). Zudem *"hätten sich politisch-oppositionelle Projekte kaum entfalten können, weil die Zensurbehörden einen Großteil der Produktion untersagt hätten"* (Ebd.).

Trotz der affirmativen Rede vom *"modernen" "Medienkaiser" Wilhelm*, kommt der Arbeit das Verdienst zu, die 'Kinoreformbewegung' nicht nur in der beschränkten Optik der *"New Film History"* in den Blick gerückt zu haben, sondern als Vordergrundetikette für mehr oder weniger subtile nationalistische Propaganda.

Florian Fuchs ist Politik-/ Medienwissenschaftler und Journalist.