

Kai Nowak

Projektionen der Moral

Filmskandale
in der Weimarer Republik



Wallstein

Kai Nowak
Projektionen der Moral

Medien und Gesellschaftswandel im 20. Jahrhundert
Herausgegeben von Frank Bösch und Christoph Classen

Band 5

Kai Nowak

Projektionen der Moral

Filmskandale in der Weimarer Republik

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Axel Springer Stiftung Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015

www.wallstein-verlag.de

Gesetzt aus der Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

unter Verwendung der Abbildungsvorlage »Nationalsozialistische Kundgebung gegen die Aufführung des Films ›Im Westen nichts Neues‹« © ullstein bild.

Die vorliegende Arbeit wurde am 30.09.2013 an der Justus-Liebig-Universität Gießen als Dissertation angenommen und am 26.03.2014 verteidigt.

Lithografie: SchwabScantechnik, Göttingen

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1703-1

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2822-8

Inhalt

I.	Einleitung	7
II.	Verbrechen, Gewalt und Tod	39
1.	Vom Skandal des Films zum Filmskandal	39
2.	Verbrechen und Gewalt auf der Leinwand und die Frage der Filmwirkung	50
3.	Authentische Todesszenen: »Afrika spricht!«	64
4.	Zusammenfassung	75
III.	Sexualität und Geschlechterordnung	77
1.	»Krise der Männlichkeit«? Film, Sexualmoral und die Ordnung der Geschlechter	77
2.	Bedrohte Geschlechterordnung: Aufklärungs- und Sittenfilme	86
2.1.	Freudenhaus Kino: Aufklärungsfilm als skandalisiertes Genre	86
2.2.	Angriff auf die Männlichkeit: »Anders als die Andern« und Homosexualität im Film	96
3.	Entblößte Aufklärung: Nacktheit als Skandalon?	141
3.1.	Jenseits der Kinoöffentlichkeit? Nacktheit und Pornographie	141
3.2.	Unbekleidet und doch nicht nackt? »Wege zu Kraft und Schönheit« und die Grenzen des Zeigbaren	149
4.	Schwere Geburt: Kaiserschnittoperationen im Film als Skandalon und die Verteidigung von »Mutterschaft«	164
5.	Zusammenfassung	186
IV.	In den Schützengräben der Nachkriegszeit: Die Skandalisierung von Weltkriegsfilm als Mittel der Erinnerungspolitik	188
1.	Der Erste Weltkrieg in der Erinnerungspolitik der Weimarer Republik	188
2.	Vom Erinnerungskonsens zur Erinnerungskonkurrenz: Skandale um »deutschfeindliche Hetzfilme«	198
2.1.	»Hetzfilmseuche«: Die Skandalisierung von antideutschen Kriegsfilm	198
2.2.	Ein transnationaler Filmskandal? Der britische Kriegsfilm »Dawn« an der Schnittstelle nationaler Medienöffentlichkeiten	239

3.	Um die Zukunft der Erinnerung: Der Filmskandal um »Im Westen nichts Neues« zwischen Kriegserlebnis und Politik	265
4.	Zusammenfassung	302
V.	Die Politik des Filmskandals: Politisch-weltanschauliche Konflikte	305
1.	Zwischen Medialisierung und Politisierung: Zum Verhältnis von Film und Politik	305
2.	Umkämpfte Monarchen-Bilder: Die filmische Restitution der Monarchie in der Republik	315
2.1.	Narrativ des Verrats: Ferdinand Bonn und »Kaiser Wilhelms Glück und Ende«	315
2.2.	Sehnsucht nach Preußens Gloria: Die »Fridericus Rex«-Filme	334
3.	Regionale Identitätsbildung: »Ludwig der Zweite, König von Bayern«	376
4.	»Panzerkreuzer Potemkin« und die »Politisierung des Films«	397
5.	Fehlgeschlagene Skandalisierungen: Das Beispiel »Ins dritte Reich«	454
6.	Zusammenfassung	462
VI.	Filmskandale als Projektionen der Moral	468
	Abkürzungsverzeichnis	480
	Abbildungsverzeichnis	482
	Quellen- und Literaturverzeichnis	483
	Filmregister	518
	Personenregister	522
	Dank	526

I. Einleitung

Das Medium Film war von Beginn an eine Provokation. Das bewegte Bild stellte neue Herausforderungen der Wahrnehmung an die Menschen, ja es veränderte ihr Verhältnis zum Sehen. Genauso wie die Filmemacher mit dem neuen Medium experimentierten, seine technischen und ästhetischen Potentiale erforschten, übten die Zuschauer das Schauen ein. In einer bislang unbekanntem Unmittelbarkeit evozierte ein Medium Emotionen wie Freude, Lachen, Spannung und Angst,¹ wobei sich Ängste nicht nur in Bezug auf das Leinwandgeschehen artikulierten, sondern auch gegenüber dem medialen Dispositiv als solchem.² Das Kino lotete die Grenzen des Visuellen und damit zugleich die Grenzen des Zeigbaren aus, dehnte sie, überschritt sie. Trotz oder auch wegen einer Vielzahl an wahrgenommenen Normbrüchen war dem Kinematographen, wie Film und Kino in den ersten Jahren zusammenfassend bezeichnet wurden, ein ungeheurer Erfolg beschieden und er konnte sich als fester Bestandteil der Freizeit- und Unterhaltungskultur unterschiedlicher sozialer Schichten etablieren.³ Umso größer erschien der Kontroll- und Regulierungsbedarf angesichts der transgressiven Qualitäten des Mediums. Vermeintliche Normbrüche auf der Leinwand zogen staatliche Zensureingriffe nach sich,⁴ oder aber öffentliche Proteste und Kampagnen wie in den Wortmeldungen der Kinoreformbewegung der 1910er Jahre.⁵ Die Sag- und Zeigbarkeitsregeln im Kino waren, insbesondere in der Phase der Etablierung und Durchsetzung des neuen Massenmediums, Gegenstand kon-

1 Vgl. Frank Bösch: Der eigensinnige Kinobesucher. Emotionen der Zuschauer im 20. Jahrhundert, in: *Sowi* 34 (2005), Nr. 4, S. 6-15.

2 Die Verstörung der Menschen angesichts des neuartigen Bewegtbildes mythologisierten der Film und seine Historiografie auch selbst, indem sie es zu ihrem Thema machten. Im selbstreflexiven Genre des um die Jahrhundertwende in den USA aufkommenden *rube film* wurde des Öfteren ein vom Land stammender Kinobesucher gezeigt, der das Leinwandgeschehen für real hält und zu intervenieren versucht. Vgl. Thomas Elsaesser: Discipline through Diegesis. The Rube Film between »Attraction« and »Narrative Integration«, in: Wanda Strauven (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam 2006, S. 205-223. Bekannter ist die, allerdings unbelegte, Anekdote vom panisch flüchtenden Publikum beim Anblick der Filmaufnahme eines in den Bahnhof einfahrenden Zuges, der sich fast frontal auf die Kamera zubewegt. Vgl. Martin Loiperdinger: Lumière's Ankunft des Zuges. Gründungsmythos eines neuen Mediums, in: *KINtop* 5 (1996), S. 37-70.

3 Die filmhistorische Forschung hat bereits seit längerem die ältere Einschätzung des frühen Kinos als rein proletarischer Vergnügungsinstitution korrigiert. Vgl. Miriam Hansen: *Early Silent Cinema. Whose Public Sphere?*, in: *New German Critique* 29 (1983), S. 147-184.

4 Zur Entwicklung der Filmzensur und ihrer Praxis vor dem Ersten Weltkrieg vgl. Gabriele Kilchenstein: *Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906-1914)*, München 1997.

5 Siehe Kap. II.1.

tinuierlicher Aushandlungsprozesse im Spannungsfeld von Politik, Wirtschaft, Erziehung, Medien und Öffentlichkeit. Besonders gravierende Verstöße konnten vehemente Empörung nach sich ziehen und in einen Filmskandal münden, der die Frage der Zulässigkeit öffentlich problematisierte und verhandelte.

Filmskandale als Skandale um (einzelne) Filme traten geballt im Zeitraum der klassischen Moderne auf, die als von Kunst-, Architektur- und Literaturgeschichte geprägter Epochenbegriff unterschiedliche Stilrichtungen in der Zeit vom Fin de Siècle bis in die frühen 1950er Jahre subsummiert. Doch neben Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus, Futurismus, Neuer Sachlichkeit etc. wird oft auch die seit der Jahrhundertwende aufkommende »Massenkultur« mit ihren Sportveranstaltungen, den Varietés, mit Jazz und Kino hinzugerechnet.⁶ In der Geschichtswissenschaft fand der Begriff spätestens seit Detlev Peukerts mittlerweile selbst schon klassischer Studie zur Geschichte der Weimarer Republik mit dem Untertitel »Krisenjahre der Klassischen Moderne« von 1987 Verbreitung. Peukert stellt die traditionelle Frage nach den Gründen für den Niedergang der Weimarer Republik vom Kopf auf die Füße, indem er teleologische Ansätze zurückweisend die Normalität der Krise und damit ihre prinzipielle Zukunftsoffenheit betont.⁷ Er charakterisiert die klassische Moderne als eine Epoche, die geprägt war von verstärkter Selbstreflexivität, Kontingenzerfahrung und Pluralisierung und die daher neue Anforderungen an die Kohäsionskraft der Gesellschaft stellte. Daher wurden Mechanismen der Selbstbeobachtung herausgebildet, die eine sich ausdifferenzierende Gesellschaft klammern.⁸ Die modernen Massenmedien erfüllen diese Funktion. Mit Niklas Luhmanns Worten: Sie »garantieren allen Funktionssystemen eine gesellschaftsweite akzeptierte, auch den Individuen bekannte Gegenwart, von der sie ausgehen können, wenn es um die Selektion einer systemspezifischen Vergangenheit und um die Festlegung von für das System wichtigen Zukunftserwartungen geht.«⁹ Anders gesagt: Die moderne Gesellschaft und ihre Teilbereiche benötigen Massenmedien, um sich ein Bild von sich selbst machen zu können, und diese Selbstbeschreibungen erlangen dadurch Relevanz, dass sie wechselseitig als allgemein bekannt unterstellt werden können. Habbo Knoch und Daniel Morat verorten die sich etablierende Kapazität zur Selbstreflexion in, durch und über Massenmedien zeitlich in den Jahren zwischen 1880 und 1960, in einem Zeitraum also, der sich nicht zufällig mit der klassischen Moderne im Peukert'schen Verständnis weitgehend deckt. Die-

6 Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt a. M. 1997; Peter Hoeres: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne, Berlin 2008.

7 Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne, Frankfurt a. M. 1987. Vgl. die kritische Würdigung und Relektüre von Moritz Föllmer/Rüdiger Graf/Per Leo: Die Kultur der Krise in der Weimarer Republik, in: Moritz Föllmer/Rüdiger Graf (Hg.): Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt a. M./New York 2005, S. 9-41.

8 Peukert: Krisenjahre, S. 266-272.

9 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. Aufl., Opladen 1996, S. 176.

sen kennzeichnen sie mit dem Schlagwort von der »massenmedialen Sattelzeit« als Epoche des gesellschaftlichen Umbruchs, in dem sich die Massenmedien vom Telegrafen über die Presse bis zum Fernsehen genauso etablierten wie übliche Gebrauchsweisen von Medien und Diskurse über Medien.¹⁰ Wenn holistische Weltdeutungsmodelle mitsamt ihres hermetischen Werte- und Normenregimes in ausdifferenzierten Gesellschaften keine Verbindlichkeit mehr erzielen konnten und einem Weltanschauungs und Wertepluralismus weichen mussten, und die orientierungsstiftende Funktion nunmehr von den Massenmedien übernommen wurde, standen diese im Zentrum vielfältiger Steuerungsbemühungen. In den Massenmedien geführte Deutungskämpfe hatten also erhebliche Konsequenzen für die gesellschaftlichen Wirklichkeitswahrnehmungen. Die Moderne zeichnet sich demnach durch eine grundsätzliche Konflikthaftigkeit aus,¹¹ und dies nicht zuletzt aufgrund von Widerständen gegen die Moderne selbst sowie die von ihr auferlegten Herausforderungen an traditionelle Weltdeutungen, an etablierte Werte und Normen, also in erster Linie an die bürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts.¹²

Die entstandenen Wertkonflikte wurden öffentlich ausgefochten, auch mit Hilfe von Skandalen. Dies könnte zugleich ihre Vielzahl in der klassischen Moderne erklären.¹³ Skandale wären in dieser Perspektive als Verteidigungsreflexe zu verstehen, wobei sich der »Kampf um die Moderne«¹⁴ nicht durch eine letztlich zu sehr vereinfachende Frontstellung progressiver gegen restaurative Kräfte bzw. Modernisten gegen Antimodernisten auszeichnete. Es ging nicht allein um die Abwehr des Neuen, sondern vielmehr um die Definitionsmacht über die unter veränderten politischen, sozialen, kulturellen, technischen und medialen Bedingungen als verbindlich erachteten Werte, und damit letztlich um eine Gestaltung von Gegenwart und vor allem Zukunft. Krisen waren, wie Rüdiger Graf herausgearbeitet hat, eine Form der Aneignung der Zukunft.¹⁵ Dies galt ebenso für Skandale als krisenhafte Kommunikationssituationen, beinhaltete doch die Ablehnung eines Missstands immer schon die Vorstellung besserer Zustände. Dessen Fortbestand schien dagegen die Zukunft zu gefährden, inso-

10 Habbo Knoch/Daniel Morat: Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960. Zur historischen Kommunikologie der massenmedialen Sattelzeit, in: Habbo Knoch/Daniel Morat (Hg.): Kommunikation als Beobachtung. Medienanalyse und Gesellschaftsbilder 1880-1960, München 2003, S. 9-33, hier S. 19-23.

11 Vgl. Thorsten Bonacker: Der Kampf der Interpretationen. Zur Konflikthaftigkeit der politischen Moderne, in: Thorsten Bonacker/Andreas Reckwitz (Hg.): Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart, Frankfurt a. M./New York 2007, S. 199-218.

12 Vgl. Georg Bollenbeck: Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945, Frankfurt a. M. 1999.

13 Frank Bösch: Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Politik und Medien in Deutschland und Großbritannien 1880-1914, München 2009, S. 2.

14 Gunther Mai: Europa 1918-1939. Mentalitäten, Lebensweisen, Politik zwischen den Weltkriegen, Stuttgart 2001, S. 10-14.

15 Rüdiger Graf: Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918-1933, München 2008, S. 369-378.

fern weisen Skandale gleichermaßen utopische und dystopische Momente auf. Dies trifft ebenfalls auf Filmskandale zu, wobei diese doppelt zukunftsorientiert waren: Einerseits wurden mit ihnen – als einem Mittel unter anderen – die beschriebenen Wertkonflikte ausgefochten, andererseits reflektierten sie das Medium Film und seinen gesellschaftlichen Stellenwert. Damit dienten Filmskandale zugleich der Positionierung innerhalb des sich in der massenmedialen Sattelzeit vollziehenden Medienwandels, und zwar sowohl des Mediums selbst wie auch der betroffenen sozialen Akteure. Die neuen Medien machten älteren ihre Einflussphären streitig, entwerteten sicheres Wissen über den Mediengebrauch. Zudem enthielt der Film mit seinem nach und nach immer vernehmlicher formulierten Anspruch, eine eigenständige Kunst zu sein, noch viel weitreichendere Herausforderungen an traditionelle Begriffe von Bildung und Kultur. Es spricht also auch aus der Perspektive des Films einiges dafür, dass medientechnische Innovationen mit einem sich intensivierenden Skandalgeschehen einhergehen.¹⁶

Konzeption, Erkenntnisinteresse, Methoden

Die vorliegende Studie untersucht Filmskandale, die in Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stattfanden. Das Skandalon eines Filmskandals bildete stets ein einzelner Film,¹⁷ der zum Ziel von öffentlichen Empörungsausführungen unterschiedlicher Eskalationsstufe und Reichweite wurde. Das in Filmskandalen zum Einsatz kommende Instrumentarium reichte von Störungen einer Filmvorführung durch einfache Missfallenskundgebungen wie Pfeifen oder Zwischenrufe über Straßendemonstrationen vor dem Kino bis hin zu Saalschlachten. Aber die Auseinandersetzungen wurden nicht nur lokal vor Ort mittels Protestperformanzen geführt, wenngleich auch vorstellbar ist, dass sie sich allein auf interpersonale Kommunikationssituationen und Versammlungsöffentlichkeiten begrenzten. In der Moderne fanden Skandale in und über die Massenmedien statt, etwa wenn diese als Relais fungierten, die die lokalen Proteste durch Berichterstattung – und die etwaige Anregung von Protesten andernorts – räumlich entgrenzten und zeitlich auf eine gewisse Dauer stellten.¹⁸ Zudem eröffneten sie ihrerseits einen eigenständigen Kommunikationsraum, in dem Empörung in spezifischer Weise geäußert und ein Skandal mit Bedeu-

16 Frank Bösch: Historische Skandalforschung als Schnittstelle zwischen Medien-, Kommunikations- und Geschichtswissenschaft, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl et al. (Hg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 445-464, hier S. 447f.

17 Oder es fungierte ein Filmserial aus mehreren Teilen in seiner Gesamtheit als Skandalon, wie es meist in Verbindung mit einem Abenteuer-, Western- oder Detektivsujet seit Mitte der 1910er Jahre bis in ersten Jahre der Weimarer Republik hinein zum Zweck der Publikumsbindung nicht unüblich war. So im Filmskandal um die vierteilige Historienfilmserie *FRIDERICUS REX* (1922/23), siehe S. 334-366.

18 Kai Nowak: Kinemaklasmus. Protestartikulation im Kino, in: Frank Bösch/Patrick Schmidt (Hg.): *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 179-197, hier S. 193f.

tung versehen wurde. Massenmedien traten also gleichermaßen als Arenen und Akteure in Erscheinung.¹⁹ Daher werden Filmskandale als eine spezielle Form von Medienereignissen untersucht. Skandale sind in besonderem Maße ereignishaft, weil sie als Ausnahmesituation gleichsam aus den Strukturen der alltäglichen Medienkommunikation herausfallen²⁰ und sich dabei in aller Regel durch klar umrissene Konturen auszeichnen, die sie als einen besonders verdichteten Kommunikationszusammenhang identifizierbar machen.²¹ Gerade Filmskandale sind in doppelter Hinsicht Medienereignis: Sie werden nicht nur über und durch die Medien ausgetragen, sondern in ihnen treten Deutungsvarianten über ein mediales Produkt, das für sich genommen bereits Ereignis ist, und dessen transgressive Wirkungen in den Wettstreit.

Skandale sind mittlerweile kein Stiefkind der historischen Forschung mehr, das als die dunkle, »schmutzige« Seite von Politik gemieden oder für belanglos gehalten wird. Die Ablehnung lag nicht zuletzt darin begründet, dass der lange Zeit mit Gerüchten, Tratsch, Oberflächlichkeit, Sensationalismus und Emotionalität konnotierte Skandal als dem wirkmächtigen Habermas'schen Ideal eines vernunftgeleiteten öffentlichen Diskurses entgegenstehend erachtet wurde. Oder verkürzt gesagt: Der Modus der Konfrontation schien gegen das Diktum der Konsensfindung zu verstoßen. Neuere Arbeiten der historischen Skandalforschung, vor allem zum Kaiserreich, haben dagegen hinlänglich die Produktivität ihrer Forschungsperspektiven und Fragestellungen unter Beweis gestellt: Ob die Transformation der Monarchie durch Skandale im Wilhelminismus, die Formierung und Funktionsweise moderner Medienöffentlichkeiten durch die Analyse eines breiten Fallsamples im deutsch-britischen Vergleich oder die Politikmächtigkeit von Moral anhand des Eulenburg-Skandals²² – die Beschäftigung mit Skandalen setzt neue Akzente in der Politik-, Sozial- und Kulturgeschichte.²³

- 19 Eine nochmalige Unterscheidung, wie Steffen Burkhardt sie vornimmt, zwischen medialisierten Skandalen und Medienskandalen, also zwischen Skandalen, über die berichtet wird, und von Medien betriebenen Skandalen, erscheint allein schon deshalb wenig sinnvoll, weil die Medien einen Skandal bereits dadurch aktiv als solchen herstellen, dass sie ein Geschehen als Skandal bezeichnen und es in einen entsprechenden Deutungsrahmen stellen. Steffen Burkhardt: Skandal, medialisierter Skandal, Medienskandal. Eine Typologie öffentlicher Empörung, in: Kristin Bulkow/Christer Petersen (Hg.): Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, Wiesbaden 2011, S. 131-155, hier S. 133-135.
- 20 Andreas Suter/Manfred Hettling: Struktur und Ereignis. Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses, in: Andreas Suter/Manfred Hettling (Hg.): Struktur und Ereignis, Göttingen 2001, S. 7-32, hier S. 23-25.
- 21 Astrid Ertl: Prämediation – Remediation. Repräsentationen des indischen Aufstands in imperialen und post-kolonialen Medienkulturen (von 1857 bis zur Gegenwart), Trier 2007, S. 27f.
- 22 Vgl. Martin Kohlrausch: Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie, Berlin 2005; Bösch: Öffentliche Geheimnisse; Norman Domeier: Der Eulenburg-Skandal. Eine politische Kulturgeschichte des Kaiserreichs, Frankfurt a. M./New York 2010.
- 23 Auch im Kontext globalgeschichtlicher Ansätze erweisen sich Skandale als lohnenswerte

Skandale machen das Werte- und Normengefüge einer Gesellschaft und kollektive Moralvorstellungen jenseits deklamatorischer Schriften der historischen Analyse zugänglich. Was üblicherweise nur latent wirksam ist, wird zum Gegenstand von öffentlicher Kommunikation und damit beobachtbar.²⁴ Skandale als Knotenpunkte von moralisch aufgeladenen Diskursen stellen Werte und Normen zur Disposition, sie sind mithin Deutungskämpfe, die eng an den Grenzen des Sagbaren operieren und diese stabilisieren oder neu justieren. Die Einbeziehung mehrerer Fälle mit ähnlich gelagerten Verstößen ermöglicht im Längsschnitt Aussagen zu einem potentiellen Wandel von Norm- und Wertvorstellungen.²⁵ Des Weiteren legen Skandale, wie bereits angedeutet, die Strukturen, Arbeitsweisen und das Selbstverständnis von Massenmedien offen.²⁶ Nicht zuletzt zeitigen Skandale erhebliche Folgen, die mit den in Bewegung geratenen Deutungshoheiten zugleich Machtverhältnisse berühren und das konkrete Handeln von Akteuren beeinflussen, etwa in Form von Demissionen oder anderen personellen Konsequenzen, Gesetzesinitiativen oder – mit Blick auf Filmskandale – durch Eingriffe in inkriminierte Werke, Filmverbote oder -freigaben etc.

Vor diesem Hintergrund verfolgt die Untersuchung von Filmskandalen in der klassischen Moderne drei miteinander verbundene Fragerichtungen: Erstens interessiert sie sich für die Skandalanlässe. Welche Sujets, welche Geschichten, welche Darstellungsweisen und Ästhetiken fungierten als Skandalon und lösten Filmskandale aus? Die zugrunde liegenden Normkonflikte waren nicht allein künstlerischer Art, sondern vollzogen sich in einem diskursiven Umfeld, in dem divergente Deutungsangebote um Hegemonie rangen, das aber auf grundsätzlichen gesellschaftlichen Klärungsbedarf verwies. Skandale waren in besonderem Maße dazu geeignet, weil sie komplexe Sachverhalte in einfache Alternativen umformulierten und so geradezu zur Stellungnahme aufforderten. Die Beteiligung unterschiedlichster Akteure und die emotionale Zuspitzung der Konflikt-austragung unterstreichen dabei die Virulenz des Problems. Welche Werte und Normen standen jeweils zur Disposition? Wer forderte sie auf welche Weise

Gegenstände, vgl. etwa Rebekka Habermas: Der Kolonialskandal Atakpame. Eine Mikrogeschichte des Globalen, in: *Historische Anthropologie* 17 (2009), Nr. 3, S. 295-319.

24 Sonja Altnöder/Martin Zierold: Media Scandals' Sweet Seduction. How Media Scandals Simultaneously Shake and Stabilize Society's Values, in: Sibylle Baumbach/Ansgar Nünning/Herbert Grabes (Hg.): *Literature and Values. Literature as a Medium for Representing, Disseminating and Constructing Norms and Values*, Trier 2009, S. 263-277, hier S. 274.

25 Die Forschungen zum Wertewandel konzentrieren sich bislang vor allem auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und hier vor allem auf die Liberalisierungsprozesse der 1960er und 1970er Jahre. Um Wertewandel als durchgreifende Erfahrung der Moderne zu fassen und die Veränderungen Anfang des Jahrhunderts einzubeziehen, wären hingegen Untersuchungen über längere Zeiträume nötig. Vgl. Isabell Heinemann: Wertewandel, Version: 1.0, 22.10.2012, URL: <http://docupedia.de/zg/Wertewandel?oldid=84709> (20.09.2013). Dort auch ein Hinweis auf die Auswirkungen von Populärkultur für den gesellschaftlichen Werthehaushalt.

26 Für das Kaiserreich vgl. Bösch: *Öffentliche Geheimnisse*, S. 470-478.

heraus und wer trat zu ihrer Verteidigung in den Ring? Gerade mit Blick auf Filmskandale lassen sich von den Zeitgenossen als besonders dringlich angesehene, die politisch-moralischen Grundlagen des Gemeinwesens berührende Fragen identifizieren. Denn dass ein Normverstoß von einem Film – »das stärkste Mittel der Publizität«²⁷ – begangen wurde, war für einen Skandal nicht unerheblich. Filme, die Wissen über Verbrechen, Homosexualität oder Bolschewismus produzierten und verbreiteten, weckten schlimmste Befürchtungen. Die mit dem Medium verbundenen Wirkungsannahmen und Erwartungen signalisierten drängenden Handlungsbedarf und die Aufbietung konkurrierender wie korrigierender Deutungen zur Eindämmung. Der Film erschien als Mittel der Massenbeeinflussung par excellence:

Was ist die Bedeutung der amerikanischen Presse gegen ein solches Propagandamittel? Welch ein kleines Publikum im Vergleich zu den Hunderttausenden Besuchern der Kinos liest die amerikanischen Zeitungen? [...] Wer behält, was er gelesen hat, wer glaubt es? Wer aber sieht sich nicht alles einen Film an? Leute aller Parteirichtungen, aller politischen Bekenntnisse, aller Nationen und Sprachen, denn der Film ist international.²⁸

Damit ist zugleich das zweite leitende Erkenntnisinteresse angesprochen, und zwar die mediengeschichtliche Konkretisierung des Verhältnisses von Film als populärer Kultur, Öffentlichkeit und Politik im späten Kaiserreich und der Weimarer Republik.²⁹ An Filmskandalen lassen sich sowohl der wandelnde Stellenwert des Films innerhalb des Medienensembles ablesen als auch die sich ändernde Einschätzung durch die Zeitgenossen, und damit seine Wirkungen aufs Publikum. Filmskandale waren an diesen Verschiebungen maßgeblich beteiligt, etwa im Sinne eines Katalysators der gesellschaftlichen Akzeptanz des Mediums oder einer Dramatisierung der Wirkungsannahmen. Doch welche medialen und gesellschaftlichen Voraussetzungen waren notwendig, damit Filmskandale überhaupt entstehen konnten? Wann und wie wurde das Medium des Films »skandalfähig«? Das neue Medium stieß zwar auf Vorbehalte, aber diese äußerten sich erst knapp zehn Jahre nach seiner »Erfindung« in massiverer Weise, während einzelne Filme noch einmal deutlich später ins Visier rückten.

Drittens nähert sich die Studie dem Phänomen des Filmskandals über die Frage nach Funktionen und Funktionsweisen. Anstatt unter Rückgriff auf ein

27 Crome: Drinnen und Draußen, in: Berliner Tageblatt, Nr. 586, 13. Dezember 1930.

28 Der amerikanische Film, in: Deutsche Tageszeitung, Nr. 114, 7. März 1928.

29 Die Arbeit folgt damit Forderungen nach einer Mediengeschichte als Geschichte von (Teil-)Öffentlichkeiten. Vgl. Jörg Requate: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse, in: Geschichte und Gesellschaft 25 (1999), Nr. 1, S. 5-32; Karl Christian Führer/Knut Hickethier/Axel Schildt: Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung, in: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 1-38; Axel Schildt: Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit, in: Geschichte und Gesellschaft 27 (2001), S. 173-206.

normatives Set an Kriterien potentielle Fälle zu klassifizieren, also zu bestimmen, *was* ein Filmskandal ist, wird in erster Linie eine funktionalistische Perspektive eingenommen, die sich stärker dafür interessiert, *wie* skandalisiert wird. Den Akt des Skandalisierens selbst statt nur dessen Ergebnis zu untersuchen, verschiebt den Blick auf die Bedingungen und Grenzen der erfolgreichen Konstituierung eines Skandals, weil die Möglichkeit des Scheiterns mitgedacht wird. Dies beugt zugleich teleologischen Annahmen einer zwangsläufigen Kausalbeziehung zwischen Normverstoß und Skandal vor. Filmskandale sind demnach nicht als Erfüllung einer intendierten, im Werk etwa durch den Gebrauch spezifischer ästhetischer Mittel angelegten Skandalösität zu verstehen, sondern als ein spezifischer Modus von Rezeption, in dem durchaus konkurrierende, von außen und im Nachhinein auf das Werk projizierte und durch moralische Empörung offensiv kommunizierte Lesarten miteinander um Deutungshoheit ringen. Skandalisierung als hochgradig kontingenter Vorgang weist Skandale als von historischen Akteuren hergestellte Medienereignisse aus, denen bestimmte kommunikative Praxen zugrunde liegen.³⁰ Darunter fallen u. a. Mechanismen der Narrativierung und Dramatisierung, der Komplexitätsreduktion, der Zuspitzung und Konfrontation, der Allianzbildung sowie des Identitätsmanagements. Weiterhin bedürfen die von soziologischen Studien anhand politischer Skandale entwickelten Phasenmodelle³¹ der kritischen Überprüfung, inwiefern sie auch auf Filmskandale anwendbar sind, da die Produktions- und Distributionsabläufe der Filmbranche womöglich andere mediale Thematisierungs- und Aufmerksamkeitsverläufe implizieren. Die Skandalanalysen versuchen hier Ähnlichkeiten und Unterschiede zu registrieren, indem auf Schlüsselereignisse im Skandalgeschehen, auf das An- und Abschwellen von Empörungskommunikation, auf Verschiebungen der Empörungsziele und dergleichen geachtet wird. Letzteres geschieht, wenn erfolgreich, in Form eines Skandals zweiter Ordnung. Dieser tritt ein, wenn das Agieren von Akteuren im Skandal als Normverstoß interpretiert und seinerseits skandalisiert wird, und kann in der Skandalkommunikation sogar die Oberhand gewinnen, indem er den ursprünglichen Sachverhalt verdrängt. Auch die Ausdifferenzierung und Zergliederung des Falls durch mehrere Skandale zweiter Ordnung kann die Folge sein.³² Derartig komplexe Strukturen sind mit einfachen Verlaufsmodellen jedenfalls nicht zu erfassen.

Immer wieder ist in (filmhistorischen) Studien ein leichtfertiger Umgang mit dem Begriff des Skandals festzustellen, etwa wenn ein Film allein aufgrund intransparenter Vorannahmen des Historikers oder des Eingreifens der Filmzensur

30 Von kommunikationswissenschaftlicher Warte vgl. etwa Claudia Schraewer: Skandale und Missstände. Zur Bedeutung der Sprache für die Realitätsdarstellung, in: Publizistik 48 (2003), S. 47-62.

31 John B. Thompson: Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age, Cambridge 2000, S. 72-76; Steffen Burkhardt: Medienskandale. Zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse, Köln 2006, S. 178-205.

32 Thompson: Political Scandal, S. 24.

für skandalös gehalten wird.³³ Solche Kurzschlüsse, die den begriffsgeschichtlichen Wandlungen und einem vieldeutigen Alltagsgebrauch der Rede vom Skandal geschuldet sein dürften,³⁴ bekräftigen die Notwendigkeit einer theoretisch fundierten Begriffsbestimmung. Die sozialwissenschaftliche Forschung bietet zumeist einen essentialistischen Skandalbegriff an, wonach mindestens drei Faktoren unverzichtbare Bestandteile eines Skandals sind: Benötigt werden eine geheime bzw. unentdeckte Transgression, eine Enthüllung und ein Publikum.³⁵ Frank Bösch hat diese Punkte in Anlehnung an Karl Otto Hondrich³⁶ konkretisiert: »(1) Ein praktizierter oder angenommener Normbruch einer Person, einer Gruppe von Menschen oder Institution; (2) dessen Veröffentlichung; (3) und eine breite öffentliche Empörung über den zugeschriebenen Normbruch.«³⁷ Die Definition eignet sich gut als heuristische Perspektive für den funktionalistischen Ansatz, da sie einige seiner Prämissen enthält: Normen bestehen nicht unabhängig von Kommunikation, sondern sind Produkte von Diskursen, also auch von (Skandal-)Kommunikation. Inwiefern also ein transgressives Verhalten als Normbruch qualifiziert wird, entscheidet sich erst durch Zuschreibungen, sprich durch Skandalisierungen. In der Konsequenz ist die Frage nach der Faktizität normbrüchigen Verhaltens, also nach der geheimen »Wahrheit«, für die Analyse der Funktionsweise von Skandalen unerheblich.³⁸ Vielmehr können auch Fiktionen reale Wirkungen im Rahmen von Kommunikation entfalten. So ist nicht ausgeschlossen, und auch diese Variante beinhaltet Böschs Definition, dass die Norm, deren Einhaltung gefordert wird, durch die Skandalisierung erst hergestellt wird. Ob letztere Verbindlichkeit beanspruchen kann, ergibt sich dann erst aus der weiteren Skandalkommunikation.

Über die Etablierung und Fortsetzung des Skandals entscheidet, so das Kriterium der vorgestellten Definition, die Breite der öffentlichen Empörung. Durch die zunehmende Demokratisierung in der Massengesellschaft bildeten sich im letzten Drittel des 19. Jahrhundert Teilöffentlichkeiten heraus, die sich voneinander abgrenzten, eigene Massenmedien und institutionalisierte Formen der

33 Beispielsweise attestiert Manuel Köppen dem aus fiktionalen und non-fiktionalen Teilen bestehenden Kriegsfilmhybrid *TANNENBERG* (1932) bereits allein deshalb Skandaltauglichkeit, weil die Zensur jene Szenen mit dem von einem Schauspieler verkörperten Generalfeldmarshall Hindenburg entfernen ließ. Manuel Köppen: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2005, S. 270.

34 Burkhardt: *Medienkandale*, S. 60-74; Dirk Käsler: *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*, Opladen 1991, S. 69-85.

35 Ari Adut: *On Scandal. Moral Disturbances in Society, Politics, and Art*, Cambridge 2008, S. 11-16; Thompson: *Political Scandal*, S. 13-24; Sieghard Neckel: *Das Stelhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals*, in: *Leviathan* 14 (1986), S. 581-605, hier S. 585.

36 Karl Otto Hondrich: *Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals*, Frankfurt a. M. 2002, S. 40 u. S. 59.

37 Bösch: *Öffentliche Geheimnisse*, S. 9.

38 Dadurch lässt sich der Historiker letztlich gar in eine Auseinandersetzung involvieren, die eigentlich von den zeitgenössischen Skandalakteuren zu entscheiden war.

Präsenzkommunikation unterhielten, etwa durch eine spezifische Vereinskultur. Innerhalb dieser soziopolitischen Milieus zirkulierten je eigene politisch-weltanschauliche Sinn- und Deutungsangebote, die zu denen anderer Teilöffentlichkeiten zumindest partiell im Konflikt standen.³⁹ Der sich herausbildende Pluralismus an Werten und Öffentlichkeiten bildete eine wesentliche Voraussetzung für die Konjunktur von Skandalen seit dem späten Kaiserreich, und zwar Skandalen in Form von Deutungskämpfen mittels medial geäußerter moralischer Empörung. Hierzu waren fallweise Allianzen notwendig, die die Grenzen von Teilöffentlichkeiten überschritten und so die kommunizierte Empörung auf eine breite Grundlage stellten. Es standen parallel existierende Wert- und Deutungsgemeinschaften gegeneinander,⁴⁰ die ihren Werten und Normen über das angestammte Milieu hinaus Geltung zu verschaffen suchten. Von dieser die gesellschaftliche Fragmentierung offenbarenden Ausprägung von Skandalen lässt sich eine andere Form unterscheiden, die dagegen einen temporären gesamtgesellschaftlichen Wertekonsens herstellt, der sich gegen den Verursacher des einhellig als solchen bewerteten Normverstoßes richtet.⁴¹

Skandale setzten nicht nur auf der horizontalen Ebene nebeneinander bestehende Teilöffentlichkeiten zueinander in Beziehung, sondern auch vertikal die Ebenen von Encounter-, Versammlungs- und Medienöffentlichkeiten, in die die Teilöffentlichkeiten jeweils untergliedert sind.⁴² Jörg Requate schlägt eine Matrix von horizontalen und vertikalen Öffentlichkeiten als Modell einer historischen Analyse von interdependenten Öffentlichkeitsstrukturen vor,⁴³ die sich auch für Filmskandale als notwendig erweist. In dem sich aufspannenden

39 Requate: Öffentlichkeit, S. 16 u. S. 24-26.

40 Eine Form des Skandals, die Martin H. Geyer mit der Kosselleck'schen Formel von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beschrieben hat. Martin H. Geyer: Der Barmat-Kutischer-Skandal und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der politischen Kultur der Weimarer Republik, in: Ute Daniel/Inge Marszolek/Wolfram Pyta et al. (Hg.): Politische Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren, München 2010.

41 Hans Mathias Kepplinger fasst nur zweitgenannte Form als Skandal. Ersteres bezeichnet er als publizistischen Konflikt. Während ein Konflikt seiner Ansicht nach zwei legitime Standpunkte in der öffentlichen Diskussion ausficht, verengt sich der Skandal bald auf eine einzige legitime Position. Ein Skandal stellt demnach einen Konsens her, ein Konflikt führt zu keiner Lösung. Kepplinger denkt beide Varianten von ihrem Ende her. Dabei, das zeigen auch die Fälle in dieser Studie, können Skandalverläufe durchaus abbrechen, bevor die in ihnen verhandelten Wertfragen qualifiziert werden. Zudem arbeiten auch publizistische Konflikte mit Moralisierung und Empörungskommunikation, sodass die Unterscheidung hinfällig wird, wenn man, statt normative Kategorien anzulegen, auf Kommunikationsformen und ihre Funktion abstellt. Hans Mathias Kepplinger: Publizistische Konflikte und Skandale, Wiesbaden 2009.

42 Vgl. Jürgen Gerhards/Friedhelm Neidhardt: Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit. Fragestellungen und Ansätze, in: Stefan Müller-Doohm (Hg.): Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie, Oldenburg 1991, S. 31-88.

43 Requate: Öffentlichkeit, S. 14.

Kommunikationsraum vollzogen sich Filmskandale auf allen genannten Ebenen: Nicht nur in den Massenmedien, etwa horizontal differenziert in Tageszeitungen mit kulturkonservativer oder kulturliberaler Orientierung,⁴⁴ sondern auch vertikal im Kino direkt, in Protestversammlungen, bei Demonstrationen, in Parlamenten oder in Vereinssitzungen wurde Empörung unter Anwesenden kommuniziert. Normverstöße von Filmen waren auch Gegenstand von interpersonaler Kommunikation in der Familie, unter Freunden und Kollegen oder mit dem Sitznachbarn im Kino, allerdings stoßen Historiker hier mangels Quellen methodisch an Grenzen.⁴⁵ Damit ist zugleich die Existenz von kinospezifischen Kommunikationsräumen angedeutet. Mediendispositive scheinen ihrerseits Teilöffentlichkeiten zu konstituieren, etwa Presse-, Hörfunk- und Kinoöffentlichkeiten,⁴⁶ die jedoch quer zu den soziopolitisch und soziokulturellen Teilöffentlichkeiten stehen. So war feste Filmberichterstattung spätestens seit Mitte der 20er Jahre in allen Zeitungen jeder politischen Orientierung zu finden,⁴⁷ genauso wie sich das Kinopublikum aus Angehörigen unterschiedlichster Schichten zusammensetzte.⁴⁸ Kinoöffentlichkeit ist ihrerseits vertikal differenziert und umfasst die Filmbranche, die die organisatorischen, institutionellen und ökonomischen Grundlagen für die Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen bereitstellt und damit Kino als Versammlungsöffentlichkeit erst ermöglicht, die begleitenden Medien wie alle Formen der Filmpublizistik sowie das Publikum.⁴⁹ Insofern lag es womöglich gerade an der sich parteipolitischen Zurechnungen zu einem gewissen Maß entziehenden, weil medienspezifischen Kinoöffentlichkeit, wenn sich in Filmskandalen durchaus auch überraschende Allianzen über Teilöffentlichkeiten hinweg temporär zusammenfanden.

44 Zu diesen Kategorien vgl. Adelheid von Saldern: Massenfreizeitkultur im Visier. Ein Beitrag zu Deutungs- und Einwirkungsversuchen während der Weimarer Republik, in: Archiv für Sozialgeschichte 33 (1993), S. 21-58.

45 Die Ebene der Encounteröffentlichkeit lässt sich zwar prinzipiell etwa durch Polizeiprotokolle, Beobachtungen von Journalisten oder Berichte über Gespräche in Ego-Dokumenten fassen, jedoch allenfalls nur schlaglichtartig und nicht in systematischer, methodisch gesicherter Weise, da diese Quellen nur lückenhaft und nicht für den gesamten Untersuchungszeitraum vorliegen.

46 Führer/Hickethier/Schildt: Öffentlichkeit, S. 7f.

47 Fritz Olinsky: Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse, Dissertation, Universität Berlin 1931, S. 23.

48 Damit ist nicht die Annahme einer sozialen Homogenisierung durch das Kino verbunden. Vgl. Karl Christian Führer: Auf dem Weg zur »Massenkultur«? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik, in: Historische Zeitschrift 262 (1996), S. 739-781.

49 Corinna Müller/Harro Segeberg: »Öffentlichkeit« und »Kinoöffentlichkeit«. Zum Hamburger Forschungsprogramm, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung, Marburg 2008, S. 7-30, hier S. 17. Zur Transformation der Öffentlichkeit des Frühen Kino vgl. Hansen: Silent Cinema. Zu den Ambivalenzen von Kinoöffentlichkeit in urbanen Räumen vgl. Brigitte Flickinger: Zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Kino im Großstadt-raum: London, Berlin und St. Petersburg bis 1930, in: Clemens Zimmermann (Hg.): Zentralität und Raumgefüge der Großstädte im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2006.

Zusätzlich zur Erweiterung des Öffentlichkeitsmodells um eine zusätzliche Dimension sind für die Untersuchung von Filmskandalen noch kleinere Justierungen der Skandaldefinition notwendig, denn zwei elementare Bestandteile, die in Zusammenhang mit politischen Skandalen Sinn ergeben, erweisen sich hier als nur eingeschränkt gültig. Zum einen ist der Vorgang der Enthüllung des Geheimen bei Filmskandalen nicht notwendig, da Filme in der Regel öffentlich bzw. für eine öffentliche Vorführung hergestellt sind. Normverstöße werden nicht im Arkanbereich begangen, sondern sind prinzipiell für alle auf der Kinoleinwand zu besichtigen – nur müssen sie als solche erkannt werden. Daher geht es bei Filmskandalen vielmehr darum, auf den Sachverhalt öffentlich aufmerksam zu machen und die Deutung als Normverstoß zu kommunizieren. Zum anderen ist der in vielen sozialwissenschaftlichen Arbeiten zentrale Bezug auf skandalisierte Personen, etwa mit Blick auf Karrierebrüche oder Reputationseinbußen, Entschuldigungsrituale oder strategische Rücktritte,⁵⁰ für Filmskandale zweitrangig. Bei einem Kollektivprodukt wie dem Film lässt sich nicht ohne weiteres ausmachen, wer die attestierten Verfehlungen begangen hat: der Regisseur, der Produzent, der Drehbuchautor, der Hauptdarsteller, die Filmgesellschaft, das Lichtspielhaus, das den Film vorführt?⁵¹ Das Ziel der Skandalisierung von Filmen besteht denn auch darin, den inkriminierten Film aus dem Verkehr zu ziehen und nicht primär die Demission einer Person anzustreben. Damit soll nicht gezeugnet werden, dass auch bei Filmskandalen Personalisierungen zu beobachten sind. Die Medienberichterstattung ist stets bestrebt, jemandem Verantwortung für die diagnostizierten Grenzüberschreitungen zuzuschreiben.

Personen werden in Skandalen, wie die soziologische Skandalforschung betont, bestimmte Rollen zugeschrieben und als Personal einer Skandalerzählung oder Skandalaufführung in ein narratives Setting eingelesen.⁵² Dabei werden die Figuren stets moralisch attribuiert, der Verursacher eines Normverstoßes als Bösewicht, der Enthüller als Held usw. Jenseits solcher moralischen, im kulturellen Gedächtnis verankerten Narrationsschemata existiert in funktional ausdifferenzierten, säkularen Gesellschaften kein Zentrum moralischer Orientierung mehr und damit auch kein normativer Moralbegriff, der eine historische Untersuchung von Skandalen (vor-)strukturieren könnte. Ausgehend von der Beobachtung einer »Ortlosigkeit« und damit zunehmenden Unverbindlichkeit

50 Burkhardt gründet seine Narrationstheorie des Skandals, und hier vor allem das Episodisierungsmodell, auf skandalisierte Einzelpersonen. Sehr personenzentriert argumentiert auch Kepplinger. Vgl. Burkhardt: *Medienskandale*; Hans Mathias Kepplinger: *Die Mechanismen der Skandalisierung*. Zu Guttenberg, Kachelmann, Sarrazin & Co.: Warum einige öffentlich untergehen – und andere nicht, München 2012.

51 Anders in Literaturskandalen: Dort ermöglicht das Konzept von Autorschaft eine meist eindeutige Zurechnung von Verfehlungen. Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung*, in: Andrea Bartl/Martin Kraus (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Würzburg 2014, S. 27-46.

52 Für Burkhardt sind Skandale journalistische Narrationen; Käsler fasst sie als politisches Theater auf. Vgl. Burkhardt: *Medienskandale*, S. 206-232; Käsler: *Skandal*, S. 9-68.

von Moral in modernen Gesellschaften plädiert Thomas Luckmann dafür, statt institutionalisierte Moralen, wie sie etwa die Kirche repräsentiert, mit der gesellschaftlichen Praxis abzugleichen, vielmehr auf moralische Kommunikation abzustellen.⁵³ Im Sinne der angemahnten funktionalistischen Perspektive auf Skandale wäre Moral also als die Handhabung der Unterscheidung von gut und böse in der Kommunikation zu verstehen. Damit ist zugleich eine Bewertung von Handlungen und Standpunkten im Deutungskampf verbunden,⁵⁴ und zwar – und hier liegt der Vorteil des Ansatzes – auf der Grundlage von durch die Zeitgenossen selbst artikulierten Normen und Werten. Moral wird so in Skandalen nicht bloß als solche sichtbar, sondern auch in ihrer Funktionalität. Für Luckmann zerfällt moralische Kommunikation in zwei Teile: die (mediale) Angebotsseite sowie die Selektion und Verarbeitung, sprich Rezeption, dieser Angebote.⁵⁵ Methodisch lässt sich ersteres über die Berichterstattung in den Massenmedien leicht einholen, zweiteres wird erst dann beobachtbar, wenn Moralkommunikation wiederum zur Grundlage von Moralkommunikation wird, bei Filmskandalen etwa durch performative Empörungsaussagen, wie akustische Störungen einer Filmvorführung durch Zwischenrufe oder Pfeifen, Farbbeutelwürfe auf die Leinwand usw. Da diese Vorkommnisse ihrerseits wieder zum Gegenstand von Medienberichterstattung werden können, und die Medien sie qualifizieren, stellt moralische Kommunikation, anders als Luckmann suggeriert, keinen einseitig gerichteten Vorgang ausgehend von Agenten der Moral hin zu einem Publikum dar, als vielmehr einen wechselseitigen Prozess.

Insbesondere an besagten performativen Akten wird deutlich, dass die Kommunikation moralischer Empörung stets mit Emotionen zusammenhängt. Ohne Empfindungen wie Aggression oder Wut dürfte kein Zuschauer zum Messer greifen, um Kinositze aufzuschlitzen. Wie die historische Emotionsforschung herausgestellt hat, werden in gesellschaftlichen Institutionen spezifische emotionale Praktiken gepflegt und eingeübt,⁵⁶ was auch für Medien und ihre Nutzung gilt.⁵⁷ Nun gehört die Zerstörung von Mobilien zwar nicht zum alltäglichen Repertoire der Gefühlsäußerungen im Kino,⁵⁸ doch auch Filmskandale prägen

53 Thomas Luckmann: Gesellschaftliche Bedingungen geistiger Orientierung, in: Thomas Luckmann (Hg.): *Moral im Alltag. Sinnvermittlung und moralische Kommunikation in intermediären Institutionen*, Gütersloh 1998, S. 19-46, hier S. 31-34.

54 Dies erfolgt Burkhardt zufolge durch die Umdeutung der Unterscheidung gut/böse in verantwortlich/nicht-verantwortlich im Skandal. Burkhardt: *Medienkandale*, S. 136.

55 Luckmann: *Bedingungen*, S. 31f.

56 Ute Frevert: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009), S. 183-208, hier S. 207.

57 Frank Bösch/Manuel Borutta: Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven, in: Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a. M./New York 2006, S. 13-41, hier S. 31.

58 Vgl. Bösch: *Kinobesucher*; aus filmwissenschaftlicher Perspektive zum Zusammenhang von Film und Emotion vgl. die Beiträge in Matthias Brütsch/Vinzenz Hediger/Ursula von Keitz et al. (Hg.): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, Marburg 2005.

gewisse emotionale Äußerungsformen aus.⁵⁹ Da Gefühlshaushalte unmittelbar mit Kommunikationsweisen zusammenhängen, muss bei der Untersuchung von Filmskandalen neben dem moralischen auch dem emotionalen Gehalt von Empörungsausdrücken nicht-sprachlicher und sprachlicher Art nachgespürt werden. Eine Semantik der Emotionalität ist zudem deshalb unverzichtbar, weil auch performative Empörungsausdrücke dem Historiker nur sprachlich vermittelt entgegenzutreten, da von Kinoprotesten im Untersuchungszeitraum keine Ton- oder Filmaufnahmen und kaum fotografische Zeugnisse vorliegen.⁶⁰

Nicht erst die Ausführungen zur moralischen Empörung haben angedeutet, dass Sprache und Kommunikationsweisen konzeptionell und methodisch wesentlich für die Analyse von Filmskandalen sind, die damit Anleihen bei diskursanalytischen Verfahren nimmt, ohne eine historische Diskursanalyse im engeren Sinne zu unternehmen.⁶¹ Diskurse konstituieren den Rahmen dessen, was sag-, zeig- und machbar ist,⁶² doch werden diese Grenzziehungen nicht allein durch Sprache, sondern auch durch Handlung im Moment ihres Vollzugs vorgenommen.⁶³ Diskurse stecken also die symbolischen Ordnungen als Grundlagen von Realitätswahrnehmung ab, eröffnen gewisse Deutungsmöglichkeiten und schließen andere aus. Der Einfluss auf den Wirklichkeitshorizont ist zugleich ein Faktor von Macht, nicht zuletzt weil Handlungen und Kommunikation präfiguriert werden, wobei die Machtausübung umso erfolgreicher ist, wenn der Diskurs unsichtbar wird.⁶⁴ Werte und Normen als Manifestationen des Sag- und Zeigbaren sind also normalerweise latent wirksam. Erst Skandale decken in der Verdichtung von moralischer Kommunikation ihren diskursiven Charakter temporär auf und weisen sie dadurch als veränderlich aus. Skandale sind also gleichermaßen als Deutungskämpfe wie Machtkämpfe um jene symbolischen Ordnungen zu verstehen und verhandeln die im Rekurs auf Werte und Normen begründeten Grenzen des Sag- und Zeigbaren.⁶⁵

59 Vgl. Nowak: Kinemaklasmus.

60 Die Bedeutung von Sprache für die historische Emotionsforschung betont Frevert: *Gefühle*, S. 204f.

61 Vgl. Achim Landwehr: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M./New York 2008.

62 Vgl. Willibald Steinmetz: *Das Sagbare und das Machbare. Zum Wandel politischer Handlungsspielräume. England 1780-1867*, Stuttgart 1993.

63 Jürgen Martuschukat/Steffen Patzold: *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: Jürgen Martuschukat/Steffen Patzold (Hg.): *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 1-31, hier S. 10f. Speziell zum Zusammenhang von Medien und Performanz vgl. Frank Bösch: *Ereignis, Performanz und Medien in historischer Perspektive*, in: Frank Bösch/Patrick Schmidt (Hg.): *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 7-29.

64 Achim Landwehr: *Diskurs – Macht – Wissen. Perspektiven einer Kulturgeschichte des Politischen*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 85 (2003), S. 71-117, hier S. 105f. u. S. 112-114.

65 Burkhardt: *Medienkandale*, S. 137.

Ein solcher Ansatz versteht den Film nicht als reines Unterhaltungsmedium, schon gar nicht als Aushängeschild einer glanzvollen wie progressiven »Weimarer Kultur«, sondern als Bestandteil der politischen Kultur. Indem sie Skandale um Filme in ihrer diskursiven, medialen sowie performativ-symbolischen Dimension begreift, die sich in einem Handlungs- und Kommunikationsraum des Politischen vollziehen,⁶⁶ folgt die Studie Überlegungen einer in den letzten 15 Jahren viel diskutierten Kulturgeschichte der Politik.⁶⁷ Der Film unterbreitete Deutungs- und Sinnstiftungsangebote wie andere Medien auch, wurde aber von den Zeitgenossen zudem dezidiert als Machtfaktor wahrgenommen. Dementsprechend kam kaum ein Filmskandal, nicht nur die Auseinandersetzungen um Filme mit einem unmittelbar politischen Sujet, ohne politisch-weltanschauliche Deutungsebene aus. Vielmehr wurden Filmskandale von Seiten der – in einem erweiterten Sinne – politischen Akteure mit größtem Engagement geführt, mitunter in Institutionen der Legislative oder Exekutive, also im Kernbereich des Politischen. Filmskandalen kam hohe Symbolkraft zu, und dies in einem doppelten Sinne: Zum einen verhandelten sie in Form eines »Stellvertreterkrieges« als zentral erachtete Werte des politischen und sozialen Gemeinwesens, etwa nationale Würde oder Legitimitätsfragen des politischen Systems, sodass der Gewinn von Deutungshoheit hilfreich für die weitere politische Auseinandersetzung war. Zum anderen erhielten die Filmskandale selbst den Status von symbolischer Politik. In ihnen konnte man politische Stärke und Durchsetzungskraft demonstrieren. Dienten Symbole und Symbolpolitik üblicherweise der übergreifenden Sinn- und Konsensstiftung,⁶⁸ wirkten sie insbesondere in der Weimarer Republik nur in die einzelnen Lager und Milieus hinein, und die Kämpfe um die symbolischen Deutungen von Politik vertieften die vorhandenen Gräben.⁶⁹

66 Thomas Mergel: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 574-606, hier S. 595-600.

67 Neben Thomas Mergels einflussreichem Beitrag vgl. u. a. Barbara Stollberg-Rilinger: Was heißt Kulturgeschichte des Politischen? Einleitung, in: Barbara Stollberg-Rilinger (Hg.): *Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?*, Berlin 2005, S. 9-24; Ute Frevert/Heinz-Gerhard Haupt (Hg.): *Neue Politikgeschichte. Perspektiven einer historischen Politikforschung*, Frankfurt a. M./New York 2005; Andreas Rödder: *Klios neue Kleider. Theoriedebatten um eine Kulturgeschichte der Politik in der Moderne*, in: *Historische Zeitschrift* 283 (2006), S. 657-688; Silvia Serena Tschopp: *Die Neue Kulturgeschichte – eine (Zwischen-)Bilanz*, in: *Historische Zeitschrift* 289 (2009), Nr. 3, S. 573-606.

68 Zur Performanz von Symbolen vgl. Bernd Buchner: *Um nationale und republikanische Identität. Die deutsche Sozialdemokratie und der Kampf um die politischen Symbole in der Weimarer Republik*, Bonn 2001; Wolfgang Hardtwig: *Performanz und Öffentlichkeit in der krisenhaften Moderne. Visualisierung des Politischen in Deutschland 1900-1936*, in: Herfried Münkler/Jens Hacke (Hg.): *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*, Frankfurt a. M./New York 2009, S. 71-92; Nadine Rossol: *Performing the Nation in Interwar Germany. Sport, Spectacle and Political Symbolism 1926-36*, Basingstoke 2010.

69 Dirk van Laak: *Symbolische Politik in Praxis und Kritik. Neue Perspektiven auf die Weimarer Republik*, in: Ute Daniel/Inge Marszolek/Wolfram Pyta et al. (Hg.): *Politi-*

Skandale offenbaren daher gesellschaftliche Bruchstellen bzw. Konfliktlinien, und dies gerade in der Weimarer Republik, die traditionell als eine Gesellschaft zwischen tiefen Krisenerfahrungen und Momenten der Stabilität gilt. Jüngere Arbeiten zur Geschichte der ersten deutschen Republik zeigen, dass eine Krise nicht zwangsläufig ein Symptom des Niedergangs ist, sondern dass sie als eine grundsätzlich offene Situation, die eine Entscheidung verlangt, stets auch die Möglichkeit zur Durchsetzung gesellschaftlicher Veränderungen enthält.⁷⁰ Auch in dieser Perspektive verwundert es nicht, dass es insbesondere während der Weimarer Republik zu zahlreichen Filmskandalen kam, denn in Skandalen manifestiert sich beispielhaft dieser Entscheidungsmodus: Sie sind eine krisenhafte Ausnahmesituation, in der sich die öffentliche Kommunikation dramatisch zuspitzt und Gewissheiten auf dem Spiel stehen, deren Ausgang aber kontingent ist, an deren Ende ein Normenwandel, aber eben auch eine Bestätigung des Status quo stehen kann. Skandale leisten also gleichzeitig die Konservierung von Werten sowie ihre Infragestellung und ermöglichen paradoxerweise Stabilisierung und gesellschaftlichen Wandel zugleich,⁷¹ wobei im dialektischen Sinne die Wertvorstellungen nach einem Skandal nie dieselben sind wie zuvor. In diesem Verständnis sind Skandale weniger als Krisenphänomen zu begreifen,⁷² denn als übliche und für die Dynamisierung gesellschaftlicher Entwicklung notwendige Auseinandersetzungen.⁷³

Mit Filmskandalen als Ausnahmesituationen die Kinonormalität in den Blick nehmen – mit diesem zunächst paradox erscheinenden Ansatz lässt sich der wiederkehrend an die Mediengeschichte herangetragenen, aber aufgrund problematischer Quellenlage schwer nachzukommenden Forderung nach Rezeptionsforschung Rechnung tragen. Da Filmskandale aufgrund eines überschießenden Nachrichtenaufkommens und der darin enthaltenen Aufforderung zur Stellungnahme an die Akteure Phasen besonders intensiver Kommunikation in und über Medien darstellen, ermöglichen sie es, beispielhaft Rezeptionsstudien zu betreiben. Zugleich schließt dieser Ansatz methodisch an zentrale Forderungen

sche Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren, München 2010, S. 25-46, hier S. 46.

70 Vgl. vor allem die Beiträge in Moritz Föllmer/Rüdiger Graf (Hg.): Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt a. M./New York 2005, sowie in Jochen Hung/Godela Weiss-Sussex/Geoff Wilkes (Hg.): Beyond Glitter and Doom. The Contingency of the Weimar Republic, München 2012, hier speziell mit Blick auf die »Weimarer Kultur«.

71 Altnöder/Zierold: Media Scandals' Sweet Seduction.

72 Anders dagegen Rolf Ebbighausen: Skandal und Krise. Zur gewachsenen »Legitimationsempfindlichkeit« staatlicher Politik, in: Rolf Ebbighausen/Sieghard Neckel (Hg.): Anatomie des politischen Skandals, Frankfurt a. M. 1989, S. 171-200. Er sieht in der Zunahme von Skandalen einen Hinweis auf »eine ökonomische und politische Umbruchs- und Krisensituation«.

73 Die Normalität von Krisenwahrnehmungen in der Moderne betont auch Thomas Mergel: Krisen als Wahrnehmungsphänomene, in: Thomas Mergel (Hg.): Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen, Frankfurt a. M. 2010, S. 9-22.

der unter dem Label der »New Film History« firmierenden und in den letzten Jahren äußerst produktiven filmgeschichtlichen Forschungsrichtung an,⁷⁴ der sich auch die Untersuchung von Filmskandalen in der klassischen Moderne verpflichtet fühlt. Die in den 1980er Jahren als Gegenbewegung zur älteren, anekdotischen, werkzentrierten, Filme und Regisseure aufzählenden und Stilepochen nachzeichnenden Filmgeschichtsgeschreibung⁷⁵ entstandene New Film History orientiert sich an neuen kulturhistorischen Ansätzen, insbesondere am literaturwissenschaftlichen New Historicism.⁷⁶ Sie analysiert Filme in ihrem kulturellen, sozialen, politischen, ökonomischen Kontext; berücksichtigt die zeitspezifischen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsumstände genauso wie die Diskurse, deren Teil sie sind. »Der Einzelfilm gewinnt in dieser Theorie den Status eines Ereignisses [...] in seinem vielschichtigen Entstehungs- und Wirkungszusammenhang«.⁷⁷ Dadurch verschieben sich die Perspektiven erheblich: Zunächst einmal gibt es nicht mehr die eine gültige »Interpretation« eines Films, da die Pluralität der zeitgenössischen Deutungen ernst genommen werden muss. Dann steht ein Film nicht mehr singularär da, sondern ist Bestandteil eines Medienverbunds populärer Kultur mit Genrekonventionen und entsprechenden Erwartungen. Damit erweitert sich der filmhistorische Blick zugleich von den kanonisierten und immer gleichen stellvertretend für das Weimarer Kino untersuchten Werken auf die Durchschnittsware, auf den übergroßen Teil der Produktion, der vielleicht keine filmkünstlerischen Maßstäbe setzte, aber dennoch die Zuschauer emotional bewegte und ihre Imaginationskraft anregte.⁷⁸

- 74 Vgl. Bernadette Kester: *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films in the Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam 2003; Ursula von Keitz: *Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918-1933*, Marburg 2005; Patrick Vonderau: *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914-1939*, Marburg 2007; Philipp Stiasny: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*, München 2009; Tobias Nagl: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009; Chris Wahl: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, München 2009; Wolfgang Koller: *Historienkino im Zeitalter der Weltkriege. Die Napoleonischen Kriege in der europäischen Erinnerung*, Paderborn 2013.
- 75 Für einen konzisen Überblick über die Entwicklung der (angloamerikanischen) filmhistorischen Forschung und die Anliegen der New Film History vgl. James Chapman/Mark Glancy/Sue Harper: *Introduction*, in: James Chapman/Mark Glancy/Sue Harper (Hg.): *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Basingstoke/New York 2007, S. 1-10. Vgl. auch die Polemik von Olaf Brill: *Traditionelle Filmgeschichtsschreibung versus New Film History. Warum die Filmgeschichte neu geschrieben werden muß*, in: Britta Neitzel (Hg.): *FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar Oktober 1996*, Weimar 1997, S. 9-23. Dort ist auch die von Thomas Elsaesser eingeführte Bezeichnung entlehnt. Vgl. Thomas Elsaesser: *The New Film History*, in: *Sight and Sound* 55 (1986), Nr. 4, S. 246-251.
- 77 Anton Kaes: *Filmgeschichte als Kulturgeschichte. Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik*, in: Uli Jung/Walter Schatzberg (Hg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, München 1992, S. 54-64, hier S. 62.
- 78 Thomas Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 20-46; Kaes: *Filmgeschichte*.

Historische Skandalforschung

Es dürfte mit der Konflikt und Kontingenz versöhnenden Neubewertung des Weimarer Krisennarrativs zusammenhängen, dass Arbeiten zur politischen Kulturgeschichte der Weimarer Republik die mediale Praxis des politischen Skandals als Gegenstand entdeckt haben. Mit dem Barmat-Kutisker-Skandal und dem Sklarek-Skandal, beide lange Zeit von der Forschung nur wenig beachtet,⁷⁹ fanden dabei die prominentesten Skandale die meiste Aufmerksamkeit. Der Barmat-Kutisker-Skandal, der eigentlich aus zwei verschiedenen, aber aufgrund von Überschneidungen im Personal auch zeitgenössisch zusammen verhandelten Korruptionsfällen bestand, war mit dem Sklarek-Skandal über persistente Narrative und Deutungsmuster – Antisemitismus und die korrupte »Schieberrepublik« – verbunden.⁸⁰ Dasselbe gegen die Republik gerichtete Narrativ fungierte in anderen Weimarer Korruptionsskandalen ebenfalls als Skandalisierungsstrategie, wie Annika Klein herausgearbeitet hat. Im Gegensatz zu den bislang vorliegenden kürzeren Einzelfalluntersuchungen befasst sich Kleins Studie erstmalig für die Weimarer Republik fallübergreifend mit Skandalen eines Typus und spürt spezifischen Diskursmustern nach.⁸¹

Während zu den eingangs bereits angedeuteten zentralen Forschungsperspektiven der mittlerweile zahlreichen Arbeiten zu Skandalen des Kaiserreichs die Formierung von Medienöffentlichkeiten mit den Massenmedien (und Journalisten) als eigensinnigen politischen Akteuren gehört,⁸² die sich beständig weiterentwickelnden Strukturen des Mediensystems aber keine grundstürzenden Änderungen der Funktionsweise von Skandalen mit sich brachten, bedeutete die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten dagegen einen fundamentalen Einschnitt. Das Modell einer liberalen Öffentlichkeit mit Meinungs- und Pressefreiheit wurde mit der Gleichschaltungspolitik kassiert. Es stellt sich daher die prinzipielle Frage nach der Möglichkeit von Skandalen in Diktaturen. Martin Sabrow entwickelt hierzu eine Typologie, plädiert vor allem für eine Anpassung des Öffentlichkeitsbegriffs und sieht Spielräume für »die dynamische Trias von Mißstand, Aufsehen und Empörung«⁸³ vor allem in situativen und lokalen Öffentlichkeiten, etwa wenn in der DDR während eines längeren War-

79 Mit zwei Ausnahmen: dem Beitrag von Stephan Malinowski zu Barmat und Sklarek sowie der klassischen politikgeschichtlichen Perspektive von Dagmar Reese auf die republikfeindliche Agitation von Rechts im Sklarek-Skandal. Vgl. Stephan Malinowski: Politische Skandale als Zerrspiegel der Demokratie. Die Fälle Barmat und Sklarek im Kalkül der Weimarer Rechten, in: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 5 (1996), S. 46–65; Dagmar Reese: Skandal und Ressentiment. Das Beispiel des Berliner Sklarek-Skandals von 1929, in: Rolf Ebbighausen/Sieghard Neckel (Hg.): Anatomie des politischen Skandals, Frankfurt a. M. 1989, S. 374–395.

80 Bernhard Fulda: Press and Politics in the Weimar Republic, Oxford 2009, S. 75–106 u. S. 146–149; Geyer: Barmat-Kutisker-Skandal.

81 Vgl. Annika Klein: Korruption und Korruptionsskandale in der Weimarer Republik, Göttingen 2014.

82 Vgl. Bösch: Öffentliche Geheimnisse, S. 470–478.

83 Martin Sabrow: Politischer Skandal und moderne Diktatur, in: Martin Sabrow (Hg.):

teschlagenaufenthalts vor einem Geschäft Unmut über die Komsumgüterversorgung aufkam. Die größere, über das Lokale hinausreichende Öffentlichkeit, die in Diktaturen eine Öffentlichkeit der Repräsentation ist, beherbergt dagegen zumeist nur inszenierte Skandale, also gelenkte Empörung zur Sicherung der politischen Interessen des Machtapparats.⁸⁴ Dies hat Konsequenzen für die Untersuchung von Filmskandalen, weshalb die politische Zäsur von 1933 das Ende des Untersuchungszeitraums dieser Studie markiert. Zwar ist nicht auszuschließen, dass es auch in NS-Deutschland in der Versammlungsöffentlichkeit des Kinos zu unkontrollierten Unmutsäußerungen kam, nur fehlt hier die offene Ausdeutung des Geschehens auf der massenmedialen Ebene, um einen möglichst unverstellten Blick auf Werte und Normen zu ermöglichen. Inszenierte Empörung, etwa nach dem Muster der Saalschlacht um *IM WESTEN NICHTS NEUES* vom Dezember 1930, diente im NS-Regime vor allem der Diffamierung jüdischer Filmkünstler. Ansonsten war sie allenfalls in der Phase der Herrschaftssicherung noch ein probates Mittel zur Beseitigung missliebiger Filme.

Jenseits der dominierenden Forschungen zu nominell politischen Skandalen findet mittlerweile auch der Bereich von Kunst und Kultur verstärkte Beachtung, meist jedoch in Form von thematisch und methodisch mehr oder weniger disparaten Sammelbänden.⁸⁵ Der Schwerpunkt liegt auf Theater- und Opernskandalen, die zudem einige methodisch und konzeptionell für die Untersuchung von Filmskandalen anschluss- wie abgrenzungsfähige Überlegungen enthalten.⁸⁶ Dabei dominieren performanztheoretische Ansätze,⁸⁷ die erst in der

Skandal und Diktatur. Formen öffentlicher Empörung im NS-Staat und in der DDR, Göttingen 2004, S. 7-32, hier S. 31.

84 Ebd., S. 24-32.

85 Zu Literaturskandalen vgl. Andrea Bartl/Martin Kraus (Hg.): Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung, 2 Bde., Würzburg 2014; Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen 2007; Hans-Edwin Friedrich (Hg.): Literaturskandale, Frankfurt a. M. 2009. Zu Skandalen in der Bildenden Kunst vgl. Heinz Peter Schwerfel: Kunstskandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst, Köln 2000; Karl Möseneder (Hg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997. Auch dem Fernsehen als Einzelmedium widmet sich ein Sammelband, vgl. Claudia Gerhards/Stephan Borg/Bettina Lambert (Hg.): TV-Skandale, Konstanz 2005.

86 Neil M. Blackadder: *Performing Opposition. Modern Theater and the Scandalized Audience*, Westport 2003; Sven Oliver Müller: *Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Hg.): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/München 2008, S. 160-176; Karl Christian Führer: »Pfui! Gemeinheit! Skandal!« Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale in der Weimarer Republik, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 57 (2009), Nr. 5, S. 389-412. Zudem befasst sich das am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam angesiedelte Dissertationsprojekt von Anna Schürmer mit Skandalen um Neue Musik.

87 Eine Ausnahme ist die Studie von Theodore Ziolkowski, die sich stärker den Stücken und ihren Inhalten zuwendet. Für Ziolkowski signalisieren Skandale, dass im Theater, explizit verstanden als moralische Anstalt, ethische Fragen aufgeworfen und zur Reflek-

Interaktion zwischen Zuschauerraum und Bühne den Vollzug einer Aufführung sehen. Das Theater bzw. die Oper stellt damit zugleich ein Forum zur (auch politischen) Artikulation des Publikums dar, das durch sein Agieren kulturelle, soziale und politische Ordnungen herstellt. Damit verbunden ist ein enger Skandalbegriff, der allein auf die Handlungen der Anwesenden abstellt. Die für einen Skandal erforderlichen Normverstöße werden dem sich nicht den Gepflogenheiten entsprechend verhaltenden Publikum zugerechnet. Der Theaterskandal als Ausnahmefall fungiert als Sonde, um ex negativo Publikumserwartungen festzumachen und Rückschlüsse auf den Normalfall, also den Alltag von Theater und Oper, zu ziehen. In der Konsequenz sind die Arbeiten zu Oper- und Theaterskandalen als Beiträge zur Bürgertumsforschung zu verstehen, wenn Sven Oliver Müller den ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu verzeichnenden Rückgang von Ausschreitungen in der Oper als Ausdruck einer Selbstdisziplinierung im Bürgertum sieht⁸⁸ und Karl Christian Führer das bürgerliche Kunstverständnis als der kulturellen Tradition sowie einem konformistischen Unterhaltungsbedürfnis verbunden kennzeichnet.⁸⁹ Soweit korrespondieren die Ansätze durchaus mit dem der vorliegenden Studie, doch dass der ausdrücklich eng gefasste Begriff des Theaterskandals Massenmedien und Medienöffentlichkeiten ausblendet, führt zu verkürzten Ergebnissen. Publikumserwartungen konstituieren sich nicht nur aus den Erfahrungen in der Versammlungsöffentlichkeit des Theaters oder der Oper, sondern schließen an eine Vielzahl von Diskursen an, in denen Erwartungen an die Kunst und an adäquates wie deviantes Publikumsverhalten formuliert und formiert werden. Insofern sind auch von der Presse als Skandal ausgegebene Auseinandersetzungen ums Theater mehr als bloße »kulturpolitische Ereignisse«.⁹⁰ Aber nicht nur aus skandaltheoretischen Gründen ist für Filmskandale eine weiter gefasste Perspektive angezeigt, denn Filme werden nicht *aufgeführt*, sondern *vorgeführt*. Während durch das wechselseitige Verhältnis von Darstellern und Zuschauern keine Theateraufführung wie die andere ist und ad hoc auf Proteste eingegangen werden kann, stellt ein Film, abgesehen von den Vorführungsbedingungen im jeweiligen Kino, so etwa die Musikbegleitung bei Stummfilmen, ein prinzipiell autonomes Werk dar. Ein Zuschauer in Düsseldorf erwartet denselben Film zu sehen wie sein Pendant in Berlin. Bereits dadurch verstärkt sich der präfigurierende Effekt der medialen Attributierung eines Films als skandalös.⁹¹

Methodisch reflektierte geschichtswissenschaftliche oder filmhistorische Studien zu Filmskandalen, die das Phänomen systematisch und über einen längeren Zeitraum untersuchen, liegen noch nicht vor. Filmskandale waren bisher vor allem das Metier des populären »Sachbuchs«. Kenneth Anger präsentiert in

tion moralischer Werte angeregt wurde. Vgl. Theodore Ziolkowski: *Scandal on Stage. European Theater as Moral Trial*, Cambridge 2009.

88 Müller: *Saalschlachten*, S. 175f.

89 Führer: »Pfui! Gemeinheit! Skandal!«, S. 410.

90 Ebd., S. 392.

91 Vgl. Nowak: *Kinemaklasmus*, S. 185-187.

seinem zweibändigen »Hollywood Babylon«⁹² zahlreiche Anekdoten über Verfehlungen der Stars und Sternchen, die aber nicht unter die Kategorie des Film-skandals fallen.⁹³ Das 1974 erstmals auf Englisch erschienene essayistische Werk »Film as Subversive Art« des Cineasten und Filmwissenschaftlers Amos Vogel⁹⁴ indentifiziert vom Begriff der Subversion ausgehend formale, inhaltliche und thematische Grenzüberschreitungen in der Filmgeschichte, wobei der Schwerpunkt deutlich auf dem Kino der 1960er und 1970er Jahre liegt. So enthält das Werk primär eine reich bebilderte Zusammenstellung von Filmen, die zuvor konstatierte Tabus unterlaufen sollen, wobei deren historische Bedingtheit genauso im Dunkeln bleibt wie die Frage der Publikumsreaktionen auf die Tabubrüche. Doch wer erklärt Tabus zu ebensolchen, und wer konstatiert ihre tatsächliche Verletzung? Wenn es nicht der Autor eines Buches über filmische Subversion sein soll, dann lässt Vogel diese Fragen offen, denn ohne politik-, kultur- und mediengeschichtliche Einordnungen sind sie nicht zu beantworten. Ähnlich unscharf sind die Kriterien des Buches von Verena Moritz, Karin Moser und Hannes Leidinger. Es widmet sich, ein breites Publikum adressierend, der »Kampfzone Kino« in Österreich, erzählt jedoch primär eine allgemeine Filmgeschichte mit Schwerpunkt auf den Konfliktgeschichten.⁹⁵

Zwei weitere Autoren greifen unmittelbar auf den Begriff des »Skandals« zurück. Der Filmjournalist Paul Werner veröffentlichte 1990 den ersten Band einer auf zwei Bände angelegten Reihe mit einer Betrachtung der Skandale im deutschen Filmwesen,⁹⁶ deren Fortsetzung allerdings nie erschienen ist. Werners anekdotenhaftes Buch, das die Zeit bis 1945 abdeckt, ist für die Geschichts- und Filmwissenschaft jedoch von nur geringem Wert. Ohne Anmerkungsapparat und, was schwerer wiegt, ohne einen dezidierten Skandalbegriff erzählt Werner eine allgemeine Geschichte des deutschen Films mit dem Anstrich des Skandalösen. Daher besitzt die Klassifizierung des Geschehens als Skandal hier auch keinen Erklärungswert. Fragwürdige Einschätzungen wie die einer langen Kette von Zensurskandalen in der Weimarer Republik⁹⁷ bleiben deshalb ebenso in der Schwebe wie die nationalsozialistische Filmpolitik und deren Propagandafilme, die in der Darstellung Werners als aus sich selbst heraus skandalös erscheinen. Das Buch »Skandalfilme« des Journalisten Stefan Volk,⁹⁸ eigentlich

92 Kenneth Anger: Hollywood Babylon, Bd. 1, München 1975; Kenneth Anger: Hollywood Babylon, Bd. 2, München 1985.

93 Das bedeutet allerdings nicht, dass im Rahmen von Filmskandalen nicht auch das Verhalten von Schauspielern und anderen beteiligten Prominenten unter Beobachtung stand oder Starskandale in Filmskandale hineinspielten. So etwa im Fall von Charlie Chaplin, siehe S. 231-234.

94 Amos Vogel: Kino wider die Tabus, 2. Aufl., Luzern/Frankfurt a. M. 1981.

95 Verena Moritz/Karin Moser/Hannes Leidinger: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938, Wien 2008.

96 Paul Werner: Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900 bis 1945, Frankfurt a. M. 1990.

97 Ebd., S. 115.

98 Stefan Volk: Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute, Marburg 2011.

eine Zusammenstellung von kürzeren, vergleichsweise gut recherchierten Fallbeschreibungen von der Stummfilmzeit bis zur Gegenwart, entgeht dieser Gefahr durch knappe einleitende Überlegungen zur Kategorie des Filmskandals und zeichnet sich durch die Beachtung der Rezeptionsebene aus. Während die Empörung der Zeitgenossen so meist greifbar wird, fehlen historische Kontextualisierungen, die das Buch zu einer – freilich populären – Kulturgeschichte des Filmskandals und des Wertewandels im 20. Jahrhundert hätten machen können.

Genau hier setzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Filmskandalen Akzente. So interessiert sich die Filmwissenschaftlerin Margrit Tröhler für genau jene Kontexte und stellt in einem jüngeren Sammelbandbeitrag anhand eines Beispiels des Gegenwartskinos Überlegungen zu Filmen an, die Rezeptionseffekte jenseits unmittelbarer emotionaler Affektion der Zuschauer oder textlich-sprachlicher Manifestationen nach sich ziehen. Es geht ihr um durch das Filmerleben motivierte Handlungen unterschiedlichster Art, die quantitativ wie qualitativ über gängige Rezeptionsweisen hinausweisen, dazu gehören auch Filmskandale. Jedoch erscheinen die vorgeschlagenen Kriterien zu beliebig, als dass sich daraus ein analytisch fruchtbarer, kohärenter Zugriff ableiten ließe.⁹⁹ Wie lohnenswert eine systematische Gesamtschau sein kann, zumal für eine politische Kulturgeschichte, zeigt die Annäherung von Tobias Ebbrecht-Hartmann an das bundesrepublikanische Kino als Ort politischen Protests.¹⁰⁰ Allerdings liegen bislang leider nur einzelne Fallstudien vor, meist in Aufsatzform, und mit Fokus auf die großen Skandalfälle der Bundesrepublik *DIE SÜNDERIN* (1951) und *DAS SCHWEIGEN* (1964).¹⁰¹ Andere Beiträge nähern sich dem Phänomen des Filmskandals über den Begriff des Tabus, aber nehmen ebenfalls die Nachkriegszeit in den Blick.¹⁰² In Bezug auf die Zeit vor 1933 dominieren, wenn

99 Margrit Tröhler: Filme, die (etwas) bewegen. Die Öffentlichkeit des Films, in: Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hg.): Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption, Marburg 2010, S. 116–134.

100 Tobias Ebbrecht-Hartmann: Kampfplatz Kino. Filme als Gegenstand politischer Gewalt in der Bundesrepublik, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 42 (2014), S. 161–180.

101 Kirsten Burghardt: Werk, Skandal, Exempel. Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle: Willi Forsts *Die Sünderin* (BR Deutschland 1951), München 1996; Philipp von Hugo: »Eine zeitgemäße Erregung«. Der Skandal um Ingmar Bergmans Film »Das Schweigen« (1963) und die Aktion »Saubere Leinwand«, in: Zeithistorische Forschungen 3 (2006), Nr. 2, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2006/id=4535> (22.05.2015); Sybille Steinbacher: Sexualmoral und Entrüstung. Der Skandal um Ingmar Bergmans *Das Schweigen*, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 38 (2010), S. 230–245. Zudem untersucht Christian Kuchler diese beiden Filmskandale sowie den Fall des schwedischen Films 491 (1964) speziell mit Blick auf das Agieren der katholischen Kirche. Vgl. Christian Kuchler: Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern (1945–1965), Paderborn 2006, S. 147–174 u. S. 275–298.

102 Vgl. einige der Beiträge in Michael Braun (Hg.): Tabu und Tabubruch in Literatur und Film, Würzburg 2007. Der Aufsatz von Irmgard Wilharm führt zwar den Tabubegriff im Titel, analysiert die Filme der 1960er Jahre in Ost- und Westdeutschland aber eher als Spiegel einer gesellschaftspolitischen Umbruchsituation. Vgl. Irmgard

man von einzelnen Fallstudien zum Homosexualitätsfilm *ANDERS ALS DIE ANDERN* (1919)¹⁰³ und dem Historienfilm *FRIDERICUS REX* (1922/23)¹⁰⁴ absieht, die gewaltsamen Kinoproteste der SA und Joseph Goebbels' Ende 1930 gegen den Kriegsfilm *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930) die Forschung so sehr,¹⁰⁵ dass der Blick auf andere Fälle vielfach verstellt scheint. »Saalschlachten [...] entfesselten im Kino erst die Nationalsozialisten zu Beginn der dreißiger Jahre mit ihren Methoden des organisierten Terrors«, behauptet Klaus Kreimeier,¹⁰⁶ und für Christian Kuchler war die Verfilmung des Buches von Erich Maria Remarque »der erste bedeutende Skandal, der sich in Deutschland an einer Leinwandarbeit festmachte.«¹⁰⁷ Zwar bleibt hier im Unklaren, wie sich Bedeutung bemisst, doch dürfte der Grund für solche Einschätzungen in der langjährigen Perspektive der Weimar-Forschung in Geschichtswissenschaft und Filmgeschichte auf das Scheitern der Republik und der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten zu suchen sein. Mit einem Blick jenseits des filmhistorischen Kanons lassen sich dagegen etliche weitere Filmskandale im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ausmachen, die ebenfalls enorm virulente Wert- und Normfragen verhandelten. Daher werden Filmskandale zu Recht, wenngleich auch hier vor allem *IM WESTEN NICHTS NEUES*, schon seit längerem von der Geschichtsdidaktik als geeigneter Unterrichtsgegenstand empfohlen.¹⁰⁸ Doch auch kanonisierte Filmskandale lohnen eine Relektüre, insbesondere um durch sorgfältige historische Kontextualisierung die Skandalösität des Skandalons zu hinterfragen und einen Erklärungsansatz anzubieten, statt diese, wie es oft geschieht, nur zu konstatieren oder gar für aus sich selbst heraus verständlich zu halten.

Wilharm: Tabubrüche in Ost und West. Filme der 60er Jahre in der Bundesrepublik und der DDR, in: Axel Schildt/Karl Christian Lammers/Detlef Siegfried (Hg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg 2000, S. 734-751.

- 103 Vgl. die sehr akribische Monografie von James D. Steakley: »Anders als die Andern«. Ein Film und seine Geschichte, Hamburg 2007.
- 104 Mit fundierter Einordnung in die Film- und politische Kulturgeschichte Philipp Stiasny: »Die poetische Schmachlocke sträubt sich hier ohne weiteres zur politischen Borschte.« »Fridericus Rex« und das Bild des Krieges im Weimarer Kino, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 269-296.
- 105 Die Literatur zu diesem Fall ist Legion. Für einen Forschungsüberblick zu diesem Filmskandal siehe Kap. IV.3.
- 106 Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München/Wien 1992, S. 107.
- 107 Christian Kuchler: »Die Sünderin« im Geschichtsunterricht. Lokalhistorische Spurensuche zu einem Medienkandal, in: Monika Fenn (Hg.): *Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts*, München 2008, S. 125-140, hier S. 565.
- 108 Vgl. ebd.; Christian Kuchler: *Filmskandale im Geschichtsunterricht*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 59 (2008), Nr. 10, S. 565-574; Rolf Giesen: »Nackteste Nacktheit«. Filmskandale der deutschen Kinogeschichte, in: *Praxis Geschichte* 19 (2006), Nr. 5, S. 56-57; Heiko Hartleif: *Das Verbot des Remarque-Films »Im Westen nichts Neues«*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 44 (1993), S. 323-330.