



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Krieg auf der Leinwand –

Die Darstellung des Ersten Weltkrieges am Beispiel
österreichisch-ungarischer Filmquellen der Jahre 1914 bis
1918

Verfasser

Paul Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Geschichte

Betreuerin / Betreuer:

Mag. Dr. Hannes Leidinger, Privatdoz.

Danksagung

Besonderer Dank für seine fachliche und persönliche Unterstützung sei an dieser Stelle an Mag. Thomas Ballhausen gerichtet. Durch seine außerordentliche Betreuung und Hilfestellungen konnte diese Arbeit erst realisiert werden.

In gleicher Weise möchte ich mich bei Mag. Dr. Hannes Leidinger, dem Betreuer dieser Diplomarbeit, für die gute Zusammenarbeit bedanken.

Zudem bedanke ich mich bei meinen Eltern Rita Maria und Johann Winkler, die mir dieses Studium erst ermöglichten und auf deren bedingungslose Unterstützung ich jederzeit vertrauen konnte.

Schließlich möchte ich mich auch bei meinen Geschwistern Judith Hittenberger und Thomas Winkler sowie bei allen meinen Freundinnen und Freunden, insbesondere bei Isabella Lumpi, Nur Şahinkaya, Katarina Virtue und Alex Schwaiger bedanken, die mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.

Inhaltsangabe:

1.)	Vorwort	8
2.)	Ziel und Zweck dieser Arbeit	11
3.)	Methodik	12
4.)	Zur Quellenlage	15
4. 1.)	Filmquellen	15
4. 2.)	Fachpresse	18
5.)	Positionierung der Arbeit im Forschungsumfeld	20
6.)	Internationale Tendenzen des Filmschaffens	28
6. 1.)	<i>Attraktions-Kinematographie</i>	29
6. 2.)	Filmschaffen international	44
6. 2. 1.)	Frankreich	45
6. 2. 2.)	Italien	49
6. 2. 3.)	Großbritannien	53
6. 2. 4.)	U.S.A.	55
6. 2. 5.)	Dänemark	58
6. 2. 6.)	Russland	60
6. 2. 7.)	Deutschland	62
6. 3.)	<i>Non-fiction</i> – Von der <i>Actualité</i> zum Dokumentarfilm	65
6. 4.)	Filmische Kriegsdokumentation und -simulation als Propaganda ...	74

7.)	Österreich-Ungarn	83
7. 1.)	<i>Attraktions-Kinematographie</i> in der Donaumonarchie	84
7. 2.)	Dokumentarfilm bis 1918	94
7. 3.)	Dokumentarische Propaganda	103
7. 4.)	Zensur & Kontrolle	115
7. 4. 1.)	Filmzensur bis zum Ersten Weltkrieg	115
7. 4. 2.)	Zivile Zensur von 1914 bis 1918	120
7. 4. 3.)	Militärzensur von 1914 bis 1918	123
8.)	Auswertung der Filmquellen	128
8. 1.)	1914	128
8. 1. 1.)	Historischer Rahmen	128
8. 1. 2.)	Analyse	129
8. 2.)	1915	131
8. 2. 1.)	Historischer Rahmen	131
8. 2. 2.)	Analyse	132
8. 3.)	1916	135
8. 3. 1.)	Historischer Rahmen	135
8. 3. 2.)	Analyse	137
8. 4.)	1917	142
8. 4. 1.)	Historischer Rahmen	142
8. 4. 2.)	Analyse	143

8. 5.)	1918		148
8. 5. 1.)	Historischer Rahmen		148
8. 5. 2.)	Analyse		149
9.)	Resümee		151
10.)	Bibliografie		153
10. 1.)	Quellen		153
10. 1. 1.)	Filmquellen		153
10. 1. 2.)	Publizistische Quellen – Fachpresse 1914 – 1918		155
10. 2.)	Primärliteratur		156
10. 3.)	Sekundärliteratur		156
11.)	Filmografie		167
11. 1.)	Filmnennungen innerhalb der Thematik		167
11. 2.)	Filmnennungen außerhalb der Thematik		170
12.)	Anhang		175

Gibts ein Fronttheater, gibts auch eine Theaterfront.

Oder auch umgekehrt. Der Wechsel ist schaurig.

1.) Vorwort

Der Nörgler

Die Motivation, in dieser Diplomarbeit österreich-ungarische Filmquellen aus dem Ersten Weltkrieg zu untersuchen, entstammte einerseits aus meinem persönlichem Interesse an der Thematik des Ersten Weltkrieges, zum anderen aus der Erfahrung, dass sich das Medium Film wohl als das am lebendigsten wirkende Quellenmaterial darstellt, das einer Studierenden / einem Studierenden¹ der Geschichte zur Verfügung steht. Durch eine Lehrveranstaltung, in der ich mich ebenfalls mit einer Filmquelle zum Ersten Weltkrieg beschäftigt hatte kam ich mit dem Studienzentrum der Institution *Filmarchiv Austria*, Standort Augarten, in Kontakt. Ein dort absolviertes Praktikum, vertiefte mein Interesse in das Medium und die historische Quelle Film weiter.

Nachdem der Entschluss gefasst war, auch in der vorliegenden Diplomarbeit über Filmquellen aus dem Ersten Weltkrieg zu schreiben, war mir klar, dass ich mich in meiner bewussten Auseinandersetzung mit diesen Filmquellen nicht dazu verleiten lassen wollte, sie in eine zu starke Beziehung zu einer anderen Zeit oder einer anderen Thematik zu setzen, um den Fokus auf meinen eigentlichen Forschungsgegenstand nicht zu verlieren.

Ich wollte mich ganz bewusst mit den Filmquellen aus dem Zeitraum 1914 bis 1918 auseinandersetzen und diese für sich und in deren ganz spezifischen zeitgenössischen Kontext betrachten. Meine Intention war es nicht eine Darstellung anzubieten, die beispielsweise das Kino, die Filmpropaganda, oder die filmische Kriegsberichterstattung innerhalb des Ersten Weltkrieges, als *Ursprung* oder *Vorläufer* ähnlicher Paradigmen in zeitlich nachfolgenden Perioden behandelt. Es sollte kein Vergleich eines kulturellen Paradigma in diversen historischen Zeitabschnitten angestrebt und damit eine Beschreibung *a posteriori* angeboten werden. Damit sollte bewusst ver-

¹ In dieser Arbeit wurde neben einer geschlechterneutralen Wortwahl darauf geachtet auch, die Frauen sprachlich sichtbar zu machen, weshalb, wenn immer es sinnvoll erschien, die feminine und die maskuline Variante einer Bezeichnung angegeben wurde. Dies gilt auch dann, wenn etwa innerhalb eines historischen Berufsfeldes lediglich männliche Bezeichnungen überliefert sind, da durch sprachliche Gepflogenheiten oder unvollständige Überlieferung ein femininer Anteil an diesem Berufsfeld möglicherweise unsichtbar gemacht wurde. So wird im Verlauf des Textes beispielsweise das Berufsfeld des Filmerklärers als das Berufsfeld der Filmerklärerin / des Filmerklärers angegeben, obwohl sich während meiner Recherchen kein spezieller Hinweis auf eine Filmerklärerin finden ließ. Aus dieser Sichtbarmachung der Frau in den Bezeichnungen ausgeschlossen sind in dieser Arbeit etablierte Begriffe, wie etwa der *Autorenfilm*, da ich es mir hier nicht anmaßen wollte, solche Begriffe abzuändern.

Das eingehende Zitat stammte aus dem Werk von Karl *Kraus*, Die letzten Tage der Menschheit – Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (Frankfurt / Main 1986 [Folgt der Ausgabe des Verlages »Die Fackel«, Wien / Leipzig 1926]) 824 S., hier 649. Der Nörgler stellt darin das alter ego von Autor KARL KRAUS dar.

sucht werden, der Gefahr zu entgehen, in eine teleologische Falle zu tappen,² denn: „Wer die Anfänge eines soziokulturellen Phänomens als dessen Ursprung behandelt, unterwirft sich unvermeidlich und aus freien Stücken einer ihrem Wesen nach evolutionistischen Geschichtsauffassung. Bewußt oder unbewußt verschweigt man die Brüche und Kontinuitäten, welche die Geschichte ausmachen. Damit wird auch eine idealistische Auffassung der Historie übernommen, für die sich das Spätere notwendig aus dem Vorhergehenden ergibt.“³

Doch gerade mögliche Brüche, Kontinuitäten und Besonderheiten im Zeitraum 1914 bis 1918 sollten hier untersucht werden, weshalb versucht wurde, die Filmproduktion und die Filmquellen, sowie die Darstellung des Weltkrieges, die sie anstreben, zu durchleuchten, ohne sie in eine weitere thematische oder chronologische Beziehung zu setzen, um die Eigentümlichkeit des Forschungsgegenstandes, soweit möglich, zu respektieren.⁴

Genauso war beabsichtigt zu verfahren, als zuerst das österreichisch-ungarische Filmschaffen in einem internationalen Rahmen bis 1914 positioniert wurde. Dabei sollte vermieden werden, vom *frühen, oder primitiven Kino und Film*, oder den *Anfängen von Kino und Film*⁵ zu sprechen, die in weiterer Folge zu Kino und Film führten, so wie diese in der vorliegenden Arbeit für den Zeitraum 1914 bis 1918 beschrieben wurden. Denn wäre so verfahren worden, wäre erst recht wieder eine Beziehung zu einer späteren Phase und damit eine evolutionistische beziehungsweise teleologische Anschauung eines Geschichtsbildes ins Spiel gebracht worden.⁶ Darum im Sinne von ANDRÉ GAUDREULT: Weg mit der progressiven Geschichtsschreibung!⁷

Die Anschauungen und Erläuterungen von ANDRÉ GAUDREULT waren eine große Inspiration für den Autor der vorliegenden Arbeit. GAUDREULT reflektiert in seinem Buch „Film and Attraction“⁸ auch über diese Probleme einer teleologischen Filmgeschichtsschreibung. So wurde für diese Untersuchung unter anderem auch die Auffassung des Autors übernommen, dass es sich bei den angesprochenen Brüchen und Kontinuitäten, die untersucht wurden, nicht um solche

² André Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12, Theorien zum frühen Kino (2003) 33 – 48, hier 35 – 37. Im Folgenden zit. als: Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen.

³ Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen, 34.

⁴ Ebd., 37.

⁵ Ebd., 33.

⁶ Wenn im Text jene oder ähnliche Begrifflichkeiten dennoch verwendet wurden, dann aus Gründen des besseren beziehungsweise schnelleren Verständnisses der Leserin / des Lesers.

⁷ Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen, 39 – 42 Und: André Gaudreault u. Jacques Malthête (Hg.), Film and Attraction – From Kinematography to Cinema (Urbana, Chicago, Springfield 2011; Timothy Barnard [Übers.], Jacques Malthête [Hrsg.]: André Gaudreault, Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe, Paris 2008) 207 S., hier 2f.

⁸ André Gaudreault u. Jacques Malthête (Hg.), Film and Attraction – From Kinematography to Cinema (Urbana, Chicago, Springfield 2011; Timothy Barnard [Übers.], Jacques Malthête [Hrsg.]: André Gaudreault, Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe, Paris 2008) 207 S. Im Folgenden zit. als: Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction.

im eigentlichen Sinn handelt. Vielmehr sind es *Werkzeuge*, deren sich die Historikerin / der Historiker bedient, um historisch denken zu können.⁹ Denn die angesprochenen Brüche blieben etwa den Kinematographen-Besitzerinnen und -Besitzern und den kinematographischen Operateurinnen und -Operateuren von damals nicht nur verborgen, sie existierten in dieser Weise nicht für sie. Lediglich die Historikerin / der Historiker erschafft dergleichen in einem zeitgenössischen Diskurs über jene Phase.

Im Sinne von ANDRÉ GAUDREULT wurde ein systematisch retrospektiver Blick für eine Beschreibung der Prozesse von 1890 bis 1914 und jener von 1914 bis 1918 einem prospektivem vorgezogen.¹⁰ So wird im Sinne des Autors die „Extraneität (also die Fremdartigkeit wie auch Sonderstellung)“¹¹ der jeweiligen Phase betont. Eine weitere *Technik* sich dieser *Extraneität* besser bewusst zu werden, bestünde nach GAUDREULT darin, die jeweiligen zeitgenössischen Begriffe für bestimmte Phänomene oder technische Neuerungen zu verwenden,¹² um nicht den Anschein von Kontinuität aufkommen zu lassen.

Es sei hier ebenfalls vorausgeschickt, dass es dem Autor dieser Arbeit bewusst ist, dass in der Geschichtsschreibung immer eine nicht zu schließende Lücke, zwischen der Gegenwart der Historikerin / des Historikers und der zu untersuchenden Zeit, klaffen wird. Wie GAUDREULT beschreibt, ist Geschichte Diskurs, und die Historikerin / der Historiker beschreibt keine Vergangenheit, wenn sie / er eine vergangene Epoche untersucht. Vielmehr beschreibt sie / er den gegenwärtigen Diskurs zu dieser Epoche. GAUDREULT meint die Historikerin / der Historiker beschreibe eine Gegenwart der Vergangenheit. Zudem verändert sich der historische Blick auf ein spezielles Thema nicht nur mit dem variierenden, geschichtlichen Diskurs, sondern auch mit dem kulturellen Phänomen, das die Historikerin / der Historiker im Blickfeld hat. So stellt sich die Frage, wie passend oder unpassend es ist, ein kulturelles Phänomen der Gegenwart zur Erklärung des *gleichen* kulturellen Phänomens in der Vergangenheit heranzuziehen. Möglicherweise ist ein kulturelles Phänomen der Vergangenheit besser durch ein zeitnahes kulturelles Phänomen zu verstehen, obwohl die beiden Phänomene vordergründig nichts gemein zu haben scheinen.¹³

⁹ Ebd., 84.

¹⁰ Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen, 37.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd. „Man spricht dann z.B. von der »Herstellung lebender Photographien« statt von »Filmproduktion«, von »Ansichten« oder »Bildern« statt von »Filmen«, von »Tableaus« statt von »Einstellungen«, von »Operateuren« statt von »Kameraleuten« usw.“ Ebd.

¹³ GAUDREULT meint hier wohl, dass beispielsweise das *frühe Kino / der frühe Film* schlechter aus einem Vergleich mit dem Kino / dem Film, so wie wir es kennen, beschrieben werden kann als im Vergleich mit einer Jahrmarktsattraktion oder dem Avantgarde-Film. Gaudreault u. Mal-thête, Film and Attraction, 26.

Aber auch dem rückwärtsgewandten Blick sind definitiv Grenzen gesetzt, die die Historikerin / der Historiker nicht leugnen kann.¹⁴

Innerhalb dieser Arbeit wurde dennoch versucht, einen retrospektiven gegenüber einem prospektiven Blickwinkel einzunehmen, soweit dies möglich war. Damit sollte bestenfalls erreicht werden, die Eigenheit der einzelnen Phasen herauszukehren. Auch die zeitgenössischen Begriffe wurden, soweit diese greifbar waren, verwendet. Dies war vor allem dort nötig, wo zum Zwecke eines tieferen Verständnisses zuerst internationale Tendenzen des kinematographischen Schaffens erläutert und folglich darin das österreichisch-ungarische Filmschaffen in diesem Bereich positioniert wurden. Diesem Schritt gingen jedoch Angaben zu Ziel, Zweck und Methodik dieser Arbeit voraus. Zudem wurden Erläuterungen über den Forschungsstand und die Quellen, die hier bearbeitet wurden, jener Positionierung innerhalb des internationalen Filmschaffens vorangestellt.

2.) Ziel und Zweck dieser Arbeit

Ein zentraler Aspekt der vorliegenden Diplomarbeit ist es, die Darstellung des Ersten Weltkrieges durch die Filmproduktion innerhalb der Jahre 1914 und 1918 zu beleuchten. Dabei wurde die Untersuchung auf Filmquellen aus der Donaumonarchie Österreich-Ungarn eingeschränkt. Diese Quellenauswahl wurde wiederum auf Filmquellen, die einen direkten Bezug zum Kriegsgeschehen Österreich-Ungarns aufweisen, und aus österreichisch-ungarischer Produktion stammen eingegrenzt. Untersucht wurden Filmquellen, die als dokumentarische Berichte aus oder zum Krieg ausgewiesen sind, also jene filmischen Berichte, die von sich behaupten, den Krieg mit Anspruch auf Wahrheitsgehalt abzubilden.

Ziel dieser Arbeit ist es, in der filmisch-dokumentarischen Darstellung des Ersten Weltkrieges durch die Filmproduktion und die einzelnen Filmquellen nach Kontinuitäten und Brüchen zu suchen. Folgende These sollte dabei als Ausgangspunkt für die Untersuchung dienen:

In der zeitgenössischen Filmproduktion und der Darstellung des Ersten Weltkrieges durch ausgewiesen dokumentarische, filmische Berichte aus österreichisch-ungarischer Produktion, die den Krieg der Donaumonarchie wiedergaben, kam es beim Versuch, diese an das Publikum anzupassen, um selbiges laufend erreichen und in ihrer Vorstellung vom Krieg leiten zu können, zu thematischen, visuellen und narrativen Brüchen. Diese vermuteten Brüche in der Darstellung des Krieges sind bedingt durch ein auftretendes Auseinanderklaffen der öffentlichen Meinung zum Krieg sowie durch die Erfahrung und Vorstellung vom Krieg und den von offiziellen Stellen

¹⁴ Ebd.

propagierten Filmberichten, die den Krieg für das Publikum in einer ihnen genehmen Form darzustellen und zu modellieren versuchten.

Die angesprochenen Brüche wurden im Verlauf der Arbeit innerhalb der Filmproduktion und der analysierten Filmquellen aufzufinden versucht. Gleichzeitig sollten dadurch auch etwaige Kontinuitäten beziehungsweise Besonderheiten im Zeitraum zwischen 1914 und 1918 sichtbar gemacht werden.

Um die filmische Darstellung des Krieges jedoch verstehen zu können, war es notwendig, einführend über das Medium Film an sich zu reflektieren. Dabei wurde versucht, die Tendenzen des internationalen kinematographischen und filmischen Schaffens bis in den Zeitraum von 1914 bis 1918 nachzuvollziehen und die österreichisch-ungarische Produktion innerhalb dieser internationalen Trends und Prozesse zu positionieren. In weiterer Folge wurde über die Herkunft und Entstehung dokumentarischer Filmberichte reflektiert, um sich im breiten Feld der Prozesse der Filmproduktion dem Quellengenre anzunähern. Auch diese Positionierung der österreichisch-ungarischen dokumentarischen Filmproduktion im Vergleich zu den internationalen Prozessen innerhalb dieses Mediums war eines der Ziele dieser Arbeit.

Nur mit Hilfe der Beleuchtung des kinematographischen und filmischen Schaffens von Österreich-Ungarn, vor einem internationalem Rahmen und der folgenden Fokussierung des Blicks auf die dokumentarischen Tendenzen innerhalb dieser kinematographischen und filmischen Produktion, war es möglich zu einem tieferen Verständnis der Filmproduktion und der untersuchten Quellen, sowie deren etwaigen thematischen, visuellen, oder narrativen Brüchen sowie Kontinuitäten zu gelangen.

3.) Methodik

JEANPAUL GOERGEN schreibt über die dokumentarischen Filmquellen: „Sie enthalten eine Matrix mehrerer Wirklichkeitsebenen, die mit Gegensatzpaaren wie dokumentarisch / nicht dokumentarisch, authentisch / nicht authentisch, korrekt / unkorrekt oder überzeugend / nicht überzeugend nicht ausreichend zu erfassen sind. [...]. Diese definatorische Unschärfe lässt sich durch eine Analyse der gesamten auf ein klar definiertes Ereignis bezogenen Bildproduktion ausgleichen. So wird vermieden, dass Darstellungen aus der Untersuchung ausgeschlossen werden, nur weil sie heute nicht mehr als »dokumentarisch« angesehen werden.¹⁵ Die von GOERGEN vorgeschla-

¹⁵ Jeanpaul Goergen, Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz – Bilder und Nachbilder der Schlacht an der Somme 1916 In: Rainer Rother u. Karin Herbst-Meßlinger (Hgg.), Der Erste

gene Methodik ist sicherlich sinnvoll. Trotzdem wurde der Quellenbereich innerhalb dieser Untersuchung auf ausgewiesene authentische beziehungsweise dokumentarische Filmquellen eingegrenzt und somit Filmquellen außen vorgelassen, die als Spielfilme bezeichnet werden müssen. Trotz der Unschärfe der Filmquellen bezüglich ihrer fließenden Übergänge zwischen *Non-fiction* und Inszenierung, ist eine Trennung in einen dokumentarischen und einen fiktionalen Quellenbereich, für eine weitere Fokussierung auf die Thematik möglich und sinnvoll.

Die klare Definition der Bildproduktion wurde weiter eingegrenzt, indem nur ausgewiesene dokumentarische Filmquellen aus österreichisch-ungarischer Produktion behandelt wurden, die den Krieg von Österreich-Ungarn zwischen 1914 und 1918 thematisierten. Das heißt, dass auf der einen Seite keine Berichte über die österreichisch-ungarische Armee aus ausländischer Filmproduktion, auf der anderen Seite auch keine österreichisch-ungarischen Filmproduktionen über Konflikte, in die lediglich ausländische Armeen verwickelt waren, berücksichtigt wurden. Mit dieser Eingrenzung und der zeitlichen Eingrenzung der Bildproduktion zwischen 1914 und 1918 auf das Ereignis des Ersten Weltkriegs ist der Untersuchungsgegenstand im Sinne von GOERGEN klar definiert.

Nach einer Positionierung dieser Arbeit im aktuellen Forschungsumfeld und einigen quellenkritischen Äußerungen wurde in der vorliegenden Arbeit übergegangen zu einer Positionierung der Kinematographie Österreich-Ungarns bis 1918 in einem internationalen Rahmen. Diese Einbettung soll in vier Schritten erreicht werden:

Zuerst wird über das Kapitel *Attraktions-Kinematographie* ein zeitlicher Rahmen gezogen, in dem erklärt wird, wie sich das Medium Kino / Film bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs darstellt beziehungsweise welche Faktoren es ausmachen. Der retrospektive Blickwinkel, der dabei die Zeit und das Medium Film und Kino vor 1914 beleuchtet, soll zu einem tieferen Verständnis für das kulturelle Paradigma Film zwischen 1914 und 1918 führen.

In einem zweiten Schritt werden kinematographische Tendenzen, in den Ländern Frankreich, Italien, Großbritannien, U.S.A., Russland, Dänemark und Deutschland dargelegt, um die österreichisch-ungarische Kinematographie in der Folge in einen internationalen Rahmen einbetten zu können und um damit auch den internationalen Charakter des Mediums Film zu vermitteln. Gleichzeitig soll verhindert werden, dass der Eindruck entsteht, das Medium Film könne von geschlossenen kulturellen Räumen ausgehend, behandelt werden. Ein tieferes Verständnis des Mediums ist nur über seinen genuin internationalen Charakter und wohl am besten über komparative Studien und Theorien des Kulturtransfers erklärbar und verstehbar. Solche Studien könn-

Weltkrieg im Film (München 2009) 28 – 47., hier 29. Im Folgenden zit. als: *Goergen*, Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz.

ten eine weiterführende Arbeit zu den vorliegenden, noch am Beginn stehenden Ausführungen darstellen.

Im dritten Schritt der Positionierung soll über die Übergänge zwischen *Fiction* und *Non-fiction* innerhalb der Filmquellen reflektiert werden. Dies geschieht zuerst in einem allgemeinen Rahmen, der in der Folge den Charakter der Filmbeispiele und auch deren fließende Übergänge zwischen Authentizität und Inszenierung, nachvollziehbar werden lässt.

Im letzten Schritt der Einbettung der österreichisch-ungarischen Kinematographie wurde die filmische Propagandaaktivität in einem internationalen Rahmen thematisiert. Dieses Kapitel soll die zeitliche, thematische und internationale Einbettung und Rahmungebung abrunden und es ermöglichen, die kinematographischen Propagandaaktivitäten der Donaumonarchie einzuordnen. Das Kapitel über die kinematographischen Aktivitäten in Österreich-Ungarn trägt den vorangegangenen Sektionen Rechnung, indem es diese Themen nun für die Donaumonarchie behandelt. In der Reflektion über die Kinematographie bis etwa 1914 / 15, den Dokumentarfilm bis 1918, die dokumentarische Filmpropaganda in Österreich-Ungarn und die Zensur und Kontrolle des Films in Österreich-Ungarn, sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den beschriebenen internationalen Phänomenen deutlich sichtbar werden. Ein nationalspezifischer Fokus auf die Filmgeschichte der Republik Österreich sollte dabei im Kapitel über Österreich-Ungarn durch die Einbeziehung von Literatur zur Thematik zu den jeweiligen Nachfolgestaaten relativiert werden. Trotzdem ließ sich der Eindruck, innerhalb dieser Arbeit eine vordergründig österreichische Filmgeschichte behandelt zu haben, wohl nicht ganz zerstreuen, da Literatur und Material aus den Nachfolgestaaten zur Thematik eher Mangelware sind, beziehungsweise der Autor der vorliegenden Untersuchung nicht die nötige Sprachkompetenz besitzt, um die filmgeschichtliche Literatur in der jeweiligen Landessprache der Nachfolgestaaten aufarbeiten zu können. Zudem liegt es in der Natur der Sache selbst, dass ein Großteil der Entscheidungen, kinematographische Aktivitäten betreffend, in Wien gefällt wurden, beziehungsweise in der Kaiserresidenz der Donaumonarchie die Fäden politischer und kinematographischer Organisationen zusammenliefen. Nach der Positionierung des österreichisch-ungarischen Filmschaffens zwischen 1914 und 1918 widmet sich die Arbeit schließlich konkret der filmischen Darstellung des Krieges. Die diesbezüglich bekannten Quellen und die als solche unter anderem auch im Ausland erkannten Quellen werden vom *Filmarchiv Austria* verwahrt. Hinweise auf (teilweise) verschollene Filme wurden innerhalb der zeitgenössischen Fachpresse recherchiert, deren erhaltene Teile auf Mikrofilmbeständen ebenfalls am *Filmarchiv Austria* zugänglich sind.

Aus den Titelnennungen in der Fachpresse, die eindeutig der Thematik und einem Erscheinungsjahr zugeordnet werden konnten, wurde versucht, eine Übersicht der Filmproduktion mit thematischer Schwerpunktsetzung für jedes der Kriegsjahre zu erstellen. Etwaige thematische Schwer-

punkte in der Filmproduktion eines Jahres wurden durch Analysen von passenden Filmquellen weiter veranschaulicht. Diese Analysen sollten gleichzeitig mögliche visuelle oder narrative Brüche innerhalb der erhaltenen Filme zu Tage fördern. Es wurde somit an die Filmproduktion die Frage gestellt, was gezeigt wurde. An die einzelnen Filmbeispiele wurde wiederum die Frage gestellt, wie es gezeigt wurde. Die jahresweise Gliederung der Analysen sollte dann auch noch die Frage beantworten, wann es gezeigt wurde.

Die filmanalytischen Besprechungen sind zusätzlich mit Darlegungen über die militärische, politische, ökonomische und gesellschaftliche Situation der Donaumonarchie in den einzelnen Kriegsjahren gekoppelt worden, die jedoch nur als allgemeine Kontextualisierung zu verstehen sind. Eine detaillierte inhaltliche Zusammenfassung der Hergänge innerhalb der einzelnen Kriegsjahre auf derart begrenzten Raum schien dem Autor dieser Arbeit weder durchführbar noch zielführend.

Allerdings sollten durch die dargelegten historischen Rahmenbedingungen etwaige Eingriffe und Strategien der Propaganda besser verständlich gemacht werden. Es waren jene Lücken zu schließen, die sich zwischen der Kriegs- und der darunter leidenden Lebenssituation, wie sie sich für Millionen von Bürger / innen der Donaumonarchie tatsächlich darstellte, und den propagandistischen Darstellungen seitens der offiziellen Stellen auftraten. Der historische Rahmen versucht somit auch noch die Frage zu beantworten, warum diese Filme gezeigt wurden.

4.) Zur Quellenlage

4. 1.) Filmquellen

Die vollständig oder fragmentarisch erhaltenen Filmquellen, von denen das *Filmarchiv Austria* mittlerweile Sicherheitskopien angefertigt und sie auf leicht benützbare DVD-Form für etwaige Sichtungen überspielt hat, waren ursprünglich auf dem bis ungefähr 1951 gebräuchlichen, hochentzündlichen Zelluloidfilmmaterial im 35-mm-Standardformat aufgenommen worden. Dieses Standard-Format mit vier Perforationslöchern, die es erlaubten den Film problemlos abzuspielen, war von Thomas Alva Edison entwickelt worden.¹⁶ Die Filmstreifen trugen oftmals an den Rändern die Bezeichnungen der Filmfirmen, die jedoch auch des Öfteren wieder entfernt wurden, wenn beispielsweise illegale Kopien angefertigt wurden oder es aus Propagandagründen geboten

¹⁶ Paolo Cherchi Usai, The early years – Origins and Survival. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), The Oxford History of World Cinema (Oxford [u.a.] 1996) 6 – 13, hier 7f. Im Folgenden zit. als: Cherchi Usai, The early years.

war, gewisse Firmennamen nicht aufscheinen zu lassen. Die Filmstreifen waren dabei schon damals nicht nur schwarz-weiss. WALTER FRITZ erklärt die Möglichkeiten, die von Beginn an bestanden, um Farbfilme zu simulieren: Bei der *Tonung* oder *Virage* wurde durch eine chemische Methode das schwarze Silberbild auf weissem Hintergrund eingefärbt. Der Film konnte vor der Tonung auch erst gebleicht werden.¹⁷ Bei der *Färbung* bleibt hingegen das schwarze Silberbild unverändert und es nehmen nur die hellen Stellen des Filmstreifens eine beliebige Farbe, je nach Art der chemischen Zusammensetzung, an.¹⁸ Möglich war auch die Methoden zu kombinieren, wobei zuerst die *Tonung* und dann die *Färbung* angewandt wurden. Neben diesen Methoden gab es schließlich auch noch die aufwändige Möglichkeit der *Handkolorierung*. Üblich war es, Szenen, die sich innerhalb der Filmnarration bei Tag und im Freien abspielten, gelb einzufärben. Nachtszenen wurden, obwohl sie ebenfalls bei Tag gedreht worden waren, dunkelblau eingefärbt, um die Dunkelheit der Nacht zu simulieren. Obwohl die Dreharbeiten üblicherweise im Freien stattfanden, gab es auch Färbungen, die den Aufenthalt in gewissen Räumlichkeiten darstellen sollten.¹⁹ Projiziert wurden die Bilder in einer Geschwindigkeit zwischen 14 und 18 Bilder pro Sekunde. Die variierenden Geschwindigkeiten von Kamera und Projektor mussten dabei angepasst werden, um eine Natürlichkeit der Bewegungsabläufe zu erhalten.²⁰

Anfänglich waren sogenannte Filmerklärer / innen bei Filmvorführungen gebräuchlich, die die Bilder für das Publikum narrativ aufbereiteten. Die Arbeit dieser Filmrezitator / innen fiel jedoch schnell einer Zensur zum Opfer. Die erzählerischen Freiheiten der Filmerklärer / innen waren vor allem der schulischen Filmzensur zu gefährlich, da sittliche Verstöße der Erklärer / innen vermutet wurden und verhindert werden sollten.²¹

Die Zwischentitel, die sich erst nach einer gewissen Gewöhnungsphase tatsächlich als Mittel der Narration durchsetzten, waren innerhalb der Donaumonarchie üblicherweise entweder in Deutsch oder Ungarisch verfasst. JOHN CUNNINGHAM merkt dazu an: „In Transylvania films were frequently advertised in three languages – Hungarian, Romanian and German – which suggests that the early entrepreneurs made no distinction between the various ethnic and language groups that made up their potential audience. Later, when inter-titles became more common, they tended to be in Hungarian; in Slovakia, then part of the Austro-Hungarian Empire, inter-

¹⁷ Ebd., 9.

¹⁸ Zu den genauen chemischen Verbindungen für die jeweilige Farbe siehe: Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt – 100 Jahre Kino und Film in Österreich* (Wien [u. a.] 1997) 306 S., hier 37. Im Folgenden zit. als: Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*.

¹⁹ Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 37.

²⁰ Cherchi Usai, *The early years*. 11.

²¹ Thomas Ballhausen u. Paolo Caneppele, *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938 – Eine Auswahl historischer Quellentexte* (Wien 2005) 254 S., hier 12. Im Folgenden zit. als: Ballhausen u. Caneppele, *Die Filmzensur in der österreichischen Presse*.

titles were rarely made in Slovak, reflecting the dominance of the Budapest film industry and the restrictive language practices of the Hungarians.²²

Genauso wie sich jene Filmquellen nicht als bloße Schwarz-Weiss-Filme darstellen, so waren sie auch nie wirklich *Stummfilme*. KARL WRATSCHKO schreibt: „Der Stummfilm war nie stumm. Den Zusatz »Stumm-« erhielt er erst retrospektiv mit Einführung des Tonfilms in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Davor wurden Filme grundsätzlich vertont, das heißt Klavierspieler, Orchester oder ein Grammophon begleiteten das Geschehen auf der Leinwand mit Musik, Filmerzähler ergänzten die Laufbilder mit Sprache und Geräuschemacher sorgten für eine adäquate atmosphärische Untermalung der Bilder.“²³ Spezielle Geräuschmaschinen wurden entwickelt²⁴ und zudem wurde dem Publikum mancherorts ein live-Dialog von Schauspielern / innen hinter der Leinwand dargeboten.²⁵ Darum kehrt WRATSCHKO in seinem Beitrag ganz zu Recht die Elemente des Theaters heraus, die in den Kinosaal einfließen und den Film zur vitalen Kunst erheben, die nichts gemein hat mit unserem oftmals falschen Verständnis, des als minderwertig angesehenen Stummfilms.²⁶ Auch ERNST KIENINGER, ANTON THALLER und NIKOLAUS WOSTRY bringen es auf den Punkt, wenn sie meinen, dass der Film schon knapp nach der Jahrhundertwende sprechen, singen und musizieren konnte. Solche Tonfilme erwiesen sich jedoch technisch noch zu komplex, um sie gewinnbringend vermarkten zu können, weshalb sie wieder in Vergessenheit gerieten.²⁷ Auch bei Kriegsfilmen wurde versucht, Kriegslärm, wie etwa Explosionen, durch verschiedene Hilfsmittel, wie Schlagzeug oder Theaterdonner, zu simulieren. Da im Kino der Einsatz von Geräuschen jedoch sehr diffizil war, weil er an die schnell laufenden Bilder angepasst werden musste, wurde auch hier von der Verwendung von Geräuschkulissen wieder abgesehen, um nicht zum Ziel von Spott aus dem Publikum zu werden.²⁸

²² John Cunningham, *Hungarian Cinema – From Coffee House to Multiplex* (London [u.a.] 2004) 258 S., hier 8. Im Folgenden zit. als: *Cunningham*, *Hungarian Cinema*.

²³ Karl Wratschko, V’09 – Against the Silence – Live-Vertonung von Stummfilmen im Grenzbe-
reich von Komposition und Improvisation. In: *Filmarchiv* 64 (2009) 99 S., hier 21.

²⁴ „Ein Film wirkt noch einmal so intensiv auf den Beschauer, wenn ihm abgesehen von der rein musikalischen Illustration »Leben« eingehaucht wird, das heißt, wenn ein nur sichtbares Ge-
räusch auch hörbar wird. Um dies zu erreichen, haben verschiedene Theater eine sogenannte Belebungs-
maschine für schweres Geld angeschafft [...].“ Paul Gruner, Die Ausnützung der Ge-
räuschmaschine. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 254, (8. Jg.), 1915, S. 4f.

²⁵ Roberta Pearson, *Early Cinema*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a.] 1996) 13 – 23., hier 23. Im Folgenden zit. als: *Pearson*, *Early Cinema*.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ernst Kieninger, Anton Thaller, Nikolaus Wostry, *Manufakturen der Schaulust – Frühe Film-
produktion in Österreich 1906 – 1918*. In: *Filmarchiv* 64 (2009) 8 – 12., hier 10. Im Folgenden
zit. als: *Kieninger*, *Thaller* u. *Wostry*, *Manufakturen der Schaulust*.

²⁸ Corinna Müller, *Akustik des Krieges – Der Erste Weltkrieg als akustisches Ereignis im frühen
Tonfilm*. In: Rainer Rother u. Karin Herbst-Meßlinger (Hgg.), *Der Erste Weltkrieg im Film*
(München 2009) 90 – 111., hier 93 – 95. Und Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* –

Neben der Vernichtung von Filmen durch Brandunfälle und Zersetzung des extrem unsicheren Materials²⁹ wurden gewisse Bestände von Filmen auch absichtlich vernichtet. Ein großer Teil der Filmquellen, die in den Bereich dieser Untersuchungen fallen, wurden durch das *Kriegspressequartier* produziert und dort ebenso zensuriert und archiviert. Wie KLAUS MAYER jedoch schreibt, wurde bei Kriegsende mit dem übrigen Material auch das Filmmaterial, das vor allem aus Sascha-Wochenschauen bestand, vernichtet.³⁰ Damit ist wohl ein Großteil jener dokumentarischen Filmquellen unwiederbringlich zerstört worden, die das österreichisch-ungarische Kriegsgeschehen, zwischen 1914 und 1918 thematisierten. Restbestände könnten möglicherweise noch in Staaten wie etwa der Schweiz, Holland, oder Schweden überliefert worden sein, da diese Länder Absatzmärkte für österreichisch-ungarische Filme dokumentarischer Natur zwischen 1914 und 1918 waren.³¹

4. 2.) Fachpresse

Neben den Filmquellen stellt eine Auswahl von Kinozeitschriften, die während des Ersten Weltkrieges publiziert wurden, das zweite Quellenpool dieser Untersuchung dar. Dabei beschränkt sich das *sample* auf österreichisch-ungarische Zeitschriften, die ihre Ausgaben auch zwischen 1914 und 1918 publizierten.³² Wie FLORIAN PAUER in seiner Arbeit zur Österreichischen Filmpublizistik darlegt, können diese Kinozeitschriften durchaus als Fachpresse für die Kinematographie bezeichnet werden. Der Grund dafür ist nach PAUER vor allem jener, dass sich die Zeitschriften primär an den ökonomischen Aspekten des sich ausbildenden kinematographischen Wirtschaftszweiges orientierten. Hinzu kommt, dass sich auch die Veröffentlichungen selbst als Fachblätter der Branche zu verstehen geben.³³

Sind auch nach PAUER etwa dreißigtausend Seiten Material an Kinozeitschriften erhalten,³⁴ so stellen auch diese nur ein Fragment der gesamten Publikation der Fachpresse dar. Von den zwölf, von PAUER bearbeiteten Zeitschriften erschienen sieben, wenn auch manchmal nur in kur-

Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (Frankfurt / Main 1986 [Folgt der Ausgabe des Verlages »Die Fackel«, Wien / Leipzig 1926]) 824 S., hier 489.

²⁹ *Cherchi Usai*, The early years, 12.

³⁰ *Mayer*, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 7.

³¹ Ebd., 91. Bolesław Matuszewski hatte bereits im Jahr 1898 vorgeschlagen, ein Archiv für den Weiterbestand aller Filme zu schaffen. Leider wurde dieser Vorschlag nicht weiter verfolgt. *Cherchi Usai*, The early years, 12.

³² Die Zeitschrift „Komet“, im deutschen Pirmasens ist deshalb in diesem *sample* nicht enthalten.

³³ Florian Pauer, Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchszeit der Kinematographie – 1895 – 1918 (Univ. Diss., Wien 1982) 261 S., hier 2 – 4. Im Folgenden zit. als: Pauer, Österreichische Filmpublizistik.

³⁴ Ebd., 4. Mittlerweile ist wohl auch diese Zahl angestiegen, da weitere Fragmente von Kinozeitschriften wiederentdeckt worden sind.

zem zeitlichen Ausmaß auch zwischen 1914 und 1918, und es sind zudem Fragmente davon erhalten. Wie bei PAUER zu finden, werden jene Blätter, die für die vorliegende Arbeit von Interesse sind, hier in alphabetischer Reihenfolge wiedergegeben:

Die Zeitschrift „Der Filmbote“, mit den Untertiteln „Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie“ und „Offizielles Organ des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich“ erschien wöchentlich ab 10. August 1918³⁵ und ist damit nur sehr kurz von Interesse für die von mir untersuchte Zeitspanne.

„Die Filmwoche“ erschien wöchentlich von 1913 bis 1918 in einem Umfang von circa 60 bis 150 Seiten.³⁶ Zuerst wurde das Blatt mit dem Untertitel „Verzeichnis wöchentlich erscheinender Films nebst ausführlichen Beschreibungen“ und später mit dem Untertitel „Freies Fachblatt zur Wahrung der Interessen des gesamten Kinematographenwesens in Österreich-Ungarn“ publiziert. Mit ihrem Erscheinen für die Jahre zwischen 1914 und 1918 ist „Die Filmwoche“ eine maßgebliche Publikation für meine Untersuchungen.

Ebenfalls von grundlegender Bedeutung für meine Arbeit ist die Zeitschrift „Kinematographische Rundschau“, die von 1907 bis 1917 erschien und damit ebenfalls einen großen Teil des zeitlichen Untersuchungsrahmens abdeckt. Die Zeitschrift mit den Untertiteln „Organ für die gesamte Kinematographen-, Phonographen-, Grammophon-Industrie und deren Schaustellung“, „Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographen-Besitzer“ und „Offizielles Organ des Vereins reisender Schausteller und Berufsgenossen ‘Die Schwalbe’“ und dem Beiblatt „Der Chronograph“ wurde von EDMUND PORGES herausgegeben, erschien ab 1911 wöchentlich und erreichte bis zu 60 Seiten.³⁷ 1917 wird diese Zeitschrift in die „Neue Kino-Rundschau – Offizielles Organ der Landesverbände der Kinematographenbesitzer in Österreich“ umgewandelt. Dieses Blatt kann für die Jahre 1917 und 1918 in meine Untersuchungen miteinbezogen werden. Es erschien wöchentlich mit einem Umfang von bis zu 120 Seiten.³⁸

Ab 1917 gab der *Reichsverband der Kinematographen-Besitzer in Österreich* das Blatt „Der Kinobesitzer – Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer in Österreich“ wöchentlich in einem Umfang von 8 bis 16 Seiten heraus.³⁹ Chefredakteur dieser Zeitschrift war Dr. Eduard Th. Koller und der verantwortliche Redakteur hieß Ignaz Morawetz.

Neben der Zeitschrift „Die Filmwoche“ ist das Blatt „Österreichischer Komet“, mit seinen Untertiteln „Fachblatt für Kinematographie, Phonographie und verwandte Branchen“ und „Zentral-

³⁵ Pauer, Österreichische Filmpublizistik, 29 – 31.

³⁶ Ebd., 31 – 34.

³⁷ Ebd., 34 – 37.

³⁸ Ebd., 41.

³⁹ Ebd., 37 – 39.

organ für Schausteller aller Art“ die zweite Zeitschrift, die im gesamten Zeitraum meiner Untersuchungen erscheint, was sie ebenfalls zu einer zentralen Quelle macht. Der „Komet“ wurde ab 1911 wöchentlich ausgegeben und erreichte manchmal bis zu 40 Seiten.⁴⁰

Die letzte Zeitschrift in dieser Reihe stellen „Paimann’s Filmlisten – Wochenschrift für Lichtbild-Kritik“ dar, die später „Paimann’s Filmvorführungs-Rezensionslisten“ betitelt wurde. Ab 1916 erschien dieses kleine Blatt wöchentlich mit nur vier bis acht Seiten.⁴¹

Neben den Angaben über Filmneuerscheinungen und deren Beschreibungen finden sich in den redaktionellen Teilen der Zeitschriften eine Vielzahl von Artikeln, die Themenbereiche wie die Technik, oder den wissenschaftlichen Nutzen der Kinematographie, Filmproduktionsprozesse, Filmgeschichte, sowie Zukunft des Kinowesens, das Verleihwesen, die Zensur, Kinematographenrecht, die Filmbörse, die Lustbarkeitssteuer, den Bildungsaspekt der Kinematographie oder den Kulturkampf zwischen Kino und Theater behandelten.⁴²

Die Filmzeitschriften aus Österreich-Ungarn zwischen 1914 und 1918 stellen somit die zentrale Quelle dieser Untersuchungen dar, wenn es darum geht, dokumentarische Filme, die den Ersten Weltkrieg thematisieren, ausfindig zu machen.

5.) Positionierung der Arbeit im Forschungsumfeld

Die vorliegende Arbeit über dokumentarische Filmquellen zum Ersten Weltkrieg aus den Jahren 1914 bis 1918, die sich als non-fiktional präsentieren, also einen Anspruch auf Wahrheitsgehalt erheben, durchzieht die Felder mehrerer Forschungsbereiche. Da die Untersuchung auf Filmquellen basiert, befindet sich die vorliegende Arbeit im großen Forschungskontext der Filmwissenschaft, die hier vor allem ausgehend von der Filmgeschichte betreten wird. Innerhalb dieses Bereichs wird der Untersuchungsgegenstand auf dokumentarische Filmquellen eingegrenzt, womit sich die Ausführungen ebenfalls im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung, dem Charakter der Filmquellen und ihrem Wert für die Wissenschaft, insbesondere für die Geschichtswissenschaft, befinden. Dass es sich bei den Filmbeispielen um dokumentarische Filmquellen aus und zum Ersten Weltkrieg handelt, bedeutet ebenfalls, dass das Forschungsgebiet der Kommunikations- und Medienwissenschaften im Zusammenhang mit dem Krieg berührt wird. Zuletzt handelt es sich um Filmquellen, die aus dem Bestand der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie stammen. Damit ist diese Arbeit auch Teil der nationalen Filmgeschichte der je-

⁴⁰ Ebd., 42 – 44.

⁴¹ Ebd., 44f.

weiligen Nachfolgestaaten. Insbesondere die österreichische Filmgeschichte ist für die Untersuchung von Interesse, wenngleich eine solche nie ohne einen internationalen Rahmen geschrieben werden kann, da das Filmschaffen von jeher eine internationale Erscheinung war. Dies bedeutet, dass die vorliegenden Ausführungen mehrere Forschungsgebiete anschnitten, was durchaus keine Besonderheit für die historische Arbeit mit Filmquellen darstellt. Eine Beschäftigung mit Filmquellen, ungeachtet welcher Art die Beschäftigung und welcher Art die Quellen sein mögen, wird sich wohl in den meisten Fällen als interdisziplinär und international erweisen, um aussagekräftige Ergebnisse liefern zu können.

Seit einigen Jahren wendet sich die Geschichtswissenschaft im deutschsprachigen Raum zögernd jedoch immer stärker dem Medium Film als Leitmedium des 20. Jahrhunderts zu. Wie GERHARD PAUL anmerkt, bedarf es jedoch noch größter Anstrengungen, um zum angelsächsischen Bereich aufzuschließen, in welchem schon seit mehreren Jahren über historische Zugänge zur „visual culture“⁴³ reflektiert wird. Laut PAUL öffnen sich erst die Randbereiche der Geschichtswissenschaft einem überfälligen „pictorial turn“.⁴⁴ Die Medialität der Geschichtswissenschaft und der Historiographie wurde vor allem aus der Perspektive der Literatur- und Kunstwissenschaft sowie der Film- und Fernsehwissenschaft diskutiert.⁴⁵ Sehr langsam wendet sich auch die Geschichtswissenschaft den neuen Medien zu.⁴⁶ Hier finden sich auch bezüglich Österreich gute Beispiele

⁴² Florian *Pauer*, Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchszeit der Kinetographie 1895 – 1918 (Diss. Arb., Wien 1982) 261 S.

⁴³ Siehe z.B. Norman *Bryson*, Michael Ann *Holly* and Keith *Moxey* (Hgg.), *Visual Culture – Images and Interpretations* (Hannover u. London 1994) 429 S., William John Thomas *Mitchell*, *Picture Theory – Essays on verbal and visual representation* (Chicago u. London 1994, Paperback ed., Chicago u. London³ 1998) 445 S., Ron *Burnet*, *Cultures of Vision – Images, Media and the Imaginary* (Bloomington u. Indianapolis 1995) 355 S., Nicholas *Mirzoeff*, *The Visual Culture Reader* (London u. New York 1998) 530 S., Ian *Heywood* u. Barry *Sandywell* (Hgg.), *Interpreting Visual Culture – Explorations in the Hermeneutics of the Visual* (London u. New York 1999) 261 S., Alle zit. nach: Gerhard *Paul*, *Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld*. In: Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hgg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 79 – 83, hier 79. Im Folgenden zit. als: *Paul*, *Kriegsfilm*.

⁴⁴ William John Thomas *Mitchell*, *Picture Theory – Essays on verbal and visual representation* (Chicago u. London 1994, Paperback ed., Chicago u. London³ 1998) 445 S.

⁴⁵ Siehe etwa: Knut *Hickethier*, Eggo *Müller*, Rainer *Rother* (Hgg.), *Der Film in der Geschichte – Dokumentation der GFF-Tagung*. In: *Sigma Medienwissenschaft* 23 = *Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft* 6 (1997) 268 S., Michael *Diers* (Hg.), *Schlagbilder – Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* (Fischer Taschenbücher; 13218: Forum Wissenschaft: Kultur & Medien, Frankfurt / Main 1997) 224 S. Zit. nach: *Paul*, *Kriegsfilm*, 80.

⁴⁶ In Deutschland etwa: Frank *Kämpfer* (Hg.), *Propaganda – Politische Bilder im 20. Jahrhundert – bildkundliche Essays*. In: *20th Century Imaginarium* 1 (1997) 207 S., Thilo *Eisermann* (Hg.), *Propaganda – Von der Macht des Wortes zur Macht der Bilder*. In: *20th Century Imaginarium* 2 (1998) 291 S., Knut *Hickethier*, *Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum – Medium als neues Paradigma, Welt zu erklären*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999). 171., hier 146 – 171. Alle zit. nach: *Paul*, *Kriegsfilm*, 80. Ganzer Absatz vgl. ebd., 79 – 83.

für die geschichtswissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Film. ROBERT HOLZBAUER, GERHARD JAGSCHITZ und PETER MALINA⁴⁷ sowie GERNOT HEISS⁴⁸ haben hierbei wichtige Arbeiten geliefert. Daneben hat auch FRANK STERN einen sehr grundlegenden Artikel verfasst.⁴⁹

Steckt die Beschäftigung mit dem Medium Film aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft im deutschsprachigen Raum auch noch in einer Anfangsphase, so lässt sich doch schon jetzt sagen: „Grundsätzlich besteht unter Historikern eine gewisse Einigkeit über den Quellenwert von Filmen, über die tatsächliche Vorgehensweise bei deren Analyse jedoch herrscht große Unsicherheit.“⁵⁰ Darum besitzt auch folgende Anmerkung immer noch Gültigkeit: „Filmgeschichte fristet innerhalb der Geschichtswissenschaft noch immer ein Nischendasein.“⁵¹ Ein Grund dafür ist, dass die Filmgeschichte, wie GÜNTER RIEDERER es ausdrückt, „[...] ein großes Haus mit vielen Wohnungen [...]“⁵² ist. Viele verschiedene wissenschaftliche Disziplinen beschäftigen sich also mit Filmgeschichte und tragen jeweils ihren Teil bei. Dabei nähert man sich aus den verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Fragestellungen dem Forschungsfeld. Wichtig sollte dabei sein, dass sich Filmgeschichte nicht bloß auf die Katalogisierung einzelner Filme innerhalb eines bestimmten Genres, innerhalb der Grenzen einer bestimmten Nation beschränkt. Filmgeschichte ist mehr. Sie beschäftigt sich mit ökonomischen Aspekten des Filmschaffens, mit der Technik, die hinter diesem Medium steckt, mit der Geschichte von Öffentlichkeit, mit biographischen Ansätzen, mit sozialen und kulturellen Erscheinungen und Gruppierungen der Filmrezipient / innen sowie mit dem lokalen Erleben von Film und Kino.⁵³ Eine sehr große Wohnung in diesem Haus, das die Filmgeschichte versinnbildlichen soll, stellt ohne Zweifel die Kommunikations- und Medienwissenschaft dar. Mit ihren Zugängen liefern diese Disziplinen wohl vorerst noch maßgeblichere Beiträge zur Filmgeschichte als es die Geschichtswissenschaft bis dato zu vollbringen vermag. Wichtige Beiträge aus diesem Sektor zur Filmgeschichte und zur Diskussion um ihr disziplinäres Umfeld, insbesondere in Zusammenhang mit Krieg beziehungsweise Kriegsgeschichte und Propaganda, finden sich etwa in den Werken, „Krieg und Kino“ von PAUL VIRILIO,⁵⁴ „Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts“ von BERNHARD

⁴⁷ Siehe u.a.: Robert Holzbauer, Gerhard Jagschitz, Peter Malina (Hgg.), Handbuch audiovisueller Medien in Österreich (Audiovisuelle Medien, 1 Wien 1989) 295 S.

⁴⁸ Siehe: Gernot Heiss u. Ivan Klimeš (Hgg.), Bilder der Zeit – tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre (Text tschech. und dt., Prag [u.a.] 2003) 510 S.

⁴⁹ Frank Stern, Durch Clios Brille – Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung. In: ÖZG, 16,1 (2005) 174., hier 59 – 87.

⁵⁰ Riederer, Filmgeschichte, 92.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., 93.

⁵⁴ Paul Virilio, Krieg und Kino-Logistik der Wahrnehmung (Fischer-Taschenbücher, 6645, Sozialwissenschaft, Ungekürzte Teilausg. von: Virilio, Paul, Guerre et cinéma – Logistique de la

CHIARI, MATTHIAS ROGG und WOLFGANG SCHMIDT,⁵⁵ oder „Krieg im Film“ von STEFAN MACHURA und RÜDIGER VOIGT.⁵⁶ MATTHIAS KARMASIN und WERNER FAULSTICH versuchen mit ihrem Werk „Krieg – Medien – Kultur“ neue Forschungsansätze⁵⁷ zu formulieren. Dabei trennen sie zwei Hauptstränge. Zum einen behandeln sie „Krieg *in* der medialen Kommunikation [...]“⁵⁸, welche beispielsweise als Kriegsberichterstattung in Erscheinung treten kann. Zum anderen wird „Krieg *durch* mediale Kommunikation [...]“⁵⁹ behandelt, wobei der Fokus etwa auf Forschungsfragen zu Propaganda liegt. Die zu Grunde liegende These ist dabei, dass Krieg nicht nur *in*, sondern auch *durch* die Medien stattfindet. So durchdringen und verändern sich Kriegs- und Medienkultur gegenseitig. Die Autoren versuchen dabei Medialität der Kriegsgeschichte und Historizität der Medienkultur zu verschränken, womit sie wiederum eine Leistung für das interdisziplinäre Feld der Filmgeschichte vollbringen. Dem breiten Problemfeld, das sich durch so viele verschiedene Disziplinen zieht, versuchen sie dabei entlang der Themenfelder Historisierung, Supramedialität, Kontextualität und Existenzialisierung, Herr zu werden.⁶⁰ ULRIKE OPPELT setzt in ihrer Dissertationsarbeit „Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg“⁶¹ den Akzent vor allem auf die Frage nach der Filmquelle als historischem Dokument selbst und der Frage, wie solche Filmdokumente durch eine spezielle Filmanalyse für die Geschichtswissenschaft nutzbar gemacht werden können. Diese Frage ist mehr als berechtigt, denn schließlich darf sich die Filmgeschichte nicht nur auf eine Kontextualisierung der Filme beschränken, sondern muss sich schlussendlich dem Sichten der eigentlichen Quellen zuwenden. Nur so kann der Sinn, den Film und Kino produzieren auch gelesen und verstanden werden. Dafür kann eine ästhetischen Auswertung der Filme herangezogen werden. Die Frage ist, wie sich die Geschichtswissenschaft im Speziellen in das *Haus der vielen Wohnungen* einbringt. Sie kann zuerst nach der Authentizität der Filmquellen fragen, was sich als wichtig darstellt, doch auch bei non-fiktionalen Filmquellen

perception, aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt / Main 1994) 190 S. Im Folgenden zit. als: *Virilio*, Krieg und Kino.

⁵⁵ Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hgg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 654 S.

⁵⁶ Stefan Machura u. Rüdiger Voigt (Hgg.), Krieg im Film (Krieg der Medien – Medien im Krieg 1, Münster 2005) 293 S. Im Folgenden zit. als: Machura u. Voigt, Krieg im Film.

⁵⁷ Matthias Karmasin u. Werner Faulstich (Hgg.), Krieg – Medien – Kultur – Neue Forschungsansätze (Paderborn [u.a.] 2007) 186 S.

⁵⁸ Matthias Karmasin, Krieg – Medien – Kultur – Konturen eines Forschungsprogramms. In: Matthias Karmasin u. Werner Faulstich (Hgg.), Krieg – Medien – Kultur – Neue Forschungsansätze (Paderborn [u.a.] 2007) 11 – 34, hier 17.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ulrike Oppelt, Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg – Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 10, Stuttgart 2002, zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2001) 405 S. Im Folgenden zit. als: Oppelt, Film und Propaganda.

einen Graubereich ergeben wird und als alleinige Forschungsfrage die Geschichtswissenschaft wohl einschränkt. Zusätzlich zu diesem Ansatz kann die Textgebundenheit der Geschichtswissenschaft ausgenutzt werden, indem sie Filmbilder sowie ganze Filme kontextualisieren kann. Dazu können die verschiedensten Quellen herangezogen werden, wobei eben darauf zu achten ist, keine Filmgeschichte ohne Beachtung der eigentlichen Quelle Film zu schreiben. Parallel dazu muss berücksichtigt werden, dass ein Fokussieren auf nationale Filmindustrien ein tieferes Verständnis des Mediums verhindert, da sich dieses durch die frühen Vertriebs- und Austauschsysteme als höchst internationales und raumübergreifendes Medium präsentiert. Um dem entgegenzuwirken, können zum einen komparatistische Studien vorgenommen werden. Besser aber noch sollte das Konzept des Kulturtransfers, das die vielfältige Durchdringung und Verflechtung der Kulturen in den Mittelpunkt stellt, bemüht werden. Von geschlossenen kulturellen Räumen auszugehen, würde diesem Zugang widersprechen.⁶²

Bei der letztendlichen Sichtung der eigentlichen Filmquellen betritt die Geschichtswissenschaft wiederum das interdisziplinäre Feld der Filmwissenschaft. „»Verstehen« von Film heißt, die Bilder des Films zu verstehen, die Fotografie zu analysieren, die Szenerie, den Schnitt, die Montage.“⁶³ Der Film muss also genau untersucht werden. Jedoch fehlt bisher eine explizit historische Methodik der Filmanalyse sowie eine eigene spezielle Form der Quellenkunde und Quellenkritik des Medium Film für die Geschichtswissenschaft.⁶⁴ Bei OPPELT findet sich ein Abriss zur Entstehungsgeschichte der wissenschaftlichen Filmanalyse,⁶⁵ doch auch die Autorin gibt zu verstehen, dass eine Filmanalyse als einheitliche fachliche Disziplin, die auch für die Geschichtswissenschaft anwendbar wäre, noch nicht existiert. Der Autorin zu Folge wird seit circa 1980 versucht, den Bogen von abstrakter Filmtheorie zu konkreten Einzelfilmanalysen zu span-

⁶² Riederer, Filmgeschichte, 95 – 97.

⁶³ Ebd., 97f.

⁶⁴ Ebd., 98f.

⁶⁵ Dazu etwa: Helmut Korte u. Werner Faulstich, Filmanalyse interdisziplinär – Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 15² (1991) 188 S., Knut Hickethier u. Joachim Paech, Methoden der Film- und Fernsehanalyse (Didaktik der Massenkommunikation 4, Stuttgart 1979) 213 S., Georg Seeßlen, Kategorien der Filmanalyse – Methoden und Geschichte. In: Medien Praktisch 1 (1986) [o. A.], hier 4 – 9., Helmut H. Diederichs, Literatur zur Filmbeurteilung – Kommentierte Bibliographie zur Filmanalyse. In: Medien Praktisch 1 (1986) [o. A.], hier 18 – 21., Peter Wuss, Kybernetik und Filmwissenschaft. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 8 (1967) H. 4, [o. A.], hier 1187 – 1217., Horst Redeker, Die Bedeutung des kybernetischen Modells für die Ästhetik – Bemerkungen zum Artikel von Peter Wuss. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 8 (1967) H. 4, [o. A.], hier 1218 – 1227., Corinna Meyer, Der Prozeß des Filmverstehens – ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss (Aufsätze zu Film und Fernsehen 41, Alfeld u. Leine 1996) 141 S. Alle zit. nach: Oppelt, Film und Propaganda, 31 – 33.

nen. Dabei spielt neben Filmästhetik und Filmsemiotik die Filmgeschichte eine zentrale Rolle.⁶⁶ Die Filmanalyse, die OPPELT in ihrem Werk speziell dem Genre des Dokumentarfilms anzupassen versucht, ist für die Autorin ein Arbeitsprozess, der über die Aufzeichnung jeglicher Daten in einem Filmtranskript und über die schon interpretative Anfertigung eines Filmprotokolls schließlich zum Endprodukt einer Filmanalyse führt. Diese Filmanalyse versucht den Film, um ihn zu verstehen, soweit wie möglich zu objektivieren, was nur ein Versuch bleiben kann. Gleichzeitig muss die Filmanalyse, wie OPPELT es nennt, kommunizierfähig sein. Eine abschließende Objektivität kann es bezüglich des Verstehens eines Films nicht geben, da es kein einzelnes und / oder richtiges Verstehen gibt. Zudem muss Objektivität zu Gunsten der Kommunizierfähigkeit der Filmanalyse aufgegeben werden, was auch bedeutet, dass eine Selektion nötig wird. Diese Selektion bezieht sich auch auf das Auffinden von filmischen Reizen, die HELMUT KORTE in die Faktoren „Bedingungsrealität“, „Bezugsrealität“ und „Wirkungsrealität“ [...] „⁶⁷ aufgeteilt hat.⁶⁸ OPPELT selbst legt mit ihrem Werk einen guten Versuch für eine Möglichkeit der Filmanalyse vor. Ob die von der Autorin gewählte Variante ein hohes Maß an Kommunizierfähigkeit aufweist, darf jedoch bezweifelt werden. Bevor OPPELT die Filmanalyse ihrer Dokumente im Speziellen verfolgt, meint auch sie, dass eine Erkenntnis dabei nur zu erwarten ist, wenn zuvor die historische Entwicklung des *non-fiction*-Films dargelegt worden ist. Mit einer Darlegung der historischen Entwicklungen des *non-fiction*-Films befindet sich auch die vorliegende Arbeit im Forschungskontext des *frühen Films* einerseits und in der Diskussion um Authentizität und Inszenierung und der Frage, was Dokumentarfilm eigentlich ist, andererseits. Die Standardwerke zur Thematik des Dokumentarfilms aus den 70er Jahren,⁶⁹ die auf den grundlegenden Überlegungen zu diesem Genre vor allem von DZIGA VERTOV⁷⁰ und JOHN GRIERSON beruhen,⁷¹ wurde nach OPPELT durch SIEGFRIED KRACAUER, ALEXANDER KLUGE, oder EVA HO-

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Helmut Korte, Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse – Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen In: Augen-Blick – Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 3 (1986) [o. A.], hier 30. Zit. nach: *Oppelt*, Film und Propaganda, 35.

⁶⁸ Ebd., 33 – 37.

⁶⁹ Siehe: Richard M. Barsam, *Nonfiction Film – A Critical History* (korr. u. erw. Aufl. v. 1974, Bloomington 1992) 482 S., Erik Barnouw, *Documentary – A History of the non-fiction film* (2. erw. Aufl., New York, Oxford [u. a.] 1993) 400 S., Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition – From Nanook to Woodstock* (2 Bände, New York 1974) 530 S., Alle zit. nach: *Oppelt*, Film und Propaganda, 37.

⁷⁰ Eigentlich DENIS ARKADEVICH (DAVID ABRAMOVICH) KAUFMANN. Erst später wurde er unter dem Namen DZIGA VERTOV berühmt. Vgl. Charles Musser, *Documentary*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a.] 1996) 86 – 95., hier 92. Im Folgenden zit. als: *Musser*, *Documentary*.

⁷¹ Siehe: Dziga Vertov, *Schriften zum Film* (Reihe Hanser 136, hrsg. mit einem Nachwort von Wolfgang Beilenhoff, München 1973) 170 S., John Grierson, *Flaherty as Innovator*. In: *Sight &*

HENBERGER⁷² durchaus erweitert. Eine eigene Dokumentarfilmtheorie existiert dagegen für ihr Verständnis noch nicht. Trotzdem bemerkt sie seit einigen Jahren ein verstärktes wissenschaftliches Interesse am Dokumentarfilm,⁷³ das sie mit ihrem Werk fortsetzt.⁷⁴ Zur Diskussion um Authentizität und Inszenierung in Dokumentarfilmen wurden einerseits grundlegende Beiträge in der Zeitschrift KINtop, herausgegeben von FRANK KESSLER, SABINE LENK und MARTIN LOIPERDINGER, abgedruckt.⁷⁵ Zum anderen lieferte vor allem TOM GUNNING⁷⁶ wichtige Arbeiten dazu.⁷⁷ Im Forschungsumfeld des *frühen Films*, in dem wir uns hier gleichzeitig befinden, sind neben älteren, zwar sehr guten und detaillierten, jedoch grundlegend anders aufgebauten Werken, unter anderen jene von FRIEDRICH VON ZGLINICKI, JERZY TOEPLITZ, oder C. W. CERAM⁷⁸ zu nennen. Eine grundlegend neue Sichtweise auf die Thematik brachten vor allem die Arbeiten von GUN-

Sound, Jg. 21, Nr. 2 (1951) [o. A.], hier 64 – 68. Beide zit. nach: *Oppelt*, Film und Propaganda, 37.

⁷² Siegfried *Kracauer*, Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Übers. der Originalausgabe: From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film, Princeton 1947. Übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt / Main, 1999⁴) 632 S., Alexander Kluge, Bestandsaufnahme – Utopie Film – zwanzig Jahre neuer deutscher Film / Mitte 1983 (Frankfurt / Main 1983) 592 S., Eva *Hohenberger*, Die Wirklichkeit des Films – Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch (Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5, Diss. Phil., Hildesheim, Zürich, New York 1988) 387 S. Beide zit. nach: *Oppelt*, Film und Propaganda, 37f.

⁷³ Siehe: Jean-Charles *Lyant* u. Roger *Odin*, Cinémas et Réalités (Saint-Etienne 1984) 300 S., Alan *Rosenthal*, New Challenges for Documentary (Berkeley, Los Angeles, London 1988) 615 S., Willem *de Greef* u. Willem *Hesling*, Image – Reality – Spectator – Essays on Documentary Film and Television (Leuven 1989) 211 S., Peter *Zimmermann*, Fernseh-Dokumentarismus – Bilanz und Perspektiven (Close up 1, München 1992) 367 S. Alle zit. nach: *Oppelt*, Film und Propaganda, 38.

⁷⁴ Ulrike *Oppelt*, Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg – Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 10, Stuttgart 2002, zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2001) 405 S. Im Folgenden zit. als: *Oppelt*, Film und Propaganda.

⁷⁵ So etwa in: Frank *Kessler*, Sabine *Lenk*, Martin *Loiperdinger* (Hgg.), KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 4, Anfänge des dokumentarischen Films (1995) 199 S., Frank *Kessler*, Sabine *Lenk*, Martin *Loiperdinger* (Hgg.), KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6, Aktualitäten (1997) 213 S., Frank *Kessler*, Sabine *Lenk*, Martin *Loiperdinger* (Hgg.), KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12 – Theorien zum frühen Kino (2003) 188 S.

⁷⁶ Siehe etwa: Tom *Gunning*, Vor dem Dokumentarfilm – Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 4, Anfänge des dokumentarischen Films (1995) 199 S., hier 111 – 121. Im Folgenden zit. als: *Gunning*, Vor dem Dokumentarfilm.

⁷⁷ *Oppelt*, Film und Propaganda, 37 – 40.

⁷⁸ Friedrich von *Zglinicki*, Der Weg des Films – Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer (Berlin 1956) 992 S., Jerzy *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd. 1: 1895 – 1928 (Berlin 1972; [Autoris. Übertr. aus d. Poln. u. Red.: Lilli Kaufmann]) 599 S., C.W. *Ceram* (Kurt Wilhelm *Marek*), Eine Archäologie des Kinos (Reinbek bei Hamburg 1965) 263 S.

NING oder GAUDREAUT.⁷⁹ Die Autoren versuchen sehr erfolgreich die Eigenheit des *frühen Films* zu betonen. Das äußert sich unter anderem darin, dass sich GAUDREAUT gerade gegen solche Begrifflichkeiten, wie *früher Film* wehrt, um diese spezielle Phase nicht als bloße Vorstufe für etwas Anderes, Späteres zu konzipieren, mit dem der *frühe Film* in dieser Form nichts mehr gemein hatte. Weitere Arbeiten, die hier von besonderem Interesse sind, finden sich beispielsweise bei RICHARD ABEL, LORENZ ENGELL, WERNER FAULSTICH und HELMUT KORTE oder einmal mehr in der Zeitschrift KINTop.⁸⁰ Ein relativ neues Werk, das sich ebenfalls detailliert mit der Thematik des *frühen Films* auseinandersetzt, ist die „Oxford History of World Cinema“⁸¹, herausgegeben von GEOFFREY NOWELL-SMITH. In diese Arbeit sind auch die Gedankenexperimente von GAUDREAUT und GUNNING eingeflossen, jedoch ohne dass diese im Werk tatsächlich umgesetzt wurden.

Die vorliegende Arbeit legt den Fokus, entgegen der berechtigten Kritik an der Filmgeschichtsschreibung, sie bemühe zu oft einen nationalen Aufarbeitungskontext, der dem internationalen Charakter des Mediums Film nicht gerecht werde, trotzdem auf österreichisch-ungarische Filmquellen. Dies bedingt sich aus der Tatsache, dass zur Thematik Dokumentarfilm aus den Jahren 1914 bis 1918, der den Krieg behandelt, in Österreich noch relativ wenig Vorarbeit geleistet worden ist. Eine komparative Filmgeschichtsforschung und im besten Fall eine Filmgeschichtsschreibung im Sinne des Kulturtransfers stellt sich wohl als schwer durchführbar dar, solange nicht zur Filmgeschichte der einzelnen Nationen gearbeitet worden ist. Das freilich darf nicht bedeuten, internationale Tendenzen des Filmschaffens und den genuin internationalen Charakter des Mediums selbst und der Filmgeschichte außer Acht zu lassen, weshalb ein Abriss der internationalen Filmgeschichte⁸² innerhalb dieser Arbeit gegeben wurde und neben Literatur zur ös-

⁷⁹ Siehe etwa: André Gaudreault u. Jacques Malthête (Hg.), *Film and Attraction – From Kinetography to Cinema* (Urbana, Chicago, Springfield 2011; Timothy Barnard [Übers.], Jacques Malthête [Hrsg.]: André Gaudreault, *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris 2008) 207 S. Im Folgenden zit. als: Gaudreault u. Malthête, *Film and Attraction*., Tom Gunning, *The Cinema of Attraction – Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*. In: Robert Stam a. Toby Miller (Hgg.), *Film and Theory – An Anthology* (New York 2000) 862 S., hier 229 – 235. Im Folgenden zit. als: Gunning, *The Cinema of Attraction*., Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm*, 111 – 121.

⁸⁰ Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 791 S., Lorenz Engell, *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte* (Edition Pandora 7, Frankfurt / Main, New York, Paris 1992) 314 S., Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hgg.), *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 1 – Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924 (Fischer Cinema, Frankfurt / Main 1994) 447 S., Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hgg.), *KINTop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (Ersch. jährlich seit 1992).

⁸¹ Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a.] 1996) 824 S.

⁸² Hier sind wiederum die bereits genannten Arbeiten von ZIGLINICKI, TOEPLITZ, FAULSTICH und KORTE, ENGELL oder CERAM, vor allem jedoch auch die Werke von ABEL und NOWELL-SMITH zu nennen.

terreichischen Filmgeschichte am Rande auch Literatur zu den anderen Nachfolgestaaten der Donaumonarchie in die Arbeit miteinbezogen worden ist.⁸³

Bezüglich der Österreichischen Filmgeschichte sind schließlich die Arbeiten von WALTER FRITZ, ROBERT VON DASSANOWSKY⁸⁴ und THOMAS BALLHAUSEN und GÜNTER KRENN⁸⁵ besonders hervorzuheben, wobei letztere sich auch sehr speziell auf die Zeit des Ersten Weltkrieges beziehen. Um den Ausführungen schließlich noch einen Rahmen durch historischen Kontext zu geben, wurde hier vor allem das Werk „Der Tod des Doppeladlers“ von MANFRIED RAUCHENSTEINER⁸⁶ herangezogen.

6.) Internationale Tendenzen des Filmschaffens

Um Kino und Film ab 1914 und damit auch die als dokumentarisch ausgewiesenen Filmquellen, die uns erhalten geblieben sind, wirklich verstehen zu können, wird es nötig sein, sie mit Blick auf ihre Wurzeln zu betrachten. Da ich somit auch innerhalb dieser Positionierung den retrospektiven gegenüber dem prospektiven Blickwinkel vorziehen möchte, um damit auch die Eigenheit

⁸³ Etwa: John *Cunningham*, *Hungarian Cinema – From Coffee House to Multiplex* (London [u.a.] 2004) 258 S., Peter *Hames*, *Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition* (Edinburgh 2009) 264 S., Marek *Haltof*, *Polish National Cinema* (New York [u.a.] 2002) 304 S.

⁸⁴ Walter *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt – 100 Jahre Kino und Film in Österreich* (Wien 1997) 306 S., hier 11 – 90., Walter *Fritz*, *Kino in Österreich – 1896 – 1930 – Der Stummfilm* (Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag, Wien 1981) 166 S., Walter *Fritz*, *Dokumentarfilme aus Österreich 1909 – 1914* (Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 5, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft Kommunikations- und Medienforschung, Wien 1980) 213 S. Im Folgenden zit. als: *Fritz*, *Dokumentarfilme aus Österreich.*, Robert *von Dassanowsky*, *Austrian Cinema – A History* (Jefferson, NC [u.a.] 2005) 322 S.

⁸⁵ Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, „Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit gehören zusammen“ – Der Erste Weltkrieg als Beginn multimedialer Kriegsberichterstattung in Österreich am Beispiel der Kriegswochenschauen und der Vorträge am Wiener Volksbildungshaus Urania. In: *Spurensuche – „Anschauliche Wissensvermittlung. Beispiele, Konzepte und mehr ...“* 14. Jg., Heft 1 – 4 (2003) 194 S., hier 24 – 35., Thomas *Ballhausen*, *Between Virgo and Virago – Spatial Perception and Gender Politics in Austrian Film Production 1914 – 1918*. In: Vera *Apfelthaler* u. Julia B. *Köhne* (Hgg.), *Gendered Memories – Transgressions in German and Israeli Film and Theater* (Wien 2007) 266 S., hier 147 – 159., Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, *Wiener Kriegsbesichtigungen – Mediale (Schein-) Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs*. In: Tanja *Thomas* und Fabian *Virchow* (Hgg.), *Banal Militarism – Zur Veralltäglicung des Militärischen im Zivilen* (Bielefeld 2006) 432 S., hier 115 – 128., Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, *Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege – Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs*. In: *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12 (2003) 188 S., hier 142 – 149., Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, *Kinokriege – Die filmische Kriegsberichterstattung während des Ersten Weltkriegs*. In: *Moderne – Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 2006, 2. Jg. (2007), 260 S., hier 209 – 213.

des kinematographischen und filmischen Schaffens bis 1914 und danach von 1914 bis 1918 darzustellen, stellt sich die Frage, wie weit der Bogen zu spannen ist. Ziel meiner Arbeit kann es nicht sein, sämtliche technischen Errungenschaften, Erneuerungen und Weiterentwicklungen zu besprechen oder auch nur aufzulisten, mit deren Hilfe sich das Erscheinen eines Apparates verstehen lässt, der sich *Cinématographe* nennen sollte. Trotzdem soll hier weiter ausgeholt werden, um sich eines retrospektiven historischen Blicks zu bedienen, um die Eigenheit des Filmschaffens und dabei besonders des non-fiktionalen Filmschaffens in Österreich-Ungarn zwischen den Jahren 1914 und 1918, soweit möglich, erkennen zu können. Dafür werde ich mich zuerst jener Phase zuwenden, die ANDRÉ GAUDREULT in seinen Arbeiten sehr präzise umrissen und schließlich als „Attraktions-Kinematographie“ bezeichnet hat.⁸⁷ Danach soll das kinematographische Schaffen international betrachtet werden, bevor ein historischer Abriss jenes Genres gegeben werden soll, das gemein hin als dokumentarisch bezeichnet wird, sich also mit ausgewiesenen non-fiktionalen Sujets beschäftigt. Innerhalb dieser Darstellungen soll letztlich das österreichisch-ungarische Filmschaffen positioniert werden. Erst durch diese Positionierung des österreichisch-ungarischen kinematographischen Schaffens wird das dokumentarische Filmschaffen und die Eigenheit der Jahre 1914 bis 1918 als filmhistorische Phase auch für Österreich-Ungarn deutlich.

6. 1.) Attraktions-Kinematographie

Der rückwärts gewandte Blick verweist auf eine große Zahl von Beschreibungen physiologischer und psychologischer Effekte, Erfindungen technischer Spielereien, und deren Verbesserungen und Zusammenführungen zu eigenständigen technischen Errungenschaften, die zweifelsfrei auch in der Entwicklung des *Cinématographe* nutzbar gemacht wurden. Doch dürfen diese technischen Beobachtungen und Errungenschaften nicht in evolutionistischer Weise als Wegsteine zum letztendlichen technischen Ziel, dem *Cinématographe*, missverstanden werden. Weder waren diese technischen Neuerungen wie *Laterna magica*, *Lebensrad*, *Projektions-Lebensrad*, *camera obscura*, *Photographie*, *Reihenaufnahmen*, und das *Zelluloidband*⁸⁸ technische Versuche, einen *Cinématographe* zu entwickeln, noch war er selbst ein Ziel- oder Endprodukt, sondern ein technisches Produkt, das lebendige Photographien auf eine Leinwand projizieren konnte, neben einer Reihe anderer solcher Apparate. Wie auch GAUDREULT meint, ist eine Auflistung

⁸⁶ Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers – Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg* (Graz, Wien, Köln 2019) 719 S.

⁸⁷ Gaudreault, *Das Erscheinen des Kinematographen*, 43.

⁸⁸ ZGLINICKIS „Stammbaum-Skizze“ der Kinematographie. Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films – Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin 1956) 992 S., hier 193. Im Folgenden zit. als: Zglinicki, *Der Weg des Films*.

von *ersten Malen* nicht zielführend für eine Geschichtsauffassung von Film.⁸⁹ Denn: „The history of cinema did not begin with a ‘big bang’.“⁹⁰ Für eine Zusammenfassung des *Topics* zitiert GAUDREAULT GUNNING:

„The essential gesture of the recent reexamination of the history of early film lies in a rejection of linear models. Rejecting biological schema of infancy and maturity that were abandoned long ago in the histories of other art forms, researchers avoided viewing cinema’s first decades as embryonic forms of later practices or stuttering attempts at later achievements. Instead of a linear and organic model of development, a jagged rhythm of competing practices emerged, practices whose modes and models were not necessarily sketches or approximations of later cinema. Instead of continuity we discover difference, and rather than organic development, a series of contrasting conceptualizations of cinema’s social role, mode of exhibition, and method of address.“⁹¹

So sehr es zu vermeiden ist, die technischen Produkte, wie etwa eine *Laterna magica* im Zusammenhang mit dem *Cinématographe* anzusprechen, um keiner teleologischen Geschichtsanschauung zu erliegen, so sehr sollten viele dieser technischen Produkte des 19. Jahrhunderts aufgeführt, benannt und beschrieben werden,⁹² um es so durch einen möglichst breiten Blick des Historikers⁹³ zu ermöglichen, dass sich ein anderes technisches Produkt, wie etwa der *Cinématographe*, eigenständig aus der turbulenten Vielzahl an Beobachtungen und Erfindungen verständlich macht, ohne dabei einen linearen, evolutionistischen Weg von der *camera obscura* und der *laterna magica* zum *Cinématographe* und allen anderen Einflüssen bis dahin aufzeigen zu müssen. „To achieve this, historians must adopt a panoptical vision. They must take a panoramic perspective and assume a variety of successive observation posts that would be the envy oft he most complex of Eadweard Muybridges camera setups.“⁹⁴ Es soll also ein Panorama der wetteifernden technischen Neuheiten entstehen, wobei Produkte, die später nutzbar gemacht wurden, als auch solche, die wieder in Vergessenheit gerieten, gleichermaßen ins Blickfeld rücken sollten, um die Tendenzen nachzuzeichnen, aus denen sich spätere Erfindungen verstehen.

Eine breite Sammlung physiologischer und psychologischer Beobachtungen und technischer Produktionen, beziehungsweise Erneuerungen und Zusammenführungen, die ein Panorama der

⁸⁹ Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction, 22.

⁹⁰ Cherchi Usai, The early years, 6.

⁹¹ Tom Gunning, The Whole Town’s Gawking – Early Cinema and the Visual Experience of Modernity. In: Yale Journal of Criticism 7, Nr. 2 (1994), 189. Zit. nach: Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction, 22.

⁹² Wie etwa Zglinicki, Der Weg des Films.

⁹³ Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen, 35 – 37.

⁹⁴ Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction, 32f.

Perspektiven zulassen, findet sich im 1956 erschienenen Werk von ZGLINICKI.⁹⁵ Zwar wird sein evolutionistischer Zugang einerseits schon aus dem Titel „Der Weg des Films“ ersichtlich, andererseits wohl auch aus seinem großen Bogen, den er von den Höhlenmalereien bis zum Film spannt.⁹⁶ Diese *mechanistischen Evolutionstheorien* kreidet C. W. CERAM schon 1965 an und begnügt sich in seinem Werk „Eine Archäologie des Kinos“⁹⁷ damit, jedoch in einer ebenso teleologischen Geschichtsaufarbeitung, den Bogen nur mehr ausgehend von den Erfindungen des 19. Jahrhunderts zu spannen.⁹⁸ Auch in der „Geschichte des Films“ von TOEPLITZ⁹⁹ aus dem Jahr 1979 in fünf Bänden, der seine Ausführungen nach kurzem Vorwort letztlich erst mit dem Erscheinen des *Cinématographe* beginnen lässt und selbigen so vielleicht eines näheren Verständnisses beraubt, schlägt sich ganz deutlich die prospektive Geschichtsanschauung nieder. Dass sich in diesen durchweg sehr guten und nützlichen Werken diese teleologische Geschichtsanschauung so deutlich niederschlägt, liegt wohl zum einem daran, dass es sich um ältere Studien handelt, aber wohl vor allem daran, dass sie vor beziehungsweise unmittelbar nach der für die filmhistorischen Studien richtungsweisenden *FIAPF*-Konferenz in Brighton 1978 veröffentlicht wurden. Der historisierende Blick der Gegenwart¹⁰⁰ auf das kinematographische Schaffen bis 1915 erfuhr durch die Konferenz eine grundlegende Neubewertung. Die Geschichtsanschauung von Filmwissenschaftlern wie RUDOLF ARNHEIM, GEORGES SADOUL, BÉLA BÁLAZS oder eben JERZY TOEPLITZ, die das *frühe Kino* im Vergleich zum klassischen Erzähl- und Kunstkino, als *primitiv* darstellten, wurde in Frage gestellt.¹⁰¹ Vertreter des *new film historicism*, wie etwa TOM GUNNING, CHARLES MUSSER und ANDRÉ GAUDREAU, traten für eine grundlegend neue Sehweise auf das *frühe Kino* ein, um auch ihre historischen Ursprünge erkennen zu können.¹⁰² Trotzdem verlieren ältere Werke durch die moderneren Perspektiven ihren Wert nicht. Beispielsweise bedient sich ZGLINICKI eines erstaunlich breiten historischen Panoramas für die Beschreibungen von Erfindungen und Erkenntnissen, die später unter anderem in der Herstellung *lebender Bilder* nutzbar gemacht wurden. Dieses Panorama kann dafür verwendet werden, den

⁹⁵ Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films – Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin 1956) 992 S. Im Folgenden zit. als: *Zglinicki, Der Weg des Films*.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ C.W. Ceram (Kurt Wilhelm Marek), *Eine Archäologie des Kinos* (Reinbek bei Hamburg 1965) 263 S.

⁹⁸ Ebd., 13 – 14.

⁹⁹ Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd. 1: 1895 – 1928 (Berlin 1972; [Autoris. Übertr. aus d. Poln. u. Red.: Lilli Kaufmann]) 599 S. Im Folgenden zit. als: *Toeplitz, Bd. 1, Geschichte des Films*.

¹⁰⁰ Gaudreault, *Das Erscheinen des Kinematographen*, 33.

¹⁰¹ Jan-Christopher Horak, *Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde*. In: *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12 – Theorien zum frühen Kino (2003) 95 – 119, hier 95f.

¹⁰² Ebd., 96.

rückwärtsgewandten Blick zu versuchen, der wiederum die *Extraneität* einzelner Phasen sichtbar werden lassen soll.

Diesen breiten historischen Blick mit seinem konkurrierenden Nebeneinander von technischen Produkten vor Augen und den rückwärtsgewandten Blick stets beobachtend, fokussiert aber auch diese Arbeit jenen Zeitpunkt, in dem es möglich wurde, photographische Aufzeichnungen durch einen kinematographischen Apparat für ein Publikum in einer Art und Weise sichtbar zu machen, durch die *lebendige Bewegungen* simuliert werden konnten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchten vielerorts Konstrukteurinnen und Konstrukteure Apparaturen zu bauen, die einerseits durch fotografische Aufnahmen Bewegungen aufzeichnen und andererseits, diese *lebendigen Fotografien* vergrößert projizieren konnten.¹⁰³ Viele dieser patentierten technischen Produkte wiesen, obwohl sie einen oftmals völlig unterschiedlichen Inspirations- und Konstruktionsgrund hatten, Ähnlichkeiten auf. Technische Mängel und / oder fehlende finanzielle Unterstützung führten jedoch in vielen Fällen zu einem Ende der Beschäftigung mit den technischen Produkten. So etwa im Fall des *Kinetoskops* von Jossif Timtschenko, das er schon 1893 baute, oder des *Pleographen* von Kazimierz Prószyński, den er 1894 konstruiert hatte. Ein Mann namens Thomas Alva Edison hatte zwar sehr wohl die finanziellen Möglichkeiten, doch war er aus ganz praktischen Gründen nicht am *Problem* der Projektion interessiert.¹⁰⁴ Edisons Hauptaugenmerk lag auf seinem *Grammophon*. Diese Erfindung, die *lebendige Stimmen* wiedergeben konnte, wollte er mit der Idee der *lebenden Bilder* vervollständigen.¹⁰⁵ Er kannte den Zelluloidfilm von Eastman und war mit den Arbeiten eines Eadward Muybridge und dessen *Zoopraxograph* sowie eines Étienne-Jules Marey und dessen *Chronophographen* vertraut. Diese Projektoren stellten wiederum nur Varianten in einer größeren Menge von Projektoren dar. Schon 1881 hatte Eugen Cornelius Joseph von Lommel sein *Phänakistikop* vorgestellt. Ein Jahr später nannte Émile Reynaud seinen Projektor *Praxinoskop*, bevor 1884 Ottmar Anschütz seinen *Schnellseher* präsentierte. Zwischen 1890 und 1891 entwickelte dann Edison seinen *Kinetographen*, der längere Aufzeichnungen machen konnte als jedes andere Aufnahmegerät.¹⁰⁶ Bis 1893 brachte er zur Vermarktung seiner Aufnahmen sein Betrachtungsgerät, das *Kinetoskop*, auf den Markt, das durch ein ganzes Team von Techniker / innen, vor allem aber durch

¹⁰³ Zu den diversen Apparaturen siehe auch: Georges *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst (Erw. dt. Ausg., Wien 1957) 483 S., hier 13 – 20. Im Folgenden zit. als: *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst.

¹⁰⁴ *Toeplitz*, Bd. 1, Geschichte des Films, hier 16.

¹⁰⁵ *Zglinicki*, Der Weg des Films, 202f.

¹⁰⁶ Lorenz *Engell*, Sinn und Industrie – Einführung in die Filmgeschichte (Edition Pandora 7, Frankfurt / Main, New York, Paris 1992) 314 S., hier 27 – 31. Im Folgenden zit. als: *Engell*, Sinn und Industrie. Und *Zglinicki*, Der Weg des Films, 204. ZGLINICKI beschreibt dabei die Rivalität um die Patentierung des Aufnahmeegerätes mit W. Friese-Greene, der sein englisches Patent schon 1889 erhielt. Ebd.

die Mitarbeit seines Assistenten William Kennedy Laurie Dickson realisiert wurde.¹⁰⁷ Das *Kinetoskop* präsentierte sich als *Ein-Personen-Kino*, das der zahlenden Betrachterin / dem zahlenden Betrachter erlaubte, *bewegte Bilder* durch ein an der Apparatur befestigtes Okular anzusehen.¹⁰⁸ Es wird ersichtlich, dass die *Erfinder / innen* jener Zeiten keine langfristigen Ziele wie etwa *das Kino* im Sinn hatten, so wie dieses sich uns heute präsentiert. Sie produzierten technische Apparaturen, die sich vor allem vermarkten sollten. Eine Perfektionierung der Gerätschaften stand nur insofern zur Debatte, als sich diese dadurch besser vertreiben lassen würden. Die Erfinder / innen mit ihren jeweiligen technischen Neuerungen also einfach als Bausteine in eine Evolutionstheorie des Kinos oder des Films einzubauen, erscheint, das sei hier abermals erwähnt, als nicht zulässig.

Im Jahr 1894 hatten die französischen Brüder Lumière, die – finanziell abgesichert – sich auf eine Verfeinerung der Technik und ihrer kommerziellen Auswertung zu konzentrieren vermochten, ein *Kinetoskop* des Thomas Alva Edison in ihrem Sinne derart abgeändert, dass sie damit kinematographische Aufnahmen machen und mit dem gleichen Gerät wiederum einem größeren Publikum vorführen konnten. Dieser Apparat war zu dieser Zeit nicht der einzige, aber der technisch hochwertigste in Sachen Projektionszwecken, wobei der Verdienst des Ingenieurs der Brüder Lumière, Jules Carpentier, nicht genug herausgestrichen werden kann. Am 22. März 1895 stellten sie ihren *Cinétoscope de projection* der *Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale* in Paris vor. Acht Monate später projizierte Max Skladanowsky mit seinem *Bioskop*¹⁰⁹ kinematographische Aufnahmen für ein zahlendes Publikum im Berliner Wintergarten. Nachdem die Bezeichnung *Cinétoscope de projection* von Seiten der Edison-Gruppe nicht geduldet wurde, bezeichneten die Brüder Lumière ihre Apparatur fortan *Cinématographe*. Die öffentliche Vorstellung des *Cinématographe* fand am 28. Dezember 1895 im *Grand Café* am *Boulevard des Capucines* statt.¹¹⁰

Bei aller Nähe zu Begrifflichkeiten, die uns heute vertraut vorkommen mögen, das *Cinema*, das Kino, beziehungsweise der Film nach unserem heutigen Verständnis existierten noch nicht. Es waren lediglich Gerätschaften entwickelt worden, die einerseits aufgezeichnete Photographien, die sich zu bewegen schienen, zeigten, und die sie andererseits zur einfacheren Betrachtung pro-

¹⁰⁷ Pearson, *Early Cinema*, 14.

¹⁰⁸ Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd.1, 16f. Und Zglinicki, *Der Weg des Films*, 204 – 214.

¹⁰⁹ Später wurde das Wort „Bioscop“ meist mit einem ‘k’ an Stelle des ‘c’ geschrieben. Thomas Kramer u. Martin Prucha, *Film im Laufe der Zeit – 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz* (Wien 1994) 286 S., hier 9.

¹¹⁰ Zglinicki, *Der Weg des Films*, 215.

jizieren konnten. Trotzdem blieben die so hergestellten Bilder Photographien, welche eine Illusion von Bewegung erzeugten.¹¹¹

So GAUDREULT: „[...] the invention of the basic apparatus is not, for me, a true moment of rupture.“¹¹² Er stellt dagegen fest: „We must thus persuade ourselves that the fundamental moment of rapture in film history was not the invention of moving picture cameras in the 1890s (the Kinetograph, the Cinématographe) but the constitution in the 1910s of the institution ‚cinema‘.“¹¹³ GAUDREULT konzipiert in seiner Arbeit in weiterer Folge die Phase eines „institutionalisierten Kinos“¹¹⁴, das er jener Phase zeitlich nachstellt, die er als *Attraktions-Kinematographie* bezeichnet hat. Auch TOEPLITZ relativiert den Bruch hin zu einer neuen Medienperiode: „Die Brüder Lumière erblickten den Sinn der Kinematografie in der technischen Vervollkommnung und Bereicherung der Fotografie.“¹¹⁵ Die kinematographischen Aufnahmen, wie LE DÉJEUNER DE BÉBÉ – BABYS FRÜHSTÜCK (F 1895), LE COURONNEMENT DU TSAR NICOLAS II. – DIE KRÖNUNG NIKOLAUS’ II. (F 1896), oder L’ARRIVÉE D’UN TRAIN À LA CIOTAT – DIE ANKUNFT EINES ZUGES IN LA CIOTAT (F 1896), besaßen dokumentarischen Charakter. Nur in wenigen Ausnahmen, wie etwa in der Aufzeichnung L’ARROSEUR ARROSÉ – DER BEGOSSENE RASENSPRENGER (F 1895), war eine Inszenierung vor der Kamera umgesetzt worden¹¹⁶, wobei somit fiktionale Sujets umgesetzt worden waren.¹¹⁷ Obwohl solche und ähnliche Aufnahmen sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten, verfolgten die Brüder Lumière das *In-Szene-Setzen* folglich nicht weiter.¹¹⁸ Begeisterung lösten die kinematographischen Aufnahmen anfangs besonders bei einem gebildeten und reichen großstädtischen Publikum aus.¹¹⁹ So hatten die Brüder Lumière ihren Apparat bis Ende Juli 1896 in den Städten London, Wien, Madrid, Belgrad, New York, St. Petersburg und Bukarest und bis Ende des Jahres in den Ländern Ägypten, Indien, Japan und Australien publik gemacht. Währenddessen versuchte Edison seine Gerätschaft in den Vereinigten Staaten und Europa bekannt zu machen.¹²⁰ Doch die

¹¹¹ Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction, 5f. Und Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 17.

¹¹² Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction, 33.

¹¹³ Ebd., 34.

¹¹⁴ Gaudreault, Das Erscheinen des Kinematographen, 45.

¹¹⁵ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 17.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Werner Faulstich u. Helmut Korte, Der Film zwischen 1895 und 1924 – Ein Überblick. In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hgg.), Fischer Filmgeschichte, Bd. 1 – Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924 (Fischer Cinema, Frankfurt / Main 1994) 447 S., hier 14 – 15. Im Folgenden zit. als: Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924.

¹¹⁸ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 22.

¹¹⁹ Ebd., 19.

¹²⁰ Ruth Vasey, The World-Wide Spread of Cinema. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), The Oxford History of World Cinema (Oxford [u.a.] 1996) 53 – 62., hier 53. Im Folgenden zit. als: Vasey, The World-Wide Spread of Cinema.

Neugier und Sensationslust an der technischen Neuheit ließ alsbald aufgrund der „Monotonie des Repertoires“¹²¹ nach.¹²² „Das »technische Wunder« war Normalität geworden, und das Interesse der großstädtischen Flaneurs und Bildungsbürger ging spürbar zurück.“¹²³ Sobald dieses erste snobistische Interesse abgeflaut war, wurden die kinematographischen Aufnahmen in die verschiedensten Formen der Jahrmarkt-Genres aufgenommen und in ihre Aufführungen, Spektakel und Attraktionen integriert.¹²⁴ „Der Film fand nun – versehen mit weiteren Attraktionswerten – in den Buden und Zelten der reisenden Schausteller auf den Jahrmärkten oder in eigens dafür angemieteten Sälen der Gasthäuser und Cafés einerseits und in den städtischen Vergnügungsvierteln, den Varietés, Music Halls und ähnlichen Etablissements andererseits ein neues, begeisterungsfähiges Publikum.“¹²⁵ Innerhalb dieser intermedialen Nutzung der kinematographischen Apparaturen, begann auch ein Mann des Theaters, ein Illusionist, die technische Neuheit in sein Metier einzuführen: Georges Méliès.¹²⁶ Der Theaterbesitzer und Magier Méliès nahm Aktualitäten sowie Spielszenen auf und experimentierte für seine Illusionen mit kinematographischen Techniken wie Stopptrick, Mehrfachbelichtung, Überblendung, Maskenverfahren und Kolorierung.¹²⁷ Mit seinen fiktionalen Sujets und seinen Inszenierungen vor der Kamera mit Schauspielern und vorher erdachten Abläufen beziehungsweise szenischen Handlungen ergab sich so etwas wie kinematographisches Schauspiel, das aus Méliès Verankerung im Genre resultierte und deshalb im Umkehrschluss auch an die Konventionen des Theaters gebunden war. So blieb es unter anderem bei einer starren Entfernung zwischen Kinematographen und Aufzuzeichnendem und somit zur Unveränderlichkeit der Beziehung zwischen Zuschauer / in und Bild.¹²⁸ „Eine Änderung des Spielraums, der Größe der Menschen und Gegenstände war unzulässig.“¹²⁹ Das Aufzeichnen des Vorhangs und der Auf- und Abtritt der Schauspieler / innen waren fester Bestandteil der Aufnahmen. Die Position der Aufnahmeapparatur blieb starr im Parkett.¹³⁰ Diese als *tableau shot* oder *proscenium arch shot* bezeichneten Tableaus (Kameraeinstellungen) der *Attraktions-Kinematographie*, welche die Perspektive von Zuschauer / innen aus der ersten Reihe eines Theaterpublikums simulieren sollten, verdeutlichen die Verbindung zwischen der Bühnenkunst und der Kinematographie noch weiter.¹³¹

¹²¹ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 19.

¹²² Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 14f.

¹²³ Ebd., 15.

¹²⁴ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 36.

¹²⁵ Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 15f.

¹²⁶ Zu Méliès und seiner Inszenierung siehe auch: Sadoul, Geschichte der Filmkunst, 32 – 44.

¹²⁷ Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 18.

¹²⁸ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 24f.

¹²⁹ Ebd., 25.

¹³⁰ Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 18.

¹³¹ Pearson, Early Cinema, 17.

George Albert Smith und James Williamson, Vertreter der Schule von Brighton, begannen dann in ihren Aufzeichnungen, Techniken abseits des im Theater Üblichen und Möglichen zu nutzen. Williamson begann, verschiedene Handlungsorte zu kombinieren und sie zu Handlungsabläufen zu montieren.¹³² G. A. Smith wird die erstmalige Verwendung der Nahaufnahme zugeschrieben. Unter anderem damit soll er verschiedene Handlungsebenen in den Film integriert haben.¹³³ Zwar waren die Aufzeichnungen der Brighton-Schule weit nicht so verbreitet wie Aufnahmen in der Art von Méliès, jedoch erwiesen sie sich als stilbildend.¹³⁴ Zunächst begann der Amerikaner Edwin Stanton Porter die neuen Techniken aufzugreifen und sie zu verfeinern.¹³⁵ David Wark Griffith setzte seine Arbeit etwas später fort.¹³⁶

Im Sinne von GAUDREULT präsentiert sich ein offenes Experimentierfeld der Kinematographie zwischen der Zeit der Erfindung der Basisapparaturen, zwischen 1890 und 1895, und der *Institutionalisierung des Kinos*, beginnend um 1915.¹³⁷ Der Autor verwehrt sich gleichzeitig der Geschichtsauffassung einer *Frühzeit des Kinos*: „In the end, however, the cinema’s ‚early times‘ are also, and perhaps most of all, the ‚late times‘ of certain other phenomena.“¹³⁸ Damit meint er etwa den Umstand, dass Méliès den Kinematographen in eine ausgeprägte Spätform des Theaters brachte und nicht etwa umgekehrt.¹³⁹ So war auch Méliès kein *Cineast*. In erster Linie war er ein Angehöriger des Theaters und ein Zauberkünstler.¹⁴⁰

GAUDREULT postuliert darum an Stelle des *frühen Kinos* eine Phase der „cinématographie-attraction“¹⁴¹ beziehungsweise der *Attraktions-Kinematographie* für die Jahre zwischen 1890 und 1915.¹⁴² Die Attraktion ist es somit, die jene Phase determiniert. Eine Attraktion „[...] exists only in order to display its visibility.“¹⁴³ Und GUNNING meint, sie ist „something that appears, attracts attention, and then disappears without either developing a narrative trajectory or a cohe-

¹³² *Faulstich u. Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 19. Und *Engell*, Sinn und Industrie, 59f.

¹³³ *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd.1, 29.

¹³⁴ *Engell*, Sinn und Industrie, 61f.

¹³⁵ *Faulstich u. Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 19.

¹³⁶ *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd.1, 32.

¹³⁷ *Gaudreault u. Malthête*, Film and Attraction, 39.

¹³⁸ Ebd., 41.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., 42.

¹⁴¹ Ein Begriff der, wie der Autor selbst anmerkt schon vor ihm Anwendung fand. Vgl. G.-Michel Coissac, *Histoire du Cinématographe de ses origines jusqu'à nos jours*. Préface de J.L. Breton, de l'Institut. (Paris 1925) 604 S. Zit. nach: *Gaudreault u. Malthête*, Film and Attraction, 46f.

¹⁴² Ebd., 46f.

¹⁴³ Ebd., 50.

rent diegetic world.“¹⁴⁴ Die Attraktion beschreibt nicht nur jene Phase, sie unterscheidet sich auch vom dominanten Prinzip des *institutionalisierten Kinos*, der Narration, die GAUDREAULT zur Antithese der Attraktion erklärt.¹⁴⁵ In der Phase der *Attraktions-Kinematographie* entdeckt GAUDREAULT mit Hilfe der Grundprinzipien Attraktion und Narration sodann zwei, sich überlappende Systeme. Das „system of monstrative attractions“¹⁴⁶ bis etwa 1908 und das „system of narrative integration“¹⁴⁷ von 1908 bis ungefähr 1915. Im ersten System war die Attraktion vorherrschend und die Narration zweitrangig und unwichtig. Im zweiten System änderten sich die Prioritäten. „During this period when narrative integration took hold (1908 – 1914), filmic discourse was put in the service of the story being told.“¹⁴⁸ Die beiden Systeme bedienten sich zwar teilweise derselben Techniken, doch hatten sie innerhalb des jeweiligen Systems oftmals unterschiedliche Bedeutung. Während beispielsweise das *close-up* im *system of monstrative attractions* nur zur weiteren Verstärkung und Heraushebung der Attraktion diente, brachte es im zweiten System die Zuseherin / den Zuseher näher an das Objekt heran, weil es wichtig für die Narration war. Im ersten Modus kommt somit das Objekt zur Betrachterin / zum Betrachter und im zweiten Modus verhält es sich genau umgekehrt.¹⁴⁹ GAUDREAULT verfeinert diese Einteilung und spricht später von drei Paradigmen. Das erste nennt der Autor „the paradigm of capturing and restoring“¹⁵⁰. Die beiden anderen Paradigmen entsprechen den Systemen der Monstration und der

¹⁴⁴ Tom Gunning, *The Whole Town's Gawking – Early Cinema and the Visual Experience of Modernity*. In: *Yale Journal of Criticism*, 7,2 (1994) 193. Zitiert nach: *Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction*, 50.

¹⁴⁵ Ebd., 51f.

¹⁴⁶ *Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction*, 53.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., 54. In ganz ähnlicher Weise postuliert GUNNING für die Phase bis etwa 1907 das *cinema of attraction*, welches GAUDREAULTS *system of monstrative attraction* entspricht. *Gunning, The Cinema of Attraction*, 230. In der „Oxford History of World Cinema“ ist Frau / man sich der Vorschläge von GAUDREAULT oder GUNNING für eine schematische Einteilung der Jahre nach 1895 zwar bewusst, trotzdem zieht es etwa ROBERTA PEARSON innerhalb des Werkes vor, die Jahre bis 1906 als *frühes Kino* (ähnlich GAUDREAULTS Phase der *Attraktions-Kinematographie*) und die Jahre bis 1910 als *Übergangskino* (ähnlich GAUDREAULTS Phase des *cinema of narrative integration*) zu bezeichnen. Die Autorin weist zwar einerseits auf die Gefahr hin, die Zeit von ungefähr 1890 bis 1910 als *prae-Hollywood-Phase* oder *prae-klassische-Phase* zu bezeichnen, da diese Zeit sonst zu einem unbedeutenden Vorläufer von anderen Phasen degradiert wird. Gleichzeitig enthält sie mit ihren Bezeichnungen *frühes Kino* und *Übergangskino*, den jeweiligen Phasen jedoch ihre, von GAUDREAULT besprochene *Extraneität* vor. Aus diesem Grund werden in dieser Arbeit die Bezeichnungen der Oxford History für die einzelnen Phasen nicht weiter berücksichtigt. Die Ausführungen zu Vorgängen innerhalb jener Phasen, die teilweise mit jenen von GAUDREAULT gleichzusetzen beziehungsweise vergleichbar sind, waren dagegen eine sehr wertvolle Quelle von Information. *Pearson, Early Cinema*, 13 und 17. Und *Roberta Pearson, Transitional Cinema*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a.] 1996) 824 S., hier 23 – 42. Im Folgenden zit. als: *Pearson, Transitional Cinema*.

¹⁴⁹ *Gaudreault u. Malthête, Film and Attraction*, 54.

¹⁵⁰ Ebd. 56.

Narration. GAUDREULT verfeinert seine Systeme also zusätzlich dahingehend, dass er noch eine Phase beschreibt, die der Faszination der neuen technischen Möglichkeiten von Aufnahme und Wiedergabe unterliegt. Auf das Aufgenommene wurde nicht versucht, Einfluss zu nehmen, da die Zuseherin / der Zuseher durch die reine technische Möglichkeit befriedigt wurde. Dort, wo die kinematographischen Operateurinnen und Operateure dann Einfluss auf die *mise-en-scène* und die kinematographischen Elemente des Films nahmen, das Prinzip der Attraktion jedoch noch über dem Prinzip der Narration steht, befindet frau / man sich im *Paradigma der Monstration*. Schließlich wird die Narration zum beherrschenden Element und frau / man befindet sich im *Paradigma der Narration*.¹⁵¹ Die Paradigmen überlagern sich hierbei und gehen ineinander auf. Alle drei Paradigmen sind in der Phase der *Attraktions-Kinematographie*, wie sie GAUDREULT benennt, verhaftet, die er dem Begriff und der Phase des *institutionalisierten Kinos* gegenüberstellt. Erst in dieser Phase kann von Kino gesprochen werden. Dieses *institutionalisierte Kino* versteht sich, um den rückwärtsgewandten Blick beizubehalten, aus der Kinematographie, die den *Spätformen* anderer Medien und kulturellen Einflüssen des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts untergeordnet war. Erst der Übergang aus dieser Intermedialität zu einer eigenen Institution stellte einen Bruch zum Kino dar. Zur Erklärung der Intermedialität, aus der sich das Kino versteht, macht GAUDREULT den Leser / die Leserin mit den Begrifflichkeiten „cultural paradigm“¹⁵² und „cultural series“¹⁵³ bekannt. Sie beschreiben zum einen ein übergeordnetes kulturelles System und zum anderen zugehörige Subsysteme. GAUDREULT nennt als Beispiel die Bühnenaufführungen des späten 19. Jahrhunderts. Dieses *cultural paradigm* als übergeordnetes System hätte demnach Subsysteme, genannt *cultural series*, wie etwa Musikhalle, Schattenspiel, Zauberaufführungen, Feenspiele, Zirkusspiele, *Variété*-Nummern, Pantomime, et cetera. Diese *cultural series* bedienten sich der neuen technischen Errungenschaften und innerhalb dieses Kontextes entwickelte sich die *Attraktions-Kinematographie*.¹⁵⁴ GAUDREULT schreibt: „This detour through the kinematograph’s intermedial relations in the first years of its existence is es-

¹⁵¹ Ebd., 56 – 61. GUNNING spricht von einem Übergang einer *exhibitionistischen Phase* in eine Phase der *Narrativisierung*, die etwa zwischen 1907 und 1913 statt findet. Gunning, *The Cinema of Attraction*, 230 – 233. Bis auf die Bezeichnungen der Phasen fast gleich Pearson: „In fact, one can break the pre-1907 years into two subsidiary periods: 1894 – 1902 / 3, when the majority of films consisted of one shot and were what we would today call documentaries, known then, after the French usage, as actualities; and 1903 – 7, when the multi-shot, fiction film gradually began to dominate, with simple narratives structuring the temporal and causal relations between shots.“ Pearson, *Early Cinema*, 17.

¹⁵² Gaudreault u. Malthête, *Film and Attraction*, 64.

¹⁵³ Ebd. Die Begriffe *cultural paradigm* und *cultural series* übernimmt er dabei in abgeänderter Form vom Autor LOUIS FRANCOEUR. Ebd.

¹⁵⁴ Gaudreault u. Malthête, *Film and Attraction*, 64f.

sential for anyone wishing to understand how it came into the world and how it ended up giving birth to a relatively autonomous media institution: cinema.“¹⁵⁵

„We can postulate, [...] that in some sense early ‚cinema‘ was not yet cinema. Part of this ‚cinema‘ belonged fully [...] to stage entertainment, while another part belonged to photography and yet another to fairground attractions, et cetera. If kine-attractography is not really cinema, it is because, when we speak of cinema today, what we have in mind is not simply the technological and mechanical act of projecting moving photographic images on a screen, accompanied or not by recorded sound. What we are clearly referring to, even if only implicitly, is the institution that cinema became, with its rules, constraints, exclusions, and procedures.“¹⁵⁶

Die neuen technischen Gerätschaften wurden also in verschiedenen *cultural series*, die GAUDREULT mit den verschiedenen Jahrmarkt-Genres in eine Analogie stellt,¹⁵⁷ verwendet, ohne dass das Kino schon eine eigenständige Institution gewesen wäre. Das erklärt die Multimedialität der *Attraktions-Kinematographie* und führt dazu, den Bruch in der Filmgeschichte nicht mit der Entwicklung oder den ersten Anwendungen der neuen technischen Geräte zu verorten, sondern dort, wo sich das Kino als eigene Institution und eigenes Medium aus dieser Intermedialität herausbildet.¹⁵⁸ Gleichzeitig wirft GAUDREULT die Frage auf, ob nicht mit der Herausbildung der Genres der bewegten Bilder schon ein erster Schritt Richtung Institutionalisierung getan wurde.¹⁵⁹

Diese schlussendliche Institutionalisierung beschreibt GAUDREULT folgendermaßen: „It arose out of conflicts deriving from the new intermedial relations engendered by the advent and development of the kinematograph. It developed with or against a certain number of other institutional forms (genres, cultural series, etc.) that it absorbed, destroyed, or marginalized. Institutional forms that, we should recall, began by trying to absorb it and which could just as easily have destroyed or marginalized it. The period from 1895 to 1915 was thus the scene of two complementary but somewhat contradictory movements, movements in some way different: On the one hand, the kinematograph had a social existence because of its integration into diverse institutions, while on the other this subordination daily paved the way to the detachment that would lead it to a fundamental insubordination, its institutionalization.“¹⁶⁰

¹⁵⁵ Ebd., 63.

¹⁵⁶ Ebd., 67.

¹⁵⁷ „Basically, genres are the intramedia equivalents of what I have described as cultural series.“ Ebd., 69 – 70.

¹⁵⁸ Ebd., 64f.

¹⁵⁹ Ebd., 71.

¹⁶⁰ Ebd., 69.

Edwin S. Porter, Louis Lumière und Georges Méliès waren somit nicht die ersten *Cineasten*.¹⁶¹ Nein. Sie waren Vertreter ihres jeweiligen Genres / *cultural series*, eines kulturellen Paradigmas des späten 19. Jahrhunderts, die aber ein neues technisches Gerät für ihre Zwecke benutzten. Aus dieser „Genrefication“¹⁶², wie es GAUDREAULT nennt, und dieser Intermedialität, die die *Attractions-Kinematographie* bedingte, ging in von GAUDREAULT obig beschriebener Weise eine Institutionalisierung vor sich, die zu einem neuem kulturellen Paradigma führen sollte: Dem Kino.

Die kinematographischen Aufzeichnungen hatten sich also von einer nur kurzlebigen, beeindruckenden Sensation für ein wohlhabendes und gebildetes, großstädtisches Publikum durch das monotone Repertoire zu einer intermedialen Attraktion auf den Jahrmärkten und Penny-Arcades beziehungsweise Arkaden-Läden für ein plebejisches Bürgertum entwickelt. Dort wurden die kinematographischen Techniken von Unternehmer / innen aus den verschiedensten Bereichen für ihre speziellen Zwecke verfeinert. „Aufgrund des insgesamt vergleichsweise geringen Angebots an zugkräftigen Filmen erschien es zu diesem Zeitpunkt noch zu riskant, auf Live-Nummern ganz zu verzichten. Das Risiko war nur zu minimieren, indem man – wie die Wanderkinos – bei Nachlassen des Zuschauerinteresses weiterzog, also das Publikum wechselte oder aber die Betriebskosten für die ortsfesten Theater möglichst gering hielt: So entstanden neben den „penny-arcades“, kleinen Läden für die Edisonschen Kinetoscope, bereits um die Jahrhundertwende auch erste feste »Theater«, in denen ausschließlich Filme projiziert wurden – vereinzelt überwiegend recht primitiv eingerichtet; eine Entwicklung, die auf breiter Ebene erst einige Jahre später mit den Ladenkinos und den amerikanischen „nickel-odeons“ einsetzte und sich ab etwa 1905 / 06 zu einem Gründungsboom von Kinematographen-Theatern unterschiedlichster Ausstattung ausweitete.“¹⁶³ Dieser Gründungsboom bedingte eine drastische Veränderung der kinematographischen Produktion zwischen 1905 und 1910.

Der Bedarf an immer neuen und immer längeren Aufzeichnungen wurde erhöht und die Werkstätten der Jahrmarktsunternehmer / innen konnten diesen Bedarf nicht mehr decken. Die Produktion der kinematographischen Aufnahmen wurde auf eine industrielle, arbeitsteilige und kapitalisierte Form umgestellt. Dieser Wandel manifestierte sich zuerst in Frankreich.¹⁶⁴

Durch die Schule von Brighton wirkten die Produktionen nach Art von Méliès überholt. Zwar griff der Amerikaner Porter die Verfeinerungen auf, doch scheiterten in Europa sowohl Méliès als auch die Schule Brightons am ökonomischen Konkurrenzdruck.¹⁶⁵

¹⁶¹ Ebd., 71.

¹⁶² Gaudreault u. Malthête, *Film and Attraction*, 71.

¹⁶³ Faulstich u. Korte, *Film zwischen 1895 und 1924*, 16.

¹⁶⁴ Engell, *Sinn und Industrie*, 62.

¹⁶⁵ Ebd., 62f.

Kleine Filmwerkstätten konnten in der Folge mit, sich schnell entwickelnden Filmunternehmen nicht mehr Schritt halten, die ihrerseits eine Standardisierung ihrer Produkte vorantrieben, um maximalen Absatz zu gewährleisten. Eines dieser Filmunternehmen war die Produktionsfirma *Pathé*, die auch den nordamerikanischen Markt mit Filmen belieferte. Dabei kam es zu hart geführten Konkurrenzkämpfen unter anderem mit englischen und amerikanischen Produktionsfirmen.

Durch die steigenden Produktionskosten und die Preissteigerung der Filme wurde damit begonnen, Filme nicht zu verkaufen, sondern gegen Gebühr zu verleihen. Schließlich formte sich eine Teilung der Tätigkeitsbereiche in Produktion, Verleih und Theater heraus. Diese Teilung fand vorerst meist unter gemeinsamen Dachorganisationen statt. Es waren französische (*Pathé*, *Gaumont*, *Éclair*), italienische, dänische und amerikanische Produktionsorganisationen, die bis 1914 das internationale Angebot beherrschten.¹⁶⁶

GAUDREAULT, der sich hierbei auf DENIS SIMARD bezieht, meint, dass sich im Gefolge der Intermedialität der *Attraktions-Kinematographie* erst ein autonomes Genre mit eigener „Stabilität, Spezifität und Legitimität“ ausbilden musste, um sich zu institutionalisieren. Dabei handelt es sich um einen langwierigen Prozess, an dessen Ende das *institutionalisierte Kino* stehen sollte, wie es sich in unserem heutigen Verständnis präsentiert.¹⁶⁷

GAUDREAULT schreibt: „The institutionalization of a medium is the product of a slow process. It is an evolutionary and diachronic process, that supposes the regulation, regularization, and consolidation of the relationship between those who work in it (stability); the choice of practices that are proper to the medium in question, thereby distinguishing it from other media (specificity); and the setting up of discourses and mechanisms that sanction those relationships and practices (legitimacy). As we have already seen, the first form of the institution cinema dates from 1914 – 1915, but it is possible to understand the process leading up to it as having begun around 1907 or 1908. These two years, I believe, were crucial, setting in motion the process I am describing here.“¹⁶⁸

Der Autor beschreibt also den Vorgang der Institutionalisierung im Zeitraum von 1907 / 08 bis 1914 / 1915. Die Jahre 1907 / 08 hebt er unter anderem hervor, weil in dieser Zeit die ersten Zeitschriften, die sich lediglich mit Film, Kino und der zugehörigen Industrie beschäftigten, gedruckt wurden, weil es innerhalb der Industrie zu einer ökonomischen Umstellung vom Verkauf von Filmen zu deren Verleih kam, und weil Dachorganisationen gegründet wurden, die Konsistenz und Standardisation gewährleisten. In diesen Jahren wurde zudem aufgrund der stagnierenden Zuschauer / innen-Zahlen versucht, das Bürgertum für das Kino zu vereinnahmen. Als

¹⁶⁶ *Faulstich* u. *Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 17 – 18.

¹⁶⁷ *Gaudreault* u. *Malthête*, Film and Attraction, 83.

Mittel hierfür setzte man / frau den *Film d'Art* ein, dessen Ziel es war, den Film durch Niveauhebung an kulturelle Traditionen des Bühnentheaters anzupassen. Daraus ergaben sich Tendenzen, die unter anderem zum Bau von repräsentativen Kinopalästen für das bürgerliche Publikum führten. Immer mehr ernst zu nehmende Theaterleute, Schriftsteller / innen, Musiker / innen und bildende Künstler / innen begeisterten sich zudem für das Kino. Weiters bildeten sich Kinoreformbewegungen aus, die zu einem ideologischen Klima beitrugen, das Eingriffe des Staates ermöglichte.¹⁶⁹ Diesen Eingriffen wurde vornehmlich durch Selbstzensur und Zusammenarbeit mit den offiziellen Stellen zuvorgekommen.¹⁷⁰ Dies waren die sichtbaren und praktischen Ausformungen der erwähnten Tendenz zur „Stabilität, Spezifität und Legitimität“.

ROBERTA PEARSON betont das Jahr 1907 außerdem, da sich bis dahin der *multi-shot-Film* durchgesetzt hatte, der vorerst Höhepunkte verstärken sollte, später aber für die Konstruktion von einer narrativer Kausalität oder eines Zeit-Raum Gefüges benutzt wurde. Außerdem wurde nun der Kinematograph auch aus narrativen Gründen näher an das Geschehen herangeführt. Davor diene solch eine Vergrößerung des Geschehens dazu, durch ein Heranbringen einer Attraktion an die Zuseherin / dem Zuseher deren / dessen Blick zu befriedigen. PEARSON ist der Meinung, dass die narrativ sehr lose zusammenhängenden Bilder vor 1907 funktionierten, weil die fehlende Narration über Kenntnisse der eigentlichen Vorgänge aus textbasierten Medien ausgeglichen wurde. Das heisst, sobald solch eine Kenntnis bei neuen fiktiven Geschichten nicht vorausgesetzt werden kann, muss diese Unkenntnis durch eine stärker verflochtene Narrationslinie ausgeglichen werden. PEARSON spricht hier von interner und externer narrativer Kohärenz.¹⁷¹

Trotz dieser Konstruktion eines Übergangs, der möglicherweise mit dem Jahr 1907 stattfand, macht GAUDREULT deutlich, dass ein Bruch per se zwischen *Attraktions-Kinematographie* und dem *institutionalisierten Kino* so nicht stattgefunden hat, sondern dass es sich lediglich um ein Werkzeug der Historikerin / des Historikers handelt, das diese / dieser braucht, um Hergänge historisch besser beziehungsweise überhaupt darstellen zu können.¹⁷² In diesem Sinn sollen Brüche und Übergänge verstanden und weiter untersucht werden.

Ein großes Gewicht im dargestellten Übergang zum *institutionalisierten Kino* schreibt der Autor den großen Firmen der kinematographischen Industrie zu, wie es etwa *Pathé* eine war. Nach Ansicht GAUDREULTS wurden innerhalb dieser und ähnlicher Firmen jene ästhetischen Ideen kreiert, die eine Entstehung der Institutionalisierung anzeigen. Bis in die Jahre 1914 / 1915 wurden die wesentlichen Aspekte des Filmschaffens, die der Autor „putting in place (mise en scène),

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ *Faulstich* u. *Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 20 – 23.

¹⁷⁰ *Pearson*, *Transitional Cinema*, 36.

¹⁷¹ *Pearson*, *Early Cinema*, 19 – 21.

¹⁷² *Gaudreault* u. *Malthête*, *Film and Attraction*, 84.

putting in frame, and putting in sequence“¹⁷³ nennt, ebenso „stabilisiert, spezifiziert und legitimiert“. Deshalb ist es möglich, mit den Jahren 1914 / 15 von einem Kino zu sprechen, das sich in künstlerischer, ökonomischer, und kultureller Hinsicht ähnlich verhält wie das Kino, das sich uns heute präsentiert.¹⁷⁴ Auch PEARSON bemerkt bis 1913 Tendenzen hin zu Arbeitsspezialisierung und -teilung, längeren Filmen, die komplizierterer Narrationen bedürfen, zur Standardisierung der Produktionspraktiken, Kodifikation von Vorgängen innerhalb der kinematographischen Arbeit, zu ortsfesten Vorführstätten, einem Star-System und dem damit verbundenen Charakterschauspiel, interner kohärenter Narration, die vor allem mit neuen Kameraeinstellungen (Tableaus), der Montage von Szenen, und Zwischentiteln erreicht wurde, sowie zur Zensur und Kontrolle von Filmen durch offizielle Stellen.¹⁷⁵ Während in dieser Zeit bei den Spielfilmen ein Übergang von Zwischentiteln, die eine Narratorin / einen Narrator verrieten, zu Dialogtitel stattfand, blieben diese narrativen Zwischentitel fester Bestandteil des dokumentarischen Genres und avancierten später zu einem geeigneten Hilfsmittel, um das Verständnis der Bilder durch den narrativen Kontext, propagandistisch verzerren zu können.¹⁷⁶

Für die weiteren Untersuchungen ist vor allem wichtig, dass mit Beginn des Krieges, also mit dem Jahr 1914, sehr wohl von Kino gesprochen werden kann, da es sich um eine filmgeschichtliche Phase handelt, in der die Institutionalisierung des Kinos eingesetzt hat. Wenn im Folgenden also vom Kino gesprochen werden wird, dann ist damit ein *institutionalisiertes Kino*, das sich auf keine Weise in irgendeiner Art von *Frühform* befindet, gemeint. Kino ist um 1914 ein ausgeprägtes und nahezu vollständig institutionalisiertes kulturelles Paradigma, das für sich wiederum kulturelle Serien beziehungsweise Genres ausgebildet hat. Das Kino, wie es sich im Ersten Weltkrieg präsentiert ist somit weit davon entfernt ein Versuch oder Probelauf zu sein. Gerade auch deshalb kommt es zwischen dem industrialisierten und sich *institutionalisierenden Kino* und dem Krieg zu einer Osmose.¹⁷⁷ Den Übergang von einer Kinematographie der Attraktion zu einem *institutionalisiertem Kino* und seiner Instrumentalisierung im Krieg bringt BALLHAUSEN so auf den Punkt: „Die Kinematographie entwickelte sich von der Nummernattraktion zum alleinigen Publikumsliebbling und schließlich auch zur Massenunterhaltung. Die Zuschauer hatten mit der Entwicklung des Films die preiswerte Möglichkeit via Projektion »paradox pleasure[s]« [...] zu genießen: auf Reisen zu gehen, »Zeuge kolonialer Besitzergreifung« [...] zu werden – und Krieg indirekt vermittelt zu bekommen. Die Folge war das Ersetzen einer Realität im körperlich-materiellen Sinne durch die multiplizierbare Virtualität des Gezeigten, ohne dessen Wert im Sin-

¹⁷³ Ebd. 91.

¹⁷⁴ Ebd., 83 – 91.

¹⁷⁵ Pearson, *Transitional Cinema*, 23 und 29 – 39.

¹⁷⁶ Ebd., 41.

¹⁷⁷ Virilio, *Krieg und Kino*, 114.

ne von Präsentation oder Repräsentation zu mindern oder auf das Spektakel verzichten zu müssen.“¹⁷⁸ Für die Jahre des Krieges gilt somit, dass Kino und Film existieren und von Massen genutzt werden können. Über das Medium Film können dieselben Massen wiederum benutzt und gelenkt werden.

6. 2.) Filmschaffen international

Die überragende Position der französischen Kinematographie in den ersten Jahren erschwerte die Ausbildung nationaler Filmindustrien in diversen anderen Nationen. Durch das dichte Netz an Vertriebs- und Tochtergesellschaften in den verschiedenen Ländern setzten Entwicklungen zu eigenständigen kinematographischen Produktionen mancherorts erst verspätet ein. Aus der anfänglichen Abhängigkeit bildeten sich erste Grundformen und Genres aus, wobei sich die Filmländer zumeist auf einzelne Genres spezialisierten, die ihnen erste Erfolge beschert hatten. So wären die *elegante Komödie* für Frankreich, der *historische Monumentalfilm* für Italien, der *Western* und die *slapstick-comedy* für Amerika und das *mondäne Melodram* mit erotischem Einschlag für die dänische Filmproduktion zu nennen. Überschneidungen ergaben sich ganz natürlich und vor allem aus Konkurrenzgründen.¹⁷⁹ Neben den visuellen Veränderungen der Aufnahmen kam es auch zu Entwicklungen in der musikalisch-auditiven Ausschmückung der Projektionen. So war der vermeintliche *Stummfilm* gar nicht stumm, sondern während der Projektion entweder mit mechanischen Tonträgern gekoppelt oder durch die Darbietung von einem / einer oder mehreren Musiker / innen unterstützt. Als sich der Trend zu längeren Filmen ergab, wurden spezielle Filmrezitator / innen beschäftigt, die den Handlungsablauf erläutern oder ergänzen sollten. Ab ungefähr 1905 / 1906 tauchten die ersten Zwischentitel in den Projektionen auf, die immer länger wurden und sich nach einigen Jahren durchzusetzen begannen.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, Wiener Kriegsbesichtigungen – Mediale (Schein-) Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs. In: Tanja *Thomas* und Fabian *Virchow* (Hgg.), *Banal Militarism – Zur Veralltäglichen des Militärischen im Zivilen* (Bielefeld 2006) 115 – 128., hier 118. Im Folgenden zit. als: Ballhausen u. Krenn, Wiener Kriegsbesichtigungen. „*paradox pleasure[s]*“ nach, Anne *Friedberg*, *Window Shopping – Cinema and the Postmodern* (Berkeley, Calif. [u.a.] 1993) 287 S. Und „*Zeuge kolonialer Besitzergreifung*“ nach, Gustav *Deutsch*, *The medium is the weapon*. In: *Medien & Zeit – Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 5, H. [o. A.] (1990) [o. A.], hier 58 – 63. Beide zit. nach: *Ballhausen* u. *Krenn*, Wiener Kriegsbesichtigungen, 118.

¹⁷⁹ *Faulstich* u. *Korte*, *Film zwischen 1895 und 1924*, 23f.

¹⁸⁰ Ebd., 16 – 17.

6. 2. 1.) **Frankreich**

Nach ihren ersten Erfolgen im Salon des *Grand Café* am *Boulevard des Capucines in Paris* reisten die Brüder Lumière mit ihrem *Cinématographe* in die Zentren der Welt, um ihre Erfindung publik zu machen. Sie verpachteten ihre Geräte und verkauften ihre Aufnahmen. Professionelle Kameraleute wurden ausgebildet, um dem Lieferdruck, der auf den Herstellern der *bewegten Bilder* – die meisten von ihnen *actualités*¹⁸¹ – lastete, nachkommen zu können. Auch ein anderer Hersteller optischer Geräte mit Namen Léon Gaumont beauftragte zu dieser Zeit einen gewissen Alice Guy, Kurzfilme für Werbezwecke aufzunehmen.¹⁸² Der Magier und Illusionist Georges Méliès griff die neuen kinematographischen Möglichkeiten für sein Theater auf und produzierte kurze Trickfilme und *féeries*.¹⁸³ 1897 wurde der Lieferdruck auf die wenigen Produzent / innen von kinematographischen Aufnahmen so groß, dass Charles Pathé das Patent der Lumière-Brüder erwarb und damit begann, Kameras, Projektoren und alsbald selbst bewegte Photographien herzustellen.¹⁸⁴ *Pathé-Frères*, wie sich das Unternehmen nannte, begann damit, verschiedene kinematographische Genres wie *actualités*, Trickfilme und *féeries* für die Jahrmärkte und Musikhallen zu produzieren. Viele frühe Titel entstanden unter der Leitung von Ferdinand Zecca.¹⁸⁵ Das Unternehmen *Pathé* wurde zum maßgeblichen Faktor für die weitere Entwicklung der Kinematographie. Durch die finanzielle Rückendeckung einer Finanzgruppe, die mehr als einer Million Francs investierte, konnte das Unternehmen eine industrielle, kapitalisierte und arbeitsteilige Herstellung von Filmen vorantreiben, der die herkömmlichen Filmwerkstätten, wie etwa die *Star-Film* eines Georges Méliès, bald nicht mehr gewachsen waren. Die Firma *Pathé* wurde zu einer weltweiten Filmmacht. Die Zahl an produzierten Filmen erhöhte sich drastisch, womit die Nachfrage an neuen Filmen endlich gestillt wurde. Jede Woche konnte somit ein neues Programm, das sich aus unterschiedlichen Genres zusammensetzte, für die Vorführungsstätten oder Jahrmarktläden angeboten werden. Ein dichtes Netz an Filialen wurde auf der ganzen Welt eingerichtet, und es entstanden Betriebe in Deutschland, Russland, Italien und den Vereinigten Staaten. Vom Erfolg des Filmunternehmens beeindruckt, begann auch Gaumont nach auswärtigen Finanziers zu suchen, um die Arbeitsweise seiner Firma zu industrialisieren.¹⁸⁶ Diese fand er

¹⁸¹ Richard Abel u. Jean-Jacques Meusy. s.v. France. In: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 248 – 259, hier 249. Im Folgenden zit. als: Abel u. Meusy, France, Abel, Encyclopedia.

¹⁸² Ebd., 249.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Engell, Sinn und Industrie 46 – 48.

¹⁸⁵ Abel u. Meusy, France, Abel, Encyclopedia, 249.

¹⁸⁶ Ebd.

in der *Banque Suisse et Française* und einer Unternehmensgruppe aus dem Elsass.¹⁸⁷ Neue Filmemacher / innen wurden angeheuert und von Guy angelernt. Darunter war auch Louis Feuillade. Der Erfolg von Pathé und Gaumont rief neue Unternehmen auf den Plan, die zu Konkurrenten unterschiedlicher Größe heranwuchsen. Neben weniger bedeutsamen Firmen, wie *Lux* oder *Eclipse*, konnte sich die 1907 von den Anwälten Charles Jourjon und Marcel Vandal gegründete Firma *Éclair* mit ihrem Filmschreiber Victorin Jasset als zweiter ernst zu nehmender Rivale am Filmsektor etablieren.¹⁸⁸ Die Firma hatte Niederlassungen in Italien, Deutschland und den Vereinigten Staaten. Eine Umstrukturierung des herkömmlichen Systems trat mit dem Jahr 1907 ein. Die Brüder Pathé entschieden, die Filme nicht mehr zu verkaufen, sondern zu verleihen, um bessere Marktkontrolle zu erhalten. Die Rivalen am kinematographischen Sektor, *Gaumont* und *Éclair*, zogen nach. Die Jahrmarktunternehmer / innen befanden sich in einer Existenzbedrohenden Lage, zumal die Unternehmen überdies damit begannen, eigene, besser ausgestattete Läden auf den Jahrmärkten einzurichten. Dadurch wurde der Trend hin zu festen Vorführstätten verstärkt. Gleichzeitig kam es wieder zu einer thematischen Krise der kinematographischen Vorführungen: Abermals stagnierten durch das monotone Repertoire, die ständigen Wiederholungen und das Fehlen von Neuheiten in den Szenarien und der Thematik, die Besucher / innen-Zahlen. Aus ökonomischen Überlegungen wurde es nötig, auch das Bürgertum zu erreichen.¹⁸⁹ Die *Société Film d'Art* wurde aus diesem Grund von der Finanzfirma *Frères Lafitte* gegründet. Dieses Modell sollte später von Produzent / innen aus ganz Europa und auch Amerika in ähnlicher Weise übernommen werden.¹⁹⁰

Der *Film d'Art*, der Kunstfilm sollte die Bourgeoisie in die Vorführstätten locken. Eine eigene Gesellschaft gleichen Namens wurde von den neuen Filmfirmen am Markt durch finanzielle Unterstützung von Pathé¹⁹¹ zum Zweck der „Veredelung des Filmes“ ins Leben gerufen. Der erste Kunstfilm, *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE – DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE* (F 1908) wurde 1908 uraufgeführt. Dieser und die anderen Kunstfilme zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass namhafte Künstler / innen an den kinematographischen Projekten mitwirkten. Ehrwürdige Theater unterstützten die Projekte. Bekannte Schauspieler / innen und Musiker / innen wurden zu ihrer Realisierung verpflichtet. Jedoch kamen die steril wirkenden Aufnahmen weder beim großbürgerlichen noch beim plebejischen Publikum an. Trotz des zeitgenössischen Misserfolges brachte der *Film d'Art* einige bahnbrechende Transformationsprozesse in Gang. Erfahrene Autor / innen und Schauspieler / innen wurden für Handlungen vor

¹⁸⁷ Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd.1, 48.

¹⁸⁸ Abel u. Meusy, France, *Abel*, Encyclopedia, 250.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Pearson, *Transitional Cinema*, 35.

¹⁹¹ Abel u. Meusy, France, *Abel*, Encyclopedia, 250.

der Kamera eingesetzt. Diese Handlungen folgten jetzt ganz offiziell immer öfter literarischen Vorgaben. Waren es zwar meist nicht mehr als bewegte Illustrationen, so wurde durch den Kunstfilm dem Genre an sich nun zugetraut, Literatur zu verarbeiten. Trotzdem blieb der Kunstfilm ein finanzieller Misserfolg, was dazu führte, dass die Firma *Film d' Art* 1911 veräußert¹⁹² und das Theater in diesem Ausmaß nicht mehr kopiert wurde.

Ebenfalls 1908 hatte Pathé eine Konkurrenzfirma zum *Film d' Art* gegründet, die sich *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*, kurz *S.C.A.G.L.* nannte. Ihr künstlerischer Direktor Albert Capellani bemühte sich sehr erfolgreich um eine Mischung theatralischer und naturalistischer Elemente. Werke von Émile Zola und Victor Hugo wurden zu Standard-Verfilmungen der Firma. Es sollte damit vordergründig ein demokratisches Gegengewicht zu den aristokratischen und elitären Versuchen des *Film d' Art* geschaffen werden, wobei in den Aufnahmen gerade jene Szenen entfernt wurden, die soziale Hintergründe ansprachen. Was blieb, waren vor allem die melodramatischen Elemente der Erzählung, die aber starke realistische Akzente aufwiesen. Der Erfolg von *S.C.A.G.L.* veranlasste die anderen Firmen ebenfalls, eigene artistische Filme herzustellen. Zu dieser Zeit entwickelten die französischen Firmen eine standardisierte Produktionsstrategie mit der *Serie*. Pathé brachte dieses Konzept als erste Firma 1908 mit ihrem *PATHÉ-JOURNAL* (F 1908-26) auf den Markt, das sich in abgeänderten Formen weltweit verbreiten sollte. Auch Komik-Serien rund um spezielle Hauptfiguren wurden geschaffen.¹⁹³

Louis Feuillade, der Hauptregisseur von *Gaumont* kreierte so auch eine Serie namens *LA VIE TELLE QU'ELLE EST – DAS LEBEN, WIE ES IST* (F 1911 – 12). Die Serie brach mit den theatralischen Übertreibungen und versuchte, naturalistische Aufnahmen zu präsentieren, deren Vorläufer wohl der literarische Naturalismus und der Bühnennaturalismus waren. Das Fehlen der Übertreibung und die chronikartige Darstellungsweise waren typisch für diese Serie. Die naturalistische Variante Feuillades ergab sich auch aus der Resonanz des Publikums auf die amerikanische Filmserie *SCENES FROM TRUE LIFE* (US 1910) der *Vitagraph*-Gesellschaft. Das Publikum stieß sich bei der 1910 erschienenen Serie zwar an so manchem, doch gefielen die Szenen aus dem Alltag und über die einfachen Menschen. Diese Erfahrung floss in die Serie *LA VIE TELLE QU'ELLE EST – DAS LEBEN, WIE ES IST* (F 1911 – 12) ein.¹⁹⁴

„So sind folglich in der französischen Produktion vor dem ersten Weltkrieg zwei Tendenzen bemerkbar – die klassizistische, die an die Theatervorbilder anknüpfte und am besten in den Filmen des ‚Film d' Art‘ zum Ausdruck kam, und die naturalistische, die eine Fortsetzung der natu-

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd.1, 53f.

ralistischen Schule in Theater und Literatur bedeutete. Die Anhänger der naturalistischen Tendenz stützten sich meist auf Originalszenarien, die Klassizisten auf Adaptionen.¹⁹⁵

Neben den klassizistischen und den naturalistischen kinematographischen Tendenzen und deren Mischungen entstanden Aufzeichnungen, die sich nicht der klassischen Literatur bedienten, sondern Sensationserzählungen aus der Presse und der Kriminalliteratur. Vor allem unter dem Eindruck von Victorin Jasset und Feuillade entstand der *französische Polizeifilm*, der durch seine gute Montage bestach und Interesse beim Publikum weckte.

Die Traditionen der Jahrmarktkinematographie blieben bis 1914 für einen großen Teil der Produktionen bestimmend. Vor allem in den Lustspielaufnahmen und den Filmgrotesken bewahrte sich noch etwas künstlerische Selbstständigkeit, wie unter anderem Jean Durand bewies. Er, Max Linder und Charles Prince nahmen Traditionen französischer Komödienliteratur für die Kinematographie auf und bedienten sich der Satiren von Molière oder Labiche.

Produktionen anderer Art förderte eine Gruppe rund um die Zeitschrift *La Bataille Syndicaliste*, die ab 1913 versuchte, Aufnahmen zu produzieren, die die Wahrheit über die kapitalistische Welt zeigen sollten. Diese Filme kamen jedoch nicht in den allgemein üblichen Vorführstätten zur Aufführung, weshalb sie niemals Breitenwirksamkeit entfalten konnten. Die Gruppe zerfiel 1914 schon wieder und gab sich ganz der Kriegspropaganda hin. Parallel zu diesen Produktionen setzten die Unternehmen die Erzeugung von non-fiktionalen Aufnahmen fort. Vor allem *Pathé* und *Éclair* taten sich hierbei mit Serien von wissenschaftlichen Filmen hervor.¹⁹⁶

Bemerkenswert ist, dass sich die Staatsorgane bis 1914 nur dezent in Fragen zur Kinematographie einmischten. 1907 verboten einige Bürgermeister den *Pathé-Frères*-Streifen *À BIRIBI* (F 1907), dessen Inhalt sich mit Disziplinarstrafen in der Armee beschäftigte.¹⁹⁷ Im gleichen Jahr untersagte die bürgerliche Regierung die Produktion einiger Kurzfilme, die beim Kongress der Französischen Sozialistischen Partei vorgeführt hätten werden sollen. Die Aufnahmen hätten den Delegierten den Konflikt zwischen Reich und Arm näher bringen sollen.¹⁹⁸ 1909 wurden Szenen einer Hinrichtung in Béthune festgehalten. Die Regierung legte den Bürgermeistern ans Herz, die Präsentation dieser Szenen zu verbieten. 1912 produzierte *Éclair* einen Film über eine Gangsterbande, die kurze Zeit später dingfest gemacht werden konnte. Daraufhin wurde der Film *HORS LA LOI* (F 1912) herausgebracht, der ebenfalls darauf Bezug nahm. Diese Produktionen veranlassten die Behörden, Filme über kriminelle Tätigkeiten, welche sich kürzlich zugetragen hatten, zu verbieten. Mit dem Ersten Weltkrieg wurde dann ein Zensuramt auf nationaler Ebene ins Leben gerufen, bei dem Filme vorab genehmigt werden mussten. Da die lokalen Möglichkei-

¹⁹⁵ Ebd., 54.

¹⁹⁶ Ebd., 250.

¹⁹⁷ Ebd., 258.

¹⁹⁸ Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd.1, 57.

ten zum Eingreifen in kinematographische Fragen gleichzeitig nicht beschnitten wurden, unterlag die französische Kinematographie während des Ersten Weltkrieges nationaler und lokaler Zensurkontrolle.¹⁹⁹ Schon vor dem Krieg wurde die führende Stellung Frankreichs auf dem Film-Weltmarkt durch die Konkurrenz aus Europa und Amerika geschwächt. Zudem wurde am Vorabend des Krieges die französische Filmindustrie durch die Generalmobilmachung vorerst lahmgelegt. Die Produktion konnte kurze Zeit später während des Krieges zwar fortgesetzt werden, jedoch nicht zu den Bedingungen, die vor dem Konflikt geherrscht hatten. Pathé beispielsweise versuchte sein Filmimperium zu retten, indem er es zu einem größeren Teil in ein Verleihunternehmen verwandelte. Damit trug er dazu bei, dass sich die französische Filmindustrie, ähnlich der britischen, auf den Vertrieb von Filmen konzentrierte und die reguläre Produktion vernachlässigte.²⁰⁰

6. 2. 2.) Italien

Die ersten kinematographischen Vorführungen in Italien fanden 1895 und 1896 mit edisonschen und lumièrschen Apparaturen statt. Die französischen Aufnahmen der Unternehmen *Pathé-Frères*, *Gaumont* und von Georges Méliès dominierten in Italien während der ersten Phase der *Attraktions-Kinematographie*.²⁰¹ Filmwerkstätten, wie sie in Frankreich entstanden, hat es in Italien nie wirklich gegeben. Erste Vertreter der italienischen Kinematographie, wie Luca Comerio, Arturo Ambrosio und Filoteo Alberini, arbeiteten eng mit Künstler / innen und Techniker / innen von *Pathé* und *Gaumont* zusammen, die sich bessere Chancen in Italien erhofften. Doch erst die Einführung der neuen arbeitsteiligen Produktionsmethoden aus Frankreich, mit den Sektoren – Produktion, Verleih und Aufführung,²⁰² brachten 1905 die kinematographische Fabrikation im schwach industrialisierten Italien in Gang.²⁰³ Die italienische Kinematographie lehnte sich somit vorerst ganz eng an die französischen Produktionsmodelle an.²⁰⁴ Zwischen 1904 und 1907 wurden immer mehr ortsfeste Vorführstätten gegründet. Der expandierende Markt und die immer größere Nachfrage nach neuen Aufnahmen führten zu den ersten Gründungen von kinematographischen Produktionsstätten. Charakteristisch für die italienische Produktion war dabei

¹⁹⁹ Abel u. Meusy, France, Abel, Encyclopedia, 258. Zum französischen Film siehe auch: Sadoul, Geschichte der Filmkunst, 81 – 88.

²⁰⁰ William Uricchio, The First World War and the Crisis in Europe. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), The Oxford History of World Cinema (Oxford [u.a.] 1996) 62 – 70., hier 63. Im Folgenden zit. als: Uricchio, The First World War and the Crisis in Europe.

²⁰¹ Ivo Blom, s.v. Italy. In: Richard Abel (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 334 – 340, hier 335. Im Folgenden zit. als: Blom, Italy, Abel, Encyclopedia.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Engell, Sinn und Industrie, 63.

²⁰⁴ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 61.

ihre dezentrale Lage. Als die wichtigsten Produktionsfirmen formten sich ab 1905 *Cines* in Rom und *Ambrosio, Itala* sowie *Pasquali e Tempo*, jeweils in Turin, heraus.²⁰⁵ Bis zum Jahr 1908 konnte die italienische Filmindustrie bereits mit den Industrien von Frankreich und den U.S.A. konkurrieren.²⁰⁶ Es kam in den Jahren 1908 bis 1909 sogar zu einer Überproduktion, die zu einer Krise der nationalen Kinematographie führte. Durch die gänzliche Vereinnahmung der Produktion durch eine reiche aristokratische beziehungsweise industrielle Schicht wurde das Filmschaffen in weiterer Folge zu einem Faktor des kulturellen und staatlichen Prestiges. Dieser Umstand schlug sich schließlich in den Produktionen zwischen 1911 bis 1914 nieder.²⁰⁷ Bis 1910 hatte sich schon eine große Filmindustrie ausgebildet, doch erst jetzt begannen sich Merkmale eines nationalen Stils zu zeigen,²⁰⁸ denn nach der Krise besannen sich die Filmschaffenden auf die Vorzüge eigener historischer Traditionen und Landschaften.²⁰⁹ Die Herausbildung des italienischen Films ging zur gleichen Zeit vor sich, als sich auch der italienische Imperialismus immer stärker manifestierte. Die politische Entwicklung wirkte auf den Charakter des sich ausbildenden Films ein. Das italienische Bürgertum forderte den Aufstieg Italiens zur Kolonialmacht, weshalb vor allem Premierminister Giolitti die Rückkehr zu den glorreichen Zeiten römischer Macht versprach. Hinzu kam, dass auch der tripolitanische Feldzug als Befreiungskrieg dargestellt werden sollte.²¹⁰ Daneben sollten gleichzeitig auch noch tiefe regionale Differenzen zwischen den einzelnen Regionen des Apeninkönigreiches überwunden werden und das Nationalgefühl gestärkt werden.²¹¹ Der Film entfaltete sehr schnell seine Breitenwirksamkeit, schon alleine deshalb, weil er allgemein verständlich war – über Sprachbarrieren der verschiedenen Dialekte hinweg, die beispielsweise eine einheitliche Literatur erschwert hatten. Aus diesen Tendenzen wird verständlich, dass die italienische Bürgerschaft begann, die Kinematographie für ihre politischen Ziele zu vereinnahmen. Die gesamte kinematographische Produktion aus diesen Perspektiven zu betrachten würde indes fehl gehen.²¹²

Wie ENGELL schreibt, lässt sich die italienische Kinematographie ab 1910 vor allem auch mit der Oper des 19. Jahrhunderts verknüpfen: „Anleihen bei der Oper sind z.B. der große historische Stoff, das große Dekor, die Massenchoreographie, der große Gefühlsaufwand und die zentrale Funktion weiblicher Hauptfiguren.“²¹³ ENGELL ergänzt, dass die Oper als Medium für eine große

²⁰⁵ Blom, Italy, Abel, Encyclopedia, 335 – 336. *Cines* wurde 1905 als *Alberini & Santoni company* gegründet und *Itala* 1908, als *Carlo Rossi & C. company*. Ebd.

²⁰⁶ Pearson, Transitional Cinema, 28.

²⁰⁷ Blom, Italy, Abel, Encyclopedia, 336.

²⁰⁸ Engell, Sinn und Industrie, 63.

²⁰⁹ Blom, Italy, Abel, Encyclopedia, 336.

²¹⁰ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 61.

²¹¹ Engell, Sinn und Industrie, 65.

²¹² Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 61f.

²¹³ Engell, Sinn und Industrie, 65.

Zahl an Zuschauer / innen zu verstehen sei, mit einer inhärenten politischen Funktion. Dabei spielt vor allem das Stiften eines Nationalgefühls eine entscheidende Rolle.²¹⁴ Es entstanden aber auch gänzlich abseits der politischen Vereinnahmung des neuen Mediums große Mengen an Komödien, Dramen und Possen.²¹⁵ Vor allem die historischen Monumentalfilme, die zur Zeit des italienisch-türkischen Krieges entstanden, kamen besonders gut auf dem Weltmarkt an. Der Versuch, eine Kolonialmacht im Maßstab des römischen Imperiums aufzubauen, ließ den Monumentalfilmen wiederum aktuelle Propagandafunktionen zukommen.²¹⁶ Der Umstand, dass es sich bei den Filmen um Exportschlager handelte und dass sie besonders am amerikanischen Markt gut aufgenommen wurden, hat nach ENGELL aber nichts mit den politischen Verhältnissen in Italien oder der Oper zu tun.²¹⁷ Möglicherweise begünstigten die guten Produktionsverhältnisse das Erstarken des italienischen Films. Die benötigten historischen Landschaften waren vorhanden beziehungsweise in nächster Nähe. Das Klima für kinematographische Aufnahmen im Freien war ideal. Zudem waren Statist / innen, aber auch technisches Personal günstig anzuwerben und Theaterschauspieler / innen und populäre Schriftsteller / innen²¹⁸ für das Genre zu begeistern. So konnten mit GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI – DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI (IT 1908) und NERONE – NERO (IT 1909) die ersten großen internationalen Erfolge mit Historienfilmen gefeiert werden. Daneben konzentrierte sich der italienische Film auf die Komödie und non-fiktionale Darbietungen.

Die italienischen Produktionsfirmen hatten Hauptstandorte in Rom, Turin, Mailand und Neapel. Die Filmproduktion in diesen Städten, die sich aufgrund des italienischen Bürgertums als Kapitalgeber so schnell entwickelt hatte,²¹⁹ begann etwas später als in Frankreich mit dem Versuch, den Film zu „veredeln“ und an das Niveau des Theaters heranzuführen. Dabei wurde vor allem der Dichter und Bühnenautor Gabriele D’Annunzio zur Kristallisationsfigur.²²⁰ „Die italienische Kinematografie wuchs und entwickelte sich im Schatten der Rhetorik und Posen eines Dichters, der wie berufen schien, zum literarischen Leitbild des jungen italienischen Imperialismus zu werden.“²²¹ Zudem wurden die Traditionen der *commedia dell’arte* gepflegt und zur Realisierung der Possen, Komödien, Dramen und der historischen Ausstattungsfilme, häufig literarische Vorlagen benutzt.²²² Hatten sich die am besten aufgestellten Firmen Italiens zwischen 1909 und 1910 schon durch wöchentliche Ausgaben von Filmprogrammen auf den wichtigsten Märkten

²¹⁴ Ebd., 65f.

²¹⁵ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 62.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Engell, Sinn und Industrie, 66.

²¹⁸ Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 24.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 62f.

²²¹ Ebd., 63.

Europas und auch in den USA etabliert, so sollten die Produktionen zwischen 1911 und 1914 sowie der Trend hin zu immer längeren Bildaufzeichnungen der italienischen Filmindustrie eine führende Rolle am Weltmarkt für Kinematographie beschern.²²³

QUO VADIS (IT 1913) wird ein Welterfolg. Der Erfolg dieses Films wurde nur von CABIRIA (IT 1914) übertroffen. D'Annunzio übernahm auch für diesen Streifen zumindest offiziell die Autorenschaft. Der Film vereinigte alle bisher gemachten Erfahrungen des Ausstattungsfilms und ergänzte diese weiter. So wurde für Kamerafahrten der „carello“ eingesetzt und für die Aufnahmen der Schritt ins Freie gewagt, wodurch die Filmarchitektur ganz neue Aufgaben erhalten sollte. Die politische Aussage des Films war leicht zu verstehen. Die Handlung während des punischen Krieges stellt Analogien zum Verhältnis zwischen England und Italien her und weist auf Machtansprüche in Afrika und im gesamten Mittelmeer hin.

Nicht nur im Ausstattungsfilm, sondern auch im italienischen psychologischen Film²²⁴ beziehungsweise dem „Diven-Film“,²²⁵ der mit ersterem konkurrierte, schlug sich der „D'Annunzionismus“ nieder. Hier war es jedoch vor allem die Verwertung des Melodrams, das sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreute. Die Kinematographie übernahm dabei Traditionen der wandernden Theater, aber auch der Oper. Die Handlungen wiederum spielten sich immer in einer gehobenen, aristokratischen Schicht ab. Auf der Grundlage des „Diven-Films“ sollte sich später das „Star-system“²²⁶ ausbilden.²²⁷ Neben dem Einfluss von D'Annunzio blieb auch der Kriminalfilm, durch Modelle aus Frankreich, Deutschland, Dänemark und Amerika beeinflusst, populär. Ebenso erfreute sich die Komödie großer Beliebtheit.²²⁸ Eine realistische Strömung im italienischen Film bis 1914 ergab sich aus der Literatur. Vor allem die Werke des Autors Giovanni Verga wurden für soziale Themen verwertet. Überdies griff der Neapolitaner Roberto Bracco die Thematik in SPERDUTI NEL BUIO – IM DUNKLEN VERLOREN (IT 1914) auf, ein Film, der sich erst sehr spät als stilbildend erweisen sollte.²²⁹ Daneben beeinflussten sich Frankreich und Italien durch gegenseitige Importe von *non-fiction* Aufnahmen innerhalb dieses Genres, wobei es sich zumeist um Reiseberichte und Ansichtsaufnahmen handelte.²³⁰ Konnte Italien den Ersten Weltkrieg, in dem es bis 1915 neutral blieb, vorerst für den Ausbau seiner Filmindustrie ausnützen, so musste es sich nach Kriegseintritt, vergleichbar mit den ande-

²²² *Faulstich u. Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 24.

²²³ *Blom*, Italy, *Abel*, Encyclopedia, 337f.

²²⁴ *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd.1, 65.

²²⁵ *Blom*, Italy, *Abel*, Encyclopedia, 338f.

²²⁶ Ebd., 339.

²²⁷ Ebd., 339.

²²⁸ Ebd., 339f.

²²⁹ *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd.1, 66 – 67.

²³⁰ *Blom*, Italy, *Abel*, Encyclopedia, 340. Zu Italien siehe auch: *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst, 97 – 102.

ren kriegführenden Nationen, den Problemen der Rohfilmknappheit, des Vertriebs und der Abwesenheit der bisherigen Arbeitskräfte stellen. URICCHIO schreibt, dass in Italien die angesprochenen Probleme noch zusätzlich durch eine zusammenbrechende Wirtschaft erschwert wurden.²³¹

6. 2. 3.) Großbritannien

Auch in Großbritannien wurden die Möglichkeiten der Kinematographie zuerst von fahrenden Jahrmarktkünstler / innen aufgegriffen, die damit ihre Darbietungen in und auf den sogenannten „penny-arcades“ oder „penny gaffs“²³², „magic lantern shows“, Musikhallen und Jahrmärkten bereichern wollten. Trotzdem hatte Großbritannien kein vergleichbares Gegenstück zur *Nickelodeon*-Periode in den U.S.A.²³³, schreibt PEARSON.²³⁴ Der Filmproduktion in England waren durch den kleinen Markt und das Klima Grenzen gesetzt. Frühe Produzenten von kinematographischem Vorführungsmaterial waren Cecil Hepworth und Robert Paul. Mit ihren Freiluft- oder mit Glas überdachten Studios waren sie an das Tageslicht gebunden, was zu einer saisonalen Filmproduktion führte. Winter und Herbst waren für das Filmen ungeeignet. Obwohl Hepworth 1903 ein Innenraumstudio bauen ließ, blieb das Geschäft bis 1908 an die Saison gebunden. 1906 löste die Firma *Pathé-Frères* eine Krise in der britischen Industrie aus, indem sie die Preise für Filmkopien drastisch senkte. Heimische Fabriken wie die Charles Urban Trading Company konnten zwar noch mithalten, jedoch wurden immer mehr Filme importiert. Die *Kinematograph Manufacturers Association (KMA)*, die 1906 gegründet wurde, setzte sich folglich zu einem Großteil aus Handelsvertretern von ausländischen Firmen zusammen. Der Filmmarkt vergrößerte sich, was nicht zuletzt aus der Umstellung vom Verkauf auf den Verleih von Filmen und dem damit verbundenen schnellen Wachstum von Verleihfirmen resultierte.

Ab 1908 zeigt sich ein Ansteigen des Bedarfs an Projektoren, die lediglich Filme abspielen konnten, und 1909 trat ein Gesetz in Kraft, das die Sicherheit bei Film-Vorführungen gewährleisten sollte, was zur Folge hatte, dass sich immer mehr feste Vorführstätten etablierten. Schnell wuchs die Zahl an ortsfesten Kinos. Seit ungefähr 1908 entstanden auch sogenannte „picture palaces“, das Äquivalent zu den „movie palaces“ in Amerika.²³⁵ Das zog mehrere Entwicklungen nach sich. Zum einen wurde der Lieferdrang vor allem durch Importe aus den USA und Frankreich gedeckt. Um schwächere Konkurrenten vollends zu verdrängen, wurden in den nun

²³¹ Uricchio, *The First World War and the Crisis in Europe*, 66.

²³² Begriff nach Pearson, *Transitional Cinema*, 38.

²³³ Siehe Abschnitt 6. 2. 4. der vorliegenden Arbeit.

²³⁴ Pearson, *Transitional Cinema*, 38.

²³⁵ Ebd.

zumeist ortsfesten Vorführstätten immer längere Streifen gezeigt. Kleine Kinos waren auf schnell wechselnde Frequentierung angewiesen, weshalb sich die Tendenz zu Langfilmen zwangsweise negativ auswirken musste. Dazu kam, dass sich bescheidenere „Lichtspieltheater“ die Preise für Filme mit jungem Erscheinungsdatum kaum mehr leisten konnten. Es kam zu einer Trennung zwischen exklusiven Vorführungen von langen Filmen, sogenannten „feature films“²³⁶ beziehungsweise *multiple-reel films*, und den Filmvorführungen auf dem „offenen Markt“. Eine maßgebliche Entwicklung, die ihren Grund in der Etablierung von ortsfesten Kinos hatte, war die Ausbildung von *newsreels*. Diese wöchentlichen Berichterstattungen hatten nun in den ortsfesten Vorführstätten ökonomischen Nutzen. 1910 ebnete der TOPICAL WAR (GB 1910) den Weg für weitere ähnliche Berichterstattungen, wie etwa die PATHÉ GAZETTE (F 1910 – 70) und die GAUMONT GRAPHIC (F 1910-32). Diese Berichterstattungen wurden zum festen Bestandteil der Filmindustrie in Großbritannien. Trotzdem blieb der Produktionssektor des britischen Films unterkapitalisiert und klein, während es einen großen Markt für den Filmverleih gab. Diese Entwicklung verstärkte sich noch mit dem Ersten Weltkrieg. Wie ABEL angibt, wurden zu dieser Zeit 95 Prozent aller Filme, die in Britannien gezeigt wurden, importiert, wobei 75 – 80 Prozent aus den USA stammten.²³⁷ So klein die englische Filmproduktion auch sein mochte, so hatte die Schule von Brighton²³⁸ doch erheblichen Einfluss auf die Versuche, Handlungsabläufe erzählerisch in den Aufnahmen darzustellen. Ihre Vertreter James Williamson, George Albert Smith und Cecil Hepworth arbeiteten an der Montage einzelner Szenen und dem Wechsel von Tableaus (Kameraeinstellungen). Bis 1905 beherrschte Hepworth eine flüssige Montage und setzte die Kamera „erzählend“, wie den Blick eines Protagonisten, ein. Die Schule von Brighton fand Anklang vor allem in den USA und wirkte sich stilbildend aus, doch erreichten ihre Produktionen nie eine ähnliche Verbreitung wie etwa französische oder US-amerikanische. Letztlich konnte sich das englische Filmschaffen niemals dem ökonomischen Konkurrenzdruck aus dem Ausland erwehren.²³⁹ „England wurde für den Rest der Filmgeschichte mit Ausnahme kurzer Phasen zur Provinz der amerikanischen Filmindustrie.“²⁴⁰ Grund dafür war vor allem die Konzentration auf den Vertrieb von Filmen, was auf Kosten der eigenständigen, inländischen Filmproduktion ge-

²³⁶ Der Begriff *feature* kommt vom *Vaudeville*-Theater, wo der *feature act*, der beste und erfolgreichste Akt im Stück war. So ist das *feature* also nicht nur in Bezug auf die Länge, sondern auch auf den Aspekt des Hauptstückes hin zu verstehen. Ben Singer, Charlie Keil, Michael Quinn, Douglas Gomery, Gregory A. Waller u. Lee Grieveson, s.v. USA. In: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 655 – 669, hier 660. Im Folgenden zit. als: Singer, Keil, Quinn, Gomery, Waller, u. Grieveson, USA. Abel, *Encyclopedia*.

²³⁷ Nicholas Hiley, s.v. Great Britain. In: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 281 – 286.

²³⁸ Zur Schule von Brighton siehe auch: Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, 45 – 50.

²³⁹ Engell, *Sinn und Industrie*, 59 – 63.

²⁴⁰ Ebd., 63.

schah.²⁴¹ Dieses Konzept funktionierte, solange das gut ausgebaute, weltweite Handelsnetz eine stützende Funktion einnahm. Großbritannien dominierte den internationalen Filmwarenhandel, jedoch wurde die Konkurrenz aus Amerika und dem Kontinent bis zum Beginn des Krieges stärker, was sich schon bis 1914 dauerhaft negativ auf die britische Filmindustrie auswirkte. Der Ausbruch des Krieges schnitt England dann von großen Teilen seines Absatzmarktes ab, was sich desaströs auf die Industrie auswirkte, die ja vor allem auf Vertrieb und damit auf Import und Export der Filmwaren ausgerichtet war.²⁴²

6. 2. 4.) U.S.A.

Eine erste kommerzielle Nutzung von kinematographischen Geräten wurde in den USA ab 1894 mit den *Kinetoscopen* von Thomas Alva Edison unternommen. Die Neuheit wurde innerhalb eines Jahres zur Normalität und es waren andere technische Gerätschaften, die nun begeisterten. Thomas Armat und Charles Francis Jenkins hatten eine Apparatur aus dem *Kinetoskop* entwickelt, die Aufnahmen für ein größeres Publikum projizieren konnte, das sogenannte *Phantoscope*.²⁴³ Da die beiden nicht das nötige Kapital für eine Vermarktung aufbringen konnten, verkauften sie 1896 ihr Patent an Edison.²⁴⁴ Dieser konnte nun mit seinem *Vitascope*, wie er das Gerät umtaufte, sowohl den Kinobetrieb, als auch die kinematographische Produktion aufnehmen. Durch seine gute finanzielle Lage hatte er in etwa die Stellung in den USA inne, die ein Charles Pathé in Frankreich hatte. Das Patentmonopol von Edison wurde jedoch von einigen Firmen auf legale oder illegale Weise unterlaufen. Bis 1904 hatten sich fünf große US-amerikanische Produktionsfirmen ausgebildet. *Edison, American Mutoscope and Biograph (AM&B), Lubin, Selig* und *Vitagraph*. Dazu kam noch die Firma *Pathé-Frères*, die eine Zweigstelle öffnete und schnell große Marktanteile erwerben konnte. Die Verkaufsschlager waren fiktionale Filme, die Jahr für Jahr an Länge zulegten. Aktualitäten wurden nach wie vor produziert, waren jedoch kommerziell von geringerer Bedeutung. Mit dem Gründungsboom von sogenannten *Nickelodeons*²⁴⁵ ab 1905 wurde der Lieferdruck auf die Filmproduktion immer größer und es wurden Filme importiert. Bis 1908 stammten drei Viertel der Filme, die in den USA gezeigt wurden, aus dem Ausland,²⁴⁶

²⁴¹ *Uricchio*, *The First World War and the Crisis in Europe*, 63.

²⁴² Ebd., 65.

²⁴³ *Singer, Keil, Quinn, Gomery, Waller, u. Grieveson*, USA. *Abel*, *Encyclopedia*, hier 655f.

²⁴⁴ *Pearson*, *Early Cinema*, 15.

²⁴⁵ Der Name setzt sich aus der US-amerikanischen Bezeichnung für ein Fünf-Cent-Stück und dem Fremdwort *Odeon*, das vom altgriechischen Wort ὀδείον stammte zusammen. Dabei wurde in der Antike mit *Odeon* ein rundes, überdachtes Theater beschrieben. *Toeplitz*, *Geschichte des Films*, Bd.1, 75.

²⁴⁶ *Singer, Keil, Quinn, Gomery, Waller, u. Grieveson*, USA. *Abel*, *Encyclopedia*, 656f.

und die USA stiegen in dieser Zeit zum weltweit größten Filmmarkt auf.²⁴⁷ Dabei wurden ausländische Filme oftmals ohne Autor / innenrechte kopiert, was die finanzielle Lage für viele Firmen extrem erleichterte. Die ganze Filmindustrie etablierte sich in einer Sphäre, die nicht durch Rechte geschützt war.²⁴⁸ Die erbitterten Konkurrenzkämpfe führten auch zu einem Preisverfall.²⁴⁹ Um dem entgegenzuwirken, wurde der erste *Filmtrust*, die *Motion Pictures Patent Company (MPPC)*, 1909 von den führenden Unternehmen gegründet, deren Rechtsgrundlage die edisonschen Patente darstellten.²⁵⁰ Doch weder konnte das Kartell die Nachfrage stillen, noch konnte es durch seinen heftigen und oftmals brutalen Druck auf die unabhängigen Firmen das uneingeschränkte Monopol im Filmmarkt erreichen. Die Unabhängigen wichen dem Kartell aus. So etwa in das damals unbedeutende Hollywood. Schließlich konnten sich die Unabhängigen durchsetzen. Die *MPPC* hatte bis 1914 ihre Bedeutung verloren.²⁵¹ Genres, die sich in der entstehenden Filmindustrie und im Kampf zwischen *Trust* und Unabhängigen ausbildeten, waren die *Slapstick-Komödie* und der *Western*, der etwa im Film *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (US 1903), von Edwin S. Porter Ausdruck fand. Gezielt von den Unabhängigen wurde dagegen das *Star-System* aufgebaut, in dem eine Darstellerin / ein Darsteller zur Hauptfigur ganzer Filmreihen avancierte.²⁵² Der herausragende Regisseur der Jahre 1908 bis 1916 war in den USA David Wark Griffith. Er verstand es bereits vorhandene und zum Teil selbst initiierte kinematographische Innovationen in seinen Filmen erzählerisch umzusetzen. Er übernahm die Großaufnahme von den Engländern, Lauflänge und das Monumentale aus Italien und die Führung der Schauspieler aus dem Dänischen. Er wandte diese Techniken aber sehr vorsichtig an, verband und verfeinerte sie. Dabei reduzierte er seine Handlungen, deren Hauptelement der Konflikt darstellt, meist auf ein einfaches dramaturgisches Grundmuster und behandelte abstrakte Themen, wie Gerechtigkeit, Treue oder Glück.²⁵³ Zu seinen größten Erfolgen zählen *THE BIRTH OF A NATION* (US 1915) und *INTOLERANCE* (US 1916).²⁵⁴ Das zweite große amerikanische Genre, die *Slapstick-Komödie*, wurde vor allem durch die von Mack Sennett gegründete *Keystone Company* geprägt. Formen der italienischen und französischen Filmburlesken wurden aufgegriffen und ergänzt. Die Verfolgungsjagden, Tortenschlachten, Verwandlungen oder Zerstörungen hatten mit einer Mädchengruppe in Badeanzügen und einer absurden Polizeitruppe meist zwei fixe Gruppen von Darsteller / innen. Viele spätere Größen der Komödie entstammten entweder der

²⁴⁷ Engell, Sinn und Industrie, 76.

²⁴⁸ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 75f.

²⁴⁹ Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 30.

²⁵⁰ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 76.

²⁵¹ Engell, Sinn und Industrie, 76f.

²⁵² Ebd., 78.

²⁵³ Ebd., 78 – 81.

²⁵⁴ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 84.

Keystone Company oder wurden maßgeblich von ihr beeinflusst.²⁵⁵ Debatten über eine nötige Zensur der bewegten Photographien führten 1907 zur Etablierung des *Police Censor Board* in Chicago, das nun kinematographische Aufnahmen genehmigen musste. So sollten Moralvorstellungen gewahrt werden. 1909 bildete sich eine ähnliche Zensurstelle in New York aus, die Obszönitäten und die Darstellung von Kriminalität überwachen sollte. Wenn das Drama auch Kriminalität darstellte, sollten am Ende Moralvorstellungen hochgehalten werden, was unter anderem zur Ausbildung des narrativen Schemas des *happy ends* führte. 1912 verabschiedete der Kongress in einer ersten Einmischung in Tätigkeiten der Filmindustrie den *Sims Act*. Dieses Gesetz sollte die Verbreitung von Box-Filmen verhindern, was sich jedoch in rassistischer Absicht explizit gegen die filmische Verbreitung der Nachricht über den Sieg des afrikanisch-amerikanischen Boxers Jack Johnson im Schwergewicht richtete. Ab 1914 wurde über eine landesweite Zensurstelle beraten, die jedoch nicht zu Stande kam. Dagegen bildeten sich weitere staatliche Zensurstellen aus, die allesamt religiöse und moralische Wertvorstellungen wahren sollten.²⁵⁶

WILLIAM URICCHIO schreibt, dass die Grundsteine für die Dominanz der U.S.A. auf dem internationalen Filmmarkt nach dem Weltkrieg bereits bis 1914 gelegt worden sind.²⁵⁷ Zum einen trachteten mächtige heimische Filmfirmen in den Staaten danach, dass sich ausländische Verleihfirmen nach 1908 auf dem amerikanischen Markt schwer etablieren konnten.²⁵⁸ Zum anderen regte die Öffnung des Panama-Kanals auch die Filmindustrie in Amerika an und erleichterte eine internationale Ausweitung der Geschäfte. Die steigende Konkurrenz in Europa schwächte die Stellung Frankreichs, und auch Großbritannien erlebte einen stetigen Produktionsabfall. Schließlich wurden die großen Filmindustrien Europas, namentlich die von Frankreich, Großbritannien und Italien, durch den Ersten Weltkrieg zerstört, wodurch sich die Dominanz der amerikanischen Filmindustrie auf dem Weltmarkt noch zusätzlich verstärkte.²⁵⁹ Bis 1917 befanden sich die wichtigsten Filmfirmen in Hollywood, das ab diesem Zeitpunkt das Zentrum der weltweiten Filmwirtschaft darstellte.²⁶⁰

²⁵⁵ *Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924*, 30f.

²⁵⁶ *Singer, Keil, Quinn, Gomery, Waller, u. Grieveson, USA. Abel, Encyclopedia*, 666 – 668. Zu Film in Amerika siehe auch: *Sadoul, Geschichte der Filmkunst*, 103 – 142.

²⁵⁷ *Uricchio, The First World War and the Crisis in Europe*, 63.

²⁵⁸ *Vasey, The World-Wide Spread of Cinema*, 55.

²⁵⁹ *Uricchio, The First World War and the Crisis in Europe*, 62 – 65.

²⁶⁰ *Pearson, Transitional Cinema*, 38.

6. 2. 5.) Dänemark

Die eigenständige dänische Filmindustrie beginnt mit der Gründung der Filmgesellschaft *Nordisk Films Kompagni* durch Ole Olsen im Jahr 1906, nachdem es zuvor schon erste Versuche Filmschaffender gegeben hatte. Nach einer Welle der Begeisterung für die Novität im Anschluss an die erste Projektion 1896 wurden die kinematographischen Aufnahmen zur Attraktion auf Jahrmärkten. Von 1904 bis 1909 stieg die Zahl ortsfester kinematographischer Theater im Land auf 150. Das Eröffnen solcher Vorführstätten musste dabei von lokalen Ordonanzen erlaubt werden, die sich auch um die Lizenzen für Aufführungen auf den Jahrmärkten kümmerten. Diese achteten darauf, dass nicht zu viele Lizenzen vergeben wurden, um einen aggressiven Konkurrenzkampf zu verhindern, was im Weiteren das Wachstum der dänischen Filmindustrie im Inland hemmte. Die eigenständige dänische kinematographische Produktion wurde aus der großen, oft unbefriedigend erfüllten Nachfrage nach *bewegten Bildern* geboren. Neben *Nordisk* entstanden kleinere Unternehmen, die sich vorrangig auf den Verleih konzentrierten, bis *Pathé-Frères* eine eigene Verleihfirma in Kopenhagen öffnete. Darunter waren die Firmen *Biorama* und *Fotorama* 1909 und *Kinografen* 1910. Ihr Anteil an der Bildproduktion blieb im Vergleich zu *Nordisk* jedoch gering, wenngleich ihre Aufnahmen großen Einfluss hatten. Beispielsweise hatte *Fotorama* mit *DEN HVIDE SLAVENHANDEL – WEISSER SKLAVENHANDEL* (DK 1910) landesweiten Erfolg, jedoch keine Möglichkeit, die Produktion international zu vermarkten.²⁶¹ Diese Möglichkeiten hatte die *Nordisk*, die wegen des kleinen dänischen Marktes seit ihren Anfängen den Export kinematographischer Erzeugnisse forcierte.²⁶² *Nordisk* brachte ein Plagiat der Aufzeichnungen sehr erfolgreich auf den internationalen Markt. Die juristischen Folgen wurden außergerichtlich gelöst, indem die *Nordisk* den Filmverleih im Inland und in Schweden abtrat und *Fotorama* im Gegenzug ihre kinematographische Produktion einschränkte.²⁶³ Die ersten Erfolge der dänischen Bildproduktion, *LOEVEJAGTEN – LÖWENJAGD* (DK 1907) das erfolgreiche Plagiat *DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER* (DK 1911) und *AFGRUNDEN – ABGRÜNDE* (DK 1910), begründeten den Welterfolg des dänischen Films. In den ersten Filmen zeigen sich schon die Tendenzen zum *feature*-Film und zum mondänen Drama mit Hang zum Naturalismus. Ein Grund für die qualitativ hochwertigen Aufzeichnungen war die Einbeziehung von Bühnenkünstler / innen in die kinematographische Arbeit,²⁶⁴ durch die auch die Stars Urban

²⁶¹ Casper Tybjerg, s.v. Denmark. In: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 172 – 176, hier 172 – 174. Im Folgenden zit. als: Tybjerg, Denmark. Abel, *Encyclopedia*.

²⁶² Faulstich u. Korte, *Film zwischen 1895 und 1924*, 27f.

²⁶³ Tybjerg, Denmark. Abel, *Encyclopedia*, 174.

²⁶⁴ Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd.1, 70f.

Gad, Asta Nielsen und Valdemar Psilander zum Film kamen.²⁶⁵ Zudem versuchten Filmschaffende qualifizierte Autor / innen zu gewinnen.²⁶⁶ Den Filmen eigen war ihre Darstellung der erotischen Phantasie, was nicht mit Pornographie verwechselt werden darf.²⁶⁷ Im Zentrum der dänischen Dramen stand zumeist die sinnliche Liebe, deren Höhepunkt im Film durch den leidenschaftlichen Kuss dargestellt wurde.²⁶⁸ Die internationale Konkurrenz drängte die dänische Produktion zu einem Repertoire, das als Mischung aus Naturalismus und Personenzeichnung verstanden werden konnte. Die Suche nach qualifizierten Autor / innen kulminierte schließlich im *Autorenfilm*²⁶⁹, in dem Themen zeitgenössischer Romane und moderner Autor / innen einfließen. Der charakteristischste Film dieser neuen Phase war wohl ATLANTIS (DK 1913).²⁷⁰

Der dänische Filmexport ist mit Italien gemeinsam das anschaulichste Beispiel, dass auch schwach industrialisierte Länder im internationalen Filmgeschäft Fuß fassen konnten.²⁷¹ Sie waren eine ernstzunehmende Konkurrenz für die französischen Marktführer.²⁷² Die dänische Produktion exportierte erfolgreich nach Frankreich, Italien, vor allem aber nach Deutschland, wo es eine enorme Nachfrage an Filmen gab.²⁷³ Dort erreichte der dänische Film beinahe eine Monopolstellung.²⁷⁴

Filme, die chirurgische Tätigkeiten zeigten und ein Film über einen Sexualmord, der kurz zuvor stattgefunden hat, riefen 1907 dänische Zensurbehörden auf den Plan. In Kopenhagen wurde die Zensurtätigkeit an das bereits bestehende Ressort für Theaterzensur vergeben und im Rest des Landes an die örtlichen Polizeistellen. Durch unausgewogene Zensurierung wurde der Ruf nach einer zentralen Zensurstelle laut, die 1913 ins Leben gerufen wurde. Die Zensur hatte es vor allem auf Darstellungen von Kriminalität und Blasphemie abgesehen, wobei kaum Filme verboten, jedoch sehr oft gekürzt wurden. Während des Ersten Weltkrieges gab es einen hohen Anteil politischer Zensur, um propagandistische Werke aus dem Repertoire zu verbannen. So hoffte man, den neutralen Status weiter aufrecht zu erhalten und Kapital daraus schlagen zu können. Diese Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Großbritannien, Frankreich und Italien erließen 1915 und Russland 1916 Importverbote für dänische Filme. Der Grund dafür war, dass diese Mächte fürchteten, die deutsche Blockade der Filmindustrie würde über Dänemark umgangen. Dies be-

²⁶⁵ Tybjerg, Denmark. Abel, Encyclopedia, 175.

²⁶⁶ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 71.

²⁶⁷ Engell, Sinn und Industrie, 67.

²⁶⁸ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 71f.

²⁶⁹ Tybjerg, Denmark. Abel, Encyclopedia, 175.

²⁷⁰ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 72 – 74.

²⁷¹ Ebd., 69.

²⁷² Faulstich u. Korte, Film zwischen 1895 und 1924, 27.

²⁷³ Engell, Sinn und Industrie, 68.

²⁷⁴ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 69.

deutete den Untergang für die bisher prosperierende Filmindustrie Dänemarks,²⁷⁵ der mit dem Aufkauf der Besitzungen der *Nordisk* in Deutschland und den damit verbundenen Vertriebsrechten der Filme im Jahr 1917 durch die *UFA* besiegelt wurde.²⁷⁶

6. 2. 6.) **Russland**

Wie in anderen Ländern fand das kinematographische Schaffen im Zarenreich nach einem anfänglichen Interesse des Großbürgertums seit 1896 seinen Platz in der Welt des Jahrmarktes.²⁷⁷ Obwohl Lumière schon bald eine feste Vorführstätte in St. Petersburg eröffnete, blieben die Projektionen bis 1904 eher saisonale Attraktionen von Jahrmärkten.²⁷⁸ Zwischen 1903 und 1904 nahmen aber immer mehr sogenannte *Elektrotheater* ihren Betrieb auf,²⁷⁹ auch wenn es die instabile politische Lage erschwerte, eine Filmindustrie aufzubauen. Amerikanische und britische Filmvertreter / innen kamen schnell ins Land, doch es waren zu einem großen Teil die französischen Unternehmen *Pathé-Frères* und *Gaumont*, die bis 1908 den Absatzmarkt beherrschen sollten.²⁸⁰ Aleksandr Drankov eröffnete 1907 sein *Kinematographisches Studio* und begann mit den ausländischen Zweigstellen durch seine erste Produktion *STENKA RAZIN* (R 1908) zu konkurrieren. *Pathé* und *Gaumont* warfen daraufhin russische Klassikeradaptionen von Tolstoi, Gogol, Ostrowski oder Lermontow auf den Markt. Drankov erwies sich als keine ernst zu nehmende Gefahr für die französische Vormachtstellung in der Filmindustrie. Alexander Alexejewitsch Chanshonkow konnte mit seiner 1906 gegründeten Firma dagegen später noch eher mit den großen Unternehmen konkurrieren. Wie TOPLITZ anmerkt, begann der selbstständige russische Film mit den Anfängen des *Film d'Art*. Das schlug sich auch im Repertoire der in Russland gezeigten kinematographischen Produkte nieder. Dabei war der Wunsch nach vertrauten kulturellen Traditionen und Bildern mit nationalem Charakter deutlich ersichtlich. Die *Pathé-Rouss*-Wochenschau *RUSSLAND IN BILDERN* (F 1908) und der erste russische Film *DONSKIE KAZAKI – DONKOSAKEN* (R 1908) kamen diesem Wunsch nach. Doch der große Teil der Produktionen vor 1912 blieben Verfilmungen von Romanen, Theaterstücken und Volksliedern, bei denen nicht sehr genau auf eine sorgfältige Wiedergabe von etwaigen russischen literarischen Originalen geachtet wurde. Mit 1912 begannen sich qualitativ hochwertigere Adaptionen be-

²⁷⁵ Tybjerg, Denmark. Abel, Encyclopedia, 174 – 176. Für den Film in den nordischen Ländern siehe auch: Sadoul, Geschichte der Filmkunst, 89 – 96.

²⁷⁶ Uricchio, The First World War and the Crisis in Europe, 66.

²⁷⁷ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 91.

²⁷⁸ Denise J. Youngblood, s.v. Russia. In: Richard Abel (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 555 – 560, hier 556. Im Folgenden zit. als: Youngblood, Russia. Abel, Encyclopedia.

²⁷⁹ Toeplitz, Geschichte des Films, Bd.1, 91.

merkbar zu machen. Was blieb, waren jedoch die starken nationalen Bezüge bis 1914. Das beeinflusste das Entstehen von Historienfilmen, die im Sinne der offiziellen Historiografie gedreht wurden. So entstanden Propagandafilme, wie WOZARENIJE ROMANOWYCH – DIE HERRSCHAFT DER ROMANOWS (R 1913) und TRISTA LET DINASTIJA ROMANOW – DREIHUNDERT JAHRE DYNASTIE ROMANOW (R 1913). Der zwei Jahre davor produzierte Film OBORONA SEWASTOPOLJA – DIE VERTEIDIGUNG VON SEWASTOPOL (R 1911) wurde ebenfalls als Darlegung des russischen Heldentums verstanden, wobei er eigentlich als monarchistischer *Agitationsfilm* gedacht gewesen war. Ein anderes Genre, das sich in Russland ausbildete, waren die *Puppenfilme*. Wladyslaw Starewicz begann mit Puppen Parodien von populären Filmgenres aufzuzeichnen. Der erste Film dieser Gattung war der 1912 veröffentlichte DIE SCHÖNE LJUKANIDA / DER KRIEG DER GEHÖRNTEN MIT DEN SCHNURRBÄRTIGEN (R 1912). Der eigenständige russische Film begann sich erst spät zu entwickeln, doch mit den Historien- und Puppenfilmen ergab sich die Möglichkeit zur internationalen Vermarktung.²⁸¹ Die russische Filmproduktion stieg von 1909 bis 1913 erheblich, aber bis 1914 dominierten ausländische Unternehmen den Filmmarkt.²⁸² Jedoch hatten die französischen Firmen nun auch Konkurrenz aus Deutschland, Schweden, Dänemark und Italien. Bis 1912 zeichnete sich die eigenständige Produktion durch eine hohe Anzahl von Aktualitäten, Wochenschauen und Reiseberichten aus. Von den wenigen fiktionalen Aufzeichnungen waren mehr als die Hälfte Adaptionen aus der klassischen Literatur. Ab 1913 wurden solche Adaptionen länger und qualitativ hochwertiger, wodurch sich einige Direktor / innen und Schauspieler / innen profilieren konnten. Mit Kriegsbeginn und den Einfuhrverboten florierte die heimische Filmproduktion und der Trend zu *feature*-Filmen setzte sich fort. Die Zensur in Russland griff härter als im Rest Europas durch. Dabei handelte es sich vornehmlich um politische Zensur, um die Verbreitung sozialistischer Gedanken über das Medium zu verhindern. Dies stellte sich als nicht allzu schwierig heraus, da die Filmindustrie guten Grund hatte, sich vor einer sozialistischen Revolution zu ängstigen. Die Industrie versuchte sich selbst über Ratgeber in der Fachpresse im erwünschten Rahmen zu halten. Die Zensur hatte somit vor allem ein Auge auf Filme über die Romanows, die alle Rechte für eine Abbildung ihrer eigenen Personen für sich beanspruchten, und Filme, welche die Wertevorstellungen der russisch-orthodoxen Kirche verletzten. Mit der Februarrevolution 1917 wurde die staatliche Zensur vorerst aufgehoben, doch der Machtwechsel wirkte sich desaströs auf die Filmindustrie aus.²⁸³ Hatte sich die Filmindustrie während des Krieges, trotz der schlechten wirtschaftlichen Lage, von der totalen Abhängigkeit ausländischer Importe der Vorkriegszeit etwas

²⁸⁰ Ebd. und *Youngblood*, Russia. *Abel*, Encyclopedia, 556.

²⁸¹ *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd.1, 91 – 95.

²⁸² *Youngblood*, Russia. *Abel*, Encyclopedia, 556.

²⁸³ Ebd., 556 – 560.

befreien können und es vermocht, eine eigene Produktion mit nationalem Charakter aufzustellen, so wurde dieser Prozess durch die Revolution, den folgenden Bürgerkrieg und die extreme Armut, die in großen Teilen des Landes herrschte, völlig angehalten.²⁸⁴ Bis 1919 befand sich der überwiegende Teil der Filmindustrie im Exil.²⁸⁵

6. 2. 7.) Deutschland

Das wilhelminisch-deutsche Kaiserreich präsentierte sich bis 1910 sehr konservativ-reserviert gegenüber dem neuen Medium, obwohl sich schon früh deutsche Techniker, wie die Skladanowskys oder Messter, mit kinematographischen Geräten befassten.²⁸⁶ Diese Reserviertheit äußerte sich auch in der Ablehnung deutscher Kapitalgeber / innen, die Filmproduktion zu fördern.²⁸⁷ So blieb die deutsche Filmindustrie bis 1912 auf einem vorindustriellen Level. Nicht zuletzt weil es verabsäumt wurde, das Filmschaffen in die Sektoren Produktion, Verleih und Vorführung zu gliedern. Die kinematographischen Vorführungen blieben länger als anderswo den sogenannten Wanderkinos und Jahrmärkten vorbehalten. Ortsfeste Vorführstätten wurden erst ab 1911 zur Regel.²⁸⁸ Durch ausländische Filmindustrie beherrscht, bildeten sich in Deutschland, wo auch der Begriff „Kintopp“ als Bezeichnung für kinematographische Aufnahmen oder Kinogebäude selbst verwandt wurde, wenige bedeutende Unternehmen aus. Zu ihnen gehörten die *Deutsche Bioscop-AG* (1897), die von der *American-Biograph* gegründete *Deutsche Mutoskop & Biograph* (1898), *Messter-Projection / -Film* (1901), *Jules Greenbaum's Deutsche Bioscop* (1902) und *Duskes* (1905).²⁸⁹ Die herausragenden Gestalten innerhalb der sich zögerlich ausbildenden Filmindustrie waren Oskar Messter und Paul Davidson. Ersterer war eher am militärischen und wissenschaftlichen Nutzen der kinematographischen Möglichkeiten interessiert, während Davidson auf die Unterhaltungsbranche abzielte.²⁹⁰ Oskar Messter und sein Kameraoperator Carl Froelich bedienten sich einer großen Bandbreite an Genres: *Variété*-Nummern, Spielszenen, Reisefilme oder Aktualitäten. Ab 1902 versuchte Messter in seinen Tonbildern die Verbindung von kinematographischer Aufzeichnung und Tonaufzeichnung im edisonschen Sinne. Ab 1907 drehte er aber auch längere Spielfilme, für die er bekannte Schauspieler / innen und

²⁸⁴ *Uricchio*, *The First World War and the Crisis in Europe*, 66.

²⁸⁵ *Youngblood*, *Russia*. *Abel*, *Encyclopedia*, 556 – 560. Zum Film in Russland siehe auch: *Sadoul*, *Geschichte der Filmkunst*, 178 – 190.

²⁸⁶ *Thomas Elsaesser*, *Michael Wedel*, *Corinna Müller* u. *Scott Curtis*, s.v. *Germany*. In: *Richard Abel* (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 270 – 277 hier 270. Im Folgenden zit. als: *Elsaesser*, *Wedel*, *Müller*, u. *Curtis*, *Germany*. *Abel*, *Encyclopedia*.

²⁸⁷ *Faulstich* u. *Korte*, *Film zwischen 1895 und 1924*, 28.

²⁸⁸ *Elsaesser*, *Wedel*, *Müller*, u. *Curtis*, *Germany*. *Abel*, *Encyclopedia*, 270.

²⁸⁹ *Faulstich* u. *Korte*, *Film zwischen 1895 und 1924*, 29.

²⁹⁰ *Elsaesser*, *Wedel*, *Müller*, u. *Curtis*, *Germany*. *Abel*, *Encyclopedia*, 270.

Autor / innen begeistern konnte, bis er 1910 Filme mit dem späteren Star Henny Porten drehte. Messter entwirft mit der MESSTER-WOCHE (D 1914 – 22) aber auch eine spezielle Form der Berichterstattung, die ab 1914 Dokumente zum Krieg zeigte und parallel zur EIKO-WOCHE (D 1914 – 18) lief.²⁹¹ Die Wochenschauen fanden beim Publikum Anklang,²⁹² weil die ausländischen Unternehmen keine speziell auf Deutschland zugeschnittenen Wochenberichte herausgaben.

Davidson unterhielt eine Reihe von Kinos, bevor er 1906 kleinere Filmunternehmen zur *Allgemeinen Kinematographen-Theater Gesellschaft* zusammenfasste, die kurze Zeit später zur *Kapitalgesellschaft Projektions-Union AG, PAGU*, umgewandelt wurde. Er vertrieb ausländische Filme und ergänzte diese mit eigenen Produktionen, wie *HEISSES BLUT* (D 1911). Dazu nahm er namhafte Schauspieler / innen wie Asta Nielsen und ihren Mann Urban Gad unter Vertrag.²⁹³

Die Ausweitung des neuen Mediums trug zur Entstehung einer *Kinoreformbewegung* bei, die vor allem versuchte, den Jugendschutz auszubauen und das Kino für wissenschaftliche beziehungsweise kulturelle Zwecke zu nutzen. Durch diese Gruppierung veranlasst, wurden von der deutschen Industrie vermehrt Lehrfilme oder Kulturfilme verschiedener Art hergestellt.²⁹⁴

Ab dieser Zeit entstanden weitere Filmunternehmen, wie *Vitascope*, 1909, *Komet-Film*, 1911, *Continental-Kunstfilm*, 1911, *Eiko-Film*, 1911, oder *Luna-Film*, 1913. In dieser Phase setzt auch der Trend zum *feature*-Film ein. Trotz der Firmengründungen blieb der deutsche Markt zu circa 90 Prozent in den Händen von ausländischen Filmfirmen.²⁹⁵ Die *PAGU* versuchte einstweilen eine weitere Niveauhebung des Films. Dazu wurden zum einen ab 1910 große „edel ausgestattete Filmtheater“ eröffnet, zum anderen bekannte Schauspieler / innen für Filme angeworben. Nach Asta Nielsen und Urban Gad kam Max Reinhardt hinzu. Auch andere Produktionsfirmen lockten nun mit großen Namen wie Albert Bassermann oder Paul Wegener, der mit *DER STUDENT VON PRAG* (D 1913) einen ersten Erfolg feiern konnte. Insgesamt wussten diese Veredelungsversuche des Films aber ähnlich wie in Frankreich nicht zu überzeugen.²⁹⁶ Gemeinsam mit deutschen Varianten der Komödie, des Melodrams oder des Detektiv-Films, die ebenfalls erste Ansätze „eines nationalen deutschen Films“ erkennen ließen, wurden sie vor allem durch den *Autorenfilm* in den Schatten gestellt. Insgesamt hatten dänische Schauspieler / innen, Direktor / innen, aber auch die gesamte dänische Filmindustrie einen starken Einfluss auf die deutsche Filmentwicklung. Trotzdem befand sich die deutsche Filmindustrie in einem generellen Aufschwung seit ungefähr 1910. Die Zahl der Eröffnungen von Kinos stieg bis zur Krise 1917 / 18

²⁹¹ *Faulstich u. Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 29.

²⁹² *Engell*, Sinn und Industrie, 131f.

²⁹³ *Elsaesser, Wedel, Müller, u. Curtis*, Germany. *Abel*, Encyclopedia, 270f.

²⁹⁴ *Pearson*, Transitional Cinema, 37.

²⁹⁵ *Elsaesser, Wedel, Müller, u. Curtis*, Germany. *Abel*, Encyclopedia, 270f.

stetig an. Der Krieg stimulierte also anfangs die heimische Industrie. Die Import-Blockaden bedeuteten für Unternehmen wie die *PAGU*, die stark auf den Vertriebssektor setzten, große Verluste, wogegen sich andere Firmen aufgrund der fehlenden Konkurrenz gut etablieren konnten.²⁹⁷ Deutschland konnte die heimische Filmindustrie relativ schnell konsolidieren und seinen Einfluss auf besetzte, neutrale und verbündete Länder ausweiten. Dies führte nach URICCHIO dazu, dass Filmindustrien in den von Deutschland besetzten Ländern und in den mit Deutschland verbündeten Ländern fast erstickt wurden, da die ansteigende Zahl deutscher Filmprodukte, heimische Produktionen verdrängte.²⁹⁸

Eine deutsche Bewegung zur Kontrolle der Filmvorführungen beschränkte sich bis 1910 auf den Kinderschutz. Ab dem Aufkommen des *feature*-Films wurden jedoch Stimmen für eine generelle öffentliche Regulierung laut. In Berlin wurden die Vorführungen schon seit 1906 polizeilich kontrolliert. Durch starke regionale Unterschiede wurde die Zensur schließlich zwischen 1912 und 1914 zentralisiert. Die Berliner Stelle zensurierte nun alle Streifen, die in irgendeiner Weise als Übel für einen Moral- oder Wertekodex empfunden wurden.²⁹⁹ Mit Beginn des Krieges kam es zu einer steigenden Zahl an Eigenproduktionen und Kinobesuche. Dabei wurde die Filmwirtschaft mehr und mehr zum Mittel des Kriegsministeriums. Die *Oberste Heeresleitung* und die Großindustrie sahen sowohl Wochenschau, Propaganda- als auch Spielfilm als kriegswichtig an. Um Kontrolle über die Produktion zu erlangen, wurde das *Bild- und Filmamt*, kurz *BUFA*, gegründet. In diesem Amt liefen alle Entscheidungen über Zensur, Verteilung des Rohfilms, Erteilung von Drehgenehmigungen, Filmförderungen und Einrichtung von Feldkinos zusammen. Gegen Ende des Krieges beschloss man, vor allem auf Betreiben von General Ludendorff hin, die Gründung einer neuen Produktionsgesellschaft, der *Universum-Film-AG*, der *UFA*. Mit Großkapital ausgestattet und durch die Regierung finanziert, erlangte die *UFA* bald eine monopolartige Stellung innerhalb der deutschen Filmindustrie, nachdem sie bestehende Filmfirmen, wie *Mess-ter*, *Union* oder *Nordisk*, aufgekauft hatte.³⁰⁰ Die Propagandaziele, die durch die Gründung dieser neuen Produktionsfirma erreicht werden sollten, konnten jedoch nicht mehr realisiert werden.³⁰¹

²⁹⁶ *Faulstich* u. *Korte*, Film zwischen 1895 und 1924, 29f.

²⁹⁷ *Elsaesser, Wedel, Müller, u. Curtis*, Germany. *Abel*, Encyclopedia, 271 – 277.

²⁹⁸ *Uricchio*, The First World War and the Crisis in Europe, 66.

²⁹⁹ *Elsaesser, Wedel, Müller, u. Curtis*, Germany. *Abel*, Encyclopedia, 271 – 277.

³⁰⁰ *Engell*, Sinn und Industrie, 133f. Und *Uricchio*, The First World War and the Crisis in Europe, 66.

³⁰¹ *Engell*, Sinn und Industrie, 133f. Zum deutschen Film siehe auch: *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst, 150 – 164. Zum Film in Deutschland siehe auch: Siegfried *Kracauer*, Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Übers. der Originalausgabe: From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film, Princeton 1947. Übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt / Main, ⁴1999) 632 S., hier 19 – 46. Wenngleich

6. 3.) Non-fiction – Von der Actualité zum Dokumentarfilm

Diese Arbeit widmet sich einer Darstellung des Krieges, am Beispiel non-fiktionaler Filmquellen, also filmischer Quellen, die den Anschein erwecken sollten, das Geschehen im Krieg mit Anspruch auf Wahrheitsgehalt wiederzugeben. Die Frage, der hier nachgegangen werden soll ist, was dokumentarische Aufnahmen überhaupt sind, wie sie gefertigt wurden beziehungsweise wie sie im zeitgenössischen Kontext gesehen und verstanden wurden. PEARSON meint, dass viele Filmtheoretiker / innen den Übergang von *non-fiction*-Aufnahmen zu *fiction*-Aufnahmen innerhalb den Produktionen der Brüder Lumière und Méliès erkannten, da erstere vorzugsweise authentische, Méliès und seine Mitarbeiter jedoch inszenierte Aufnahmen drehten. PEARSON bemerkt allerdings zu Recht, dass in den Produktionen vor 1907 authentische und inszenierte Aufnahmen ohne weiteres vermischt werden konnten, weshalb sie dafür plädiert, eher nach Gemeinsamkeiten als nach Unterscheidungspunkten der beiden Genres zu suchen. Der Auffassung der Autorin ist sicherlich zuzustimmen. Trotzdem ist eine zumindest versuchte Trennung der Genres für eine Geschichtswissenschaft, die solche Quellen auf verschiedenste Art und Weise verarbeitet, durchaus sinnvoll. Gleichzeitig sollte die Geschichtswissenschaft sich aber den Überlagerungen der Genres bewusst sein.³⁰² Dabei hat GOERGEN sicherlich Recht, wenn er anführt: „Die Frage nach dem Dokumentarischen in den Wirklichkeitsbildern aus dem Ersten Weltkrieg behandelt eine »komplizierte Semantik«. Sie enthalten eine Matrix mehrerer Wirklichkeitsebenen, die mit Gegensatzpaaren wie dokumentarisch / nicht dokumentarisch, authentisch / nicht authentisch, korrekt / unkorrekt oder überzeugend / nicht überzeugend nicht ausreichend zu erfassen sind.“³⁰³

In ähnlicher Weise arbeitet HENRY MCKEAN TAYLOR in seinen Überlegungen zu möglichen Grenzen zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm heraus, dass sich das dokumentarische Genre in einem breiten Spannungsfeld zwischen Tatsachenberichten und Fiktion relativ frei zu bewegen scheint.³⁰⁴ Dieses Feld steckt er mit den Aussagen von CHRISTIAN METZ, „Tout film est un film de fiction [...]“³⁰⁵ und von STEPHEN HEATH, „A film is always a document – a documenta-

KRACAUER eine tatsächliche Existenz des deutschen Films erst nach dem Ersten Weltkrieg erkennen kann, behandelt er in seinem Werk auch die Zeitspanne von 1895 bis 1918 sehr ausführlich und genau.

³⁰² Pearson, *Early Cinema*, 18.

³⁰³ Goergen, *Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz*, 29.

³⁰⁴ Henry McKean Taylor, *Rolle des Lebens – Die Filmbiographie als narratives System*. (Zürcher Filmstudien 8, Schüren 2002) 424 S., hier 75 – 82. Im Folgenden zit. als: *Taylor*, *Rolle des Lebens*.

³⁰⁵ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma* (Erstausgabe 1977, Paris 1993) 370 S., hier 63. Zit. nach: *Taylor*, *Rolle des Lebens*, 75.

ry.³⁰⁶ ab.³⁰⁷ Diese Aussagen widersprechen sich beziehungsweise widerlegen sich gegenseitig und versinnbildlichen so die fließenden Übergänge zwischen Dokument und Fiktion. Diese Übergänge von Fiktion und Non-Fiktion verschieben sich dabei nach TAYLOR mit der Zeit, weil dokumentarische Techniken historisch konditioniert sind.³⁰⁸ Trotzdem, meint der Autor, „ist die Opposition zwischen den beiden Modi «eine konstante funktionelle Unterscheidung» und basiert auf der Haltung des Produzenten sowie auf einem impliziten «Pakt» zwischen dem Autor / Produzenten und dem Rezipienten“.³⁰⁹ TAYLOR trennt die Modi, indem er behauptet, dass das fiktionale Genre nach Kriterien der Wahrscheinlichkeit arbeite, der Dokumentarfilm dagegen die assertive Haltung einer Wirklichkeitsbehauptung einnimmt.³¹⁰ TAYLOR beruft sich auch auf NOËL CARROLL,³¹¹ wenn er versucht, die Modi zu trennen und eine endgültige Gleichsetzung der Genres zu verhindern, indem er die Behauptungen entkräftet, dass die narrativen und ideologischen Elemente des Dokumentarfilms ihn zum *fiction*-Film mutieren lassen.³¹² Ähnlich CARROLL meint der Autor: „Die ontologische Differenz zwischen Fiktion und Nichtfiktion besteht vielmehr darin, dass letztere eine Wirklichkeitsreferenz enthält, während erstere auf «Segmente möglicher Welten» verweist und anstelle von Wissensansprüchen und Beweisbarkeit die Wahrscheinlichkeit setzt.“³¹³ TAYLOR relativiert diese Aussage jedoch, indem er sich auf BRANIGAN bezieht und schreibt, „dass Fiktion und Nichtfiktion sich hybridisieren lassen und die Grenze nicht immer eindeutig gezogen werden kann“.³¹⁴ Zusammenfassend meint TAYLOR trotzdem, dass Fiktion und Nicht-Fiktion von ihren Intentionalitäten her zu unterscheiden sind, wenn die gleitenden Übergänge bewusst gemacht werden.³¹⁵ Weil sich diese Übergänge eben auch mit der Zeit verschieben, wird es auch wichtig, „den ursprünglichen Erwartungshorizont der Filmproduktion und -rezeption nachzuvollziehen“.³¹⁶ Dafür ist es wichtig, erneut den retrospektiven Blick zu bemühen, also die Wurzeln des Dokumentarfilms auszumachen.³¹⁷ Eine nützliche, wenn auch wiederum teleologisch drastisch aufgeladene Darstellung des Dokumentarfilms

³⁰⁶ Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Basingstoke [u.a.] 1981) 257 S., hier 191. Zit. nach: Taylor, *Rolle des Lebens*, 76.

³⁰⁷ Taylor, *Rolle des Lebens*, 75f.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd., 75.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge [u.a.] 1996) 426 S., hier 224 – 238. Zit. nach: Taylor, *Rolle des Lebens*, 76f. Im Folgenden zit. als: Carroll, *Theorizing the Moving Image*,

³¹² Taylor, *Rolle des Lebens*, 76f.

³¹³ Carroll, *Theorizing the Moving Image*, 238. Zit. nach: Taylor, *Rolle des Lebens*, 77.

³¹⁴ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London [u.a.] 1992) 325 S., hier 207ff. Zit. nach: Taylor, *Rolle des Lebens*, 78.

³¹⁵ Taylor, *Rolle des Lebens*, 82.

³¹⁶ Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm*, 111.

³¹⁷ Ebd., 111f.

findet sich in dem älteren Werk von BARNOUW.³¹⁸ Wird bei ABEL nachgeschlagen, so finden sich in der thematisch geordneten Auflistung von Einträgen unter dem Begriff *non-fiction* mehrere Teilsparten: *Actualités*, Werbefilme, Boxfilme, Tanzfilme, ethnographische Filme, Expeditions- oder Erkundungsfilme, Industriefilme, Filme über Neuigkeiten, Wochenschauen, Kamerazugfahrten, Filme über Polarexpeditionen, Propagandafilme, *Re-enactments*, religiöses Filmschaffen, wissenschaftliche Filme, Sportfilme und Reiseberichte.³¹⁹

Das non-fiktionale beziehungsweise dokumentarische Genre in den ersten Jahren der Kinematographie stellt sich sichtlich als sehr breites Feld dar, dessen Teilbereiche sich überlappen und ineinander aufgehen. Grenzen zwischen den Bereichen gibt es keine beziehungsweise bleiben sie unscharf.

Dieses breite Feld des dokumentarischen Filmschaffens hat in der filmhistorischen Forschung bisher im Vergleich zum Spielfilm eher wenig Aufmerksamkeit erhalten. Der *Domitor-Kongreß* in New York und der *Amsterdam Workshop* (1994) sowie das *Cinema Ritrovato* in Bologna und die *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone (1995) brachten dabei einen Umschwung. Der *non-fiction*-Film geriet immer mehr in den Fokus, wenngleich auf diesem Gebiet noch viel nachzuholen sein wird.³²⁰ Wie GUNNING beschreibt, ist es für den Dokumentarfilm ebenso wie für den Spielfilm nützlich, den frühen *non-fiction*-Film deutlich vom späteren Dokumentarfilm zu unterscheiden. Auch wenn sich letzterer aus seinen Traditionen und somit dem frühen *non-fiction*-Film versteht, ist es nützlich, die Bereiche wieder im Sinne eines Bruchs, verstanden als historisches Werkzeug, zu trennen. GUNNING greift auf bestehende Termini zurück und trennt zwischen Aktualitätenfilme und Dokumentarfilme, wobei er dem Ersten Weltkrieg eine entscheidende Rolle für die Transformation des einen zum anderen zuschreibt.³²¹ Aber schon eine Betrachtung des Aktualitätenfilms erweist sich aufgrund der zeitgenössischen Terminologie als schwer: „Bezeichnet das französische *actualité* zunächst ganz allgemein einen Film, der auf das Interesse der Öffentlichkeit rechnen kann, so wird dieser Ausdruck schon bald im Sinne von ›Nachrichtenfilm‹ verwendet, worunter gleichermaßen nachgestellte und dokumentarisch aufgenommene Szenen fallen. Schließlich geht die *actualité* als Einzelfilm im Programmformat der Wochenschau auf. Im Englischen wiederum werden Filmaufnahmen von Tagesereignissen als *topical films*, später als *newsreels* bezeichnet. Der Terminus *actuality* meint dagegen schlicht die Wirk-

³¹⁸ Erik Barnouw, *Documentary – A History of the non-fiction film* (2. erw. Aufl., New York, Oxford [u. a.] 1993) 400 S.

³¹⁹ Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 791 S., hier XXVI. Im Folgenden zit. als: *Abel*, *Encyclopedia*.

³²⁰ *Gunning*, *Vor dem Dokumentarfilm*, 111f.

³²¹ *Ebd.*, 112.

lichkeit, während der französische Ausdruck *actualité* in der anglo-amerikanischen Filmgeschichtsschreibung oft ganz allgemein für den frühen *non-fiction*-Film steht.“³²²

Das öffentliche Interesse, das in diesem Sinn für eine *actualité* im eigentlichen Sinn nötig ist, muss aber noch mit einer temporären Note versehen werden: „The original French term, however, clearly implies a temporal reference: an *actualité* is a current event or something which happened relatively recently.“³²³ Der zeitliche Bezug, muss jedoch gleichzeitig für die frühen Aktualitäten wieder relativiert werden. Der Grund dafür sind die langen Laufzeiten der Bilder. Sie hatten also eine gewisse „Langlebigkeit“³²⁴.

Wir haben es hier also mit einem nicht klar definierten Bereich zu tun, in welchem die Bedeutung bestimmter Begrifflichkeiten von der temporären oder sozio-kulturellen Benützung abhängig ist. Zudem werden Begrifflichkeiten aus dem zeitgenössischen Kontext und aus einer historisierenden Gegenwart vermischt. Schließlich werden Begriffe, die ein Film-Produktformat beschreiben, mit Begriffen, die das authentische oder inszenierte Wesen einer Filmquelle beschreiben sollen, verwechselt oder ungenau verwendet, wie im Falle des Dokumentarfilms. „Durch den inflationären Gebrauch dieses Begriffes hat die Genrebezeichnung ihre klassifikatorische Kraft weitgehend verloren“.³²⁵ Daher muss für die vorliegende Arbeit eine Ordnung in die Begrifflichkeiten gebracht werden. Dafür wird zuerst über die *actualités* reflektiert, bevor der Bogen zum Dokumentarfilm gespannt wird.

Von Beginn der kinematographischen Aufzeichnungen an, werden Aktualitäten produziert, die dem Publikum gestatten, sich ein Bild von Krönungen, Paraden, Staatsbesuchen und dergleichen zu machen. Große Neugierde herrscht nach solchen Aufnahmen. Sie ist so groß, dass das Publikum auch Aufnahmen von Ereignissen sehen möchte, die für eine Kamera nicht oder nur schwer aufzuzeichnen sind. Daher bemüht sich die Kinematographie auch Ereignisse nachzustellen, um sie einzufangen und wiederholbar machen zu können. Es werden sogenannte *Re-enactments* produziert, die sich um eine möglichst detailnahe Abbildung des tatsächlichen Ereignisses bemühen. Diese nachträglichen Inszenierungen werden vom Publikum aber nicht, wie es heute möglicherweise erwartet würde, angegriffen. Im Gegenteil: Gute Nachbildungen werden vom Publikum

³²² Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, Editorial. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6, Aktualitäten (1997) 7 – 9, hier 7. Im Folgenden zit. als: Kessler, Lenk, Loiperdinger, Editorial.

³²³ Frank Kessler, s.v. *actualités*. In: Richard Abel (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 5f., hier 5.

³²⁴ Sabine Lenk, Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6, Aktualitäten (1997) 51 – 66, hier 62. Im Folgenden zit. als: Lenk, Aktualitätenfilm.

³²⁵ Klaus Kanzog, Bewusst sehen! – Kategorien der wissenschaftlichen Filmanalyse für den täglichen Gebrauch. In: Ulrich Baumgärtner u. Monika Fenn, Geschichte und Film – Erkundungen

sogar gewürdigt. Dieses lässt sich also nicht, oder zumindest nicht immer, von nachgespielten Szenen täuschen. Die *Re-enactments* werden nicht als *fakes* entlarvt und kritisiert, sondern als Berichte über Ereignisse angenommen.³²⁶ „Letztendlich kommt es darauf an, daß Hersteller, Auswerter bzw. Zuschauer den Aufnahmen eines Ereignisses aktuelle Bedeutung zuschreiben.“³²⁷ Und: „Was wir heute als »Fälschung« bezeichnen, kann aber von den Zeitgenossen als Wirklichkeitsbild wahrgenommen worden sein.“³²⁸

Die Filme, sowohl Aufzeichnungen von tatsächlich stattgefundenen Ereignissen, als auch *Re-enactments* von solchen, werden also als *actualités* verstanden. Erstens in dem Sinne, dass sie Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit erregen, die unter anderem dadurch entsteht, dass der Film sich auf ein im öffentlichen Diskurs als aktuell wahrgenommenes Ereignis bezieht. Zweitens in dem Sinne, dass die technische Aufzeichnung einen wahrheitsgetreuen Bericht dieses Ereignisses gibt. Es ist fraglich, wie gut das Publikum vor 1907 / 08 über die Produktion von *Re-enactments* informiert war, doch vereinzelte Proteste gegen nachgespielte Ereignisse beweisen zumindest mancherorts eine Kenntnis darüber. Der Unterschied zwischen Bildern von nachgestellten und tatsächlichen Ereignissen war also wohl anfangs nicht entscheidend für den Grad an Authentizität, die das Publikum den Aufnahmen zuschrieb.³²⁹ Innerhalb dieser Bilder von Ereignissen und ihren *Re-enactments* mischen sich auch aktualitätsbezogene Fiktionsfilme, wie *ATTACK ON A CHINA MISSION* (GB 1900). Solche Filme nahmen sich ein in der Öffentlichkeit stark diskutiertes Ereignis zum Anlass und setzen es in Szene, ohne dabei Rücksicht auf Fakten- oder Detailtreue zu nehmen. Die Aufnahmen hatten keine berichtende Funktion, sondern sollten eine herrschende Stimmung oder Ideologie herauskehren. Trotzdem finden sich auch derartige Filme im Kontext der Aktualitätenfilme und wurden formal als solche wahrgenommen. Vielerorts wird ihnen auch ein hoher Grad an Authentizität zugeschrieben worden sein.³³⁰

Nach vereinzelten Protesten bricht eine echte Debatte über Authentizität und Inszenierung in den Aktualitäten erst im Zusammenhang mit einigen Aufklärungsartikeln über Filmtricks 1907 / 08 aus. Die Fachpresse versuchte zu beruhigen, und der Glaube an die Authentizität, welche sich technikhärent darstellte, schien stark zu bleiben. Trotzdem wandten sich die Filmfirmen nun besonders bei spektakulären Sensationsgeschichten wieder den tatsächlichen Aufnahmen anstatt den *Re-enactments* zu, wobei sich nur schwer sagen lässt, ob sich dieser Umstand aus den Ansprüchen des Publikums oder den höher entwickelten Möglichkeiten der Filmproduzenten ergab.

zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm (Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium 7, München 2004) 11 – 25, hier 13. Im Folgenden zit. als: *Kanzog*, Bewusst sehen!

³²⁶ Lenk, Aktualitätenfilm, 51 – 53.

³²⁷ Kessler, Lenk, Loiperdinger, Editorial, 8.

³²⁸ Goergen, Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz, 35.

³²⁹ Lenk, Aktualitätenfilm, 53f.

³³⁰ Ebd., 54f.

Es bestand ein kontinuierliches Interesse an solchen Aktualitäten, wobei die anfängliche Begeisterung mit 1905 abklingt und folglich eher die Spielfilmproduktion ins Zentrum des Interesses rückt. Mit dem Etablieren ortsfester Vorführstätten und möglicherweise auch durch eine thematische Krise des fiktionalen Genres bedingt, steigt das Interesse an Aktualitäten wieder. Dies mündet schließlich in der Einführung der Wochenschau, einem Format, das verschiedenste Aktualitäten vereinigt. Die erste Wochenschau war PATHÉ FAITS-DIVERS (F 1909), nach deren Vorbild vielerorts vergleichbare Formate entstanden. Die Aktualitäten verloren damit ihre *Langlebigkeit* und sie wurden zu kurzlebigen Massenprodukten. Wirkte sich dies aufgrund des Lieferdruckes negativ auf die ästhetische Qualität aus, so bedeutete die Einführung der Wochenschau die Institutionalisierung der Aktualitäten innerhalb eines fixen Bestandteils des Programms.³³¹

Wo ist aber nun der *Bruch* hin zur Dokumentation? GUNNING nähert sich dieser Frage im Kontext der Ästhetik. Er meint, dass die vielschichtigen *non-fiction*-Aufzeichnungen zwischen 1906 und 1916 fast ausschließlich derselben Ästhetik gehorchen. Diese Gruppe von Aktualitäten bezeichnet er mit einem zeitgenössischen Terminus als „Ansichten“³³². GUNNING streicht heraus, dass auch die *Ansichten* Teil der, wie GAUDREULT es nennt, *Attraktions-Kinematographie* sind, da die Betonung auf der Befriedigung der Schaulust beruht. Er trennt die *Ansichten* dabei soweit möglich von inszenierten Nummern. Einen grundlegenden Unterschied zu Inszenierungen sieht er dabei in der Rolle der Kamera. In den *Ansichten* ist die Kamera durch die Interaktion der Gefilmten mit ihr wahrnehmbar. Sie tritt als Tourist / in, Forscher / in oder Betrachter / in auf, wobei der Standpunkt bewusst gewählt wird. Durch Montage einzelner Bilder entsteht entweder, wie in Reiseberichten, eine räumliche oder, wie in Industriefilmen, eine zeitliche Logik, indem Abläufe gezeigt werden. Dieses Montageprinzip wird nach 1906 durch Techniken wie die Nahaufnahme verfeinert. Diese *Ansichten*, auch wenn sie keine Wirklichkeit wiedergeben können, beschreiben Prozesse und Ereignisse und beruhen auf der Begegnung. Eine Möglichkeit es auszudrücken, wäre zu sagen, die Aufzeichnung benütze das vorhandene „natürliche Material“³³³. VERTOV, der die theoretischen Grundlagen zum Dokumentarismus lieferte, sprach vom „Nichtspiel-Dokumentarismus, von der Fakten-Fabrik, vom Kino-Auge, welches das Leben, so wie es ist, durch Überraschung einfangen sollte“.³³⁴ GRIERSON, der den Ausdruck *Dokumentarfilm* erst eingeführt hat, wollte damit aber eben ein Produktionsverfahren beschreiben, das sich von diesen *Ansichten* abgrenzt. Gleichzeitig wollte er mit diesem Begriff auch nicht die Gesamtheit von non-fiktionalen Aufzeichnungen beschreiben. Der Unterschied zum Dokumentarischen lag

³³¹ Vgl. ebd., 53 – 62.

³³² Gunning, Vor dem Dokumentarfilm, 114.

³³³ Ebd., 117.

³³⁴ Josef Aichholzer, Christa Blümlinger, Manfred Neuwirth, Michael Stejskal (Hgg.), Dokumentarfilmschaffen in Österreich (Wien 1986) 143 S., hier 12.

für ihn im Wechsel von frühen Aufzeichnungen, die auf Begegnung, Beobachtung und Beschreibung des *natürlichen Materials* beruhten, hin zu dessen bewusster Anordnung, beziehungsweise Neuordnung und seiner kreativen Gestaltung.³³⁵ Auch wenn die Inszenierung / das Einrichten des Blicks³³⁶ schon in den *Ansichten* deutlich hervortritt, so geht für GRIERSON das Dokumentarische darüber hinaus, „indem er das »natürliche Material« schöpferisch gestaltet und dramatisiert“.³³⁷ GUNNING interpretiert GRIERSONS Ausführungen dahingehend, „daß der Übergang von der *Ansicht* zum Dokumentarfilm eine Bewegung ist, von Filmen, die als Blick funktionieren, hin zu Filmen, in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und das Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen“.³³⁸ Diesen Übergang verortet er vor allem mit dem Aufkommen der Propagandafilme während des Ersten Weltkriegs, da besonders in ihnen die Beweisfunktion wichtig wird. Die Bilder sollen Thesen für den öffentlichen Diskurs belegen, die durch die Bilder an sich gar nicht belegbar sind. Erst mit dem Zwischentitel wird das Bild *Beweis* für die These. Auch im Übergang von den *Ansichten* zum Dokumentarfilm gilt: Es gibt keinen tatsächlichen Bruch. Auch *Ansichten* waren nicht frei von diskursiven Strategien.³³⁹ Aber „Die *Ansichten* und der Dokumentarfilm unterscheiden sich nach Grad, Methode und Zweck der Interpretation. [...]. Ich unterscheide also die *Ansicht*, die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht, vom *Dokumentarfilm* als einer rhetorischen und diskursiveren Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet. Die *Ansicht* reiht einzelne Einstellungen aneinander, während der Dokumentarfilm einen breiteren, strukturierten Zusammenhang kreiert. Dadurch verlieren die Einstellungen viel von ihrer Unabhängigkeit als getrennte Aufnahmen und werden zu Beweismaterial oder zu Illustrationen im Rahmen einer Argumentation oder einer Geschichte. Diese Strukturen sind abhängig von Beziehungen, die durch Montage entstehen [...], sowie von Zwischentiteln, welche die Bilder erklären oder interpretieren. Genauigkeit und Beweisführung werden im Dokumentarfilm betont, weil die Authentizität des Bildes Teil der Argumentation wird.“³⁴⁰

So wie die *Attraktions-Kinematographie* durch das immer stärker hervortretende Prinzip der Narration in das *institutionalisierte Kino* übergeht, so gehen also die *Ansichten* als Teil dieser *Attraktions-Kinematographie* durch die immer stärker hervortretenden Prinzipien Argumentation und Interpretation als Teile der Narration in die Dokumentation über. Gleichzeitig wird der Do-

³³⁵ John Grierson, *First Principles of Documentary*. In: Forsyth Hardy (Hg.), *Grierson on Documentary* (New York 1947) S.100. Zit. nach: Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm*, 113, Anm. 5.

³³⁶ Ballhausen u. Krenn, *Wiener Kriegsbesichtigungen*, 117f.

³³⁷ Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm*, 117.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd., 111 – 121.

³⁴⁰ Ebd., 118f.

kumentarfilm nach GRIERSON als soziale Technik, die soziale Werte schaffen soll, bis hin zur Propaganda instrumentalisiert.³⁴¹ VIRILIO drückt es so aus, dass der Film, „vom Moment an, da er in der Lage ist, Überraschungen – technische, psychologische – hervorzurufen, selbst in die Kategorie der Waffen gehört“.³⁴² Das bedeutet auch, dass die ausgewiesenen non-fiktionalen Filmquellen, also vor allem zeitgenössische Dokumentarfilme und dokumentarische Wochenschauen über den Kriegsverlauf, die während des Ersten Weltkrieges und damit wohl allesamt im Kontext eines propagandistischen Diskurses entstanden sind, sehr wohl im Sinne von VERTOV, GRIERSON und GUNNING als dokumentarische Quellen zu erfassen sind, wenngleich Übergänge von der *Ansicht* zum Dokumentarfilm, bis hin zum *fiction*-Film sichtbar werden können.³⁴³ Man / Frau muss sich bei einer Bezeichnung jener Filmquellen als dokumentarisch jedoch bewusst machen, dass dieser Begriff kein zeitgenössischer ist. Dieser kam erst in den späten 1920ern und 1930ern im Zusammenhang mit den kreativ gestalteten *non-fiction*-Filmen von Robert Flaherty, Dziga Vertov, Walter Ruttmann und eben John Grierson auf.³⁴⁴ Der Begriff wird in dieser Arbeit somit rückwirkend auf die von mir besprochenen Filmquellen angewandt, da sie sich, so wie sie sich darstellen, in die Genrebeschreibungen von VERTOV und GRIERSON sehr gut einfügen. Schwieriger gestaltet sich die Einordnung bei den frühesten Beispielen von bewegten Bildern, wie etwa SANDOW (US 1894), BUCKING BRONCHO (US 1894), ROUGH SEA AT DOVER (GB 1895), THE GERMAN EMPEROR REVIEWING HIS TROOPS (GB 1895), oder SORTIE D'USINE (F 1895). Diese Aufnahmen scheinen dokumentarischer Natur zu sein, funktionieren jedoch eigentlich nach dem Prinzip der Attraktion.³⁴⁵ Sie müssen also nicht zwangsweise in ein dokumentarisches Genre eingeordnet werden. Die kreative Gestaltung dieser Aufnahmen musste, wie zuvor bei Vorlesungen, die von der *laterna magica* und Diapositiven visuell unterstützt wurden, extern durch einen auditiven Bericht dazu stattfinden. Daher könnten diese ersten *bewegten Bilder* in einem Grenzbereich gesehen werden, was MUSSER als „illustrated lectures“³⁴⁶

³⁴¹ Oppelt, Film und Propaganda, 210.

³⁴² Virilio, Krieg und Kino, 14

³⁴³ Wohlgemerkt wurden jedoch sowohl *Ansichten*, als auch Dokumentationen, trotz dieses theoretischen Übergangs, im zeitgenössischen Sprachgebrauch mit einer Vielzahl von Begriffen umschrieben beziehungsweise tauchten sie als Teile von Filmformaten auf, die im zeitgenössischen Sprachgebrauch anders bezeichnet wurden. Verwiesen sei hier noch einmal auf die einzelnen Einträge bei Abel, Encyclopedia, XXVI.

³⁴⁴ Musser, Documentary, 86. MUSSER legt dabei in seinem Artikel dar, dass das dokumentarische Genre älter als das Medium Kino selbst ist. Die Anfänge des Dokumentarismus bespricht der Autor ausgehend von Vorlesungen, die durch optische Gerätschaften, wie etwa die *laterna magica*, unterstützt wurden. Die Vorführung von Diapositiven unterstütze dabei Berichte von Reisen, Abenteuern, Aktualitäten, ethnographischen Studien, Archäologie, sozialen Themen, oder etwa Kriegen. Für solche Vorträge benutzt MUSSER den Begriff „illustrated lecture“. Ebd., 89 und ebd., 87.

³⁴⁵ Musser, Documentary, 88.

³⁴⁶ Ebd., 89.

bezeichnet, und dem, was später als dokumentarisch bezeichnet werden sollte.³⁴⁷ Den Filmquellen des Zeitraums 1914 bis 1918 ist eine kreative Gestaltung der Bilder jedenfalls inhärent, was sie als dokumentarische Aufnahmen ausweist.

Der Dokumentarfilm stellt sich gleichzeitig, sobald er Dokumente des Krieges wiedergibt, die während des Krieges entstanden sind, weil er sich im Umfeld eines größeren argumentativen und interpretativen Diskurs befindet, als propagandistischer Dokumentarfilm beziehungsweise dokumentarischer Propagandafilm dar, je nachdem, auf welchem Prinzip das Hauptaugenmerk liegt.³⁴⁸ VIRILIO dazu: „Als im Verlauf des Ersten Weltkriegs deutlich wurde, welche staatsbürgerliche Rolle der Film zu spielen vermochte, wurde er unter Hausarrest gestellt. Die Filmproduktion wurde einem Regelsystem unterworfen, das den Methoden der Fehlinformation folgte, wie die Kriegspropaganda sie entwickelt hatte.“³⁴⁹ Die propagandistischen Tendenzen werden nicht zuletzt auch darin sichtbar, dass vor allem die *non-fiction*-Filme die Botschaft vermitteln, dem Ereignis des Krieges wäre eine Ordnung inhärent. PAUL drückt es folgendermaßen aus: „Der Film [...] formte das katastrophisch-chaotische Urereignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt um, und verpaßte ihm eine visuelle narrative und moralische Ordnung, die der Krieg per se nicht besitzt.“³⁵⁰ Die authentische Wirkung dieser Aufnahmen, die von der Produzentin / vom Produzenten intendiert ist, liegt dabei „in der formalen Gestaltung der Filme begründet und nicht in einem ‚réel brut‘, einer Authentizität der Sache selbst.“³⁵¹ PAUL fasst zusammen: „Beim Dokumentarfilm wird Authentisierung primär durch filmische Codes wie die Kamerahandlung, (Perspektive, Bewegung, Einstellungsgröße usw.) sowie durch nichtspezifische filmische Codes wie sprachliche Gestaltung, narrative Elemente, Ton und Musik oder Montage erzeugt. Bei der Wochenschau kommen als nichtspezifisch filmische Codes des Authentischen Aktualität und Relevanz hinzu.“³⁵² Ähnlich zitiert TAYLOR MONIKA BEYERLE, die meint, dass oftmals „der Beweis für dokumentarische Authentizität intrafilmisch nicht erbracht werden kann, sondern notwendigerweise über bestimmte filmische Strategien, die einen Eindruck von Glaubwürdigkeit und Authentizität vermitteln, konstruiert oder suggeriert werden muss. Das heißt mit Mitteln die

³⁴⁷ Ebd., 90.

³⁴⁸ Oppelt, Film und Propaganda, 210.

³⁴⁹ Virilio, Krieg und Kino, 74.

³⁵⁰ Gerhard Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert – Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hgg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 3 – 78., hier 7. Im Folgenden zit. als: Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert.

³⁵¹ Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung (Close up 4, Konstanz 1994), 311 S. Zit. nach: Kanzog, Bewusst sehen!, 13.

³⁵² Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert, 6.

letztlich denen des Spielfilms ähnlich sind“.³⁵³ Der Übergang von der *Ansicht* zum Dokumentarfilm und hin zum Propagandafilm stellt sich somit außerordentlich fließend dar.³⁵⁴

6. 4.) Filmische Kriegsdokumentation und -simulation als Propaganda

Kinematographische Kriegsdokumentation und ihre propagandistische Instrumentalisierung entstand nicht während des Ersten Weltkrieges. Schon ab 1897 wurden dokumentarische kinematographische Aufnahmen von Kriegsschauplätzen angefertigt. In der Phase, als die ersten Kriege kinematographisch aufgezeichnet wurden, waren es einerseits Einzelpersonen, die kinematographische Aufzeichnungen aufgrund der Novität, welche sie darstellten, produzierten. Andererseits waren es technisch versiertere Individuen, deren Beschäftigung mit den kinematographischen Aufnahmen in größerem oder kleinerem Ausmaß einen Teil ihres Berufes darstellte. Die Vertreter / innen der ersten Gruppe gehörten oftmals einer finanziell besser gestellten sozialen Schicht an. So auch der Kriegskorrespondent Frederic Villiers, der im türkisch-griechischen Krieg 1897 erstmals dokumentarische kinematographische Aufnahmen tätigte. John Benett-Stanford drehte 1898 in der Schlacht von Omdurman und im darauffolgenden Jahr während des Boer-Krieges, den auch Walter C. Beevor kinematographisch aufzeichnete. Während des Balkan-Krieges von 1912 bis 1913 arbeiteten schon bedeutend mehr Personen „kinematographisch“. Darunter waren Jessica Borthwick, Captain Thomas William Henry Sarll oder Sir Bryan Leighton, der jedoch in der Art der Rolle eines Produzenten eigens einen Kameraoperator namens Ken Gordon engagierte. Letzterer gehörte mit anderen, wie Hubert Wilkins, Joseph Rosenthal, James Scott Brown, oder William Paley, jener Sparte von kinematographischen Operateuren an, bei denen sich das Filmen aus ihrem beruflichen Umfeld ergab. Hervorzuheben ist hier Paley, der 1898 während des spanisch-amerikanischen Krieges als erste Person Kriegshandlungen wegen seines beruflichen Umfeldes aufzeichnete.³⁵⁵

Die kriegstechnischen Erneuerungen der Jahre vor 1914 veränderten die kriegerischen Auseinandersetzungen jedoch grundlegend. Schlachtszenen, die einige Jahre zuvor noch auf relativ engem Raum stattfanden, spielten sich nun verstreut auf einem riesigen Gebiet ab. Die Schlacht an sich konnte unter diesen Umständen nicht mehr kinematographisch erfasst werden. Es waren, wenn überhaupt, lediglich Teile einer solchen aufzuzeichnen. Der Feind war, wie es STEPHEN BOTTOMORE beschreibt, weiter weg, auf großem Raum verteilt und versteckt. Schlachtszenen

³⁵³ Monika Beyerle, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm – Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre (Trier 1997) 260 S., hier 53. Zit. nach: Taylor, Rolle des Lebens, 80f.

³⁵⁴ Zu Dokumentarfilmen im Detail siehe: Sadoul, Geschichte der Filmkunst, 281 – 297.

konnten also nicht mehr oder nur schwer aufgenommen werden, weshalb unter anderem damit begonnen wurde, sich dem Leben der Soldaten hinter der Front zu widmen. Dies war wiederum eine der wenigen Möglichkeiten, Kriegsaufnahmen machen zu können, weil sich schon in den Kriegen vor 1914 abzeichnete, dass die offiziellen Stellen das neue Medium als vulgär ansahen und das Mitschneiden von Kriegsszenen oftmals, nicht zuletzt zu Gunsten der Geheimhaltung, strikt verboten. Um diese widrigen Umstände zu umgehen, begannen Kameraoperatorinnen / -Operateure mit der Produktion von Aufnahmen, die heute als *Fakes* bezeichnet würden. Dabei gilt: „Was wir heute als »Fälschungen« bezeichnen, kann aber von den Zeitgenossen als Wirklichkeitsbild wahrgenommen worden sein.“³⁵⁶ So drehte Méliès ein *Fake* zum griechisch-türkischen Krieg von 1897. Die Firmen *Edward Amet* und *Smith and Blackton* machten selbiges für den spanisch-amerikanischen Krieg. Zum Boer-Krieg kamen gestellte kinematographische Aufnahmen aus Frankreich, Amerika, Holland, Irland oder Großbritannien. Diese Aufnahmen waren mehr oder weniger überzeugend. Doch sowohl inszenierte Aufnahmen von Kriegsschauplätzen als auch solche, die eine Forderung nach Authentizität erheben können, waren Publikumsmagneten. Weiter dramatisiert wurden diese Bilder durch das Einspielen von Musik, Kommentaren und Geräuscheffekten wie etwa Explosionslärm.

Die echten Aufnahmen sowie die oftmals dramatisiert nachgestellten Szenen von siegreichen militärischen Aktionen wurden natürlich vor allem in jenen Ländern gezeigt, die solch eine militärische Aktion siegreich durchgeführt hatten. In den Ländern, die verloren hatten, war naturgemäß kein Bedarf an kinematographischen Aufnahmen einer Niederlage.³⁵⁷ Hier werden bereits Tendenzen von Propaganda- und Zensurtätigkeiten sichtbar: propagandistische Auswertung, propagandistische Überhöhung oder eben Weglassen beziehungsweise Verschweigen. In den neutralen Ländern konnte es dagegen zu einer Umdeutung jenes Konflikts je nach Belieben kommen. So wurden in Europa unzählige inszenierte Aufnahmen vom Boer-Konflikt gedreht. Auf Grund der eher feindlichen Haltung gegenüber England waren diese gestellten Aufnahmen mit deutlichen pro-Boer- und „anti-Britannien“-Sujets versehen. Dagegen kam es in der amerikanischen Produktion von Edison sogar dazu, dass für den Boer-Konflikt zwei Versionen des Kampfes nachgestellt wurden. In einer siegten die Briten im Kampf und in der anderen die Boer. So konnte sichergestellt werden, den Wünschen des Marktes bestmöglich nachzukommen. Diese Strategie übernahm *Pathé* später auch für einen *Fake*-Film des russisch-japanischen Krieges.

³⁵⁵ Stephen *Bottomore*, *The Biograph in Battle*. In: Karel *Dibbets* u. Bert *Hogenkamp*, *Film and the First World War* (Film Culture in Transition, Amsterdam 1995) 28 – 35., hier 28f. Im Folgenden zit. als: *Bottomore*, *The Biograph in Battle*.

³⁵⁶ *Goergen*, *Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz*, 35.

³⁵⁷ *Bottomore*, *The Biograph in Battle*, 30 – 33.

Schon in den Kriegen vor 1914 entwickelten sich somit die Praktiken der Kameraoperatorinnen / -Operateure und Bildproduzent / innen, die für die kinematographische Darstellung von Kriegsszenen zwischen 1914 und 1918 maßgeblich sein sollten.³⁵⁸ Das bedeutet, auch im Hinblick auf die kinematographische Kriegsdokumentation und -propaganda ist hier die Aussage von GERHARD HIRSCHFELD zulässig: „Der Erste Weltkrieg war mithin keineswegs die »mediale Urkatastrophe« des 20. Jahrhunderts, also der Beginn einer neuen Inszenierung und Orchestrierung von Kriegen mithilfe der Medien, aber er war ein gewaltiger »Durchlauferhitzer«. [...] Kriegführung und Propaganda »durchdrangen sich« zusehends, wobei eine »Sinnindustrie« (Michael Jeismann) entstand, die das illustrierte Plakat, die Bildpostkarte, die Karikatur und die Kriegsschrift ebenso produzierte wie die Tonaufnahme oder den Dokumentar- und Spielfilm.“³⁵⁹ Dabei war nach HIRSCHFELD die publizistische Ausnutzung der Kinematographie am Anfang des Krieges weit davon entfernt, eine Selbstverständlichkeit zu sein, sondern sie stellte einen Lern- und Entwicklungsprozess dar.³⁶⁰

MUSSER schreibt: „Non-fiction film played a crucial role as propaganda during the First World War, although governments and their top military officers at first barred cameramen from the front lines. More or less rapidly they come to recognize that documentary materials could not only inspire or reassure their own civilian populations but be shown in neutral countries, where they could influence public opinion.“³⁶¹

Mit Verlauf des Ersten Weltkrieges nutzten die kriegführenden Staaten die Möglichkeiten der visuellen Kriegsberichterstattung also immer umfassender aus, wenngleich die kinematographischen Aufnahmen neben Fotografie und illustrierter Presse noch eher zweitrangig schienen. Zwar wurde mancherorts auf die außergewöhnlichen Möglichkeiten des Mediums hingewiesen,³⁶² doch waren sich die offiziellen Stellen der propagandistischen Möglichkeiten zu Beginn

³⁵⁸ Ebd., 33 – 35.

³⁵⁹ Gerhard Hirschfeld, Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis 1914 – 1933. In: Rainer Rother u. Karin Herbst-Meßlinger (Hgg.), Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 13 – 27., hier 14f. Im Folgenden zit. als: Hirschfeld, Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis.

³⁶⁰ Ebd., 15.

³⁶¹ Musser, Documentary, 89.

³⁶² Aus dem deutschen Kriegspresseamt heisst es 1915: „Der gegenwärtige Krieg ist der erste, in dem die Kinematographie als ein Glied in der Kette der Mittel erscheint, mit denen man die Vorgänge auf dem Kriegsschauplatz zur Kenntnis der Fernsehenden zu bringen versucht“, und das lebende Bild sei „in besonderem Maße geeignet, den Daheimgebliebenen die Taten der Truppe klar vor Augen zu führen.“ “ Hans Traub, Die Ufa – Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens (Berlin 1943) 281 S., hier 135. Zit. nach: Gerhard Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Ähnlich Oskar Messter 1916: „Zum modernen Krieg gehört auch publizistische Rüstung.“ Gertraude Bub, Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz (Diss. Phil. Berlin 1938) 125 S., hier 93. Zit. nach: Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert, 9.

des Krieges noch nicht ganz bewusst. Erst langsam begann sich eine kinematographische Propaganda organisatorisch durchzusetzen.³⁶³ Um etwa 1915 wurde klar, dass dieser Krieg auch einer massiven Unterstützung aus der Bevölkerung bedurfte, weshalb eine staatlich gelenkte Propaganda notwendig wurde. Zuerst wurden in Frankreich die *actualités* der vier größten Firmen in einer ersten Wochenschau der *Chambre syndicale française de la cinématographie* vereinigt. In England sollte das *Topical Committee for War Films* eine ähnliche Funktion erfüllen. In Deutschland war es Messter, der mit seiner MESSTER-WOCHE (D 1914 – 22), Aktualitäten über den Krieg vertrieb. In der Folge gerieten die Produktion und der Vertrieb von Kriegsaufnahmen immer mehr unter staatliche Kontrolle. In Frankreich wurde die *Section Photographique et Cinématographique de l'Armée* ins Leben gerufen.³⁶⁴ In Großbritannien wurde 1916 das *War Office Cinematographic Committee*, zuständig für die gesamte kinematographische Propaganda, gegründet. Die Antwort seitens des deutschen Kaiserreiches folgte im Jänner 1917 mit der Gründung des *Bild- und Filmamtes*, kurz *BUFA* genannt.³⁶⁵ Schließlich wurde auch in den USA nach Kriegseintritt im April 1917 ein zentrales Organ für die Bildpropaganda, das *Committee on Public Information and Film Policy (CPI)* gegründet. Von deutscher und österreich-ungarischer Seite kam es dabei zwischen *BUFA* und *k. u. k. Kriegspressequartier* zur Zusammenarbeit. Jedoch wurden lediglich sieben Teams zur kinematographischen Kriegsberichterstattung aus militärischem Personal, unter der Führung eines Offiziers, der die Auflagen der *Obersten Heeresleitung* sicherstellen sollte, ausgerüstet. Der propagandistische Nutzen dieser filmischen Kriegsberichterstattung blieb eher gering.³⁶⁶ Beispiele für Propagandafilmbilder, die von 1915 an entstanden, waren unter anderen *BRITAIN PREPARED* (GB 1915), *DEUTSCHWEHR WAR FILMS* (D 1915), *AMERICA'S ANSWER* (US 1918) und *PERSHING CRUSADERS* (US 1918).³⁶⁷ Mit dem *BUFA* wurde die Filmpropaganda zwar auch im deutschen Kaiserreich zentral gesteuert, jedoch hatte diese staatliche Stelle keinen Einfluss auf die private Filmindustrie. Auf konsequente Aufforderung von Erich Ludendorff hin kam es zum Aufkauf oder zu einer Mehrheitsbeteiligung dieser zentralen Bildpropagandastelle bei den wichtigsten, bis dahin privaten kinematographischen Firmen. Im Dezember 1917 wurden diese in der *Universum-Film-Aktiengesellschaft*, kurz *UFA*, zusammengefasst. Sie stellte einen Dachkonzern dar, unter welchem das Reich, die Banken und die Industrie vereint waren. In selbigen Konzern wurden auch andere Filmfirmen, wie etwa der Messter-Betrieb, eingegliedert. Wenngleich staatlich beziehungsweise militärisch

³⁶³ Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert, 8f.

³⁶⁴ Uli Jung u. Martin Loiperdinger, s.v. World War I. In: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 702 – 704., hier 703. Im Folgenden zit. als: Jung u. Loiperdinger, World War I.

³⁶⁵ Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert, 8f.

³⁶⁶ Jung u. Loiperdinger, World War I, 704.

³⁶⁷ Musser, Documentary, 89.

organisierte Propagandaorganisationen mit Verlauf des Krieges entstanden waren, so waren die Möglichkeiten, das Kriegsgeschehen an den Fronten auch nur annähernd wahrheitsgemäß aufzunehmen, sehr bescheiden. Die Filmtechnik, aber auch Geheimhaltungsvorschriften beziehungsweise die ablehnende Haltung der Militärs verhinderten eine genauere Wiedergabe der Vorkommnisse an den Fronten. So wurden wieder jene Techniken angewandt, die schon vor 1914 bemüht worden waren. Aufnahmen aus der Etappe und der *Heimatfront* wurden produziert, älteres Filmmaterial wurde erneut benutzt, und es wurden vornehmlich Bilder der Kriegsmaschinerie oder Artilleriewirkung in der Landschaft aufgezeichnet. Gefechte wurden oftmals eigens für die Kamera nachgespielt oder inszeniert, wobei es bei sehr naiven Darstellungen blieb. Zu realistische Darstellungen des Kampfes, drastische Verwundungen oder Tote wurden ohnedies nicht auf die Leinwand gebracht – aus Angst das Publikum könnte diesen Anblick nicht ertragen. „Tod und Verwundung – und das ist kennzeichnend für fast die gesamte Produktion dokumentarischer Filme der Kriegszeit – wurde selbst in nachgespielter Form vermieden oder zumindest beschönigt.“³⁶⁸ Das lag unter anderem an der „uralten militärischen Äußerungsweise, die von der Feststellung ausgeht, daß der Mensch nur ein bestimmtes Maß an Grauen aufzunehmen vermag“.³⁶⁹ Mochten diese Bilder für unser Verständnis auch nicht wirklich ein authentisches Gefühl vermitteln,³⁷⁰ so war das Vertrauen des Publikums in die technische Apparatur, die in der Lage war, die Realität wiederzugeben, wohl zu Beginn des Krieges noch ungebrochen. Aber was MARTIN BAUMEISTER für die Spielfilme jener Zeit anspricht, gilt sicher auch für die dokumentarischen Aufnahmen: „Bei den Zuschauern fanden diese Filme allerdings nur so lange Zustimmung, wie kein grundsätzlicher Gegensatz zwischen der Erzählformel und ihrer aktuellen Einbettung aufbrach – eine Entwicklung, die der Kriegsverlauf umgehend einleitete.“³⁷¹ Und: „Das große Publikumsinteresse an den Wochenschauen, das zeitweise die Nachfrage an Spielfilmen übertraf, begann allerdings, ähnlich wie im Falle der »patriotischen Filme«, schon Anfang 1915 zu erlahmen. Unter dem Eindruck des fortdauernden Krieges erodierten die von den herkömmlichen Aktualitätenfilmen geprägten Erwartungsmuster. Vor allem Frontsoldaten quittierten die hochgradig inszenierten Bilder mit Heiterkeit und schallendem Gelächter.“³⁷²

Eine Lockerung der restriktiven Filmpolitik brachte nach BAUMEISTER die Somme-Offensive mit sich, als 1916 französisches und britisches Filmpersonal an den Kampflinien drehen durften.

³⁶⁸ Martin Baumeister, *L'effet de réel – Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918*. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hgg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 245 – 268., hier 250f. Im Folgenden zit. als: Baumeister, *L'effet de réel*.

³⁶⁹ Virilio, *Krieg und Kino*, 59.

³⁷⁰ Paul, *Krieg und Film im 20. Jahrhundert*, 9f. Und Baumeister, *L'effet de réel*, 250.

³⁷¹ Baumeister, *L'effet de réel*, 249.

³⁷² Ebd., 251.

Solche Genehmigungen waren zwar zuvor auch schon in Deutschland erteilt worden, wurden jedoch praktisch von militärischen Stellen verhindert. *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB 1916) war das Ergebnis der Lockerung dieser restriktiven Filmpolitik seitens der Entente-Mächte. Dieser Film zeigte nie gesehene Bilder der kriegerischen Gewalt gegen Körper und Geist der Soldaten. Dabei wurden sich die Soldaten beider Lager in ihrem Leiden ähnlich. Der zu großen Teilen auch aus inszenierten beziehungsweise nachgespielten Szenen bestehende dokumentarische Propagandafilm wurde im zeitgenössischen Kontext als hochgradig authentisch wahrgenommen, was unter anderem seinen großen Erfolg im Inland und neutralen Ausland erklärt.³⁷³ Das *BUFA* antwortete erst nach Ende der Somme-Schlacht im Jänner 1917 mit dem Film *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (D 1917). Dieser Streifen konnte nicht ansatzweise an den Erfolg des britischen Films anschließen. Zu fadenscheinig waren seine propagandistischen Aussagen und zu wenig authentische Kraft auf das Publikum konnte er entwickeln. Mit der Schlacht an der Somme trat nach *BAUMEISTER* ein Umdenken der militärischen Führungen ein. Die Herstellung und Verbreitung der sehr unmittelbaren Bilder von den Fronten wurden nun gefördert. Gleichzeitig, so *BAUMEISTER*, tendierten die Propagandastellen, aber auch das Publikum plötzlich zu einer „Vergegenwärtigung des Krieges mit den Mitteln des Erzählkinos“.³⁷⁴ Dieses Schwanken in der Kriegsdarstellung zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film schreibt der Autor der Tatsache zu, dass Reproduktion und Simulation, Dokumentation und Illusion in diesem, wie er es sagt, immer noch neuem Medium sehr nah aneinander lagen.³⁷⁵ *BAUMEISTER* kommt zu dem Schluss: „Vielmehr bestärkte der Krieg eine bereits im Vorkriegsfilm angelegte Desillusionierung des filmischen »Realismus« und führte [...] zu einer Umorientierung: weg von einer »Reproduktion« und hin zu einer publikumsorientierten »Inszenierung« und »Refiguration« des Wirklichen. Dieser Prozeß [...] ließ die Grenzen zwischen »fiction« und »non-fiction film« durchlässiger werden denn je. Die Simulation erhielt durch das Medium die Autorität des Authentischen und stellte sich [...] über das »Original«, die »rohe« Wirklichkeit.“³⁷⁶ Diese weitere, extreme Annäherung des *fiction*- und *non-fiction*-Films kam vor allem auch dadurch zu Stande, dass die *non-fiction*-Filme während des Ersten Weltkrieges den bereits beschriebenen Wechsel von der Attraktion der Ansicht hin zur Argumentation unternahmen. Damit sollten sie das werden, was *GRIERSON* als kreativen Umgang mit Aktualitäten³⁷⁷ bezeichnete, also Dokumentarfilme beziehungsweise im Kriegskontext dokumentarische Propaganda-

³⁷³ Zur Frage nach Authentizität und Inszenierung im Film *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB 1916) und die Wirkung und Nachwirkung seiner Bilder siehe: *Goergen*, Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz, 28 – 47.

³⁷⁴ *Baumeister*, L'effet de réel, 255.

³⁷⁵ Vgl. ebd., 249 – 256.

³⁷⁶ Ebd., 263.

³⁷⁷ *Jung u. Loiperdinger*, World War I, 704.

filme oder propagandistische Dokumentarfilme. Dabei konnten die authentischen und die nachgespielten beziehungsweise inszenierten Bilder dazu herangezogen werden, um dem geschriebenen Text in den Zwischentiteln Glaubwürdigkeit zu verleihen. Das konnten sie wiederum am besten, wenn sie als authentisch wahrgenommen wurden, wenngleich die Wahrnehmung hier wiederum keinen Maßstab für den *Realismus* der Bilder darstellt. VOIGT erweitert ERWIN PANOFSKY und drückt es folgendermaßen aus: „Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche, die allerdings im Film und durch den Film neu angeordnet wird.“³⁷⁸ Dokumentarische Propagandafilme beziehungsweise der propagandistische Dokumentarfilme könnten somit als Höhepunkte der Verschmelzung von *Fiction* und *Non-fiction* angesehen werden, die zur Beruhigung der Bevölkerung, zur Mobilisierung gegen den Feind, zur Hebung der Moral der eigenen Truppen und zur Darstellung der bösen Natur der Feinde herangezogen würden.³⁷⁹

VOIGT und MACHURA benennen die Propagandazwecke, die mit Spielfilm, Wochenschau und Dokumentarfilm verfolgt werden können. Sie sollen „Patriotismus und Heroismus befördern“, ein „Feindbild des Gegners schaffen bzw. verstetigen“ und den „Durchhaltewillen der eigenen Seite stärken“.³⁸⁰ Zu den Klischees und Feindbildern innerhalb dieser Propaganda gehören in ganz ähnlicher Weise die durch VOIGT und MACHURA verallgemeinerten Kategorien, die sie von REINHOLD THIEL übernommen haben: „Die Armee als Schule der Nation; Der Krieg als sportlicher Wettkampf; Es ist schön, Soldat zu sein; Der Krieg als Schicksal; Die Diffamierung des Gegners; Die bösen [...] und die guten Soldaten; Die Diffamierung des Widerstandes; Die vorgetauschte Kritik.“³⁸¹

Für die Kreation eines Feindbildes sollte sich der Hetero-Stereotyp möglichst stark vom Auto-Stereotyp unterscheiden, was sich bei Gegnern, die sich ähnlich sind, wie etwa Deutsche und Engländer während des Ersten Weltkrieges, als schwierig herausstellen kann. So ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass genau zu dem Zeitpunkt, als das Filmpersonal das Geschehen an der Front wirklich ablichten durften und daraus Filme fabriziert wurden, ein Wechsel hin zur Fokussierung auf den fiktionalen Film stattfand. Denn je näher die Kamera dem Geschehen an der Front kam und je authentischer die Filme deshalb wirkten, desto ähnlicher wurden sich die Geg-

³⁷⁸ Erwin Panofsky, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* (Frankfurt / Main [u.a.] 1993) 138 S. Zit. nach: Rüdiger Voigt, *Der Kampf um die Herzen – Filme als Waffen der Kriegspropaganda*. In: Stefan Machura u. Rüdiger Voigt (Hg.), *Krieg im Film* (Krieg der Medien – Medien im Krieg 1, Münster 2005) 23 – 57., hier 25. Im Folgenden zit. als: Voigt, *Der Kampf um die Herzen*.

³⁷⁹ Jung u. Loiperdinger, *World War I*, 704.

³⁸⁰ Machura u. Voigt, *Krieg im Film*, 10.

³⁸¹ Verändert übernommen aus: Reinhold Thiel, *Acht Typen des Kriegsfilms*. In: *Filmkritik* 11 (1961) [o. A.], hier 514 – 519. Zit. nach: Machura u. Voigt, *Krieg im Film*, 12. MACHURA und VOIGT sprechen eigentlich über den Zweiten Weltkrieg und die *bösen Nazis* und die *guten Solda-*

ner, wie am Beispiel des wirkungsmächtigsten dokumentarischen Propagandafilms³⁸² *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB 1916) ersichtlich. Das führte soweit, dass der Film im neutralen Ausland sogar als Antikriegsfilm interpretiert wurde, was für die Entente-Propaganda besorgniserregend sein musste.³⁸³ Wollten also weiterhin deutliche Unterschiede zwischen Hetero-Stereotyp und Auto-Stereotyp aufrecht erhalten werden, so war zumindest im Sinne der immer tiefer greifenden Propaganda ein Schwenk vom dokumentarischen zum fiktionalen Propagandafilmgenre beziehungsweise ein Schwenk zum Fiktionalen innerhalb der Genres verständlich. Diese fiktionale Filmpropaganda hat es, wie bereits gezeigt wurde, schon vor dem Ersten Weltkrieg gegeben, beziehungsweise waren sich fiktionale und non-fiktionale Propaganda auch auf Grund des Mediums selbst sehr ähnlich. Trotzdem stellt der Erste Weltkrieg hierin eine Zäsur dar, „nicht nur als industrialisierter und erstmalig als total empfundener, sondern vor allem auch als psychologischer Krieg durch eine in dieser Intensität bislang nicht gekannte, umfassendere und offensive Funktionalisierung der entwickelten Massenmedien im Kampf um das Bewusstsein der Menschen“.³⁸⁴ Wie KORTE schreibt, waren die propagandistischen Grundvoraussetzungen zu Beginn des Krieges in allen Ländern eher unterentwickelt. Nicht aber unbedingt die Möglichkeiten der Filmpropaganda. Frankreich, England und die USA hatten im Vergleich zu Deutschland und Österreich-Ungarn leistungsfähige Filmindustrien, die eine gezielte Produktion von Filmpropaganda leichter ermöglichten. So wurden nach KORTE bereits ab 1909 Filme von *Pathé* über den deutschen Hofstaat gedreht, die die Persönlichkeiten entweder emporhoben oder lächerlich machten. Der Autor spricht zugleich von Filmen, die zu dieser Zeit über Gräueltaten der Deutschen im deutsch-französischen Krieg berichteten, der 40 Jahre zuvor stattgefunden hat. Schon vor dem Krieg gab es auf Publikationsebene eine Neigung zur Gräuelpropaganda, wobei sich diese vor allem an einer Rede von Wilhelm II. am 27. Juli 1900 zum Boxeraufstand³⁸⁵ zu manifestieren schien. Ein Vergleich der Truppen Wilhelms mit den Kriegerern der Hunnen unter Etzel war schon vor 1914, aber auch den ganzen Krieg hindurch maßgeblicher Faktor der gesam-

ten. Die Kategorien sind trotzdem auch sehr gut für den Ersten Weltkrieg anwendbar. *Machura* u. *Voigt*, *Krieg im Film*, 12.

³⁸² *Baumeister*, *L'effet de réel*, 252, Anm. 25.

³⁸³ Ebd., 256.

³⁸⁴ Helmut Korte, *Die Mobilmachung des Bildes – Medienkultur im ersten Weltkrieg*. In: Matthias Karmasin u. Werner Faulstich (Hgg.), *Krieg-Medien-Kultur – Neue Forschungsansätze* (München 2007) 35 – 66., hier 35. Im Folgenden zit. als: Korte, *Die Mobilmachung des Bildes*.

³⁸⁵ „Kommt ihr vor den Feind, so wird er geschlagen, Pardon wird nicht gegeben, Gefangene nicht gemacht. Wer euch in die Hände fällt, sei in Eurer Hand. Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch jetzt in der Überlieferung gewaltig erscheinen lässt, so möge auch der Name Deutschland in China in einer ähnlichen Weise bekannt werden, dass niemals wieder ein Chinese es wagt, etwa einen Deutschen auch nur scheel anzusehen.“ Klaus Bergmann u. Gerhard Schneider (Hgg.), *Gegen den Krieg – Gewöh-*

ten Entente-Propaganda nähren sollte. Im Folgenden wurden die Deutschen als Hunnen und Barbaren dargestellt, die morden und vergewaltigen. Jegliche Menschlichkeit oder Kultur wurde ihnen im propagandistischen Bild abgesprochen. Obwohl die Propagandaspielfilme³⁸⁶, die mit diesen Bildern arbeiteten, auch von Seiten des Publikums leicht als Propaganda entschlüsselt werden konnten, konnten sie ihre antideutsche Wirkung gut entfalten. Bajonett, Pickelhaube und Kaiserbart wurden Erkennungsmerkmale des Bösen, Grausamen und Unmenschlichen.³⁸⁷ Die deutsche und österreichisch-ungarische Seite antwortete dagegen auf diese Feinbild-Propaganda kaum bis gar nicht. Im Vordergrund stand nicht die Diffamierung des Gegners, sondern das Herausheben der eigenen geistig-moralischen und militärischen Überlegenheit. Der zweite zentrale Propagandaaspekt war auf den sozialen Frieden im Inneren gerichtet, der durch die Arbeiterbewegung auch während der *Burgfrieden-Politik* gefährdet schien.³⁸⁸ Diese Propagandaspielfilme³⁸⁹ hatten vor allem in der Anfangsphase des Krieges Konjunktur. Als sich spätestens Mitte 1915 die Siegesgewissheit verflüchtigte, verlangte das Publikum wieder Spielfilme ohne militärische oder vaterländische Sujets.³⁹⁰ Deshalb wurde in dieser Phase neben herkömmlichen Spielfilmen vermehrt auf ein propagandistisch-dokumentarisches Genre gesetzt, das für Authentizität stand.³⁹¹ Diesem Genre musste jedoch, wie bereits angesprochen, wieder der Rücken gekehrt werden, sobald sich Hetero- und Auto-Stereotypen, welche die Propaganda aufzubauen versuchte, gefährlich ähnlich zu werden drohten.

Was für die Kriegsdokumentation und Filmpropaganda somit deutlich wird, ist das extreme Schwanken zwischen *Fiction* und *Non-fiction*, das zu einem Teil dem Charakter des Mediums in seiner zeitgenössischen Phase, zu einem anderen Teil der Filmtechnik und den Ressentiments gegenüber dem Medium und zuletzt dem Versuch, die Propaganda publikumswirksam unterzu-

nung an Krieg (Geschichtsdidaktik: Studien, Materialien 11, Bd. 1, Düsseldorf 1982) 264 S. Zit. nach: Korte, Die Mobilmachung des Bildes, 37.

³⁸⁶ Siehe dazu die von KORTE besprochenen Spielfilme der Entente-Mächte: Korte, Die Mobilmachung des Bildes, 39 – 49.

³⁸⁷ Ebd., 49.

³⁸⁸ Eine sehr fundierte und detaillierte Abhandlung über Propaganda und insbesondere Filmpropaganda der deutschen Seite und in Gegenüberstellung der Entente-Mächte findet sich bei Oepelt, Film und Propaganda, 99 – 163.

³⁸⁹ Siehe dazu die von KORTE besprochenen Spielfilme der Mittelmächte: Korte, Die Mobilmachung des Bildes, 49 – 61.

³⁹⁰ BUB und KORTE schreiben, dass es sogar Androhungen von Zwangsmaßnahmen gab, um diese Spielfilme wieder zurückzudrängen, weil sie nicht in die ernste Zeit des Krieges passen würden. Gertraude Bub, Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz (Univ. Diss., Berlin 1938) 125 S., hier 109. Zit. nach: Helmut Korte, Der Krieg und das Kino – Von Weihnachtsglocken (1914) bis Gewehr über! (1918). In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hgg.), Fischer Filmgeschichte, Bd. 1 – Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924 (Fischer Cinema, Frankfurt / Main 1994) 306 – 325., hier 311. Im Folgenden zit. als: Korte, Der Krieg und das Kino.

³⁹¹ Vgl. ebd., 35 – 61. Zum Feindbild siehe auch: Voigt, Der Kampf um die Herzen, 23 – 39.

bringen, geschuldet ist. Dieses Schwanken geschieht sowohl zwischen den Genres als auch innerhalb der jeweiligen Genres, was insgesamt zur angesprochenen *Desillusionierung eines filmischen Realismus* führt.³⁹²

Der Erste Weltkrieg hatte somit auch eine bedeutende Funktion in der internationalen Filmentwicklung, wie KORTE schreibt. Der Autor meint, dass das Kino nun, durch den Krieg, neben einem Anlageobjekt, Unterhaltungs- und Zerstreuungsmedium verstärkt als politisches Führungsmittel verstanden wurde.³⁹³ KORTE fasst zusammen: „Da bis auf wenige Ausnahmen die Masse der vaterländischen oder gar militaristischen Filme von den (privaten) Filmproduktionen hergestellt wurde – aus »nationaler Verantwortung«, vorseilendem Gehorsam, um Zensurmaßnahmen vorzugreifen, vorwiegend aber in Spekulation auf die zu Beginn vorherrschende Kriegsbegeisterung des Publikums –, die Filmindustrie sich also für den Staat als weitgehend zuverlässig erwies, konnte man sich auf flankierende Maßnahmen beschränken. Auf beiden Seiten wurden amtliche oder halbamtliche Stellen eingerichtet mit der Aufgabe, die Aktivitäten der Filmindustrie zu koordinieren, zu überwachen und gegebenenfalls durch Zensurbestimmungen zu korrigieren. Auch nach dem Krieg wurde diese Haltung des Staates in fast allen Filmländern im Prinzip beibehalten. Der Film hatte sich als ökonomisch, politisch und auch kulturell ernstzunehmender gesellschaftlicher Faktor etabliert.“³⁹⁴

7.) Österreich – Ungarn

In diesem Kapitel soll die Kinematographie in der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie dargestellt werden. Dabei sollen jene Themengebiete, die bereits im Allgemeinen und international besprochen wurden nun für den Raum der Monarchie beleuchtet werden. Im Sinne von GAUDREAULT habe ich die kinematographische Geschichte Österreich-Ungarns dabei in eine Phase der *Attraktions-Kinematographie* und eine Phase des *institutionalisierten Kinos* unterteilt. Wie bereits besprochen, hat es einen Bruch zwischen diesen Phasen so nicht gegeben. Die Unterteilung ist auch für die Donaumonarchie nur historisches Hilfsmittel, das helfen soll, die Eigenheiten des Kinos der jeweiligen Phase besser erkennen zu können. In der Darstellung des *institutionalisierten Kinos* widme ich mich vordergründig dem Dokumentarfilm in Österreich-Ungarn, was gleichzeitig überleiten soll zu einer genuin österreichisch-ungarischen Filmpropaganda. Schließlich soll die Zensur thematisiert werden, um ein abgerundetes, wenngleich vages Bild der

³⁹² Baumeister, L'effet de réel, 263.

³⁹³ Korte, Der Krieg und das Kino, 320.

³⁹⁴ Ebd., 320f.

Kinematographie der Monarchie zu erhalten. Eine Filmgeschichte der Donaumonarchie zu schreiben, wird dabei dadurch erschwert, dass sich das Reich auf ein sehr großes, kulturell und ethnisch vielfältiges Gebiet ausdehnte. Dieses Gebiet umfasst heute Teile von souveränen Staaten wie Polen, der Tschechischen Republik, Slowenien, Slowakei, Ungarn, Ukraine, Rumänien, Bosnien oder Italien. Damit ist die Filmgeschichte der Monarchie nicht nur in Bezug auf das Territorium der heutigen Republik Österreich, sondern auch von allen diesen Ländern zu schreiben. Traditionell wird in der Filmgeschichte zur Donaumonarchie der Fokus jedoch auf den deutschsprachigen Teil gelegt.³⁹⁵ Andererseits wird die Zeit der habsburgischen Herrschaft in der englischsprachigen Literatur zur Filmgeschichte der einzelnen Staaten teilweise nur sehr kurz behandelt.³⁹⁶ Die Sprache zum ausschließenden Kriterium für die *Stummfilmzeit* zu machen, ist wohl unzulässig.³⁹⁷ Ohne jedoch die nötige Sprachgewalt zu besitzen, um tiefer reichende komparatistische Studien anzustellen, muss hier auf bereits vorliegende Informationen zur Kinematographie, bezüglich des Gesamtbereichs der Monarchie zurückgegriffen werden. In dieser Hinsicht besteht jedoch sicherlich noch erheblicher Aufholbedarf.

7. 1.) Attraktions-Kinematographie in der Donaumonarchie

Abermals sei hier auf die Verknüpfung der Kinematographie mit den technischen Erneuerungen und neuen Apparaturen des 19. und ausgehenden 20. Jahrhunderts hingewiesen. Leistungen diesbezüglich erbrachten auch Personen aus der Donaumonarchie. „Österreichische Kinopioniere, das waren Fotografen, Techniker und Erfinder, Schriftsteller, aber auch Maler, Kellner und Handwerker, die dem Manufaktuellen näher standen als der industriellen Filmproduktion.“³⁹⁸ Ihre Beiträge im Umfeld der Photographie und Kinematographie im Einzelnen zu besprechen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Den retrospektiven Blick im Hinterkopf, seien hier jedoch wenigstens einige Namen und Erfindungen genannt. Simon Stampfer kreierte 1833 seine

³⁹⁵ Paolo *Caneppele*, s.v. *Austro-Hungary*. In: Richard *Abel* (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 51 – 54., hier 51. Im Folgenden zit. als: *Caneppele*, *Austro-Hungary*. Und *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 14f.

³⁹⁶ Vgl. etwa, John *Cunningham*, *Hungarian Cinema – From Coffee House to Multiplex* (London [u.a.] 2004) 258 S. Im Folgenden zit. als: *Cunningham*, *Hungarian Cinema*., oder Peter *Hames*, *Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition* (Edinburgh 2009) 264 S. Im Folgenden zit. als: *Hames*, *Czech and Slovak Cinema*. Auch die Recherche in einer tschechischen Filmografie und in einer Bestandsaufnahme des *Magyar Állami Filmarchivum* in Budapest waren dabei ergebnislos: Vgl. Vladimír *Opěla*, Eva *Urbanová*, Blažena *Urgošíková*, Jitka *Panznerová*, Ivan *Klimeš*, Táňa *Bretyšová*, *Český hraný film I. 1898 – 1930 – Czech feature film I. 1898 – 1930* (Praha 1995) 285 S. Und Mária *Csonka* u. Joseph *Pártos*, *Catalogue des films de la cinémathèque Hongroise* (Budapest 1956) 67 S.

³⁹⁷ Robert von *Dassanowsky*, *Austrian cinema – A history* (Jefferson, NC [u.a.] 2005) 322 S., hier 7. Im Folgenden zit. Als: *Dassanowsky*, *Austrian cinema*.

Zauberscheiben, die Franz von Uchatius mit der *Laterna Magica* kombinierte. Uchatius fertigte so einen Apparat zur Darstellung *beweglicher Bilder* an. 1891 ließ sich Viktor von Reitzner seinen *continuiertlich wirkenden Serien- und Projections-Apparat* patentieren. Diese Apparatur wurde 1896 unter der Bezeichnung *Kinetograf* veräußert. Theodor Reich fertigte bis 1895 eine Serienbildkamera an. Ernst Mach führte erste wissenschaftliche Untersuchungen mit Hilfe von zeittraffenden Aufnahmen durch, und August Musger meldete schließlich 1904 seinen *Serienapparat mit Spiegelrad* zum Patent an.³⁹⁹ Schon davor, nämlich 1895, wurde jedoch im Prater ein *Kinetoscope* von Edison aufgestellt. Für die Filme wurde durch die im selben Jahr gegründete *Deutsch-Österreichische Edison Kinetoskop Gesellschaft* geworben. 1896 standen schon 15 Geräte von Edison im Wiener Vergnügungspark.⁴⁰⁰ Die erste für ein größeres Publikum projizierte kinematographische Vorführung auf österreichisch-ungarischem Boden fand am 20. März desselben Jahres statt. In einem Saal der *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren* war es Eugène Dupont, Cheftechniker der Lumière-Brüder, der den *Cinématographe* vorstellte und erstmals kinematographischen Aufnahmen im österreichischen Teil der Monarchie projizierte. Nach einer weiteren Präsentation in der französischen Botschaft am 27. März 1896 begann Dupont in der Kärntnerstraße 45, Ecke Krugerstraße, noch am selben Tag seine *lebenden Photographien* nun täglich der Öffentlichkeit zu präsentieren.⁴⁰¹ Sogar Kaiser Franz Joseph I. höchst persönlich machte sich ein Bild von der Apparatur beziehungsweise ihren Möglichkeiten und bescheinigte großes Interesse daran.⁴⁰² Die dokumentarischen Szenen, die in Frankreich gedreht worden waren⁴⁰³, wurden bald schon mit Filmszenen ergänzt, die auf öster-

³⁹⁸ Kieninger, Thaller u. Wostry, Manufakturen der Schaulust, 9.

³⁹⁹ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 11f. Aus dem polnischen Bereich der Donaumonarchie könnte dieser Aufzählung auch noch Jan Szczepanik, ein Chemiker und Erfinder, beigelegt werden. Marek Haltof, Polish National Cinema (New York [u.a.] 2002) 304 S., hier 2. Im Folgenden zit. als: Haltof, Polish National Cinema.

⁴⁰⁰ Dassanowsky, Austrian cinema, 7.

⁴⁰¹ Markus Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich – Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée / Kolm / Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. In: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hgg.), Elektrische Schatten – Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte (Wien 1999) 11 – 36., hier 11f. Im Folgenden zit. als: Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich.

⁴⁰² Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 13f.

⁴⁰³ Das erste Programm bestand aus folgenden dokumentarischen Szenen: DER CONCORDE-PLATZ IN PARIS (F 1896), BÉBÉS FRÜHSTÜCK (F 1895), DIE SCHMIEDE (US 1895), SCHIFFSPROMENADE (F 1896), DAS MEER (F 1895), DIE EISENBAHN (F 1896). Dieses Programm wurde im April 1896 abgeändert in: FABRIKSARBEITER GEHEN NACH HAUSE (F 1895), BÉBÉS FRÜHSTÜCK (F 1895), DER SCHEERENSCHLEIFER AM HAUPTPLATZ (F 1896), POLITISCHE MEINUNGSVERSCHIEDENHEITEN (F 1896), DIE DEMOLIRTE MAUER (F 1895), FESTZUG IN NIZZA (F 1896), DER EISENBAHNZUG (F 1895). Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 13.

reichisch-ungarischem Boden gedreht worden waren.⁴⁰⁴ Bis 1906 wurde der Großteil der kinematographischen Aufnahmen durch Produzent / innen aus dem Ausland geliefert.⁴⁰⁵ Trotzdem gibt es Hinweise auf kinematographische Aufzeichnungen, die schon davor auf österreichischem Gebiet produziert wurden. Gottfried Findeis und eine Festspielgemeinde aus Höritz haben wohl zwischen 1897 und 1898 selbständig Filmaufnahmen getätigt.⁴⁰⁶ Erste kinematographische Versuche auf ungarischem Gebiet durch die Brüder Szikaly können auf das Jahr 1896 datiert werden.⁴⁰⁷

Die ersten Filmvorführungen wurden an den verschiedensten Plätzen – wie Hotels, Wirtshäusern oder *Varietés* – abgehalten. Permanente autonome Vorführstätten gab es noch nicht.⁴⁰⁸ In den Jahren nach der ersten kinematographischen Aufführung in Wien wurde die visuelle Sensation zur *Schaubudenattraktion* in anderen permanenten Orten der Unterhaltungsbranche.⁴⁰⁹ Familienbetriebe, wie etwa jener von Arthur Geni⁴¹⁰, die mit ihren Schaubühnen und Zirkussen schon lange davor durch die Monarchie gezogen waren, nahmen die technische Neuheit in ihr Repertoire auf und machten es zu einer Attraktion ihrer Jahrmarktkunst.⁴¹¹ Die Attraktion lag dabei vorerst im neuen Medium und seinen Möglichkeiten selbst. Der Inhalt der visuellen Vorführung war zweitrangig.⁴¹² Durch das Wanderkino wurde die kinematographische Attraktion in der Mo-

⁴⁰⁴ Ein frühes Beispiel dafür ist ENTRÉE DU CINÉMATOGRAPHE (F 1896) von Charles Moisson im Juni 1896 aufgezeichnet. Gezeigt wird das Haus, in welchem die ersten kinematographischen Vorführungen gezeigt wurden. *Caneppele*, Austro-Hungary, 51. Ein weiterer Chef-techniker der Brüder Lumière namens Promio reiste nach Wien, um Aufnahmen von Prater, Hauptallee, Riesenrad, Fiakern, Ring oder Stephansdom zu produzieren. *Nepf*, Die ersten Film-pioniere in Österreich, 12.

⁴⁰⁵ *Nepf*, Die ersten Film-pioniere in Österreich, 12f.

⁴⁰⁶ *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 17. Die Filme DIE ANKUNFT EINES ZUGES IM BAHNHOF VON WIENER NEUSTADT (Ö-U 1897 / 98), EINE TUNNELFAHRT IM AUS-SICHTSWAGEN WÄHREND DER FAHRT AUFGENOMMEN (Ö-U 1897 / 98) und AUS-GANG DER ARBEITER AUS DER LOKOMOTIVFABRIK WIENER NEUSTADT (Ö-U 1897 / 98) von Gottfried Findeis und der Film, DAS LEBEN UND STERBEN VON JESU CHRISTUS (Ö-U 1897 / 98) aus der Produktion der Festspielgemeinde Höritz waren wohl die ersten kinematographischen Produktionen, die auf österreichischem Gebiet produziert wurden. Keiner dieser Filme ist erhalten. Ebd.

⁴⁰⁷ *Cunningham*, Hungarian Cinema, 6.

⁴⁰⁸ *Caneppele*, Austro-Hungary, 52.

⁴⁰⁹ Francesco Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hgg.), Elektrische Schat-ten – Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte (Wien 1999) 47 – 76., hier 48. Im Folgenden zit. als: Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft.

⁴¹⁰ Andere Namen von solchen Familienunternehmen: *Agostini*, *Bläser*, *Fried*, *Juhász*, *Lauter-mann*, *Lifka*, *Lutzenberger*, *Marschall*, *Oeser*, *Schober*, *Schweizer*, oder *Staran*. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 15. Zu Arthur Geni siehe: Ebd., 15f.

⁴¹¹ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 49.

⁴¹² *Caneppele*, Austro-Hungary, 51f. Und Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirt-schaft, 49.

narchie verbreitet und bekannt gemacht.⁴¹³ Die Integration des Mediums in das Jahrmarktgewerbe wird dabei unter anderem anhand der Unterstellung des Schaustellergewerbes und damit des kinematographischen Gewerbes unter das Vagabundengesetz deutlich.⁴¹⁴ Langsam begann sich in der Folge die kinematographische Schaustellerei als eigenständige Attraktion durch ihre steigende Popularität immer mehr aus den diversen Vergnügungsetablissemments heraus zu entwickeln, die es vormals als Teilprogramm in ihre Vorführung aufgenommen hatten. Langsam bildete sich so das kulturelle Phänomen beziehungsweise das *kulturelle Paradigma* Kino im heutigen Sinne.⁴¹⁵ „Die Entwicklung vom Wander- zum seßhaften Kino, von der Schaubudenattraktion zur eigenständigen Unterhaltungsform, die Anfang des 20. Jahrhunderts europaweit ähnlich verlief, läßt sich auch für Österreich bezeugen, wo in den größeren Städten ab Mitte des ersten Jahrzehnts die Kinos in zunehmendem Maße ortsfest wurden, während die Präsenz von Wanderbetrieben in der Provinz bis zum Kriegsausbruch weiter bedeutend blieb.“⁴¹⁶

In Zusammenhang mit den ersten permanenten und ortsfesten Vorführstätten nennt DASSANOWSKY Louis Veltée. Geboren in Lyon, wo er eine gewisse Notabilität durch die Feuerwerkskunst erreicht hatte, begann er in seinem *Wachs-Panoptikum* auf der Kohlmarktstraße im ersten Wiener Gemeinde-Bezirk 1896 auch Filme vorzuführen. 1898 wurde dann die Urania gebaut, wo unter anderem auch kinematographische Aufzeichnungen vorgeführt wurden. Im Jahr 1900 wurde laut DASSANOWSKY sodann das erste eigentliche Kino im Prater, das Kino Stiller von Josefine Kirbes und ihrem Sohn Josef Stiller, eröffnet. Weitere ähnliche Eröffnungen sollten zügig folgen.⁴¹⁷ WERNER MICHAEL SCHWARZ bemerkt jedoch treffend: „Damit war zwar bereits ein Grundstein für die Entwicklung des kommerziellen Kinos gelegt, eigentliche Kinos allerdings, die permanent und losgelöst von anderen Unterhaltungsstätten betrieben wurden, entstanden erst am Beginn des Jahrhunderts. Die ersten Kinos in diesem Sinne lassen sich zwischen 1903 und 1905 nachweisen.“⁴¹⁸ In Ungarn sind solche Kinos möglicherweise schon zwischen 1898 und 1899 fassbar.⁴¹⁹ Ist eine genaue Angabe der aktiven Kinos in dieser Phase schwierig, so lässt sich am Beispiel der Stadt Wien ablesen, wie rasant sich die nun unabhängigen Vorführstätten entwickelten. So hat es 1903 erst drei eigene Stätten gegeben.⁴²⁰ Für 1907 wird die Zahl

⁴¹³ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 49.

⁴¹⁴ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 18.

⁴¹⁵ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 49.

⁴¹⁶ Ebd. 1913 soll es noch 200 aktive, ambulante Kinos in der Monarchie gegeben haben. Ebd.

⁴¹⁷ Dassanowsky, Austrian cinema, 8.

⁴¹⁸ Werner Michael Schwarz, Kino und Kinos in Wien – Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934 (Wien 1992) 305 S., hier 12. Im Folgenden zit. als: Schwarz, Kino und Kinos in Wien.

⁴¹⁹ Cunningham, Hungarian Cinema, 7.

⁴²⁰ Walter Fritz, Geschichte des österreichischen Films (Wien 1969) 305 S., hier 22. Zit. nach: Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 49. In Budapest waren im Jahr 1915

von 16 aktiven Kinos genannt.⁴²¹ 1909 sollen es dann schon 35 gewesen sein.⁴²² Wie FRANCESCO BONO anmerkt, war das Kinowesen rasch zu einem eigenständigen Wirtschaftsfaktor geworden,⁴²³ der neben einem eigenen Verband für Kinobesitzer ab 1907 auch erste Fachzeitschriften herausgab. Die Unterstellung unter eigene Verordnungen, die speziell an das Kinogewerbe angepasst waren, konnte dagegen erst 1912 erreicht werden.

Dieses Herauskristallisieren des Kinos als eigenständige Unterhaltungsform und die voranschreitende Sesshaftwerdung hatten auch zur Folge, dass sich das Angebot modifizierte.⁴²⁴ Immer öfter wurde eben nicht das Publikum, sondern das Programm getauscht, was relativ zügig geschehen musste, um dasselbe Publikum schnell wieder anzuziehen. Damit stieg die Nachfrage nach neuen kinematographischen Aufnahmen enorm, was unter anderem zur Folge hatte, dass zur Praktik des Filmverleihs übergegangen wurde. Der Ankauf von *Films* wurde durch den schnellen Programmwechsel und die immer länger und damit teurer werdenden Filme, was sich aus einem veränderten Bedürfnis des Publikums versteht, immer unwirtschaftlicher.⁴²⁵ Bis etwa 1909 war das Verleihgewerbe von den französischen Firmen *Pathé-Frères* und *Gaumont* kontrolliert worden. Zwischen 1906 und 1907 begannen sich auch österreichische Firmen zu formieren.⁴²⁶ BONO nennt als die ersten Verleihanstalten die 1905 gegründete *Rády-Maller G.m.b.H.* und daneben als Pionierin Irma Handl.⁴²⁷ Für das gesamte Gebiet der Monarchie spricht CANEPELE im Jahr 1913 von der Vergabe von 869 Lizenzen für kinematographische Betriebe. 720 davon für ortsfeste Etablissements und 149 für Wanderkinos.⁴²⁸ Ein Drittel dieser Kinos, meint PETER HAMES, waren in Böhmen und Mähren beheimatet.⁴²⁹ CUNNINGHAM zu Folge waren in Budapest bis 1914 110 permanente Kinos zu finden. Im gesamten ungarischen Raum spricht er bis 1915 sogar von

bereits 88 Kinotheater und 3 Kino-Kaffee-häuser aktiv. O. A., Verpachtung von Kinotheatern in Ungarn. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 377, 1915, S. 6.

⁴²¹ Ida *Wickenhauser*, *Die Geschichte und die Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918* (Univ. Diss., Wien 1967) 142 S., hier 18. Im Folgenden zit. als: *Filmzensur in Österreich. Und Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft*, 49.

⁴²² Walter *Fritz*, *Geschichte des österreichischen Films* (Wien 1969) 305 S., hier 22. Zit. nach: *Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft*, 49.

⁴²³ Dies war lediglich möglich, weil die Freizeit seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung als gewerblich und industriell erschließbarer Markt gewann. *Schwarz, Kino und Kinos in Wien*, 14.

⁴²⁴ Im Gegenzug beeinträchtigte das Angebot auch wiederum die Vorführstätten, da mit der steigenden Dauer der Vorführungen auch ein gewisser Komfort notwendig wurde. *Schwarz, Kino und Kinos in Wien*, 22.

⁴²⁵ *Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft*, 50f.

⁴²⁶ *Caneppele, Austro-Hungary*, 53.

⁴²⁷ *Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft*, 51. Weitere österreichische Verleihfirmen: *Sigge H. Lundén, Erste Film-Verleihanstalt, Filmhaus Christensen, Universal Film et Kinematograph Company* und *Josef Quester. Caneppele, Austro-Hungary*, 53.

⁴²⁸ *Caneppele, Austro-Hungary*, 53. Für eine genaue monarchieweite Auflistung siehe ebd.

⁴²⁹ *Hames, Czech and Slovak Cinema*, 10.

270 Kinos. Mit 159 Stück waren dabei die meisten Kinos immer noch in Budapest aktiv. Neben dieser Stadt erreichten Fiume (jetzt Rijeka / Kroatien), Kolosvár (jetzt Cluj / Rumänien) und Poszony (jetzt Bratislava / Slowakei) die nächst größte Zahl an permanenten Kinos.⁴³⁰

Eine tatsächliche Filmindustrie, die über einzelne pionierhafte kinematographische Versuche hinausgeht, begann sich im österreichischen Raum aber erst um 1906 auszubilden. Tschechische und slowakische Wurzeln der kinematographischen Produktion reichen dagegen in das späte 19. Jahrhundert.⁴³¹ Eine der ersten Firmen, die in der Monarchie *bewegte Bilder* produzierte, wurde 1898 in Budapest von Mór Ungerleider und József Neumann gegründet. Unter der Bezeichnung *Projectograph-Filmgesellschaft* produzierte die Firma ab 1905 *non-fiction*-Filme und machte sich später vor allem durch den Filmverleih einen Namen. In Wien stellte die Firma *Saturn* wohl schon zwischen 1905 und 1906 erotische / pikante Filmszenen her.⁴³² Den ersten Firmen folgte 1907 die Gründung des *Verband österreichischer Kinematographenbesitzer*, die mit ihrer Fachzeitschrift „Die Kinematographische Rundschau“ dem Druck der ausländischen Filmindustrie entgegenwirken wollten.⁴³³ Ab 1907 wurde auch die Zeitschrift „Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie“ veröffentlicht, 1908 folgte „Österreichischer Komet“.⁴³⁴ In dieser Zeit begannen sich die Pionierarbeiten von österreichischen Bildproduzent / innen zu mehren: Hans Theyer und Rudolf Pösch drehten im Ausland. Josef Halbritter hat möglicherweise schon um 1906 in Wien seine Aufnahmen präsentiert. Ein Jahr später wurden bewegte photographische Aufzeichnungen zu Lehrzwecken von Professor Dr. Alto Arche eingesetzt.⁴³⁵ Maßgeblich an einer Etablierung der Filmindustrie auf österreichisch-ungarischem Boden waren in Wien die Filmpionierin und die Filmpioniere Gustav Anton Kolm, seine Frau Louise Kolm (ehemalige Veltée) und der Fotograf Julius Fleck beteiligt. Auch dieses Team fing mit dokumentarischen Aufnahmen an, bevor es 1908 mit Heinz Hanus den Spielfilm VON STUFE ZU STUFE (Ö-U 1908) drehte. Ist den Ausführungen von Hanus Glauben zu schenken, der bei diesem Projekt Regie führte, so war es der erste österreichische Spielfilm.⁴³⁶ Da von diesem Film jedoch kein zugehöriges Quellenmaterial überliefert ist, wird bezweifelt, ob es sich bei dem Spielfilm um ein tatsächlich fertiggestelltes Projekt handelte. Realisiert oder nicht, war mit diesem Film ein wich-

⁴³⁰ *Cunningham*, *Hungarian Cinema*, 7.

⁴³¹ *Dassanowsky*, *Austrian cinema*, 9. Und *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 17. Wobei HAMES von einer regelmäßigen Filmproduktion in Prag erst mit 1910 spricht. *Hames*, *Czech and Slovak Cinema*, 10.

⁴³² *Caneppele*, *Austro-Hungary*, 52. Und *Cunningham*, *Hungarian Cinema*, 7. CUNNINGHAM schreibt, dass die Firma erst ab 1908 *Projectograph Company* genannt wurde. Ebd.

⁴³³ *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 18.

⁴³⁴ *Caneppele*, *Austro-Hungary*, 52.

⁴³⁵ *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 18 – 22.

⁴³⁶ Ebd., 22 – 25.

tiger Schritt Richtung Spielfilm gesetzt.⁴³⁷ Weitere Spielfilme aus österreichischer Produktion folgten mit *DIE AHNFRAU* (Ö-U 1910) und *DER MÜLLER UND SEIN KIND* (Ö-U 1911).⁴³⁸ Damit kam eine österreichische Spielfilmproduktion in einer Zeit in Gang, in der international versucht wurde, dem schwindenden Interesse, ausgelöst durch eine thematische Krise der Kinetographie, durch die *Film d'Art*-Bewegung beizukommen.⁴³⁹

Von den etwa 100 Spielfilmen, die bis zum Ersten Weltkrieg unter Einfluss von Bühne und Literatur entstanden, wurden circa die Hälfte vom Filmteam Kolm-Fleck realisiert.⁴⁴⁰ Dazu gründete das Team 1910 die *Erste österreichische Kinofilms-Industrie AG*, die unter finanzieller Unterstützung von Louise Kolms Vater, Louis Veltée, entstand.⁴⁴¹ Diese Firma wurde ab 1911 in *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H.* umbenannt. Im selben Jahr kam es zur Neugründung der *Wiener Kunstfilm-Industrie Ges.m.b.H.*. Bis Ende 1912 hatte die neue Firma schon mehr als zehn Filme realisiert. Darunter Komödien, Dramen und Dokumentationen.⁴⁴² Bis 1912 erwuchs der *Wiener Kunstfilm* mit Alexander Joseph (*Sascha*) Graf Kolowrat-Krakowsky ein Konkurrent. Seit 1909 hatte sich der Graf mit kinematographischen Aufnahmen beschäftigt⁴⁴³, und 1910 errichtete er die *Sascha-Filmfabrik* in Pfraumberg in Böhmen. 1912 übersiedelte sein Labor nach Wien, wo er damit begann, eine Filmindustrie aufzubauen.⁴⁴⁴ Bis 1913 wurden dann weitere Filmfirmen, wie etwa *Vindobona-Film*, *Kallos-Film-Industrie Gesellschaft*, *Jupiter-Film Gesellschaft*, *Hida-Film*, *Emel-Film-Gesellschaft Lutze & Co.*, *Dramagraph-Film*, *Halbritter Film*, oder *Wiener Spezialfilmfabrik* gegründet. Ab 1913 tauchten auch Firmen, die Werbefilme produzierten, auf. Darunter die kurzlebige Firma *Erstes österreichische konzessioniertes Reklamefilm-Institut* und die erfolgreichere *Handels- und Industrie-Film-Gesellschaft*.⁴⁴⁵ Der einsetzende Übergang von einer Pioniertätigkeit des Filmschaffens auf österreichischem Boden bis hin zu etwas, das sich tatsächlich als Filmindustrie, also als eine kommerzielle Erzeugung von Fil-

⁴³⁷ Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 11 – 13, Anm. 1. Daneben sind als sehr frühe österreichische filmische Erzeugnisse die *PIKANTE SZENEN FÜR HERRENABENDE* (Ö-U 1906 – 11), aus der *Saturn-Filmfabrik* und *EIN WALZERTRAUM* (Ö-U 1908 – 10), eine gefilmte Szene einer Operette zu nennen. Dassanowsky, Austrian cinema, 10.

⁴³⁸ Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 16.

⁴³⁹ Ebd., 14.

⁴⁴⁰ Dabei bildete sich für die österreichische Spielfilmproduktion kein Phänomen, ähnlich dem *Autorenfilm* aus. Zwar wurden literarische Vorlagen verfilmt, aber es blieb bei einem eher theoretischen Interesse der Literat / innen an der Kinoproduktion. Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 55.

⁴⁴¹ Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 14.

⁴⁴² Caneppele, Austro-Hungary, 52. Und Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 27.

⁴⁴³ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 26.

⁴⁴⁴ Günter Krenn, Der bewegte Mensch – Sascha Kolowrat. In: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hgg.), Elektrische Schatten – Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte (Wien 1999) 37 – 46., hier, 38. Im Folgenden zit. als: Krenn, Der bewegte Mensch.

⁴⁴⁵ Caneppele, Austro-Hungary, 52.

men beschreiben lässt, kann somit von 1910 bis 1912 / 13 ausgemacht werden.⁴⁴⁶ BONO beschreibt es folgendermaßen: „So ergab sich aus der Wechselwirkung zwischen Tätigkeit der Pioniere, die den Weg für die Industrie bahnten, und dem kommerziellen Interesse, das sich um den Kinematografen kristallisierte, der Impuls für eine Österreichische Filmproduktion.“⁴⁴⁷

Diese kontinuierliche Spielfilmproduktion auf österreichischem Gebiet kam also im Gegensatz zu anderen Filmindustrien in Europa eher spät in Gang. Zu Beginn wurde der Markt wie anderswo von französischen und amerikanischen Filmfirmen beherrscht, später auch von italienischen und dänischen. Die deutsche Produktion spielte zu dieser Zeit eine eher marginale Rolle.⁴⁴⁸

In einer Zeit, in der Versuche stattfanden, durch die *Film d'Art*-Bewegung den Film auch auf österreichischem Gebiet wirtschaftlich und gesellschaftlich aufzuwerten, und die geprägt war von einer Feindschaft zwischen dem etablierten Theatergenre und dem aufkommenden neuen Medium, die 1912 / 13 ihren Höhepunkt fand, wurde die eigenständige Filmproduktion im österreichischen Bereich vor allem von der *Wiener Kunstfilm* und in zweiter Linie von der *Sascha-Filmfabrik* geprägt.⁴⁴⁹ Kolm und Fleck hatten den Weg geebnet, auf dem sich jetzt auch *Sascha* Kolowrat gut zurecht fand. Sein erster Film DIE GEWINNUNG DES EISENS AM STEIRISCHEN ERZBERG IN EISENERZ kam 1912 ins Kino. Die *Wiener-Kunstfilm* brachte 1912 die Filme DER UNBEKANNTE (Ö-U 1912) und KARL BLASEL ALS ZAHNARZT (Ö-U 1912) heraus. Letzterer, ein Lustspiel, veranlasste auch Kolowrat, sich in diesem Metiers auszuprobieren. Sein erster Lustspielfilm ONKEL COCL AM GÄNSEHÄUFEL (Ö-U 1912) war bereits ein Erfolg, den er mit weiteren Lustspiel-Grotesken fortsetzen konnte. Mit dem Streifen UNRECHT GUT GEDEIHET (Ö-U 1913) produzierte die *Wiener-Kunstfilm* erstmals einen Film mit einer Massenszene. Mit JOHANN STRAUß AN DER SCHÖNEN, BLAUEN DONAU (Ö-U 1913) verfilmte die Firma im gleichen Jahr die erste Musikerbiografie. Dazu kommt, dass mit dem KRIEGS-JOURNAL (Ö-U 1914) auch die erste Kriegswochenschau aus der Produktion der *Wiener-Kunstfilm* hervorging. Trotz dieser Pionierarbeit und der Bedeutung der *Wiener-Kunstfilm* bis 1914 wurden die Produktionen der *Sascha-Filmfabrik* immer bedeutender und mit der Zeit auch erfolgreicher. War die Dokumentarfilmproduktion schon seit 1912 in der Hand von *Sascha* Kolowrat, so verlor die *Wiener-Kunstfilm* in der Folge auch den ersten Platz in der Kriegsberichterstattung an die *Sascha-Filmfabrik*. Die Dominanz der Kolm-Firmen im Spielfilm bestand bis 1914. Im Verlauf des Krieges wird jedoch auch in diesem Bereich die *Sascha-*

⁴⁴⁶ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 53.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd., 51.

⁴⁴⁹ Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 35. Daneben sind auch noch die Dörmann-Firmen und ab 1913 die *Jupiter-Film* als aktive Filmproduzenten zu nennen. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 32.

Filmfabrik bedeutender.⁴⁵⁰ Die *Sascha-Filmfabrik*, die in den Vorkriegsjahren vorwiegend Naturaufnahmen und Aktualitäten herstellte, sich jedoch auch schnell mit dem Spielfilm beschäftigte, traf besonders mit ihrer Serie von Einaktern, in denen die Rollen Pampulik und Cocl auftraten, den Geschmack des Publikums. Während die *Wiener-Kunstfilm* sich vor allem daran versuchte, den Film auf ein höheres künstlerisches Niveau zu heben, hielt die *Sascha-Filmfabrik* eher am Unterhaltungswert des Films fest.⁴⁵¹ „Den ‚literarischen Filmen‘ der Wiener Kunstfilm stellte sie Grotesken und Possen gegenüber [...], und der Höhepunkt ihrer Produktion wurde mit DER MILLIONENONKEL [...] erreicht, einer Zusammenstellung von Operettenszenen mit Alexander Girardi als Hauptdarsteller.“⁴⁵² Die Filme der *Sascha-Film* orientierten sich an der Operette, was sich in wirtschaftlicher Hinsicht bezahlt machte.⁴⁵³ Gleichzeitig begann so etwas wie ein Starwesen zu entstehen.⁴⁵⁴ Wie GEORGES SADOUL anmerkte, hat sich Wien bis 1914 zwar mit einiger Verspätung aber schließlich doch in allen Filmarten versucht.⁴⁵⁵ Gleichzeitig findet der Übergang einer „Pionierepoche zu einer Filmerzeugung auf kommerzieller Basis zwischen 1910, als Kolm und seine Mitarbeiter ihre erste Firma gründeten, und 1912, als sich im Zuge der Kolmschen Initiative eine Anzahl kleiner und großer Produktionsunternehmen bildeten“⁴⁵⁶, statt. BONO bemerkt, dass dieser Übergang mit der Eintragung der *Sascha-Filmfabrik* ins Wiener Handelsregister 1914 als abgeschlossen betrachtet werden kann.⁴⁵⁷ DASSANOWSKY schreibt in ähnlicher Weise von einem weiteren wichtigen Schritt im Jahr 1913: „Austria-Hungary took a major step in institutionalizing and expanding its film industry in 1913 with the creation of the Reichsverband der Lichtspieltheater [...], which instituted the first systematic conditions for film distribution within the empire.“⁴⁵⁸

TOEPLITZ hält fest, dass die Bilder, die im ungarischen Teil der Monarchie auf die Leinwände kamen, zwar weniger zahlreich, jedoch qualitativ hochwertiger waren als jene aus den österreichischen Gebieten. In Ungarn arbeitete die Filmindustrie eng mit dem Theater zusammen und ließ sich durch die Literatur inspirieren, was sich auf die Qualität der Filme positiv auswirkte. Neben der *Projectograph* nennt TOEPLITZ auch noch zwei weitere Produktionsstätten aus Eger und Kolozsvár. Die ungarische Filmindustrie produzierte bis 1913 19 und bis 1914 31 *feature-*

⁴⁵⁰ *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 32 – 36.

⁴⁵¹ *Bono*, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 56.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Ebd., 58.

⁴⁵⁴ *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 30 – 31.

⁴⁵⁵ *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst, 96.

⁴⁵⁶ *Bono*, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 53.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ *Dassanowsky*, Austrian cinema, 19.

Filme.⁴⁵⁹ In Prag kam die kontinuierliche Filmproduktion ab 1908 in Gang. Bis 1912 gab es drei größere Filmfabriken: *Kinofa* von Anton Pech, *Illusion* von Alois Janovits und *Asum* von Andula Sedláčková und Max Urban. In Böhmen wurden 1913 dreizehn Filme aus der Produktion dieser Firmen gezeigt. Ein weiteres, aber kleineres Zentrum der Filmproduktion verortet TOEPLITZ in dieser Zeit in Galizien, genauer gesagt in den Städten Lwow / Lemberg und Kraków / Krakau. Die Filmproduktion in diesem Bereich blieb jedoch ein marginales Phänomen und kam mit dem Ausbruch des Krieges zu einem totalen Stillstand.⁴⁶⁰

Mit 1914 können wir in den Zentren von Österreich-Ungarn von einem weitgehend industrialisierten Kinogewerbe, das alle drei Sparten dieses Gewerbes, nämlich Produktion, Verleih und Projektionsstätten aufweist, sprechen. Mit den Jahren 1914 / 1915 werden die produzierten Filme in ihren Inszenierungen anspruchsvoller. Der Krieg wirkte sich erst etwa ab der Mitte des Krieges positiv auf die Filmindustrie im österreichischen Gebiet aus,⁴⁶¹ was unter anderem am Einfuhrverbot ausländischer Filme lag.⁴⁶² „Der Erste Weltkrieg stellte eine entscheidende Zäsur in der Entwicklungsgeschichte des Kinos dar. Zum ersten Mal wurde der Film und somit das Kino als Sprachrohr staatlicher Politik und Propaganda eingesetzt, wodurch automatisch das Prestige des Kinos gegenüber seinen bürgerlichen Gegnern aufgewertet wurde.“⁴⁶³ Im Sinne GAUDREULTS wurde damit bis 1914 nicht nur ein Prozess der Industrialisierung des österreichisch-ungarischen Kinos abgeschlossen. Es beginnt mit 1914 / 1915 auch der Prozess der Institutionalisierung des österreichisch-ungarischen Kinos, was gleichzeitig den Ausklang jener Phase bedeutet, die wir als *Attraktions-Kinematographie* bezeichnet haben. Auch in der Filmgeschichte Österreich-Ungarns kann dabei nach den dominanten Prinzipien Attraktion und Narration gesucht werden. GAUDREULT spricht vom *system of monstrative attractions* bis 1908. Die Beispiele des Filmschaffens in der Monarchie bis dahin können auch in dieses System eingeordnet werden. Ab 1908 spricht der Autor vom *system of narrative integration*. Auch in der Donaumonarchie wird ein wachsender Gebrauch von narrativen Elementen bis 1915 sichtbar. Auf öster-

⁴⁵⁹ Bis 1918 wurde in der Fachpresse auf das Erstarken der ungarischen Filmproduktion aufmerksam gemacht: „Was die Quantität betrifft, wird im Novitätenprogramm der Saison 1918 / 19 ziemlich stark die ungarische Produktion [...] vertreten sein. Die ungarischen Filme beginnen sich übrigens auch schon in Deutschland einzubürgern und die Namen Phönix, Star, Corvin und Uher bedeuten heute auch für Berlin nicht mehr bloßen Wortklang.“ Die Filmwoche, Nr. 256, (5. Jg.), 1917, S. 5f.

⁴⁶⁰ Jerzy Toeplitz, *The Cinema in Eastern and Central Europe Before the Guns of August*. In: Karel Dibbets u. Bert Hogenkamp, *Film and the First World War (Film Culture in Transition)*, Amsterdam 1995) 17 – 27., hier 20 – 22.

⁴⁶¹ Dies gilt wohl auch für die Filmindustrie im Gebiet Ungarns und Böhmens.

⁴⁶² Bono, *Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft*, 59. Das Filmeinfuhrverbot wirkte sich erst ab Mitte des Krieges positiv auf die heimische Filmindustrie aus. Kurzfristig führte die Maßnahme sogar annähernd zum Zusammenbruch der Filmindustrie. Kieninger, Thaller u. Wostry, *Manufakturen der Schaulust*, 12.

reichischem Gebiet wird nicht nur die Inszenierung mit Filmen wie DIE BEKEHRUNG DES DR. WUNDT (Ö-U 1914) und DER PFARRER VON KIRCHFELD (Ö-U 1914) anspruchsvoller, sondern es werden mit 1915 auch Kriegswochenschauen und Propagandafilme gedreht, die in besonderer Weise die gezeigten Bilder mit narrativen Elementen untermauern müssen. Damit kommt es während des Ersten Weltkrieges und angeregt durch diesen wohl zu Ausläufern der Phase der *monstrative attraction*. Gleichzeitig wird aber das *system of narrative integration*, das schon vor dem Weltkrieg zu greifen beginnt, besonders von einer Kriegsdokumentation beziehungsweise -propaganda aufgegriffen und bis 1915 weiter gefestigt. Damit zeigt sich auch im österreich-ungarischen Raum ein Kino das bis 1915 nicht nur industrialisiert sondern auch im Sinne GAUDREAULTS institutionalisiert ist. In der Folge kommt es ebenfalls in Österreich-Ungarn zu einer, wie es VIRILIO nennt, „Osmose von Krieg und industriellem Kino“.⁴⁶⁴

7. 2.) Dokumentarfilm bis 1918

Die ersten ausgefeilten kinematographischen Projektionen von Dokumentarstreifen wurden von den Cheftechnikern der Lumière-Brüder in den Zentren der Donaumonarchie durchgeführt. So etwa durch den Cheftechniker Dupont am 20. März und am 10. Mai 1896 zuerst in Wien und später in Budapest.⁴⁶⁵ Das erste Filmprogramm, das in Wien abgespielt wurde, bestand, wie FRITZ anmerkt, zur Gänze aus Dokumentarfilmen: 1. DER CONCORDE-PLATZ IN PARIS (F 1896), 2. BÉBÉS (BUBIS) FRÜHSTÜCK (F 1895), 3. DIE SCHMIEDE (US 1895), 4. SCHIFFSPROMENADE (F 1896), 5. DAS MEER (F 1895), 6. DIE EISENBAHN (F 1896). Dieses Programm wurde im April 1896 abgeändert in: 1. FABRIKSARBEITER GEHEN NACH HAUSE (F 1895), 2. BÉBÉS (BUBIS) FRÜHSTÜCK (F 1895), 3. DER SCHERENSCHLEIFER AM HAUPTPLATZ (F 1896), 4. POLITISCHE MEINUNGSVERSCHIEDENHEITEN (F 1896), 5. DIE DEMOLIRTE MAUER (F 1895), 6. FESTZUG IN NIZZA (F 1896), 7. DER EISENBAHNZUG (F 1895).⁴⁶⁶ Kinematographische Projektionen davor, wie etwa jene der Szikaly-Brüder und andere im ungarischen Bereich der Monarchie, stellten eher erste private Gehversuche auf dem Gebiet dar.⁴⁶⁷ Auch die ersten dokumentarischen Aufnahmen aus der Monarchie

⁴⁶³ Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 33f.

⁴⁶⁴ Virilio, Krieg und Kino, 114.

⁴⁶⁵ Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 11. Und Cunningham, Hungarian Cinema, 6. Am 14. November 1896 wurden die Filme in Krakau projiziert. Haltof, Polish National Cinema, 1.

⁴⁶⁶ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 13. Und Agnes Bleier-Brody (Hg.), Geschichte des Films in Österreich (Wien 1966) [o. A.], hier 19. Zit nach: Fritz, Dokumentarfilme aus Österreich, 10.

⁴⁶⁷ Cunningham, Hungarian Cinema, 6.

selbst wurden durch die Lumière-Techniker gemacht.⁴⁶⁸ Die ersten kinematographischen Aufnahmen dokumentarischer Natur, die von Bürgern der Monarchie auf österreichischem Boden angefertigt wurden, könnten drei Streifen von Gottfried Findeis aus dem Jahr 1898 sein. Eine Notiz berichtet über die Filme DIE ANKUNFT EINES ZUGES IM BAHNHOF VON WIENER NEUSTADT (Ö-U 1897 / 98), EINE TUNNELFAHRT IM AUSSICHTSWAGEN WÄHREND DER FAHRT AUFGENOMMEN (Ö-U 1897 / 98) und AUSGANG DER ARBEITER AUS DER LOKOMOTIVFABRIK WIENER NEUSTADT (Ö-U 1897 / 98).⁴⁶⁹

Ab 1906 wurden dokumentarische Streifen in größerer Zahl hergestellt. Anton und Louise Kolm fertigten Aufnahmen von Pferderennen, einem Ringelspiel im Prater, Badeszenen am Gänsehäufel, einem Blumenkorso und einer vorbeimarschierenden Militärmusikkapelle an.⁴⁷⁰ Auch Josef Halbritter produzierte schon 1906 Aktualitäten. So filmte er etwa einen Blumenkorso, ein Trabderby und ein Autorennen am Semmering. Außerdem nahm er Persönlichkeiten bei diversen Gelegenheiten auf, wie etwa Girardi vor dem Theater, Lueger bei einer Eröffnung und sogar Kaiser Franz Josef bei der Frühjahrsparade auf der Schmelz.⁴⁷¹ 1907 drehte Hans Theyer Kulturfilme in Ostasien und Professor Dr. Alto Arche fertigte selbst Lehrfilme an.⁴⁷² 1909 beschäftigte sich nicht nur Graf *Sascha* Kolowrat-Krakowsky mit Naturaufnahmen, sondern die Firma *Photobrom G.m.b.H.* fertigte in diesem Jahr zwischen dem 8. und 11. September den Dokumentarfilm DIE KAISERMANÖVER IN MÄHREN (Ö-U 1909) an. Dieser Film, der in Groß Mese-ritsch gedreht wurde und die Monarchen Franz Joseph I. und Wilhelm II. zeigt, stellt sich als erster, exakt datierbarer Dokumentarfilm aus dem österreichischen Gebiet der Monarchie dar. Trotz guter Kritiken war dies der letzte Film dieser Firma.⁴⁷³ Es waren die Kolm-Firmen, die ab nun den Dokumentarfilmbereich der österreichischen Produktion bis Ende 1911 beherrschen sollten. Der erste datierbare Dokumentarfilm von Kolms Firma war der 1910 entstandene Streifen DER FASCHINGSZUG IN OBER-ST. VEIT (Ö-U 1910). Im selben Jahr fertigte das Team um Kolm noch Aufnahmen zum Begräbnis von Karl Lueger an. Dafür erhielt es erstmals neben einer französischen Firma die Genehmigung für Aufnahmen eines Großereignisses. Der Titel des Films war DER TRAUERZUG SR. EXZELLENZ DES BÜRGERMEISTERS DR. KARL LU-

⁴⁶⁸ Siehe abermals: ENTRÉE DU CINÉMATOGRAPHE (F 1896), von Charles Moisson, im Juni 1896 aufgezeichnet. *Caneppele*, Austro-Hungary, 51. Außerdem reiste ein weiterer Techniker der Brüder Lumière namens Promio nach Wien, um Aufnahmen von Prater, Hauptallee, Riesenrad, Fiakern, Ring oder Stephansdom zu produzieren. *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 12.

⁴⁶⁹ *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 17.

⁴⁷⁰ Heinz Hanus, 50 Jahre österreichischer Film (Wien 1958) [o. A.]. Zit nach: *Fritz*, Dokumentarfilme aus Österreich, 15. Diese Aufnahmen gelten bisher als verloren. Ebd.

⁴⁷¹ Karl H. Leiter, Film Anno Tobak (Budweis u. Leipzig ca. 1942) 255 S., hier 13f. Zit nach: *Fritz*, Dokumentarfilme aus Österreich, 15f.

⁴⁷² *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 18.

EGER (Ö-U 1910). Die Firma erhielt auch die Genehmigung, den Kaiser aus nächster Umgebung filmen zu dürfen. Von dieser Genehmigung wurde bei den Aufnahmen zu DIE DENKMALENTHÜLLUNG IN ISCHL (Ö-U 1910) am 24. August 1910 Gebrauch gemacht.⁴⁷⁴ 1910 produzierte das Team um Kolm noch die Streifen, ÖSTERREICHISCHE ALPENBAHN (Ö-U 1910), EINE FAHRT NACH MARIA-ZELL (Ö-U 1910)⁴⁷⁵ und DER SEMMERING IM SCHNEE (Ö-U 1910).⁴⁷⁶

Am 10. März 1911 kam der Film TYPEN UND SZENEN AUS DEM WIENER VOLKSLEBEN (Ö-U 1911) auf die Leinwände. Zu diesem Film berichtet FRITZ: „Der Film ist ein einmaliges Dokument der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, einer Periode, in der Lueger und Ritter Schönerer politisch aktiv waren, und die Mächtigen der nahen Zukunft in Wien – zwischen 1908 und 1914 – weilten: Adolf Hitler, Leo Trotzki und Josef Stalin.“⁴⁷⁷ Im selben Jahr folgte noch BRANDKATASTROPHE WIEN-NORDBAHNHOF (Ö-U 1911).⁴⁷⁸ In den Jahren 1910 und 1911 produzierte die Gemeinschaft Kolm und Fleck 48 Dokumentarfilme. Die Aufnahmen entstanden dabei immer innerhalb der Grenzen der Monarchie.⁴⁷⁹ Von „Krakau bis Triest und von den Plitwitzer Seen bis ins Inntal reiste man, um Naturaufnahmen herzustellen. Hier wurde wahre Pionierarbeit geleistet, die aber leider mit Kolms Austritt aus der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie-Gesellschaft schlagartig zum Erliegen kam. Als Wiener Kunstfilm-Gesellschaft produzierten Kolm und Fleck nur mehr ausnahmsweise Dokumentarstreifen, bis zu Kriegsbeginn im Sommer 1914 – soweit sich dies belegen läßt – nur sechs an der Zahl.“⁴⁸⁰

Der erste *non-fiction*-Film, nachdem die *Wiener-Kunstfilm-Industrie Ges.m.b.H.* geschaffen worden war, hatte den Titel DAS GÄNSEHÄUFEL (Ö-U 1912). Der Film kam 1912 heraus und berichtete über ein Wiener Strandbad. Ab 1912 konzentrierte sich das Team Kolm auf den Spielfilmbereich und verlor seine führende Stellung im dokumentarischen Genre. Trotzdem war es wieder dieses Filmteam, das 1914 mit dem KRIEGS-JOURNAL (Ö-U 1914) die erste Kriegswochenschau heraus gab.⁴⁸¹

⁴⁷³ Ebd., 26f.

⁴⁷⁴ MARKUS NEPF gibt an, dass die erste Genehmigung für die Aufnahmen des Kaisers aus nächster Nähe für eine inländische Firma für den Film DER BESUCH KAISER FRANZ JOSEF I. AM WR. NEUSTÄDTER FLUGFELDE (Ö-U 1910) im Juli 1910 erteilt worden ist. DIE DENKMALENTHÜLLUNG IN ISCHL (Ö-U 1910) fand jedoch nach FRITZ schon davor statt, wobei Kolm für diese Aufnahmen schon die nötige Bewilligung besessen haben soll. *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 16. Und *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 27f.

⁴⁷⁵ *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 27f. Und *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 16.

⁴⁷⁶ *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 23.

⁴⁷⁷ *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 34.

⁴⁷⁸ Ebd., 27f.

⁴⁷⁹ *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich, 23.

⁴⁸⁰ Ebd., 31.

⁴⁸¹ *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 27f.

Als *Sascha* Kolowrat-Krakowsky mit dem Erbe seines Vaters die nötigen Mittel zur Verfügung standen, gründete er die *Sascha-Filmfabrik* in Pfraumberg in Böhmen und drehte vorerst Natur- und Sportaufnahmen aus der Umgebung. 1912 übersiedelte seine Firma nach Wien, wo der älteste noch erhaltene *Sascha*-Dokumentarfilm erschien: DIE GEWINNUNG DES EISENS AM STEIRISCHEN ERZBERG IN EISENERZ (Ö-U 1912). Neben den Filmen von Firmen wie *Danubia*, *Wiener Expresßfilm-AG.*, *Firma R. Lechner*, *Dramagraph*, *Kallos-Film* und eben der *Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie Ges.m.b.H.*, folgten von Kolowrat im selben Jahr noch 17 Dokumentarstreifen,⁴⁸² wobei nach FRITZ in diesem Jahr insgesamt 44 Dokumentarstreifen gedreht wurden.⁴⁸³ Für das Jahr 1913 lassen sich bei FRITZ 32 *non-fiction*-Streifen nachschlagen, wobei 15 aus der *Sascha-Filmfabrik* stammen und nur ein einziger von der Firma *Wiener-Kunstfilm*.⁴⁸⁴ BALLHAUSEN schreibt: „Vor dem Ersten Weltkrieg erreichen die österreichischen Filmfirmen ihr Publikum vor allem mit dokumentarischen Streifen. Schon in diesen frühen Produktionen loten die kreativen Köpfe der Firmen die technischen Möglichkeiten mit großer Experimentierfreudigkeit aus.“⁴⁸⁵ Im Jahr 1914 stieg die Produktion von Streifen dokumentarischen Charakters dann auf 87 Stück. Davon hat die *Sascha-Filmfabrik* 28 und die *Wiener-Kunstfilm* dreizehn produziert.⁴⁸⁶ Insgesamt konnte FRITZ von 1909 bis 1914 213 dokumentarische Filme verifizieren.⁴⁸⁷ Dabei werden 1914 eben auch schon 52 Filme unter dem Eindruck

⁴⁸² Vgl. *Fritz*, Dokumentarfilme aus Österreich, 56 – 90. 1. DIE GEWINNUNG DES EISENS AM STEIRISCHEN ERZBERG IN EISENERZ (Ö-U 1912), 2. DER GARDASEE (Ö-U 1912), 3. BILDER AUS DEN DOLOMITEN (Ö-U 1912), 4. EINE FAHRT MIT DER SCHATZALPBAHN (Ö-U 1912), 5. STAPELLAUF (DES DREADNOUGHT) „TEGETTHOFF“ (Ö-U 1912), 6. BURG KREUZENSTEIN (Ö-U 1912), 7. DALMATINISCHE GESTADE (Ö-U 1912), 8. MERAN (Ö-U 1912), 9. IM AUTO DURCH DIE ÖSTERREICHISCHEN ALPEN (Ö-U 1912), 10. ERZHERZOG LEOPOLD SALVATOR BESUCHT ANLÄSSLICH DER ALPENFAHRT PORTOROSE (Ö-U 1912), 11. DIE KAISERPARADE DES K.K. ÖSTERR. FEIWILLIGEN AUTOMOBIL- UND MOTORFAHRER-KORPS (Ö-U 1912), 12. ZWISCHEN RAUCH, FEUER UND ENTLADUNG (Ö-U 1912), 13. DER TRAUNSEE (Ö-U 1912), 1. TEIL, 14. SR. KAISERL. HOHEIT DURCHL. HERR ERZHERZOG RAINER (Ö-U 1912), 15. DER TRAUNSEE, II.SERIE (Ö-U 1912), 16. EINE FAHRT MIT DER MARIAZELLER BAHN (Ö-U 1912), 17. MOTORPFLUGKONKURRENZ IN EBREICHSDORF BEI WIEN (Ö-U 1912), 18. DIE INSEL ARBE, DIE PERLE DER ÖSTERREICHISCHEN ADRIA (Ö-U 1912). Ebd.

⁴⁸³ Vgl. ebd., 51 – 94.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd., 95 – 126.

⁴⁸⁵ Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, „Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit gehören zusammen“ – Der Erste Weltkrieg als Beginn multimedialer Kriegsberichterstattung in Österreich am Beispiel der Kriegswochenschauen und der Vorträge am Wiener Volksbildungshaus Urania. In: *Spurensuche – „Anschauliche Wissensvermittlung. Beispiele, Konzepte und mehr ...“* 14. Jg., Heft 1 – 4 (2003) 24 – 35., hier 29. Im Folgenden zit. als: *Ballhausen* u. *Krenn*, *Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit*.

⁴⁸⁶ Vgl. *Fritz*, Dokumentarfilme aus Österreich, 127 – 213.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., 1 – 213.

des Krieges gedreht.⁴⁸⁸ Dass nahezu alle dokumentarischen Arbeiten einen propagandistischen Auftrag haben sollten, beweist ein Ausschnitt aus der Kinematographischen Rundschau: „Mit Geschmack gewählte Naturaufnahmen, die eines gewissen aktuellen Anstriches nicht entbehren sollen, gewisse Films patriotischer Tendenz, wie Manöver, Übungen und das Leben unserer oder verbündeter Truppen – die der gegenwärtigen Stimmung Rechnung tragen und durch Strammheit und Haltung das Vertrauen zu unseren Armeen kräftigen, werden gewiß Beifall finden [...]. Keine französischen, englischen, belgischen, und russischen Films mehr.“⁴⁸⁹ Mit der Aufgabe solche Aufnahmen zu tätigen, sind am 11. August 1914 zehn Kinoexpositionen betraut worden. Auf Wunsch des *k.u.k. Kriegsministeriums* wurde das *k.u.k. Armeeoberkommando* beziehungsweise das *k.u.k. Kriegspressequartier* damit betraut, diese Expositionen zu kreieren. Die Aufgabe der praktischen Durchführung wurde dabei an die *Sascha-Filmfabrik*, die *Wiener-Kunstfilm* und die *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie* weitergegeben. Die Aufstellung der Teams in militärischer Hinsicht oblag dem *k.u.k. Kriegsarchiv*.⁴⁹⁰

Der Ausbruch des Krieges bewirkte eine Expansion heimischer Filmproduktionsfirmen, die sich jedoch erst langsam bemerkbar machte. Die Investitionen in das Medium stiegen an und es wurden immer mehr⁴⁹¹ und aufwendigere Streifen hergestellt. Diese Stimulation des Filmmarktes in der österreich-ungarischen Monarchie war zu einem Großteil auf das Einfuhrverbot ausländischer Filme zurückzuführen. Bisher hatten ausländische Erzeugnisse den Filmmarkt in den Monarchiegebieten dominiert. Durch das Importverbot konnten sich Betriebe aus dem Inneren der Monarchie innerhalb des heimischen Marktes besser ausbreiten.⁴⁹² Vorerst drohte durch diese Maßnahme jedoch der totale Kollaps der Filmindustrie. Dieser konnte erst durch langwierige Verhandlungen und durch die Einführung von Kontingenten verhindert werden. Ab Mitte des Krieges machte sich der Aufschwung der heimischen Filmindustrie dann bemerkbar.⁴⁹³

Im September 1914 brachte die *Wiener-Kunstfilm* die erste Kriegswochenschau, das KRIEGS-JOURNAL (Ö-U 1914), heraus.⁴⁹⁴ Kolowrat meldete sich im selben Jahr als Ordonanzoffizier

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., 162 – 213. Alle Zahlenangaben in diesem Abschnitt beziehen sich auf das Werk von FRITZ.

⁴⁸⁹ Programmsorgen. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 336, 1914, S. 1f., hier 2. Fritz, Dokumentarfilme aus Österreich, 20.

⁴⁹⁰ Der Kriegsdienst der Kinematographie. In: Der Filmbote, Nr. 2, 1918, S. 8. Die *Wiener-Kunstfilm* schied mit der Neuschaffung der *Kriegspropagandastelle* 1915 aus. Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 73.

⁴⁹¹ Für 1914 werden 42 Spielfilmtitel aufgelistet, für 1918 bereits annähernd 100. Walter Fritz, Die österreichischen Spielfilme der Stummfilmzeit – 1907 – 1930 (Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Sonderausgabe, Wien 1967) 20 S., 169 Bl. Zit. nach: Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 60.

⁴⁹² Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 59f.

⁴⁹³ Kieninger, Thaller u. Wostry, Manufakturen der Schaulust, 12.

⁴⁹⁴ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 69.

zum freiwilligen Automobilkorps, wobei er nach seinem Ansuchen die Bewilligung zu kinematographischen Aufnahmen von den Kriegsschauplätzen bekam.⁴⁹⁵ Es waren bereits acht Serien dieser Kriegswochenschau erschienen, als die *Sascha-Filmfabrik* mit den Firmen *Philipp und Pressburger* und *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Gesellschaft* die Kriegswochenschau ÖSTERREICHISCHER KINO-WOCHENBERICHT VOM NÖRDLICHEN UND SÜDLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ (Ö-U 1914 – 16) veröffentlichte.⁴⁹⁶ Diese Firmen sollten im weiteren Verlauf immer wieder Kriegsbilder produzieren.

MAYER, der über die Organisation des *Kriegspressequartiers* schreibt, behandelt in seiner Arbeit auch die Entwicklung der *Filmstelle* in der selbigen. Der Autor gibt an, dass 1914 zuerst zwei Kinoexposituren vom Kriegspressequartier aufgestellt worden waren und fünf weitere Exposituren vom Kriegsarchiv geschaffen werden sollten, wobei per Vertrag drei Exposituren von der *Sascha-Filmfabrik*, eine von der *Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie Gesellschaft* und eine von der *Wiener-Kunstfilm* gestellt werden sollten. Hauptmann Zitterhofer oblag die Leitung von Zensur und Propaganda innerhalb des *Kriegsarchives*. Weil jedoch die anfängliche Nachfrage nach Kriegsbildern schnell wieder einbrach beziehungsweise sehr viele Bilder aus dem deutschen Reich importiert wurden, da diese attraktiver beziehungsweise billiger waren, baten die drei Firmen mit Hinweis auf die schwere finanzielle Last um die Lösung ihrer Verträge. Der Vertrag vom 12. August 1914 wurde bis zum 6. August 1915 aufgelöst und es wurde eine neue Stelle mit dem Titel *Kriegsfilmpropaganda* geschaffen. Die *Wiener-Kunstfilm* schied aus den weiteren militärischen Produktionen aus und es verblieben die *Sascha-Filmfabrik* und die *Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie Gesellschaft* innerhalb der zentralen Stelle der *Kriegsfilmpropaganda*. Wieder trugen diese Firmen alle Unkosten der Filmprojekte. In der Folge übernahm die *Sascha-Filmfabrik* die führende Rolle innerhalb der *Kriegsfilmpropagandastelle*, da nur sie in der Lage war, die Produktion entsprechend anzukurbeln. Dazu war sie nicht zuletzt deswegen fähig, weil nur sie sich auch zur Genüge mit Rohmaterial eingedeckt hatte, welches in der Folge des Krieges immer schwieriger zu erlangen war.⁴⁹⁷ Annehmbare Bilder vom Kriegsgeschehen zu erlangen, stellte sich dabei als ziemlich schwer und aufwendig heraus. Trotz der Erlaubnis, Aufnahmen an der Front zu machen, wurde die Arbeit immer noch in praktischer Weise durch das Heerespersonal erschwert: „Mit der Erlaubnis selbst ist aber die Aufnahme noch lange nicht gemacht. Denn diese dürfen [sic] nur in Gegenwart von Militärpersonen erfolgen. Er muß also die Zeit abwarten, bis sich eine solche militärische Begleitperson zu seiner Verfügung stellt, was

⁴⁹⁵ Günter Krenn, *Der bewegte Mensch*, 40.

⁴⁹⁶ Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 69.

⁴⁹⁷ Vgl. Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers*, 83 – 86.

unter Umständen auch längere Zeit beanspruchen kann, so daß der Kriegsoperateur trotz aller zur Aufnahme notwendigen Erledigungen immer noch keine Aufnahme hat.“⁴⁹⁸

Trotz erfolgreicher Vermarktung ihrer Wochenschau⁴⁹⁹ zeigte sich die Sascha-Filmfabrik in einer Liste von Verleihern, im Jahr 1914, noch im hinteren Feld.⁵⁰⁰ Im weiteren Verlauf des Konflikts konnte Kolowrat seine Filmproduktion jedoch stark erhöhen. Er vermochte es 1915 seine Überstellung vom Automobilkorps ins *Kriegspressequartier* nach Wien zu erreichen. Dort wurde er zum Leiter der *Filmexpositur*, die dem *Kriegsarchiv* unterstand.⁵⁰¹ Diese Anstellung bedeutete einen sicheren Fortbestand seiner Firma während der Kriegszeit. Aus dieser sicheren Position heraus konnte er neben den Dokumentar- und Spielfilmen schließlich auch eine Dominanz in der Produktion von Kriegswochenschauen erreichen.⁵⁰² Seine Kriegswochenschau wurde im selben Jahr zuerst in KINEMATOGRAFISCHE KRIEGSBERICHTERSTATTUNG (Ö-U 1914 – 16) und später in SASCHA-KRIEGSWOCHENBERICHT (Ö-U 1914 – 16) umbenannt.⁵⁰³ Mittels der Wochenschauen aus den Betrieben von Kolm und Kolowrat sollte die Öffentlichkeit propagandistisch gelenkte Informationen über den Verlauf des Krieges erhalten.⁵⁰⁴ Bis 1916 konnte sich Kolowrat nicht nur eine Monopolstellung für Kriegswochenberichte aufbauen, er vergrößerte auch seine Firma mit dem Bau eines modernen Studios in Sievering. Dazu kam, dass er eine Partnerschaft mit dem deutschen Film-tycoon Oskar Messter aushandelte, die als *Österreichisch-Ungarische Sascha-Messter-Film Ges.m.b.H.* zu einer weiteren Marktdominanz führen sollte.⁵⁰⁵ Die Zusammenarbeit zeigte sich auch in der Ausgabe einer gemeinsamen Kriegswochenschau, der SASCHA-MESSTER-WOCHE (Ö-U / D, 1916 / 17).⁵⁰⁶

Neben weiteren Dokumentaraufnahmen aus dem Jahr 1916, wie etwa DIE TRAUERFEIERLICHKEITEN FÜR WEILAND SR. MAJESTÄT KAISER FRANZ JOSEPH (Ö-U 1916) oder die darauf folgenden Krönungsszenen von Thronfolger Karl I. und seiner Gemahlin Zita,⁵⁰⁷ wurden auch Spielfilme patriotischen Inhaltes gedreht. Solche Filme mit „vaterländischen Sujets“

⁴⁹⁸ Wie entsteht ein Kriegsfilm? In: Österreichischer Komet, Nr. 229, (7. Jg.), 1914, S.1f, hier 1. Thomas Ballhausen u. Günter Krenn, Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege – Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12 (2003) 142 – 149., hier 144. Im Folgenden zit. als: Ballhausen u. Krenn, Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege.

⁴⁹⁹ Dassanowsky, Austrian cinema, 20.

⁵⁰⁰ Die Arbeit der Wiener Zensur. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 333, 1914, S.6 – 8, hier 8. Günter Krenn, Der bewegte Mensch, 40.

⁵⁰¹ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 69.

⁵⁰² Günter Krenn, Der bewegte Mensch, 40f.

⁵⁰³ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 70.

⁵⁰⁴ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 60.

⁵⁰⁵ Günter Krenn, Der bewegte Mensch, 42., Dassanowsky, Austrian cinema, 21. Und Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 60.

⁵⁰⁶ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 60.

⁵⁰⁷ Dassanowsky, Austrian cinema, 21.

wurden von allen Firmen ausgegeben. Nennenswerte Beispiele der *Österreichisch-Ungarischen Sascha-Messter Filmfabrik Ges. m. b. H.* sind die Streifen DER NÖRGLER (Ö-U / D, 1916) oder WIEN IM KRIEG (Ö-U 1916).⁵⁰⁸

Zur weiteren Beeinflussung des Kinopublikums gab die *Sascha-Messter Filmfabrik* auch längere Dokumentarfilme heraus, die vorgaben, das Kriegsgeschehen authentisch wiederzugeben. So entstanden etwa die Streifen KRIEG IN 3.000 METER HÖHE (Ö-U 1916) oder KAMPFTAG BEI DEN TIROLER KAISERJÄGERN (Ö-U 1916) oder mehrere Streifen über die Isonzoschlachten.⁵⁰⁹

Dabei zeigte sich abermals, dass die als dokumentarisch ausgegebenen Szenen oftmals inszeniert wurden. Auch Kolowrat bemerkte, dass inszenierte Kampfhandlungen auf der Leinwand dramatischer und drastischer wirkten, als dies von tatsächlichen Aufnahmen zu behaupten war.⁵¹⁰ Für „den Durchmarsch einer Maschinengewehrabteilung durch ein Seengebiet fingierte er Feindbeschuß, indem er Dutzende blinder Handgranaten zünden ließ. Die Szenen mit den Wasserfontänen und dem Schlammregen, zwischen denen sich die Packpferde aufbäumten, wirkten realer, als es Dokumentarbilder imstande gewesen wären. Kolowrat hatte erkannt, daß auch für den Schauwert des Krieges das Grundprinzip der Kinematografie galt: Nichts wirkt so real wie eine Illusion.“⁵¹¹ KIENINGER, THALLER und WOSTRY schreiben dazu: „Die überlieferten dokumentarischen Filme zum Weltkriegsgeschehen zeigen, wie fließend die Übergänge zur Fiktion verliefen. Was den Filmen teilweise an Glaubwürdigkeit abging, wogen sie mit teilweise spektakulären Bildern wieder auf. Krieg und Kino begegneten sich hier noch in gewisser Naivität, die vor allem auf Schauwerte bedachten Inszenierungen entzogen sich im Ersten Weltkrieg noch rigider und reglementierender Propagandastrategien.“⁵¹²

Ein weiteres berühmtes Beispiel der österreichisch-ungarischen Dokumentarfilmproduktion bildet der Streifen KRIEGSGEFANGENENLAGER FELDBACH (Ö-U 1916). Im Film wird dem Zuseher der Lageralltag eines Kriegsgefangenenlagers in der Steiermark romantisch verklärt vor Augen geführt. Dabei wird im Film auch nicht vor Aufnahmen von ausländischen Gefangenen, die den Charakter anthropologischer Forschung haben, halt gemacht. Der Film DAS ZERSTÖRTE GÖRZ (Ö-U 1916) sollte dagegen die Zerstörungen durch italienische Artillerie

⁵⁰⁸ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 60. Und Günter Krenn, Der bewegte Mensch, 41

⁵⁰⁹ Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 60. Und Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 71.

⁵¹⁰ Günter Krenn, Der bewegte Mensch, 41.

⁵¹¹ Ebd. Zur Szene, in welcher eine Maschinengewehrabteilung beim Passieren einer Doline zu beobachten ist und zu Sascha Kolowrats Tätigkeit während des Weltkrieges siehe: Ingrid Maria Hübl, Sascha Kolowrat – Ein Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Kinematographie (Diss. Phil., Wien 1950) 164 S., hier 33 – 37. Im Folgenden zit. als: Hübl, Sascha Kolowrat.

⁵¹² Kieninger, Thaller u. Wostry, Manufakturen der Schaulust, 11f.

brandmarken.⁵¹³ 1917 folgten die Dokumentarfilme DIE WIRTSCHAFTLICHE ERSCHLIEßUNG MONTENEGROS, DER ZUSAMMENBRUCH DER ITALIENISCHEN FRONT (Ö-U 1917) oder BEFREIUNG DER BUKOWINA (Ö-U 1917). Auch solche Arbeiten, die bereits in enger Zusammenarbeit mit den propagandistischen Bestrebungen der offiziellen Stellen von Österreich-Ungarn entstanden, wurden noch von Zensoren geprüft. Dabei wurden wiederum Szenen entfernt, die zu realistische beziehungsweise grausame Sujets enthielten, wie etwa im Fall des Films über die italienische Front, aus welcher die Aufnahme eines getöteten Italieners entfernt wurde.⁵¹⁴

1917 wurde in Berlin die *UFA* gegründet, die damit begann, andere Firmen aufzukaufen, so auch die Filmfabrik von Messter. Damit war die Zusammenarbeit zwischen Messter und Kolowrat beendet. Weil Messter eine Beteiligung an der *Sascha-Filmfabrik* erworben hatte, ging auch diese Beteiligung an die *UFA* über. Der Rest von Kolowrats Firma wurde deshalb in die *Sascha Filmindustrie AG Wien* umgewandelt, in deren Vorstand *Sascha* Kolowrat, der Industrielle Hugo Gerngroß, Alexander Grau (ein Vorstandsmitglied der *UFA*) die Filmproduzenten *Philipp & Pressburger* und Alois Wismayer (Direktor der *Creditanstalt Wien*) saßen.⁵¹⁵

Die Filmfirma von Kolm und Fleck bot neben den *Sascha*-Produktionen vor allem patriotische Spielfilme an. Die Firma brachte unter anderem die Streifen DER TRAUM EINES ÖSTERREICHISCHEN RESERVISTEN (Ö-U 1915), MIT HERZ UND HAND FÜRS VATERLAND (Ö-U 1915), MIT GOTT FÜR KAISER UND REICH (Ö-U 1917) oder FREIER DIENST (Ö-U 1918) heraus. Ähnliche Filme aus der Produktion kleinerer Firmen waren DAS KRIEGSPATENKIND (Ö-U 1915), DAS KIND MEINES NÄCHSTEN (Ö-U 1918) oder etwa KONRAD HARTLS LEBENSSCHICKSAL (Ö-U 1918).⁵¹⁶

FRITZ merkt schließlich an, dass diese Kriegsdokumentationen und Spielfilme vom Literaten und Kulturkritiker KARL KRAUS als Kriegspropaganda gebrandtmarkt wurden und als Verführer der Fantasie und Teil eines Gefühlskrieges erkannt wurden. Gleichzeitig fand das Kino an sich mit seinem Werk „Die letzten Tage der Menschheit“ schließlich den Weg in die Literatur.⁵¹⁷

⁵¹³ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 71.

⁵¹⁴ Ebd., 70f.

⁵¹⁵ Ebd., 70. 1918 wird dann von der *Sascha-Projektions-Aktiengesellschaft* gesprochen. Diese AG vereinte die Firmen *Sascha-Filmfabrik*, *Philipp & Preßburger* und *Sascha-Meißter-Filmfabrik G.m.b.H.* Vgl. Die *Sascha-Projektions-Aktiengesellschaft*. In: Die Filmwoche, Nr. 248, (6. Jg.), 1918, S. [o. a.].

⁵¹⁶ Dassanowsky, Austrian cinema, 22.

⁵¹⁷ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 75 – 78. Und Dassanowsky, Austrian cinema, 22. Natürlich waren nicht alle Filme der Kriegsjahre speziell nach einer Kriegspropaganda ausgerichtet, wenngleich sie unter dem Eindruck des Krieges produziert wurden. Zu den Spielfilmen innerhalb der Kriegsjahre siehe: Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 78 – 89., Dassanowsky, Austrian cinema, 23 – 25., Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft, 61 – 63., oder eben Walter Fritz, Die österreichischen Spielfilme der Stummfilmzeit – 1907 – 1930 (Mitteilungen

Von den Kriegsschauplätzen wurden die privaten Filmfirmen ab 1917 wieder verdrängt, da das *Kriegspressequartier* die Propagandaufnahmen selbst gestalten wollte. Zum Ausgleich, schreiben in ihrem Aufsatz KIENINGER, THALLER und WOSTRY, hätten die privaten Firmen nun vermehrt Natur- und Industriebilder herstellen sollen, die als Beiprogramm zu den Kriegsberichten eingeplant waren.⁵¹⁸ Trotz der schweren Situation am Ende des Krieges wurden noch neue Filmfirmen gegründet, weil sich nun vor allem auch Großinvestoren an den Filmgeschäften beteiligen wollten.⁵¹⁹ „Trotz Hungers- und Kohlennot, der Spanischen Grippe und des Zusammenbruchs der politischen und gesellschaftlichen Ordnung gestaltete sich das letzte halbe Jahr der Donaumonarchie zu einem der produktivsten der österreichischen Filmgeschichte.“⁵²⁰

7. 3.) Dokumentarische Propaganda

Wie bei den anderen Großmächten Europas, so wurde auch in der Donaumonarchie Österreich-Ungarn der *non-fiction*-Film von der Propaganda vereinnahmt. FRITZ beschreibt es so: „Im Sommer 1914 wurde Österreich ein kriegsführendes Land. Film und Krieg, Wahrheit und Lüge, Propaganda und Kriegshetze waren die neuen Realitäten. Die Verantwortlichen stellten sich rasch um, und die vielen Kinos wurden für die Kriegspropaganda eingesetzt.“⁵²¹ Dabei nahm sich die laut FRITZ immer noch nicht stabile Filmindustrie sehr wohlwollend der einsetzenden Propaganda an, da auch sie sich Vorteile davon versprach.⁵²² In diesem Konflikt, bei dem es sich im Sinne der Propaganda um eine „immense Steigerung, Verschärfung, ja Verwilderung und Radikalisierung [...] im Kampf um die Unterstützung von Einheimischen wie neutralen Ausländern.“⁵²³ handelte, kam es auch in Österreich-Ungarn „zu einer intensiven Nutzung des bestehenden bzw. eines noch zu installierenden Medienverbundes“⁵²⁴. BALLHAUSEN schreibt, dass auch das *Kriegspressequartier* für den österreichisch-ungarischen Raum bereits bestehende Verflechtungen innerhalb der Medien nutzte und somit eine intermediale, informationsbezogene Propagandakriegsführung forcierte.⁵²⁵

der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Sonderausgabe, Wien 1967) 20 S., 169 Bl.

⁵¹⁸ Kieninger, Thaller, Wostry, Manufakturen der Schaulust, 11.

⁵¹⁹ Ebd., 12.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 67.

⁵²² Ebd., 74.

⁵²³ Rainer Rother u. Karin Herbst-Meißlinger, Vorwort zu: Der Erste Weltkrieg im Film. In: Rainer Rother u. Karin Herbst-Meißlinger, Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 279 S., hier 9.

⁵²⁴ Ballhausen u. Krenn, Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege, 145.

⁵²⁵ Ebd. Zum Kriegspressequartier und seinen Propagandaaktivitäten siehe: Klaus Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k. AOK im ersten Weltkrieg 1914 – 1918 (Phil.

Gerade jenes Genre, das sich als non-fiktional ausgab, konnte vorerst sehr gut für die Propaganda genutzt werden und wurde von ihr funktionalisiert.⁵²⁶ Der epochenspezifische Glaube an die technische Gerätschaft, und ihre vermeintliche Fähigkeit, die Realität wahrheitsgetreu wiederzugeben, sowie das Verlangen des Publikums nach Authentizität, machte gerade Kriegsbilder zu einem geeigneten Werkzeug der Propaganda. Dieses „Wirklichkeitsbedürfnis“ des Publikums wird gemäß BALLHAUSEN auch anhand der österreichisch-ungarischen Kriegsberichterstattung sichtbar.⁵²⁷ „Doch die angebliche Annäherung an die Realität des Krieges ist und bleibt zu großen Teilen eine Täuschung: Kriegsberichterstattung ist im Falle der parteilichen Beteiligung an einem militärischen Konflikt nie frei von Instrumentalisierung.“⁵²⁸ Gerade diese Täuschung war es, durch die das Publikum über filmische Berichte vom Krieg propagandistisch indoktriniert werden konnte. Das bedeutet ebenfalls, dass der *non-fiction*-Film eines kriegführenden Staates, der vom Krieg berichtete, immer Propaganda war. Wir sprechen hier also von einer dokumentarischen Propaganda aus österreichisch-ungarischer Produktion. Die Möglichkeit über Kriegsbilder propagandistisch auf das Publikum einzuwirken wurde dabei schon früh erkannt: „Es ist wohl einleuchtend, daß die häufige Darstellung militärischer Szenen der eigenen Armee und Flotte, wenn geschickt in Angriff genommen und in möglichst großem Rahmen durchgeführt, durch die bekannte suggestive Massenwirkung der Kinos unendlich viel dazu beitragen würde, unsere Wehrmacht und ihre Einrichtungen in den breiten Schichten der Bevölkerung, also gerade in jenen, die uns bisher verhältnismäßig kühl gegenübergestanden sind, zu popularisieren.“⁵²⁹ Alles in Allem lässt sich sagen, dass die österreichisch-ungarische Filmproduktion sehr produktiv war. An dokumentarischen kinematographischen Aufnahmen wurden Wochenschauen, Spezialfilme und kriegsrelevante Dokumentationen erzeugt, wogegen sich Propagandaabsichten natürlich auch in patriotischen Kurzlustspielen und Propagandaspielfilmen äußerten.⁵³⁰ Natürlich ist in dieser Situation auch die Industrie kriegsrelevant und wird daher vermehrt im Hinblick auf den Nutzen und die Wichtigkeit für den Krieg von der Kriegsfilmpropaganda funktionalisiert.⁵³¹ Für das Genre des propagandistischen Spielfilms wurde dabei unter anderem auch das Starphänomen gekonnt ausgenutzt. Dieses Phänomen, das sich aus den Kategorien *Erfolg*, *Image*, und

Diss., Wien 1963) 149 S. Im Folgenden zit. als: Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers.

⁵²⁶ Uli Jung, Neurestaurierungen Filmarchiv Austria. In: Filmarchiv 64 (2009) 99 S., hier 23.

⁵²⁷ Ballhausen u. Krenn, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 24.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Popularisierung der Armee durch das Kino. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 329, 1914, S. 8f., hier 9.

⁵³⁰ Ballhausen u. Krenn, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 25.

⁵³¹ Jung, Neurestaurierungen Filmarchiv Austria., 23.

Kontinuität verstehen lässt, half Propagandaspielfilme besser zu vermarkten.⁵³² Somit sollte die Propaganda auch „durch die militärisch geprägte Überformung der Unterhaltungskultur gewährleistet werden“.⁵³³ Dabei zielte nach KORTE die Propaganda in ihrer Gesamtheit im deutschen Reich und in Österreich-Ungarn eher auf die geistig-moralische und militärische Überlegenheit sowie auf den *Burgfrieden* im Inneren als auf die Diffamierung des Feindes. Die Mittelmächte nahmen in Konfrontation mit den Propagandabildern der Entente-Mächte eine defensive Haltung ein und versuchten sich so recht hilflos gegen den Barbarenvorwurf zu wehren.⁵³⁴ Die dokumentarischen Filme waren vergleichsweise stärker dem Kriegsgeschehen gewidmet, wobei natürlich auch die Bilder der dokumentarischen Propagandafilme mit jenen der Propagandaspielfilme interagierten. Die dokumentarischen Propagandabilder verfügen zudem noch über weitere Merkmale: Zuerst wird durch die Bilder, wie es BALLHAUSEN beschreibt, der Blick eingerichtet. Die Täuschung einer Annäherung an das Kriegsgeschehen und das damit vermittelte Gefühl von Realität und Objektivität manipulieren den Blick des Publikums. Dabei wird der Blick fragmentiert, was wiederum eine Fokussierung und Selektion der Geschehnisse ermöglicht. Dabei wird alles, was der Propaganda nicht dienlich ist, außerhalb dieser Fokussierung vergessen gemacht.⁵³⁵ Eine weitere Kategorie der Propaganda ist die militärische Überformung der Kinematographie. Damit sollte eine Legitimation und Normalisierung von Gewalt, Militarisierung und Machtstrukturen erreicht werden.⁵³⁶ Gleichzeitig, und das leitet zur nächsten Kategorie der Propaganda der Kriegsbilder über, wird innerhalb dieser militärischen Überformung der Krieg humanisiert beziehungsweise von Tod und Grauen befreit. Der Krieg wird laut PAUL auch mit einer moralischen und visuell-narrativen Ordnung versehen, womit eine Planbarkeit des Kriegschaos vermittelt werden soll.⁵³⁷ BALLHAUSEN unterstreicht den visuellen Ordnungsversuch eines Krieges, der jegliche Kontrolle verloren hatte, mit Aufnahmen des Films *FLUG ÜBER TRIEST* (Ö-U 1917). Die Bilder „von hoch oben“ sollten die Klarheit und Ordnung dieses Konflikts veranschaulichen.⁵³⁸ Der Autor spricht schließlich als weitere Kategorie noch die Rekonstruktion der Ge-

⁵³² Oppelt, Film und Propaganda, 163. OPPELT verweist dabei auf Helmut Korte u. Gabriele Strake-Behrendt, Viele Bäume, aber kein Wald – Der Filmstar als Gegenstand medienwissenschaftlicher Forschung. In: Theater-Zeitschrift, 34. Jg., H. 31 / 32 (1992) [o. A.], hier 168 – 176. Zit. nach: Oppelt, Film und Propaganda, 163. So auch Dassanowsky, Austrian cinema, 24. Für den Spielfilm in den Kriegsjahren siehe etwa: Fritz, im Kino erlebe ich die Welt, 69 – 90. Und Dassanowsky, Austrian cinema, 15 – 40. Speziell zu den Propagandaspielfilmen der Entente und der Mittelmächte siehe, Korte, Die Mobilmachung des Bildes, 35 – 66.

⁵³³ Ballhausen u. Krenn, Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege, 145.

⁵³⁴ Korte, Die Mobilmachung des Bildes, 49-53.

⁵³⁵ Ballhausen u. Krenn, Wiener Kriegsbesichtigungen, 117f.

⁵³⁶ Ebd., 116.

⁵³⁷ Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert, 7.

⁵³⁸ Thomas Ballhausen, Between Virgo and Virago - Spatial Perception and Gender Politics in Austrian Film Production 1914 – 1918. In: Vera Apfelthaler u. Julia B. Köhne (Hgg.), Gendered

schlechterrollen durch die Propaganda an. Der Mann wird dabei zum Soldaten, der für sein Vaterland einen geradezu heiligen Dienst erfüllt, der ihn, durch die Bedeutung der Kriegssache selbst, unsterblich werden lässt. Die Rolle der Frau ist es dagegen, die biologische Erhaltung der Nation zu garantieren. Sie wird zum Kristallisationspunkt der Körperlichkeit und der Moral, womit die „biologischen Grenzen“ der Nation beschrieben werden, die geschützt werden müssen.⁵³⁹ ANNE MORELLI fasste die *Prinzipien der Kriegspropaganda* in zehn Punkten zusammen: „1. Wir wollen keinen Krieg. 2. Das feindliche Lager trägt die alleinige Schuld am Krieg. 3. Der Feind hat dämonische Züge. 4. Wir kämpfen für eine gute Sache und nicht für eigennützige Ziele. 5. Der Feind begeht mit Absicht Grausamkeiten. Wenn uns Fehler unterlaufen, dann nur versehentlich. 6. Der Feind verwendet unerlaubte Waffen. 7. Unsere Verluste sind gering, die des Gegners aber enorm. 8. Unsere Sache wird von Künstlern und Intellektuellen unterstützt. 9. Unsere Mission ist heilig. 10. Wer unsere Berichterstattung in Zweifel zieht, ist ein Verräter.“⁵⁴⁰

Bei der Vermittlung dieser propagandistischen Kategorien kommt nach BALLHAUSEN den Kriegswochenschauen eine Sonderstellung zu: Die Filmabteilung „kann, im Gegensatz zur mit anderen Bildmaterialien beschäftigten Lichtbildstelle, relativ eigenständig arbeiten und wird erst 1917 dem Kriegspressequartier untergeordnet. Das Kriegspressequartier wiederum, das 1914 als Unterabteilung des Armeeoberkommandos eingerichtet wird, hat die Aufgabe der publikumswirksamen Ausgestaltung und Kommentierung der Heeresberichte. Im Rahmen der filmischen Berichterstattung sollen im In- und Ausland durch Erstellung und Vorführung entsprechenden Materials die Interessen der k.u.k. Armee vertreten werden. Gleichzeitig hat diese Stelle auch den reibungslosen Ablauf der Filmdistribution und -aufführung zu gewährleisten.“⁵⁴¹ SCHWARZ schreibt, dass das *Kriegspressequartier*, das in Zusammenarbeit mit der *Sascha-Filmfabrik* und der *Österreichisch-Ungarischen Kino-Industrie Ges.m.b.H.* die Kriegsbilder herstellte, 1915 eine autonome Stelle namens *Kriegsfilmpropaganda* gegründet hatte. Diese Stelle wurde dem Kriegsarchiv unterstellt und als technischer Leiter wurde *Sascha* Kolowrat ausgewählt.⁵⁴² Die Neuregelung und Schaffung der Stelle *Kriegspropaganda* hob den Vertrag vom 11. August 1914

Memories – Transgressions in German and Israeli Film and Theater (Wien 2007) 147 – 159., hier 152.

⁵³⁹ Ebd., 156f.

⁵⁴⁰ Anna Morelli, Die Prinzipien der Kriegspropaganda (Originaltitel: Principes élémentaires de propaganda de guerre, aus dem Franz. von Marianne Schönbach, Springe 2004) 156 S. Zit. nach: Christian Dewald (Hg.), II. Der grosse Krieg dauert – 015. In: Christian Dewald (Hg.), Filmhimmel Österreich, Bd. I. – 100 Programme zur Geschichte des Österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart (Wien 2005) 15 S., hier 5.

⁵⁴¹ Ballhausen u. Krenn, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 25.

⁵⁴² Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 36.

auf.⁵⁴³ Gleichzeitig schied die *Wiener-Kunstfilm* aus und es arbeiteten nur noch die *Sascha-Filmfabrik* und die *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie* unter Leitung des *Kriegsarchivs*.⁵⁴⁴ Über die offiziellen Stellen wurden von den beiden Filmfirmen sechs Filmteams, bestehend aus einem Operateur und zwei Gehilfen, zusammengestellt.⁵⁴⁵ Kolowrat stellte neben den Kriegsberichten auch längere dokumentarische Filme vom Krieg her. Neben den Bildaufnahmen von zerstörten Städten drehte er auch den Film *KRIEG IN 3000 METER HÖHE* (Ö-U 1916).⁵⁴⁶ INGRID MARIA HÜBL schreibt: „Mit diesem Film und einer Reihe von Naturaufnahmen der ‚Sascha‘ wurde im Anfang des Krieges in Amerika Propaganda für Österreich gemacht.“⁵⁴⁷ 1917 ist die *Kriegsfilmpropagandastelle* auf Betreiben von Oberst Eisner-Bubna direkt dem *Kriegspressequartier* unterstellt worden und die direkte Leitung der Filmstelle ging gleichzeitig von Oberleutnant Alexander Kolowrat auf Hauptmann Otto Löwenstein über. Die Zentralstelle sollte weiterhin die öffentliche Meinung im In- und Ausland positiv beeinflussen, um etwa Handelsbeziehungen aufrecht zu erhalten.⁵⁴⁸ Für diesen Zweck bekam die zentrale Stelle einen staatlichen Zuschuss von 250.000 Kronen übermittelt. Die österreichisch-ungarischen propagandistischen Dokumentarfilme wurden in der Folge in der Schweiz, in Holland und in Schweden abgesetzt. MAYER vermerkt, dass die Schweiz etwa im Dezember 1917 wöchentlich drei Sascha-Wochenschauen und einen langen und einen kurzen Film in jeweils dreifacher Ausfertigung erhielt. Trotzdem blieb die Filmpropaganda im Ausland gering im Vergleich zu den Entente-Mächten, die ihre Filme noch dazu gratis abgeben konnten.⁵⁴⁹ „Die Filmpropaganda diente dem KPQ⁵⁵⁰ zur Propagierung des Krieges und sollte die Schwierigkeiten zeigen, unter denen die Truppen kämpften, weiters die hervorragende Wirkung der Verwaltung in den von der österreichisch-ungarischen Armee besetzten Gebieten, die Behandlung der Kriegsgefangenen, den kulturellen Zustand der Monarchie, die Volksernährung, die Kriegsbetriebe und die landschaftlichen Schönheiten der Monarchie. Endlich sollte sie auch der dynastischen Propaganda dienen.“⁵⁵¹ Weil das Publikum vor dem Krieg vor allem mit dokumentarischen Szenen erreicht werden konnte, waren die Kriegswochenschauen zu Beginn des Krieges noch nach eben diesen zivilen

⁵⁴³ MAYER schreibt, dass der Vertrag vom 12., und nicht vom 11. August 1914 aufgelöst wurde. Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers*, 85.

⁵⁴⁴ Wickenhauser, *Filmzensur in Österreich*, 73f.

⁵⁴⁵ Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, 36.

⁵⁴⁶ Hübl, *Sascha Kolowrat*, 34.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, 36. Und Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers*, 88. Eisner-Bubna ließ sich Mitte August 1917 auch alle Akten vom *Kriegsarchiv* ausfolgen, was zu Folge hatte, dass sie bei Kriegsende mit den anderen entscheidenden Akten vernichtet wurden. Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers*, 88.

⁵⁴⁹ Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers*, 91f.

⁵⁵⁰ KPQ stellt die Abkürzung für *Kriegspressequartier* dar.

⁵⁵¹ Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers*, 83.

Ansätzen dokumentarischer Berichterstattung angefertigt.⁵⁵² „Folglich findet sich in den Produktionen dieses Zeitraumes die eindringliche Darstellung der Kriegsmaschinerie, die als Folge eines ebenso notwendigen wie positiven Fortschritts vermittelt werden soll. Das detaillierte Zeigen von Abläufen und Gegenständen erfüllt einen einfachen Zweck: die Begeisterung mit dem gezeigten Ablauf und die Faszination des Publikums mit dem Gegenstand an sich.“⁵⁵³

BALLHAUSEN und KRENN meinen, dass die kinematographische Kriegsberichterstattung eine Instrumentalisierung des Blicks zu erreichen versuchte und dabei gekonnt die Schaulust des Publikums ausnützte. „Dabei kommt den Gestaltern von Berichten und Propaganda eine sich ab der Frühzeit des Kinos abzeichnende Virtualisierungstendenz zugute: Das real Vorgeführte wird durch ein virtuelles Substitut ersetzt und erlaubt eine problemlosere Verzerrung in Darstellung und Schilderung. Die direkte Addressierung an das Publikum kam, bezogen auf die österreichische filmische Kriegsberichterstattung im Ersten Weltkrieg, zwei sehr unterschiedlichen Wünschen nach: einerseits dem durch die Euphorie der ersten Kriegsjahre geweckten Bedürfnis nach eigener Kriegserfahrung und andererseits eben dem ikonophagen Wunsch nach der Auseinandersetzung mit dem Thema, ohne sich selbst dabei in Gefahr zu begeben oder vor Ort anwesend sein zu müssen.“⁵⁵⁴

Die Autoren schreiben, dass dadurch das Vertrauen in die eigenen Truppen gestärkt wurde und Zweifel an deren Schlagkraft ohne tatsächlichen Realitätsbezug ausgeräumt werden konnten, weil die Aufmerksamkeit der Zuseher / innen lediglich auf ausgewählte, erwünschte Elemente fokussiert wurden. „Der Rand und die jenseits des Fokus liegende, angenommene »Tatsächlichkeit« wurden dabei aber stillschweigend übergangen.“⁵⁵⁵ Die Bilder zeigten dabei tatsächlich an der Front gedrehte, aber auch inszenierte Filmszenen,⁵⁵⁶ wobei in beiden Fällen darauf geachtet wurde, den Schrecken des Krieges tunlichst auszublenden. Die tatsächlichen Frontaufnahmen wurden mit gestellten Szenen und mit Aufnahmen der Landschaft und des Hinterlandes vermischt. So wurde ein geschöntes und romantisch verklärtes Bild des Krieges propagiert.⁵⁵⁷ Trotz dieser Inszenierungen und propagandistisch geschönten Ausschmückungen wird auch hier wieder der Wunsch nach Authentizität deutlich. Aus der Erzählung von Fritz Freissler erfährt man: „Wir hatten die Aufgabe, dem Kriegsarchiv markante Ereignisse vom Kriegsschauplatz zu lie-

⁵⁵² Ballhausen u. Krenn, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 29f.

⁵⁵³ Ebd., 30.

⁵⁵⁴ Ballhausen u. Krenn, Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege, 144.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Siehe beispielsweise die Inszenierung einer Szene durch Sascha Kolowrat, der eine Maschinengewehrabteilung filmte, während sie eine Doline passiert und dabei Handgranaten im Wasser zünden ließ, die Artilleriebeschuss simulieren sollten. Zuvor aufgenommene Szenen eines Generalsturms mit scharfer Munition haben Kolowrat hingegen bildlich zu wenig Effekt erzeugen können. Hübl, Sascha Kolowrat, 34f.

⁵⁵⁷ Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 37. Und Hübl, Sascha Kolowrat, 34f.

fern. Nun muss wohl der Graf höheren Ortes eine ‘Nase’ bekommen haben, dass unsererseits zu wenig geleistet würde, dass unser Tatsachenmaterial hinter dem der deutschen Kriegspropaganda zurückstände, – kurzum, eines Tages kam der Befehl: Alle Filmleute hinunter an die Isonzofront.“⁵⁵⁸ Auch aus dieser Erzählung wird der Drang nach Authentizität und dem diesbezüglichen Konkurrenzdenken deutlich. Die anfängliche Kriegseuphorie macht das Publikum zugänglich für diese Art der Kriegsbilder.⁵⁵⁹ Dabei wirken die Darstellungen der Kriegsmaschinerie und ihre Handhabung wie eine letzte Wiederbelebung des Systems der monstrativen Attraktionen. Es gilt dabei aber auch für Österreich-Ungarn, dass ein Interesse an diesen Bildern nur solange bestand, als das Dargestellte und die aktuelle Situation nicht zu sehr auseinanderklafften. Dieser Zustand sollte bald eintreten.⁵⁶⁰ BALLHAUSEN schreibt: „Die unvorhergesehene Dauer der Ereignisse, das wechselnde Kriegsglück und wohl auch der Gewöhnungsfaktor lassen das Interesse allmählich sinken.“⁵⁶¹ Der Euphorie folgte somit eine sehr schnell eintretende Ernüchterung, die dazu führte, dass die dokumentarischen Bilder nur mehr zu sehr billigen Preisen an die Kinos vergeben werden konnten.⁵⁶² An die Stelle der Kriegsbilder „traten verstärkt Spielfilme, deren propagandistischer Kern geschickt durch harmlose und unpolitische Geschichten verbrämt wurde“.⁵⁶³ BALLHAUSEN führt für den Umstand, dass die Bilder der Kriegsmaschine bei den Zusehern keinen Anklang mehr fanden, einen späteren Bericht von A. G. Major d. R. K. J. Zitterhofer an, der zuvor Abteilungschef der *Sascha-Filmindustrie* und Leiter der Kriegsfilm-Propaganda gewesen war. „Anfänglich war alle Welt sehr neugierig, die Bilder aus der Front zu sehen, und es wurde totenstille, als beispielsweise unsere gewaltigen 30,5-Mörser zum erstenmal auf der Bildfläche sichtbar waren. Mit der Zeit aber erlahmte das Interesse für den Kriegsfilm und man bekam die ewigen ‚Etappenbilder‘ herzlich satt. Dazumal konnte man unseren Kriegsfilm nur dadurch zur Vorführung bringen, daß man ihn zwischen das Drama und das Lustspiel einschob und das Publikum dadurch gewissermaßen zwang, diesen militärischen Film geneigtest zur Kenntnis zu nehmen.“⁵⁶⁴ SCHWARZ führt dazu eine Klage über die Situation in einem Bericht der niederösterreichischen Statthalterei von 1915 an, der ebenfalls das sinkende Interesse an den Kriegswochen-schauen von damals bestätigt: „Die Wichtigkeit dieser Umstände haben die maßgebenden Fakto-

⁵⁵⁸ 30 Jahre Sascha-Film – Festschrift der Sascha-Film Verleih- u. Vertriebs-Ges.m.b.H., Wien (Wien 1948) 43 S., hier [o. A.]. Zit. nach: *Hübl*, Sascha Kolowrat, 34.

⁵⁵⁹ *Ballhausen* u. *Krenn*, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 25.

⁵⁶⁰ *Baumeister*, L’effet de réel, 249.

⁵⁶¹ *Ballhausen* u. *Krenn*, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 25f. An anderer Stelle werden als Gründe auch die tatsächliche Kriegserfahrung heimgekehrter Frontsoldaten und der Umstand, dass die Technik den erhofften schnellen Sieg nicht gebracht hatte, angeführt. *Ballhausen* u. *Krenn*, Kriegsbilder und Bilder-Kriege, 148.

⁵⁶² *Schwarz*, Kino und Kinos in Wien, 37.

⁵⁶³ Ebd.

ren bereits veranlaßt, auf die tunlichste Beseitigung aller jener Momente hinzuweisen, die bisher zum Teil die allgemeine Verbreitung des österreichischen Kriegsfilms hindernd beeinflußt haben; nunmehr wird es Sache der Kinobesitzer sein, auch ihrerseits das beizutragen, daß den vaterländischen Soldatenbildern ein gebührender Platz bei den Vorführungen der Kinematographentheater eingeräumt werde.“⁵⁶⁵ Dabei merkt SCHWARZ an, dass es zwar für die Besitzer / innen der Kinos keine Verpflichtung war, solche *vaterländischen Soldatenbilder* zu projizieren, sie jedoch dazu gedrängt wurden, solche regelmäßig vorzuführen, da ansonsten Zwangsmaßnahmen angedroht wurden.⁵⁶⁶

Es lässt sich somit um etwa 1916 ein deutlicher Bruch erkennen. So wie der Film an sich 1907 / 08 in eine thematische Krise gerutscht ist, macht sich eine solche Krise nun für die Kriegsbilder bemerkbar. Diese Krise wird natürlich durch den Krieg und vor allem durch die dem Krieg inhärente Propaganda zusätzlich beschleunigt. Eine Lösung der thematischen Krise wird mittels Einbindung einer immer stärker hervortretenden narrativen Ebene versucht. Was also 1907 / 08 schon für die Entwicklung der Spielfilme geklappt hat, wird im Kriegszustand und im Rahmen des Versuchs, die Propaganda ans Publikum zu bringen, nun auch für die Kriegsbilder umgesetzt. Gleichzeitig kommt im Sinne GAUDREAULTS jene Phase um 1915 zu einem Ende, die er *Attraktions-Kinematographie* genannt hat. Innerhalb dieser Phase hat er eben zwischen 1907 / 08

⁵⁶⁴ Aktennotiz aus privater Sammlung. Zit. nach: *Ballhausen* u. *Krenn*, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 26.

⁵⁶⁵ NÖLA, XIV 199c, Nr. 1638 von 1915. Zit. nach: *Schwarz*, Kino und Kinos in Wien, 36.

⁵⁶⁶ *Schwarz*, Kino und Kinos in Wien, 35f. Vergleiche dazu auch die Situation im deutschen Reich: „Dass die Glaubwürdigkeit und Akzeptanz dieser ‚vaterländischen Märchen‘ beim Publikum eng mit den patriotischen Hochgefühlen und der anfänglichen Siegesgewissheit zusammenhängen, zeigte sich spätestens Mitte 1915. Die Offensivstrategien der kriegführenden Parteien waren gescheitert, der Blitzkrieg im verlustreichen Stellungskrieg erstarrt und die Bevölkerung bevorzugte wieder die üblichen Possen, Schwänke, Gesellschaftsdramen etc. ohne militärische oder vaterländische Zutaten, so dass sich das Kriegsministerium bereits Anfang 1915 veranlasst sah, die Vorführung von Filmen, ‚die infolge ihrer Oberflächlichkeit und Seichtheit in die jetzige ernste Zeit nicht‘ hineinpassten, unter Androhung von drastischen Zwangsmaßnahmen einzudämmen.“ Gertraude Bub, *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz* (Univ. Diss. Berlin 1938) 125 S., hier 109. Zit. nach: *Korte*, *Die Mobilmachung des Bildes*, 49. Auch ANTJE STRAHL schreibt über die Androhung der Zwangsmaßnahmen und gibt einen größeren Abschnitt des Textes wieder: „Dass Kinematographen-Theater vielfach Stücke zur Aufführung bringen, die infolge ihrer Oberflächlichkeit und Seichtheit in die jetzige ernste Zeit nicht hineinpassen [...] französische und englische Films [sic] mit ebensolchen Aufschriften gezeigt [worden], die in der Hauptsache nur als Schund der schlimmsten Sorte bezeichnet werden können. Wie viel gesundes Volksempfinden werde durch solches Gift zerstört, während andererseits gerade diese viel besuchten Theater dazu beitragen könnten, durch Vorführung vaterländischer und sonstiger gediegener Bilder ernsten und humoristischen Charakters die Vaterlandsliebe und die guten Sitten zu erhalten und zu fördern.“ StAR, 1.1.3.12., Nr 682, Auszug aus dem Korpsverordnungs-Blatt Nr. 16 für das IX. Armeekorps vom 22. Dezember 1914. Zit. nach: Antje *Strahl*, *Rostock im Ersten Weltkrieg – Bildung, Kultur und Alltag in einer Seestadt zwischen 1914 und 1918* (Berlin 2007) 179 S., hier 86f.

und 1915 eine Unterphase, ein Subsystem der narrativen Integration postuliert. Diese narrative Integration führt schließlich bis 1915 zum *institutionalisierten Kino* nach GAUDREULT. Nun fallen diese thematische Krise des propagandistischen *non-fiction*-Films und der Übergang zum *institutionalisierten Kino* mit 1915 und 1916 in etwa auf einen gemeinsamen Zeitpunkt. Zu hinterfragen ist hier, ob es sich um eine nationale oder internationale Transformation beziehungsweise einen *cinéastischen* Entwicklungsprozess oder um einen Vorgang, der dem Ausbruch des Krieges geschuldet ist, handelt.

Für die österreichisch-ungarische Monarchie wird dieser Bruch im Jahr 1916 von BALLHAUSEN beschrieben. Er teilt die Kriegsberichterstattung in den Kriegsjahren in zwei Phasen. In der Phase bis 1916 ist in der filmischen Kriegsberichterstattung vor allem die Präsentation der Technik von Bedeutung. In der zweiten Phase von 1916 bis 1918 werden schließlich narrative Elemente in die filmische Propaganda eingebunden.⁵⁶⁷ „Ab der Hälfte des Krieges tritt die Reflexion der Technik zugunsten einer narrativen Gestaltung der Kriegswochenschaubeiträge zurück. Gründe dafür sind unter anderem die tatsächlich gemachte Kriegserfahrung und die Erkenntnis, dass die beworbene Technik offensichtlich nicht den erhofften schnellen Sieg gebracht hat. Um das von den Kriegswochenschauen ohnehin schon gelangweilte Publikum nun nicht noch auch mit einem Vorführzwang zu verärgern, entschließen sich die zuständigen Stellen zu einer strukturellen Umgestaltung der Beiträge. Wie sich an der Beschreibung der Filme ersehen lässt, wird ab Mitte des Weltkrieges der Einsatz von narrativen Elementen in den Kriegswochenschauen immer wichtiger. Die dokumentarischen Passagen treten zugunsten erzählten Kriegsgeschehens, das mit Bild- und Textmaterial umgesetzt werden soll, zurück. Diese erzählerische Wende in der Berichterstattung ist bis zum Kriegsende wesentlich für die Gestaltung der Filmbeiträge.“⁵⁶⁸

Dieser Bruch, den BALLHAUSEN für die Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns konstatiert, muss höchst wahrscheinlich in einen internationalen Rahmen gestellt werden. Es handelt sich also hier nicht um einen Vorgang, der lediglich in Österreich-Ungarn vor sich geht. Wie GAUDREULT darlegt, handelt es sich um einen internationalen *cinéastischen* Vorgang. International kommt es bis 1915 zu einer immer stärkeren Einbindung von narrativen Elementen. Schließlich wird auch das *non-fiction*-Genre von dieser narrativen Gestaltung vereinnahmt. Bei dieser Vereinnahmung handelt es sich wohl um ein *cinéastisches* Phänomen, das auch ohne einen Kriegszustand deutlich sichtbar geworden wäre. Es muss hier aber wohl trotzdem dem Krieg als akuter Beschleuniger eine große Rolle zugeschrieben werden. Durch die Propaganda, welche das Publikum mit einem extrem verengten Themenfeld konfrontiert, wird das Publikum von den *non-fiction*-Filmen, wobei es sich eben zum Großteil um Kriegsbilder handelt, sehr viel schneller

⁵⁶⁷ Ballhausen u. Krenn, Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit, 26.

⁵⁶⁸ Ebd.

gelangweilt als dies ohne diese gezielte Propaganda der Fall gewesen wäre. Das heisst, die Propaganda muss sich auch früher ein Mittel für diese thematische und darstellerische Krise einfallen lassen. Dieses Mittel wird, wie schon im Spielfilmbereich 1907 / 08, in der Narration gefunden. Dabei steht die Propaganda natürlich in einem internationalen Konkurrenzkampf und versucht im filmischen Bereich zum einen aus den eigenen Versuchen zu lernen, vor allem aber auch die Lernfortschritte in diesem Bereich in anderen Ländern zu kopieren.⁵⁶⁹ So kommt es zu einem international beschleunigten Phänomen. Das, was BALLHAUSEN für Österreich-Ungarn beschrieben hat, stellt somit ein internationales, *cineastisches* Phänomen dar, das schon vor dem Ausbruch des Krieges sichtbar wurde. Durch den Krieg wurde dieses Phänomen jedoch erheblich beschleunigt und hat sich auch in Österreich-Ungarn, also auf der nationalen Ebene, mit etwas Verzögerung 1916 manifestiert.⁵⁷⁰ Die Verzögerung wäre dabei dem Umstand geschuldet, dass die österreichisch-ungarische Filmindustrie im internationalen Vergleich ohnedies etwas hinterherhinkte.⁵⁷¹

Den Übergang zu Kriegsbildern, die immer deutlichere narrative Elemente aufweisen, zeichnet BALLHAUSEN unter anderem am Beispiel der filmischen Berichte über die zerstörte Stadt Görz nach: „Auch in den Kriegswochenschauen stellt die umkämpfte Stadt in dem Streifen ‚Das zerstörte Görz‘ einen bemerkenswerten Ausnahmefall zur ansonsten bildbetonten Sprache der Sassa-Produktionen dar. Die Zwischentexte übernehmen die Erzählposition, die Bilder dienen als bloße Illustration. Der Film beginnt mit einem Schwenk über die Stadt. Exakte Beschreibungen der Schäden, die erst danach in Bildern gezeigt werden, präparieren den Blick des Publikums.“⁵⁷² Gleichzeitig spricht der Autor den Umstand an, dass dieser Film, der doch sehr drastisch die Zerstörungen, die der Krieg mit sich bringt, vor Augen führt, wenn er auch die Gewalt auf Physis und Psyche der Menschen und vor allem der Soldaten außen vor lässt, in Teilen der Monarchie nicht gezeigt werden durfte.⁵⁷³ Die offiziellen Stellen befürchteten, dass die drastischen Bilder bei den Zuschauern Reaktionen auslösen hätten könnten, „die – je nach Volksgruppe

⁵⁶⁹ „Die Aneignung und Weiterentwicklung neuer und tradierter Medien geschah allerdings nicht über Nacht, sondern unterlag einem ständigen Entwicklungsprozess unter den Bedingungen des Weltkrieges, vielfach nach dem Prinzip »learning by doing« oder auch »learning by copying«. So waren etwa die Möglichkeiten der Nutzung von Fotografie und Films als »publizistische Waffen« bei Kriegsbeginn noch keineswegs selbstverständlich.“ *Hirschfeld*, *Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis*, 15.

⁵⁷⁰ „Die Innovationsschübe, die nicht zuletzt vom Indikator »Krieg« begünstigt und ermöglicht wurden, hatten gemäß der propagandagemäßen Überformungen neben dem Film auch auf weitere publikumstaugliche Attraktionen wesentliche Auswirkungen.“ *Ballhausen* u. *Krenn*, *Wiener Kriegsbesichtigungen*, 115.

⁵⁷¹ „Noch 1914 wurde der internationale Filmmarkt von den französischen und britischen, dänischen und italienischen Produktionen beherrscht, während das Deutsche Reich und Österreich filmisches Entwicklungsland waren.“ *Korte*, *Die Mobilmachung des Bildes*, 36.

⁵⁷² *Ballhausen* u. *Krenn*, *Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit*, 32.

– zwischen Resignation und Schadenfreude liegen“.⁵⁷⁴ Möglicherweise kann an diesem Film und der Tatsache, dass er aufgrund seiner relativ drastischen Bilder und der Furcht vor Reaktionen des Publikums, die nicht im Einklang mit den Bestrebungen einer Propaganda liegen, schon ein weiterer Bruch erkannt werden. Schließlich wurde zwar dem Wunsch nach Authentizität nachgekommen. Das löste aber einen Effekt beim Publikum aus, der von der Propaganda in dieser Form nicht erwünscht war. Ähnlich dem bereits besprochenen Filmbeispiel THE BATTLE OF THE SOMME (GB 1916) riefen die Bilder vielleicht eher Entsetzen hervor und eine ablehnende Haltung gegen den Krieg, nicht aber eine weitere Mobilisierung der Massen gegen den Feind.⁵⁷⁵ Dieser Umstand führte, wie bereits besprochen, zu einer Umstellung zu fiktionalen Szenerien innerhalb des non-fiktionalen Genres sowie im Allgemeinen zum Übergang zu Propagandaspielfilmen.⁵⁷⁶ Für die dokumentarischen Filme Österreich-Ungarns könnte ein „Ruck hin zum Fiktionalen“ erfolgt sein.⁵⁷⁷ In Frage käme unter anderen Filmen vielleicht auch der Streifen DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT (Ö-U 1917), der scheinbar große Beachtung fand.⁵⁷⁸ BALLHAUSEN meint an anderer Stelle, dass erst im letzten Kriegsjahr der Plan entstanden war, das eigentliche Schlachtfeld vermehrt zu zeigen. Dieser Plan wurde jedoch nach Ansicht des Autors nur zögerlich umgesetzt. Es kann also sein, dass ein Film, der eine ähnliche Veränderung nach sich zog, erst im Jahr 1918 entstand, oder aber in dieser Weise überhaupt nicht verursacht wurde.⁵⁷⁹ Sollte es solch einen Dokumentarfilm für das österreichisch-ungarische Gebiet gegeben haben, wäre es denkbar, dass er ebenfalls eine Fiktionalisierung nach sich gezogen hat. Auch der Umstand, dass der Film aus Angst vor den Reaktionen mancherorts nicht aufgeführt wurde, muss dabei nicht bedeuten, dass diese Fiktionalisierung nicht zum Tragen kam, denn auch wenn solche Reaktionen verhindern wurden, wird eine Möglichkeit gesucht worden sein, ähnliche Probleme in Zukunft zu vermeiden. Die Problemlösung hätte wohl auch in diesem Fall einen Schwenk zur Fiktionalisierung bedeutet. Im Weiteren muss also auch untersucht werden, welche Filme im dokumentarischen Bereich in Frage kämen, an denen solch eine Fiktionalisierung abzulesen sein könnte. BALLHAUSEN bespricht als eines seiner Meinung nach eindringlichsten Propagandadokumente des Ersten Weltkrieges den Spezialfilm UNSER KAISER (Ö-U 1917) aus dem Jahr

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Baumeister, *L'effet de réel*, 255f.

⁵⁷⁶ Ähnlich auch BAUMEISTER: „Sehr früh waren neben den Spielfilmen Wochenschauen im Programm erschienen, die das Kriegsgeschehen der Heimat authentisch vor Augen führen sollten. Spätestens im vorletzten Kriegsjahr schwand auch die Faszination und Autorität der Bilder mit dem dokumentarischen Anspruch. Statt dessen setzten die Filmproduzenten erneut auf eine fiktive Inszenierung des Krieges, die nun allerdings auf das Material und die Erfahrungen der Dokumentarfilme zurückgreifen konnte.“ Baumeister, *L'effet de réel*, 246.

⁵⁷⁷ Ballhausen u. Krenn, *Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege*, 144.

⁵⁷⁸ Hübl, Sascha Kolowrat, 36.

1917. Nachdem Kaiser Franz Joseph I. gestorben war, kam mit Erzherzog Karl ein Nachfolger auf den Thron, der sich der Kraft des Mediums Film bewusst war und deshalb auch in dementprechender Weise für die Kamera präsent war.⁵⁸⁰ Ein Ausdruck dafür war dieser Film: „Er porträtiert Kaiser Karl als Prototyp des modernen, jungen, nach heutiger Diktion ‚telegenen‘ Herrschers. Zu Beginn steht der Kaiser in Uniform vor einem Bergpanorama, sieht durch den Feldstecher und hat dabei Zeit, zwischendurch an seiner Zigarette zu ziehen, spricht leutselig mit dem Operateur. In wenigen Minuten zeigt der Film den Kaiser an mehreren Orten seines Reiches [...] und endet mit der Zuschreibung: ‚Der erste Österreichisch-ungarische Soldat‘, einer Überblendung des Kaisers am Feldstecherstativ, im Hintergrund sieht man vorrückende Truppen, Schlachtfelder. Über all dem schwebt förmlich das alles sehende Auge des ‚ersten Soldaten‘.“⁵⁸¹ Der von BALLHAUSEN beschriebene Film könnte ebenfalls schon Ausdruck der bereits besprochenen Fiktionalisierungstendenz sein.

In den letzten Kriegsjahren konnte die Propaganda die Not, die überall herrschte, kaum noch beschönigen beziehungsweise sie mit Kriegsbildern, die Erfolge an der Front zeigten, rechtfertigen. Jedoch trat der Umstand, dass das Unterhaltungssystem Kino Kriegsalltag und soziale Not etwas erträglicher machen konnte, in den Kriegsjahren immer deutlicher hervor, was schließlich auch ausgenützt wurde. So wurden auch für die Front eigene Vorführstätten eingerichtet und im Jahr 1917 waren für das *Kriegsministerium* 87 Frontkinos aktiv.⁵⁸² Davon versprach sich auch die Kinoindustrie schon 1915 einen Vorteil für die Zukunft: „Was aber für die Branche selbst hierbei von größter Bedeutung ist, ist der Umstand, daß, wie uns unser Gewährsmann erzählt, daß durch diese Feldkinos Tausende von Personen, die niemals ein Kino gesehen haben oder noch nie Gelegenheit hatten, ein solches zu besuchen, den Genuß einer Kinovorstellung kennen lernen und in den Tagen des Friedens sicherlich die wärmsten Anhänger des Kinematographen sein dürften [...]“⁵⁸³

Waren es vorerst die propagandistischen Möglichkeiten, die durch die Kriegsbilder ausgeschöpft werden sollten, wurde mit Verlauf des Krieges deutlich, dass sich diese Bilder zwar einer vorsichtigen Propaganda bedienen mussten, dass das Kino an sich jedoch zu einem wertvollen Stabilisator der Massen geworden war. Stießen auch die propagandistischen Streifen mit Fortschreiten des Krieges (sehr bald) auf keine Gegenliebe beim Publikum mehr, so wurde das Kino als

⁵⁷⁹ Ballhausen u. Krenn, *Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege*, 144.

⁵⁸⁰ Ballhausen u. Krenn, *Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit*, 32. Das belegt auch die Tatsache, dass bei allen öffentlichen Auftritten des Kaisers ab 1917 ein Kameraoperator anwesend war. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 74.

⁵⁸¹ Ballhausen u. Krenn, *Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit*, 33.

⁵⁸² K. u. K. Feldkino. Aus dem „Fremdenblatt“. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 351, (10. Jg.), 1917, S. 4f. Und Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, 37.

Unterhaltungsort besonders in den letzten Jahren zu einem sozialen Ventil, das auch in der Rohstoffnot der letzten Jahre des Krieges nicht einzusparen war.⁵⁸⁴ So wurde das Heizverbot in den Kinos kritisiert, und zwar „umsomehr in der jetzigen Zeit, wo man durch Verweilen in den Kinos auf die Leiden und die Sorgen des Lebens, ja auch den leeren Magen vergißt“.⁵⁸⁵ Mit Fortschreiten des Krieges trat die Situation ein, dass das Kino zu einer immer wichtigeren Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte wurde, was auch am Krieg lag. Gleichzeitig führte das Auseinanderschlagen zwischen propagandistischen Erzählformeln und der aktuellen Einbettung der Berichte in die aktuelle Kriegssituation dazu, dass die filmische Propaganda das Publikum immer weniger erreichen konnte. Trotzdem wurden auch im letzten Kriegsjahr noch einige propagandistische Dokumentarfilme produziert. MAYER schreibt, dass aus einer Aufstellung von Februar 1918 der Umfang der aktuellen Produktion hervorgeht. Demnach wurde wöchentlich ein *Sascha*-Bericht erstellt, monatlich ein großer Kriegsfilm gedreht und ein 300 bis 400 Meter langer Film produziert, der Tätigkeiten in Kriegsgefangenenlagern oder besetzten Gebieten zeigt. Darüber hinaus wurden Berichte über die Kriegsindustrie, die Landwirtschaft, Städte und Naturschönheiten gedreht und Propagandadramen oder Lustspiele gefertigt, die ebenfalls an ausländische Firmen verkauft wurden.⁵⁸⁶ Konkret spricht MAYER über eine leichte Zunahme der Filmproduktion unter Eisner-Bubna und von Filmen, die unter anderem Bilder aus Albanien, Bulgarien, Rumänien und Bosnien zeigten. Zusätzlich dazu soll noch ein Marinefilm in Produktion gegangen sein.⁵⁸⁷

7. 4.) Zensur & Kontrolle

7. 4. 1.) Filmzensur bis zum Ersten Weltkrieg

Neben anderen Faktoren war es auch die Zensur, die Kino und Film erst zu Kino und Film machte. So schreiben etwa BALLHAUSEN und CANEPPELE, dass der Film erst mit der Institutionalisierung der Zensur eine fixe Einheit von aufeinanderfolgenden Szenen wurde. So wurde auch mit der Filmzensur eine *Institutionalisierung des Kinos* vorangetrieben. Diese Zensur beschränkt sich dabei nicht nur auf eine formelle und informelle Zensur, sondern auch auf eine ebensolche *der Strasse*, die von verschiedenen politischen Gruppierungen ausgelöst wurde.⁵⁸⁸

⁵⁸³ Das K. u. K. Feldkino. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 402, 1915, S.1. Und Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 38.

⁵⁸⁴ Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 34f.

⁵⁸⁵ Zit. nach: Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 35.

⁵⁸⁶ Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 90f.

⁵⁸⁷ Ebd., 92.

⁵⁸⁸ Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 8.

Mit der Ausbreitung der Kinematographie wurde auch in der Donaumonarchie der Ruf nach einer Kontrolle selbiger laut. Als das Kino noch den sehr starken Charakter der Attraktion hatte und einen Platz innerhalb der Unterhaltungsformen des 19. Jahrhunderts einnahm, wurde es auch durch Vorschriften geregelt, die ebenfalls aus diesem Jahrhundert stammten und entsprechende Unterhaltungsformen und -etablissemments angepasst waren. So wurde die Kinematographie etwa durch ein Hofkanzleidekret des Jahres 1836, ein Theatergesetz von 1850 und einen Statthaltererlass von 1851 geregelt. Letzteres enthielt dabei den sehr frei interpretierbaren Satz⁵⁸⁹: „Die Polizeibehörden haben überhaupt alles zu beseitigen, was die öffentliche Sittlichkeit verletzt.“⁵⁹⁰

Der definatorischen Ungenauigkeit dieses Paragraphen folgte eine recht unterschiedliche Auslegung in den einzelnen Regionen. In der Praxis mussten die Filme zuerst der jeweiligen Polizeibehörde vorgeführt werden, die eine formelle Vorzensur vornahm. Zu dieser formellen Zensur kamen Zensurforderungen hinzu, die in dieser Phase noch in größerem Ausmaß vom Publikum selbst stammten. Zuseher zeigten bei den öffentlichen Stellen Bilder an, durch welche sie ihre moralischen Werte verletzt sahen. Möglicherweise folgten der Häufung privater Anzeigen verstärkte und regelmäßige Kontrollen.⁵⁹¹ „Ab 1898 kam es zu einer ständigen lokalen Überprüfung der Filme, die durch verpflichtende Vorzensur und die Anwesenheit eines Polizisten während der Vorstellungen gewährleistet werden sollte.“⁵⁹² Dies erschien als eine passende Lösung, weil die meisten „Kinematographen“ noch mobil tätig waren und sich damit zeitlich beschränkt am jeweiligen Ort aufhielten. Niederösterreich veranlasste 1901 eine Verordnung, dass kinematographische Schausteller / innen vor den Projektionen eine Erlaubnis von der Polizeibehörde einholen müssen. Die voranschreitende Sesshaftwerdung der Filmvorführer zog auch die Etablierung einer ortsfesten Zensurbehörde, vorerst in Wien, nach sich, was in der Folge auch zu einer teilweisen Zentralisierung der Zensur im österreichisch-ungarischen Raum führte. Die überregionale Kontrolle der Kinematographie hatte in Wien mit der Polizeidirektion eine zentrale Stelle. Hier wurde ab Dezember 1907 eine regelmäßige und organisierte Zensur betrieben.⁵⁹³ Ab 1908 stand dieser zentralen Stelle der Regierungsrat Otto Marinovich vor.⁵⁹⁴

Die Zensurtätigkeit erwies sich jedoch als ziemlich kompliziert, weil die zuständigen Behörden jedes Bezirkes jede kinematographische Vorführstätte bei jedem Programmwechsel besuchen

⁵⁸⁹ Ebd., 9.

⁵⁹⁰ Jean *Châteauvert*, Das Kino im Stimmbruch. In: Kintop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996) 216 S., hier 81 – 93. Zit. nach: *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 9.

⁵⁹¹ *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 9f.

⁵⁹² Ebd., 10.

⁵⁹³ Ebd., 10f.

⁵⁹⁴ Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 5, Wien 2002) 318 S., hier X. Im Folgenden zit. als: *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur.

mussten, um die Filme zu zensurieren. Diese komplexe Zensurtätigkeit wurde im März 1909 vereinfacht. Ab diesem Zeitpunkt wurde die Vorzensur für alle Neuerscheinungen im Kino stiller abgehalten. In diesem Jahr wurde auch damit begonnen, Begleittexte und Werbematerial von Filmen zu zensurieren und die Zensurenentscheidungen in der Fachpresse abzudrucken. Die Filmbeschreibungen in der Fachpresse wurden nun ebenfalls erst nach der erfolgten Vorzensur verfasst.⁵⁹⁵

Ab 1910 veröffentlichten die Wiener Schulbehörden eigene Zensurlisten, da sie die Arbeit der *Wiener Polizeidirektion* nicht zufriedenstellte. Die Schulzensurlisten enthielten neben einer genaueren Beschreibung der zu streichenden Szenen auch die Länge der einzelnen Streifen. Diese Entscheidungen sind vom 24. März 1911 bis Ende 1912 auch in der Fachpresse publiziert worden.⁵⁹⁶

Aufwind bekamen die Kontrollbehörden durch einen Skandal, der sich von 1909 bis 1911 hinzog und die Filmindustrie weiter schädigen sollte.⁵⁹⁷ 1909 erhielt der Außenminister Alois Graf Lexa ein Schreiben des Konsuls von Tiflis, welcher sich darin beschwerte, dass pornografische Filme aus Wien in Tiflis gezeigt würden. Diese Filme stammten angeblich aus der Produktion der Wiener Firma *Saturn*. Der Hinweis führte zu einer Hausdurchsuchung durch die Polizei in den Räumlichkeiten der Firma in Wien. Zwar wurde dabei Material gefunden, worauf auch Entkleidungsszenen zu sehen waren, doch Vorwürfe von Obszönität und Pädasterie bestätigten sich nicht, weshalb die Staatsanwaltschaft ein eingeleitetes Verfahren fallen ließ. Bei den Filmen in Tiflis war scheinbar lediglich das Firmenlogo der Firma *Saturn* für pornografische Filme benutzt worden. Dass *Saturn* auch pornografische Bilder produzierte, hält MICHAEL ACHENBACH für ausgeschlossen, da der Produzent Johann Schwarzer wohl ansonsten auf den Hinweis auf seinen Namen im Vorspann verzichtet hätte, da bei pornografischem Material mit Polizeiinterventionen zu rechnen war. 1910 kam es dann zu einer neuerlichen Beschwerde. Dieses Mal von Seiten der US-Botschaft in Wien. Auch in den USA kam es dieser Beschwerde zu Folge zu einer Verbreitung von erotischen Bildern durch die Firma *Saturn*. Wieder wurde ein Verfahren eingeleitet und wieder kam die Staatsanwaltschaft zum selben Ergebnis im Jahr zuvor. Die Oberstaatsanwaltschaft schloss sich diesem Ergebnis aber nicht an, weshalb ein Prozess vor dem *k. u. k. Landesgericht* stattfand. Das Urteil vom 15. Februar 1911 führte zur Beschlagnahmung und teilweisen Vernichtung der Aufnahmen, womit die Produktion der Firma *Saturn* beendet war.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 10.

⁵⁹⁶ Caneppele, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XI.

⁵⁹⁷ Ebd., XIII – XV.

⁵⁹⁸ Vgl. Michael Achenbach, Thomas Ballhausen, Nikolaus Wostry (Hg.), *Saturn – Wiener Filmerotik 1906-1910* (Wien 2009) 200 S., hier 16 – 24.

Sicher trug auch dieser Skandal dazu bei, dass der ohnedies verbesserungsbedürftige Zensurablauf neu überarbeitet werden sollte. Zu diesem Zweck vereinbarte Marinovich eine Reihe von Treffen mit Repräsentanten der Kinoindustrie.⁵⁹⁹ Resultat dieser Besprechungen war eine Verordnung der *Wiener Polizeidirektion*, die beschloss, dass der Zensur nun auch Entscheidungsträger / innen aus den Schulbehörden beigezogen werden, die bestimmen sollten, welche Filme schulpflichtigen Kindern vorgeführt werden dürften und welche nicht. Außerdem wurde nun im Gebäude der *Polizei-Direktion*, I. Bezirk, Schottenring Nr. 11, eine polizeiliche Zensurstelle eingerichtet. Zum einen wurde mit der Verordnung die praktische Durchführung der Zensur erleichtert. Zum anderen wurden Abgesandte der Schulzensur in die Arbeit miteinbezogen.⁶⁰⁰ Der Einfluss der Schulzensur äußerte sich deutlich in einer Regelung des Kinobesuchs von unter 16-Jährigen und der drastischen Eindämmung der Arbeit der sogenannten Filmklärer / innen, da diese mit manchen Bemerkungen gegen moralische Sitten verstoßen würden.⁶⁰¹ Die heftige Kritik von Seiten der Kinoindustrie an den Verordnungen und an der Schulzensur an sich blieb unberücksichtigt.⁶⁰²

Der Kino-Boom und sich damit ergebende gesetzliche Ungereimtheiten veranlassten Kinogegner / innen beziehungsweise – reformer / innen und Repräsentant / innen der Kinobranche dazu, ein praktikableres Gesetz auszuarbeiten.⁶⁰³

Deshalb wurde 1912 eine neuerliche Sitzung veranstaltet, mit dem Ziel, das Kinogesetz zu vereinfachen. Polizeipersonal, Lehrer / innen, Geistliche, Berater / innen aus der Tourismusbranche, Abgesandte von Frauenorganisationen und Vertreter / innen der Filmindustrie nahmen daran teil. Die Filmindustrie trat für eine Zentralisierung und Vereinheitlichung der Zensur im gesamten Bereich der Monarchie ein. Die Regelung, die mit 1. Jänner 1913 in Kraft trat, erfüllte diese Forderungen der Filmindustrie jedoch nicht. Neben Wien konnten auch noch in vierzehn anderen Landesstellen in der Monarchie Zensurentscheidungen getroffen werden, wobei jedoch empfohlen wurde, den Wiener Entscheidungen zu folgen.⁶⁰⁴ Die enorme Arbeitsleistung der Wiener

⁵⁹⁹ *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XIII – XV.

⁶⁰⁰ Neue Anordnung der Wiener Polizei. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 176, 1911, S. 2 – 3. Und *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XV f.

⁶⁰¹ *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 12.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd. und *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XVII.

⁶⁰⁴ *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 12f. Die Landesstellen im Detail: Wien: k.k. Polizeidirektion Wien, Niederösterreich: k.k. Statthalterei Wien, Oberösterreich: k.k. Statthalterei Linz, Tirol und Vorarlberg: k.k. Statthalterei Innsbruck, Steiermark: k.k. Statthalterei Graz, Görz und Gradiska, Istrien und Triest: k.k. Statthalterei Triest, Dalmatien: k.k. Statthalterei Zara, Böhmen: k.k. Statthalterei Prag, Mähren: k.k. Statthalterei Brünn, Galizien: k.k. Statthalterei Lemberg, Salzburg: k.k. Landesregierung Salzburg, Kärnten: k.k. Landesregierung Klagenfurt, Krain: k.k. Landesregierung Laibach, Schlesien: k.k. Landesregierung Troppau, Bukowina: k.k. Landesregierung Czernowitz. Ebd., 13.

Stelle wird dabei aus den erhaltenen Zahlen ersichtlich. Von Jänner bis Juni 1914 wurden 1.314.176 Meter Film beziehungsweise circa 3000 Filmtitel gesichtet. 500 Filme davon wurden völlig verboten.⁶⁰⁵

In der Folge kam es wieder zu einer Dezentralisierung der Stellen und damit zu regional sehr unterschiedlichen Entscheidungen. Die ungenaue Gesetzeslage und divergierenden Gesetzesauslegungen führten dabei zu großer Verärgerung innerhalb der Filmindustrie.⁶⁰⁶ Es entschieden sich zwar nicht alle Landesstellen dafür, eine selbstständige Zensur durchzuführen, aber im Jahr 1916 waren weitere Zensurstellen in Prag, Innsbruck und im schlesischen Troppau aktiv.⁶⁰⁷ Daneben hatten auch Landesstellen, die sich an die Empfehlungen aus Wien hielten, Zensurenentscheidungen zu treffen, wenn Filme zur Aufführung gelangen sollten, die in Wien noch nicht vorzensuriert worden waren oder in einer anderssprachigen Fassung erneut zensuriert werden mussten.⁶⁰⁸ Die Zensurtätigkeiten betrafen zumeist Inhaltliches, weshalb oftmals Szenen von Filmen neu abgefilmt und die betroffenen Streifen sodann erneut der Zensur vorgelegt werden mussten. Schwierig gestaltete sich das bei sogenannten Tonbildern. Bei Filmen, die mit einem Tonträger gekoppelt waren, konnten Szenen nicht einfach entfernt werden, weshalb die Filme von der Zensur eben entweder erlaubt oder verboten wurden. Ein entscheidender Faktor für die Zensurstellen waren auch die Titel und Zwischentitel. CANEPPELE schreibt, dass vor allem vor und während des Ersten Weltkrieges Filme speziell wegen ihrer Titel und Zwischentitel zensuriert worden waren.⁶⁰⁹ Auch dieser Umstand unterstreicht die narrative Rolle und die damit verbundene Bedeutung der Titel und Zwischentitel, vor allem in einer Zeit, in der der Film von der Kriegspropaganda vereinnahmt wird.

Zu einer relativen Gleichschaltung der Entscheidungen kam es jedoch trotz der Dezentralisierung der Zensur mit Ausbruch des Krieges. Diese Annäherung der monarchieweiten Entscheidungen basierte jedoch nun nicht mehr auf einer Kontrolle der Sittlichkeit, sondern war politisch beziehungsweise nationalistisch motiviert.⁶¹⁰ „Die Filmzensur war zu allen Zeiten eine scharfe, besonders strenge, und die Kriegszeit hat eigentlich nur in dem Sinn eine Verschärfung gebracht, daß gewisse Filme mit militärischen oder politischen Sujets jetzt auch zum großen Teil verboten werden.“⁶¹¹

⁶⁰⁵ Caneppele, Austro-Hungary, 53.

⁶⁰⁶ Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 13.

⁶⁰⁷ Caneppele, Austro-Hungary, 54. Und Caneppele, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XXI.

⁶⁰⁸ So beispielsweise in Linz und Triest und Umgebung geschehen. Caneppele, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XXII.

⁶⁰⁹ Ebd., XXIV – XXVI.

⁶¹⁰ Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 14.

⁶¹¹ Filmzensur. In: Der Filmbote, Nr. 8, 1918, S. 2f. Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 14.

Für diese Art der Zensur wurde neben der *Polizeidirektion Wien*, die wie bisher Filme aus ziviler Produktion in Zusammenarbeit mit den Schulbehörden zensurierte, noch eine zweite Zensurstelle im *k.u.k. Kriegsarchiv* geschaffen.⁶¹² Eine einseitige Konzentration auf die militärische Zensur ist hier nicht zielführend, da gerade zu Beginn des Konflikts auch noch militärische Filme von einer zivilen Zensurstelle bearbeitet wurden, und weil die zivilen Landeszensurstellen ebenfalls militärische Filme nachzensurierten, da es bei den Landesstellen scheinbar keine stikte Trennung zwischen militärischen und zivilen Ressorts gab.⁶¹³ Aus diesem Grund sollen nun beide Stellen speziell beleuchtet werden.

7. 4. 2.) **Zivile Zensur von 1914 bis 1918**

Wie bisher wurde die Zensur von Filmen von der *Polizeidirektion Wien* durchgeführt, wobei die Ergebnisse lediglich eine Empfehlung für die übrigen Landesstellen darstellten.⁶¹⁴

Eine erste überregionale Maßnahme der zivilen Zensur, also der *k.u.k. Polizeidirektion Wien*, mit Ausbruch des Krieges war das besprochene Einfuhrverbot ausländischer Filme, durch das eine Stimulation der heimischen Filmindustrie einsetzen sollte. Dieser Stimulationsversuch begann jedoch sehr zögerlich zu wirken, weshalb das Verbot in besonderen Fällen aufgehoben werden konnte, falls die Filme etwa der Propaganda Österreich-Ungarns dienten.⁶¹⁵ Vorerst musste das Vorführverbot für bereits importierte Filme wieder aufgehoben werden, um die Kinoinhaber / innen nicht weiter zu schädigen. Bei den ausländischen Filmen, die nun doch aufgeführt wurden, mussten jedoch vor der Projektion alle Hinweise auf das Produktionsland entfernt werden.⁶¹⁶ Diese Vorführeinschränkungen bezogen sich auf Filme von Firmen aus Frankreich, England,

⁶¹² *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 73.

⁶¹³ Dazu muss bemerkt werden, dass die Zensurstelle in Prag die Zensurierung von Spielfilmen und Kriegsbildern zumindest zeitlich und örtlich separat behandelte. Nachtrag. Zur Zensur in Böhmen. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 346, 1914, S. 37. *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 69.

⁶¹⁴ *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 12f.

⁶¹⁵ Vgl. Offizielle Mitteilungen des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Oesterreichs. Vorführungsverbot gewisser ausländischer Marken. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 338, 1914, S. 3 – 10. *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 67.

⁶¹⁶ Die lagernden verbotenen Auslandfilm[s]. Eine Aktion des Bundes der Kinoindustriellen. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 346, 1914, S. 2f., Die Freigabe der verbotenen ausländischen Lagerfilms. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 351, 1914, S. 2f., Gorup m. p. [nicht aufzulösen], Der Erlaß bezüglich der italienischen Films. In: *Die Film-Woche*, Nr. 112, (3. Jg.), 1915, S. 4 – 8., Vgl. *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 14 und 68 – 73.

Belgien, Russland, Japan und mit Verlauf des Krieges dann auch aus Italien.⁶¹⁷ Regierungsrat Otto Marinovich, der Leiter des *Administrativbüros der k.u.k. Polizeidirektion*, ging 1914 in den Ruhestand. In den Artikeln, die als Kenntnissnahme seiner Entscheidung verfasst worden waren, wurde seine relativ milde Zensur gelobt, wohl aufgrund der Angst der Kinoindustrie, dass nun, gerade auch im Kriegszustand, die Zensur einer erheblichen Verschärfung unterliegen könnte.⁶¹⁸ Eine Veränderung der Vorgehensweise wurde im Juli 1916 durchgesetzt. Innerhalb der *k.u.k. Polizeidirektion* wurde die Zensur nun nicht mehr vom *Administrativbüro*, sondern vom *Pressebüro* unter Regierungsrat Dr. Arnold Habison durchgeführt.⁶¹⁹ IDA WICKENHAUSER schreibt, dass im Jahr 1916 circa 250 Filme verboten worden waren, wobei mit Verlauf des Jahres die Zensur milder wurde.⁶²⁰ Auch während des Krieges machte den Kinoindustriellen die Dezentralisierung der Zensur in der Donaumonarchie zu schaffen. Nachdem am 30. Juni 1916 in Innsbruck die Nachzensur aller Filme angeordnet worden war,⁶²¹ verfasste der *Bund der Kinoindustriellen* eine Denkschrift über die Filmzensur in Österreich-Ungarn, die sich auf die Sonderregelungen in Tirol und Schlesien bezog.⁶²² Ziel war wie schon vor dem Krieg eine Zentralisation der Zensurentscheidungen in Wien. WICKENHAUSER meint, dass zumindest in Schlesien auf Ersuchen der Kinoindustriellen wieder die Zensurvorschläge aus Wien zur Anwendung kamen.⁶²³ Ein anderes zentrales Thema der Zensur in den Kriegsjahren war der Jugendschutz. Filmverbote konnten in den einzelnen Ländern separat von den Landesschulbehörden ausgesprochen werden.⁶²⁴ Während des Krieges machten diese Stellen davon rigorosen Gebrauch.⁶²⁵ So regte in

⁶¹⁷ Offizielle Mitteilungen des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Oesterreichs. Vorführungsverbot gewisser ausländischer Marken. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 338, 1914, S. 3 – 10., Die lagernden verbotenen Auslandfilm[s]. Eine Aktion des Bundes der Kinoindustriellen. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 346, 1914, S. 2f., Die Freigabe der verbotenen ausländischen Lagerfilms. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 351, 1914, S. 2f., Gorup m. p. [nicht aufzulösen], Der Erlaß bezüglich der italienischen Films. In: *Die Film-Woche*, Nr. 112, (3. Jg.), 1915, S. 4 – 8. *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 67 – 73. Und *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 81f.

⁶¹⁸ E. p. [nicht aufzulösen], Hofrat Otto Marinovich. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 355, 1914, S. 24f. Und Hofrat Otto Marinovich. In: *Oesterreichischer Komet*, Nr. 242, (8. Jg.), 1914, S. 16. *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 70 – 72.

⁶¹⁹ Die Zensur. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 460, 1916, S.16 – 91, hier 16. Zit. nach: *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 82.

⁶²⁰ Die Zensur. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 460, 1916, S.16 – 91, hier 16. Zit. nach: *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 82.

⁶²¹ Die Frage der Film-Zensur. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 326, (9. Jg.), 1916, S. 1 – 4. Zit. nach: *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 88.

⁶²² *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 87.

⁶²³ Die Zensur. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 460, 1916, S.16 – 91, hier 16. Zi. Nach: *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 88f.

⁶²⁴ *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 89.

⁶²⁵ Vgl. *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 89 – 94.

Prag ein Zensurbeirat 1916 ein vollständiges Verbot von Vorstellungen für Jugendliche an.⁶²⁶ Durch den Vorschlag, den das Ministerium für Inneres gut hieß, wurde in Mähren und Schlesien Druck auf die Kinematographenbesitzer ausgeübt, welche sich zu einem *freiwilligen Verbot* gezwungen sahen.⁶²⁷ Zumindest in Schlesien wurde dieses Verbot jedoch für propagandistische Filme aufgehoben.⁶²⁸ Auch in Niederösterreich wurden die für Jugendliche freigegebenen Filme einer neuerlichen Zensur zugeführt und bis dahin verboten, wobei im Zensurkataster nun nur mehr die erlaubten Filme geführt wurden.⁶²⁹ Interessanterweise erließ das *Heeresgruppenkommando der Südwestfront* eine Anordnung zum Schutz der Jugend, die an die Landesstellen von Tirol, Salzburg, Steiermark, Kärnten und Krain gerichtet war.⁶³⁰ Zusätzlich zu diesen Regionen kam es auch noch in Dalmatien und Oberösterreich zwischen 1916 und 1917 zu Regelungen, die Vorführungen für Jugendliche erst ab dem 17. Lebensjahr erlaubten, wobei speziell freigegebene Filme ausgenommen waren. Lediglich Triest strebte solch ein Verbot nur bis zum 12. Lebensjahr an und verwies auf die stabilisierende Wirkung des Kinos, insbesondere in der Kriegszeit.⁶³¹ Das Ministerium für Kultus und Unterricht regte auch im Innenministerium eine ähnliche Regelung an, welche die Länderzensur verstärkend unterstützen sollte.⁶³² Der Entwurf einer Ministerialverordnung sollte den Besuch von Kinovorführungen von Jugendlichen bis zum 16. Lebensjahr verbieten, wobei Lehrfilme ausgenommen waren.⁶³³ Der Entwurf wurde jedoch nicht umgesetzt.⁶³⁴ Aber in einem Polizeidirektionsrunderlass aus Wien, hieß es: „[Es sollen] nur solche Filme zugelassen werden, die infolge ihres belehrenden oder harmlos-humoristischen Inhalts zur Vorführung fuer die Jugend vollkommen geeignet sind. Unbedingt auszuschließen sind Films, die wertlose, nur nervenerregende Erzählungen aus dem Weltkriege oder Abenteuer- und Detektivgeschichten, sowie Darstellungen verbrecherischer Szenen oder von Liebesszenen in den sogenannten Kinodramen zum Gegenstande haben.“⁶³⁵ Auf die dezentralen Jugendschutzgesetze folgte wiederum Kritik von Seiten der Kinoindustrie. Die Filmindustrie forderte in einer Denkschrift die Einrichtung einer Berufungsinstanz gegen Verordnungen, die sich gegen die Filmin-

⁶²⁶ Ebd., 89.

⁶²⁷ Offizielle Mitteilungen des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Oesterreichs. Ein neuer Fürsorge-Erlaß. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 440, 1916, S.8. Zit. nach: *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 90f.

⁶²⁸ *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 91.

⁶²⁹ Vgl. Die Zensur. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 460, 1916, S.16 – 91, hier 16. Zit. nach: *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 91.

⁶³⁰ *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 91.

⁶³¹ Ebd., 92f.

⁶³² Ebd., 93.

⁶³³ Ebd., 94.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Amtsblatt der k.k. Polizeidirektion Wien Nr. 68 aus 1916. Zit. nach: *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 15.

dustrie richten. Erneut wurde die Vereinheitlichung und Zentralisierung der Zensur gefordert. Abermals stieß diese Kritik jedoch auf taube Ohren bei den zuständigen Behörden.⁶³⁶

Das Ministerium für Kultus und Unterricht setzte sich dagegen für eine dezentrale Länderzensur ein,⁶³⁷ wovon es sich wohl erhoffte, dass es zu strengeren Zensurauflagen komme. Dem nicht genug machte dieses Ministerium 1917 den Vorschlag, die Filmerzeugung, die Verwertung und die Vorführung zu monopolisieren und zu verstaatlichen.⁶³⁸ Auch dieser Vorschlag, der sich möglicherweise aus dem Modell der *UFA* nährte, wurde nicht umgesetzt.

Trotz des 1916 ausgesprochenen Kinobesuchsverbots für unter 16-jährige lässt sich jedoch mit Ausbruch des Krieges feststellen, dass die Kritik an der Institution Kino insgesamt, etwa von Seiten der Schule oder der Kirche, leiser wurde. Es machte sich auch hier ein Effekt des *Burgfriedens* bemerkbar. SCHWARZ schreibt: „Von seiten der Kinobesitzer erwartete man sich zu Recht, daß die allzu eifrigen Reformer die »patriotische« und nationale Bedeutung des Kinos erkennen und schätzen lernen würden. [...] Die Stimmen nach einer Reform des Kinos verstummten dann auch während des Krieges und hoben erst wieder am Beginn der Republik an.“⁶³⁹

7. 4. 3.) Militärzensur von 1914 bis 1918

Mit Einverständnis der zivilen Zensurstelle wurde nach Beginn des Krieges ein weiteres Zensuramt im *k.u.k. Kriegsarchiv* eingerichtet.⁶⁴⁰ Die Aufgabe dieses Amtes war, zunächst jene Filme zu zensurieren, welche die zehn Kinoexpositionen produzierten, die durch das *Kriegsarchiv* aufgestellt worden waren.⁶⁴¹ Dass neben der Produktion von Filmmaterial von Kriegsschauplätzen auch die Zensur dem *Kriegsarchiv* übergeben wurde, hatte Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen entschieden.⁶⁴² Innerhalb des *Kriegsarchivs* oblag die Zensur Hauptmann Karl Zitterhofer, der damit gleichzeitig auch die Kriegsfilmpropaganda leitete.⁶⁴³ Für die bearbeiteten Filme wurden Zensurkarten ausgestellt, die seit 1915 mit einem Stempel des *Kriegsarchivs* gekennzeichnet

⁶³⁶ Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 15. Und Bund der Kinoindustriellen in Oesterreich. Reichsverband der Kinematographenbesitzer Oesterreichs., Denkschrift in Angelegenheit der Kinematographen-Zensur in Oesterreich. In: Die Filmwoche, Nr. 171., (4. Jg.), 1916, S. 56 – 67. Vgl. Ballhausen u. Caneppele, Die Filmzensur in der österreichischen Presse, 80 – 86.

⁶³⁷ Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 93.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Schwarz, Kino und Kinos in Wien, 34.

⁶⁴⁰ Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 73.

⁶⁴¹ Der Kriegsdienst der Kinematographie. In: Der Filmbote, Nr. 2, 1918, S. 8 – 22., hier 8. Zit. nach: Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 73.

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 83.

wurden.⁶⁴⁴ Bis zum 20. Dezember 1915 hatte das *Kriegsarchiv* im Gebäude der Stiftskaserne in der Stiftsgasse einen Vorführsaal eingerichtet, um die Filme vor Ort sichten zu können.⁶⁴⁵ Als die selbstständige Zentralstelle *Kriegsfilmpropaganda* ins Leben gerufen worden war,⁶⁴⁶ mussten auch die Aufzeichnungen dieser Stelle an die *Zensurstelle des Kriegsarchivs* gesandt werden. Die zensurierten Negative wurden dann an die *Sascha-Filmfabrik* und die *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie* zurück gesandt. Diese Firmen waren für die praktische Arbeit innerhalb der Kinoexposituren zuständig und konnten das zensurierte Material danach geschäftlich verwerten. Material, das verboten wurde, wurde im *Kriegsarchiv* gelagert und erlaubte Filme wurden auch dem *Pressebüro des Kriegsministeriums* weitergeleitet.⁶⁴⁷ Die Kosten der Aufnahmen trugen nach MAYER allein die Filmfirmen,⁶⁴⁸ wobei die *Sascha-Filmfabrik* eine immer dominantere Stellung in der Kriegsfilmproduktion einnahm.⁶⁴⁹ Ende Dezember 1915 kam es zu einem neuerlichen Umbau der Strukturen innerhalb des *Kriegsministeriums*. Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen wurde zum Leiter des *Kriegsarchivs* ernannt.⁶⁵⁰ Dem *Kriegspressequartier* stand von nun an Oberst Wilhelm Eisner-Bubna vor.⁶⁵¹ Eisner-Bubna setzte beim Armeeoberkommando durch, dass die *Kriegsfilmpropaganda* und die *Zensurstelle* an das *Kriegspressequartier* übergingen.⁶⁵² Am 25. September 1917 wurde die *Kriegsfilmpropaganda* dem Feldmarschallleutnant Teisinger unterstellt. Kolowrat verzichtete auf eine Beteiligung, da ihm Eisner-Bubna rein geschäftliche Interessen am Amt vorgeworfen hatte.⁶⁵³ Vorstand der eingerichteten Filmstelle, welche die eigentlichen Aufnahmen tätigte, wurde Hauptmann Otto Löwenstein.⁶⁵⁴

Bis 1917 wurden militärische Aufnahmen jedoch auch noch durch die zivile Zensurstelle der *Polizeidirektion* zensuriert, wobei hierfür ein Vertreter des *Kriegspressequartiers* anwesend war. Erst im Verlauf des Jahres 1917 wurden militärische Filme ausschließlich von der Filmstelle des *Kriegspressequartiers* auf ihre militärische Zulässigkeit hin zensuriert. Trotzdem wurden sie danach mit einer Bescheinigung der zivilen Behörde zugesandt,⁶⁵⁵ die dann noch die Zensur in Bezug auf moralische, religiöse, politische Sittlichkeit und im Sinne des Jugendschutzes durch-

⁶⁴⁴ Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 74.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Ebd., 75.

⁶⁴⁸ Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 85.

⁶⁴⁹ Ebd., 86. Und Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 75.

⁶⁵⁰ Der Kriegsdienst der Kinematographie. In: Der Filmbote, Nr. 2, 1918, S. 8 – 22., hier 22. Zit. nach: Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 75.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 87f.

⁶⁵³ Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 76.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Ebd., 77.

fürte. Dabei machte sich jedoch wieder die durchgreifende Propaganda der Kriegszeit und die *Burgfrieden-Politik* der Kontrollorgane bemerkbar, denn wurde auch der Jugendschutz während des Krieges zum Leidwesen der Kinoindustrie verschärft, so wurden militärische Aufnahmen, welche authentischen Inhalt versprachen, allesamt als belehrende und jugendbildende Filme behandelt und daher allesamt für Jugendvorstellungen zugelassen!⁶⁵⁶ Das geschah neben dem Propagandaaspekt möglicherweise auch aus der Erfahrung heraus, dass die Kriegsbilder mit Verlauf des Krieges kein Publikum mehr anzogen.

Am 9. und 10. Juli 1917 machte Oberst Eisner-Bubna bei einer Besprechung über die Kriegsfilmpropaganda⁶⁵⁷ einen neuerlichen Vorstoß dahingehend, dass die Filme der *Filmstelle* nun tatsächlich nur mehr der militärischen Zensur zugeführt werden sollten,⁶⁵⁸ wobei auf alle Bereiche der Zensur Rücksicht genommen werden sollte und hierfür ein Vertreter des Ministeriums des Inneren der Zensur beiwohnen sollte.⁶⁵⁹ Eisner-Bubna schlug außerdem vor, eine Zensur von militärischem Material in den Landesstellen zu unterbinden.⁶⁶⁰ Schließlich wollte er sogar die gesamte Filmzensur im *Kriegspressequartier* vereinigen.⁶⁶¹ Eisner-Bubna beabsichtigte somit die zivile Zensur gänzlich aufzuheben und eine einzige, zentrale Zensur von zivilen und militärischen Filmen der Donaumonarchie innerhalb des *Kriegspressequartiers* zu schaffen.⁶⁶² Das Innenministerium verhinderte eine Durchsetzung dieses Vorstoßes.⁶⁶³ Es kam Eisner-Bubna jedoch insofern entgegen, als es die zivile Zensurtätigkeit von militärischem Material verstärkt unter Einbeziehung des *Kriegspressequartiers* durchführen ließ und die daraus resultierenden Zensurentscheide auch in den Landesstellen anerkannt werden sollten.⁶⁶⁴ WICKENHAUSER schreibt, dass die Landesstellen von Wien, Brünn, Troppau, Salzburg, Linz, Graz, Klagenfurt, Laibach, und Zara die Entscheide respektierten.⁶⁶⁵ Die Prager Stelle wollte die Zensur jedoch wie gehabt weiterführen. Dort wurde seit 1915 ziviles sowie militärisches Material unter Miteinbeziehung des dortigen Militärkommandos zensuriert.⁶⁶⁶ Darüber hinaus gab es auch in der Bukowina eine eigenständige zivile und militärische Zensur, die von der *Polizeidirektion Czernowitz* durchgeführt wurde.⁶⁶⁷ Schließlich einigten sich das *Armeeoberkommando* und das *Innenministerium* darauf, eine Zensurkommission in der *Polizeidirektion Wien* zu etablieren, in der ein ständiger Vertreter

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Ebd., 77f.

⁶⁵⁹ Ebd., 78.

⁶⁶⁰ Wickenhauser, Filmzensur in Österreich, 78.

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Ebd., 80.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Ebd.

des *Kriegspressequartiers* saß. Diese Kommission sollte alle militärisch relevanten Filme zensurieren und Zensurkarten erstellen, die für das gesamte Gebiet der Monarchie gelten sollten.⁶⁶⁸ Eine eigenständige Zensurtätigkeit von militärischem Material in den Landesstellen sollte unterbunden werden. Das Kriegsende verhinderte jedoch eine Durchführung dieser neuen Regelungen.⁶⁶⁹

Die zivile und militärische Zensur beschränkte sich, wie WICKENHAUSER anmerkt, nicht nur auf die Filme an sich, sondern befasste sich auch mit Titeln und Zwischentiteln der Filme, mit Programmen und Aushängen beziehungsweise Plakaten sowie anderem Reklamematerial. Zudem wurde die Arbeit der Kinoerklärerin / des Kinoerklärers bis auf ein Minimum eingeschränkt.⁶⁷⁰ Zivile und militärische Zensur hatten im Allgemeinen die Aufgabe, die Filme so zu zensurieren, dass moralische, religiöse, politische und nationale Sittenvorstellungen nicht verletzt wurden. Daneben sollte die Zensur für den Weiterbestand von Ordnung und Sicherheit sowie den Schutz der Jugend sorgen.⁶⁷¹ So wurde während des Krieges eben ein großer Teil der ausländischen Filme verboten beziehungsweise zensuriert.⁶⁷² Aber auch Produktionen aus dem deutschen Reich und der Donaumonarchie wurde zensuriert, wenn die Bilder beispielsweise zu „krasse Abschiedsszenen von ins Feld ziehenden Soldaten von ihren Angehörigen“⁶⁷³ zeigten.⁶⁷⁴ Daneben wurde, wie bereits erwähnt, der Film *DAS ZERSTÖRTE GÖRZ* (Ö-U 1916) teilweise verboten, da die Befürchtung bestand, dass die Bilder der Zerstörungen in manchen Teilen der Gesellschaft Schadenfreude hervorrufen könnten⁶⁷⁵ oder für andere Personen schlichtweg nicht zu ertragen seien.⁶⁷⁶ Auch wurden Szenen entfernt, die die Grausamkeit des Krieges zu drastisch darstellten. So wurden etwa aus dem *Sascha*-Film *ZUSAMMENBRUCH DER ITALIENISCHEN FRONT* (Ö-U 1917) Szenen zensuriert, die verwesende Leichen zeigten.⁶⁷⁷ Generell gab es die Weisung des *Armeeoberkommandos*, dass nichts gezeigt werden sollte, was „der rauhen Wirklichkeit allzunahe kam und geneigt war, herabzustimmen“.⁶⁷⁸ In der Folge wurden Bilder des Filmpersonals von der Front mit gestellten Szenen vermischt und dramaturgische Handlungen erarbeitet,⁶⁷⁹ die bei Frontsoldaten aber eher verspottet wurden, da es den Anschein hatte, als würde das Filmper-

⁶⁶⁷ Ebd., 81.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Vgl. *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 73 – 81.

⁶⁷⁰ Ebd., 95f.

⁶⁷¹ Ebd., 96.

⁶⁷² Ebd., 100f.

⁶⁷³ Ebd., 102.

⁶⁷⁴ Ebd., 101f.

⁶⁷⁵ Ebd., 102.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ *Mayer*, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 90.

⁶⁷⁹ Ebd.

sonal den eigentlichen Feuerbereich meiden.⁶⁸⁰ Deshalb setzte sich Oberst Eisner-Bubna dafür ein, die Kriegswochen überhaupt nicht mehr zu zeigen beziehungsweise zumindest die Etappenbilder daraus entfernen zu lassen.⁶⁸¹ Was bedeutet aber, Etappenbilder in Filmen entfernen zu lassen, deren nahezu einziger non-fiktionaler Anteil eben diese sind? Die Antwort könnte kurz und bündig lauten: Den bereits angesprochenen Wechsel von *non-fiction*- zu *fiction*-Filmen. Die militärische Zensur versuchte zudem natürlich die militärische Geheimhaltung zu wahren. So durften keine Befestigungsanlagen gefilmt und keine Aufnahmen von Landschaften gemacht werden, die von taktischem Interesse sein konnten.⁶⁸² Aufnahmen von Stellungen durften nur gezeigt werden, wenn der gefilmte Bereich nicht mehr umkämpft war, und Kriegstechnik aus neuer Produktion musste verschleiert werden.⁶⁸³ Diese Zensur war den deutschen Zensurstellen jedoch noch immer zu liberal, wodurch viele österreichisch-ungarische Filmproduktionen aus dem Felde verboten wurden,⁶⁸⁴ was von den Verantwortlichen auf österreichisch-ungarischer Seite wiederum kritisiert wurde.⁶⁸⁵

Nach CANEPPELE wurden bis 17. Juli 1918 sicher 20.987 Filme zensuriert. Eine Angabe, wonach dreizehn Tage später schon 30.042 Filme im Zensurkataster katalogisiert waren, kann wohl nicht stimmen. Dieser Fehler beziehungsweise diese Unklarheit bezüglich der Anzahl der zensurierten Filme blieb bisher ungeklärt.⁶⁸⁶ CANEPPELE bezieht sich hier meines Erachtens lediglich auf die zivile Zensurtätigkeit. Möglicherweise gibt die höhere Zahl von Sichtungen sowohl zivile als auch militärische Sichtungen an. Dies bleibt jedoch lediglich Spekulation, nicht zuletzt weil von den Zensurakten aus Österreich-Ungarn nur wenige erhalten geblieben sind. Das liegt vor allem daran, dass der zentrale Wiener Zensurkataster, in dem jeder vorgelegte Film eine laufende Nummer bekam, als verschollen gilt.⁶⁸⁷ Diesbezügliche Akten des *Kriegspressequartiers* wurden nach Kriegsende verbrannt,⁶⁸⁸ womit auch der Kataster aus dem *Kriegsarchiv* verloren scheint. Eine wichtige Hilfe bei der Rekonstruktion der Filmproduktion kommt daher zum einen von den übrigen Landesstellen, die ebenfalls eigenständig zensuriert haben und deren Entscheidungen teilweise erhalten sind, und aus der Fachpresse, die Zensurentscheidungen oftmals abgedruckt hat.⁶⁸⁹

⁶⁸⁰ *Wickenhauser*, Filmzensur in Österreich, 104.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Ebd.

⁶⁸⁶ *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur, XXVII.

⁶⁸⁷ Ebd., X.

⁶⁸⁸ *Mayer*, Die Organisation des Kriegspressequartiers, 6.

⁶⁸⁹ Thomas *Ballhausen* u. Paolo *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938 – Eine Auswahl historischer Quellentexte (Wien 2005) 254 S., Paolo *Caneppele*, Entschei-

8.) Auswertung der Filmquellen

8. 1.) 1914

8. 1. 1.) Historischer Rahmen

Die österreichisch-ungarische Armee traf 1914 auf erbitterten Widerstand in Serbien, weshalb sie sich nicht allein auf die russischen Streitkräfte konzentrieren konnte, die in der Zwischenzeit in Ostpreußen und dem österreichisch-ungarischen Teil Polens einfielen. Dies machte eine deutsche Truppenverlegung von Westen nach Osten notwendig, was neben dem unerwartet heftigen Widerstand in Belgien zum Scheitern des *Schlieffen-Plans* führte, da die Deutschen in der Folge an der Marne gestoppt wurden und der Bewegungskrieg mit dem *Wettlauf zum Meer* im Westen in den Stellungskrieg überging. Im Osten vermochten deutsche Truppen indessen Ende August bei Tannenberg und an den Masurischen Seen russische Verbände einzukesseln und aufzureiben, wodurch ein Vordringen nach Russisch-Polen und Litauen ermöglicht wurde. Dieser militärische Erfolg Deutschlands zwang die Armee Russlands, auch ihre vorgelagerten Truppen aus den österreichisch-ungarischen Gebieten weiter südlich zurückzunehmen,⁶⁹⁰ wo zuvor ein blutiger Bewegungskrieg stattgefunden hatte, und von russischer Seite vorerst erfolglos der Versuch unternommen worden war, die Festung Przemyśl zu erobern.⁶⁹¹

Eine schnelle Entscheidung konnte keine der Konfliktparteien, die noch nicht einmal auf einen kurzen Kampf gut vorbereitet waren, herbeiführen. Die jeweilige Wirtschaftsstruktur und insbesondere die Industrieproduktion mussten auf einen langen *Abnutzungskrieg* ausgerichtet werden. Dabei traten die vorangegangenen Versäumnisse der wirtschaftlichen und finanziellen Kriegsvorsorge aller Konfliktparteien deutlich zu Tage. Während Russland so wie auch Österreich-Ungarn, das kaum dazu in der Lage war, gegen Serbien vorzugehen, unterentwickelte Rüstungsindustrien besaßen und daher auch schlecht ausgerüstete Armeen im Osten aufboten, setzte die alliierte Blockade schon im Herbst 1914 voll ein und zwang Deutschland noch früher als die übrigen Nationen, seine Wissenschaft und Wirtschaft in einer extremen Weise für den Krieg zu

dungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 5, Wien 2002) 318 S., Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1917 – 1918 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 2, Wien 2003) 350 S., Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1916 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 1, Wien 2007) 272 S., und Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Prager Filmzensur 1916 – 1918 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 12, Wien 2003) 183 S.

⁶⁹⁰ Wolfgang *Kruse*, Der Erste Weltkrieg (Geschichte Kompakt, Darmstadt 2009) 138 S., hier 23f. Im Folgenden zit. als *Kruse*, Der Erste Weltkrieg.

vereinnahmen.⁶⁹² Diese Blockade traf Österreich-Ungarn zwar etwas verspätet, doch kam es schon im ersten Kriegsjahr zu einem Mangel an Arbeitskräften⁶⁹³ und zu Engpässen bei der Beschaffung von Nahrungsmitteln und Rohstoffen, weshalb Regelungsmechanismen früh installiert wurden.⁶⁹⁴

Frühe dänische diplomatische Vermittlungsversuche Ende 1914 führten zu keinerlei Verständigung zwischen den Blöcken, und die Diplomatie auf beiden Seiten zielte darauf ab, weitere Bündnisse zu schließen und aktivieren zu können.⁶⁹⁵ Italien hatte dabei vorerst im August 1914 seine Neutralität verkündet, wogegen die Türkei schon Anfang November 1914 an der Seite der Mittelmächte aktiv in den Krieg eintrat.⁶⁹⁶

8. 1. 2.) Analyse

Die Nennungen von Filmtitel in der Fachpresse lassen erkennen, dass im Jahr 1914 die Filmproduktion naturgemäß noch die kleinste Zahl an dokumentarischen Filmen mit militärischem Sujet hervorbrachte. Es wird deutlich, dass sich auch die Filmindustrie erst auf die geänderte Kriegssituation einstellen musste. So entwickelte die Donaumonarchie im ersten Kriegsjahr auch noch kein tatsächliches Programm der Kriegsfilmproduktion. Die Filme zeigen sich jedoch sehr stark von den Ereignissen des Kriegsausbruchs beeinflusst. Die Kriegsschuld wird durch den Film *SERBIEN ERKLÄRT DEN KRIEG* (Ö-U 1914)⁶⁹⁷ deutlich beim Gegner verortet. *AUF NACH SERBIEN* (Ö-U 1914)⁶⁹⁸ beinhaltet scheinbar die militärische Antwort Österreich-Ungarns auf die vermeintliche Kriegserklärung Serbiens. Auch die Aktivierung der Truppen wird im Film *DIE MOBILISIERUNG DER ÖSTERR.-UNGAR. ARMEE* (Ö-U 1914)⁶⁹⁹ anhand verschiedener Verbände gezeigt. So etwa in *ABMARSCH DER JETZT SIEGREICHEN ÖSTERREICHI-*

⁶⁹¹ Volker *Berghahn*, *Der Erste Weltkrieg* (Beck'sche Reihe / Wissen, München 2003) 117 S., hier 74. Im Folgenden zit. als: *Berghahn*, *der Erste Weltkrieg*.

⁶⁹² *Berghahn*, *Der Erste Weltkrieg*, 49f.

⁶⁹³ Manfred *Rauchensteiner*, *Der Tod des Doppeladlers – Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg* (Graz, Wien, Köln ²1994) 719 S., hier 258. Im Folgenden zit. als: *Rauchensteiner*, *Der Tod des Doppeladlers*.

⁶⁹⁴ Vgl. *Rauchensteiner*, *Der Tod des Doppeladlers*, 141 – 151 u. 258.

⁶⁹⁵ *Kruse*, *Der Erste Weltkrieg*, 25.

⁶⁹⁶ *Berghahn*, *Der Erste Weltkrieg*, 45f.

⁶⁹⁷ *Caneppele*, *Wiener Filmzensur 1911 – 1914* (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 5, Wien 2002) 318 S., hier 268.

⁶⁹⁸ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 341, 1914, S. 9., *Kinematographische Rundschau*, Nr. 340, 1914, S. 15., u. *Österreichischer Komet*, Nr. 224, (7. Jg.), 1914, S. 7.

⁶⁹⁹ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 338, 1914, S. 10. u. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 341, 1914, S. 29.

SCHEN SACHSEN-DRAGONER (Ö-U 1914)⁷⁰⁰ oder in DIE WARASDINER, EINWAGGONIERUNG UND ABMARSCH DES K. U. K. INFANTERIE-REGIMENTS NR. 16 (Ö-U 1914)⁷⁰¹. Zudem werden weitere Verbände vorgestellt: DAS EISENBAHN- UND TELEGRAPHENREGIMENT KORNEUBURG (Ö-U 1914)⁷⁰², RADFAHRTRUPPEN ÜBUNGEN (Ö-U 1914)⁷⁰³ oder etwa KAVALLERIE REITÜBUNGEN (Ö-U 1914)⁷⁰⁴. Schließlich geben die Titelnennungen Hinweise auf erste Bilder von den Kriegsschauplätzen. So werden die Filme DIE GEBIRGS-ARTILLERIE IN BOSNIEN (Ö-U 1914)⁷⁰⁵ oder auch BILDER AUS GALIZIEN (Ö-U 1914)⁷⁰⁶ gezeigt. Innerhalb der eher geringen Zahl von Kriegsbildern im Vergleich zu den übrigen Jahren ist die Kriegsmarine scheinbar überrepräsentiert. ÖSTERREICHISCH-KRIEGSFLOTTE (Ö-U 1914)⁷⁰⁷, ÖSTERREICHISCHE FLOTTENMANÖVER (Ö-U 1914)⁷⁰⁸ und ANGRIFF EINES TORPEDOBOOTES AUF EIN LINIENSCHIFF SOWIE DIE FURCHTBARE WIRKUNG EINER MINENEXPLOSION (Ö-U 1914)⁷⁰⁹ verweisen jeweils auf die österreichisch-ungarische Flotte. Das Bündnis mit dem deutschen Kaiserreich wird zumindest im Titel KAISER WILHELM II. IN WIEN (Ö-U 1914)⁷¹⁰ angedeutet.

Von der ohnehin eher geringen Filmproduktion im Ersten Kriegsjahr ist nicht sehr viel überliefert beziehungsweise schwer zugänglich.

Erhaltene Wochenschau-Ausschnitte aus dem Jahr 1914 enthält die [KOMPILATIONSROLLE VON ORIGINALEN WOCHENSCHAUEN AUS DEM ERSTEN WELTKRIEG]⁷¹¹ (Ö-U / D 1914)⁷¹². Mit einer Länge von nur 54 Sekunden handelt es sich zwar um sehr kurze Ausschnitte, doch geben die Bilder die Stimmung zu Kriegsbeginn 1914 beziehungsweise jene Atmosphäre, die damals mit der Kamera einzufangen versucht wurde, wieder. Der erste Ausschnitt zeigt eine

⁷⁰⁰ Kinematographische Rundschau, Nr. 341, 1914, S. 13. u. Österreichischer Komet, Nr. 226, (7. Jg.), 1914, S. 8.

⁷⁰¹ Kinematographische Rundschau, Nr. 337, 1914, S. 5 u. 14. u. Kinematographische Rundschau, Nr. 338, 1914, S. 11.

⁷⁰² Kinematographische Rundschau, Nr. 337, 1914, S. 8. u. Österreichischer Komet, Nr. 228, (7. Jg.), 1914, S. 3.

⁷⁰³ Österreichischer Komet, Nr. 224, (7. Jg.), 1914, S. 7.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Kinematographische Rundschau, Nr. 345, 1914, S. 21.

⁷⁰⁶ Fritz, Dokumentarfilme aus Österreich, 199.

⁷⁰⁷ Kinematographische Rundschau, Nr. 337, 1914, S. 8., Kinematographische Rundschau, Nr. 439, 1916, S. 77. u. Österreichischer Komet, Nr. 228, (7. Jg.), 1914, S. 3.

⁷⁰⁸ Kinematographische Rundschau, Nr. 336, 1914, S. 4. u. Österreichischer Komet, Nr. 222, (7. Jg.), 1914, S. 5.

⁷⁰⁹ Österreichischer Komet, Nr. 228, (7. Jg.), 1914, S. 4.

⁷¹⁰ Die Filmwoche, Nr. 73, (2. Jg.), 1914, S. 11., Kinematographische Rundschau, Nr. 337, 1914, S. 14. u. Fritz, Dokumentarfilme aus Österreich, 172.

⁷¹¹ Die eckigen Klammern verweisen auf angenommene Filmtitel des FAA.

größere Anzahl von Soldaten, bei denen es sich dem Zwischentitel zu Folge um ein „Marschbataillon“ (TC 27:47 – 27:49) handelt. Die Soldaten posieren stehend und liegend zufrieden vor der Kamera, während sie eine Ruhepause genießen (TC 27:49 – 27:53). Von Kriegshandlungen scheinen diese Bilder noch weit entfernt zu sein. Der zweite Ausschnitt präsentiert zwei vorbeifahrende Straßenbahn-Sonderzüge, in denen Männer zu sehen sind, die in den Krieg ziehen. Sie winken aus den Zügen, und die Menschen auf den Straßen erwidern dieses Winken (TC 27:53 – 28:18). Schließlich ist noch ein Soldatenzug zu beobachten, der vor der Kamera vorbei marschiert. Auch diese Soldaten ziehen scheinbar frohen Mutes in den Krieg. Einige von ihnen ziehen ihre Kappen und tun so ihre gute Laune kund. Auch hier antwortet ein Passant auf diese Geste und zieht seinerseits den Hut (TC 28:18 – 28:33).

Muss sich also die Filmproduktion im Jahr 1914 erst auf die Kriegssituation ein- beziehungsweise umstellen, so wird doch deutlich, dass durch Filmbilder eine generelle Aufbruchsstimmung vermittelt wird, welche die österreichisch-ungarischen Bürger mitreißen soll, in den Krieg zu ziehen. Die einzelnen Truppenverbände, die mobilisiert werden und sich in Marsch setzen, werden durch die Aufnahmen von 1914 nicht nur vorgestellt, sondern sie scheinen auch Stärke, Zusammenhalt und Kampfbereitschaft zu demonstrieren.

8. 2.) 1915

8. 2. 1.) Historischer Rahmen

Neben dem erbittert geführten Stellungskrieg im Westen, der auch im zweiten Kriegsjahr keinen durchschlagenden Erfolg für eine der Seiten brachte, versuchten die Entente-Mächte das osmanische Reich als Verbündeten der Mittelmächte militärisch auszuschalten. Offensiven zu Land und ein Flottenangriff mit einer anschließenden Landungsoperation an den Dardanellen scheiterten jedoch.⁷¹² MANFRIED RAUCHENSTEINER schreibt, dass die österreichisch-ungarische Kriegswirtschaft bis Anfang 1915 stabilisiert werden konnte und der Ausstoß der Rüstungsindustrie erheblich zunahm. Trotzdem musste mit Rohstoffmangel, Arbeitskräftemangel, Transportproblemen und einer angespannten Lage in der Nahrungsmittelversorgung umgegangen werden, was vor allem auf die ausbleibenden Importe zurückzuführen war. Regelmechanismen wurden ausgeweitet und verschärft. Zwar konnte eine Konsolidierung der Produktion bei Erzen und Metallen er-

⁷¹² [Kompilationsrolle von originalen Wochenschauen aus dem Ersten Weltkrieg] Auf: Hannes Leidinger, Verena Moritz u. Karin Moser (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min., hier TC 27:40 – 28:34.

⁷¹³ Kruse, Der Erste Weltkrieg, 53.

reicht werden, die Verfügbarkeit der so wichtigen Kohle ging jedoch zurück.⁷¹⁴ Im Frühjahr wurde die russische Armee, welche durch das enorme Rekrutenpotenzial immer wieder frische Truppen an die galizische Front heranzuführen konnte,⁷¹⁵ bei der Durchbruchsschlacht von Tarnów-Gorlice zurückgeschlagen. Während des Rückzuges zerstörte die russische Armee jedoch noch wichtige Erdöl-Förderanlagen. Abgesehen von diesem Verlust der Erdöl-Hauptvorkommen der Monarchie, offenbarte sich eine immer schwierigere Versorgungslage bei wichtigen Brennstoffen.⁷¹⁶

Die österreichisch-ungarischen Verlustzahlen an der Ostfront waren zudem mit einer Zahl von 2,1 Millionen Soldaten, von denen 770.000 in Kriegsgefangenschaft gerieten, erschütternd.⁷¹⁷ Außenpolitisch kamen die Mittelmächte überdies durch den uneingeschränkten U-Boot-Krieg in Bedrängnis. Die Angriffe auf Handelsschiffe wurden daraufhin vorerst ausgesetzt.⁷¹⁸ 1915 trat weiters Italien als Verbündeter der Entente-Mächte in den Krieg gegen Österreich-Ungarn ein. Mitte Juni standen etwa 460 000 Mann am Isonzo bereit. In den folgenden Wochen kam es zu heftigen Kämpfen, ohne entscheidende Erfolge für die beiden Streitparteien.⁷¹⁹ Die Angriffe der Italiener konnten aufgehalten werden. Im Westen wiederum wurden vorgeschobene Stellungen in Nordfrankreich und Belgien von deutscher Seite verteidigt, während die Mittelmächte im Osten bis zum Sommer große Teile Polens und des Baltikums eroberten. Bulgarien trat 1915 auf Grund der in Aussicht gestellten Gebietszuwächse an der Seite Deutschlands und Österreichs in den Krieg ein. Bis Herbst des Jahres konnte schließlich Serbien durch österreichisch-ungarische, deutsche und bulgarische Armeen besetzt werden.⁷²⁰

8. 2. 2.) Analyse

Die Filmproduktion des Jahres 1915 berichtet von den Siegen der österreichisch-ungarischen Armee im Osten. Filme wie *DIE DURCHBRUCHSCHLACHTEN IN GALIZIEN I. und II. TEIL (Ö-U 1915)*⁷²¹ oder *STÄDTEBILDER AUS UNSEREM EROBERTEN GEBIET IN SERBIEN I. und II. TEIL (Ö-U 1915)*⁷²² sollten das erfolgreiche Vorgehen der Armee beweisen.

⁷¹⁴ *Rauchensteiner*, Der Tod des Doppeladlers, 258f.

⁷¹⁵ *Berghahn*, Der Erste Weltkrieg, 75.

⁷¹⁶ *Rauchensteiner*, Der Tod des Doppeladlers, 259.

⁷¹⁷ *Berghahn*, Der Erste Weltkrieg, 75.

⁷¹⁸ *Kruse*, Der Erste Weltkrieg, 57.

⁷¹⁹ *Berghahn*, Der Erste Weltkrieg, 75.

⁷²⁰ *Kruse*, Der Erste Weltkrieg, 53.

⁷²¹ Österreichischer Komet, Nr. 282, (8. Jg.), 1915, S. 18f. u. Österreichischer Komet, Nr. 283, (8. Jg.), 1915, S. 14.

⁷²² Die Filmwoche, Nr. 137, (3. Jg.), 1915, S. 4., Kinematographische Rundschau, Nr. 401, 1915, S. 87., Kinematographische Rundschau, Nr. 402, 1915, S. 61., Kinematographische Rundschau,

Die Filmproduktionen mit militärischem Sujet haben sich dabei in ihrer Zahl im zweiten Kriegsjahr schon deutlich erhöht. Auch Naturaufnahmen werden in diesem Jahr in größerer Zahl produziert. Aufnahmen aus dem Hinterland der Monarchie vermischen sich dabei mit Bildern aus Krisenzonen und unterstreichen scheinbar Gebietsansprüche in diesen Bereichen. So werden auf der einen Seite die Städte Prag oder Budapest gezeigt, auf der anderen Seite Filme wie BOSNIEN-HERZEGOWINA. EINE REISESTUDIE IN SIEBEN TEILEN, ERSCHLIESST BISHER WENIG BEKANNTE GEBIETE (Ö-U 1915)⁷²³ oder BELGRAD I. und II. TEIL (Ö-U 1915)⁷²⁴. Die Kamerateams begaben sich zudem an die Italienfront für den Film DER ORTLER (Ö-U 1915)⁷²⁵. Auch für den Krieg im Schnee müssen die Soldaten nun ausgebildet werden. Das zeigt gleichfalls der Ostfrontbeitrag KRIEGSMÄßIGE AUSBILDUNG DER SKILÄUFER IN DEN KARPATHEN (Ö-U 1915)⁷²⁶. Mit dem Krieg gegen Italien wird überdies abermals die österreichisch-ungarische Marine für die Filmproduktion interessant, nachdem schon 1914 über sie berichtet worden war. Der Film DAS HYDRO-AUTO, EINE WICHTIGE, ÖSTERREICHISCHE ERFINDUNG DER JÜNGSTEN ZEIT (Ö-U 1915)⁷²⁷ verweist genau zur richtigen Zeit auf eine mögliche Spezialwaffe für einen Kriegseinsatz im Süden.

Eine interessante erhaltene Quelle zur österreichisch-ungarischen Marine, die lediglich in einer niederländischen Fassung erhalten geblieben ist, da der Beitrag auch in diesem damals neutralen Land zur Aufführung kam, ist der Filmstreifen ONZE VLOOT (Ö-U 1915)⁷²⁸. Dieser Film war ursprünglich wohl ein Teil der Wochenschau ÖSTERREICHISCHER KINEMATOGRAPHISCHER WOCHENBERICHT VOM NÖRDLICHEN UND SÜDLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ, SERIE 23 (Ö-U 1915)⁷²⁹. Der Untertitel des Films erklärt, dass die Aufnahmen an Bord des Kriegsschiffes Tegetthoff gemacht worden sind (TC 00:55:10:00 – 00:55:14:00). Die erste Aufnahme zeigt ein Kriegsschiff in voller Fahrt (TC 00:55:14:00 – 00:55:57:00). Danach sind Szenen zu sehen, die Offiziere bei Tätigkeiten auf der Kommandobrücke und bei Messungen mit nautischen Geräten zeigen (TC 00:55:57:00 – 00:57:16:00). Die nächsten Einstellungen bringen

Nr. 403, 1915, S. 67., Kinematographische Rundschau, Nr. 407, 1915, S. 14 u. 54., Österreichischer Komet, Nr. 293, (8. Jg.), 1915, S. 12.

⁷²³ Kinematographische Rundschau, Nr. 404, 1915, S. 66. u. Österreichischer Komet, Nr. 293, (8. Jg.), 1915, S. 29.

⁷²⁴ Kinematographische Rundschau, Nr. 407, 1915, S. 38.

⁷²⁵ Die Filmwoche, Nr. 155, (4. Jg.), 1916, S. 4. u. Österreichischer Komet, Nr. 254, (8. Jg.), 1915, S. 7.

⁷²⁶ Kinematographische Rundschau, Nr. 369, 1915, S. 8. u. Österreichischer Komet, Nr. 255, (8. Jg.), 1915, S. 15.

⁷²⁷ Kinematographische Rundschau, Nr. 370, 1915, S. 41. u. Österreichischer Komet, Nr. 258, (8. Jg.), 1915, S. 19.

⁷²⁸ Onze Floot. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:55:10:00 – 01:02:20:00.

dem Zuseher das Flaggen-Morsen näher und zeigen Schiffe, die im Konvoi fahren (TC 00:57:16:00 – 00:58:16:00). Danach werden mehrere Torpedoboote präsentiert (TC 00:58:16:00 – 00:59:10:00). Am Ende des Films tritt die U-Boot-Waffe in Erscheinung. Zu sehen ist das U-Boot mit der Nummer 26, das im Hafen liegt und mit Torpedos beladen wird (TC 00:59:10:00 – 01:00:49:00). Nach dem Beladen wird das U-Boot vor dem Tauchgang gefilmt, während die Offiziere bereits ins Innere steigen (TC 01:00:49:00 – 01:01:20:00). Am Ende des Films lässt sich noch das Abtauchen des Bootes beobachten. Es wird eine Fahrt unter Wasser gezeigt, wobei lediglich das Periskop, das aus dem Wasser ragt, zu sehen ist. Schließlich taucht das Boot wieder auf (TC 01:01:20:00 – 01:02:20:00).

Neben den Seestreitkräften und insbesondere der U-Boot-Waffe wird 1915 durch die Filmproduktion auch noch ein anderes Kriegsgerät vorgestellt. Im Film [LUFTKRIEG 1915] (Ö-U 1915)⁷³⁰ wird die Luftwaffe als mögliches kriegsentscheidendes Gerät vorgestellt. Auf den einführenden Titel „Bei unseren Fliegern. Knapp vor Abflug gibt der Beobachter die letzten Instruktionen“ (TC 00:15:50:00 – 00:15:55:00) folgen Bilder, welche die beiden Piloten zeigen, wie sie in das Fluggerät steigen. Eine dritte Person reicht dem Co-Piloten einige Bomben, die dieser im Flieger verstaut. Daraufhin hantieren die Piloten mit einer Maschinenpistole, die sich ebenfalls an Bord befindet (TC 00:15:55:00 – 00:16:34:00). Der folgende Zwischentitel berichtet: „Hauptmann Steiner Göttl, welcher durch erfolgreichen Bombenabwurf dreiviertel der Munitionsfabrik in Brescia vernichtete.“ (TC 00:16:34:00 – 00:16:41:00) Die folgenden Szenen zeigen, wie zwei Personen aus dem bereits gelandeten Flieger aussteigen. Der Pilot scheint den übrigen Anwesenden von seinem erfolgreichen Bombardement zu erzählen. Sehr lässig zündet er sich eine Zigarette an, zieht seine Fliegerjacke aus und wirft sie auf die Tragfläche seines Fliegers (TC 00:16:41:00 – 00:17:21:00).

Verwiesen sei hier ebenfalls noch auf den Film ALS ANTHROPOLOGE IM KRIEGSGEFANGENENLAGER (Ö-U 1915)⁷³¹. Auch dieser Streifen ist erhalten und beinhaltet Aufnahmen von Kriegsgefangenen, die anthropologischen Beobachtungen dienen sollten. Geleitet wurden die Aufnahmen von Rudolf Pösch, dem Gründer des Anthropologischen Instituts an der Universität Wien. Die Bilder zeigen Aufnahmen von kulturellen Handarbeiten und Praktiken der Gefangenen, und am Ende des Films wird ein Gipsabdruck des Gesichts eines Lagerinsassen erstellt.⁷³²

⁷²⁹ Die Filmwoche Nr. 103, (2. Jg.), 1915, S. 4., Kinematographische Rundschau, Nr. 372, 1915, S. 14 u. 20. u. Österreichischer Komet, Nr. 258, (8. Jg.), 1915, S. 19.

⁷³⁰ [Luftkrieg 1915]. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], TC 00:15:50:00 – 00:17:21:00.

⁷³¹ Christian Dewald (Hg.), II. Der grosse Krieg dauert – 013. In: Christian Dewald (Hg.), Filmhimmel Österreich, Bd. I. – 100 Programme zur Geschichte des Österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart (Wien 2005), 19 S., hier 5 – 9.

⁷³² Ebd., 5.

Diese Quelle stellt, wie das vorhandene Material vermuten lässt, die erste Aufnahme aus einem Kriegsgefangenenlager dar.

Die Filmproduktion für 1915 zeigt somit das erfolgreiche Vordringen der k. u. k. Armeen und verweist auf die Streitkräfte zu Wasser und Luft. Besonders die Spezialwaffen U-Boot und Flieger werden in den Filmquellen als kriegsentscheidende Waffen betont.

Die namentliche Nennung von Hauptmann Steiner Göttl im Film [LUFTKRIEG 1915] (Ö-U 1915) und die Konzentration der Bilder auf seine Person lässt außerdem vermuten, dass hier nicht nur eine Kriegswaffe vorgestellt wurde, sondern ein Fliegerheld wie Manfred Albrecht Freiherr von Richthofen durch Propagandabilder geschaffen werden sollte. Zudem bringt die Filmproduktion des Jahres 1915 die ersten Aufnahmen eines Kriegsgefangenenlagers.

8. 3.) 1916

8. 3. 1.) Historischer Rahmen

Der Sieg über Serbien, die Abwehrerfolge gegen die russische Armee und die Vision eines Siegfriedens beflügelten die Offensivpläne der Donaumonarchie auf dem Balkan. Die verbliebenen Teile der serbischen Armee, die nach Montenegro und Albanien geflüchtet waren, wurden verfolgt und erfolgreich zurückgedrängt, womit weitere Gebiete durch die k. u. k. Armee besetzt wurden. Nun sollte eine groß angelegte Offensive gegen Italien begonnen werden, doch diese Pläne führten zu einer weiteren Entfremdung zwischen den deutschen und österreichischen Bündnispartnern. „Brüderlichkeit und Einigkeit“ wurden hauptsächlich nach Außen hin propagiert, hinter den Kulissen kam es hingegen zu Diskrepanzen unter den militärischen Entscheidungsträgern. Die Offensivpläne der Entente-Mächte wurden mit dem Beginn des deutschen Angriffs auf Verdun im Februar 1916 vorerst vereitelt. Entlastungsoffensiven der Russen und Italiener blieben erfolglos. Der Alleingang der deutschen Heeresleitung bei der Planung des Angriffs auf Verdun zog nun einen ebensolchen von österreich-ungarischer Seite in Bezug auf Italien nach sich. Das Ergebnis war die Südtirol-Offensive von Mai bis Juni, die zwar zu Gebietsgewinnen führte, die eigentlichen Ziele, nämlich die Einschließung von 250.000 italienischen Soldaten und die damit verbundene Niederwerfung Italiens, jedoch verfehlte. Zudem waren zur Unterstützung der Offensive Truppenteile der Nordostfront ausgegliedert worden.⁷³³ Dort startete aber noch vor Ende der Südtirol-Offensive die russische Brusilov-Offensive, welche die österreichisch-ungarische Front in Galizien an den Rand des Zusammenbruchs brachte. Wie schon

⁷³³ Vgl. *Rauchensteiner*, Der Tod des Doppeladlers, 317 – 345.

früher mussten deutsche Truppenverbände zu Hilfe kommen,⁷³⁴ obwohl britische Truppen an der Somme im Juli bereits ihre Gegenoffensive begonnen hatten und das Hohenzollernreich demgemäß hauptsächlich im Westen gefordert war.⁷³⁵ Die russische Offensive brachte den Truppen der Donaumonarchie nicht nur erhebliche Verluste bei, sondern förderte endgültig die Kriegsmüdigkeit besonders der österreichisch-ungarischen Soldaten zu Tage. Es kam zu Auflösungserscheinungen. Solche Entwicklungen ließen sich auch nicht durch die hohen Ausstöße der Rüstungsindustrie von 1916 wettmachen, sondern vielerorts lediglich durch Beiziehung deutscher Truppenverbände. Die österreichisch-ungarischen Truppen wurden zugleich mehr und mehr unter deutsche Kontrolle gestellt und die russische Offensive konnte in der Folge aufgehalten werden.⁷³⁶ Zügig nach Abbruch der Südtirol-Offensive hatte sich die italienische Armee konsolidiert und ging zur sechsten Isonzo-Schlacht über, in der weitreichende Geländegewinne erzielt wurden und auch die Stadt Görz erobert werden konnte.⁷³⁷ Anfang September 1916 kam die gesamte Donaumonarchie, die nach Außen hin mehr und mehr handlungsunfähig erschien, unter eine weitreichende militärische und damit auch politische Kontrolle des deutschen Reiches.⁷³⁸ Dazu kam, dass 1916 der Donaumonarchie mit dem Kriegseintritt Rumäniens nicht nur ein neuer Gegner erwuchs, sondern gleichzeitig mit den Getreidelieferungen aus diesem Land eine dringend benötigte Nahrungsmittelquelle verloren ging.⁷³⁹ Mit dem Verlust des außenpolitischen Spielraums und dem ausbleibenden militärischen Erfolg radikalisierten sich nun auch die Kräfte innerhalb der Donaumonarchie. Die militärischen Kommandanten sahen sich mit Streiks, Hunger- und Militärrevolten konfrontiert. Die gespannte Lage signalisierte auch die Ermordung des Ministerpräsidenten Karl Graf Stürgkh durch den Sohn des sozialdemokratischen Parteiführers Viktor Adlers, Friedrich Adler, der während seines Gerichtsverfahrens die Zustände in der Monarchie anprangerte. Nationale und soziale Unruhen verschärften sich, während mit dem Tod Kaiser Franz Josephs für viele ein letzter symbolischer Zentralisationspunkt der Monarchie verloren ging. Sein Nachfolger Karl versuchte auch mit der Übernahme des Armeeoberkommandos Bewegungsfreiheit zu erlangen. Außerdem hatte er klare Ambitionen, Frieden zu schaffen.⁷⁴⁰ Doch auch der unerwartet schnelle Sieg gegen Rumänien⁷⁴¹ konnte derartige Friedensbemühungen

⁷³⁴ Vgl. ebd., 345 – 360.

⁷³⁵ Kruse, Der Erste Weltkrieg, 54.

⁷³⁶ Vgl. Rauchensteiner, Der Tod des Doppeladlers, 345 – 360.

⁷³⁷ Vgl. ebd., 360 – 362.

⁷³⁸ Vgl. ebd., 362 – 370.

⁷³⁹ Ebd., 376.

⁷⁴⁰ Karl Vocelka, Österreichische Geschichte (Beck'sche Reihe / Wissen, München ²2007), 95. Im Folgenden zitiert als: Vocelka, Österreichische Geschichte.

⁷⁴¹ Rauchensteiner, Der Tod des Doppeladlers, 414 – 416.

nicht mehr stützen, da sich die Politik der Entente-Mächte schon in eine ganz andere Richtung bewegte.⁷⁴²

8. 3. 2.) Analyse

Das Jahr 1916 stellt sicherlich den Höhepunkt der Filmerzeugung innerhalb der fünf Kriegsjahre dar. Das beweist die Zahl der Nennungen von Filmtiteln in der Fachpresse. Den Hauptteil der dokumentarischen Streifen innerhalb der Thematik machen wiederum Bilder mit militärischem Sujet aus, die aus allen Kriegsschauplätzen ausgewählt worden sind und die entweder bereits eroberte Gebiete darstellen oder den siegreichen Vormarsch der Armee belegen sollen. Als Beispiele für die erste Gruppe könnte hierbei etwa der Film WIE BELGRAD AUSSIEHT NACH EINEM JAHR ÖSTERR.-UNGAR. VERWALTUNG (Ö-U 1916)⁷⁴³ dienen. Für die zweite Gruppe wären beispielhaft die Filme SIEGREICH DURCH MONTENEGRO UND ALBANIEN, I. und II. TEIL (Ö-U 1916)⁷⁴⁴ oder etwa UNSER SIEGESZUG DURCH RUMÄNIEN (Ö-U 1916)⁷⁴⁵ zu nennen.

Zudem wird der italienische Kriegsschauplatz für die filmische Kriegsdarstellung immer interessanter, was der Film ÖSTERREICH-UNGARNS KRIEG IN 3000 METER HÖHE (Ö-U 1916)⁷⁴⁶ belegt.

Ergänzt werden derartige Kriegsdarstellungen wieder durch Landschaftsaufnahmen. So sollte wohl der Wert bestimmter Gebiete und damit gleichzeitig die Sinnhaftigkeit des Kampfes der Truppen, die den Verbleib dieser Länder bei Österreich-Ungarn sicherstellen, herausgestrichen werden. Als Beispiele wären hier etwa DIE STADT KRAKAU ZUR KRIEGSZEIT (Ö-U 1916)⁷⁴⁷ oder WAS UNS ITALIEN ENTREISSEN WOLLTE (Ö-U 1916)⁷⁴⁸ zu nennen.

Besonders auffällig für die Filmproduktion des Jahres 1916, sind allerdings die jetzt massenhaft auftauchenden Bilder aus der Industrie beziehungsweise Rüstungsindustrie. So wurden Filme wie DIE ERZEUGUNG DER 30,5 CM MOTORMÖRSER IN DEN SKODAWERKEN IN PIL-

⁷⁴² Vgl. ebd., 317 – 420.

⁷⁴³ Die Filmwoche, Nr. 205, (5. Jg.), 1917, S. 28., Neue Kino-Rundschau, Nr. 4, 1917, S. 74., u. Österreichischer Komet, Nr. 360, (10. Jg.), 1917, S. 36.

⁷⁴⁴ Kinematographische Rundschau, Nr. 415, 1916, S. 43., Kinematographische Rundschau, Nr. 426, 1916, S. 14f., Kinematographische Rundschau, Nr. 427, 1916, S. 50., Paimann's Filmlisten, Nr. 20, 1916, S. 3. u. Die Filmwoche, Nr. 165, (4. Jg.), 1916, S. 4.

⁷⁴⁵ Die Filmwoche, Nr. [o. A.], (4. Jg.), 1916, S. [o. A.] u. Kinematographische Rundschau, Nr. 458, 1916, S. 38f.

⁷⁴⁶ Die Filmwoche, Nr. 134, (3. Jg.), 1915, S. 7 u. 28., Kinematographische Rundschau, Nr. 400, 1915, S. 56f. u. Österreichischer Komet, Nr. 286, (8. Jg.), 1915, S. 12.

⁷⁴⁷ Kinematographische Rundschau, Nr. 450, 1916, S. 18., Österreichischer Komet, Nr. 336, (9. Jg.), 1916, S. 4. u. Paimann's Filmlisten, Nr. 43, 1916, S. 2.

⁷⁴⁸ Kinematographische Rundschau, Nr. 408, 1916, S. 11.

SEN (Ö-U 1916)⁷⁴⁹, KARL ZEISS WIEN, ÖSTERR. GES.M.B.H. FABRIK FÜR OPTISCHE INSTRUMENTE (Ö-U 1916)⁷⁵⁰, K. U. K. MILITÄRKONSERVENFABRIK KIRALHYDA (Ö-U 1916)⁷⁵¹, AUS DER LYSOLFABRIK (Ö-U 1916)⁷⁵², LAGER DER AUSTRIA PETROLEUM INDUSTRIE A. G. (Ö-U 1916)⁷⁵³, ÖSTERR. ALBATROS FLUGZEUGWERKE (Ö-U 1916)⁷⁵⁴, UNIFORMENFABRIK FÜR HEERESRÜSTUNG DER FIRMA BUKOWITZ & SÖHNE (Ö-U 1916)⁷⁵⁵ oder UNGARISCHE WAGGONFABRIK IN RAAB (Ö-U 1916)⁷⁵⁶ angefertigt. Diese Bilder sollten den Beweis antreten, dass Österreich-Ungarn in der Lage war, einen langen Krieg, führen und gewinnen zu können, da nicht nur die nötigen Ressourcen, sondern auch die nötigen Werkstätten und Verarbeitungsbetriebe in hoher Zahl existierten. Gleichzeitig sollten mit Filmen wie KÖNIGLICHE UNGARISCHE RINDERZUCHT (Ö-U 1916)⁷⁵⁷ wohl bestehende Ängste vor einer Verschlimmerung der Ernährungslage ausgeräumt werden. Ein besonderes Beispiel der zuvor erwähnten Industriebilder, das erhalten geblieben ist, stellt der Film DAS STAHLWERK DER POLDIHÜTTE WÄHREND DES WELTKRIEGES (Ö-U 1916)⁷⁵⁸ dar. Der dreiteilige Streifen, der im Untertitel darauf hinweist, dass es sich um wissenschaftliche Aufnahmen handelt, präsentiert die Stahl-Verarbeitungsbetriebe der sogenannten Poldihütte, eines Betriebes, der heute in der Tschechischen Republik beheimatet ist, und behandelt die einzelnen Stationen und Arbeitsschritte der Stahlerzeugung. Von der Anlieferung des Materials zu den gut gefüllten Rohstofflagerstätten (TC 0:00:00 – 0:03:11) wird übergegangen zur Einschmelzung des Rohmaterials und zum Gießen von Stahlblöcken (TC 0:06:10 – 0:07:02). Die vielen gegossenen Blöcke (TC 0:07:02 – 0:07:16) scheinen den Reichtum an Rohstoffen und an schweren Maschinen beweisen zu wollen, die automatisierten Prozesse (TC 0:07:16 – 0:10:32) den hohen Produktionsstandard. Der Film erklärt schließlich, welchem Zweck diese Rohstoffe zugeführt werden. Der Zwischentitel „Pressen von Granaten“ (TC 0:10:32 – 0:10:34) verrät diesen Zweck. Der Stahl wird in mehreren Arbeitsschritten zu Granaten gepresst und gedreht und danach gemessen, verpackt und versandt. (TC 0:13:18 – 0:18:22). Ein Panorama des Werkgeländes führt am Ende des ersten Filmteils die Ausmaße dieses Betriebes vor Augen (TC

⁷⁴⁹ Kinematographische Rundschau, Nr. 427, 1916, S. 46.

⁷⁵⁰ Kinematographische Rundschau, Nr. 435, 1916, S. 69.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Kinematographische Rundschau, Nr. 436, 1916, S. 46.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Kinematographische Rundschau, Nr. 440, 1916, S. 55.

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ *Caneppele*, Tiroler Filmzensur 1916 (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 1, Wien 2007) 272 S., hier 85.

⁷⁵⁸ Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 2 – Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 0:00:00 – 0:35:13.

0:18:22 – 0:19:58), der sogar noch modernisiert und erweitert wurde (TC 0:24:48 – 0:25:19), wie im zweiten Filmabschnitt zu sehen ist. Die „Herstellung von Flugmaschinen- und Automobilkurbelwellen in der Poldihütte“ (TC 0:20:03 – 0:24:48), die „Federnherstellung“ (TC 0:25:19 – 0:27:30) und auch die Produktion von Schildern für die Infanterie (TC 0:27:30 – 0:27:53) und eines Kanonenrohres (TC 0:29:00 – 0:29:12) werden am Ende des zweiten Teils des Films veranschaulicht. Der dritte Teil des Films bringt die schwere Arbeit der Produktionsstraßen (TC 0:29:27 – 0:31:48) und die riesigen Anlagen, die den ganzen Betrieb antreiben (TC 0:31:48 – 0:32:54) schließlich in einen Zusammenhang mit der Vorstellung einer fortschrittlichen Wissenschaft. Labore, Untersuchungsvorrichtungen und Werkstoffprüfungen sind zu bestaunen (TC 0:32:54 – 0:34:12). Das Zusammenspiel von guten Rohstoffen, modernen Produktionstechniken und den Errungenschaften der Wissenschaft führen schließlich zu einem besonders hochwertigen Stahl, wie im Film abschließend dargestellt wird (TC 0:34:12 – 0:34:46).

Neben den propagandistischen Versuchen, durch Bilder die Leistungsfähigkeit der Schwerindustrie zu demonstrieren, wird in diesem Film aber eines immer wieder sichtbar: Frauen arbeiten in allen Phasen der Produktion (TC 0:02:07 – 0:02:37, 0:10:32 – 0:13:18, 0:13:38 – 0:14:58, 0:17:36 – 0:18:22, 0:23:40 – 0:24:31 u. 0:29:27 – 0:31:48). Frauen übernehmen schwerste Arbeiten der Stahlverarbeitung, was wohl ungewollt den Mangel an arbeitsfähigen männlichen Arbeitskräften versinnbildlicht.

Gleichsam als Gegenstück zum gerechten Krieg, den Österreich-Ungarn an den östlichen Fronten führt, und dem Arbeits- und Produktionspotenzial, über das es zu verfügen scheint, wird im Film DAS ZERSTÖRTE GÖRZ (Ö-U 1916)⁷⁵⁹ die „perverse Zerstörungswut“ des „verräterischen Feindes“ Italien dargestellt. Schon im Untertitel (TC 01:02:51:00 – 01:03:00:00) wird die Sinnlosigkeit der „blinden Zerstörungen“ durch die Italiener herausgestrichen, wenn von Görz als einem „[...] Opfer der ohnmächtigen Wut Italiens“ die Rede ist. Der weitere Zusatz im Untertitel stellt fest, dass es sich bei Görz um das Patenkind der Stadt Berlin handelt (TC 01:02:51:00 – 01:03:00:00). Schon dieser Hinweis sollte wohl beweisen, dass ein Eingreifen deutscher Truppen in diesem Gebiet als gerechtfertigt, ja notwendig erscheint.

Der Film liefert zuerst Panoramaaufnahmen der Stadt (TC 01:03:04:00 – 01:03:28:00). Danach wird dazu übergegangen, die Schäden besonders an Plätzen des öffentlichen Lebens zu schildern. So wird ein Krater im Stadtgarten gezeigt (TC 01:03:28:00 – 01:03:36:00). Dann werden Schäden an einem Hotel präsentiert, wobei angemerkt wird, dass die italienischen Streitkräfte zuerst bewusst die Hotels der Stadt beschossen hatten, da hier auch Offiziere untergebracht worden waren (TC 01:05:22:00 – 01:06:05:00). Weiter wird dargestellt, dass die Italiener angeblich

⁷⁵⁹ Das zerstörte Görz. Auf: [FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 01:02:50:00 – 01:12:06:00.

nicht einmal vor der betagten Bevölkerung oder vor Kirchen Respekt zeigten (TC 01:06:05:00 – 01:06:44:00). Das durch die Detonationen stehen gebliebene Ziffernblatt der Kirchenuhr, das gefilmt wurde, scheint dabei besonders gut die Aktualität der Ereignisse vor Augen zu führen (TC 01:09:37:00 – 01:10:20:00). Schließlich wird ein zerstörtes Geschäft gezeigt, über welchem die Aufschrift „Guiseppe Cesciutti“ zu lesen ist. Der Zwischentitel stellt fest: „Die italienischen Kugeln treffen oft auch italienische Unternehmungen.“ Der Film streicht somit heraus, dass italienische Geschäfte sehr oft unter dem Beschuss der italienischen Truppen leiden, wenngleich im Film selbst nur ein einziges Beispiel gezeigt werden kann.

Der Film fasst somit in Bildern die vermeintlich „blinde, irrationale Zerstörungswut“ der italienischen Armee zusammen, die das öffentliche Leben um jeden Preis zerstören will. Dabei wird auch vor Häusern von Privatpersonen sowie vor Plätzen des öffentlichen Lebens und heiligen Stätten nicht Halt gemacht. Der italienischen Armee wird somit genau das abgesprochen, was bei dem eigenen Vorgehen so deutlich herausgestrichen wird, nämlich die Planung und Ordnung und die gezielten Schläge gegen den Feind, die ein Minimum an Kollateralschäden verursachen.

Der Film endet damit, dass klargestellt wird, dass dieser „feige Überfall“ zu keinen weiteren militärischen Erfolgen geführt habe. Es wird demgemäß auf die Verteidigung des Gebietes um Görz verwiesen. Zugleich wird beiläufig von einem Angriff der eigenen Truppen erzählt, der den Feinden große Verluste zugefügt habe und schließlich wird auf die „ruhmreiche Isonzofront“ in den Zwischentiteln hingewiesen (TC 01:11:23:00 – 01:12:06:00), die aus der Ferne zu erblicken ist. Damit endet der Film.

Darüber hinaus wird im Jahr 1916 wiederum mit wenigstens einem Film auf die Seestreitkraft Österreich-Ungarns verwiesen. Bei der Filmnennung UNSERE WEHRMACHT ZU WASSER (Ö-U 1916)⁷⁶⁰ könnte es sich möglicherweise um einen Alternativtitel des bereits besprochenen Film ONZE VLOOT (Ö-U 1915) handeln. Aber zumindest der Streifen MARITIME UND FLUGTECHNISCHE KRIEGSAUFNAHMEN (Ö-U 1916)⁷⁶¹ scheint die Seestreitkräfte im Jahr 1916 zu behandeln.

Drei Filme greifen überdies die Thematik der Möglichkeit von kriegsbedingten Verletzungen auf. Der Titel ANKUNFT VON AUSTAUSCHINVALIDEN IN LEITMERITZ (Ö-U 1916)⁷⁶² erwähnt die Tatsache, dass es eine gewisse Anzahl von Kriegsinvaliden gäbe. Die Titel der zwei anderen Filme GARNISONSSPITAL NR. 11 PRAG (Ö-U 1916)⁷⁶³ und DER PROTHESEN-

⁷⁶⁰ Kinematographische Rundschau, Nr. 439, 1916, S. 77. u. Österreichischer Komet, Nr. 325, (9. Jg.), 1916, S. 34.

⁷⁶¹ Kinematographische Rundschau, Nr. 408, 1916, S. 11.

⁷⁶² Österreichischer Komet, Nr. 330, (9. Jg.), 1916, S. 34.

⁷⁶³ Kinematographische Rundschau, Nr. 443, 1916, S. 62. u. Österreichischer Komet, Nr. 330, (9. Jg.), 1916, S. 34.

MENSCH (EIN WUNDER DER CHIRURGIE) (Ö-U 1916)⁷⁶⁴ scheinen zum einen die ausreichend vorhandene medizinische Hilfestellung anzudeuten und zum anderen zu beweisen, dass die moderne Medizin durch Prothesen einen verwundeten Menschen wieder vollständig herstellen könne. Für das Jahr 1916 lässt sich mit BILDER AUS DEM K. U. K. KRIEGSGEFANGENENLAGER IN THERESIENSTADT I. und II. TEIL (Ö-U 1916)⁷⁶⁵ zudem wieder ein Filmbeispiel für die Thematik der Kriegsgefangenenlager dingfest machen.

Ebenfalls 1916 ist wahrscheinlich eine weitere erhaltene Filmquelle zur Thematik der Kriegsgefangenenlager erschienen. Da die Quellen und deshalb auch die einschlägige Literatur zum Erscheinungsjahr des Streifens KRIEGSGEFANGENENLAGER UND BETRIEBE DER BAULEITUNG FELDBACH (Ö-U ca. 1915 – 1918)⁷⁶⁶ jedoch unterschiedliche Angaben machen, sei dieser Film in der Analyse für 1916 nur unter Vorbehalt erwähnt. Es handelt sich möglicherweise auch um eine Kompilation von Filmdokumenten aus den Jahren 1915 bis 1918. Erwähnenswert ist dieses einmalige Filmdokument innerhalb der Quellen zum Ersten Weltkrieg mit einer Gesamtlänge von etwa 33 Minuten jedoch allemal.

Der Film scheint in einzigartiger Weise die Existenz von Kriegsgefangenenlagern innerhalb der Grenzen der Monarchie zu rechtfertigen und kehrt dabei sogar den Wert solcher Lager in wirtschaftlicher Hinsicht heraus. Der erste Teil des Films stellt die Ankunft von Kriegsgefangenen im Lager dar. Die Neuankömmlinge werden in medizinischer sowie hygienischer Hinsicht behandelt (TC 00:16-07:10). Im zweiten Teil wird die eigenständige Versorgung des Lagers und seiner Insassen fokussiert. Dabei werden Vorgänge in einer Bäckerei, einer Hasenzucht und in einem Schlachthaus aufgezeichnet (TC 07:10 – 13:09). Danach wird der wissenschaftliche Nutzen des Lagers betont, indem Aufnahmen zu sehen sind, die eindeutig anthropologischen Forschungscharakter besitzen (TC 13:09 – 15:14). Die Sicherheit und die Sauberkeit des Lagers werden mit den Aufnahmen von Feuerwehr und Fäkalienabfuhr untermauert (TC 15:14 – 18:29). Im folgenden Zwischentitel wird darüber informiert, dass das Lager 1915 bereits wieder geräumt worden ist und zu einer Werkstättengruppe und einem Spital umgestaltet wurde, wobei für die nötige Arbeit immer noch 7000 Gefangene vor Ort waren (TC 18:29 – 19:10). Im nächsten Filmabschnitt wird die Ankunft von Verletzten im Lager dokumentiert. Danach sind Aufnahmen aus dem Operationssaal zu sehen (TC 19:10 – 23:34). Schließlich werden die verschiedensten Werkstätten und Betriebe im Film thematisiert und deren Produktivität wird in einer Art „Parade der Werkstücke“ für die Kamera festgehalten. Der letzte Zwischentitel informiert abschließend

⁷⁶⁴ Kinematographische Rundschau, Nr. 418, 1916, S. 31.

⁷⁶⁵ Kinematographische Rundschau, Nr. 443, 1916, S. 62. u. Österreichischer Komet, Nr. 330, (9. Jg.), 1916, S. 34.

⁷⁶⁶ Kriegsgefangenenlager und Betriebe der Bauleitung Feldbach. Auf: Filmhimmel 014. Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:16-33:14.

noch einmal über die beeindruckenden Produktionszahlen der Lagerbetriebe (TC 23:34 – 33:14). Dieser Film will alle möglichen Kritikpunkte an Kriegsgefangenenlagern widerlegen. Es wird ganz deutlich der Wert des Lagers für die umliegende Bevölkerung und die gesamte Donaumonarchie in sozialer, wissenschaftlicher und wirtschaftlicher Hinsicht herausgearbeitet.

Insgesamt lebetont die Filmproduktion 1916 in besonderer Weise die Planung und Ordnungsfunktion der offiziellen Stellen. Österreich-Ungarn scheint speziell durch das Militär, das durch die Rüstungsanstrengungen modernes Gerät besitzt, geschützt und durch die gute Versorgungslage und die nötigen Maßnahmen für Kriegsinvaliden, sofern solche überhaupt in Erscheinung treten, sehr gut für die Zukunft gewappnet zu sein.

8. 4.) 1917

8. 4. 1.) Historischer Rahmen

Das Kriegsjahr 1917 begann mit der Wiederaufnahme des uneingeschränkten U-Boot-Krieges und dem damit einhergehenden Scheitern der Friedensverhandlungen. Gleichzeitig ließ eine personelle Veränderung an der Spitze des österreichisch-ungarischen Armeekommandos aufhören. Dem Generalstabschef der österreichisch-ungarischen Truppen, Franz Conrad von Hötzendorf, wurde durch Kaiser Karl sein Amt entzogen. Er sollte in der Folge ein hohes Kommando an der italienischen Front übernehmen. Durch die Neubesetzung des Postens des Generalstabchefs geriet die österreichisch-ungarische Militärführung jedoch in noch engere Abhängigkeit der deutschen obersten Heeresleitung.⁷⁶⁷ Während auf Seiten der Entente noch beraten wurde, wie die nächsten Offensiven vorgetragen werden sollten, brach in Russland die Februarrevolution aus. Zur Verbreitung von Ideen sozialrevolutionärer Natur und von Parolen des nationalen Selbstbestimmungsrechts kam es nun nicht nur in Russland, sondern auch im Bereich der Mittelmächte. Speziell hier gesellten sich zu den Versorgungsproblemen der Bevölkerung die immer deutlicher werdende Rohstoffknappheit und das daraus resultierende Unvermögen, die Streitkräfte an den Fronten ausreichend auszustatten. Bei den Truppen herrschte Kriegsmüdigkeit, während sich die internationale Lage für die Mittelmächte weiter verschlechterte. Im April brachen die USA die diplomatischen Kontakte ab und traten in den Krieg mit Deutschland ein. Im Dezember folgte eine Kriegserklärung an Österreich-Ungarn.⁷⁶⁸ Angebote eines Sonderfriedens von Kaiser Karl waren auf alliierter Seite zuvor zurückgewiesen worden.⁷⁶⁹ Im Osten wurden deutsch-österreichische Hoffnungen auf einen Sonderfrieden in der Zwischenzeit durch die neue

⁷⁶⁷ Vgl. *Rauchensteiner*, Der Tod des Doppeladlers, 417 – 432.

⁷⁶⁸ Vgl. ebd., 435 – 512.

provisorische russische Regierung, die ihr Bündnis mit den Alliierten aufrecht zu erhalten versuchte, enttäuscht. Eine nachfolgende Offensive der früheren Zarenarmee scheiterte jedoch. In St. Petersburg kam es zu Unruhen. Der Zerfallsprozess der russischen Verbände wurde gleichzeitig immer deutlicher. Auch aus diesem Grund konnten sich österreichisch-ungarische und nun auch deutsche Truppen im Oktober in der zwölften Isonzo-Schlacht erneut gegen Italien wenden. Der Durchbruch, der bei Flitsch und Tolmein gelang, nährte erneut Hoffnungen auf eine entscheidende Wende im Krieg.⁷⁷⁰ Friedensbemühungen von Papst Benedikt XV. scheiterten auch deshalb.⁷⁷¹ Die Offensive der Mittelmächte konnte schließlich mit Hilfe alliierter Truppenverstärkungen am Piave gestoppt werden. Neben diesem militärischen Erfolg Deutschlands und Österreichs, der sich als logistischer Pyrrhussieg herausstellen sollte,⁷⁷² begannen am Ende des Jahres Friedensverhandlungen in Brest-Litovsk, nachdem ein Waffenstillstand mit Russland im Zuge der Oktoberrevolution unterzeichnet worden war. Die politische Neuordnung, die sich mit Lenins Machtergreifung ankündigte, verschärfte auch die innenpolitische Lage in Österreich-Ungarn.⁷⁷³

8. 4. 2.) Analyse

Im Jahr 1917 fiel die Zahl der produzierten Filme, die im Quellenmaterial zu verifizieren waren, wieder auf das Niveau von 1915 zurück. Die Kriegsdarstellungen in diesem Jahr konzentrieren sich auf die Italienfront. Trotzdem sind auch die übrigen Kriegsschauplätze in der Filmproduktion noch vertreten. Der Film *DIE FRIEDENSVERHANDLUNGEN IN BREST-LITOWSK I. und II. TEIL* (Ö-U 1917)⁷⁷⁴ beschäftigt sich mit dem möglichen Ende des Krieges gegen Russland. Der Film *SIEGREICH DURCH RUMÄNIEN I. und II. TEIL* (Ö-U 1917)⁷⁷⁵ ruft das Vordringen der k. u. k. Armeen in Rumänien in Erinnerung. Schließlich belegen die Filme *DIE KÄMPFE IN DER BUKOVINA WÄHREND DES WELTKRIEGES* (Ö-U 1917)⁷⁷⁶ und *DIE BEFREIUNG DER BUKOWINA I. und II. TEIL* (Ö-U 1917)⁷⁷⁷ auch die Erfolge der k. u. k. Armee im Osten. Für das Jahr 1917 kristallisiert sich neben der Bearbeitung dieser Kriegsschau-

⁷⁶⁹ Vgl. ebd., 489 – 492.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., 435 – 509.

⁷⁷¹ Ebd., 497.

⁷⁷² Ebd., 508f.

⁷⁷³ Vgl. ebd., 513 – 520.

⁷⁷⁴ *Der Kinobesitzer*, Nr. 19, (II. Jg.), 1918, S. 6. u. *Neue Kino-Rundschau*, Nr. 43, 1917, S. 137.

⁷⁷⁵ *Die Filmwoche*, Nr. 193, (5. Jg.), 1917, S. 1., *Kinematographische Rundschau*, Nr. 461, 1917, S. 16f.

⁷⁷⁶ Vgl. Christian *Dewald* (Hg.), II. Der grosse Krieg dauert – 015. In: Christian *Dewald* (Hg.), *Filmhimmel Österreich*, Bd. I. – 100 Programme zur Geschichte des Österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart (Wien 2005), 15 S., hier 3 – 8.

⁷⁷⁷ *Der Kinobesitzer*, Nr. 7, (I. Jg.), 1917, S. 6. u. *Neue Kino-Rundschau*, Nr. 31, 1917, S. 17.

plätze ein deutliches Bildprogramm auf zwei ebenen heraus. Zum einen wird der neue Kaiser Karl I. in mehreren Aufnahmen propagandistisch in Szene gesetzt, und zum anderen liegt das Hauptaugenmerk der filmischen Kriegsdarstellung auf dem südlichen Kriegsschauplatz.

Der Kaiser wird dem Publikum in den Filmen DAS KAISERPAAR IN BOZEN (Ö-U 1917)⁷⁷⁸, UNSER KAISER VOR DER KRÖNUNG IN BUDAPEST (Ö-U 1917)⁷⁷⁹ und DIE FEIERLICHE KRÖNUNG SR. MAJESTÄT KARL IV. ZUM KÖNIG VON UNGARN I. und II. TEIL (Ö-U 1917)⁷⁸⁰ gezeigt. Zudem ist er in drei weiteren erhaltenen Filmen in seiner Funktion als oberster Kriegsherr zu beobachten. Diese Filme behandeln gleichzeitig den zweiten Schwerpunkt in der Filmproduktion des Jahres 1917, nämlich die italienische Front.

In einer Sascha-Wochenschau⁷⁸¹ aus dem betreffenden Jahr wird der Kaiser an der Tiroler Front gezeigt. Zuerst werden Truppenbesichtigungen durch den Kaiser und Feldmarschall Erzherzog Eugen präsentiert. Es ist zu beobachten, wie die hohen Persönlichkeiten an den Truppen vorbeigehen und sie inspizieren. Der Kaiser spricht mit einzelnen Soldaten und klopft ihnen auf die Schulter. Karl verleiht auch Orden, und eine weitere Szene zeigt ihn bei den Truppen, obwohl es schneit. Schließlich besteigt der Kaiser ein Automobil und verlässt die Truppe (TC 00:17:40:00 – 00:21:59:00). Der zweite Teil des Wochenberichtes zeigt „Ein Gefecht an der Tiroler Front“ (TC 00:22:00:00 – 00:22:04:00). Die nächsten Einstellungen Szenen konzentrieren sich auf militärische Stellungen. Einschläge, Rauchsäulen und Männer, die zur Stellung laufen, sind von relativ weit weg wahrzunehmen. Schließlich sind Soldaten in der vermeintlich eingenommenen Stellung zu beobachten (TC 00:22:13:00 – 00:24:48:00). Nach einem Zwischentitel (TC 00:22:04:00 – 00:22:13:00) ist auf den Bildern zu erkennen, dass die Stellung durch Trommelfeuer sturmreif geschossen worden ist. Danach greifen Sturmtruppen an. Dabei wird explizit erwähnt, dass diese Truppen mit Handgranaten und Schneemänteln ausgerüstet sind. Die Einheiten besetzen die Stellung schließlich. Der Blick des Publikums wird in diesem Streifen deutlich durch Zwischentitel gelenkt.

Ein weiteres erhaltenes Beispiel für die Inszenierung des Kaisers als obersten Kriegsherren stellt der Film UNSER KAISER (Ö-U 1917)⁷⁸² dar. In der ersten Szene wird Karl als damaliger Thronfolger bei „seinen Kaiserjägern“ in Tirol gezeigt. Der Thronfolger wird rauchend, durch

⁷⁷⁸ Paimann's Filmlisten, Nr. 62, 1917, S.2.

⁷⁷⁹ Kinematographische Rundschau, Nr. 462, 1917, S. 27 u. 41. u. Österreichischer Komet, Nr. 347, (10. Jg.), 1917, S. 6.

⁷⁸⁰ Die Filmwoche, Nr. 192, (4. Jg.), 1916, S. 2f., Kinematographische Rundschau, Nr. 460, 1916, S. 22f., Österreichischer Komet, Nr. 348, (10. Jg.), 1917, S. 17. u. Paimann's Filmlisten, Nr. 52, 1916, S. 2.

⁷⁸¹ [Sascha Wochenschau 1917] Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:17:40:00 – 00:34:12:00.

⁷⁸² Unser Kaiser. Auf: [FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:12:51:00 – 00:20:48:00.

ein Fernglas blickend und erneut seine Truppen ermunternd gezeigt. (TC 00:12:51:00 – 00:13:42:00). Danach inspiziert der Thronfolger ein Dragonerregiment (TC 00:13:42:00 – 00:14:31:00). Auch beim Besuch der Kriegsmarine (TC 00:14:48:00 – 00:15:09:00) und der (Soldaten-)Jugend (TC 00:15:32:00 – 00:15:49:00) wird Karl gefilmt, bevor er abermals beim Inspizieren zu beobachten ist (TC 00:15:49:00 – 00:16:49:00).

Der Monarch wird aber auch abseits der Front „ins richtige Licht“ gerückt. So filmt man Karl beim Beten für das Waffenglück seiner Truppen (TC 00:14:31:00 – 00:14:48:00) und bei der Besichtigung des Brandunglückes in Gyöngyös (TC 00:15:09:00 – 00:15:32:00). Mehrere Szenen, in denen der Kaiser von seinen Untertanen umjubelt wird, runden das Herrscherbild ab (TC 00:16:49:00 – 00:18:41:00). Dass der Heerführer seine Truppen erfolgreich führt, scheint der Zwischentitel „Die Wiedereroberung von Czernowitz“ und die darauf folgenden Bilder des Kaisers mit dem Bürgermeister von Czernowitz zu belegen (TC 00:18:41:00 – 00:19:39:00). Die letzten Szenen des Films erheben den Monarchen dann endgültig zum ersten Soldaten und obersten Heerführer. Sie zeigen Karl durch ein Fernglas blickend, während die Szene durch Bilder von voranstürmenden Truppen überblendet wird (TC 00:19:39:00 – 00:20:48:00). Wiederum wird durch diese Darstellung die Planung und Ordnung des Geschehens durch die militärische Führung verdeutlicht. Das dritte Beispiel, das den Kaiser als obersten Heerführer verherrlicht und gleichzeitig eine Verbindung mit dem südlichen Kriegsschauplatz herstellt, ist der Film SEINE MAJESTÄT DER KAISER UND KÖNIG IM WIEDEREROBERTEN GÖRZ (Ö-U 1917)⁷⁸³. Die erste Szene zeigt die Ankunft des Feldmarschalls Freiherr Zeidler in Görz. Zeidler fährt in einem Automobil vor. Neben seinen Gesprächen mit anderen gut gelaunten Militärs sind im Hintergrund Aufräumarbeiten von Soldaten zu beobachten (TC 17:07 – 17:35). Danach zieht der Kaiser zu Pferd in die Stadt ein. Er wird von Zeidler, ebenfalls zu Ross, begrüßt. Danach ist Karl im Gespräch mit Offizieren zu beobachten, unmittelbar nachdem er vor den Truppen in der Stadt salutiert hatte. (TC 17:35 – 18:43).

Die südliche Front wird im Jahr 1917 anhand von Filmen wie STELLUNGSKRIEG (Ö-U 1917)⁷⁸⁴, EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS (Ö-U 1917)⁷⁸⁵, BEIM JOHANNIS-

⁷⁸³ Seine Majestät der Kaiser und König im wiedereroberten Görz. Auf: Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz* u. Karin *Moser* (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min., hier TC 16:54 – 18:42. Die „Österreich Box“ enthält dabei lediglich Ausschnitte der Filmquelle. Titelnennungen in der Fachpresse: Der Kinobesitzer, Nr. 12, (I. Jg.), 1917, S. 8. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 35, 1917, S. 88.

⁷⁸⁴ Kinematographische Rundschau, Nr. 466, 1917, S. 12., Neue Kino-Rundschau, Nr. 5, 1917, S. 26. u. Österreichischer Komet, Nr. 352, (10. Jg.), 1917, S. 10.

⁷⁸⁵ Ein Heldenkampf in Schnee und Eis. Auf: [FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:02:00:00 – 00:39:00:00.

FALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER (Ö-U 1917)⁷⁸⁶, AM PIAVE (Ö-U 1917) (= SASCHA-MESSTER-WOCHE NR. 160 A und B)⁷⁸⁷ und DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT (Ö-U 1917)⁷⁸⁸ veranschaulicht. Die ersten drei Filme sind erhalten geblieben, wogegen letzterer lediglich in einem Fragment, dem [FLUG ÜBER TRIEST] (Ö-U 1917)⁷⁸⁹, überliefert ist.

Die italienische Alpenfront wird in der vorliegenden Analyse lediglich anhand des Films STELLUNGSKRIEG (Ö-U 1917)⁷⁹⁰ mit einer Länge von mehr als 28 Minuten näher beleuchtet. Die Darstellungen des Krieges im Hochgebirge ähneln sich ohnehin insofern, als der schwierige Kampf, die logistischen Meisterleistungen der Versorgung dieser Front und schließlich das erfolgreiche Vordringen der Truppen betont werden. Der Untertitel des Films stellt fest, dass es sich hierbei um „Bilder von der Kaiserjägerdivision handelt“ (TC 33:25 – 33:37). Die erste Szene des Films zeigt ein kinematographisches Team, das mit den nötigen Geräten, die auf zwei Esel gepackt sind, zu den Aufnahmen aufbricht. (TC 33:44-34:35). Der nächste Teil des Films zeigt verschiedene Berge, die von der Artillerie beschossen werden, wobei die Rauchsäulen zu erkennen sind (TC 34:35 – 36:42). Danach sind Aufnahmen zu sehen, die aus einem Tal hinter der Front stammen. Die Etappenaufnahmen zeigen Truppen, Bauarbeiten an einem Stollen und getarnte Hütten im Tal. Außerdem sind Aufnahmen zu sehen, die scheinbar eine feierliche Angekündung von weiteren Verbänden im Tal darstellen (TC 36:42 – 44:14). Auf diese Etappenbilder folgen Aufnahmen von einem Pflug, der wohl einen Weg durch den hohen Schnee für die Truppen ins Kampfgebiet freilegt (TC 44:14 – 46:44). Mit diesen Szenen nähert sich der Film wieder dem Kampfgeschehen. Der Film zeigt nun „Posten in Schneelöchern“ (TC 46:44 – 46:49) sowie die Bergung von verschütteten Toten. Das ist eine der wenigen Ausnahmen, in denen Gefallene zu sehen sind (TC 46:49 – 49:03). Es folgen Aufnahmen, die aus verschiedenen Stellungen getätigt worden sind. Die Aufnahmen zeigen die Berge auf der anderen Seite und Soldaten, die versuchen, die gegnerischen Stellungen auszuspähen. Außerdem sind Soldaten zu sehen, die sich auf einem Steilpfad den Berg hinauf bewegen. Danach wurde eine Maschinengewehrstellung festgehalten, die feindliche Stellungen zu beschießen scheint. Es folgt der Kamerablick auf einen

⁷⁸⁶ Beim Johannisfall in den Radstätter Tauern im Winter. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.] [o. A.], hier TC 00:02:00:00 – 00:10:52:00.

⁷⁸⁷ Neue Kino-Rundschau, Nr. 41, 1917, S. 2. u. Österreichischer Komet, Nr. 396, (10. Jg.), 1917, S. 20.

⁷⁸⁸ Die Filmwoche, Nr. 213, (5. Jg.), 1917, S. 41., Neue Kino-Rundschau, Nr. 13, 1917, S. 16f u. 20f. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 14, 1917, S. 16f.

⁷⁸⁹ Die zehnte Isonzoschlacht [Fragment]. Auf: Karl *Wratschko*, Thomas *Ballhausen* u. Julia *Welter* (Hgg.), Liquid Screen – Maritime Kurzfilme 1907 – 1962 (DVD, Cinema Sessions 5, Wien 2012) 52 Min., hier TC 00:12:54 – 00:17:10.

Gang in den Felsen, durch den Soldaten laufen, wobei einige von ihnen Kisten mit sich tragen. Die Sequenz endet mit Aufnahmen von Kanonen, die abgefeuert werden und Einschlägen, die sich durch Rauchsäulen an den gegenüberliegenden Bergen abzeichnen (TC 49:03 – 52:44).

Der darauf folgende Abschnitt des Films wurde „Artillerieduell“ (TC 52:44 – 52:48) genannt. Dieser Teil des Films zeigt wiederum Detonationen der aus den Kanonen abgefeuerten Geschosse. Die Kanonen und Mörser werden in Szene gesetzt, wobei das Zusammenspiel von Aufklärung, Kommunikation über Funk und dem Artilleriefeuer fokussiert wird (TC 52:44 – 58:37). Nach dem Artilleriebeschuss folgt der Angriff durch die Infanterie. Es ist zu beobachten, wie Soldaten eine Anhöhe bezwingen, wobei während des Angriffs in der Nähe der Soldaten Explosionen zu sehen sind (TC 58:37 – 1:00:19). Einen tatsächlichen Kampf kann die Kamera freilich nicht einfangen, doch dass der Angriff den erwünschten Erfolg erzielt hat, wird mit der letzten Szene deutlich. Der Film endet nämlich mit der Verleihung von Orden an die tapferen und siegreichen Kaiserjäger (TC 1:00:19 – 1:01:40).

Diese Darstellungen des Krieges werden abermals durch Naturaufnahmen unterstützt, die den Anspruch auf gewisse Gebiete unterstreichen sollen. Als Beispiel wäre für den südlichen Kriegsschauplatz EINE AUTOMOBILFAHRT DURCH TRIEST (Ö-U 1917)⁷⁹¹ zu nennen. Neben den großen Hauptaspekten der Filmproduktion des Jahres 1917 ist wiederum zu bemerken, dass auf die Kriegsmarine filmisch aufmerksam gemacht wird, und, so wie die zwei Jahre davor auch schon, ein Film über ein Kriegsgefangenenlager gedreht wurde. Die entsprechenden Titelnennungen dazu sind UNSERE MARINE IM KRIEGE (Ö-U 1917)⁷⁹², EISBRECHER AUF DER NEWA (Ö-U 1917)⁷⁹³, EIN TAG IM KRIEGSHAFEN POLA (Ö-U 1917)⁷⁹⁴ und IN EINEM ÖSTERR.-UNGAR. KRIEGSGEFANGENENLAGER (Ö-U 1917)⁷⁹⁵.

Die Filmproduktion des Jahres 1917 weist mit ihrer Konzentration auf den Kaiser als Heerführer und der italienischen Alpenfront zwei Haupttendenzen auf, die sich teilweise überlagern. Der Krieg in den Alpen wird dabei mit Bildern von Toten nun relativ drastisch dargestellt. Die Szenen von Kampfhandlungen, die im Groben aus Artilleriebeschuss, Sturmangriff, Einnahme der feindlichen Stellung und den Auszeichnungen der erfolgreichen Truppen bestehen, folgen allerdings dem Darstellungsmuster der vorangegangenen Jahre. Auch 1917 werden in diesem Sinn

⁷⁹⁰ Stellungskrieg. Auf: Filmhimmel 014. Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.] [o. A.], hier TC 33:25 – 1:01:40.

⁷⁹¹ Österreichischer Komet, Nr. 363, (10. Jg.), 1917, S. 32.

⁷⁹² Kinematographische Rundschau, Nr. 463, 1917, S. 41.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ Die Filmwoche, Nr. 198, (5. Jg.), 1917, S. 2., Kinematographische Rundschau, Nr. 463, 1917, S. 53. u. Österreichischer Komet, Nr. 350, (10. Jg.), 1917, S. 7.

⁷⁹⁵ Der Kinobesitzer, Nr. 31, (II. Jg.), 1918, S. 4. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 56, 1917, S. 111.

wieder Filme zur Marine und ein Streifen zu einem Kriegsgefangenenlager gedreht. Diese Themen sind den Entscheidungsträgern offensichtlich auch im vierten Kriegsjahr ein Anliegen.

8. 5.) 1918

8. 5. 1.) Historischer Rahmen

Mit Beginn des fünften Kriegsjahres verkündete der amerikanische Präsident Wilson seine 14 Punkte. Diese Entscheidung beendete jegliche Hoffnungen auf einen österreichisch-ungarischen Separatfrieden. Die kritische innenpolitische Lage wurde kurz nach Jahreswechsel durch erneute Streiks verschärft, die aber nun durch die deutlichen politischen Inhalte zusätzlichen Zündstoff besaßen. Die Lage drohte völlig außer Kontrolle zu geraten und es wurde sogar ein deutscher Einmarsch in Böhmen nicht mehr ausgeschlossen. Derweil kam es zu einem einstweiligen Abbruch der Verhandlungen in Brest-Litovsk, was die Mittelmächte dazu nutzten, die Ukraine zu besetzen. Anfang März musste Russland den Diktat-Frieden von Brest-Litovsk anerkennen. Ohne Rückendeckung hatte damit auch Rumänien im Frieden von Bukarest große Gebietsverluste hinzunehmen. Diese militärischen Erfolge konnten das innere Zerschlagen der Habsburger-Monarchie zwar noch einige Zeit aufschieben, doch kam es immer häufiger zu Meutereien der Soldaten und zu Streiks der Arbeiter.⁷⁹⁶ In dieser Situation drangen die vorangegangenen eigenständigen Friedensverhandlungen Kaiser Karls an die Öffentlichkeit. Daraus resultierte die sogenannte Sixtusaffäre, welche zu einem schweren Zerwürfnis innerhalb der Mittelmächte führte. Zur Beruhigung der Situation trug lediglich bei, dass sich Karl und die Donaumonarchie endgültig in eine Abhängigkeit gegenüber dem deutschen Reich brachten. Die Reaktion der Alliierten auf die Affäre war ein nochmaliges Unterstreichen des Selbstbestimmungsrechts der Völker der Habsburgermonarchie, was die zentrifugalen Kräfte der Monarchie abermals verstärkte und beschleunigte. Die katastrophale Versorgungslage an der Front und in der Heimat beschleunigte den Niedergang. Dennoch glaubte die militärische und zivile Führung durch eine neuerliche Offensive in Italien die auseinanderstrebenden Elemente doch noch im Sieg einen zu können.⁷⁹⁷ Diese Junioffensive führte jedoch zu einer Niederlage der k. u. k. Armee.⁷⁹⁸ Mit dem Zusammenbruch der Front der Mittelmächte am Balkan ging eine letzte alliierte Offensive in Italien einher.⁷⁹⁹ Die Monarchie begann sich in der Folge noch vor dem Waffenstillstand und dem endgültigen Ende des Krieges in souveräne Nationalstaaten aufzulösen. Serben, Kroaten und Slo-

⁷⁹⁶ Vgl. *Rauchensteiner*, Der Tod des Doppeladlers, 528 – 552.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd., 553 – 566.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd., 570 – 581.

⁷⁹⁹ Vgl. ebd., 601 – 603.

wenen fanden sich im SHS-Staat zusammen. Galizien wurde dem neu errichteten Staat Polen hinzugefügt, Tschechen und Slowaken proklamierten die Tschechoslowakische Republik. Die Realunion zwischen Österreich und Ungarn wurde aufgelöst. Die Donaumonarchie existierte nicht mehr.⁸⁰⁰

8. 5. 2.) Analyse

Im fünften Kriegsjahr wird der Osten durch die Filmproduktion als besiegt, annektiert und befriedetes Gebiet dargestellt. Der Filmtitel HEIMREISE DER UKRAINER AUS DEM ÖSTERR.-UNGAR. KRIEGSGEFANGENENLAGER IN FREISTADT (Ö-U 1918)⁸⁰¹ ist aber nicht nur dafür ein Beispiel. Dieser Titel hält auch das abermalige Aufgreifen der Lager-Thematik fest. Zudem erscheint die Monarchie als gutmütiger Sieger des Krieges. Auch der Titel DER EINMARSCH DER ÖSTERR.-UNGAR. TRUPPEN IN ODESSA (Ö-U 1918)⁸⁰² zeugt von der endgültigen Bezwingung des Feindes im Osten. Die Titelnennung DIE I. ÖSTERR.-UNGAR. FLIEGERPOST WIEN-KIEW (Ö-U 1918)⁸⁰³ scheint sogar den Beweis anzutreten, dass sich das Leben im ehemaligen Kriegsgebiet bereits normalisiert hat und Ressourcen frei geworden sind, um das Land nun zu modernisieren.

Besonderes Augenmerk legt die Filmproduktion auch auf Rumänien. Dabei wird mit dem Titel FRIEDENSSCHLUß MIT RUMÄNIEN (Ö-U 1918)⁸⁰⁴ gezeigt, dass das Gebiet befriedet ist und die Titel WIRTSCHAFTSAUFNAHMEN AUS RUMÄNIEN (Ö-U 1918)⁸⁰⁵ und RUMÄNISCHE LANDWIRTSCHAFT UND INDUSTRIE (Ö-U 1918)⁸⁰⁶ versichern noch einmal, dass die Versorgungslage durch die Siege im Osten jetzt gesichert ist. Gleichzeitig wird mit dem Film KAISER KARL-WOHLFAHRTSWERK, KINDER AUFS LAND (Ö-U 1918)⁸⁰⁷ versucht, den obersten Kriegsherren als Wohltäter darzustellen. Auch die Thematik der Kriegsinvaliden findet

⁸⁰⁰ *Vocelka*, Österreichische Geschichte, 96.

⁸⁰¹ Die Filmwoche, Nr. 254, (6. Jg.), 1918, S. 33., Der Kinobesitzer, Nr. 29, (II. Jg.), 1918, S. 9., Neue Kino-Rundschau, Nr. 54, 1918, S. 54. u. Österreichischer Komet, Nr. 408, (11. Jg.), 1918, S. 12.

⁸⁰² Die Filmwoche, Nr. 258, (6. Jg.), 1918, S. 1., Der Kinobesitzer, Nr. 35 u. 36, (II. Jg.), 1918, S. 15. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 57, 1918, S. 11.

⁸⁰³ Der Kinobesitzer, Nr. 32, (II. Jg.), 1918, S. 6. u. Österreichischer Komet, Nr. 413, (11. Jg.), 1918, S. 3.

⁸⁰⁴ Die Filmwoche, Nr. 264, (6. Jg.), 1918, S. 4., Der Kinobesitzer, Nr. 39, (II. Jg.), 1918, S. 10. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 63, 1918, S. 18.

⁸⁰⁵ Der Kinobesitzer, Nr. 44 u. 45, (II. Jg.), 1918, S. 8. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 71, 1918, S. 103.

⁸⁰⁶ Der Kinobesitzer, Nr. 62 u. 63, (II. Jg.), 1918, S. 7.

⁸⁰⁷ Der Filmbote, Nr. 9, 1918, S. 12., Der Kinobesitzer, Nr. 55, (II. Jg.), 1918, S. 6. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 85, 1918, S. 62.

sich im Titel INVALIDENSCHULE (Ö-U 1918)⁸⁰⁸ noch einmal. Diese unvereinbaren Bestrebungen der Filmpropaganda, die Situation zu beschönigen, werden zudem im letzten Kriegsjahr noch einmal von dem Versuch überlagert, mit der Filmproduktion gegen Italien mobil zu machen. Die Filme LANDSCHAFTSBILDER AUS TIROL (Ö-U 1918)⁸⁰⁹, UNSER ROVERETO (EINE PERLE SÜDTIROLS) (Ö-U 1918)⁸¹⁰ und BILDER AUS JUDICARIEN (SÜDTIROL) (Ö-U 1918)⁸¹¹ sollen noch einmal die Ansprüche der Monarchie auf dieses Gebiet kund tun.

Der Streifen BILDER AUS JUDICARIEN (SÜDTIROL) (Ö-U 1918)⁸¹² gehört zu den erhaltenen Filmdokumenten. Die ersten Szenen zeigen zwei Lastwagen, die scheinbar mit Soldaten und militärischem Gerät beladen sind. Sie fahren über den Bahnhofplatz in Trient, wo das Dantedenkmal zu sehen ist. Die Fahrt geht weiter über den Piazza d'armi, auf dem der Neptunsbrunnen zu bestaunen ist. Danach nähern sich die Lastwagen dem Gebirge auf einfachen Straßen. Sie fahren zwischen Gebirgshöfen hindurch, wo sie von ein paar Kindern freudig begrüßt werden (TC 00:16:31 – 00:17:22). Danach sind Aufnahmen von Gebirgsseen zu sehen, wobei die Szenen wiederum von Militärs bevölkert sind. Gleiches gilt für die letzte Szene, die eine Brücke zeigt (TC 00:17:22 – 00:17:57).

Im Zusammenhang mit dem Krieg gegen Italien verweisen österreichisch-ungarische Produktionen überdies abermals auf die Flotte. Sie liegt im Kriegshafen vor Anker und kann noch immer als mögliches „Ass im Ärmel“ vorgeführt werden. In diesem Sinn präsentieren sich die Streifen ÖSTERR.-UNGAR. LAGUNENFLOTTILLE (Ö-U 1918)⁸¹³, UNSERE SCHLACHTSCHIFFE UND DOCKWERKE (Ö-U 1918)⁸¹⁴ und TAUCHER UND SEEFLIEGER BEI DER ÖSTERR.-UNGAR. KRIEGSMARINE (Ö-U 1918)⁸¹⁵.

Schließlich sollten die auch durch die Filmpropaganda genährten Hoffnungen, die den gesamten Krieg hindurch in die Marine gesetzt worden waren, unerfüllt bleiben. Dies beweist wohl am eindrucklichsten ein Ausschnitt aus der Kompilationsfilmquelle K. U. K. KRIEGSMARINE

⁸⁰⁸ Der Kinobesitzer, Nr. 62 u. 63, (II. Jg.), 1918, S. 7.

⁸⁰⁹ Der Kinobesitzer, Nr. 51 u. 52, (II. Jg.), 1918, S. 6.

⁸¹⁰ Der Kinobesitzer, Nr. 32, (II. Jg.), 1918, S. 6. u. Österreichischer Komet, Nr. 413, (11. Jg.), 1918, S. 3.

⁸¹¹ Der Kinobesitzer, Nr. 46, (II. Jg.), 1918, S. 6., Neue Kino-Rundschau, Nr. 73, 1918, S. 91. u. Paimann's Filmvorführungs-Rezensionslisten, Nr. 126, 1918, S. 1.

⁸¹² Bilder aus Judicarien (Südtirol) Auf: Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz* u. Karin *Moser* (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min., hier TC 00:16:18 – 00:17:57.

⁸¹³ Der Kinobesitzer, Nr. 41 u. 42, (II. Jg.), 1918, S. 6. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 68, 1918, S. 90.

⁸¹⁴ Der Kinobesitzer, Nr. 53, (II. Jg.), 1918, S. 8. u. Paimann's Filmvorführungs-Rezensionslisten, Nr. 133, 1918, S. 4.

⁸¹⁵ Der Kinobesitzer, Nr. 57 u. 58, (II. Jg.), 1918, S. 7., Neue Kino-Rundschau, Nr. 81, 1918, S. 68. u. Neue Kino-Rundschau, Nr. 90, 1918, S. 50.

[KOMPILATION] (Ö-U / D 1918)⁸¹⁶, auf dem der Untergang der S. M. S. St. Istvan⁸¹⁷ zu beobachten ist.

Auf diesem Ausschnitt, der klar dem Jahr 1918 zugeordnet werden kann, wird von der Tragödie der St. Istvan berichtet, die durch die Torpedos eines italienischen Schnellbootes versenkt wurde (TC 00:29:45 – 00:30:07). Der Film zeigt die Schräglage des Kriegsschiffes und die Matrosen an Bord, die sich auf jener Seite des Schiffes versammeln, die weiter aus dem Wasser ragt (TC 00:30:07 – 00:30:29). Ein Zwischentitel klärt auf, dass die Geschehnisse vom Kriegsschiff Prinz Eugen aus aufgenommen worden sind (TC 00:30:29 – 00:30:35). In der folgenden Szene ist zu sehen, wie das Schiff sehr schnell in immer extremere Seitenlage gerät. Im Wasser sind schwimmende Matrosen zu erkennen, doch der Großteil der Besatzung befindet sich noch an Bord. Plötzlich kippt das Schiff, der Schiffsrumpf dreht sich nach oben und die St. Istvan versinkt (TC 00:30:35 – 00:31:10).

In der Filmproduktion des Jahres 1918 ist der Versuch erkennbar, die dargestellten Siege im Osten mit der Gewissheit einer gesicherten Versorgung zu verknüpfen. Trotz der eigentlich schwierigen Lage deutet die Filmproduktion zudem noch einmal Gebietsansprüche gegenüber Italien an. Abermals wird auch die Flotte in den propagandistischen Darstellungen bemüht. Diese war jedoch den ganzen Krieg über in militärischer Hinsicht wirkungslos geblieben, und blieb es auch im Jahr 1918.

9.) Resümee

Durch die ausführliche Positionierung des österreichisch-ungarischen innerhalb des internationalen Filmschaffens und dem bewussten Herausstreichen der Phasen der *Attraktions-Kinematographie* und des *Institutionalisierten Kinos* wurde deutlich, dass sich internationale Tendenzen mit etwas Verspätung auch in der österreichisch-ungarischen Produktion niederschlagen. Der Erste Weltkrieg hat dabei auch innerhalb des nationalen sowie internationalen Filmschaffens Entwicklungen, die schon vor 1914 sichtbar wurden, beschleunigt. Es wurde festgestellt, dass auch in Österreich-Ungarn bei Kriegsbeginn von einem weitgehend industrialisierten und institutionalisierten Filmschaffen zu sprechen ist. Innerhalb der historischen Darlegun-

⁸¹⁶ K. u. K. Kriegsmarine [Kompilation]. Auf: Karl Wratschko, Thomas Ballhausen u. Julia Welter (Hgg.), Liquid Screen – Maritime Kurzfilme 1907 – 1962 (DVD, Cinema Sessions 5, Wien 2012) 52 Min., hier TC 00:17:11 – 00:36:16.

⁸¹⁷ K. u. K. Kriegsmarine [Kompilation]. Auf: Karl Wratschko, Thomas Ballhausen u. Julia Welter (Hgg.), Liquid Screen – Maritime Kurzfilme 1907 – 1962 (DVD, Cinema Sessions 5, Wien 2012) TC 00:17:11 – 00:36:16., hier TC 00:29:45 – 00:31:10.

gen in Bezug auf den Dokumentarfilm konnte festgestellt werden, dass die besprochenen Filmquellen durchaus, im Sinne der Begriffsherkunft, als Dokumentarfilmquellen bezeichnet werden können. Dabei müssen jedoch die fließenden Übergänge zwischen non-fiktionalen und inszenierten Aufnahmen bewusst sein. Zudem wurde deutlich, dass es sich bei dokumentarischer Kriegsberichterstattung, die von Seiten einer in den Konflikt involvierten Partei stammt, immer um dokumentarische Propaganda handeln muss. Dies trifft ebenfalls auf die besprochenen österreichisch-ungarischen Filmquellen zu. Es konnte festgestellt werden, dass durch die Filmpropaganda und die Filmzensur in Österreich-Ungarn der Blick des Publikums gelenkt wurde und das Publikum lediglich das sah, was es im Zuge einer erfolgreichen Propaganda auch sehen sollte. Der Rest, etwa die tatsächliche Versorgungslage innerhalb der Monarchie, wurden aus dem propagandistischen Fokus entfernt. Die Analysen belegen dabei, dass die Propaganda scheinbar sehr wohl auf Grundstimmungen innerhalb der Bevölkerung, ausgelöst durch die militärische, politische, soziale, oder wirtschaftliche Lage, reagierte und thematische Schwerpunkte in der Filmproduktion setzte. Einen ersichtlich gewordenen thematischen Schwerpunkt stellen dabei etwa die Industriefilmproduktionen für das Jahr 1916 dar. Tatsächliche thematische Brüche lassen sich dagegen in den vorliegenden Analysen nicht feststellen. Die Kriegsaufnahmen von den verschiedenen Schauplätzen, die durch Landschaftsaufnahmen ergänzt werden, das jährliche Aufgreifen der Thematik der Kriegsgefangenenlager sowie der Kriegsflotte lassen vielmehr inhaltliche Kontinuitäten in der Kriegsdarstellung erkennen. Innerhalb der Einzelfilmanalysen ließen sich ebenfalls keine greifbaren visuellen oder narrativen Brüche nachvollziehen. So konnte weder der narrative Bruch für 1915 / 1916, noch eine mögliche weitere Fiktionalisierung des dokumentarischen Genres für das Jahr 1917 nachgewiesen werden. Auch hier waren in den Analysen eher visuelle und narrative Kontinuitäten zu beobachten. Die Narration versucht den Blick des Zusehers kontinuierlich zu manipulieren und die visualisierten Kampfhandlungen sind und bleiben in gewohnter Weise „arrangiert“. Ausnahmen, die wohl schwerlich als Brüche bezeichnet werden können, sind die Filmaufnahmen von Toten im Jahr 1917 und die Versenkung der St. Istvan im Jahr 1918. Dass die vorliegende Analyse keine tatsächlichen Brüche in der thematischen, visuellen und narrativen Darstellung des Krieges in der Filmproduktion des Ersten Weltkrieges gefunden hat, muss jedoch nicht bedeuten, dass es solche nicht gab. Es bedeutet lediglich, dass das *sample* der analysierten Filmquellen keine stichhaltigen Rückschlüsse auf derartige Brüche zulässt.

10.) Bibliografie

10. 1.) Quellen

10. 1. 1.) Filmquellen

[FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.].

[Kompilationsrolle von originalen Wochenschauen aus dem Ersten Weltkrieg] Auf: Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz* u. Karin *Moser* (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min., hier TC 27:40 – 28:34.

[Luftkrieg 1915]. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], TC 00:15:50:00 – 00:17:21:00.

[Sascha Wochenschau 1917] Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:17:40:00 – 00:34:12:00.

Beim Johannisfall in den Radstätter Tauern im Winter. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:02:00:00 – 00:10:52:00.

Bilder aus Judicarien (Südtirol) Auf: Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz* u. Karin *Moser* (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min., hier TC 00:16:18 – 00:17:57.

Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 2 – Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 0:00:00 – 0:35:13.

Das zerstörte Görz. Auf: [FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 01:02:50:00 – 01:12:06:00.

Die zehnte Isonzoschlacht [Fragment]. Auf: Karl *Wratschko*, Thomas *Ballhausen* u. Julia *Welter* (Hgg.), Liquid Screen – Maritime Kurzfilme 1907 – 1962 (DVD, Cinema Sessions 5, Wien 2012) 52 Min., hier TC 00:12:54 – 00:17:10.

Ein Heldenkampf in Schnee und Eis. Auf: [FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:02:00:00 – 00:39:00:00.

FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.].

FAA-Stummfilmkompilation 2 – Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.].

Filmhimmel 014. Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.].

Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz* u. Karin *Moser* (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min.

K. u. K. Kriegsmarine [Kompilation]. Auf: Karl *Wratschko*, Thomas *Ballhausen* u. Julia *Welter* (Hgg.), Liquid Screen – Maritime Kurzfilme 1907 – 1962 (DVD, Cinema Sessions 5, Wien 2012) 52 Min., hier TC 00:17:11 – 00:36:16.

Karl *Wratschko*, Thomas *Ballhausen* u. Julia *Welter* (Hgg.), Liquid Screen – Maritime Kurzfilme 1907 – 1962 (DVD, Cinema Sessions 5, Wien 2012) 52 Min.

Kriegsgefangenenlager und Betriebe der Bauleitung Feldbach. Auf: Filmhimmel 014. Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:16-33:14.

Onze Floot. Auf: FAA-Stummfilmkompilation 1 – Bestand Studienzentrums / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:55:10:00 – 01:02:20:00.

Seine Majestät der Kaiser und König im wiedereroberten Görz. Auf: Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz* u. Karin *Moser* (Hgg.), Österreich Box 1 1896 – 1918 – Das Ende der Donaumonarchie (DVD, Wien 2010) 168 Min., hier TC 16:54 – 18:42.

Stellungskrieg. Auf: Filmhimmel 014. Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (DVD, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 33:25-1:01:40.

Unser Kaiser. Auf: [FAA-Stummfilmkompilation Nr. 1577] Bestand Studienzentrum / Filmarchiv Austria (VHS, Wien [o. A.]) [o. A.], hier TC 00:12:51:00 – 00:20:48:00.

10. 1. 2.) Publizistische Quellen – Fachpresse 1914 – 1918

Mikrofilmbestände zu den historischen Kinozeitschriften des untersuchten Zeitraums aus dem Besitz des Studienzentrums des Filmarchivs Austria – Standort Augarten:

Der Filmbote – Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie beziehungsweise Offizielles Organ des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich (Bestand für das Jahr 1918).

Der Kinobesitzer – Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer in Österreich (Bestand für die Jahre 1917 und 1918).

Die Filmwoche – Verzeichnis wöchentlich erscheinender Films nebst ausführlichen Beschreibungen beziehungsweise Freies Fachblatt zur Wahrung der Interessen des gesamten Kinematographenwesens in Österreich-Ungarn (Bestand für die Jahre 1914 bis 1918).

Kinematographische Rundschau – Organ für die gesamte Kinematographen-, Phonographen-, Grammophon-Industrie und deren Schaustellung; Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographen-Besitzer beziehungsweise Offizielles Organ des Vereins reisender Schausteller und Berufsgenossen 'Die Schwalbe' mit dem Beiblatt „Der Chronograph“ (Bestand für die Jahre 1914 bis 1918).

Neue Kino-Rundschau – Offizielles Organ der Landesverbände der Kinematographenbesitzer in Österreich (Bestand für das Jahr 1918).

Österreichischer Komet – Fachblatt für Kinematographie, Phonographie und verwandte Branchen beziehungsweise Zentralorgan für Schausteller aller Art (Bestand für die Jahre 1914 bis 1918).

Paimann's Filmlisten – Wochenschrift für Lichtbild-Kritik beziehungsweise Paimann's Filmvorführungs-Rezensionslisten (Bestand für die Jahre 1916 bis 1918).

10. 2.) Primärliteratur

Thomas *Ballhausen* u. Paolo *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938 – Eine Auswahl historischer Quellentexte (Wien 2005) 254 S. Kurzzit.: *Ballhausen* u. *Caneppele*, Die Filmzensur in der österreichischen Presse.

Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Prager Filmzensur 1916 – 1918 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 12, Wien 2003) 183 S.

Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1917 – 1918 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 2, Wien 2003) 350 S.

Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1916 (Materialien zur Österreichischen Filmgeschichte 1, Wien 2007) 272 S.

Paolo *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914 (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 5, Wien 2002) 318 S., hier X. Kurzzitat: *Caneppele*, Entscheidungen der Wiener Filmzensur. Kurzzit.: *Caneppele*, Wiener Filmzensur.

Karl *Kraus*, Die letzten Tage der Menschheit – Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (Frankfurt / Main 1986 [Folgt der Ausgabe des Verlages »Die Fackel«, Wien / Leipzig 1926]) 824 S.

10. 3.) Sekundärliteratur

Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791 S. Kurzzitat: *Abel*, Encyclopedia.

Richard *Abel* u. Jean-Jacques *Meusy*, s.v. France. In: Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791 S., hier 248 – 259. Kurzzitat: *Abel* u. *Meusy*, France, *Abel*, Encyclopedia.

Michael *Achenbach*, Thomas *Ballhausen*, Nikolaus *Wostry* (Hg.), *Saturn – Wiener Filmerotik 1906 – 1910* (Wien 2009) 200 S.

Josef *Aichholzer*, Christa *Blümlinger*, Manfred *Neuwirth*, Michael *Stejskal* (Hgg.), *Dokumentarfilmschaffen in Österreich* (Wien 1986) 143 S.

Vera *Apfelthaler* u. Julia B. *Köhne* (Hgg.), *Gendered Memories – Transgressions in German and Israeli Film and Theater* (Wien 2007) 266 S.

Thomas *Ballhausen*, *Between Virgo and Virago – Spatial Perception and Gender Politics in Austrian Film Production 1914 – 1918*. In: Vera *Apfelthaler* u. Julia B. *Köhne* (Hgg.), *Gendered Memories – Transgressions in German and Israeli Film and Theater* (Wien 2007) 266 S., hier 147 – 159.

Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, *Kinokriege – Die filmische Kriegsberichterstattung während des Ersten Weltkriegs*. In: *Moderne – Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 2006, 2. Jg. (2007), 260 S., hier 209 – 213.

Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, *Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege – Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs*. In: *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12 (2003) 188 S., hier 142 – 149. Kurzzitat: *Ballhausen* u. *Krenn*, *Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege*.

Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, „*Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit gehören zusammen*“ – Der Erste Weltkrieg als Beginn multimedialer Kriegsberichterstattung in Österreich am Beispiel der Kriegswochenschauen und der Vorträge am Wiener Volksbildungshaus Urania. In: *Spurensuche – „Anschauliche Wissensvermittlung. Beispiele, Konzepte und mehr ...“* 14. Jg., Heft 1 – 4 (2003) 194 S. Kurzzitat: *Ballhausen* u. *Krenn*, *Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit*.

Thomas *Ballhausen* u. Günter *Krenn*, *Wiener Kriegsbesichtigungen – Mediale (Schein-) Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs*. In: Tanja *Thomas* und Fabian *Virchow* (Hgg.), *Banal Militarism – Zur Veralltäglichung des Militärischen im Zivilen* (Bielefeld 2006) 432 S., hier 115 – 128. Kurzzitat: *Ballhausen* u. *Krenn*, *Wiener Kriegsbesichtigungen*.

Erik Barnouw, *Documentary – A History of the non-fiction film* (2. erw. Aufl., New York, Oxford [u. a.] 1993) 400 S.

Martin *Baumeister*, *L'effet de réel – Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918*. In: Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hgg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 654 S., hier 245 – 268. Kurzzitat: *Baumeister*, *L'effet de réel*.

Ulrich *Baumgärtner* u. Monika *Fenn*, *Geschichte und Film – Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm* (Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium 7, München 2004) 94 S.

Volker *Berghahn*, *Der Erste Weltkrieg* (Beck'sche Reihe / Wissen, München 2003) 117 S. Kurzzitat: *Berghahn*, *der Erste Weltkrieg*.

Ivo *Blom*, s.v. *Italy*. In: Richard *Abel* (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 791 S., hier 334 – 340. Kurzzitat: *Blom*, *Italy*, *Abel*, *Encyclopedia*.

Francesco *Bono*, Paolo *Caneppele*, Günter *Krenn* (Hgg.), *Elektrische Schatten – Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte* (Wien 1999) 203 S.

Francesco *Bono*, *Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms*. In: Francesco *Bono*, Paolo *Caneppele*, Günter *Krenn* (Hgg.), *Elektrische Schatten – Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte* (Wien 1999) 203 S., hier 47 – 76. Kurzzitat: *Bono*, *Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft*.

Stephen *Bottomore*, *The Biograph in Battle*. In: Karel *Dibbets* u. Bert *Hogenkamp*, *Film and the First World War* (Film Culture in Transition, Amsterdam 1995) 264 S., hier 28 – 35. Kurzzitat: *Bottomore*, *The Biograph in Battle*.

Paolo *Caneppele*, s.v. *Austro-Hungary*. In: Richard *Abel* (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 791 S., hier 51 – 54. Kurzzitat: *Caneppele*, *Austro-Hungary*.

C.W. *Ceram* (Kurt Wilhelm *Marek*), *Eine Archäologie des Kinos* (Reinbek bei Hamburg 1965) 263 S., hier 13 – 14.

Paolo *Cherchi Usai*, The early years – Origins and Survival. In: Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), The Oxford History of World Cinema (Oxford [u.a.] 1996) 824 S., hier 6 – 13. Kurzzitat: *Cherchi Usai*, The early years.

Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hgg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 654 S.

Mária *Csonka* u. Joseph *Pártos*, Catalogue des films de la cinémathèque Hongroise (Budapest 1956) 67 S.

John *Cunningham*, Hungarian Cinema – From Coffee House to Multiplex (London [u.a.] 2004) 258 S. Kurzzitat: *Cunningham*, Hungarian Cinema.

Robert von *Dassanowsky*, Austrian Cinema – A History (Jefferson, NC [u.a.] 2005) 322 S. Kurzzitat: *Dassanowsky*, Austrian cinema.

Christian *Dewald* (Hg.), Filmhimmel Österreich, Bd. I. – 100 Programme zur Geschichte des Österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart (Wien 2005) [o. A.].

Christian *Dewald* (Hg.), II. Der grosse Krieg dauert – 015. In: Christian *Dewald* (Hg.), Filmhimmel Österreich, Bd. I. – 100 Programme zur Geschichte des Österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart (Wien 2005) 15 S.

Karel *Dibbets* u. Bert *Hogenkamp*, Film and the First World War (Film Culture in Transition, Amsterdam 1995) 264 S.

Thomas *Elsaesser*, Michael *Wedel*, Corinna *Müller* u. Scott *Curtis*, s.v. Germany. In: Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791., hier 270 – 277. Kurzzitat: *Elsaesser*, *Wedel*, *Müller*, u. *Curtis*, Germany. *Abel*, Encyclopedia.

Lorenz *Engell*, Sinn und Industrie – Einführung in die Filmgeschichte (Edition Pandora 7, Frankfurt / Main, New York, Paris 1992) 314 S. Kurzzitat: *Engell*, Sinn und Industrie.

Werner *Faulstich* u. Helmut *Korte*, Der Film zwischen 1895 und 1924 – Ein Überblick. In: Werner *Faulstich* u. Helmut *Korte* (Hgg.), Fischer Filmgeschichte, Bd. 1 – Von den Anfängen bis

zum etablierten Medium 1895 – 1924 (Fischer Cinema, Frankfurt / Main 1994) 447 S., hier 13 – 48. Kurzzitat: *Faulstich* u. *Korte*, Film zwischen 1895 und 1924.

Werner *Faulstich* u. Helmut *Korte* (Hgg.), Fischer Filmgeschichte, Bd. 1 – Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924 (Fischer Cinema, Frankfurt / Main 1994) 447.

Walter *Fritz*, Dokumentarfilme aus Österreich 1909 – 1914 (Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 5, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft Kommunikations- und Medienforschung, Wien 1980) 213 S. Kurzzitat: *Fritz*, Dokumentarfilme aus Österreich.

Walter *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt – 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien [u. a.] 1997) 306 S., hier 11 – 90. Kurzzitat: *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt.

Walter *Fritz*, Kino in Österreich – 1896 – 1930 – Der Stummfilm (Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag, Wien 1981) 166 S.

André *Gaudreault*, Das Erscheinen des Kinematographen. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12 – Theorien zum frühen Kino (2003) 188 S., hier 33 – 48. Kurzzitat: *Gaudreault*, Das Erscheinen des Kinematographen.

André *Gaudreault* u. Jacques *Malthête* (Hg.), Film and Attraction – From Kinematography to Cinema (Urbana, Chicago, Springfield 2011; Timothy *Barnard* [Übers.], Jacques *Malthête* [Hrsg.]: André *Gaudreault*, Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe, Paris 2008) 207 S. Kurzzitat: *Gaudreault* u. *Malthête*, Film and Attraction.

Jeanpaul *Goergen*, Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz – Bilder und Nachbilder der Schlacht an der Somme 1916. In: Rainer *Rother* u. Karin *Herbst-Meißlinger* (Hgg.), Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 279 S., hier 28 – 47. Kurzzitat: *Goergen*, Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz.

Tom *Gunning*, The Cinema of Attraction – Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In: Robert *Stam* a. Toby *Miller* (Hgg.), Film and Theory – An Anthology (New York 2000) 862 S. Kurzzitat: *Gunning*, The Cinema of Attraction.

Tom *Gunning*, Vor dem Dokumentarfilm – Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 4, Anfänge des dokumentarischen Films (1995) 199 S., hier 111 – 121. Kurzzitat: *Gunning*, Vor dem Dokumentarfilm.

Marek *Haltof*, Polish National Cinema (New York [u.a.] 2002) 304 S. Kurzzitat: *Haltof*, Polish National Cinema.

Peter *Hames*, Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition (Edinburgh 2009) 264 S. Kurzzitat: *Hames*, Czech and Slovak Cinema.

Nicholas *Hiley*, s.v. Great Britain. In: Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791 S., hier 281 – 286.

Gerhard *Hirschfeld*, Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis 1914 – 1933. In: Rainer *Rother* u. Karin *Herbst-Meißlinger* (Hgg.), Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 279 S., hier 13 – 27. Kurzzitat: *Hirschfeld*, Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis.

Jan-Christopher *Horak*, Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12 – Theorien zum frühen Kino (2003) 188 S., hier 95 – 119.

Ingrid Maria *Hübl*, Sascha Kolowrat – Ein Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Kinetographie (Diss. Phil., Wien 1950) 164 S. Kurzzitat: *Hübl*, Sascha Kolowrat.

Uli *Jung*, Neurestaurationen Filmarchiv Austria. In: Filmarchiv 64 (2009) 99 S., hier 23.

Uli *Jung* u. Martin *Loiperdinger*, s.v. World War I. In: Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791 S., hier 702 – 704. Kurzzitat: *Jung* u. *Loiperdinger*, World War I.

Klaus *Kanzog*, Bewusst sehen! – Kategorien der wissenschaftlichen Filmanalyse für den täglichen Gebrauch. In: Ulrich *Baumgärtner* u. Monika *Fenn*, Geschichte und Film – Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm (Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium 7, München 2004) 94 S., hier 11 – 25.

Matthias *Karmasin*, Krieg – Medien – Kultur – Konturen eines Forschungsprogramms. In: Matthias *Karmasin* u. Werner *Faulstich* (Hgg.), Krieg – Medien – Kultur – Neue Forschungsansätze (Paderborn [u.a.] 2007) 186 S., hier 11 – 34.

Matthias *Karmasin* u. Werner *Faulstich* (Hgg.), Krieg – Medien – Kultur – Neue Forschungsansätze (Paderborn [u.a.] 2007) 186 S.

Frank *Kessler*, Sabine *Lenk*, Martin *Loiperdinger*, Editorial. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6, Aktualitäten (1997) 213 S., hier 7 – 9. Kurzzitat: *Kessler, Lenk, Loiperdinger*, Editorial.

Frank *Kessler*, s.v. *actualités*. In: Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791 S., hier 5f.

Ernst *Kieninger*, Anton *Thaller*, Nikolaus *Wostry*, Manufakturen der Schaulust – Frühe Filmproduktion in Österreich 1906 – 1918. In: Filmarchiv 64 (2009) 99 S., hier 8 – 12. Kurzzitat: *Kieninger, Thaller u. Wostry*, Manufakturen der Schaulust.

Helmut *Korte*, Der Krieg und das Kino – Von Weihnachtsglocken (1914) bis Gewehr über! (1918). In: Werner *Faulstich* u. Helmut *Korte* (Hgg.), Fischer Filmgeschichte, Bd. 1 – Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924 (Fischer Cinema, Frankfurt / Main 1994) 447 S., hier 306 – 325. Kurzzitat: *Korte*, Der Krieg und das Kino.

Helmut *Korte*, Die Mobilmachung des Bildes – Medienkultur im ersten Weltkrieg. In: Matthias *Karmasin* u. Werner *Faulstich* (Hgg.), Krieg – Medien – Kultur – Neue Forschungsansätze (München 2007) 186 S., hier 35 – 66. Kurzzitat: *Korte*, Die Mobilmachung des Bildes.

Siegfried *Kracauer*, Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Übers. der Originalausgabe: From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film, Princeton 1947. Übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt / Main, ⁴1999) 632 S.

Thomas *Kramer* u. Martin *Prucha*, Film im Laufe der Zeit – 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Wien 1994) 286 S.

Günter *Krenn*, Der bewegte Mensch – Sascha Kolowrat. In: Francesco *Bono*, Paolo *Caneppele*, Günter *Krenn* (Hgg.), Elektrische Schatten – Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte (Wien 1999) 203 S., hier 37 – 46. Kurzzitat: *Krenn*, Der bewegte Mensch.

Wolfgang *Kruse*, Der Erste Weltkrieg (Geschichte Kompakt, Darmstadt 2009) 138 S. Kurzzitat: *Kruse*, Der Erste Weltkrieg.

Sabine *Lenk*, Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6, Aktualitäten (1997) 213 S., hier 51 – 66. Kurzzitat: *Lenk*, Aktualitätenfilm.

Stefan *Machura* u. Rüdiger *Voigt* (Hgg.), Krieg im Film (Krieg der Medien – Medien im Krieg 1, Münster 2005) 293 S. Kurzzitat: *Machura* u. *Voigt*, Krieg im Film.

Henry *McKean Taylor*, Rolle des Lebens – Die Filmbiographie als narratives System. (Zürcher Filmstudien 8, Schüren 2002) 424 S., hier 75 – 82. Kurzzitat: *Taylor*, Rolle des Lebens.

Klaus *Mayer*, Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k. AOK im ersten Weltkrieg 1914 – 1918 (Phil. Diss., Wien 1963) 149 S. Kurzzitat: *Mayer*, Die Organisation des Kriegspressequartiers.

William John Thomas *Mitchell*, Picture Theory – Essays on verbal and visual representation (Chicago u. London 1994, Paperback ed., Chicago u. London³ 1998) 445 S.

Corinna *Müller*, Akustik des Krieges – Der Erste Weltkrieg als akustisches Ereignis im frühen Tonfilm. In: Rainer *Rother* u. Karin *Herbst-Meißlinger* (Hgg.), Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 279 S., hier 90 – 111.

Charles *Musser*, Documentary. In: Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), The Oxford History of World Cinema (Oxford [u.a.] 1996) 824 S., hier 86 – 95. Kurzzitat: *Musser*, Documentary.

Markus *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich – Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée / Kolm / Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. In: Francesco *Bono*, Paolo *Caneppele*, Günter *Krenn* (Hgg.), Elektrische Schatten – Beiträge zur Österreichischen

Stummfilmgeschichte (Wien 1999) 203 S., hier 11 – 36. Kurzzitat: *Nepf*, Die ersten Filmpioniere in Österreich.

Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a] 1996) 824 S.

Vladimír *Opěla*, Eva *Urbanová*, Blažena *Urgošiková*, Jitka *Panznerová*, Ivan *Klimeš*, Táňa *Bretyšová*, *Český hraný film I. 1898 – 1930 – Czech feature film I. 1898 – 1930* (Praha 1995) 285 S.

Ulrike *Oppelt*, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg – Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm* (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 10, Stuttgart 2002, zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2001) 405 S. Kurzzitat: *Oppelt*, Film und Propaganda.

Florian *Pauer*, *Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchszeit der Kinematographie – 1895 – 1918* (Univ. Diss., Wien 1982) 261 S. Kurzzitat: *Pauer*, Österreichische Film-publizistik.

Gerhard *Paul*, *Krieg und Film im 20. Jahrhundert – Historische Skizze und methodologische Überlegungen*. In: Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hgg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 654 S., hier 3 – 78. Kurzzitat: *Paul*, Krieg und Film im 20. Jahrhundert.

Gerhard *Paul*, *Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld*. In: Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hgg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 654 S., hier 79 – 83. Kurzzitat: *Paul*, Kriegsfilm.

Roberta *Pearson*, *Early Cinema*. In: Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a] 1996) 824 S., hier 13 – 23. Kurzzitat: *Pearson*, Early Cinema.

Roberta *Pearson*, *Transitional Cinema*. In: Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a] 1996) 824 S., hier 23 – 42. Kurzzitat: *Pearson*, Transitional Cinema.

Manfried *Rauchensteiner*, *Der Tod des Doppeladlers – Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg* (Graz, Wien, Köln ²1994) 719 S. Kurzzitat: *Rauchensteiner*, Der Tod des Doppeladlers.

Günter *Riederer*, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? – Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse. In: Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hgg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) 654 S., hier 85 – 106. Kurzzitat: *Riederer*, Filmgeschichte.

Rainer *Rother* u. Karin *Herbst-Meßlinger* (Hgg.), Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 279 S.

Rainer *Rother* u. Karin *Herbst-Meßlinger*, Vorwort zu: Der Erste Weltkrieg im Film. In: Rainer *Rother* u. Karin *Herbst-Meßlinger*, Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 279 S.

Georges *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst (Erw. dt. Ausg., Wien 1957) 483 S., hier 13 – 20. Kurzzitat: *Sadoul*, Geschichte der Filmkunst.

Werner Michael *Schwarz*, Kino und Kinos in Wien – Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934 (Wien 1992) 305 S. Kurzzitat: *Schwarz*, Kino und Kinos in Wien.

Ben *Singer*, Charlie *Keil*, Michael *Quinn*, Douglas *Gomery*, Gregory A. *Waller* u. Lee *Grieverson*, s.v. USA. In: Richard *Abel* (Hg.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York 2005) 791 S., hier 655 – 669. Kurzzitat: *Singer*, *Keil*, *Quinn*, *Gomery*, *Waller*, u. *Grieverson*, USA. *Abel*, Encyclopedia.

Robert *Stam* u. Toby *Miller* (Hgg.), Film and Theory – An Anthology (New York 2000) 862 S.

Tanja *Thomas* und Fabian *Virchow* (Hgg.), Banal Militarism – Zur Veralltäglicung des Militärischen im Zivilen (Bielefeld 2006) 432 S.

Jerzy *Toeplitz*, Geschichte des Films, Bd. 1: 1895 – 1928 (Berlin 1972; [Autoris. Übertr. aus d. Poln. u. Red.: Lilli Kaufmann]) 599 S. Kurzzitat: *Toeplitz*, Bd. 1, Geschichte des Films.

Jerzy *Toeplitz*, The Cinema in Eastern and Central Europe Before the Guns of August. In: Karel *Dibbets* u. Bert *Hogenkamp*, Film and the First World War (Film Culture in Transition, Amsterdam 1995) 264 S., hier 17 – 27.

Casper *Tybjerg*, s.v. Denmark. In: Richard *Abel* (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (London, New York 2005) 791 S., hier 172 – 176. Kurzzitat: *Tybjerg* ,Denmark. *Abel*, *Encyclopedia*.

William *Uricchio*, The First World War and the Crisis in Europe. In: Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a] 1996) 824 S., hier 62 – 70. Kurzzitat: *Uricchio*, The First World War and the Crisis in Europe.

Ruth *Vasey*, The World-Wide Spread of Cinema. In: Geoffrey *Nowell-Smith* (Hg.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford [u.a] 1996) 824 S., hier 53 – 62. Kurzzitat: *Vasey*, The World-Wide Spread of Cinema.

Paul *Virilio*, Krieg und Kino – Logistik der Wahrnehmung (Fischer-Taschenbücher, 6645, Sozialwissenschaft, Ungekürzte Teilausg. von: Virilio, Paul, *Guerre et cinéma – Logistique de la perception*, aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt / Main 1994) 190 S. Kurzzitat: *Virilio*, Krieg und Kino.

Karl *Vocelka*, Österreichische Geschichte (Beck'sche Reihe / Wissen, München ²2007), 95. Kurzzitat: *Vocelka*, Österreichische Geschichte.

Rüdiger *Voigt*, Der Kampf um die Herzen – Filme als Waffen der Kriegspropaganda. In: Stefan *Machura* u. Rüdiger *Voigt* (Hg.), *Krieg im Film (Krieg der Medien – Medien im Krieg 1*, Münster 2005) 293 S., hier 23 – 57. Kurzzitat: *Voigt*, Der Kampf um die Herzen.

Ida *Wickenhauser*, Die Geschichte und die Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918 (Univ. Diss., Wien 1967) 142 S. Kurzzitat: Filmzensur in Österreich.

Karl *Wratschko*, V'09 – Against the Silence – Live-Vertonung von Stummfilmen im Grenzbe-
reich von Komposition und Improvisation. In: *Filmarchiv* 64 (2009) 99 S., hier 21.

Denise J. *Youngblood*, s.v. Russia. In: Richard *Abel* (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema* (Lon-
don, New York 2005) 791 S., hier 555 – 560. Kurzzitat: *Youngblood*, Russia. *Abel*, *Encyclope-
dia*.

Friedrich von *Zglinicki*, Der Weg des Films – Die Geschichte der Kinematographie und ihrer
Vorläufer (Berlin 1956) 992 S. Kurzzitat: *Zglinicki*, Der Weg des Films.

11.) Filmografie

11. 1.) Filmnennungen innerhalb der Thematik

In dieser Filmografie sind alle Filmtitel verzeichnet, die innerhalb der Analysekapitel erwähnt worden sind.

ABMARSCH DER JETZT SIEGREICHEN ÖSTERREICHISCHEN SACHSEN-DRAGONER	(Ö-U 1914)
ALS ANTHROPOLOGE IM KRIEGSGEFANGENENLAGER	(Ö-U 1915)
AM PIAVE (= SASCHA-MESSTER-WOCHE NR. 160 A und B)	(Ö-U 1917)
ANGRIFF EINES TORPEDOBOOTES AUF EIN LINIENSCHIFF SOWIE DIE FURCHTBARE WIRKUNG EINER MINENEXPLOSION	(Ö-U 1914)
ANKUNFT VON AUSTAUSCHINVALIDEN IN LEITMERITZ	(Ö-U 1916)
AUF NACH SERBIEN	(Ö-U 1914)
AUS DER LYSOLFABRIK	(Ö-U 1916)
BEIM JOHANNISFALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER	(Ö-U 1917)
BELGRAD I. und II. TEIL	(Ö-U 1915)
BILDER AUS GALIZIEN	(Ö-U 1914)
BILDER AUS JUDICARIEN (SÜDTIROL)	(Ö-U 1918)
BILDER AUS DEM K. U. K. KRIEGSGEFANGENENLAGER IN THERESIENSTADT I. und II. TEIL	(Ö-U 1916)
BOSNIEN-HERZEGOWINA. EINE REISESTUDIE IN SIEBEN TEILEN, ERSCHLIESST BISHER WENIG BEKANNTE GEBIETE	(Ö-U 1915)
DAS HYDRO-AUTO, EINE WICHTIGE, ÖSTERREICHISCHE ERFINDUNG DER JÜNGSTEN ZEIT	(Ö-U 1915)
DAS KAISERPAAR IN BOZEN	(Ö-U 1917)
DAS STAHLWERK DER POLDIHÜTTE WÄHREND DES WELTKRIEGES	(Ö-U 1916)
DAS ZERSTÖRTE GÖRZ	(Ö-U 1916)
DER EINMARSCH DER ÖSTERR.-UNGAR. TRUPPEN IN ODESSA	(Ö-U 1918)
DER ORTLER	(Ö-U 1915)
DER PROTHESENMENSCH (EIN WUNDER DER CHIRURGIE)	(Ö-U 1916)
DIE BEFREIUNG DER BUKOWINA I. und II. TEIL	(Ö-U 1917)
DIE DURCHBRUCHSCHLACHTEN IN GALIZIEN I. und II. TEIL	(Ö-U 1915)
DIE ERZEUGUNG DER 30,5 CM MOTORMÖRSER IN DEN	

SKODAWERKEN IN PILSEN	(Ö-U 1916)
DIE FEIERLICHE KRÖNUNG SR. MAJESTÄT KARL IV. ZUM KÖNIG VON UNGARN I. und II. TEIL	(Ö-U 1917)
DIE FRIEDENSVERHANDLUNGEN IN BREST-LITÓWSK I. und II. TEIL	(Ö-U 1917)
DIE GEBIRGS-ARTILLERIE IN BOSNIEN	(Ö-U 1914)
DIE I. ÖSTERR.-UNGAR. FLIEGERPOST WIEN-KIEW	(Ö-U 1918)
DIE KÄMPFE IN DER BUKOVINA WÄHREND DES WELTKRIEGES	(Ö-U 1917)
DIE MOBILISIERUNG DER ÖSTERR.-UNGAR. ARMEE	(Ö-U 1914)
DIE STADT KRAKAU ZUR KRIEGSZEIT	(Ö-U 1916)
DIE WARASDINER, EINWAGGONIERUNG UND ABMARSCH DES K. U. K. INFANTERIE-REGIMENTS NR. 16	(Ö-U 1914)
DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT	(Ö-U 1917)
EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS	(Ö-U 1917)
EIN TAG IM KRIEGSHAFEN POLA	(Ö-U 1917)
EINE AUTOMOBILFAHRT DURCH TRIEST	(Ö-U 1917)
EISBRECHER AUF DER NEWA	(Ö-U 1917)
[FLUG ÜBER TRIEST]	(Ö-U 1917)
FRIEDENSSCHLUß MIT RUMÄNIEN	(Ö-U 1918)
GARNISONSSPITAL NR. 11 PRAG	(Ö-U 1916)
HEIMREISE DER UKRAINER AUS DEM ÖSTERR.-UNGAR. KRIEGSGEFANGENENLAGER IN FREISTADT	(Ö-U 1918)
IN EINEM ÖSTERR.-UNGAR. KRIEGSGEFANGENENLAGER	(Ö-U 1917)
INVALIDENSCHULE	(Ö-U 1918)
K. U. K. KRIEGSMARINE [KOMPILATION]	(Ö-U / D 1918)
K. U. K. MILITÄRKONSERVENFABRIK KIRALHYDA	(Ö-U 1916)
KAISER KARL-WOHLFAHRTSWERK, KINDER AUFS LAND	(Ö-U 1918)
KAISER WILHELM II. IN WIEN	(Ö-U 1914)
KARL ZEISS WIEN, ÖSTERR. GES.M.B.H. FABRIK FÜR OPTISCHE INSTRUMENTE	(Ö-U 1916)
KAVALLERIE REITÜBUNGEN	(Ö-U 1914)
[KOMPILATIONSROLLE VON ORIGINALEN WOCHENSCHAUEN AUS DEM ERSTEN WELTKRIEG]	(Ö- U / D 1914)
KÖNIGLICHE UNGARISCHE RINDERZUCHT	(Ö-U 1916)
KRIEGSMÄßIGE AUSBILDUNG DER SKILÄUFER IN DEN KARPATHEN	(Ö-U 1915)
KRIEGSGEFANGENENLAGER UND BETRIEBE DER	

BAULEITUNG FELDBACH	(Ö-U ca. 1915 – 1918)
LAGER DER AUSTRIA PETROLEUM INDUSTRIE A. G.	(Ö-U 1916)
LANDSCHAFTSBILDER AUS TIROL	(Ö-U 1918)
[LUFTKRIEG 1915]	(Ö-U 1915)
MARITIME UND FLUGTECHNISCHE KRIEGSAUFNAHMEN	(Ö-U 1916)
ONZE VLOOT	(Ö-U 1915)
ÖSTERR. ALBATROS FLUGZEUGWERKE	(Ö-U 1916)
ÖSTERR.-UNGAR. LAGUNENFLOTTILLE	(Ö-U 1918)
ÖSTERREICHISCHE FLOTTENMANÖVER	(Ö-U 1914)
ÖSTERREICHS-KRIEGSFLOTTE	(Ö-U 1914)
ÖSTERREICHISCHER KINEMATOGRAPHISCHER WOCHENBERICHT	
VOM NÖRDLICHEN UND SÜDLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ, SERIE 23	(Ö-U 1915)
ÖSTERREICH-UNGARNS KRIEG IN 3000 METER HÖHE	(Ö-U 1916)
RUMÄNISCHE LANDWIRTSCHAFT UND INDUSTRIE	(Ö-U 1918)
SEINE MAJESTÄT DER KAISER UND KÖNIG IM	
WIEDEREROBERTEN GÖRZ	(Ö-U 1917)
SERBIEN ERKLÄRT DEN KRIEG	(Ö-U 1914)
SIEGREICH DURCH MONTENEGRO UND ALBANIEN, I. und II. TEIL	(Ö-U 1916)
SIEGREICH DURCH RUMÄNIEN I. und II. TEIL	(Ö-U 1917)
STÄDTEBILDER AUS UNSEREM EROBERTEN GEBIET IN	
SERBIEN I. und II. TEIL	(Ö-U 1915)
STELLUNGSKRIEG	(Ö-U 1917)
TAUCHER UND SEEFLIEGER BEI DER ÖSTERR.-UNGAR.	
KRIEGSMARINE	(Ö-U 1918)
UNGARISCHE WAGGONFABRIK IN RAAB	(Ö-U 1916)
UNIFORMENFABRIK FÜR HEERESRÜSTUNG DER FIRMA	
BUKOWITZ & SÖHNE	(Ö-U 1916)
UNSER KAISER	(Ö-U 1917)
UNSER KAISER VOR DER KRÖNUNG IN BUDAPEST	(Ö-U 1917)
UNSER ROVERETO (EINE PERLE SÜDTIROLS)	(Ö-U 1918)
UNSER SIEGESZUG DURCH RUMÄNIEN	(Ö-U 1916)
UNSERE MARINE IM KRIEGE	(Ö-U 1917)
UNSERE SCHLACHTSCHIFFE UND DOCKWERKE	(Ö-U 1918)
UNSERE WEHRMACHT ZU WASSER	(Ö-U 1916)
WAS UNS ITALIEN ENTREISSEN WOLLTE	(Ö-U 1916)

WIE BELGRAD AUSSIEHT NACH EINEM JAHR	
ÖSTERR.-UNGAR. VERWALTUNG	(Ö-U 1916)
WIRTSCHAFTSAUFNAHMEN AUS RUMÄNIEN	(Ö-U 1918)

11. 2.) Filmnennungen außerhalb der Thematik

In der dieser Filmografie sind alle Titel angeführt, die außerhalb des Analysekapitels angesprochen wurden. Folgende Abkürzungen sind dabei verwendet worden: D = Deutschland, DK = Dänemark, F = Frankreich, IT = Italien, Ö-U = K. u. K. Österreich-Ungarn, R = Russisches Kaiserreich, GB = Großbritannien, US = Vereinigte Staaten von Amerika

À BIRIBI	(F 1907)
AFGRUNDEN – ABGRÜNDE	(DK 1910)
AMERICA’S ANSWER	(US 1918)
ATLANTIS	(DK 1913)
ATTACK ON A CHINA MISSION	(GB 1900)
AUSGANG DER ARBEITER AUS DER LOKOMOTIVFABRIK WIENER NEUSTADT	(Ö-U 1897 / 98)
BÉBÉS (BUBIS) FRÜHSTÜCK = LE DÉJEUNER DE BÉBÉ = REPAS DE BÉBÉ	(F 1895)
BEFREIUNG DER BUKOWINA	(Ö-U 1917)
BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME	(D 1917)
BILDER AUS DEN DOLOMITEN	(Ö-U 1912)
BRANDKATASTROPHE WIEN-NORDBAHNHOF	(Ö-U 1911)
BRITAIN PREPARED	(GB 1915)
BUCKING BRONCHO	(US 1894)
BURG KREUZENSTEIN	(Ö-U 1912)
CABIRIA	(IT 1914)
DALMATINISCHE GESTADE	(Ö-U 1912)
DAS GÄNSEHÄUFEL	(Ö-U 1912)
DAS KIND MEINES NÄCHSTEN	(Ö-U 1918)
DAS KRIEGSPATENKIND	(Ö-U 1915)
DAS LEBEN UND STERBEN VON JESU CHRISTUS	(Ö-U 1897 / 98)
DAS MEER = BAIGNADE EN MER = LA MER	(F 1895)
DAS ZERSTÖRTE GÖRZ	(Ö-U 1916)

DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER	(DK 1911)
DEN HVIDE SLAVENHANDEL – WEISSER SKLAVENHANDEL	(DK 1910)
DER BESUCH KAISER FRANZ JOSEF I. AM WR. NEUSTÄDTER FLUGFELDE	(Ö-U 1910)
DER CONCORDE-PLATZ IN PARIS = PLACE DE LA CONCORDE	(F 1896)
DER EISENBAHNZUG möglicherweise = L'ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT oder DIE EISENBAHN	(F 1896)
DER FASCHINGSZUG IN OBER-ST. VEIT	(Ö-U 1910)
DER GARDASEE	(Ö-U 1912)
DER MÜLLER UND SEIN KIND	(Ö-U 1911)
DER NÖRGLER	(Ö-U / D 1916)
DER PFARRER VON KIRCHFELD	(Ö-U 1914)
DER SCHEERENSCHLEIFER AM HAUPTPLATZ	(F 1896)
DER SEMMERING IM SCHNEE	(Ö-U 1910)
DER STUDENT VON PRAG	(D 1913)
DER TRAUERZUG SR. EXZELLENZ DES BÜRGERMEISTERS DR. KARL LUEGER	(Ö-U 1910)
DER TRAUM EINES ÖSTERREICHISCHEN RESERVISTEN	(Ö-U 1915)
DER TRAUNSEE, 1. TEIL	(Ö-U 1912)
DER TRAUNSEE, II.SERIE	(Ö-U 1912)
DER UNBEKANNTE	(Ö-U 1912)
DER ZUSAMMENBRUCH DER ITALIENISCHEN FRONT	(Ö-U 1917)
DEUTSCHWEHR WAR FILMS	(D 1915)
DIE AHNFRAU	(Ö-U 1910)
DIE ANKUNFT EINES ZUGES IM BAHNHOF VON WIENER NEUSTADT	(Ö-U 1897 / 98)
DIE BEKEHRUNG DES DR. WUNDT	(Ö-U 1914)
DIE DEMOLIRTE MAUER = DÉMOLITION D'UN MUR	(F 1895)
DIE DENKMALENTHÜLLUNG IN ISCHL	(Ö-U 1910)
DIE EISENBAHN	(F 1896)
DIE GEWINNUNG DES EISENS AM STEIRISCHEN ERZBERG IN EISENERZ	(Ö-U 1912)
DIE INSEL ARBE, DIE PERLE DER ÖSTERREICHISCHEN ADRIA	(Ö-U 1912)
DIE KAISERMANÖVER IN MÄHREN	(Ö-U 1909)
DIE KAISERPARADE DES K.K. ÖSTERR. FEIWILLIGEN	

AUTOMOBIL- UND MOTORFAHRER-KORPS	(Ö-U 1912)
RUSSLAND IN BILDERN = ROSSIJA V OBRASACH	(F 1908)
DIE SCHMIEDE	(US 1895)
DIE SCHÖNE LJUKANIDA / DER KRIEG DER GEHÖRNTEN MIT DEN SCHNURRBÄRTIGEN	(R 1912)
DIE TRAUERFEIERLICHKEITEN FÜR WEILAND SR. MAJESTÄT KAISER FRANZ JOSEPH	(Ö-U 1916)
DIE WIRTSCHAFTLICHE ERSCHLIEßUNG MONTENEGROS	(Ö-U 1917)
DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT	(Ö-U 1917)
DONSKIE KAZAKI – DONKOSAKEN	(R 1908)
EIKO-WOCHE	(D 1914 – 18)
EIN WALZERTRAUM	(Ö-U 1908 – 10)
EINE FAHRT MIT DER MARIAZELLER BAHN	(Ö-U 1912)
EINE FAHRT MIT DER SCHATZALP-BAHN	(Ö-U 1912)
EINE FAHRT NACH MARIA-ZELL	(Ö-U 1910)
EINE TUNNELFAHRT IM AUSSICHTSWAGEN WÄHREND DER FAHRT AUFGENOMMEN	(Ö-U 1897 / 98)
ENTRÉE DU CINÉMATOGRAPHE	(F 1986)
ERZHERZOG LEOPOLD SALVATOR BESUCHT ANLÄSSLICH DER ALPENFAHRT PORTOROSE	(Ö-U 1912)
FABRIKSARBEITER GEHEN NACH HAUSE / ARBEITER GEHEN NACH HAUSE möglicherweise = SORTIE D’USINE / LA SORTIE DE L’USINE LUMIÈRE À LYON = FEIERABEND / DIE ARBEITER VERLASSEN DIE LUMIÈRE-WERKE	(F 1895)
FESTZUG IN NIZZA	(F 1896)
FLUG ÜBER TRIEST = Fragment aus DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT	(Ö-U 1917)
FREIER DIENST	(Ö-U 1918)
GAUMONT GRAPHIC	(F 1910 – 1932)
GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI – DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI	(IT 1908)
HEISSES BLUT	(D 1911)
HORS LA LOI	(F 1912)
IM AUTO DURCH DIE ÖSTERREICHISCHEN ALPEN	(Ö-U 1912)
INTOLERANCE	(US 1916)
KAMPFTAG BEI DEN TIROLER KAISERJÄGERN	(Ö-U 1916)
KARL BLASEL ALS ZAHNARZT	(Ö-U 1912)

KINEMATOGRAPHISCHE KRIEGSBERICHTERSTATTUNG	(Ö-U 1914 – 16)
KONRAD HARTLS LEBENSSCHICKSAL	(Ö-U 1918)
KRIEG IN 3.000 METER HÖHE	(Ö-U 1916)
KRIEGS-JOURNAL	(Ö-U 1914)
KRIEGSGEFANGENENLAGER FELDBACH	(Ö-U 1916)
L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT – DIE ANKUNFT EINES ZUGES IN LA CIOTAT	(F 1896)
L'ARROSEUR ARROSÉ – DER BEGOSSENE RASENSPRENGER	(F 1895)
L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE – DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE	(F 1908)
LA VIE TELLE QU'ELLE EST – DAS LEBEN, WIE ES IST	(F 1911-12)
LE COURONNEMENT DU TSAR NICOLAS II. – DIE KRÖNUNG NIKOLAUS' II.	(F 1896)
LE DÉJEUNER DE BÉBÉ / REPAS DE BÉBÉ – BABYS (BÉBÉS oder BUBIS) FRÜHSTÜCK	(F 1895)
LOEVEJAGTEN – LÖWENJAGD	(DK 1907)
MERAN	(Ö-U 1912)
MESSTER-WOCHE	(D 1914 – 22)
MIT GOTT FÜR KAISER UND REICH	(Ö-U 1917)
MIT HERZ UND HAND FÜRS VATERLAND	(Ö-U 1915)
Mit JOHANN STRAUß AN DER SCHÖNEN, BLAUEN DONAU	(Ö-U 1913)
MOTORPFLUGKONKURRENZ IN EBREICHS DORF BEI WIEN	(Ö-U 1912)
NERONE – NERO	(IT 1909)
OBORONA SEWASTOPOLJA – DIE VERTEIDIGUNG VON SEWASTOPOL	(R 1911)
ONKEL COCL AM GÄNSEHÄUFEL	(Ö-U 1912)
ÖSTERREICHISCHE ALPENBAHN	(Ö-U 1910)
ÖSTERREICHISCHER KINO-WOCHENBERICHT VOM NÖRDLICHEN UND SÜDLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ	(Ö-U 1914 – 16)
PATHÉ FAITS-DIVERS	(F 1909)
PATHÉ GAZETTE	(F 1910-70)
PATHÉ-JOURNAL	(F 1908 – 26)
PERSHING CRUSADERS	(US 1918)
PIKANTE SZENEN FÜR HERRENABENDE	(Ö-U 1906 – 11)
POLITISCHE MEINUNGSVERSCHIEDENHEITEN	(F 1896)

QUO VADIS	(IT 1913)
ROUGH SEA AT DOVER	(GB 1895)
SANDOW	(US 1894)
SASCHA-KRIEGSWOCHENBERICHT	(Ö-U 1914 – 16)
SASCHA-MESSTER-WOCHE	(Ö-U / D 1916 / 17)
SCENES FROM TRUE LIFE	(US 1910)
SCHIFFSPROMENADE	(F 1896)
SORTIE D’USINE siehe FABRIKSARBEITER GEHEN NACH HAUSE	(F 1895)
SPERDUTI NEL BUIO – IM DUNKLEN VERLOREN	(IT 1914)
SR. KAISERL. HOHEIT DURCHL. HERR ERZHERZOG RAINER	(Ö-U 1912)
STAPELLAUF (DES DREADNOUGHT) „TEGETTHOFF“	(Ö-U 1912)
STENKA RAZIN	(R 1908)
THE BATTLE OF THE SOMME	(GB 1916)
THE BIRTH OF A NATION	(US 1915)
THE GERMAN EMPEROR REVIEWING HIS TROOPS	(GB 1895)
THE GREAT TRAIN ROBBERY	(US 1903)
TOPICAL WAR	(GB 1910)
TRISTA LET DINASTIJA ROMANOW – DREIHUNDERT JAHRE	
DYNASTIE ROMANOW	(R 1913)
TYPEN UND SZENEN AUS DEM WIENER VOLKSLEBEN	(Ö-U 1911)
UNRECHT GUT GEDEIHET	(Ö-U 1913)
UNSER KAISER	(Ö-U 1917)
VON STUFE ZU STUFE	(Ö-U 1908)
WIEN IM KRIEG	(Ö-U 1916)
WOZARENIJE ROMANOWYCH – DIE HERRSCHAFT DER ROMANOWS	(R 1913)
ZWISCHEN RAUCH, FEUER UND ENTLADUNG	(Ö-U 1912)

12.) Anhang

Universität Wien

Institut für Geschichte

Titel der Diplomarbeit: Krieg auf der Leinwand – Die Darstellung des Ersten Weltkrieges am Beispiel österreichisch-ungarischer Filmquellen der Jahre 1914 bis 1918

Verfasser: Winkler Paul

Abstract:

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Darstellung des Ersten Weltkrieges in der österreichisch-ungarischen dokumentarischen Filmproduktion von 1914 bis 1918 auseinander. Die Arbeit macht sich es zur Aufgabe, nach inhaltlichen, visuellen und narrativen Brüchen und Kontinuitäten innerhalb der Filmproduktion und den dazu beispielhaft ausgewählten Filmquellen zu suchen. Zum besseren Verständnis des Films und seinen Darstellungsmöglichkeiten wird in der Arbeit jedoch zuerst sehr detailliert die österreichisch-ungarische Filmproduktion innerhalb eines internationalen Rahmens positioniert. Dabei bedient sich die Arbeit über weite Strecken der Theorien des Autors ANDRÉ GAUDREAULT, weshalb die Entwicklung des Mediums Film allgemein betrachtet und dabei grundsätzlich das internationale und österreichisch-ungarische Filmschaffen in eine Phase der *Attraktions-Kinematographie* und eine darauf folgenden Phase des *institutionalisierten Kinos* untergliedert wurde. Dabei wird deutlich gemacht, dass sich der Film in Österreich-Ungarn zu Beginn des Ersten Weltkrieges als weitgehend institutionalisiertes Medium darstellte. Innerhalb der Positionierung des österreichisch-ungarischen Filmschaffens in einem internationalen Rahmen werden auch die fließenden Übergänge zwischen *Non-fiction* und *fiction* beziehungsweise Authentizität und Inszenierung innerhalb des dokumentarischen Filmgenres thematisiert, wobei zudem die Begriffsherkunft und Bedeutung des Dokumentarfilms beleuchtet wird. Daraus ergab sich die generelle Erkenntnis, dass die beispielhaft analysierten Filme als dokumentarische Quellen angesehen werden müssen. Innerhalb einer Auseinandersetzung mit den historischen Aspekten der Kriegsberichterstattung wird sodann dargelegt, dass die dokumentarische Kriegsberichterstattung einer Konfliktpartei immer einer dokumentarischen Propaganda gleichkommt. Auf der Grundlage derartiger Erwägungen über Vor- und Rahmenbedingungen des Untersuchungsfeldes sowie der Kenntnis über Maßnahmen der Filmzensur in der Donaumonarchie, beginnt schließlich die Analyse der Filmproduktion und der beispielhaft ausgewählten Filmquellen für jedes einzelne Kriegsjahr. Ein

jährlicher Überblick der Filmproduktion, der durch die Recherche in der zeitgenössischen Fachpresse möglich gemacht wurde, sollte dabei inhaltliche Brüche oder Kontinuitäten der Filmpropaganda innerhalb des gesamten Zeitraums von 1914 bis 1918 erkennen lassen. Beispielhaft ausgewählte und näher analysierte Filmquellen zu den jeweiligen inhaltlichen Schwerpunkten sollten dagegen mögliche visuelle und/oder narrative Brüche und Kontinuitäten in der Darstellung des Krieges sichtbar machen. Die Analysen wurden dabei für jedes Jahr mit den jeweiligen historischen Entwicklungen verbunden. Durch diese Vorgehensweise sollten Schwerpunktsetzungen, Brüche, Kontinuitäten, oder Besonderheiten der Filmproduktion und der Filmquellen besser verständlich gemacht werden. Die abschließende Auswertung legt dar, dass ein inhaltlicher Fokus der Filmproduktion existiert, der auf die Kriegssituation und innere Lage der Donaumonarchie propagandistisch zu reagieren scheint. Thematische und darstellerische Brüche lassen sich dagegen nicht feststellen. Viel eher werden Kontinuitäten der Filmproduktion sichtbar. Wobei es allerdings zu betonen gilt, dass fehlende Hinweise auf visuelle und/oder narrative Zäsuren in der filmischen Kriegsdarstellung auch auf das kleine *sample* von Filmbeispielen zurückzuführen sein kann.

University of Vienna

Institute for History

Title of the diploma thesis: War on the screen – The presentation of the First World War using the example of Austro-Hungarian film sources from the years 1914 to 1918

Writer:

Winkler Paul

Abstract:

This paper looks into the presentation of the First World War in the Austro-Hungarian documentary film production from 1914 to 1918. The paper aims to search for content, visual and narrative breaks within the film production and the selected examples of film sources. In order to have a better understanding of the film and its presentation possibilities, the Austro-Hungarian film production is firstly positioned in great detail within an international framework in this paper. In doing so, the paper uses the theories of the author ANDRÉ GAUDREAULT to a great extent. That is why the development of the medium film has been generally considered and hence in principle, the international and Austro-Hungarian film productions have been subdivided in a phase of *kine-*

attractography and a subsequent phase of *institutionalized cinema*. It becomes clear that the film in Austria-Hungary at the beginning of World War I presented itself as a largely institutionalized medium. Within the positioning of the Austro-Hungarian film industry in an international context, the smooth transitions between fiction and non-fiction, as well as authenticity and staging within the documentary film genre, are also discussed. Furthermore, the concept of origin and significance of the documentary film is illuminated. This results in the general knowledge that the analyzed film examples must be considered as documentary sources. Within the discussion with the historical aspects of war reporting, it is then argued that a documentary coverage of a war party in a conflict is always equal to a propaganda documentary. On the basis of such considerations about general- and preconditions of the field investigation, as well as the knowledge about measures of film censorship in the Danube monarchy, the analysis of film production and the exemplary chosen film sources ultimately begins. An annual overview of the film production, which was made possible by the research in contemporary trade press, should relay the necessary information in order to recognize breaks or continuities in the content of propaganda film throughout the period from 1914 to 1918. Illustratively selected and closer analyzed film sources to their respective content focal points should show possible visual and/or narrative breaks and continuities in the representation of war. The analyses were thereby connected for each year with the respective general historical developments. Through this procedure the priorities, breaks, continuities, or particular characteristics of film production and the film sources, should be made understandable. The final evaluation states, that a focus on the content of the film production does exist, which seems to be in response to the war situation and the inner layer of the monarchy. Breaks in theme and representation however, cannot be established. On the other hand, continuities of film production become more apparent. It is important to emphasize, however, that the lack of information about visual and/or narrative caesuras in the cinematic war representation may be due to the small sample of film examples.

Lebenslauf

Paul Winkler

■ Schulbildung

1991 – 1995	Volksschule Schweinbach
1995 – 2000	Bischöfliches Gymnasium Petrinum
2000 – 2003	Bundes-Oberstufen-Real-Gymnasium Honauerstraße
2003 – 2006	Bundes-Real-Gymnasium für Berufstätige Spittelwiese. Dort Reifeprüfung am 17.10.2006 abgelegt.

■ Studium

2007 – 2013	Studierender des Diplomstudiums Geschichte und des Bachelorstudiums Alte Geschichte & Altertumskunde an der Universität Wien.
-------------	---

■ Praktische Erfahrungen

- Praktikum für Univ.-Prof. Dr. Frank Stern, unter Leitung von Mag. Karoline Rieder, für die Konferenz „Exil–Glaube und Kultur“ der "Internationalen Feuchtwanger Gesellschaft" (IFS) in Kooperation mit dem Institut für Zeitgeschichte, vom 6. bis 9. Mai 2009.
- Praktikum am Filmarchiv Austria im Zeitraum 1. bis 31. August 2009 unter der Leitung von Mag. Thomas Ballhausen und Mag. Karin Moser
- Teilnehmer der „International Conference on the Molotov – Ribbentrop Pact“ vom 3. bis 5. Dezember 2009 in Budapest. Aus dieser Tagung ist auch ein Buch mit Arbeiten der Studierenden hervorgegangen, zu welchem meine Person einen Artikel in englischer Sprache mit dem Titel „Adolf Eichmann’s Vienna Model and the Attempt of Extension“ beisteuerte.

Wien, Jänner 2013

Winkler Paul