



universität
wien

DIPLOMARBEIT

TITEL DER DIPLOMARBEIT

„Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am
Beispiel von ‚Wien im Krieg‘ (1916)“

Verfasserin

Sema Colpan

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Geschichte

Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Siegfried Mattl

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
I. THEORETISCHE ANSÄTZE	5
a) Geschlecht & Geschichte	5
b) Geschlecht & Film	11
II. ERSTER WELTKRIEG & GESCHLECHT	18
a) Nation & Geschlecht	18
b) Geschlecht & Krieg: Wandel oder Reproduktion der Umstände?	22
1) Frauenarbeit	25
2) Frauenvereine im Ersten Weltkrieg	27
III. KINO & KRIEG	29
a) Symbiose von Produktion, Presse und Militär	35
b) Von Leistungsschau zur Narration	37
c) Sascha-Film & die Zentralstelle der Kriegsfilmpropaganda	41
IV. ANALYTISCHER TEIL: „Wien im Krieg“	44
a) Encoding	44
b) Decoding	49
1) Filmdaten	52
2) Filmhandlung	53
3) Filmbranche	57
4) Wienbezug	58
5) Monarchiebild	61
6) Kriegswelt	61
7) Geschlechter im Bild	63
1) „Männerbild“	63
2) „Frauenbild“	66
Frauenarbeit – Männerarbeit – Krieg	66
Kino als Emanzipation?	71

V. ZUSAMMENFASSUNG	75
VI. ZWISCHENTITEL UND BILDBESCHREIBUNG	78
BIBLIOGRAPHIE	89
ABSTRACT	95
LEBENS LAUF	96

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit wurde angeregt als Teilaspekt des Forschungsprojekts „Medien- und Wirkungsgeschichte der k.u.k. Kriegswochenschauen und der europäischen Kriegsberichterstattung des Ersten Weltkriegs“ des Filmarchivs Austria¹. Im Rahmen der Untersuchung der in diesem Zeitraum hergestellten Filme sollte die Frage nach den verwendeten Geschlechterbildern im Spielfilm der Kriegsjahre untersucht werden. Dieser Aufgabe habe ich mich mit der Analyse eines signifikanten Films, nämlich des Kriegsfilms „Wien im Krieg“ (Sascha-Messter-Film) von 1916 angenähert.

Signifikant ist „Wien im Krieg“ vor allem aufgrund seiner besonderen Produktionsumstände: Die Sascha-Film und ihr Gründer und Inhaber Graf Alexander "Sascha" Joseph Kolowrat-Krakowski und Somlo waren von Kriegsbeginn an eng mit der visuellen Dokumentation und der propagandistischen Nutzung von Kriegsaufnahmen betraut. Kolowrat selbst war zwischen 1915 und 1917 Leiter der Kriegsfilmpropagandastelle, die – als dem Kriegsarchiv unterstellte Abteilung - die Herstellung und Organisation von behördlich gewünschtem Filmmaterial regelte. Als eine der drei Filmproduktionen, die einen Vertrag mit dem Kriegsarchiv abgeschlossen hatten, wurde oft Kolowrats eigene Filmfirma Sascha-Film mit der Produktion beauftragt. Nach der Fusion 1916 mit der deutschen Messter Film zur Sascha-Messter-Film ist der zum Marktführer aufgestiegenen Produktionsfirma mit ihrem Erstling „Wien im Krieg“ ein propagandistischer Schlager geglückt: Ein „Zeitenbild in vier Akten“, das Kriegsfilmtopoi und Lebensalltag mit Humor verbindet und mit Lokalkolorit und Liebesverwirrung seinen propagandistischen Sinn, nämlich das Hinhalten der kriegsmüden Bevölkerung, zu verbergen sucht. Ein filmischer Wolf im Schafspelz also, wie es sich die Fachpresse für den sonst vom Publikum als zu nüchtern und zu langweilig kritisierten behördlichen Propagandafilm gewünscht hatte.

Anhand dieses leider unvollständig erhaltenen Filmdokuments „Wien im Krieg“ habe ich mehrere Aspekte, die sich grob den Schlagwörtern Krieg, Geschlecht und Film zuordnen lassen, beleuchtet. Wie sind Geschlechterverhältnisse im Propagandafilm des Ersten Weltkrieges strukturiert? Wurden im Kino neben der vaterländischen Motivation auch geschlechterspezifische Rollenbilder vorgegeben und, wenn ja, von wem? Wie bewusst und gezielt agierten die Verantwortlichen der staatlichen Filmpro-

¹ Für eine detailliertere Beschreibung des Projekts vgl. Thomas [Ballhausen](#)/Günter [Krenn](#), Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege. Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkrieges. In: KINtop. Jahrbuch zur Förderung des frühen Films. 12 (2003) Frankfurt am Main 143-149.

pagandastelle in Bezug auf die „weibliche Heimatfront“? Was bedeutete es, in Kriegzeiten Mann oder Frau zu sein² und welche Erwartungen wurden auf staatlicher wie auch auf gesellschaftlicher Seite an diese gestellt? Inwiefern hat der Krieg Geschlechterrollen und die ihnen zugeschriebenen Aufgaben verändert und mit welchem visuellen Vokabular wurden diese vermittelt?

Der Erste Weltkrieg, der als erster industrialisierter Krieg mit seinen enormen Menschen- und Materialschlachten auch als erster Medienkrieg der Moderne³ gilt, erlebt im deutschsprachigen Raum als Themenkomplex seit Ende des 20. Jahrhunderts eine „Renaissance“. Insbesondere die Erforschung aus kulturgeschichtlichem Blickwinkel hat das Themenfeld wieder aufgerollt. Erfahrungs- wie medienhistorische Fragen sowie die Beschäftigung mit Wahrnehmung und Repräsentation des „Großen Krieges“ gelangen vermehrt in den Fokus, insbesondere wenn es darum geht die Moderne zu beschreiben.⁴ Die Heranziehung von filmischer Repräsentation des Ersten Weltkrieges für diese Zwecke steht jedoch oft noch im Schatten der Erforschung von Literatur und der bildnerischen Kunst jener Zeit. Dies liegt nicht zuletzt an der spärlichen Quellenlage, denn höchstens 20 Prozent der damals produzierten Filme sind, teils nur in Bruchstücken, in archivarischen Beständen erhalten.⁵

Etwa zur selben Zeit öffnete sich die Militärgeschichte vermehrt mentalitätsgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Aspekten, was sich auch in der Beforschung der Repräsentation von Krieg im Film niederschlug, etwa mit der Frage nach der Auswirkung von zeitgenössischen Kriegspropagandafilmen oder auch mit Analysen von Kriegsfilmern aus der jeweiligen Nachkriegszeit.⁶

² Die Frage nach weiteren Geschlechteridentifikationen und –modellen, die zwischen dieser binären Zuordnung liegen, werden in dieser Arbeit nicht behandelt werden. Hinweise zu „Mannsweibern“ und Homosexuellen und deren aus heutiger Sicht mehr als unwissenschaftlich anmutenden Beschreibung finden sich bei Magnus Hirschfeld (Hg.), Sittengeschichte des Weltkrieges. 2 Bde. Leipzig/Wien 1930; und Ders.: Sittengeschichte des Weltkrieges. Ergänzungsheft. Leipzig/Wien 1931.

³ Zwar wurde auch vor dem Ersten Weltkrieg medial über Kriegsereignissen berichtet. Bspw. erreichten Reportagen über die schlechte Verfassung der englischen Truppen während des Krim-Krieges in kürzester Zeit die Times in London; während der Pariser Kommune wurde Fotografie propagandistisch eingesetzt, um Stimmungen zu erzeugen oder zu kippen. Jedoch war es das umfassende Ausmaß der verwendeten Medien als strategische Waffe, das die Bezeichnung „erster Medienkrieg“ adäquat erscheinen lässt.

⁴ Vgl. Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Mit Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Darmstadt 2007; Christine Brocke, Die bunte Welt des Krieges. Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914 – 1918. Essen 2008; Barbara Korte (Hg.), Der erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur. Essen 2008. Maureen Healy, Vienna and the fall of the Habsburg Empire. Total war and everyday life in World War I. Cambridge u.a. 2004.

⁵ Dieser Umstand erfordert, sich dem Frühen Kino mit einem Lücken gestattenden Zugang, einer „fragmentarisierten Erzählung“ zu nähern. Vgl. Michael Loebenstein, Prolog. In: Christian Dewald (Hg), Filmhimmel Österreich. 100 Programme zur Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart . Bd. 1, Heft 17. Wien 2006. S2f

⁶ Vgl. Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003.

Die Frage nach dem Geschlecht des Krieges und der über geschlechterorientierte Gesellschaftsmodelle organisierten Kriegsführung hielt zuerst in der angelsächsischen Geschichtsforschung Einzug, mit zeitlicher Verzögerung folgten ähnliche Fragestellungen für den deutschsprachigen Raum.⁷

Die Hinwendung zu geschlechterorientierten Fragen bezogen auf das Filmschaffen des ersten modernen Massenkrieges bietet meiner Meinung nach viel Potential, den Nexus von Kriegs-, Geschlechter- und Film- bzw. Kulturgeschichte gewinnbringend zu erweitern. In den meisten Kriegsfilm, die sich erst nach dem Ersten Weltkrieg mit diesem auseinandergesetzt haben, wird die Kriegserfahrung mit der Erfahrung an der Front und somit jener von Soldaten in eins gesetzt. Als wohl eindrücklichstes und die visuelle Vorstellung vom Ersten Weltkrieg besonders stark prägendes Beispiel ist die Remarque Verfilmung „Im Westen nichts Neues“ (USA 1930, R: Lewis Milestone) zu nennen, die – neben „J'accuse“ (F 1919/1938, R: Abel Gance) und „Westfront 1918“ (D 1930, R: Georg Wilhelm Pabst) – im deutschsprachigen Raum auch das Genre Kriegsfilm wesentlich mitbestimmte.

Der Kriegsalltag, die Normalität des Krieges und die Erfahrungen der Bevölkerung, insbesondere jene der Zivilisten in der Heimat, blieben aufgrund der filmthematischen Beleuchtung des *Besonderen*, des *Spezifischen* jenes „Großen Krieges“ in den meisten nachfolgenden Kriegsfilm ausgeklammert. Wenig beachtet blieben in diesem Zusammenhang die Stummfilme, die sich während der Kriegszeit und kurz danach mit der Thematik des Ersten Weltkrieges auseinandergesetzt hatten, da sie sich oftmals den heute vorherrschenden Erwartungen an einen Kriegsfilm entziehen. Denn viele Filme der Kriegs- wie auch der unmittelbaren Nachkriegszeit nehmen keinen expliziten Bezug auf das Sterben und Leiden an der Front. Sie verhandeln den Krieg mit Bezugnahme auf die emotionalen Folgen, die aufgrund der Aufspaltung der Kriegsgesellschaft in Front und Heimat und der damit einhergehenden Trennung von Männern und Frauen entstanden waren: Sie erzählen von Liebesmühen und Beziehungswirrwarr, von Sehnsucht, Trauer und dem obligatorischen Happy End. Die beiden gängigen Genres für die Umsetzung dieser Topoi waren einerseits Komödien

⁷ Eine vergleichende Überblicksstudie: Margaret R. Higonnet u.a. (Hg), Behind the lines: Gender and the two World Wars. New Haven 1987. Deutschsprachig: Karin Hagemann/Stefanie Schüler-Springorum (Hg.), Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt am Main 2002; weiters Hanna Hacker, Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen. Königstein 1998; Christa Hämmerle, Alltag-Krieg-Geschlecht: Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Univ., Habil.-Schr., Wien 2001; Sophia Kemlein (Hg.), Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa. 1848–1918. Osnabrück 2000; Birthe Kundrus, Kriegerfrauen: Familienpolitik und Geschlechterverhältnisse im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hamburg 1995.

mit Slapstick-Einschlag und andererseits Melodramen, meist mit Heimkehrer-erzählungen. Beide rekurrten nur implizit auf den Krieg und seine Verwüstungen.

„Wien im Krieg“ hingegen macht einen unüblichen Spagat, indem er sich direkt auf den Krieg selbst bezieht, gleichzeitig diesen wegen seiner Leugnung von jedweder körperlichen Versehrung und der klamaukhaften Liebesgeschichte zum zeitlichen Setting degradiert.

Für die Analyse von „Wien im Krieg“ bin ich Gerhard Pauls integralem methodischen Ansatz⁸ gefolgt und habe für die Arbeit versucht, folgende Ebenen mit einzubeziehen: 1] historischer Produktionshintergrund, der die Herstellung des Films kontextuell einbettet, 2] die Produktgeschichte mit inhaltlicher Analyse mit Fokus auf vermittelte Geschlechterrollen und die gesellschaftliche Vermarktung des Kriegsumstandes sowie 3] die Rezeption des Werks in der Fachpresse. Für die in Punkt 2] angesprochene Fragestellung habe ich mich auf Stuart Halls „Encoding-Decoding-Modell“ gestützt, um eine Strukturierung meiner Analyse zu erreichen.

⁸ Gerhard Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Bernhard Chiari u. a. (Hg), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003. S.6

I. THEORETISCHE ANSÄTZE

Meine theoretischen Grundlagen beziehen sich einerseits auf die Gender-Definition der Historikerin Joan Scott, die mit ihrem Ansatz die für die historische Forschung weitreichende Forderung gestellt hat, das Geschlecht der Akteure und Akteurinnen in ihrem gesamten Wirkungsfeld zu analysieren. In der Vertiefung mit ihrer Theorie, die meiner Meinung nach auch auf Geschlechterrepräsentationen in kulturellen Werken – wie etwa dem (Propaganda-)Film – anzuwenden ist, sehe ich den herausfordernden Rahmen für mein Themengebiet.

Parallel zu Scott stellen Fragen und Erkenntnisse der feministischen Filmtheorie das Zentrum meiner theoretischen Überlegungen. Insbesondere die Arbeiten von Heide Schlüpmann und Claudia Preschl zum Frühen Film wie auch die Entdeckung, Neubewertung und Theoretisierung des filmischen Fundus der Stummfilmzeit können für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden und werden für den analytischen Teil den Hintergrund darstellen.

a] GESCHLECHT & GESCHICHTE

In ihrem vielzitierten Aufsatz „Gender: A Usefull Category of Historical Analysis“⁹ untersucht Joan Scott die Bedeutung und Anwendbarkeit des Begriffes Geschlecht (Gender) als Kategorie in den Geschichtswissenschaften. Der in der feministischen Theorie entwickelte Begriff wurde lange Zeit primär in der „Frauengeschichte“ bzw. für „geschlechternah“ sozialgeschichtliche Themen angewandt. In der Politik- oder Wirtschaftsgeschichte fand jedoch das Geschlecht als Kategorie bis Mitte der 1990er Jahre kaum Beachtung:

⁹ Joan W. Scott: Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: The American Historical Review 91 (1986) 1053-1075.

„ As social historians turned to new objects of study, gender was relevant for such topics as women, children, families, and gender ideologies. This usage of gender, in other words, refers only to those areas-both structural and ideological-involving relations between the sexes. Because, on the face of it, war, diplomacy, and high politics have not been explicitly about those relationships, gender seems not to apply and so continues to be irrelevant to the thinking of historians concerned with issues of politics and power.“¹⁰

Doch unabhängig von den untersuchten Forschungsbereichen gelang es Historikerinnen lange nicht, die Mitte der 1970er Jahre in der Sexualwissenschaft und in der Soziologie vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Sex (definiert als biologisches Geschlecht) und Gender (definiert als soziales Geschlecht) in der praktischen Forschung als zwei verschiedene Ebenen anzuwenden. Denn in der Theorie ermöglichte die Trennung von Sex und Gender zwar,

„...Frauen nicht mehr dem Bereich der als ahistorisch gedachten Biologie, sondern dem des wandelbaren Sozialen zuzuordnen. Nicht die Hirnwindungen, die Nervenstränge, die Chromosomen, die Gebärmutter oder die Eierstöcke bestimmen, was Frauen sind, sondern der jeweilige historische Kontext, also politische und ökonomische, kulturelle und soziale Bedingungen.“¹¹

Jedoch wurde laut Andrea Griesebner in der empirischen Analyse stets „das historisch variable Gender immer und überall an einen von Natur aus vergeschlechtlichten Körper“ zugeteilt und folglich der „Dualismus von Natur und Kultur“ unverändert aufrechterhalten.¹² Scotts Konzeption von Geschlecht zielt darauf die historische Konstruktion der Unterschiedlichkeit von Frauen und Männern mitzureflektieren und die kulturelle Ordnung, die diese Unterscheidung impliziert, mit einzubeziehen. Da sie die Grundlage meinen theoretischen Überlegungen bildet, will ich hier näher darauf eingehen.

Scotts Definition unterteilt sich in zwei Kernannahmen:

- Geschlecht ist ein konstitutives Element von sozialen Beziehungen, welches auf wahrgenommenen (anatomischen) Unterschieden zwischen den Geschlechtern basiert.
- Geschlecht ist ein grundlegendes Element, um Machtbeziehungen zu kennzeichnen.

¹⁰ Ebd. S.1057

¹¹ Andrea Griesebner, Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte. In: Johanna Gehmacher/Maria Messner (Hg), Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/ Perspektiven. Innsbruck/Wien 2003.37- 53, hier 43.

¹² Ebd. S 44

Der **erste Teil** ihrer Definition setzt sich aus vier miteinander verknüpften Teilebenen zusammen:

1] Geschlecht beinhaltet kulturell entwickelte Symbole, die sich in diversen, teils widersprüchlichen, Repräsentationen niederschlagen. Für HistorikerInnen gilt es, diese symbolischen Repräsentationen zu dechiffrieren, ihren Ursprung und Kontext zu eruieren.

2] Normative Konzepte legen die Interpretation von symbolischen Repräsentationen fest und setzen ihnen mit vorgegebenen Deutungsmöglichkeiten Grenzen. Diese werteorientierten Konzepte (religiöser, bildungstechnischer, wissenschaftlicher, rechtlicher und politischer Natur) verfahren zumeist mit binären Gegensatzpaaren, die auch für die Festlegung und Bestimmung von männlich und weiblich, maskulin und feminin herangezogen werden. Es gilt also zu fragen: Welche alternative Auffassungen werden hierbei abgelehnt? Wann und unter welchen Umständen kommt es doch zur Verhandlung von abweichenden Deutungsmöglichkeiten, die normative Konzepte aufbrechen können? Die dominante Position wird jedoch als einzig mögliche konstatiert und bestimmt infolge die Geschichtsschreibung. In der Historiographie werden normative Konzepte als sozialer Konsens¹³ dargestellt. Dies hat zur Folge, dass die Konflikte und Verhandlungsprozesse, die der Normierung vorangingen, verschleiert werden. Scott fordert, Dekonstruktion¹⁴ als Methode auch bei historisierten Geschlechterbildern anzuwenden, die vermeintlich zeitlose Gegebenheit von binären Geschlechterrepräsentationen als nur eine (dominierende) Position zu hinterfragen und die bis zu dieser gängigen, meist biologisierten Repräsentation ausgetragenen Debatten und Bedeutungskämpfe zu erkunden.

3] Die dekonstruktivistischen Analysen von Geschlechterrepräsentationen und ihrer Symbolik müssen politische Vorbedingungen und die Funktion sozialer Institutionen miteinbeziehen, möchten sie die maßgeblichen Mechanismen erfassen, die Geschlechterverhältnisse in komplexen, (post)modernen Gesellschaften konstituieren.

¹³ Dieser Konsens geht mit der „Naturalisierung“ von sozialen und kulturellen Phänomenen einher, die diese als unveränderlich erscheinen lässt und somit fixiert. Vgl. auch das Konzept des Mythos bei Roland Barthes, Die große Familie der Menschen. In: Ders. Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1998 (erstmalig 1964), S. 16f

¹⁴ In Anlehnung an den Derridas Definition von Dekonstruktion, dessen Vorteil sie in seiner Theoretisierung sieht, die eine brauchbare Methode darstellen kann.

In diesen ist es unerlässlich, die Funktion von geschlechtlich differenzierten Arbeitsmärkten, Bildungssystemen und von politischer Teilhabe für die Dekonstruktion von naturalisierten Geschlechterzuschreibungen heranzuziehen.

4] Als vierte Ebene von Geschlecht eröffnet sich für Scott die subjektive Identität. Auch wenn sie der Lacan'sche Theorie zur Geschlechterkonstruktion ihren Wert nicht abstreitet, bezweifelt sie ihre Anwendbarkeit als Teil einer Analysekategorie in der Geschichtsforschung:

“If gender identity is based only and universally on fear of castration, the point of historical inquiry is denied. Moreover, real men and women do not always or literally fulfill the terms of their society's prescriptions or of our analytic categories. Historians need instead to examine the ways in which gendered identities are substantively constructed and relate their findings to a range of activities, social organisations, and historically specific cultural representations.”¹⁵

Wichtig für die historische Arbeit ist die Frage, wie sich die Beziehung dieser vier beschriebenen Ebenen zueinander darstellt. Diese vier Aspekte des ersten Teils der Scott'schen Geschlechterdefinition sollen als Modell dienen und beitragen, die Präsenz von Geschlecht als gewichtigen Faktor innerhalb von sozialen und institutionellen Zusammenhängen zu verdeutlichen und Geschlecht als Analysewerkzeug in der Geschichtswissenschaft weiterzudenken. Es ist auch der Teil, der ihre Definition von den vorangegangenen unterscheidet, da sie mit dem Hinweis auf die wahrgenommenen Unterschiede „die Bedeutung anatomischer Differenzen nicht voraus [setzt], sondern berücksichtigt, dass diese erst als bedeutungsvolle Differenz konstituiert und in der Praxis erkannt wie anerkannt werden müssen“¹⁶

Im **zweiten Teil** ihrer Definition (*Geschlecht ist ein grundlegendes Element, um Machtbeziehungen zu kennzeichnen*) theoretisiert sie, wie Macht - auch und immer - über Geschlecht artikuliert wird. Dies geschieht, wie sie mit Bourdieu und Godelier argumentiert, über die Festschreibung von biologischen Unterschieden, die als Ursache und somit Legitimation sozialer Beziehungen und Phänomene herangezogen werden:

¹⁵ Scott, Gender: A Useful Category. S. 1068

¹⁶ Griesebner, Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie. S. 45

„Established as an objective set of references, concepts of gender structure perception and the concrete and symbolic organization of all social life. To the extent that these references establish distributions of power (differential control over or access to material and symbolic resources), gender becomes implicated in the conception and construction of power itself.“¹⁷

In Anlehnung an die poststrukturalistische Auffassung von der konzeptionellen Macht von Sprache wird besonders der geschlechtsbezogenen (binären) Differenzierung große Bedeutung zuteil. Somit, meint Scott, kann gerade Geschlecht einen Weg bieten, Strukturen zu entschlüsseln:

“Gender, then provides a way to decode meaning and to understand the complex connections among various forms of human interactions. When historians look for ways in which the concept of gender legitimizes and constructs social relationships, they develop insight into the reciprocal nature of gender and society and into the particular and contextually specific ways in which politics constructs gender and gender constructs politics.“¹⁸

Wegweisende Fragestellungen für historische Analysen mit der Kategorie Geschlecht mit Bezug auf Scotts Skizze fasst die Historikerin Andrea Griesebner so zusammen:

- Welche Markierungs- und Positionierungssysteme sind in Verwendung?
- In welcher Relation stehen sie zueinander?
- Welche Interdependenzen der Kategorie Geschlecht mit anderen soziokulturellen Differenzkategorien (Rasse, Ethnie, Sexualität, Klasse, Stand, Sprache, Alter, Religion, Bildungsgrad etc) können untersucht und festgestellt werden?¹⁹

Die Überlegungen von Scott sollen als theoretisches Grundgerüst für meine geschlechtergeschichtlich orientierte Analyse des Kriegsfilms „Wien im Krieg“ (1916) fruchtbar gemacht werden, schließt ihre analytische Skizze neben der Frage nach politischen Prozessen, nach Verbindungen zwischen ökonomischen Strategien und der Bedeutung von sozialer Erfahrung auch die kulturelle Repräsentation von Geschlecht und ihre Präsenz im politischen Diskurs mit ein.²⁰ Der durch poststrukturalistische Theorieströmungen (Derridas Dekonstruktivismus, Lacans Psychoanalyse, Foucaults Diskursanalyse) veränderte Genderbegriff erfuhr neben ihrer Ausdifferenzierung („Black-“, „Lesbian-“, „Marxist“ Feminist criticism; Queerstudies) auch eine Erweiterung als Kategorie. So definiert die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sabine Sielke den vollzogenen Perspektivenwechsel der Kategorie Geschlecht folgendermaßen:

¹⁷ Scott, Gender: A Useful Category. S.1069

¹⁸ Ebd. S.1070

¹⁹ Vgl. Griesebner, Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie

²⁰ Vgl. Joan W. Scott, Rewriting History. In: Margaret R. Higonnet u.a. (Hg), Behind the lines: Gender and the two World Wars. New Haven 1987. 21-30

...„verstehen die *gender studies* Geschlecht als relationale Kategorie, als Kategorie, die sich mit Begriffen wie Geschlechteridentität und Geschlechterbeziehung umschreiben lässt und somit beide Geschlechter in ihrer Interdependenz betrachtet. Ein solches Verständnis von *gender* fußt nicht auf dem Binarismus biologisch-sozialer Differenz, sondern definiert Geschlecht als heterogene politische, soziale, kulturelle und ökonomische Konstruktion.“²¹

Auch Andrea Griesebner folgert:

„Wird Geschlecht dagegen als eine Kategorie verstanden, die ihre Bedeutung immer auch in Relation zu anderen Differenzkategorien erhält, so geht es immer auch um einen Vergleich der Möglichkeiten, die konkrete, mehrfach verortete Menschen in spezifischen historischen Kontexten hatten. Damit lässt sich die konkrete Bedeutung des Frau- oder Mannseins nicht ‚fixieren‘, sondern sie ergibt sich aus spezifischen, sich historisch ändernden Bedingungen, Strukturen und Werten.“²²

Der Kinofilm als kulturelles Produkt, speziell einer, der im Krieg für die Lenkung der Zusehermassen produziert wurde, bietet sich besonders gut an, mit der Kategorie Geschlecht untersucht zu werden. „Wien im Krieg“, der mit dem Untertitel „ein ernstes und heiteres Zeitbild in 4 Akten“ auf seine Aktualität aufmerksam zu machen suchte, verbindet vielerlei Elemente, auf die Analysekategorie Geschlecht angewendet werden muss. Auch wenn ein Spielfilm aufgrund der fiktiven Handlung kaum einen „Beweischarakter“ für eine zeitgenössische Dokumentation des Krieges und der Geschlechterverhältnisse einnehmen kann, birgt er dennoch Lesarten, in denen die Symbolik und ihre (historische) Einbettung in normativen Konzepten deutlich werden.

²¹ Sabine Sielke, Einleitung. Let's Talk about Gender! Zur 'Karriere' einer Analysekategorie. In: Dies./Anke Ortlepp (Hg.), Gender Talks. Geschlechterforschung an der Universität Bonn. Frankfurt am Main 2006. Hervorhebung im Original.

²² Andrea Griesebner/Christina Lutter, Geschlecht und Kultur. Ein Definitionsversuch zweier umstrittener Kategorien. In: Andrea Griesebner/Christina Lutter (Hg.), Beiträge zur Historischen Sozialkunde: Geschlecht und Kultur. Sondernummer 2000, 58-64. Online unter <<http://www.fhs.cuni.cz/kolegium/griesebner1.pdf>> [25.11.08]

b) GESCHLECHT & FILM

In filmtheoretischer Hinsicht stellen die Ansichten von Heide Schlüpmann in Bezug auf den Frühen Film und seine Bedeutung für die feministische Filmwissenschaft den theoretischen Rahmen meiner Überlegungen.

In ihrem „Beitrag zur Selbstreflexion feministischer Filmwissenschaft in drei Folgen: das Gegenkino, die Gegengeschichtsschreibung, die Gegentheorie“ skizziert Schlüpmann die Anfänge des feministischen Gegenkinos, das sich in den 1970er Jahren im Umfeld der gesellschaftskritischen Linken entwickelte. Kritisch gegenüber dem herrschenden Kino²³ positioniert, galt es das Gegenkino als einen Ort zu etablieren, „wo Wahrnehmungen (Selbstwahrnehmungen, Wahrnehmungen von kulturellen und sozialen Kontexten,...) im emanzipatorischen Sinne und eine Reflexion über Herrschaftsverhältnisse möglich war“.²⁴ Die sich aus dieser Forderung entwickelnde Filmtheorie und die eigene, avantgardistische Filmsprache flossen in das feministische Filmschaffen ein. Jedoch erlangten die Filme keine Breitenwirkung, „die Masse des weiblichen Publikums blieb fern“.

Die Wiederentdeckung des Frühen Kino²⁵ in den 1980er Jahre führte innerhalb der feministischen Filmwissenschaft zur Annahme, ein wirkliches „Gegenkino in der Geschichte“ gefunden zu haben. Denn vieles, was bei der Sichtung dieses filmischen Fundus zu Tage kam, widersprach jenen Aspekten, die am herrschenden Kino kritisiert worden waren: ein „vom männlichen Blick und dem männlichen Erzähler geprägtes Hollywoodkino²⁶ (...), in dem die Frau als Frau nicht vorkommt – weder vor der Kamera noch vor der Leinwand, im Publikum“. Zahlreiche Aspekte des Frühen Kino schienen dem Konzept des Gegenkinos zu entsprechen. Schlüpmann fasst diese Aspekte zusammen:

²³ Das herrschende Kino wird in der feministischen Filmwissenschaft auch mit den Termini „klassisches narratives Kino“ oder „klassisches Hollywoodkino“ bezeichnet, das geprägt ist vom voyeuristischen männlichen Blick und seiner Skopophilie, Zeitlich ist „eine Kinotradition, die von den großen Hollywoodstudios (1930-1960) dominiert war“, gemeint. Zit. nach Preschl: Lachende Körper. S.11

²⁴ Claudia Preschl, Einleitung: Feministische Positionen zum Frühen Kino. Der Wunsch nach einem Gegenkino. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), Screenweise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg 2004. 103-106, hier 104

²⁵ Mit Frühem Kino wird vorrangig das westliche Filmschaffen von 1895 bis 1915 oder 1917 periodisiert.

²⁶ Siehe Anm. 23.

- Es [das Frühe Kino] erzählt Geschichten von Frauen, von ihrem Alltag, den Lebensproblemen, ihren Wünschen, und Träumen.
- In ihm existieren die Frauen als Frauen: Das ließ sich einerseits aus dem dokumentierenden Moment der frühen Filme erklären und andererseits aus der starken Präsenz der Schauspielerinnen und ihrem Einfluss auf den gesamten Film.
- Die Frauen dieser Filme überschreiten in der Art ihres Spiels und in der Figur, die sie darstellen, oft ihre traditionellen weiblichen Rollen
- Der Blick ist nicht männlich kodiert: Im Film kommt er gleichberechtigt den Frauen zu. Das Frühe Kino ist außerdem insgesamt nicht voyeuristisch organisiert sondern exhibitionistisch.
- In den Filmen vertreten auch Frauen eine Erzählperspektive, nehmen die Position der Erzählerin ein. Dies insbesondere aufgrund der Körpersprachlichkeit der stummen Filme.
- Das Frühe Kino ist oft ein Kino für Frauen – allein schon aus ökonomischen Gründen, weil sie in der prekären Zeit der Durchsetzung des Kinos einen starken Anteil am Publikum haben. Es ist aber auch ein Kino für Frauen im Sinne einer neuen Öffentlichkeit, in der sie ihr Leben, das Private und Intime, ansehen und reflektieren können. Das gewann insbesondere auf dem Hintergrund sozialer Veränderung Bedeutung.
- Der Raum, den das Frühe Kino den Frauen gibt, ist keine Nische, sondern eine Massenöffentlichkeit, an deren Bildung sie teilhaben. Das Massenkino ist Avantgarde neuer Lebensformen. Auch darin erfüllte sich am Ende die Vorstellung des Gegenkinos, dass es dem Kampf der Frauen das politische Bündnis zurückgab.²⁷

Infolge dieser „Wiederentdeckung“ konzentrierte sich Theorie und Kritik innerhalb der feministischen Filmwissenschaft auf die Analyse von Blickführung und Erzählperspektiven in den gesichteten Frühwerken.

Doch das Frühe Kino konnte nicht nur auf die implizite Kritik am herrschenden männlichen Kino reduziert bleiben, da es sich als wesentlich vielfältiger erwies und die Untersuchung von patriarchalen Strukturen allein nicht ausreichend erschien. In Anbetracht der populären Kulturen, die der Frühe Film in sich barg, zeigte sich, dass für jenes Kino „eine Sprache jenseits der vom herrschenden Kino und seiner Kritik geprägten Begrifflichkeit zu finden“ galt. „Es [das Frühe Kino] zeigte sich nun als etwas, das grundsätzlich mit der patriarchalen, bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und Öffentlichkeit bricht, um eine Kultur der Masse zu werden (...).“²⁸ Schlüpmann beschreibt, wie die Fokussierung auf ein Gegenkino angesichts der neuen Erkenntnisse und Seherfahrungen verblasste und die Einsicht, dass das Frühe Kino kein Gegenkino in Opposition zum „kinematographischen Mainstream“, sondern vielmehr eine Gegenkultur gegen die etablierte bürgerliche Kultur darstellte, sich durchzusetzen begann. Für die feministische Filmwissenschaft bedeutete dies einen

²⁷ Heide Schlüpmann, Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-)Entdeckung heute geworden? In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), Screenweise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg 2004. S.108f.

²⁸ Ebd. 109

Shift in der Analyseperspektive: „Eine geschichtliche Entdeckung - die frühen Filme – hat das Kino als Verbündeten feministischer Wissenschaft wahrzunehmen ermöglicht.“²⁹

Kann diese Charakterisierung des Frühen Films auch auf „Wien im Krieg“ gelten? Schlüpmann konstatiert, dass die Entdeckung von Filmen aus der Ära des Frühen Kinos eine Neuschreibung von Filmgeschichte ermöglicht, da die Werke nicht nur erfreuliche Beispiele für ein feministisches Gegenkino³⁰ und eine emanzipatorische Gegenöffentlichkeit darstellen, sondern auch methodische Neuerungen nach sich ziehen: Für die Erkenntnis wird ihres Erachtens vor allem die Aufführungspraxis der Frühen Filme essentiell. Die innerhalb der feministischen Filmtheorie diskutierte Frage nach der Zuschauerin und dem „Sinn“ ihres Kinokonsums³¹ beantworteten die Frühen Filme laut Schlüpmann, „indem sie unzweideutig uns unserer Wahrnehmung im Kino versicherten:“ Das Frühe Kino und von ihm reflektierten populären Kulturen waren bestimmt vom Element der Überschreitung: „vom Privaten ins Öffentliche, aus dem ausgrenzenden Bereich intimen Erlebens in den öffentlichen Ernst des Geschäfts.“³² Umgelegt auf Frauen im Publikum oder die zahlreichen Schauspielerinnen war es der Schritt vom Heim oder der Fabrik in die Öffentlichkeit des Kinosaals oder auf die Leinwand. Das Kino bot gerade marginalisierten Bevölkerungsschichten eine öffentlich-politische Bühne, einen Übertritt in die Gegenöffentlichkeit.

Durch die Wiederentdeckung des Frühen Films veränderte sich nicht nur innerhalb der feministischen Filmtheorie die Filmgeschichtsschreibung. Auch die New Film History untersuchte Frühwerke unter neuen Fragestellungen.³³ Neben den Parallelen in der Beschäftigung mit dem Frühen Film ist es für die feministische Filmwissenschaft jedoch der (zusätzliche) politische Aspekt, der die Untersuchung und Neubewertung so gewinnbringend macht:

²⁹ Ebd. 109

³⁰ Als Gegenkino zum von männlicher Schaulust geprägten klassischen Hollywoodkino.

³¹ Vgl. auch: Claire Johnston, frauenfilm als gegenfilm: In: Frauen und Film 11 (1977) 10-18 und Jane M. Gaines, Of Cabbages and Authors. In: Jennifer M. Bean/Diane Negra, A Feminist Reader in Early Cinema. Durham London 2002. 88-118.

³² Schlüpmann: Frühes Kino als Gegenkino S. 110. Leider kann ich diese Methode nicht im Selbsttest ausprobieren, da mein „Vorführerlebnis“ auf eine DVD und ein altes Fernsehgerät als Abspielmöglichkeit reduziert bleibt.

³³ Vgl. Paul Kusters: New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: montage/av. 5/1/(1996). 40-60. Und: Thomas Elsaesser, Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002.

„Der Unterschied zwischen den beiden Diskursen [New Film History und Feministischer Filmhistoriographie] wäre jedoch am Verständnis von Politik, von politischen Praxen festzumachen, also daran, wie eine „politische Konzeptualisierung von Kultur als Austragungsort gesellschaftlicher Differenzen“ verstanden wird, geht es einer Feministischen Filmtheorie doch immer auch um die Erkenntnis der gesellschaftskritischen Potentiale der Geschichte.“³⁴

Diese Einschätzung teilt auch Eva Warth:

„Die Attraktivität des kulturalistischen Paradigmas für eine feministisch orientierte Filmwissenschaft liegt dabei zum einen in der politischen Konzeptualisierung von Kultur als Austragungsort gesellschaftlicher Differenzen und andererseits in der Betonung von Handlungsfähigkeit sozialer Subjekte sowie der historischen Spezifität, die die willkommene Abkehr vom Determinismus, Pessimismus und Universalismus der Filmtheorie der 80er Jahre ermöglicht.“³⁵

Diese politische Komponente des Frühen Kinos hat meines Erachtens für einen Propagandafilm besondere Relevanz, weshalb ich die Dauer des Ersten Weltkrieges in die Kategorisierung „Frühes Kino“ mit einschließe. Jedoch ist der akute Kriegsumstand als zusätzlicher Parameter in der Analyse mitzudenken, da insbesondere in Hinblick auf einen staatlich geförderten Film weitere „äußere“ Faktoren (politische Einflussnahme, Zensur) zum Tragen kommen.

Die Frage, ob die männlich dominierten Produktionsverhältnisse (Sascha-Film in Zusammenarbeit mit dem Kriegsarchiv) und das nationalistische Kriegsumfeld einen Einfluss auf Handlung und Blickregime des behandelten Films hatten und somit eventuell auch den Wandel in den filmischen Geschlechterverhältnissen (wie sie dann speziell im klassischen Hollywoodkino dramaturgisch und motivisch durchschlagenden Erfolg hatten) einleiteten, ist gerade für „Wien im Krieg“ eine äußerst spannende. Sie schließt sich Schlüpmanns Frage an die Filmgeschichte an, „wie es zu jenem Albtraum des herrschenden Kinos – als Fiktion oder Wirklichkeit – kommen konnte.“ Gerade ihr Hinweis auf die „kritische Filmgeschichte, [die] sich mit den politischen Diskursen“ auseinander setzt, „die den Film offen oder verdeckt zum Propagandainstrument macht“, ist für den behandelten Propagandafilm aus dem Ersten Weltkrieg relevant.

Claudia Preschl geht in ihrem Buch „Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre“ auf zwei Ebenen auf den Aspekt der Schaulust ein. Sie beschreibt zum einen Schaulust als „Wollust des Schauens“, die der kinematographischen Darbietung

³⁴ Claudia Preschl: Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre. Wien 2008 (Band 8 der Filmmuseum Synema Publikationen). S. 14f.

³⁵ Eva Warth: Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), Screenweise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg 2004. S.117.

innewohne. Diese sinnliche Erfahrung des Kinos löste im Empfinden von Zeitgenossen andere Formen des sensationellen Spektakels ab:

„Wurden diese Gelüste [...] lange Zeit von Zirkus, Varieté und Theater bedient, so sei nun das Kino der Ort fürs Spektakuläre“³⁶

Zum anderen wurde auch schon damals das Kino als Ort der (neuen) „Sinnenkultur“ beschrieben, die zur „Entspannung und Zerstreuung im Sinne einer Entlastung vom modernen Leben und der modernen Arbeitswelt, die von Beschleunigung und Anstrengung geprägt“ sei, beitrage.³⁷ Preschl verweist darauf, dass dieser zweite Aspekt des Schauens eine Kulturtechnik darstellt, die dem Industriezeitalter entsprach: Kino war ein Medium, das den Wandel und die Beschleunigung besser als jedes andere repräsentierte, gleichzeitig aber die nötige Auszeit vom rasanten neuen Arbeitsalltag bot, die die angebrochene Moderne mit sich gebracht hatte. So wurde Kino als Unterhaltung konsumiert, als urbanes Massenphänomen zur Gestaltung von Freizeit begriffen und als technischer Fortschritt empfunden, mit dem Ergebnis die Kulturlandschaft gravierend zu verändern. Die beiden Ebenen des Erlebnisses Kino finden sich auch in der Beschreibung der Filmwoche:

„Denn was sucht heute der Zuschauer im Kino? Er will zunächst sein Interesse an dem befriedigen, was heute alle Sinnen und Trachten erfüllt, und verlangt Aktualitätenbilder; er will sich aber auch zerstreuen und ablenken.“³⁸

In Bezug auf die Frage nach der Zuschauerin fasst Preschl Emilie Altenlohs Dissertation "Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher" aus dem Jahr 1914 zusammen. In ihrer empirischen Studie gelangte Altenloh zur Einschätzung, dass das Kino gerade für Frauen eine große Attraktivität darstellte. Es faszinierte aufgrund der sinnlichen Erfahrung (meist auch wegen der musikalischen Darbietung) und eröffnete gleichzeitig für Frauen einen emanzipatorischen Raum. Frauen erlangten durch die Lichtspielhäuser einen Zugang zum öffentlichen Kulturleben, auch wenn das Kino vom gehobenen Bürgertum und Teilen der Frauenbewegung nicht der (Hoch-) Kultur zugerechnet wurde. Altenloh untersuchte die Vorlieben der Kinogänger nach deren Alter, Berufsstand und Geschlecht. Hinsichtlich der Arbeiterinnen stellte sie fest, dass sich jene, was das Kino betrifft, homogener und begeisterter darstellten als ihre männlichen Kollegen:

³⁶ Ebd.: S.17

³⁷ Ebd.: S.19

³⁸ Die Filmwoche. Nr. 73. (1914). S2.

„Alle die differenzierenden Momente, die unter den Arbeitern verschiedene Typen herausbilden – den begeisterten Theaterbesucher, den Gewerkschaftler – fallen bei den Frauen derselben Schicht fort. Sie geben ein viel einheitlicheres Bild ab als die Männer; denn ihre Interessen richten sich in der Hauptsache nur auf zwei Gebiete: auf Theater und Kinematographen. Besonders der letztere ist als Unterhaltungsmittel von allergrößter Bedeutung. Der Theaterbesuch, der im Durchschnitt vielleicht noch etwas häufiger ist als bei den Männern, vollends aber Konzert- oder Vortragsbesuch treten weit dahinter zurück. Wissenschaftliche oder Parteiinteressen, die bei den Männern einen großen Teil der freien Zeit ausfüllen, fehlen bei den Frauen sozusagen ganz. Soweit sie sozialdemokratischen Verbänden angehören, sind sie eifrige Parteianhängerinnen. Einzelne sind auch gelegentlich in Versammlungen oder zu Vorträgen gewesen. Im Allgemeinen aber ist der Ehrgeiz nach positiven Kenntnissen, die zur Grundlage der politischen Stellung dienen könnten, außerordentlich schwach. Daher ist es erklärlich, daß der Kino, besonders bei denjenigen Frauen, die selbst keinen Beruf haben, eine große Rolle spielt; denn sie haben viele freie Zeit außer ihrer Hausarbeit und relativ wenig naheliegende Möglichkeiten, sie auszufüllen. Mehr aus Langeweile gehen sie deshalb häufiger in den Kino als aus wirklichem Interesse für die Aufführung. Während die Männer in Wahlversammlungen sind, gehen die Frauen in das benachbarte Lichtspieltheater, und nach der Vorstellung holen sie dann ihre Männer wieder ab. Mit der Zeit aber wird dieser Notbehelf zu einem wichtigen Bestandteil ihres Daseins. Nach und nach werden sie von einer wahren Begeisterung dafür ergriffen, und mehr als die Hälfte sucht sich wöchentlich ein oder mehrmals diesen Genuß zu verschaffen. Sie leben während der Zeit in einer anderen Welt, in einer Welt von Luxus und Verschwendung, die den einförmigen Alltag vergessen machen.“³⁹

Diese in Mannheim vor Kriegsausbruch durchgeführte Studie wirft die Frage auf, ob und wie sehr der Krieg das Alltagshobby Kino verändert hat. Wurden Arbeiterinnen auch während des Krieges nach der Vorführung von ihren Männern abgeholt, zumal diese meist an der Front waren? Stieg die Zahl der Kinobesucherinnen, je härter der Arbeitsalltag im Krieg wurde und die Alltagsflucht umso wichtiger oder brach sie wegen der finanziellen Not ein? Eine Studie zum Kinokonsumverhalten während des Ersten Weltkrieges in Österreich-Ungarn gibt es nicht, doch dass noch genug Menschen die Lichtspielhäuser trotz der schweren Zeiten aufsuchten, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass die Heeresleitungen der kriegsführenden Länder den Film gezielt als propagandistische Mittel einsetzten.⁴⁰

In einem weiteren Kapitel befasst sich Preschl mit der Rolle der Unterhaltung und des Vergnügens in der damaligen Gesellschaft. Die von ihr beschriebene Verlagerung des Häuslichen ins Öffentliche, die Lust am Sehen und Gesehen werden und nicht zuletzt die erweiterte Freizeit und deren Gestaltung finden ihren Niederschlag in der boomenden, urbanen Unterhaltungsindustrie der Wiener Vorkriegszeit:

“(…) angefangen von den Theateretablissemments über zahlreiche Varietés bis hin zum großen Vergnügungsviertel per se, dem Prater: überall in der Stadt existierten Panoptiken, große und kleine Theaterbühnen und Kinematographen.“⁴¹

³⁹ Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914. Online unter: <<http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh/>> [25.11.2008]

⁴⁰ Vgl. Oskar Messter. Film als politisches Werbemittel (1916). In: KINtop. 3(1994) 93-102. Der Filmproduzent verweist auf die Propagandaerfolge der Ententemächte und fordert Unterstützung für den deutschen Propagandafilm.

⁴¹ Preschl, Lachende Körper. S.25.

Gerade diese Vergnügungsstätten ermöglichten es den Frauen Teil der zeitgenössischen „society of spectators“⁴² zu werden. Die durch die Industrialisierung zu Tage getretene steigende Konsumkraft ermöglichte denjenigen den öffentlichen Raum zu betreten, denen es zuvor verwehrt war: Frauen, Arbeiter(innen) und den „niederen Ständen“. Mit ihrem zunehmenden öffentlichen Auftritt stellten Frauen eine der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaftsordnung widersprechende Gegenöffentlichkeit dar, die gerade in der Freizeitkultur der Kinematheken sichtbar wurde. Das Kino stand somit stellvertretend für ein erweitertes (nicht immer gern gesehenes) Angebot an Kultur und Freizeitaktivitäten und hatte gerade für Frauen eine emanzipatorische Funktion. Denn das Kino schien für alle offen: Als leistbare Unterhaltung machte es weder vor Altergrenzen halt, noch vor Klassen- oder Geschlechtergrenzen. Gleichzeitig zeigen sich in den glühenden Diskussionen um Jugendverbote⁴³ und den Forderungen der Kinoreformer, dass dieses Bild der Kinematheken nur bedingt aufrecht zu erhalten ist. Die Zensur, die inhaltliche Vorselektion betrieb oder Filme gar gänzlich verbot, schränkte den Zugang zu einem vollständig freien Kino zusätzlich ein.

Doch trotz dieser Begrenzungen entwickelten sich speziell für die Position der Frauen als Konsumentinnen von Freizeitkultur neue soziopolitische Aktionsräume, die die geschlechtliche Grenzziehung von Öffentlich und Privat brüchig werden ließen. Gerade die zwiespältige öffentliche Reaktion auf diese Grenzüberschreitung ins Öffentliche der Vergnügungskultur zeugt für Preschl vom subversiven Potential jener Unterhaltungsstätten im Hinblick auf bestehende Herrschaftsverhältnisse.

In Bezug auf den emanzipatorischen Charakter der Kinematheken fügt sie zur Erfahrung von Freizeit und (Gegen)Öffentlichkeit die Möglichkeit hinzu, aufgrund der Filminhalte, die sich mit dem Alltagsleben, den Problemen, Sehnsüchten und Träumereien von Frauen befassten, „die eigene Welt zu reflektieren“.⁴⁴ Inwiefern diese Beobachtungen auch für den Propagandafilm „Wien im Krieg“ gelten – dieser Lustspielfilm fällt aufgrund seiner Entstehungszeit aus dem von Preschl behandelten Rahmen – wird im Analyseteil untersucht.

⁴² Vanessa Schwartz: Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de Siècle Paris. Zitiert nach Preschl, Lachende Körper. S. 25

⁴³ „...denn wir dürfen nicht vergessen, daß das Kino noch immer da und dort angefeindet wird. Es gibt noch immer Geister, die da meinen, sie müßten nach wie vor Möglichkeiten entdecken, die für unsere Jugend schädlich, für unser künstlerisches Empfinden nachteilig und für die ästhetischen Gesetze des Alltags unpassend sind. Wir können mit diesen unglückseligen Hypochondern und Morosen nicht rechten, sie sind ja doch nicht zu überzeugen!“ Oscar Geller: Der Krieg und die Filmkunst. Österreichischer Komet 297(1916) S.1

⁴⁴ Preschl: Lachende Körper. S.25

II. ERSTER WELTKRIEG & GESCHLECHT

a] NATION & GESCHLECHT

Nation, verstanden als vorgestellter „Verbund von Gleichen“, der Heterogenität nivelliert und gesellschaftliche Ungleichheiten als inexistent imaginiert⁴⁵, ist in seiner Konzeption zur Zeit des Ersten Weltkriegs (wie auch davor und danach) stark geschlechtlich codiert. Da weder kollektive noch individuelle Identitäten je geschlechterneutral sind, löst sich die geschlechtliche Markierung auch in scheinbar homogenisierenden Prozessen wie der Nationalisierung nicht auf. Dies gilt auch dann, wenn Konflikte oder Kriege das Selbstverständnis der jeweiligen Staaten verstärkt vereinheitlichen. Denn die geschlechtliche Markierung, die „dualistisch-binär, oppositional und hierarchisch [ist], indem sie aus den beiden Polen Weiblichkeit und Männlichkeit besteht und keine Zwischenräume zulässt“, bleibt innerhalb des Nationsgedankens erhalten.⁴⁶

In Abgrenzung nach Außen, zum Feindlichen, wird die Nation mit weiblichen Attributen besetzt und kommuniziert. So repräsentieren etwa auf symbolischer Ebene Frauenbilder wie die der französischen Marianne, der bayrischen Bavaria, dem Mütterchen Russland oder der amerikanischen Freiheitsstatue ganze Staatsgebilde. Einen teils offenkundigen, teils subtilen Niederschlag findet die „weibliche“ Nation in der Kriegsrhetorik, die feindliche Angriffe oft als Vergewaltigungsgefahr für die Heimat stilisiert und die militärische Invasion in die Landesgrenzen mit Vergewaltigungen an Zivilistinnen gleichstellt.

Die Bebilderung von Nationen als lebensstiftende und gleichzeitig in ihrer „Sexualität“ bedrohte Körper zieht sich als universal erfolgreiche Idee durch die Nationengeschichten vieler Staaten. Gerade im Kriegsfall wird sie zum relevanten Sinnbild, da es zur nationalen Pflicht von Frauen(körpern) wird potentielle Soldaten zu gebären, während es zur nationalen Pflicht von (meist) Männern wird, Frauen(körper) vor feindlicher, zumeist sexuell konnotierter Gewalt zu beschützen. Die Organisation von

⁴⁵ Vgl. Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Berlin 1998. S14f.

⁴⁶ Bettina Engels/Sven Chojnacki, Krieg, Identität und die Konstruktion von Geschlecht. November 2007 Online unter: <http://web.fu-berlin.de/gpo/engels_chojnacki.htm> [25.11.08]

Nationalarmeen, die bisher fast ausschließlich Männerdomäne geblieben sind, fügt sich mit ähnlichen Argumentationsketten in die geschlechtliche Nationenzuschreibung: Kriegsdienst von Frauen widerspräche der friedfertigen Natur dieser, was – so ein auch heute gängiges Argument – aus der biologisch-anatomischen Beschaffenheit von Frauenkörpern und ihrer Schwäche hervorgehe. Zudem gefährde der Eintritt von Frauen die Schlagkraft der militärischen Organisationsstruktur, die effizienter operiere, je homogener sie in sich sei. Dies sei für die Sicherheit der Nation überlebenswichtig und könne nur mit der „einzigartigen“ Gemeinschaft“ einer rein männlichen Kombattantengruppe erreicht werden.⁴⁷ Das männlich organisierte Nationalheer sichert(e) somit durch seine dezidierte Maskulinität die „weibliche Nation“.

Im Vielvölkerstaat der Habsburger Monarchie, die diverse separatistisch-nationalistischen Tendenzen im Reichsgebiet einzudämmen hatte, war die geschlechtliche Symbolisierung der Nation nicht ganz so markant und eindeutig weiblich. Aufgrund der reichsinternen Heterogenität war der Nationbuilding-Prozess nicht möglich. Allein die Vielzahl an Selbstbezeichnungen der Monarchie zeigt auf, wie schwierig das Gefüge als eine nationale Einheit zu skizzieren war. Gerade im Krieg erwies sich diese ethnische und sprachliche Vielfalt als nachteilig:

“During World War I, the imprecise definition and fluctuating popular understanding of “the state” in Austria became an acute problem because millions of civilians were expected to sacrifice and “hold out” for this state.”⁴⁸

Als einigende Symbolfigur spielte der väterliche Kaiser Franz Joseph eine bedeutende Rolle, die nach dessen Tod vermisst wurde. In Franz Josephs Nachfolge scheiterte der Thronfolger Kaiser Karl als verbindendes Element nationaler Einigkeit, trotz der starken visuellen Inszenierung seiner Person.⁴⁹

Doch trotz der Uneinheitlichkeit – oder gerade deshalb – wurde auch in Österreich-Ungarn der Nationskörper mit dem Frauenkörper gleichgesetzt. Heidrun Zettelbauers Untersuchung zeigt anhand des Deutschnationalen „Schulverein Südmark“ exemplarisch auf, wie während des Ersten Weltkriegs in der Steiermark Geschlechtermetaphorik eingesetzt wurde und wie vorhandene Geschlechteridentitäten, speziell das historische Konstrukt der natürlich-biologischen „Weiblichkeit“, in der Kriegsmobilisierung Verwendung fanden.

⁴⁷ Vgl. Ruth Seifert, Identität, Militär und Geschlecht. Zur identitätspolitischen Bedeutung einer kulturellen Konstruktion. In: Karin Hagemann/ Stefanie Schüler-Springorum, (Hg.): Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt am Main 2002. 53-66.

⁴⁸ Maureen Healy, Vienna falling. Total War and Everyday Life, 1914-1918. Diss. Chicago 2000. S16

⁴⁹ Vgl. Elisabeth Büttner/Christian Dewald (Hg.), Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg/Wien 2002.

Den Ausgangspunkt für das deutschnationale Geschlechterkonzept stellte das bürgerliche Geschlechtermodell des späten 19. Jahrhunderts dar, in dem einem männlichen „Ich“ ein weibliches „Anders-Sein“ gegenüber-gestellt war. Diese Alterität kippt jedoch in einem von Nationalismus getragenen Krieg, in dem der Feind zum „Anderen“ erklärt wird. Um sich gegen diesen neuen „Anderen“ abzugrenzen und die nationale Eigenständigkeit zu schützen, entwickelte sich die Vorstellung von der Verschmelzung zu einer Nation:

„Frauen werden im Zuge von nationalen Mobilisierungsprozessen vielfach in die „gemeinsame Nation“ integriert, um die innere Homogenität zu sichern.“⁵⁰

Dennoch bleiben innerhalb dieser national imaginierten Einheitlichkeit Geschlechterdifferenzen erhalten und dienen in Folge der Ordnung und gesellschaftliche Struktur suggerierenden Geschlechtermetaphorik in Kriegsdiskursen:

„Auf den Frauenschultern liegt ein großer Teil der Kriegsarbeit. Das Volk und die maßgebenden Stimmen sind schon längst darin einig, daß ohne die zurückgebliebenen, sorgenden Frauen ein Durchhalten im Kriege unmöglich wäre. Wie viele Frauen stehen jetzt großen geschäftlichen Unternehmungen vor, während ihre Gatten draußen mit der Waffe in der Hand den heimatlichen Herd schützen. Der Mann schirmt draußen das Haus, die heimatliche Scholle, gegen die von außen drohende Gefahr, die Frau hingegen erhält das vom Manne Geschaffene daheim.“⁵¹

Neben der zur Überbrückung der Kriegssituation übernommenen Verantwortung für das „vom Manne Geschaffene“ wurden die reproduktiven „Aufgaben“ zu kriegsrelevanten Themen in der Propaganda, mit denen neben dem Fortbestand der Truppengröße auch die angemessene ideologische Erziehung der Nachkommen zu gewährleisten versucht wurde. Frauen erschienen besonders in Kriegssituationen als „Hüterinnen kollektiver Identität“, die in der Heimat mit der Pflege und Aufrechterhaltung des Nationskörpers betraut waren.⁵² Aus dieser Zuschreibung ging auch die Vorstellung hervor, dass die Respektabilität einer Nation an „ihren“ Frauen und deren Verhalten hing. Als biologische Erzeugerinnen der Nation verkörperten sie ihre Moral, ihre Grenzlinien wie auch ihre Ethnologie. Für abweichendes Verhalten wurden Frauen strenger zur Verantwortung gezogen und nicht nur moralisch verurteilt. Außer- und nicht ehelicher Sex wurde primär Frauen zur Last gelegt, wobei Kriegerfrauen (so wurden die Ehefrauen eingezogener Soldaten bezeichnet) unter besonders starker

⁵⁰ Heidrun Zettelbauer, „Die Liebe sei euer Heldentum“. Krieg und Geschlecht im deutschnationalen Diskurs im Ersten Weltkrieg. In: Petra Ernst/Sabine A. Haring/Werner Suppanz, Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne (Studien zur Moderne, Bd. 19) Wien 2004. 187-218. Hier 193.

⁵¹ Schwazer Bezirks-Anzeiger, 05.06.1915, S.5. Zitiert nach Horst Schreiber, Für Gott, Kaiser und Vaterland: Schwaz im Ersten Weltkrieg 1914-1918. In: Ders./Helmut Alexander (Hg.), Schwaz. Der Weg einer Stadt. Innsbruck 1999. 23-46

⁵² Engels/Chojnacki: Krieg, Identität und die Konstruktion von Geschlecht.

Beobachtung standen, da ihre Untreue zusätzlich als Verrat an der Nation angesehen wurde. Die juristische wie gesellschaftliche Aburteilung von Frauen, die mit dem Feind sexuelle Verbindungen eingingen, bestätigt die Zuschreibung des weiblichen Körpers als Staatsgebiet. Dass diese spezifische Verbindung zwischen Sexualität und Patriotismus ausschließlich an den Frauen exekutiert wurde, nicht aber zugleich für Soldaten und Offiziere im Etappengebiet galt, wurde schon von zeitgenössischen Beobachter(inne)n kritisiert.⁵³

⁵³ Ute Daniel: Der Krieg der Frauen 1914-1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland. In: Gerhard Hirschfeld u.a. (Hg.), "Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...". Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen 1993. 131-149.

b] GESCHLECHT & KRIEG

WANDEL ODER REPRODUKTION DER UMSTÄNDE?

As a first step, war must be understood as a *gendering* activity, one that ritually marks the gender of all members of a society, whether or not combatants⁵⁴

Speziell in Bezug auf den Zusammenhang von Krieg und die Repräsentation von Geschlecht stellt Joan Scott die Frage, ob Geschlechtersysteme zu Kriegszeiten transformiert wurden oder ob sie – trotz oder wegen der außergewöhnlichen Situation – reproduziert wurden.⁵⁵

Im multidisziplinär angelegten Sammelband "Behind the Lines. Gender and the Two World Wars" untersuchten Wissenschaftlerinnen die beiden Weltkriege auf die Kategorie Geschlecht. Sie gehen mit unterschiedlichen Themen auf Scotts Forderung ein, Geschichtsforschung (gerade auch außerhalb der women's studies) mit Geschlecht in Bezug zu setzen und neu zu konzeptualisieren. Die Herausgeberin Margaret Higonnet macht mit dem Modellbild der aus der DNA-Forschung bekannten spiralförmigen Doppelhelix deutlich, wie die Geschlechterbeziehungen zueinander positioniert waren (und noch sind): Lange Zeit wurde der Erste Weltkrieg als emanzipatorischer Motor für die Rechte und die soziale Stellung von Frauen betrachtet. Frauen, so schien es, arbeiteten in viel größerer Zahl als zuvor in als „Männerberuf“ geltenden Domänen. Sie waren mit ihren neuen Ämtern in der Öffentlichkeit präsenter und organisierten viele kriegswichtigen Bereiche der Heimatfront, etwa die Rüstungsindustrie, die städtische Fürsorge, die Liebesgaben an die Soldaten und die sanitäre Unterstützung als Krankenschwestern zu Hause wie an der Front. Auch im Privaten wurden Frauen mit neuen Autoritäten (etwa als neues „Familienoberhaupt“ und Ernährerin) ausgestattet, die dem bürgerlichen Frauenbild der Vorkriegszeit widersprachen. Es schien sich der sozialrechtliche Status von Frauen während des Krieges zum Positiven zu verändern und das in vielen europäischen Ländern nach Kriegsende zugesprochene Frauenwahlrecht wurde lange Zeit als konsequente Folge dieser Veränderungen wahrgenommen.

⁵⁴ Higonnet (Hg.), Behind the Lines. S 4.

⁵⁵ Scott, Rewriting History. S. 26

Doch gleichzeitig wurde die Rolle der „weiblichen Bevölkerung“ im Krieg, wenn nicht ignoriert, dann meist als weniger bedeutsam hingestellt. Nicht einmal jenen (vergleichsweise wenigen) Soldatinnen, die in Bataillons an der Front mitkämpften, wurde dieselbe Anerkennung zuteil wie ihren männlichen Kameraden. Pflegerinnen und Kriegskrankenschwestern hatten mit einer ambivalenten Beurteilung ihrer Arbeit und ihrem Image zu rechnen: Zum einen wurde der freiwillige Einsatz an der Front gerade von bürgerlichen Frauen als ansehnliche, ehrenvolle Pflicht und vaterländische Hingabe empfunden. Die Idealisierung des Schwesternberufes und ihre symbolische Aufladung mit „wahren weiblichen Werten und Aufgaben“ erfolgte schon in den Jahrzehnten vor Kriegsbeginn. Aufopferung, Selbstlosigkeit, Freiwilligkeit, Gehorsam, hierarchische Unterordnung, Demut und Opferbereitschaft schienen jene weiblichen Tugenden zu sein, die sich im Pflegerinnenberuf konzentrierten und scheinbar auch versagte Ehe und Mutterschaft zu ersetzen vermochten, weswegen sie im Krieg umso gefragter wurden. Zum anderen aber waren sie bei Männern – aber nicht ausschließlich – mit der vorherrschenden Beurteilung von Frontschwestern als Engel, Todesengel oder Hure behaftet.⁵⁶

Das Modell der Doppelhelix mit ihren beiden äquidistanten Strängen verdeutlicht anschaulich, wie konstant der „Abstand“ in der Beurteilung von „männlichem“ und „weiblichem“ Handeln blieb, sogar als die Kriegssituation „männlichere“ Betätigungsfelder für Frauen ermöglichte. Denn die Kontinuität, die sich in der schlechteren Beurteilung von Frauen fortsetzt, rührt nicht zuletzt daher, dass es meist kein freiwilliges Umdenken innerhalb der patriarchalen Gesellschaft war, das eine Veränderung der Lebenssituation von Frauen nach sich zog. Es war nahezu durchwegs eine Notwendigkeit, die der Krieg mit sich brachte, ein Wandel mit Ablaufdatum. Oftmals war es eine Umschichtung der Vorkriegsmuster, die den Anschein von Wandel ermöglichte, eine meist nur temporäre Entscheidung zur Lösung dringlicherer Fragen.⁵⁷

Zugleich plädiert Higonet in „Behind the Lines“ aber dafür breiter und weiter zu denken und nicht einem Essentialismus (etwa des Doppelhelix-Modells) zum Opfer zu fallen: Weibliche Kriegserfahrung solle nicht isoliert und als besonders betrachtet werden. Vielmehr gelte es, Frauenbilder in Bezug zu Männerbildern und als Teil eines Gender-Systems zu betrachten:

⁵⁶ Vgl. Klaus Theweleit, Männerphantasien (2 Bde) München 2005 und Regina Schulte, Die verkehrte Welt des Krieges. Studien zu Geschlecht, Religion und Tod. (Reihe "Geschichte und Geschlechter"; 25) Frankfurt am Main u.a. 1998

⁵⁷ Vgl. Ute Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft: Beruf, Familie und Politik im Ersten Weltkrieg. Göttingen 1989.

„By insisting that feminine identities and roles – femininity itself – must always be analysed as part of a system that also defines masculine ones, the study of gender moves women’s history from the margins to the centre of „mainstream“ history. (...) Gender systems are not fixed, but respond and contribute to social change, discursively assimilating new social phenomena and reconstituting the fundamental distinction between the genders.“⁵⁸

Gerade Notsituationen verändern oder verfestigen Vorstellungen von Geschlecht, Nation und Familie. Dabei werden diese Ansichten nicht neu erschaffen, sondern basieren meist auf (schon in der Vorkriegszeit) vorhandenen, kulturellen und sozialen Auffassungen. Geschlechtermodelle der Vorkriegszeit werden oftmals in angepasster Form weitergeführt.

Exemplarisch lässt sich diese Weiterführung bei Kriegskrankenschwestern nachzeichnen: Die Selbsteinordnung der in einer familiären Struktur (als Schwester und/oder Mutter der zu pflegenden Soldaten) ermöglichte es ihnen Kraft für die täglichen Grenzerfahrungen zu finden und das körperliche Leid (fremdes wie eigenes) zu ertragen. Die Anerkennung als „Kamerad Schwester“ seitens ihrer „Brüder“ und die Solidarisierung innerhalb der Station oder des Lazaretts vermochte eine wichtige Motivation für das Durchhalten zu sein. Die Schwester-Mütter und ihre Brüder-Söhne verlagerten bekannte Familiekonzepte und somit die Heimat in die Etappe: „In den Lazaretten hinter der Front erscheint jener Intimraum der bürgerlichen Familie wiederbelebt, in dessen Zentrum Mütter und Söhne stehen.“⁵⁹ Der im bekannt familiären Bezugssystem des Lazaretts (im besten Fall wieder) aufgepäppelte Soldat konnte wieder an die Front geschickt werden, um das Vaterland zu verteidigen, heldenhaft zu siegen oder heldenhaft zu sterben. So adaptierten sich geschlechterorientierte Gesellschaftsmodelle an die Kriegssituation und reproduzierten sie gleichzeitig.

Das Hinterland war weiblich codiert, die Front hingegen männlich. Im Ersten Weltkrieg erwies sich diese imaginäre Grenzziehung als brüchig, weil der Krieg bis in die Heimatfront vorgedrungen war und die Heimat an die Front. Geschlechterrollenverteilungen der Vorkriegszeit gerieten ins Schwanken, das alte Zuordnungs- und Wertesystem konnte nicht gänzlich aufrechterhalten werden. Es wurde mit neuen Bildern und den ihnen zugeschriebenen Werten und Aufgaben beladen und mehrfach chiffriert. Beim „Versagen“ der Heimat-Front Dichotomie kam es zur Erklärungsnot: Es bedurfte einer Rechtfertigung, wenn Männer im wehrfähigen Alter sich in der „Heimat“ aufhielten.

⁵⁸ Higonet, Behind the lines. S.4

⁵⁹ Schulte: Die verkehrte Welt des Krieges. S. 110

Jene, die sich auf der symbolisch „falschen“ Seite der zweigeteilten Kriegsgeographie befanden, wurden abwertend als „Hinterländer“ oder „Hinterlandshelden“ bezeichnet.⁶⁰ Für das Auftreten von weiblichen Kombattantinnen mussten Erklärungs- und Benennungsmodelle erstellt werden, um ihre Anwesenheit an der Front überhaupt sichtbar zu machen. Diesen Bruch in der sonst binären Symbolik macht Hanna Hacker in ihrer Untersuchung von „Front/Frauen“ sehr anschaulich.⁶¹ Auch die freiwilligen Frontschwwestern – trotz des Ausweichens auf bekannte Familien-rollenspiele von Mutter/Sohn bzw. Schwester/Bruder – konnten im bipolaren Zuordnungsmuster Front-Heimat nicht verortet werden, da sie weder zur Einheit der Kompanien am Feld noch zur weiblichen daheimgebliebenen Gemeinschaft in der Heimat zugeteilt werden konnten. Die Krankenschwestern des Ersten Weltkrieges fielen zwischen zwei Analyserastern durch:

„So konnten Frontschwwestern weder als Opfer des männlichen Krieges noch als jene Heldinnen identifiziert werden, deren Kriegserfahrung den ‚in der Frau angelegten Pazifismus‘ hervorgebracht hätte.“⁶²

Gendersysteme wurden von weiten Teilen der Gesellschaft während des Krieges so gut es ging als ordnende Stützen beibehalten; mussten jedoch aufgrund der radikal veränderten Lebensbedingungen immer wieder neu verhandelt werden.

1] FRAUENARBEIT

Die Auffassung, dass der Erste Weltkrieg die Geschlechterverhältnisse und somit die gesellschaftliche Stellung der Frauen stark verändert habe, war aufgrund diverser Neuheiten wie Postbeamtinnen und Rüstungsarbeiterinnen schon von zeitgenössischen Beobachtern vertreten worden. Doch wurde der Zusammenhang von Krieg und der „Emanzipation der Frau“ in der Geschichtsforschung bis in die 1970er Jahre nicht thematisiert, da das Verhältnis von Frauen zu Krieg(sgewalt) im besten Fall als Gegensatzpaar betrachtet wurde: Die Vorstellung von der „friedfertigen Natur der Frauen“ – zutiefst Teil der bürgerlichen Geschlechterkonzeption – blieb in der Historiographie bis zum Einzug der frauen- oder geschlechtersensiblen Kriegsforschung stark verankert. Die generelle Annahme, der Krieg hätte zu einer Demokratisierungstendenz und zur verstärkten Partizipation von Frauen in der Öffentlichkeit geführt, wurde erst in

⁶⁰ Healy, Vienna falling. S.6

⁶¹ Hacker, Gewalt ist: keine Frau.

⁶² Schulte, Die verkehrte Welt des Krieges. S.97

den 1980ern von feministischen Forscherinnen hinterfragt. Mit ihnen wurde auch die Ansicht, der Erste Weltkrieg hätte die Erlangung des Wahlrechts für Frauen mitbewirkt, endgültig in Frage und Zweifel gestellt.⁶³ Relativierende Erkenntnisse folgten auch in Bezug auf die vielzitierte gestiegene Erwerbstätigkeit von Frauen: Obwohl weibliche Arbeitskräfte während des Krieges häufiger in der Öffentlichkeit tätig waren, stellte sich heraus, dass dieser Zustand primär durch die verstärkte gesellschaftliche und mediale Wahrnehmung von „Frauen in Männerberufen“ ins Bewusstsein gerückt war. Einerseits reagierten die Medien auf diesen Umstand mit positiver Berichterstattung ohne auf den Unterton der Kriegsnotwendigkeit zu vergessen:

„Der Krieg erschließt den Frauen immer neue Gelegenheiten zur Entfaltung ungewohnter Tätigkeit. Jetzt gibt es in Tirol auch schon eine Schornsteinfegerin“⁶⁴

Andererseits aber wurde – auch von Frauen selbst – lautstark gegen Frauen in männlich codierten Berufen protestiert. Doch die angenommene berufliche Emanzipation schlug größere Wellen, als Zahlen bestätigen konnten. Denn die Berufstätigkeit von Frauen, ausgehend von einer hohen Frauenarbeitslosenquote vor dem Kriegsbeginn, stieg nicht im Allgemeinen sondern nur in bestimmten Branchen an. Während der Frauenanteil in der Kriegsindustrie zunahm, ging er in traditionellen „Frauenbranchen“ wie der Textilindustrie zurück. Es kam zu einer Verschiebung innerhalb der Berufssparten, in denen Arbeiterinnen tätig waren als zu einem radikalen Anstieg von weiblicher Berufstätigkeit.⁶⁵ Zudem waren weibliche Arbeitskräfte in Männerberufen von Beginn an als Übergangslösung betrachtet worden, bis das Kriegsende die alte Ordnung wieder ermöglichte und die Kriegsheimkehrer die Frauen wieder ersetzen konnten. Die konservative Presse wünschte sich schon 1915:

„Hoffen wir, daß bald, ja recht bald, der Frieden wiederkehrt und Schillers Worte ‚Drienen waltet die züchtige Hausfrau‘ wieder voll und ganz zur Geltung kommen.“⁶⁶

Auch das Organ für berufstätige Frauen warnte vor der Illusion eines dauerhaften Arbeitsverhältnisses in Kriegsbetrieben:

„Unsere Mitglieder sollten aber nicht **blindlings** sich auf diese neu sich erschließenden Arbeiten und Berufe stürzen, (...), sondern wohl bedenken, daß die meisten dieser Stellen nur **vorübergehend** sind und nach Beendigung des Krieges wieder mit männlichen Kräften besetzt werden.“⁶⁷

⁶³ Zettelbauer, „Die Liebe sei euer Heldentum“

⁶⁴ Schwazer Bezirks-Anzeiger, 3.7.1915, S. 9. Zitiert nach Schreiber: Für Gott, Kaiser und Vaterland.

⁶⁵ Vgl. Daniel, Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft.

⁶⁶ Schwazer Bezirks-Anzeiger, 16.10.1915, S. 5f. Zitiert nach Schreiber: Für Gott, Kaiser und Vaterland.

⁶⁷ Anon., Winke und Nachrichten für unsere Mitglieder. 1. Frauenarbeit in der Kriegszeit. In: Arbeiterinnenblatt 1 (1916) S.5. Hervorhebung im Original.

2] FRAUENVEREINE IM ERSTEN WELTKRIEG

Wie Frauen und Männer in Österreich-Ungarn zum Ersten Weltkrieg standen, kann in diesem Rahmen nur in sehr groben Strukturen beschrieben werden. Zeugnisse wie Feldbriefkorrespondenzen und Tagebücher haben äußerst ergiebige Einblicke in die subjektiven Kriegserfahrungen erschlossen, die nicht selten repräsentativ für größere Gruppen sprechen.⁶⁸ An ihnen lässt sich auch die Verschiebung in der Wahrnehmung des Krieges nachzeichnen, besonders bei denjenigen, die dem Kriegseintritt und der Fronterfahrung mit Begeisterung entgegengesehen hatten. Regina Schultes Untersuchung zur Motivation von Kriegskrankenschwestern weist auf Parallelitäten bei beiden Geschlechtern hin.⁶⁹ Die freiwillige Meldung zur Kriegsrankenpflege der Schwestern, ihr Drang nach Fronterfahrung gepaart mit patriotischen Argumenten lässt auf ein weibliches Pendant zur Langemarck-Generation schließen: den als todesmutig und opferbereit propagierten jungen Regimentern ins Feld nacheifern, der „heimischen Enge“ und dem Stillstand entfliehen, sich der großen Zeit stellen, dem Unerwarteten und der Fülle an Ereignissen entgegentreten und sich an der neuen Ordnung berauschen. Es sind dieselben Motive und Eindrücke, die der Krieg auch bei Frontschwestern und ihren Organisationen auszulösen scheint. Dass diese Vorerwartungen mit der Radikalität der tatsächlichen Kriegserfahrung über den Haufen geworfen wurden, ist in vielen autobiografischen Aufzeichnungen der Schwestern dokumentiert.

Doch auch organisierte Frauengruppierungen bezogen Stellung zum Krieg und fragten nach „ihrer Rolle“ in diesem. Diverse österreichische Frauenvereine thematisierten die Teilnahme von Frauen am Krieg und den Faktor Geschlecht im Kriegsdiskurs.

Eine strikt pazifistische Stellung bezog die links-liberale Allgemeine Österreichische Frauenbewegung unter Rosa Mayreder. Sie propagierte, dass die Frau das Prinzip der Lebenserhaltung verkörpere, der Mann hingegen stehe für das Gesetz der Vernichtung, das im Krieg die extremste Ausformung erreiche. Als Ziel deklarierte die Bewegung, die Gesellschaft nach „weiblichen Prinzipien“ neu zu organisieren. Sie kritisierten, dass Krieg und Massenmord vermehrte „Gebäranarbeit“ für die Frauen bedeute und die Abhängigkeit von Frauen zur Folge habe. Als weiteres Argument führten sie ihre Kritik am Nationalismus ins Feld und erkannten im Imperialismus die

⁶⁸ Vgl. Christa Hämmerle, „... wirf ihnen alles hin und schau, daß du fort kommst.“ Die Feldpost eines Paares in der Geschlechter(un)ordnung des Ersten Weltkrieges. In: Alf Lüdke/Hans Medick, Historische Anthropologie 3(1998) 431-458. Weiters: Ulrike Seiss: „...ich will nicht keine Krieg oder als Krankenschwester mit!“ Selbstinszenierungen, Kriegsrezeption und Männlichkeitsbilder im Tagebuch einer jungen Frau im Ersten Weltkrieg. Dipl. Wien 2002.

⁶⁹ Schulte, Die Schwester des kranken Kriegers. Verwundetenpflege im Ersten Weltkrieg. In: Dies., Die verkehrte Welt des Krieges. 95- 116.

Kriegsursache. Folgerichtig standen sie für einen solidarischen Internationalismus: die Frauenbewegung als Gemeinschaftskreis, der von internationaler Zusammenarbeit abhängig ist. Die Teilnahme der Allgemeinen Österreichischen Frauenbewegung am Internationalen Friedenskongress in Den Haag 1915 kann als Umsetzung dieses Internationalismus gesehen werden.

Die in ihren Grundsätzen pazifistisch und internationalistisch ausgerichteten Sozialdemokratischen Frauen Österreichs folgten in ihren Handlungen der kriegsbefürwortenden Parteilinie.

Die bürgerliche Frauenbewegung hingegen, organisiert im Bund Österreichischer Frauenvereine, verfolgte die Durchsetzung bürgerlicher Rechte für Frauen innerhalb des bestehenden nationalistisch-patriotischen Rahmens. Eine Umgestaltung der Gesellschaft war nicht geplant, sondern lediglich die Erlangung von politischem Mitspracherecht innerhalb des bestehenden und „erhaltenswerten“ Systems. „Der Krieg wurde vielmehr als Mittel betrachtet, die Bedeutung der Frauen in der Volkswirtschaft endlich sichtbar zu machen, um davon ausgehend die Forderung nach politischen Mitspracherechten zu legitimieren.“

Neben diesen möglichen Positionierungen für Frauen in Bezug auf den Krieg offerierten auch die Radikal-Deutschnationalen den bürgerlichen Frauen ein politisches Identifikationsfeld. Jedoch gab es keine eigene Vereinigung speziell für deutsch-national gesinnte Frauen und dementsprechend waren sie – wie auch die Männer – in unterschiedlichen deutschnationalen Vereinen subsumiert.⁷⁰

⁷⁰ Vgl. Zettelbauer: „Die Liebe sei euer Heldentum“ S190f

III. KINO & KRIEG

„Es [das Kino] ist, (...), ein sehr prägnanter und charakteristischer Ausdruck unserer Zeit. Zunächst: es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert und es hält sich bei nichts auf. Es hat was Knappes, Präzises, Militärisches...“⁷¹

Das Kino ist neben der Eisenbahn wohl jenes Sinnbild der Moderne, das den Wandel, die Beschleunigung und die Veränderung der Sinneswahrnehmung am signifikantesten markiert. Eine ganze Reihe von Verbesserungen in der Optik hatte ein „neuartiges Sehen“ verbreitet. Es war ein Teil der reorganisierten und neu hierarchisierten menschlichen Sinneswahrnehmung, die mit der Moderne eingeleitet und dem Krieg radikal beschleunigt wurde. Der Krieg bedingte, nach Meinung des Psychologen Paul Plaut, „neu geartete Funktionen des Sinnesapparates [die] früher im normalen Leben unter anderen vitalen und psychischen Bedingungen nicht so zur Geltung gekommen waren“⁷². Das Sehen stieß in den dunklen Unterständen und Schützengräben der Front an seine Grenzen und erfuhr seine Fragmentierung. Das Auge konnte kaum erkennen. Die Leere des modernen Schlachtfelds bot mit den unsichtbaren unterirdischen Stellungen des Feindes einen öden Anblick. Zur Hilfe eilten dem Sehsinn optische Apparaturen, der tausendfach gemachte Schnappschuss des Niemandslandes ersetzte den eigenen Blick ins vermeintlich visuelle Nichts der Landschaft in Richtung Feind.⁷³

Die sensorischen Erfahrungen des Krieges führten die intensivierten Reizeinwirkungen der urbanen Moderne auf die Sinneswahrnehmung fort. Das bei Walter Benjamin angeführte Bedürfnis, sich den „Chockwirkungen“ der erhöhten Reizdichte zu stellen, sich an sie anzupassen, erfüllte die Sinneskultur des Kinos: Die auf das Publikum niederprasselnden Bilder des Films bewirkten „physische Chockwirkungen“, die „Erlebnis und Sensation“ hervorriefen. Gleichzeitig schulten Kinobesuche die Abwehrreaktion auf den optischen Angriff und machten das „Kino wie den Groß-

⁷¹ Egon Friedell über das Kino. Zitiert nach Walter Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. Wien 1981. S.45f

⁷² Paul Plaut, Psychographie des Krieges. In: Zeitschrift für angewandte Psychologie 21(1920). Zitiert nach: Julia Encke, Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. München 2006. S10

⁷³ „Die paradoxe Natur des Schlachtfeldes besteht darin gleichzeitig „leer“ zu sein, was Menschen und Objekte angeht, und „voll“ was Information, das heißt Hinweise auf Menschen und Objekte, betrifft. Das Schlachtfeld ist eine panoptische Realität, in der es gleichwohl nichts zu sehen gibt, sondern alle Objekte und Bewegungen nur über Spuren erschlossen werden. Um auf diesem Feld einer indirekten und gefährlichen Sichtbarkeit etwas sehen und erkennen zu können, ist eine andere Art des Blicks und der Lektüre erforderlich.“ Ulrich Raulff, Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch. Frankfurt am Main 1995 S.101. Zitiert nach Julia Encke, Augenblicke der Gefahr. S. 37

stadtverkehr als Trainingsstätte für Schockabwehr“ nutzbar.⁷⁴

Film und Kino waren während des Krieges zur Referenz der geänderten optischen Wahrnehmung geworden. Soldaten, die während ihrer Frontzeit an der Etappe Zugang zu Feldkinos hatten, entdeckten Parallelitäten zwischen ihren Kriegseindrücken und den kinematographischen Bilderwelten:

„Die anderen Männer nahmen sich aus wie Gestalten auf der Leinwand eines Kinematographen – es war, als liefe ein alter Film, der heftig flimmerte – alles befand sich in verzweifelter Eile.“⁷⁵

Ein französischer Soldat beschrieb den Angriff des Nachbarbataillons. Seine Einheit beobachtete den Sturmangriff aus dem Graben hervorblickend und kommentierte: „genausogut hätten wir im Kinematographen sitzen können.“⁷⁶

Im Krieg transformierte sich das Kino vom unterhaltenden Kulturgut, dem langsam Legitimität zugestanden wurde, zusätzlich zum Informations- und Manipulationsmedium. Im September 1914 wurde die erste Serie des „Kriegsjournals“ von der Wiener Kunstfilm produziert. Nach der achten Serie stieg die Sascha-Film (gemeinsam mit dem Verleih Philipp und Pressburger) mit dem „Österreichischen Kino-Wochenbericht vom nördlichen und südlichen Kriegsschauplatz“ ins Kriegsberichterstattungsgeschäft ein. Die Sascha-Film hatte damit mehr Erfolg und baute die Serie im Laufe der Kriegsjahre weiter aus. Sie wurde 1915 in „Kinematographische Kriegsberichterstattung“ umgetauft, gefolgt von einer weiteren Umbenennung in „Sascha-Kriegswochenbericht“, die neben der „Sascha-Messter Woche“ bis Mitte 1918 in den Kinematheken lief. Nach Walter Fritz' Einschätzung entwickelte sie sich zu einem zentralen Faktor der geistigen Kriegführung.⁷⁷ Die Zusammenarbeit der Sascha-Film mit dem Produzenten der deutschen Kriegswochenschau Oskar Messter begann am 4. April 1916 mit dem Eintrag ins Handelsregister unter dem Namen „Österreichisch-ungarische Sascha-Messter-Ges.m.b.H“, wodurch die Sascha-Film zur größten Filmproduktion der Habsburger Monarchie während Kriegszeit aufstieg.⁷⁸ Nicht nur für die Sascha-Film begünstigte der Erste Weltkrieg die Marktsituation. Der Krieg versprach thematisch viel herzugeben und stand mit seinem ständigen Neuheitsfaktor inhaltlich in der Tradition

⁷⁴ Vgl. Encke, Augenblicke der Gefahr.S.86

⁷⁵ Modris Eksteins, Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Hamburg 1990 S. 336

⁷⁶ Ebd. S 335

⁷⁷ Fritz: Kino in Österreich 1896-1930.

⁷⁸ Im September 1914 erscheint erstmals Messters "Dokumente zum Weltkrieg", danach regelmäßig die "Messter-Woche" mit ausführlichen Kriegsberichten. Im August 1916 erscheint seine Denkschrift, in der er die staatlichen Stellen auf das Fehlen einer für Deutschland günstigen Filmpropaganda hinweist und Zensur und Besteuerung, der die deutschen Produzenten unterliegen, anprangert. Oskar Messter: Der Film als politisches Werbemittel.

der Aktualitätenfilme der Vorkriegszeit. Die Filmindustrie schaffte es, umgehend den Krieg zu vermarkten: Sie erkannte als eine der ersten in der Branche die überlebenswichtige Notwendigkeit, Unterhaltung an der Front und im Hinterland als kriegsrelevant zu positionieren und vollzog sehr rasch die Wende vom Ernst der unterhaltungsfeindlichen Moral zur moralischen Pflicht zur Unterhaltung. Die Industrie vermittelte ihren Kritikern, das Kino diene der Ablenkung vom Kriegsalltag und der Belehrung und Information zugleich.

Doch an die Quelle von Information zu gelangen war nicht ohne weiteres möglich. Im August 1914 berichtete die Fachzeitschrift der Kinematograph über die Schwierigkeit adäquate Kriegsbilder zu zeigen, da es unmöglich war von der Front aus zu berichten; Filmaufnahmen waren ausschließlich für Lernzwecke des Militärstabs gedacht. Hinzu kam das Verbot des Generalkommandos, angreifende Truppen zu filmen. Jedoch forderte das Blatt gleichzeitig die Filmindustrie dazu auf, militärstrategisch ungefährliche Bilder zu liefern und es somit der Presse gleichzutun. Es gelte, das Zeitgeschehen festzuhalten, wozu gerade Film als „lebendes Dokument“ geeignet sei. Der Artikel zeigte sich darüber besorgt, dass bei Nichtlieferung bzw. bei Mangel an Kriegsfootage das Kino als Medium gefährdet sei.⁷⁹ Das österreichisch-ungarische Kino stand zudem aufgrund des zu Kriegsbeginn eingeführten Importstopps von Filmen, die aus dem verfeindeten Ländern wie Frankreich und Großbritannien stammen, stark unter Druck. Denn gerade die französische Filmindustrie war vor Kriegsbeginn die wichtigste Bezugsquelle der Kinobetreiber gewesen; das weitgehende Ausbleiben französischer Bilder hinterließ eine klaffende Lücke auf dem österreichischen Filmmarkt.

Die Filmwoche bestätigte die Sorge um das Überleben der Kinosäle und hielt die Kinobetreiber dazu an, dem Publikum Neues zu bieten, um es nicht gänzlich zu verlieren:

„Man wende da nicht ein, dass sich das Publikum heute nur für Kriegsfilm interessiert und die Qualität des übrigen Programms gleichgültig ist. Fräulein Publikum ist eine sehr anspruchsvolle Dame: es will die neuesten Kriegsbilder sehen, zugleich aber auch ein exzellentes neues Drama und eine drollige Novität.“⁸⁰

Schon in seiner nächsten Ausgabe beschwört die Zeitschrift die neue Rolle des Kinos in Anbetracht des „Weltenringens“. Es seien „unter dem Zwange der eisernen Zeiten auch dem Kinematographen Aufgaben erwachsen, die ihn über das bisherige Niveau

⁷⁹ Anon., Der Mangel an Aktualitäten. In: Der Kinematograph 400(1914). Zitiert nach Thomas Ballhausen, Between Virgo and Virago. Spatial Perception and Gender Politics in Austrian Film Production, 1914-1918. In: Vera Apfelthaler/Julia Köhne (Hg.), Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theatre. Wien 2007 S.158.

⁸⁰ Die Filmwoche 73(1914) S2.

eines bloßen Unterhaltungsmitteln [sic] erheben.“ Es gehe neben der militärischen Nutzung der Kinematographie für Schießübungen und dem Einsatz von Röntgen-Kinematographie in Feldlazarets schließlich und endlich um das „Beleben des vaterländischen Gefühles“. Erreicht werden solle dies mit patriotischen Filmen, von denen es bis dato zu wenige gebe.⁸¹

Was den unterhaltenden Film betrifft, fragte die Fachpresse im November 1914:

„Wo bleibt Österreich?...Wo ist aber Österreich mit einem heimischen Kriegs-drama? Jetzt schweigen die Großschnauzen, welche zu Beginn des Krieges herumgingen und verkündeten, nun sei der Augenblick gekommen, die Geburt der österreichischen Film-industrie zu feiern“⁸²

Was in Punkto Kriegsbilder gewünscht wurde, schilderte die Kinematographische Rundschau:

„Mit Geschmack gewählte Naturaufnahmen, die eines gewissen aktuellen Anstrichs nicht entbehren sollen, gewisse Filme 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 Filme mehr“⁸³

Die Kinoindustrie unterlag den Mechanismen des Krieges und somit den Interessen der kriegführenden Parteien. Als tief wirksames Instrument für eine „Hetzpropaganda im weitesten Umfang“ beschreibt Moreck schon 1926 das Kino der Weltkriegszeit und fügt hinzu, dass die Folgen dieser Instrumentalisierung auch in der Nachkriegszeit – trotz Aufklärungsarbeit – nicht wieder aufgehoben werden konnten.⁸⁴ Diese Einschätzung für Deutschland ist Walter Fritz zufolge auch für das österreichische Kino gültig.⁸⁵

Die Heeresleitung hatte die Wirkungsmacht des Kino für sich erkannt und konzipierte über die Filmstelle die Produktion von Filmen, die der Sache dienen sollten. Die Zielsetzung hieß: Herstellung von Meinung, Demonstration von Union und Zurschau-stellung von Stärke. Weiters sollten Bilder über „die hervorragende Wirkung der Verwaltung in den von der österreichisch-ungarischen Armee besetzten Gebieten, die Behandlung der Kriegsgefangenen, den kulturellen Zustand der Monarchie, die Volks-

⁸¹ Die Filmwoche. 74(1914) S.6f.

⁸² Der Österreichische Komet 235(1914) S.1.

⁸³ Kinematographische Rundschau 349(1914). Zitiert nach Fritz, Kino in Österreich 1896-1930. S.66

⁸⁴ Curt Moreck, Sittengeschichte des Kino. Dresden 1926. Zitiert nach Fritz, Kino in Österreich 1896-1930. S.75

⁸⁵ Eine interessante weiterführende Analyse der zeitgenössischen Kritik an der direkten Verbindung zwischen Militär und Kino beschreibt Leo A. Lensing in seinem Betrag „Kinodramatisch – Cinema in Karl Kraus' Die Fackel and Die letzten Tage der Menschheit. In: The German Quarterly 55 (1982) 480-498

ernährung, die Kriegsbetriebe, und die landschaftlichen Schönheiten der Monarchie“ geliefert werden wie auch mit entsprechenden Aufnahmen der „dynastischen Propaganda“ gedient werden.⁸⁶ Es kam somit zur „Verschiebung von der autonomen“ Aufnahme zur funktionalen Einstellungsfolge in den Propagandafilmen des Ersten Weltkrieges“, was die Frage nach Authentizität des filmischen Bildes aufbrachte, da es nun dafür benutzt wurde, verbale Aussagen zu beweisen.⁸⁷ Ab 1914 wurde neben der Beauftragung von propagandistisch verwertbaren, bewegten Bildern auch die Zensur innerhalb der patriotisch-militärischen Interessen positioniert. So sollten Kriegsfilme die raue Wirklichkeit nicht zu wahrheitsgetreu abbilden und „hässliche oder traurige Szenen aus militärischen oder ästhetischen Gründen“ zensuriert werden.⁸⁸

Die Bedeutung der österreichischen Filmproduktion stieg mit Kriegsbeginn aufgrund des Importverbots für französische (bis dahin marktführend auf der ganzen Welt), englische und ab 1917 auch für amerikanische Filme.⁸⁹ Denn der Krieg hatte den bis dahin transnationalistisch ausgerichteten Filmmarkt einer Nationalisierung unterzogen, was eine Umorientierung in der Filmproduktion der kriegsführenden Staaten bedingte. Man war sich der schädigenden Wirkung von Negativpropaganda von Filmen der feindlichen Kriegsparteien bewusst und versuchte, das neutrale Ausland mit österreichischen Produkten von der eigenen Sache zu überzeugen⁹⁰; im besten Fall sogar den Feind selbst.

Ein Beispiel aus China zeigt, wie mit Filmen in neutralen Staaten um Unterstützung für die Donaumonarchie und ihre Bündnispartner geworben wurde:

Der Generalkonsul Bernauer in Shanghai schrieb am 11. Januar 1916 der k.u.k. Botschaft in Washington und bestellte „Kriegsfilms mit neuesten Bildern, 2-stündige Vorstellung ausfüllend“. Geplant waren Vorführungen in Peking, Tientsin und 10–12 weiteren größeren Orten in China und Siam. Als Folgelieferung forderte er, „Films mit den aller neuesten Bildern (italienischer, serbischer Kriegsschauplätze) folgen zu lassen“ und verlangte im Namen der Besteller, der Wiener Aktiengesellschaft Ditmar, Gebrüder Brünner in Kooperation mit dem Chinesischen Verband Deutscher Ingenieure, für den hohen Preis von 300–350\$ unbeschädigte, tadellose

⁸⁶ Klaus Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k. u. k. AOK im ersten Weltkrieg 1914-1918. Diss. Wien 1963

⁸⁷ KINtop. 4(1915) S8f. Zitiert nach: Ulrike Oppelt, Film und Propaganda im ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart 2002

⁸⁸ Laut einem Brief des AOK vom 29.09.1915. Zitiert nach Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers S.90

⁸⁹ Vgl. Thomas Ballhausen/Günter Krenn, (Re)Telling War. Austrian Newsreels of the First World War between presentation and representation. In: *Journal of Film Preservation* 66 (2003) 7-9.

⁹⁰ „Im Dezember 1917 z. B. erhielt die Schweiz wöchentlich 3 Sascha Wochenschauen, außerdem einen großen und einen kleinen Film in je drei Exemplaren“. In: Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers S. 91

Filme zu erhalten. Das Öster.-Ungar. Film-Komitee in Shanghai beschrieb infolge in seinem Brief vom 21. August 1916 den großen Erfolg der erhaltenen ersten Serie der „öster.-ungar. Kriegswandelbildern“ mit dem Titel „Millionen im Kampf – The Warring Millions“, die am 10. August angelaufen war. Das Reinergebnis werde zur Hälfte dem Österreich-Ungarischen und zur anderen Hälfte dem Deutschen Hilfsfond zukommen, damit „nebst der Propaganda auch wieder etwas fuer die Kriegsgefangenen in Sibirien in erwahnenwertem Masse“ geschehe. Das Komitee zeigte sich überzeugt vom Erfolg des Films und der „vorzueglichen Propaganda“ für die Armeeleistungen, die auch vom chinesischen Publikum mit Interesse aufgenommen werden würde. Aus Sicherheitsgründen empfehle es sich, in Telegrammen statt den Wörtern „Film“ oder „Kriegsfilm“ das Kennwort „Material“ zu verwenden. Die zweite Serie (Die Kämpfe eines Volkes – The Battles of a Nation) schickte das Komitee am 13. September der Gesandtschaft in Peking und kündigte am 10. November 1916 die dritte Serie („Der Kampf um Przemysl“) an, mit der Bitte um „entsprechende Unterstützung“. Die Programmhefte der ersten zwei Serien sind in den Akten erhalten. Es handelt sich um Zwischentitellisten der Filme, die jeweils dreisprachig – deutsch, englisch und chinesisch – abgefasst sind. Die Serien wurden laut Zwischentitel zumindest teilweise von den amerikanischen Kriegskorrespondenten Fox Dawson und Everetts aufgenommen und zeigten, dem Programmheft nach zu urteilen, gängige semidokumentarische Szenen aus den Kriegsfronten.⁹¹

Zusätzlich zur „patriotischen Verpflichtung“ mit Kriegsfilmen das eigene Volk zu informieren und im Ausland mit einem positiven Bild des Habsburger Reiches um Unterstützung zu buhlen, stand für die Filmindustrie selbst besonders der eigene finanzielle Erfolg im Mittelpunkt ihrer Überlegungen. Zwar wurde in der Filmfachpresse besonders im ersten Jahr viel über die wirtschaftliche Misere gejammert, jedoch entwickelte sich der Film für einzelne Produktionsfirmen im Laufe des Krieges zu einer lukrativen Option. Die Zahl an produzierten Spielfilmen zwischen 1914–1918 stieg enorm an (ca. 200 Spielfilme in 5 Kriegsjahren) und wurde nur noch in der Nachkriegszeit übertroffen. In zeitgenössischen Filmzeitschriften wird deutlich, wie gut sich die Filmindustrie auf den Krieg einzustellen vermochte. Auch für das Kinogeschäft nach dem Krieg wurden Marktstrategien angedacht. Man hatte die Wirkung, die die Feld- und Etappenkinos auf der Zivilbevölkerung hinterließen, erkannt und mahnte, diese neu erschlossene Klientel nicht zu vernachlässigen. Die weiterziehenden Wanderkinos sollten durch fixe Lichtspielhäuser ersetzt werden, damit die Ortbevölkerung der ländlichen Tristesse entkommen könne. Zusätzlich wurden „vaterländische“ Argumente für die Erschließung der Zielgruppe in der Provinz angeführt: Die Bevölkerung habe so

⁹¹ H.H. STA Wien, Gesandtschaftsarchiv Peking, Karton 82, Europäischer Krieg. Kriegsfilms

die Möglichkeit, über das Kriegsgeschehen informiert zu werden und schließe sich so im nationalen Sinn zusammen:

„Abgesehen davon, daß die Kriegereignisse, das Bangen und Sorgen um die Schicksale der Angehörigen die Bürgerschaft enger aneinanderschloßen, boten erst recht die Kinoabende Gelegenheit zu Aussprachen, zum Näherrücken der Menschen,..“⁹².

Die Samen, die man mit Feldkinos auf dem inländischen Markt während des Krieges sähe, würde man in Friedenszeiten als gesteigerten Umsatz und Marktbeherrschung ernten können, so die gewinnversprechende Hoffnung der Branche.⁹³

a] SYMBIOSE VON PRODUKTION, PRESSE UND MILITÄR

Die Wechselwirkung zwischen Militärbehörden und den Kinos wurde sehr wohlwollend von der Filmpresse getragen. So berichtete der Österreichische Komet in seiner Notizen-Ecke über die Ernennung des Adjutanten Karl Zitterhofer zum Major wie folgt:

„...war Major Zitterhofer allzeit ein warmer Freund der Schriftsteller und Künstler. Major Zitterhofer hat sich nicht minder um die Schaffung des militärischen Film-Archivs verdient gemacht und gilt als Förderer der Film-Industrie“⁹⁴

Schon ein Jahr zuvor lobte die Zeitschrift die Arbeit der kinematographischen Abteilung des Kriegsarchivs in den höchsten Tönen:

„Es ist hauptsächlich Herrn GM von Hoen und seinem rastlos tätigen Mitarbeiter, Herrn Hauptmann Zitterhofer, Adjutanten des Kriegsarchivs zu danken, daß die Kinematographie eine derartige Würdigung gefunden hat, so daß wir nicht an dieser bemerkenswerten Erscheinung vorübergehen wollen.“⁹⁵

Solche Anerkennungs- und Lobesnotizen über die Kinoaffinität des Militärs finden sich zuhauf in der Kinofachpresse. Auch Kriegsberichterstatter priesen die großzügig-freundschaftliche Behandlung des Militärs. Der Fall des amerikanischen Abenteurers

⁹² Österreichischer Komet 335(1916) S3

⁹³ „Die Filmindustrie, der nach der endlichen Erreichung des ersehnten Friedenszustandes die Beherrschung des inländischen Marktes naheliegend sein muß, wird gut tun, schon jetzt die Möglichkeiten ins Auge zu fassen, wie der Umsatz ihrer Erzeugnisse gesteigert werden kann. Den Weg hierzu hat die Organisation der Kriegs-Kinoabteilung des k. u. k. Kriegsarchivs gewiesen.“ In: Ebd.

⁹⁴ Österreichischer Komet 353(1917) S.20

⁹⁵ Österreichischer Komet 298(1916) S.22

und Filmers Captain F. E. Kleinschmidt, der für Aufnahmen an der Front von Adel und hohen Militärs hofiert und umsorgt wurde, scheint dennoch exzeptionell:

„Upon my arrival at the Great Headquarters of the Austrian Army I was invited by the Crown Prince to give a lecture on my last Arctic expedition and show my moving pictures to the officers of the general staff. The Archduke, Field Marshal Frederick, highest commanding officer, his wife, daughters and all generals and officers were present. This lecture gave me the magic key that unlocked all doors and gave me privileges and opportunities to accomplish things.“

Der Brief wurde in der „The Moving Picture World“ abgedruckt und vom Journalisten W. Stephen Bush kommentiert. Kleinschmidts Beschreibung der überaus idealen Aufnahmebedingungen an der Front, die eigens für ihn geschaffen wurden, verdeutlicht die angestrebte Leistungsschau der noch sehr zuversichtlichen habsburgerischen Heeresleitung im August 1914.⁹⁶ Im Gegenzug zu diesen Lobpreisungen äußerte sich das Militär rühmend über die Kinoindustrie. Speziell hervorgehoben wurde das Unternehmen Philipp & Preßburger, deren unentgeltliche „Überlassung von Films für die Feldkinos“ als selbstloser Patriotismus geehrt wurde.⁹⁷ Diese war auch später der Verleih der Sascha-Messter Filmfabrik und mitunter für die Organisation des Feldkino zuständig.

Die karitativen Aktionen der Kinoindustrie und deren Bewerbung in der Fachpresse demonstriert einen weiteren Aspekt, wie gut es die Kinowelt vermochte, sich an die Kriegssituation und die gesellschaftlich-politischen Erwartung von Opferbereitschaft zu adaptieren. Die Symbiose zwischen Kinowelt und dem Militär scheint, wenn man den Berichten der Presse Glauben schenken darf, eine ideale, da beide Seiten ihre kurz- oder langfristigen Ziele über den Einsatz des jeweils anderen erreicht sahen. Als Aushängeschild dieser kinematographisch-militärischen Zusammenarbeit kann die Sascha Film genannt werden, deren Karriere im Kriegsarchiv weiter unten nachgezeichnet wird.

⁹⁶ „...a whole battery was ordered to cover the Russian trenches with shrapnel to enable me to take the pictures of the exploding bombs. Troops of cavalry have been alarmed for me, flyers have taken me up to take pictures from above....“ Genuine War Films. W. Stephen Bush and Captain F. E. Kleinschmidt. In: Mark Cousins/Kevin Macdonald, *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Revised Edition. London 2006 S. 27f

⁹⁷ Österreichischer Komet 309 (1916) S.1.

b] VON LEISTUNGSSCHAU ZUR NARRATION

Die Forschungen des Filmarchiv Austria zur Filmproduktion in der Habsburger Monarchie und hier speziell zur österreichischen Reichshälfte während des Ersten Weltkrieges haben ergeben, dass das noch erhaltene oder wieder aufgestöberte Filmmaterial einen Wechsel in der Adressierung des Publikums vollzieht. Thomas Ballhausen konstatiert, dass das österreichische Filmschaffen – mit großer Parallelität zu anderen Medien im Dienste der Kriegspropaganda – in zwei Phasen unterteilt werden kann:

Die erste Phase reichte von Kriegsbeginn bis 1916 und war von der dokumentarischen Vorführung der technischen Leistungsstärke geprägt. Der ideologische Fokus lag auf Technologierepräsentation, der Verbildlichung der Kriegsmaschinerie und dem Aufzeigen der notwendigen und positiven Folgen des Krieges. Dies hatte laut Ballhausen eine doppelte Konsequenz, da die Berichterstattung zum einen Kriegseuphorie im Volk auszulösen bzw. zu verstärken im Stande war. Zum anderen ermöglichten die bewegten Bilder, die Faszination von und den Wunsch nach Kriegserfahrung von Zivilisten zu befriedigen.

Anton Kaes bestätigt diese Argumente für Deutschland. Der Wunsch der Bevölkerung, aus Neugier und Interesse so (realitäts)nah wie möglich an die Front zu gelangen, wurde ihr durch eigens ausgebuddelte Schützengräben in einem Park in der Nähe des Reichstags erfüllt. Familien stellten sich an, um mit dem Betreten der Gräben das nachgestellte Schlachtfeld aus der Distanz zu erfahren und den Krieg nachzuempfinden. Die inszenierte Kriegssimulation schlug sich auf die filmische Darstellung nieder, wenn auch nicht mit der gewünschten Realitätsnähe. Man versuchte, das Ausleiben von Aufnahmen von „echten“ Schlachtfeldern mit bald langweilenden Bildern aus dem Soldatenalltag in der Etappe wettzumachen.⁹⁸ Oder man lieferte Sequenzen, die vor oder nach den tatsächlichen Kampfhandlungen gedreht wurden, wenn sie nicht gänzlich nachgestellt waren.⁹⁹

In der zweiten Phase hielten narrative Elemente Einzug in die filmischen Propagandawerke. Dramaturgische Konzepte und Strukturen kennzeichneten verstärkt die Bericht-

⁹⁸ „Ein modernes Schlachtfeld bietet auch dem Publikum, das in seiner nächsten Nähe sich aufhält, kaum etwas klar Erkennbares. Die Entfernungen sind außerordentlich groß, die Schützen in den entwickelten Linien kaum sichtbar, und das ganze Gefechtsfeld macht [...] den Eindruck eines fast ausgestorbenen Landstrichs. Und Aufnahmen von Erstürmungsszenen lassen sich wohl in der Geborgenheit der vorbereiteten Geländefilmaufnahmen machen, keinesfalls aber aus der allernächsten Nähe.“ Anon., Der Mangel an Aktualitäten. In: Der Kinematograph 400(1914)

⁹⁹ Vgl. Anton Kaes, Schlachtfelder im Kino und in der Krise der Repräsentation. In: Steffen Martus/Marina Münkler/Werner Röcke, Schlachtfelder. Codierung von Gewalt um medialen Wandel. Berlin 2003. 117-128.

erstattung der Wochenschauen wie auch den kriegspropagandistischen Spielfilm. Dies gilt auch für die Entwicklung der Filmlandschaft in Deutschland. Auch hier verringerte sich „spätestens im vorletzten Kriegsjahr [...] die Faszination und Autorität der Bilder mit dem dokumentarischen Anspruch. Stattdessen setzten die Filmproduzenten erneut auf eine fiktive Inszenierung des Krieges, die nun allerdings auf das Material und die Erfahrungen der Dokumentarfilme zurückgreifen konnte.“¹⁰⁰

Ballhausen begründet die Zweiteilung der kriegsrelevanten Filmproduktion mit dem Wandel in der Kriegsführung. Der Erste Weltkrieg wurde mit einer noch zu sehr auf Defensive ausgelegten veralteten Strategie geführt, gleichzeitig kam dabei modernste Waffentechnik zum Einsatz. Der Stellungskrieg mit seinen kilometerlangen Grabenaushebungen kam als neue Angriffs- und Verteidigungstechnik hinzu, konnte jedoch nur geringfügige Landgewinne verzeichnen. Die Erfolge dieser immens verlustreichen Kriegsstrategie waren zu gering um propagandistisch positiv ausgeschlachtet werden zu können. Die Erzählung ersetzte immer mehr die Präsentation der als fortschrittlich kodierten, doch speziell für Österreich-Ungarn erfolglosen Kriegsmaschinerie. Somit wurde der Propagandafilm Teil der Kriegsführung in Bezug auf die symbolischen und echten Grenzen. Imaginierte und tatsächliche Schlachtfelder dienten der subjektiven Erinnerung und kollektiven „Erfahrung“ des Krieges.

In diesem Zusammenhang führt Kaes einen weiteren wichtigen Punkt hinzu: Die mediale Repräsentation militärischer Aktion war in diesem technologisierten Krieg nicht zuletzt deshalb nicht möglich, weil das Gesehenwerden (das Verlassen des Schützengrabens des Operateurs aber auch der angreifenden Truppen) absolute Lebensgefahr bedeutet hätte. Den Voraussetzungen des visuellen Mediums Film, der davon lebt, „zu sehen und gesehen zu werden“, konnte die visuelle Einöde des modernen Schlachtfeldes nicht gerecht werden. Dieser Meinung war auch der Regisseur David W. Griffith: „Viewed as a drama, the war is in some ways disappointing“ lautete sein Urteil, nachdem er für Dreharbeiten im Auftrag der britischen Kriegspropaganda zweimal an die Front gereist war. Auf das Material, das er von seinen Reisen mitbrachte, verzichtete er letztlich und drehte seinen Film „Hearts of the World“ (1918) unter Studiobedingungen. Sein 1915 gedrehter Film „The Birth of a Nation“, der den amerikanischen Bürgerkrieg als Melodram erzählt, diente ihm hierfür als Schablone: Fehlende Schlachtfeldaction wurde mit der universellen Sprache von Emotionen wettgemacht.¹⁰¹ Im Spielfilmbereich wich man dazu aus „die emotionalen Auswirkungen des Krieges

¹⁰⁰ Martin Baumeister, „L'effet de réel“. Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914-1918. In: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003. 245-268

¹⁰¹ Ebd. S.261f

auf die Heimatfront“ zu zeigen.¹⁰² Diese Verlagerung in Richtung Hinterland wurde auch über narrative Elemente bewerkstelligt. Die angesprochenen „emotionalen Auswirkungen“ sind zentrales Element in der Erzählstruktur von „Wien im Krieg“, wie die Analyse des Films belegen wird. „Sinnlichkeit und Spektakularität des Kinos als »reine(r)« Unterhaltung, der Reiz von Stars und mitreißenden Geschichten“¹⁰³. Der Unterhaltungscharakter des Erzählkinos wird für die Massenbeeinflussung relevant und entsprechend eingesetzt.

Der britische Film „The Battle of the Somme“ (GB, stumm, s/w, 1916) wird in der Forschung als filmhistorischer Wendepunkt betrachtet.¹⁰⁴ Zum einen, weil er erstmalig dem Schrecken so nahe kam und auch Verletzung und Tod dar- und nachstellte, zum anderen aber auch, weil er die Grenze des Machbaren im „dokumentarischen Film“ kennzeichnete und die „Rückbesinnung“ auf Erzählstrukturen einläutete. Neben den angeführten militärstrategischen Gesichtspunkten für diesen Richtungswechsel in der Kriegsrepräsentation lohnt sich der Blick auf die filmhistorische Entwicklung bis 1914. Martin Baumeister weist darauf hin, dass der Film „die Kategorien „Wahrheit“ und „Authentizität“ von seinen Anfängen an in ein neues Licht gestellt hatte. „Reproduktion und Simulation, Dokumentation und Illusion lagen hier eng beieinander.“¹⁰⁵ Dass es zwischen „Realismus“ und „Phantastik“ keine trennscharfe Grenzziehung gab und die Übergänge fließend waren, demonstrieren seiner Einschätzung nach die Aktualitätenfilme der Vorkriegszeit besonders gut. In „Wien im Krieg“ spiegelt sich diese Tradition durch den Einsatz von stilistischen Mitteln wieder; der expressionistisch-phantastisch anmutenden Betrunkenensequenz werden semidokumentarische Front- und Kampfszenen gegenübergestellt und als „Zeitbild“ präsentiert.

In der Propaganda reflektiert der Film die Ziele, Zwecke und Methoden von Krieg und Gewalt. Aufgrund der impliziten Machtstrukturen des Mediums Film gelingt es auch, Gewalt zu reproduzieren. Medienlandschaften und somit Meinungshoheiten wurden im Ersten Weltkrieg zum ersten Mal so multimedial und visuell umkämpft. Denn das Kino

¹⁰² Vgl. Anton Kaes, Schlachtfelder im Kino und in der Krise der Repräsentation.

¹⁰³ Baumeister, „L'effet de réel“. S.257

¹⁰⁴ Vgl. Martin Loiperdinger, Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Ursula Keitz/Kay Hoffmann (Hg.), Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945, Marburg 2001, S. 71-79 (Der Aufsatz erschien zuerst auf englisch 1998) und Baumeister, „L'effet de réel“.

¹⁰⁵ Baumeister, „L'effet de réel“. S.255

im Ersten Weltkrieg basiert auf theatralen Elementen, etwa auf dem Vaudeville, dem Varietee oder der Revue und anderen Unterhaltungsgattungen der Vorkriegszeit, die „problemlos militärisch überformt werden konnten“.¹⁰⁶ Gerhard Paul konstatiert, dass Filme mit Kriegsmetaphern beschrieben wurden und Kriege wie Filme inszeniert. Der Film schafft dies auf verschleierte und verschleiende Art und Weise, in dem es Krieg und Gewalt ein Stückweit naturalisiert. :

„Der Film [...] formte das katastrophisch-chaotische Ureignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt um, und verpaßte ihm eine visuelle narrative und moralische Ordnung, die der Krieg nicht per se besitzt. Auf diese Weise trägt der Kriegsfilm zur immer wieder neuen Illusion der Planbarkeit des Krieges bei.“¹⁰⁷

Eine andere illusorische Ebene bot der Spielfilm, indem die Filmerzählung einen „Zugang“ zur zivilen Welt, zu Frauenbildern, zu Spaß und Unterhaltung für Soldaten wurde. Ein Zugang, der eine eskapistische Flucht aus dem Kriegsalltag, eine visuelle Fiktion bot. Der „Österreichischer Komet“ druckte die Ausführungen eines deutschen Soldaten, der mehr Filme für die Front einforderte und die Bedeutung des Kinos für Feldgrauen beschrieb. Aufgrund der vielen Aspekte, die der Frontkämpfer mit dem Kino verband, sollen hier mehrere Stellen zitiert werden:

„Werden Sie Soldat – feldgrauer Feldsoldat, nicht Heimkrieger. Ich rate Ihnen gut. Nicht aus Vaterlandsliebe brauchen Sie es zu werden, nein, bloß um das Kino richtig sehen zu lernen.“

„Das Kino ist für uns Krieger das Kunstinstitut. Deshalb lernen wir, es voll zu genießen, zu nuancieren, zu zergliedern. Wo sehen wir eine gut angezogene Dame? Nur im Kino. Wo sehen wir Koketterie, Liebesspiel, Tändeleien, Komik? Im Kino.“

„Wann verlassen wir unter Protest das Kino: wenn man uns sogenannte Bilder vom Kriegsschauplatz vorführt: das kennen wir.“

„Schafft Films an die Front!“ Gute Films – am besten lustige; keine, die komisch sein sollen. Humor mit einigen Tropfen Sentimentalität – das ist das Richtige. Nette Weiblichkeit, die gut angezogen ist, muß in ihnen spielen, ein bisschen Liebe muß vorkommen, und der Ausschnitt kann ruhig mal etwas tief, das Röckchen mal etwas kurz sein. (...)Nur nicht prude sein wollen für den Feldgrauen, er ist Mensch wie alle anderen und hat darauf ebensoviel Recht, wie der „D.U.“, der in der Tauentzienstraße flanirt.“¹⁰⁸

„Der Feldgrau zahlt zehn Pfennige Eintritt und sitzt dafür zwei bis drei Stunden im Lande des Vergessens.“¹⁰⁹

Der Fokus der Beeinflussung wechselte im Kriegsverlauf von der Front zur Heimat.¹¹⁰

Es galt, die Moral zu Hause genauso aufrecht zu erhalten und gleichzeitig eine Brücke zwischen Front und Heimat zu schaffen. Die Filmwoche entdeckte „etwas Verbindendes und Einendes in dem Gedanken, daß der Mann an der Front und die

¹⁰⁶ Thomas Ballhausen/Günter Krenn, Unter dem Deckmantel des Humors. Strategien filmischer historischer Kriegspropaganda zwischen Täuschung und Legitimation. In: Medienimpulse. 54(2005)

¹⁰⁷ Gerhard Paul in Bezug auf den Ersten Weltkrieg. In: Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. S.7.

¹⁰⁸ Die Tauentzienstraße war eine berühmte Berliner Einkaufs- und Flaniermeile (Verlängerung des Kurfürstendamms) im Stile der Pariser Boulevards. Wen aber der Verfasser dieser Gedanken, der Feldgrau Hans Kasper von Starcken, mit dem Kürzel „D.U.“ meint, konnte meinerseits nicht eruiert werden.

¹⁰⁹ Anon., Die Wohltat des Kinos im Felde. In: Österreichischer Komet 305(1916) S.33f

¹¹⁰ Vgl. Büttner/Dewald: Das tägliche Brennen.

Frau im Hinterlande in der selben Unterhaltung weniger Stunden Vergessen und Zerstreuung finden (...)¹¹¹

Die Vereinnahmung des Kinos seitens der Repräsentanten des Staatsapparats hat direkte Auswirkung auf die Machart und die inhaltliche Ausrichtung von Filmen gehabt. Walter Fritz Bewertung, dass sich diese „massive, offensichtliche und volksverdummende Propaganda“ im Film während des Ersten Weltkrieges Ausmaße angenommen habe, die in Österreich nicht einmal während des Nationalsozialismus übertroffen wurden, macht die Schlagkraft der Instrumentalisierung des Kino deutlich. Könnte diese Verstrickung von politischen Kräften in die Überzeugungsarbeit von Zivilbevölkerung und Soldaten Teil der Antwort auf Schlüpmanns Frage sein „wie es zu jenem Albtraum des herrschenden Kinos – als Fiktion oder Wirklichkeit – kommen konnte.“?

c] SASCHA-FILM & DIE ZENTRALSTELLE DER KRIEGSFILMPROPAGANDA

Graf Alexander "Sascha" Joseph Kolowrat-Krakowski und Somlo, Besitzer der Sascha-Film, verstand es, den Krieg geschickt für seine 1910 gegründete Filmproduktion zu nutzen. Galt die Sascha-Film vor 1914 als eher unbedeutend, erreichte sein Unternehmen im Verlauf des Krieges eine beachtliche Sonderstellung: Kolowrat ließ sich als Oberleutnant nach Kriegsbeginn in das Kriegspressequartier (KPQ) überstellen und übernahm am 1. November 1915 die Leitung der Kriegsfilmpropaganda, die dem Kriegsarchiv (KA) zugewiesen wurde. Der Grund dafür war der Sitz des Kriegsarchivs, der sich in Wien befand und die Organisation von Expositionen von der Hauptstadt aus leichter bewerkstelligt werden konnte als in Teschen, dem damaligen Sitz des KPQ.

Zuvor, bereits am 12. August 1914 wurde zwischen GM von Hoen (KA) und den drei Wiener Filmfirmen (Sascha-Film, Österreichisch Ungarische Kinoindustriegesellschaft Ges.m.b.H und der Wiener Kunstfilm) ein Vertrag über die Kinoexpositionen, die für Aufnahmen an die Front durften, abgeschlossen. Jedoch wurde schon Anfang Dezember 1914 seitens der drei Filmgesellschaften um die Auflösung des Vertrags

¹¹¹ Anon., Ein Freund in der Tagespresse. Die Filmwoche 170(1916) S.1 Abdruck des Artikels in der Kinorubrik der Wiener Allgemeinen Zeitung.

gebeten. Das Armeekommando (AOK) versuchte, mit dem Erlassen von Abgaben (bis auf die 10% vom Reingewinn, den die Firmen erwirtschafteten) die Frontfilme für die Firmen rentabler zu machen und gleichzeitig die Verbreitung österreichischer Filme zu fördern. Doch konnten die österreichischen Produkte mit der deutschen Konkurrenz kaum mithalten; man musste sie den Kinobesitzern „förmlich aufdrängen, jedenfalls billiger hergeben als andere Filme.“¹¹² Nach Verhandlungen im August 1915 zwischen GM von Hoen und Sascha Kolowrat wurde der Vertrag vom Vorjahr endgültig aufgelöst und Kolowrat bekam die Leitung der neugeschaffenen Zentralstelle Kriegsfilmpropaganda übertragen. Es kam zu einem Abkommen, dass die Zusammenfassung der Produktionen der Sascha-Film mit der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustriegesellschaft Ges.m.b.H unter dem Dach der Sascha Film organisierte: Alle Filme der Kriegsfilmpropaganda wurden mit dem Firmenzeichen der Sascha-Film gekennzeichnet, dafür erledigte die Sascha-Film die Anfertigung der Positivkopien. Diese Vereinbarung hielt bis Mai 1917, bis Kolowrat des Postens entzogen und die Kriegsfilmpropaganda als neuorganisierte Filmstelle dem KPQ unterstellt wurde.¹¹³ Die Absetzung Kolowrats begründet Klaus Mayer mit den Ressentiments, die vor allem Oberst Eisner Bubna gegen ihn hegte:

„Man neidete ihm seine Erfolge, wendete sich gegen seine angebliche Monopolstellung und faselte von Riesengewinnen, die er ihr verdanke.“¹¹⁴

Kolowrat wurde vor allem seine Geschäftstüchtigkeit vorgeworfen und dass er es schaffte „sogenannte Schlager herauszubringen, obwohl die Kriegsfilmthemen schon recht abgespielt waren.“ GM von Hoen hingegen verteidigte den Produzenten und attestierte ihm, „viel zu schlau [zu sein] um seinen Vorteil bei der Kriegsfilmpropaganda in großem materiellen Gewinn zu suchen“, da er mit der Kriegsfilmpropaganda zukunftsreiche Eigenwerbung machen könne.¹¹⁵

Die neue Filmstelle des KPQ erhielt im Dezember 1917 einen staatlichen Zuschuss von 250.000 Kronen, nachdem sie im Juni desselben Jahres um eine Finanzierung von einer halben Million Kronen angesucht hatte. Die Belieferung von neutralen Staaten wie Holland, der Schweiz und Schweden mit österreichisch-ungarischen Produktionen wurde fortgeführt. Beispielsweise erhielt die Schweiz im Dezember 1917 drei Sascha Wochenschauen pro Woche und zusätzlich drei Kopien von jeweils einem großen und

¹¹² Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers. S.85

¹¹³ Vgl. Hildegund Schmölzer, Die Propaganda des Kriegspressequartiers im ersten Weltkrieg 1914-1918. Diss. Wien 1965.

¹¹⁴ Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers S. 86f.

¹¹⁵ Max von Hoen, Chronik des Kriegsarchivs. Unveröffentlichtes Manuskript. o.O. o.J. S. 170. Zitiert nach Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers S.87f.

einem kleinen Film. Dennoch konnte die heimische Kinoindustrie, was die Distribution ans neutrale Ausland betraf, nicht mit den Filmlieferungen anderer Kriegsnationen mithalten. Auch konnte die Monarchie die heimischen Produktionen dem umworbene Ausland nicht ganz kostenfrei überlassen, was Deutschland und den Ententemächten aufgrund ihrer wesentlich höheren Kapitalbasis möglich war.¹¹⁶

Zwar konnte Kolowrat ab 1917 nicht mehr in führender Funktion in der kinematographischen Abteilung des KA agieren, doch der Zusammenschluss mit dem deutschen Produzenten Oskar Messter zur „Sascha-Messter-Film“ am 4. April 1916 ermöglichte ihm, den österreichischen Filmmarkt bis zum 18. Dezember 1917 – bis zur Gründung der UFA – zu beherrschen. In diese Produktionsphase fällt auch der beforeschte Film „Wien im Krieg“.

¹¹⁶ Vgl. Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers S.91f

IV. ANALYTISCHER TEIL: „WIEN IM KRIEG“

Jede Text-Analyse ist gegenüber der Datenmenge des Textes selektiv“
Michael Titzmann

„A film is difficult to explain because it is easy to understand“
Christian Metz

Für die Analyse meines Fallbeispiels werde ich in Übereinstimmung mit Joan Scott einen kulturalistischen Ansatz anwenden, der Kultur als Verbindung von Parametern wie Institutionen, Repräsentationen und die Frage nach der Rezeption begreift. Als Untersuchungsrastrer möchte ich mich auf Stuart Halls „Encoding-Decoding“ Modell stützen, das ein Verständnis von Kulturprodukten als Text voraussetzt und von der Diskursanalyse und Semiotik beeinflusst ist. Die von Hall und Geertz angeregten Lesarten, die neben der dominant-hegemonialen auch eine ausverhandelte und eine oppositionelle Interpretationsmöglichkeit mitbedenken, haben meine Betrachtung des Films „Wien im Krieg“ geprägt.

a] ENCODING

Das Stadium des Encoding, verstanden als die Produktion von Bedeutung und deren Einbettung in ein Medium mit der Absicht, die gewünschten Inhalte an die gewünschte Zielgruppe zu übermitteln, ist im Fall von „Wien im Krieg“ vor allem aufgrund der Produzenten des Films von großem Interesse. Denn wie eng die Produzenten mit den militärischen Behörden verbunden waren und wie sich diese Verstrickung auf die Kodierung jener Propagandakomödie ausgewirkt hat, ist für die dominant-hegemoniale Lesart von großer Bedeutung. In ihr spiegeln sich Normkonzepte und Geschlechtermodelle, die zum einen gesellschaftlich vorherrschten, zum anderen aber auch propagiert wurden. Die Produktionszusammenhänge geben Auskunft über die vorgesehenen Beeinflussungsfaktoren: Die Mobilisierung mit vaterländischen Topoi und die Vorgabe von geschlechterspezifischen Rollenbilder, ein Monarchiebild mit Fokus auf die Reichshauptstadt Wien und der zugehörigen Stilisierung des Wienerischen. Die Repräsentanten des kaum mehr funktionierenden Staates versuchten den Rückgang offizieller politischer Mechanismen – das Parlament und der Wiener Stadtrat tagten

zwischen 1914 und 1916/17 nicht – durch die Ausübung maximaler Beeinflussung und Kontrolle seiner Bürgerschaft zu kompensieren.¹¹⁷ Die immer größer werdende Not und die Unfähigkeit des Staates die Versorgungskrise zu meistern ging über in den Versuch, zumindest die Wahrnehmung der Krise zu bestimmen.

Ich habe mich gefragt, wie gezielt die Produzenten und die militärisch-bürokratischen Machthaber der staatlichen Kriegsfilmpropaganda in der Durchsetzung der gewünschten Kodierungsinhalte agierten. Gingen sie dabei strategisch vor und machten Vorgaben an Drehbuch und Regie? Folgten sie eventuell Anweisungen von „oben“, dem AOK etwa, und haben propagandistische „Spielfilme nach Maß“ in Auftrag gegeben? Oder sind externe Filmschaffende, Drehbuchautoren oder Produzenten mit Filmidee und eigenständiger Umsetzung an die Kriegspropagandastelle getreten und haben den fertigen Film der Stelle angeboten? Wie weiter oben beschrieben, übernahm die Produktion des Films die „Österreichisch-Ungarische Sascha-Messter-Filmfabrik GmbH“, die mit „Wien im Krieg“ ihren ersten Film nach dem Zusammenschluss der beiden Firmen veröffentlichte. Zur selben Zeit war Sascha Kolowrat Leiter der Zentralstelle der Kriegsfilmpropaganda im Kriegsarchiv in Wien.

Um zu untersuchen, ob der Film in Eigenregie der Sascha-Messter entstanden und nach Fertigstellung der Begutachtung vorgelegt worden war oder ob Vorgaben und Erwartungen seitens des Kriegsarchivs (KA) an „Wien im Krieg“ geknüpft worden waren, galt es die Korrespondenz zwischen der Leitung des KA und der Kriegsfilmpropaganda heranzuziehen. Jedoch sind meinen Nachforschungen zufolge zur Kriegsfilmpropaganda keine Akten und Dokumente erhalten. Im Österreichischen Staatsarchiv sollte der Aktenbestand in den Neuen Feldakten zugeordnet sein, jedoch beginnt der lückenhafte Bestand erst mit dem Jahr 1917. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Zentralstelle für Kriegsfilmpropaganda in die Filmstelle unter der Leitung Hpt. Otto Löwenstein gewandelt und war dem Kriegspressequartier (KPQ) unterstellt. Oberst Eisner-Bubna, der sich um Kolowrats Absetzung bemüht hatte, ließ Mitte August 1917 alle Akten bezüglich Film und Kino vom KA ins KPQ überstellen, doch sollen diese später beim „Umsturz“ verloren gegangen sein.¹¹⁸ Dem Österreichischen Staatsarchiv zufolge ist der Bestand der Zentralstelle der Kriegsfilmpropaganda nicht mehr nachvollziehbar, da man nicht weiß, was mit ihm geschehen ist.

¹¹⁷ Etwa mit autoritären Notverordnungen und rigoroser Pressezensur. Vgl. [Healy](#), Vienna falling.

¹¹⁸ [Mayer](#), Die Organisation des Kriegspressequartiers S.88. Es ist anzunehmen, dass der Autor mit Umsturz das Kriegsende meint.

Klaus Mayers Angaben zufolge wurde „der größte und auch interessanteste Teil der Akten (...) bei Kriegsende 1918 absichtlich verbrannt“ da es für einige zu befürchten war nach Kriegsende als „Kriegshetzer“ zur Verantwortung gezogen zu werden. Der Autor spekuliert, dass man vielleicht auch dem eigenen Volk nicht eingestehen wollte, es mit Propaganda beeinflusst und getäuscht zu haben. Leider gibt er jedoch keine Belege für seine Brandtheorie an. Den erhaltenen Quellenbestand charakterisiert er als Verwaltungsakten: Urlaubsansuchen; Ansuchen um Aufnahme in KPQ, Erlässe des AOK, Strafverfahren, Berichte von Propagandaoffizieren aus dem Ausland, Berichte und Telegramme von Gruppenführern an der Front, Vorschläge zur Verbesserung der Propaganda, Anforderungen von Offizieren, Reservatbefehle und meist sehr ungenaue Namenslisten.¹¹⁹ Der Bestand wurde nach Mayers Untersuchungen in den Anfang 1960ern im Österreichischen Staatsarchiv von Faszikeln in Kartons umgeordnet und es fehlt leider ein Verzeichnis, das diese Neuordnung protokolliert hätte.

So konnte die Korrespondenz, die eventuell Hinweise zum Beeinflussungsgrad des staatlichen Militärapparats auf die Produktionsbedingungen geliefert hätte, nicht aufgefunden werden. Da sie entweder tatsächlich verbrannt wurde oder ihr Verbleib nicht mehr nachvollziehbar ist, kann der Prozess des Encoding nicht vollständig verfolgt werden. Weder das Filmarchiv Austria noch das Österreichische Filmmuseum konnten auf die Quellenfrage weitere Hinweise liefern.

Bezüglich der Einflussnahme des Staatsapparates vermute ich – leider ohne Belege liefern zu können – dass die Herstellung des „Schlagers“ zwar im Auftrag des KA geschah, jedoch dass die Filmproduktion hierfür keine konkreten Angaben erhalten hatte. Da Kolowrat die Leitung der Kriegsfilmpropaganda innehatte, wird er um die Inhalte, die es zu propagieren galt, genauestens Bescheid gewusst haben. Auch Eisner-Bubnas verfehlte Einschätzung, mit einer straffer organisierten, zentral vom KPQ geleiteten Filmstelle „es besser machen zu können, als dieser gewiegte Praktiker“ (gemeint war Kolowrat) lässt mehr auf den pragmatisch agierenden Produzenten schließen als auf einen Befehlsempfänger. Als Kenner der österreichischen Kinolandschaft war es ihm möglich, den Publikumsgeschmack zu treffen ohne die Propagandavorgaben unbeachtet zu lassen. Auch die Tatsache, dass die Kinofachleute der Kriegsfilmpropaganda zwar dem KA zugerechnet wurden, aber zum Teil direkt in den Filmfabriken arbeiteten, bekräftigt die Annahme, dass der Film „außerhalb“ erdacht und produziert wurde.

¹¹⁹ Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers S.6

Doch ist gleichzeitig zu bedenken, dass, wenn die vorgelegte Filmhandlung und Umsetzung dem Staatsapparat unangemessen erschien, dieser mit der Hoheit über die Filmzensur ein wirkungsvolles Restriktionsmittel in der Hand hatte und die Vorführung unerwünschter Inhalte unterbinden konnte. So unterlag „Wien im Krieg“ der Prager Filmzensur mit folgender Anordnung:

„Die Musterungsszene mit dem alten Landsturmpflichtigen hat vom Bilde, wo der Athlet für tauglich erklärt wird, zu entfallen.“¹²⁰

Dies verdeutlicht, wie sich die hegemonial-dominante Lesart über die Zensur in den Film schrieb, auch wenn zu „Wien im Krieg“ keine Belege zu eruieren waren, die einen Eingriff oder inhaltlich-formale Vorgabe von staatlicher Seite schriftlich bescheinigen.

Das Drehbuch zu „Wien im Krieg“ wurde von Edmund Porges verfasst, der gleichzeitig das Kinofachblatt „Kinematographische Rundschau“ herausgab. In der Filmzeitschrift ist auch unter der Rubrik „Führer durch den Filmmarkt“ eine Kritik „in eigener Sache“ über „Wien im Krieg“ zu finden, in der er naturgemäß die filmische Umsetzung seines Drehbuchs lobt:

„Diese Bescheidenheit [sich als Drehbuchautor für das Drehbuch zu entschuldigen] würde sich aber die Fabrik, die das Buch erworben hat, ganz energisch verbieten und so bleibt mir eigentlich nichts anderes übrig, als für dieses Mal nur zu konstatieren, daß der Film: „Wien im Kriege“ bei seiner Vorführung um „Kosmos-Kino“ scheinbar lebhaften Beifall gefunden hat (wenigstens haben Philipp & Pressburger, die Verleiher des Films, erzählt, daß sie nach den eingelaufenen Bestellungen ein Exemplar mehr als geplant auflegen müssen), daß man anerkannte, daß hier eine ganz neue originelle Idee verwertet wurde und daß es ein glücklicher Gedanke war, die Kriegszeit in Wien auch einmal in Form einer sogenannten Filmrevue festzuhalten. (...) Gerechterweise muß ich nur weiters noch feststellen, daß sich allgemein über Regie, die Fritz Freissler führte, sehr lobend ausgesprochen und der Sascha-Messter – Fabrik, deren erster gemeinsamer Film eben „Wien im Kriege“¹²¹ ist, Komplimente über die geradezu unübertrefflich gute Photographie gemacht hat.

Porges Hinweis, dass die Sascha-Messter das Drehbuch erworben hat, deutet darauf hin, dass es nicht eigens vom KA in Auftrag gegeben wurde. Doch die Verflechtung der Sascha-Messter mit dem Militärapparat und die Tatsache, dass der Filmverleih Philipp & Pressburger gleichzeitig auch die k.u.k. Feldkinos belieferte, lassen die starke Verflechtung von Filmjournalismus, Filmindustrie und militärischen Behörden ersichtlich werden. Es erhärtet sich somit die Annahme, dass das Werk in enger Zusammenarbeit von Militär, Filmindustrie und Filmpresse entstanden ist.

Die Tatsache, dass der Film in der Kriegsausstellung 1916 in Wien gezeigt wurde, demonstriert die Stellung von „Wien im Krieg“ als offiziellen Propagandafilm, mit dem sich die Monarchie als kriegsführende Nation präsentieren wollte. Dass es gerade ein

¹²⁰ Liste der Prager Filmzensur, 1-31.08.1916 In: Paolo Caneppele (Hg), Entscheidungen der Prager Filmzensur 1916-1918. Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 12. Wien 2003

¹²¹ Kinematographische Rundschau 433(1916) S.60

Lustspiel war, das in seiner propagandistischen Ausrichtung zwar klare Ansagen machte, dessen humoristischen Sequenzen den Ernst des Krieges jedoch nur bedingt ansprachen, stieß mitunter auf Kritik, welche wiederum von der Filmpresse schützend abgeurteilt wurde. So erregte sich die Filmwoche auf die Negativberichterstattung in der Zeitung „Morgen“:

„Der „Morgen“ vom 28. August l. J. bringt unter der Spitzmarke „Kleine Anzeigen aus der großen Zeit“ folgenden Annonce samt Glosse:

Kino in der Kriegsausstellung:

„Wien im Krieg“

Wiener Schlagerlustspiel

Ist die Ankündigung eines Schlagerlustspiels in der Kriegsausstellung nicht ein trauriges Zeichen?

Ganz abgesehen davon, daß das Werk in den Anzeigen als „Heiteres und ernstes Zeitbild“ bezeichnet wurde und dem Blatte also ein schlechter Witz wichtiger ist als die Wahrheit, ist der Film „Wien im Krieg“ von echt patriotischem Gehalt, entfernt sich auch nicht im Scherz von der Linie des guten Geschmacks und entspricht zumindest mehr dem Ernst der Veranstaltung, als die im „Bundestheater“ alltäglich verzapfte Operette mit dem reizenden Titel „Warum gehts denn jetzt?“, die – wie das eben zitierte Blatt selbst vor 7 Wochen festgestellt hat – „eine grobe, ja aufreizende Geschmacklosigkeit“ bedeutet. Mit dem Kino geht man natürlich strenger ins Gericht.“¹²²

Denn die Filmwoche hatte Wochen zuvor vom „begeisterten Beifall“ berichtet, den die gekürzte Version von „Wien im Krieg“ täglich im Kino der Kriegsausstellung erhalte.¹²³

Mit der Kriegsausstellung im Kaisergarten des Wiener Praters im Sommer 1916 sollte über propagandistische Zurschaustellung des Krieges die Integration der Bevölkerung in das Kriegsgeschehen bewerkstelligt und die Durchhalteparole als Bürgerpflicht inszeniert werden.¹²⁴ Sie bot die Vermittlung von staatlicher Propaganda durch ein breites Unterhaltungsspektrum. Auf dem 50.000m² großen Areal waren 40 Ausstellungshallen und Themenräume, zwei Restaurants, ein Theater, ein Kino, zwei Kaffeehäuser, Souvenirstände, ein Panoramabild einer Bergschlachtfrent sowie eine Aussichtsplattform angesiedelt. Die Besucher konnten von Kriegsgefangenen hergestellte Handwerksgegenstände erstehen, den Marinepavillon besuchen oder Darbietungen „kriegsinvaliden“ Musiker lauschen. Dieser kulturelle und mentale Gemischtwarenladen, ein „Disneyland-like theme park“, wurde mit seiner Million an BesucherInnen innerhalb eines Jahres zum integralen Bestandteil der „Erfahrung“ von Krieg eines großen Teils der Wiener Bevölkerung. Maureen Healy urteilt treffend:

¹²² Die Filmwoche 175(1916) S.8.

¹²³ Die Filmwoche 167(1916) S.6.

¹²⁴ Vgl. Tatjana Tönsmeier, Rezension von: Maureen Healy, Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I, Cambridge 2004. In: sehpunkte 5/12(2005) [15.12.2005]. Online unter: <<http://www.sehpunkte.de/2005/12/8424.html>> (25.11.2008)

„Vienna’s War Exhibition can be seen as an orchestrated attempt to construct meaning of the war through the vehicle of entertainment spectacle.“¹²⁵ So scheint es nur folgerichtig, gerade einen unterhaltsamen, lockeren Film mit starkem Wien- und Alltagsbezug in der Kriegsausstellung zu präsentieren, der mit Witz, Bekanntem und Wiedererkennbarem versucht, von der Kriegsmüdigkeit und der steigenden Not im Hinterland abzulenken. Ein Film, der die Krise nicht als Krise denken ließ und danach trachtete, ein anderes, positiveres Kriegserlebnis zu bieten.

b] DECODING

Das Decodieren eines Films eröffnet eine große Bandbreite an Deutungsmöglichkeiten. Im vorliegenden Hauptteil der Analyse gilt es, diese ihm innewohnenden Bedeutungsschichten freizulegen und seine Wirkung zu interpretieren. Ich werde auf die vielfältigen Lesarten des humorigen Schlagers eingehen, der meiner Meinung nach eine Vielzahl an Einsichten in die mediale Verarbeitung der wechselhaften Lebenswirklichkeiten der kriegsgeplagten Wiener Bevölkerung bietet. Gerade als Komödie, welche die Auswirkung des Krieges auf ein stilisiertes Wien zu beziehen sucht und pseudodokumentarische Elemente bunt mit karikaturhafter Inbildsetzung von Musterungs- und Uniformierungsvorgängen zusammenwürfelt, eröffnet die deutsch-österreichische Produktion Einblick in die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Kriegserfahrung und Geschlechterbildern.

Laut Roland Barthes stellt sich ein Bild immer polysemisch dar, da ihm neben dem dominanten Inhalt, Aufbau und Struktur immer auch eine „fluktuierende Kette“ von Signifikaten innewohnt.¹²⁶ Von diesen wirken manche auf den/die BetrachterIn, andere bleiben unbeachtet, wiederum andere werden „falsch“, also entgegen des intendierten Inhalts, gedeutet. Dies hängt vom Wissensstand und dem Zugang des/der Einzelnen ab und ändert sich auch mit der Wiederholung des Bildkonsums.

Die Informationen, die der Bildinhalt von „Wien im Krieg“ liefert, stellen einen dokumentarischen Anspruch an den/die BetrachterIn. Diese suggerierte Realitäts-

¹²⁵ Healy, Vienna falling. S.104f

¹²⁶ Roland Barthes, Rhetorik des Bildes. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990. 28-46.

abbildung ist aber immer schon geleitet, perspektiviert und (un)wissentlich verzerrt. Die technische Bedingtheit der Aufnahmesituation und das Runterbrechen auf Zweidimensionalität ist nur die erste Ebene, kulturell und historisch bestimmte Bildgestaltung, normierende Konventionen und verwendete Symbolik sind weitere. Diese fließen ins filmisch „Abgebildete“ interpretativ mit ein, subjektive wie kollektive Geisteszustände schreiben sich ins Bildmaterial. Aufführungsrahmen, Ton, Musik, Montage, Abspielgeschwindigkeit, Spezialeffekte sind zusätzliche Layer, die das Gesamtbild prägen und eine Grenzziehung von Realität und Fiktion, Täuschung und Wirklichkeit verunmöglichen. Der Anspruch auf Authentizität – trotz seiner ungebrochenen Wirkungsmacht als Beurteilungskriterium als Begriff unscharf in seiner Definition – wird in Anbetracht von Film noch heikler, wenn er als Mittel der Kriegsführung Einsatz findet.

So wird die Darstellung von Krieg, sei es im anfänglichen Anspruch in semi-dokumentarischen Kriegswochenschauen, sei es in fiktiven Handlungsmustern des Spielfilms, zur idealen Projektionsfläche für (mehr oder weniger subtil angelegte) partielle Instrumentalisierung. Diese Instrumentalisierung birgt aber stets die Möglichkeit einer subversiven Deutung in sich. Maureen Healy führt zwei Beispiele an, die eine solche „Fehlinterpretation“ veranschaulichen. Im ersten Beispiel aus 1915 beschreibt sie, wie der neunjährige Kriegsflüchtlingsjunge Stanislaus Grendeki aus Czernowitz im „Margareten Bürger Kino“ auf polnisch zu schimpfen begann, als er in einer Filmvorführung mit dem Kaiser Franz Josef konfrontiert war. Lautstark forderte er, dass der Monarch erschossen werden solle. Trotz der Warnung einer polnischsprachigen Freundin, dass er für solche Aussagen bestraft werden würde, wiederholte Grendeki, der Kaiser solle erschossen werden und fügte hinzu, dass sein Vater krank im Spital läge. Der Junge wurde angeschwärzt und gab später auf der Polizeiwache zu, diese Aussagen getätigt zu haben. Ob er wirklich den Kaiser für die Verletzungen seines Vaters für verantwortlich hielt, konnte jedoch nicht bestimmt werden, da es auf der Wache keinen Polnisch-Übersetzer gab, jedoch veranschaulicht Healys Beispiel eindrücklich, wie Filmbilder abseits ihrer Intention gelesen werden können.

Der zweite Fall berichtet von der Denunzierung der Kinobesucherin Katarina Hahn kurz vor Kriegsende 1918. Sie kommentierte im Kino Aufnahmen des Kaiser Karl mit Aussagen wie „Schau, wie viele Medaillen er hat“ und „Schau, wie freundlich er ist“. Ein Oberstleutnant, der in ihrer Nähe saß und daher ihre Aussagen hören konnte, befand, dass ihre Kommentare einen sarkastischen Ton gehabt hätten und meldete sie der Polizei. Frau Hahn gestand, die Bemerkungen gemacht zu haben, beteuerte jedoch,

diese auch ernst gemeint zu haben. Über eine derartige Umdeutungen des dominanten Filminhalts und deren polizeilichen Konsequenzen schreibt Healy:

„This may have been a misunderstanding, a case of an overzealous patriot overreacting at the cinema, but the incident reminds us again that while films could reach a mass audience, the audience itself had the power to disrupt the intended educational message of the films.“¹²⁷

Ob und wie subversiv „Wien im Krieg“ von KinogehrerInnen gelesen wurde, ist aufgrund des individuellen Charakters des Seherlebnisses und der fehlenden Selbstzeugnisse von Kinobesuchern zu diesem Film nicht rekonstruierbar. Jedoch nimmt sich der Film streckenweise aufgrund seiner komikbedingten Realitätsferne wie eine Verhöhnung der notgeplagte Bevölkerung aus, die nicht nur in der intendierten, dominanten Lesart rezipiert worden sein kann.

¹²⁷ Healy, Vienna falling. S.125f

1] FILMDATEN

Titel: Wien im Krieg (A 1916)
Untertitel: Ein ernstes und heiteres Zeitbild in 4 Akten
Alternativtitel: Wien im Kriege
Regie: Fritz Freisler,
Regieassistent: Heinz Hanus
Drehbuch: Edmund Porges, Fritz Freisler
Genre/Sujet: Schlager, Lustspiel, Zeitgemäße Revue, Filmrevue,
Kameramann: Hans Theyer
Produktion: Sascha-Messter-Filmfabrik (Wien-Berlin)
Drehort: Wien, Atelier Sievering, Wien-Mauer
Erstverleih: Philipp & Pressburger
Format: 35mm, Vollbild, s/w mit Viragen, stumm
Uraufführung: 08.08.1916 laut Filmarchiv Austria
Uraufführung: 04.07.1916, laut Filmportal
Früheste gefundene Vorführankündigung: 20.06.1916; 10 Uhr vormittags im Kosmos-Kino, Separatvorführung

Darsteller:

<u>Name</u>	<u>Rolle</u>
Olmühl, Paul	Ferdl Wamperl, Zugführer bei Hoch- und Deutschmeister
Bringolf, Friedl	Poldi Gschäftig, Verkäuferin in einer Backstube
Kundert, Georg	Franz Xaver Wamperl, Ferdls Vater
Kober, Erich	Horvath Miklos, Husaren-Wachtmeister
Karina, Eva	Franzi Hübsch, Verschleisserin in einer Tabak-Trafik
Frank, Emmy	Resl Mächtig, Schankkassierin

Restaurierung: Filmarchiv Austria 2003

Erstaufführung der restaurierten Fassung: 23.1.2003, Metro Kino im Rahmen des Präsentationsabends „Faszination Filmarchivierung – Produktionen der Sascha-Film 1914-1918“

„Wien im Krieg“ ist im Filmarchiv Austria nur in Fragmenten erhalten. Die auf Wiener Flohmärkten aufgekauften dutzenden kleinen Röllchen wurden nach der inhaltlichen Rekonstruktionsarbeit als Farbkopie nach der Methode Desmet wieder hergestellt.

2] FILMHANDLUNG

Der Film handelt von den Erlebnissen des Zugführers Ferdl und den Auswirkungen des Krieges. Der von Paul Olmühl gespielte Ferdl hat drei Wiener Mädchen seine Liebe versprochen und alle drei halten ihm die Treue, während er an der Front kämpft. In der Zwischenzeit hat sich sein Vater Franz Xaver Wamperl als Freiwilliger für den Landsturm gemeldet und leistet Dienst in der Kaserne. Die drei Frauen Poldi, Resl und Franzl ändern während Ferdl an der Front ist ihre bisherigen Anstellungen und ergreifen „moderne“ Berufe. Für die mutige Rettung des befreundeten Husarenwachmeisters Horvath Miklos wird Ferdl mit der goldenen Medaille ausgezeichnet und kommt zum Fronturlaub nach Wien. Bei einem Besuch im Prater treffen zufällig alle drei Frauen auf den beurlaubten Ferdl, was zu aufgeregten Szenen führt. Ferdl entscheidet sich letztlich für Poldi; für die anderen zwei Frauen hat er seinen Vater und den Husarenwachmeister als Stellvertreter. Am Ende wird eine dreifache Kriegstraubung gefeiert.

Der Film kombiniert collageartig pseudodokumentarische Frontaufnahmen und nachgestellte Soldatenalltagszenen mit Traumsequenzen und expressionistischen Elementen, zusammengehalten durch eine leichtfüßige Story, erklärt und verstärkt durch Zwischentitel und kombiniert mit Wiener Schmäh. „Wien im Krieg“ setzt eine theatrale Charakterstudie mit exhibitionistischem Schauspiel ein und zeichnet ein überaus positives Kriegsbild, indem die Referenzen zur Kriegswirklichkeit nur komödienhaft eingestreut sind. Wegen seiner episodentypischen Machart wird in den Filmkritiken der Revue-Vergleich gezogen:

„(...) handelt es sich um ein zeitgemäßes, heiter-ernstes Filmspiel, das den Titel „Wien im Kriege“ führt und das in einer Reihe, dem echten Wiener Leben entnommenen Episoden und im Rahmen einer freundlichen, gemütvollen Handlung eine Revue all jener Erscheinungen bietet, die eben die außerordentlichen Verhältnisse gezeitigt.“¹²⁸

Auch die Filmwoche bezeichnet den Film als „aktuelle Revue“¹²⁹ und der Drehbuchautor Edmund Porges selbst findet, „daß es ein glücklicher Gedanke war, die Kriegszeit in Wien auch einmal in Form einer sogenannten Filmrevue festzuhalten“¹³⁰ Die Paimanns Filmlisten charakterisiert den Film als „Kranz aktueller Episoden Wiens“¹³¹.

Die beschriebene Filmhandlung in den Kritiken variiert zum Teil beachtlich von der mir zur Verfügung stehenden restaurierten Fassung aus dem Bestand des Filmarchiv

¹²⁸ Die ersten Fabrikate der S. M. Filmfabrik. In: Kinematographische Rundschau 432(1916) S.61

¹²⁹ Die Filmwoche 167(1916) S.6.

¹³⁰ Edmund Porges, In eigener Sache. In: Kinematographische Rundschau 433(1916) S.60

¹³¹ Paimann's Film-Listen. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik. Bd. 1. Wien 1916/17

Austria. Die erzählte Handlung in den Filmzeitschriften lässt erahnen, welche Szenenblöcke in der aus den aufgestöberten Fragmenten montierten Version von 2003 nicht eingebaut werden konnten. Diese in der heutigen Fassung fehlenden Handlungsstränge werden in ihrer Überlieferung in die Analyse integriert, wenn auch mit Vorsicht. Obwohl diese Passagen auf der Bildebene nicht zugänglich sind, sind sie für die Erzählung, die propagierte Aussage und die Filmstimmung wesentlich. Die Stellen, die in den Filmbesprechungen, jedoch nicht in der heutigen Version des Films vorkommen, habe ich in der Filmkritik unterstrichen:

„Ferdl, der einzige Sohn des biedereren Wiener Bürgers Franz Xaver Wamperl, ist Zugführer bei den Deutschmeistern und müht sich eifrigst, den jüngsten Landsturm abzurichten. Da wird eines Tages bei der Befehlsausgabe bekanntgegeben, daß die 8. Marschkompagnie ins Feld gehen solle. Auf die Aufforderung des Hauptmanns, es mögen sich Freiwillige melden, tritt natürlich alles vor.

Jetzt heißt es für Ferdl Abschied nehmen, zuerst von seiner ersten Braut Franzl Hübsch, die Verkäuferin in einer Trafik ist. Der Vater ladet ihn zu einem Abschiedstrunk bei der „grünen Flaschen“, wo es sehr hoch hergeht und von wo alle sehr angeheitert den Heimweg antreten. Bei der „grünen Flaschen“ nimmt er auch von der Kellnerin Resel Mächtig, seiner „allerersten“ Geliebten, Abschied. Am nächsten Morgen verabschiedet er sich von seiner letzten Flamme Poldi Gschäftig die Verkäuferin in einem Bäckerladen ist, vor dem sich schon eine lange Reihe von Menschen „angestellt“ hat. Es fließen viele Tränen und Poldi gibt ihm als Wegzehrung das letzte Salzstangerl mit auf den Weg

Am selben Tag marschieren dann die Deutschmeister ab; eine große Menschenmenge (sic!) gibt ihnen das Geleite.

An der russischen Front sehen wir Ferdl wieder, wo er eines Tages unversehens mit seinem Freunde Miklos Horvath der Wachtmeister bei den Honveds ist. Briefe aus der Heimat teilen ihm mit, was sich dort ereignet hat. Die drei Damen seines Herzens teilen ihm mit, daß sie jede ihren Beruf gewechselt haben. Franzl Hübsch die Trafikantin, deren Bild übrigens tiefen Eindruck auf Miklos macht, ist Briefträgerin, Resel Mächtig, die Kellnerin, Angestellte der Wach- und Schließgesellschaft geworden, während Poldi Gschäftig ihren Bäckerladen verlassen und den Beruf einer Straßenbahnschaffnerin ergriffen hat. Alle drei wahren Ferdl die Treue, weil sich jede als seine Brauch betrachtet, und versehen ihren neuen Dienst mit besonderer Geschicklichkeit. So führt Resel die Verhaftung zweier Einbrecher herbei und die fesche Poldi versteht es, ohne sich etwas zu vergeben, an einem Tage 22 Kronen Trinkgeld zu erzielen. Vater Wamperl ist aber unterdessen auch gemustert worden und macht mit patriotischem Eifer die Ausbildung mit.

Unterdessen sind Ferdl und Miklos an der Front mit der „großen Goldenen“ ausgezeichnet worden, da Miklos bei einem waghalsigen Erkundungsritt gefangen genommen war und Ferdl ihn befreit hatte. Dann wird den beiden ein Urlaub bewilligt, den sie natürlich in Wien verbringen, wo sie Vater Wamperl, einfacher Landsturmann, in tadelloser Habtachtstellung erwartet.

Wohin geht man nun, wenn man nach langer Zeit wieder nach Wien kommt? In den Prater, wo sie alle die Stätten des Vergnügens besuchen, die den Wienern so vertraut sind. Sie „zwicken sich auch ein Katzerl auf“¹³², einer der vielen Zufälle im menschlichen Leben führt aber auch alle drei Bräute Ferdls in den Prater was böse Komplikationen herbeiführt, umso mehr als das Katzerl nicht den Platz räumen will. Doch endlich finden sich drei glückliche Paar, Ferdl heiratet (sic) seine Poldi, Miklos die Franzl, die ihm schon im Bilde so gefallen hat, und die resolute Resel heiratet den älteren, aber darum nicht schlechteren Jahrgang, Herrn Franz Xaver Wamperl, den Papa. Drei Kriegstrauungen auf einmal vereinen die glücklichen Paare.¹³³

¹³² Mit Katzerl ist eine weitere Frau gemeint, die Ferdl, sein Vater und sein Freund Miklos beim Praterbesuch kennen lernen und die von Ferdl angetan zu sein scheint.

¹³³ Anon., Endlich ein Wiener Film! In: Die Filmwoche 165(1916) S29f. Die idente Kritik in derselben Länge ist einige Wochen später in der Ausgabe 171 wieder zu lesen.

Auch die in Maureen Healys Dissertation beschriebene Szene ist nicht erhalten:

„In the 1916 film “War in Vienna”, Ferdl, a happy-go-lucky soldier on leave, finds his city so full of uniformed women that he thinks he is back at the front.“¹³⁴

Der Österreichische Komet nennt weitere, in der heutigen Fassung vermisste Szenen:

„(...) so verfolgen wir sie mit den Blicken in die Front, ins Dunkel des nächtlichen Lagers, in feindliches Gebiet, sehen ihre gefahrenvollen Streifzüge mit an und begeistern uns an ihrem heldenhaften Vorgehen“¹³⁵

Die Montage der restaurierten Version folgt nicht durchgehend der beschriebenen Filmhandlung, teilweise scheinen Szenen in ihrer Reihenfolge unpassend bzw. un schlüssig.¹³⁶

Im Ersten Weltkrieg gefilmte Kriegshandlungen dienten als visuelle Beweisführung für die in Zwischentiteln getroffene Aussagen. Für „Wien im Krieg“ ist diese Feststellung allerdings schwierig zu überprüfen, da der Film in Fragmenten erhalten ist und nicht immer eine Kohärenz zwischen Zwischentitel und Bild erkennbar ist. Dennoch bebildern die Zwischentitel deskriptiv und instruktiv das Filmmaterial. Mit dieser Form von „Beweisführung“ wollten die Heeresleitungen der kriegsführender Nationen die Mobilisierung und Beeinflussung der Bevölkerung bewirken. Mit Filmaufnahmen, die Dokumenten gleich von der propagandistischen, verleumdenden „Wahrheit“ über den Feind Zeugnis ablegen sollten, als wäre die Kamera eine Augenzeugin.¹³⁷

„Wien im Krieg“ geht dabei aber einen Umweg über die Komik. Die Schauspieler personifizieren in ihren Rollen überspitzte Versionen von bekannten städtischen „Typen“. Wer sie sind, wird im Vorspann erklärt: Alle sechs Hauptrollen werden in ihrem Arbeitsumfeld mit prototypischen Erkennungszeichen eingeführt. So hält die Schankkellnerin selbsterklärend Bierkrüge in die Höhe, die Trafikantin hantiert mit Zigaretten und der Fleischhauer ist von Wurstwaren umgeben. Die Zwischentitel nennen bei allen sechs Charakteren den Rollennamen, den Namen und das Theater, an dem diese engagiert sind. Die Charakterisierung der Rollen ist zusätzlich in ihre Namen eingeschrieben, so dass die damit verbundenen Zuschreibungen dem Wiener Publikum von Anfang an erkennbar sind. Doch auch für Kinobesucher am Land sind die eingeführten Typen nicht fremd. In jedem mittelgroßen Ort sind Wirtshäuser mit

¹³⁴ Als Quelle ist angegeben: Österreichisches Filmarchiv, Alltag in der öst.-ung. Monarchie, roll 4, "Wien im Kriege" (1916), Spielfilmfragmente. In: Healy: Vienna Falling S.204. Die beschriebene Szene konnte jedoch im Filmarchiv Austria auf der angegebenen Rolle nicht ausfindig gemacht werden.

¹³⁵ Anon., Ein Wiener Film. In: Österreichischer Komet 319(1916) S.5

¹³⁶ Siehe Zwischentitelliste und Bildbeschreibung im Appendix

¹³⁷ Vgl. Loiperdinger, Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg.

Kellnerinnen wie der Resl Mächtigt zu finden, deren Nachname auf ihre Statur angelehnt ist. Ihre robust-resolute Art passt auch zu ihrer zweiten Karriere als Wachpersonal der „Wach- und Schließgesellschaft“. Franzi Hübschs Rolle ist durch ihr Aussehen definiert, Poldi Gschäftigs Part durch die Wandlung von der Bäckereiverkäuferin zur erfolgreichen Straßenbahnkontrolleurin. Ferdl erfüllt gleich zwei Rollen. Zum einen ist er der Charmeur und Frauenheld mit Humor, der drei Frauen gleichzeitig den Hof macht, ohne dass diese von ihren Nebenbuhlerinnen wissen. Zum anderen ist er die Personifizierung eines Paradesoldaten, der als Zugführer bei den Hoch- und Deutschmeister dient. Dieses k.u.k. Infanterie-Regiment, das hauptsächlich in Wien stationiert war, bestand zu 95% aus deutschsprachigen Angehörigen und versinnbildlicht damit auch das „original wienerische“ Soldatentum. Ferdl ist als Zugführer streng, ohne aber auf Kameradschaftlichkeit zu vergessen und als Soldat mutig, entschlossen und patriotisch. Die Rolle normiert ein Männlichkeitsbild, das als idealtypisch präsentiert wird. Er ist privat wie beruflich erfolgreich, die Goldene Tapferkeitsmedaille und die Hochzeit am Ende dienen als Beleg. Die Rolle des Vaters Franz Xaver Wamperl stellt den sympathischen, dicken Fleischhauer dar, der den bürgerlichen Spießler vorführt. Mit der Zusatzinformation „Witwer“ wird schon zu Beginn auch seine „Verfügbarkeit“ bekannt gegeben. Trotz seines Alters meldet er sich zur Musterung für den Landsturm, der in der zweiten Aushebung das Alter der Wehrfähigen hinaufsetzt. Somit ist auch einem Patrioten wie Franz Xaver Wamperl die „Möglichkeit“ gegeben, auf die Freuden des zivilen bürgerlichen Lebens zu verzichten und seinem Vaterland zu dienen, wenn auch Landsturmregimenter in der Regel nicht für den Kriegseinsatz vorgesehen waren. Die Figur des Miklos Horvath ist repräsentativ für die Pluralität in den Streitkräften der Monarchie. Als Wachtmeister in der königlich ungarischen Landwehr, den Honveds, soll sein Auftreten das freundschaftliche Verhältnis der beiden Reichshälften und die Einigkeit der österreichisch-ungarischen Armee symbolisieren. Neben den Hauptrollen waren noch mehrere kleine Rollen mit Typen besetzt, die vom Publikum schnell dechiffriert werden konnten. Einer davon ist der Flaneur, der von allen drei Frauen hintereinander eine Abfuhr erhält, ein anderer ist der typische Drückeberger in der Kaserne.

Diese überspitzten Charaktere rücken die Handlung ins Komische, indem sie in ihren den dargestellten Rollen „typischen“ Eigenschaften die Erwartungen des Publikums bestätigen und gleichzeitig übertreffen. Somit verringert sich zwar der „Beweischarakter“ des Films in Bezug auf das Dokumentarische, das Abbildende, doch durch die Typisierung der Rollen manifestiert sich gleichzeitig der Wahrheitsanspruch des Films. Die Typen sind zwar überzeichnet, doch die ZuschauerInnen wissen, dass sie

„in echt“ – wenn auch in abgeschwächter oder differenzierter Ausführung – existieren und können die Filmbilder auf sie projizieren. Die Kritik befindet, die Filmhandlung wäre „naturwahr, zeitgemäß“ und es läge „der Hauch des Erlebten darüber“. Die Schauspieler hätten „überall bekannte Figuren mit ihren charakteristischen Gesten“ an „ganz vertrauten Schauplätzen“ dargestellt.¹³⁸

3] FILMBRANCHE

Die Filmpresse zeigte sich erfreut, dass endlich ein österreichischer Film mit Wienbezug – die deutsche Beteiligung der Messter Filmfabrik schien hierfür nicht ins Gewicht zu fallen – in die Kinos gelangt war. Nicht ohne Stolz frönte die Filmkritik dem Lokalpatriotismus und verkündete, dass ein „echter Wiener Film, ein Werk allererster Qualität“ nun „hoffentlich endlich dazu führen wird, daß der österreichischen Produktion auf dem Filmmarkte ein breiterer Spielraum zuteil werden wird.“ Gleichzeitig versprach „Wien im Krieg“ dem schlechten Ruf des österreichischen Films im Ausland entgegenwirken zu können.¹³⁹ Der Österreichische Komet wies darauf hin, dass der österreichische Film es bis dahin nicht geschafft hatte, sich „auf einen Massenbetrieb“ hochzuarbeiten und war umso mehr lobender Worte über die Fortschritte des Wiener Films:

„Gerade mitten im Kriege haben sich berufene Personen unserer Branche dazu aufgerafft, die österreichische Filmproduktion auf ein ernstes Niveau zu bringen. Dieses Bestreben ist aus dem Wunsche geboren, wenigstens zum Teile zur Programmierung unserer Kinos beizutragen, die heimische Note zu berühren und sich auch, wenigstens etwas von der auswärtigen Produktion unabhängiger zu machen.“¹⁴⁰

Das Fachblatt wies jedoch gleich im Anschluss darauf hin, dass es nicht darum gehe, der deutschen Produktion Konkurrenz zu machen, sondern sich „brüderlich [zu] ergänzen“.

Das überbordende Lob für und die Erwartungshaltung an „Wien im Krieg“ in den Filmzeitschriften ist auffällig. Denn es sind nicht nur geschaltete Anzeigen, die auf die Produktion aufmerksam machen, sondern seitenlange Besprechungen. Die Sascha-Messter-Filmfabrik wurde für ihr Debüt und die Zusammenarbeit mit dem Verleiher Philipp & Pressburger gelobt, die für österreichische Verhältnisse überdurchschnittliche Qualität des Films hervorgehoben. Die positive Bewertung geht über die auch sonst oft

¹³⁸ Anon., Ein Wiener Film. In: Österreichischer Komet 319(1916) S.4f

¹³⁹ Anon., Endlich ein Wiener Film! In: Die Filmwoche 165(1916) S29f

¹⁴⁰ Anon., Ein Wiener Film. In: Österreichischer Komet 319(1916) S.1

sehr euphorisch gehaltenen Filmkritiken hinaus. Zwar wird die Besonderheit der Konstellation mit Sascha Kolowrat einen Produzenten zu haben, der auch Leiter der Kriegsfilmpropaganda ist, nicht erwähnt. Doch die Bedeutung, die die Sascha-Film mit seinen Kontakten und dem Zusammenschluss mit der deutschen Messter Film zugelegt hat, wird in den Lobeshymnen offenkundig. Als neuentstandener Marktführer erhielt das erste Sascha-Messter-Produkt von der Filmbranche ungedrosselte, wohlgesonnene Aufmerksamkeit. Wie sehr der neue Branchenriese, der 1916 in Wien-Sievering das erste Großatelier Österreich bauen ließ, die Filmindustrie auch intern kritik- und neidlos erfreute, konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nicht eruiert werden.

4] WIENBEZUG

„Ein Sascha-Messter Film mit lokalem Kolorit, ein Thema das förmlich in der Luft lag und auf das doch erst die rührige Sascha-Messter-Filmfabrik kommen musste, um auch einmal Wien zum Mittelpunkt einer Filmhandlung zu machen“¹⁴¹

In „Wien im Krieg“ ist der Titel Programm. Der Film ist bemüht, seine Zeitgenossenschaft explizit zu machen, in Bezug auf die Stadt wie auch auf den Krieg. Die Stadt wird in seinen Vorzeigefacetten inszeniert und in die Kriegssituation eingebettet. Das Anzeigensujet des Films zeigt mit einer Dächerlandschaft, die vom Stephansdom überthront wird, ein Postkartenstadtbild der Habsburger Metropole. Anzeige wie Film üben die Repräsentation des Städtischen: Wien als Gegenstück zum Ländlichen, als Lehrstück für und gegen Provinzialität, als Argument für die Machtfülle im Ballungsraum.¹⁴² Das Selbstverständnis des Films birgt neben dem Vorführcharakter von „Wienertum“ für die deutschsprachige Provinz auch eine Stilisierung des scheinbar „originär Wienerischen“ für Zugewanderte und Flüchtlinge aus dem gesamten Reichsgebiet. Die Zweimillionen-Metropole hatte schon vor Kriegsbeginn eine von Zuwanderung geprägte Population (nur 56% der 1910 in Wien gezählten Personen hatten eine Heimatberechtigung – waren also in Wien geboren bzw. kamen aus Wien), mit dem Kriegsbeginn folgte ein rasanter Flüchtlingsstrom aus den Frontregionen Galizien und Italien. Viele derer, die sich als „echte“ Wiener und Wienerinnen verstanden, entwickelten ein Gefühl der „Belagerung“ von nicht

¹⁴¹ Anon., Notizen. Wien im Kriege. In: Österreichischer Komet. 318(1916) S.32

¹⁴² Vgl. Sabine Lenk, Der Aktualitätenfilm in Frankreich vor dem Ersten Weltkrieg. In: KINtop. 6(1997) 51-66.

deutschsprachigen (meist polnischen oder jiddischen) Zuwanderern.¹⁴³ Die Vergewisserung über das, was als Wienerisch zu gelten hat, inszeniert „Wien im Krieg“ in Bild und Text. Die Zwischentitel mit den Aussagen oder Gedanken der Charaktere sind durchgehend auf Wienerisch, was einen starken Lokalbezug erzeugt und teilweise nur für Dialektkundige verständlich – und dementsprechend lustig – ist.¹⁴⁴ Als stadtteigenes Merkmal wird der Humor herausgestrichen und der Wiener Schmah somit als deskriptives Element der Stadtseele propagiert, den nicht einmal der Krieg seinen BewohnerInnen zu entziehen vermag:

„Das Wien, das die Folgen des Krieges so willig auf sich nahm, (...) und doch nicht seinen goldenen Humor verloren hat.“¹⁴⁵

Dieser Wien-spezifische Humor und die komische Handlung des Films sollen gleichzeitig, so die Einschätzung des Österreichischen Kometen, den ZuseherInnen in den Provinzkinos die optimistisch-fröhliche Stimmung in der Reichsmetropole nahe bringen.¹⁴⁶ Obwohl der Gemütszustand der Wiener Bevölkerung dem vorexerzierten diametral entgegengesetzt war, verdeutlicht der Kommentar die erhoffte Wirkung des Films, neben Wien auch am Land die Bereitschaft zum Durch- und Aushalten aufrecht zu erhalten. Wien sollte vorbildhaft mit guter Laune den Widrigkeiten des Krieges trotzen und Opferwilligkeit beweisen, so die realitätsferne Vorgabe.

Der Fokus auf Wien, auf das Wienertum und seine Typen bewirkt gleichzeitig eine Bedeutungsakkumulation für die Reichshauptstadt, die monarchieintern nicht unangefochten war. Die Wien-Schau inklusive Inszenierung von Gemütlichkeit und Wiener Humor ist auch (Mit-)Grund für das Herausfallen des Films in vielerlei Hinsicht. Durch die Markierung der Besonderheit der Metropolenbewohner wird nach innen wie „nach außen“ (in die Provinz und ins neutrale Ausland) die fiktive Schablone des imaginierten Hinterlands herausgearbeitet. Wien wird als Nicht-Front vorgeführt, als sichere Heimat, als intakter Rückzugsort, den es vor äußeren Feinden zu bewahren gilt. Der erste Zwischentitel nach dem Vorspann erklärt den BetrachterInnen einleitend den Kontext: „Und viele ziehn ins Feld für die bedrohte Weanawelt.“ Die Wiener und Wienerinnen passen sich an die schweren Zeiten an, um die Stadt in seiner Eigenart zu konservieren.

¹⁴³ Vgl. Healy, Vienna falling. S.5

¹⁴⁴ Die Filmwoche dazu: „Den Reichtum an Humor, der in den gut erfundenen Situationen liegt, haben die beiden Autoren mit aner kennenswertem Mutterwitz in launige Untertitel gegossen...“ Die Filmwoche 165(1916) S29.

¹⁴⁵ Anon., Notizen. Wien im Kriege. In: Österreichischer Komet. 318(1916) S.32

¹⁴⁶ Ebd. S.32

Gleichzeitig aber ist die Metropole auch gleichbedeutend mit Modernität, ähnlich dem Stellenwert des Films als Medium, das als urbanes Phänomen die Veränderung am deutlichsten zeigt. Der Film bezieht sich auf die Modernität der Stadt: Ferdls Traum, in dem ihm seine drei Geliebten in ihrer jeweiligen Arbeitsuniform erscheinen, wird mit dem Zwischentitel „Vom schlafe übermannt, träumt Ferdl von seinem modernen Weanamadln“ eingeführt. Die Uniformierung der Frauen, die mit ihrem Berufswechsel einhergeht, steht für ein modernes Rollenbild, das nur in der Reichshauptstadt denkbar scheint. Auch das Ambiente des Films ist aufgrund seiner lokalen Bezüge städtisch, wie beispielsweise der Besuch im Prater, einem urbanen Erholungs- und Vergnügungspark, verdeutlicht.

Doch die Bezugnahme auf die Moderne wird nicht allein in Motiven und im Zwischentext explizit. Der Einsatz innovativer Kamera- und Trickkunst richtet den Blick auf eine veränderte Wahrnehmung, die mit der beschleunigten Entwicklung im technischen Bereich einherging. Exemplarisch dafür und als Highlight des Films kann die Betrunkenen-Szene gesehen werden. In dieser Sequenz wird durch einen Trick die Optik verzogen, was zur Folge hat, dass die Straße sich verbogen dahinschlängelt, während die nach innen neigenden Häuserwände, der Statik trotzend, sich völlig verzerrt in den Himmel hochziehen. Vermutlich mit Hilfe eines Spiegels oder einfach durch einen Flaschenboden gefilmt, ist der Effekt erstaunlich. Nicht nur die Betrunkenen, deren Sicht der Dinge die subjektive Kamera veranschaulicht, sind verblüfft. Bei den zeitgenössischen Kinobesuchern, so die Vermutung, müssen solcherlei optische Kunstgriffe Faszination und Begeisterung hervorgerufen und nicht zuletzt die Attraktion des Kinos ausgemacht haben. Im Gegensatz zu späteren expressionistischen Filmen des Weimarer Kinos wie „Das Kabinett des Dr. Caligari (D, 1919), in dem Anton Kaes eine visuelle und thematische Übersetzung der Kriegserfahrung erkennt, wirkt die verzerrte Optik nicht bedrohlich.¹⁴⁷ Viel eher löst sie, neben der Begeisterung, Gelächter aus.

Das Wienerische des Films, in seiner inszenierten Traditionsliebe und seiner impliziten und expliziten Modernität, fasst die Filmwoche passend zusammen: „Alles in allem, ein „Wiener Film“ in der guten, nicht in der schlechten Bedeutung des Wortes.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ Kaes, Schlachtfelder im Kino und in der Krise der Repräsentation. S. 126f

¹⁴⁸ Anon., Endlich ein Wiener Film! In: Die Filmwoche 165(1916) S29f

5] MONARCHIEBILD

Die Monarchie verdeutlicht sich in „Wien im Krieg“ in erster Linie über das Motiv des Vaterlandes und seiner Verteidigung. Es ist das Heer, das in binationaler Ausführung die Einigkeit des Reichsgebietes unter einer Krone symbolisiert. Der Deutschmeister Ferdl und der Husarenwachtmeister Horvath Miklos kämpfen in Eintracht an der Front, bestreiten gemeinsam den Soldatenalltag und sehnen sich gemeinsam nach (den Frauen in) der Heimat. Immer wieder ist das Bild von Kaiser Franz Joseph zu sehen, im Musterungszimmer etwa oder in der Kaserne. Die ikonographische Klammer des Kaiserkönigs umfasst nicht nur die Reichshälften in ihren soldatischen Repräsentanten Ferdl und Miklos, auch ist durch seine bildliche Präsenz der Kriegsgrund komprimiert wiedergegeben. Es gilt, freiwillig für Gott, Kaiser und Vaterland einzurücken und im Fall von „Wien im Krieg“ für dessen Hauptstadt stolz und freudig Entbehren zu ertragen.

Klassenunterschiede, die in der Monarchie die gesellschaftlichen Grenzen zogen, werden im Film negiert. Der Krieg für die Monarchie, so der propagierte Filminhalt, hebt die sozialen Grenzen auf, alle – egal ob Edelmann oder einfacher Bauer – ziehen an einem Strang und ordnen sich dem höheren Ziel unter. Bürger wie Vater Franz Wamperl melden sich genauso als Freiwillige wie das „niedere Volk“. Sogar „Professoren“, so die Bezeichnung eines älteren bebrillten Freiwilligen in der Grundausbildung, wollen für die Krone kämpfen. Auch wenn sich der Film über den „Professor“, der es aufgrund seiner Körperfülle bei den Militärdrills schwer hat, lustig macht, lobt er gleichzeitig seine Opferbereitschaft.

6] KRIEGSWELT

In „Wien im Krieg“ ist die Zweiteilung in Front (= Männlich) und Heimat (= Weiblich) durchwegs intakt. Nachgestellte Aufnahmen in dokumentarischem Gewand geben Einblick ins männliche Soldatenleben. Musterung, Militärdrill und Kasernenleben werden in ihrer Alltäglichkeit gezeigt und nicht als kriegerischer Ausnahmezustand verhandelt. Vorzeigekameradschaft und wagemutiger Einsatz werden mit der Vorführung von „schwarzen Schafen“, die sich mit Freistellungsgesuchen vom Frontdienst zu drücken suchen, kontrastiert. Die Darstellung fungiert als popularisierte Wissensvermittlung des Soldatenlebens in positiv-vereinender Ausführung, die im Hinterland als gewünschtes visuelles Repertoire dienen soll. Dass diese Intention nicht aufging, verdeutlicht sich im ambivalenten Diskurs über die Authentizität der Kriegsdarstellungen, die schon Zeitgenossen beschäftigte.

Die Grenze zwischen Front und Hinterland wird von den drei Frauen mit der Feldpost durchbrochen. Die Funktion des Briefwechsels war für die strategische Kriegsführung von großer Bedeutung. Auf der einen Seite wurde die Zersetzung der Wehrkraft von Innen – etwa durch Negativmeldungen – befürchtet und stark zensuriert:

„Censors worried that news of the home front reality would „infect“ soldiers with poor morale. Letters from the home front that mentioned food shortage and hunger were confiscated, so as to not “endanger the discipline of front troops and negatively affect their spirits.”¹⁴⁹

Gleichzeitig waren Feldpostbriefe die zusammenhaltende Klammer, die Familienstrukturen aufrechterhalten und die nationale Einheitsidee gewährleisten konnten und sollten.

Die Konsequenzen des Krieges tauchen in der weiblichen Heimat auf. So schenkt Poldi dem Ferdl das „letzte(s) Salzstangerl von Wien“¹⁵⁰ während sich vor der Bäckerei eine Schlange wartender Menschen gebildet hat. Die Bezugnahme auf das kriegsbedingte Anstellen um Lebensmittel ist eine der wenigen Referenzen auf die negativen Kriegsfolgen, die jedoch unproblematisiert bleiben. Oberflächlich betrachtet warten die Frauen im Hinterland geduldig auf die Rückkehr ihres Geliebten, gehen ihren alten und neuen Berufen nach und scheinen sonst nicht unter dem Krieg zu leiden.

Der Krieg ist zwar zentraler Bezugspunkt des Spielfilms, doch die Handlung wird mit elementaren menschlichen Beziehungen erzählt: Liebe, Treue, Familie, Eifersucht, Kameradschaft, Sehnsucht, Rettung, Stolz, Gemeinschaft (als Vielvölkergemisch Österreich-Ungarn, als Truppe, als Vaterlandsliebende). Übliche Themen der Vorkriegszeit werden teilweise mit militärischer Verkleidung versehen, Klamauk optisch militarisiert:

„Der Krieg fungiert lediglich als ein die Handlung vorantreibendes Motiv. Uniformen sind eine Form von Verkleidung und werden auch als Element der Komik verwendet...“¹⁵¹

¹⁴⁹ Healy, Vienna falling. S.1

¹⁵⁰ Anon., Endlich ein Wiener Film! In: Die Filmwoche 165(1916) S29f

¹⁵¹ Baumeister, „L'effet de réel“. S.248

7] GESCHLECHTER IM BILD

Like words themselves, subjective [gender] identities are processes of differentiation and distinction, requiring the suppression of ambiguities and opposite elements in order to assure (and create the illusion of) coherence and common understanding. The idea of masculinity rests on the necessary repression of feminine aspects – of the subject's potential for bisexuality – and introduces conflict into the opposition of masculine and feminine.¹⁵²

1) „MÄNNERBILD“

Das Männerbild im Ersten Weltkrieg war stark vom vaterlandsergebenen, kampfbereiten Soldatenideal geprägt. Die Visualisierung des kriegerischen Soldaten wurde zum männlichen Lebensentwurf, eingebettet im Militärverbund einer scheinbar natürlich gewachsenen Männerdomäne. Denn die Beteiligung von Frauen an oder unmittelbar hinter der Kriegfront bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts aber auch der Einsatz von kombattanten Frauentrupps im Ersten Weltkrieg selbst wurde in der späteren Geschichtsschreibung ausgeblendet:

„Historiographische Diskurse trugen erheblich zur Unsichtbarmachung von Frauen im Krieg und Kampf und zur Etablierung eines »friedfertigen« weiblichen Geschlechtscharakters bei.“¹⁵³

Männer im wehrfähigen Alter, die sich während des Krieges im Hinterland aufhielten, sahen sich mit dem sozialen Stempel des Drückebergers konfrontiert. Gleichzeitig erlebten diejenigen, die als Freiwillige oder Eingezogene an den Fronten kämpften, den Rücklauf ihrer politisch-sozialen Stellung in der Heimat, da sie durch ihre lange Abwesenheit an Autorität einbüßten, die ihnen in der patriarchalen Gesellschaftsordnung der Vorkriegszeit als pater familias gewiss war. Parallel zur Entwicklung zu einer symbolisch wie auch tatsächlich vaterlosen Gesellschaft – ca. 70% der während des Krieges gefallenen Wiener waren verheiratet und viele von ihnen hinterließen Waisen – sieht Healy den Verfall von staatlichen Vaterfiguren. Beide Kriegskaiser erfüllten nach Meinung der Autorin zwar das neue Männlichkeitsbild des Kriegers, jedoch scheiterten sie als symbolische Landesväter. Dies gilt meiner Ansicht nach

¹⁵² Joan W. Scott: Gender: A Useful Category of Historical Analysis. S. 1063

¹⁵³ Seifert, Identität, Militär und Geschlecht. Dazu auch: Karen Hageman/Ralf Pröve (Hg), Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel. Frankfurt am Main 1998. Und: Schulte, Die verkehrte Welt des Krieges.

mehr noch für den Thronfolger Karl als für den langjährigen Kaiser Franz Joseph. Dieser wurde als Integrationsfigur der heterogenen Monarchie von seinen ZeitgenossInnen mit väterlicher Zuschreibung versehen und konnte, noch von dieser dynastischen Legitimität zehrend, in den Krieg führen. Nichtsdestotrotz machte sich das Fehlen der Vaterrolle als staatliche wie auch innerfamiliäre Autorität bemerkbar und veränderte die Vorstellung von Männlichkeit in der Gesellschaft.

„Wien im Krieg“ reflektiert zwar das neue Männlichkeitsideal des Frontsoldaten – Ferdl, Miklos wie auch Vater Franz sind Teil der Armee, doch haben alle drei noch nicht oder nicht mehr die Position des Familienvaters inne. Ferdl hat in Wien zwar drei, kurz sogar vier Frauen warten, die sich als seine zukünftige Braut betrachten, doch geht er unverheiratet an die Front. Miklos ist ebenso noch ledig, Ferdls Vater Franz hingegen schon verwitwet. Somit hinterlässt keiner der drei eine unter seiner paternalen Autorität stehende Familie: Es kommen keine Kinder vor, die ihren Vater vermissen könnten, keine Mütter. Die einzige familiäre Beziehung (zwischen Franz und Ferdl) ist ohne eine Mutterfigur intakt und Ferdl erfüllt alle Erwartungen, als Sohn wie auch als Soldat.

Für das Soldatentum verlangt „Wien im Krieg“ von Männern in erster Linie körperliche Normerfüllung. Physis und Physiognomie der Männer stehen unter strenger Beurteilung, die von Bewunderung über Belustigung bis zur Aburteilung reicht. So sind weite Strecken der Konstruktion eines Männlichkeitsbildes, sei es als Vorbild oder als Negativbeispiel über den männlichen Körper exhibitionistisch organisiert: Ein Raum voller Freiwilliger sitzt im Wartezimmer und wartet auf die Musterung, um als Landsturm dienen zu dürfen. Die Untersuchung auf Diensttauglichkeit erfolgt einzeln im Nebenzimmer und wird von einem Militärarzt und einem kleinen protokollführenden Personenkreis durchgeführt. Für die Inspektion müssen die Soldaten in spe einzeln nacheinander ins Behandlungszimmer und den Oberkörper freimachen. Es folgt ein kurzes Abhören der Brust, ein Blick in die Augen, ein Heben der Arme. Die idealisierte Physiognomie wird anhand eines muskulösen Athleten in Nahaufnahme abgefilmt und vorgezeigt. Die Ausstellung seines gestählten Körpers demonstriert durch seine offensichtliche Stärke Schutz und Wehrkraft. Sein unversehrter Leib verkörpert die Verteidigung des Heimatlandes: „Lieb Vaterland magst ruhig sein!“ ist der entsprechende der Kommentar des Zwischentitels. Diesen Diskurs bestätigt auch die Filmkritik: „...- wenn du solche brave Kämpfer hast, so ist der Sieg unser“.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Anon., Ein Wiener Film. In: Österreichischer Komet 319(1916) S.4f

Der Kontrast zwischen der Unversehrtheit des athletischen Körperbildes und der hunderttausendtausendfach gemachten verstümmelnd-zerstörerischen Erfahrung der Soldaten an den Fronten des Großen Krieges grenzt an Hohn, wird thematisch jedoch gänzlich ausgespart. Viel eher schreibt die Kritik über den Mut und die Freude ob der Assentierung und das lobenswerte kameradschaftliche Zusammenhalten.

Diejenigen, die diesem Körperbild und somit dem soldatischen Männlichkeitskonstrukt nicht entsprechen, werden beim Musterungsprozess aussoniert und im manipulativen Deutungsprozess mit dem Stigma der Untauglichkeit behaftet. Der Freiwillige, der vor dem Paradeathleten im Musterungsprozess die Ablehnung erfährt, wird dadurch unmännlich und fällt dem Genderungsprozess des Krieges zum Opfer. Der Film belegt die Erwartungshaltung an die Tauglichkeit in den Zwischentiteln, die die Aufnahme der anderen Freiwilligen verspricht:

- „Nona-net wer'ns mi nehmen!
Wie i gebaut bin!“
- „Tauglich“
- „Natürlich genommen“
- „Uns hams g'halten!“

Die exhibitionistische Organisation von Männlichkeitsbildern wird nach der Musterungsszene im Militärdrill der Grundausbildung fortgeführt. Die körperliche Belastungsprobe normiert; diejenigen, die aufgrund physiognomischer Merkmale nicht mithalten können, werden der Lächerlichkeit preisgegeben.

Somit manifestiert sich die Macht – oder die Schwäche – des Staates im männlichen Körper des Soldaten:

„ Von Bedeutung ist, daß der soldatische Körper nicht nur funktionale Bedeutung in der Technologie des Krieges hat; er fungiert im Wesentlichen als kulturelle Repräsentation des Staates.“¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ruth Seifert, Im Tod und im Schmerz sind nicht alle gleich: Männliche und weibliche Körper in den kulturellen Anordnungen von Krieg und Nation. In: Steffen Martus u.a. (Hg.), Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel. Berlin 2003. S.237

2) „FRAUENBILD“

Bezüglich des Frauenbildes im Film im Ersten Weltkrieg stellt sich die Frage nach der Positionierung der Frauenfiguren. Inwieweit gilt für „Wien im Krieg“ etwa Claudia Preschls Beobachtung, „dass sie [die komischen Filme jener Zeit] unter anderem viele witzige, groteske, unanständige sowie rebellische Frauenfiguren [Arbeiterinnen, Dienstmädchen, aber auch Frauen aus dem Bürgertum] zeigten, die gegen Ordnungsmächte oder Obrigkeiten [z. B. Vertreter des Militärs] vorgingen.“¹⁵⁶ Verweigerten sie sich, wie die Filmwissenschaftlerin für den Frühen Film konstatiert, „männlichen Herrschaftsansprüchen und entzogen sich mit Komik und Lachen ihrer Macht.“¹⁵⁷ Wie sind die Frauenrollen codiert und entziehen sie sich, wie es Schlüpmann für den Frühen Film konstatiert, dem voyeuristischen Blick? Wie sind die Frauenfiguren (in Bezug auf die Männerfiguren) angelegt?

Frauenarbeit – Männerarbeit – Krieg

Die drei Frauenfiguren in „Wien im Krieg“ bleiben, was ihre berufliche Selbstbestimmung betrifft, eigenständig. Im Rahmen der Arbeitswelt widersetzen sie sich teilweise den Obrigkeiten. Beispielsweise lehnt sich Poldi gegen ihre Meisterin auf und Franzl wechselt zur Post, weil es in der Tabaktrafik zu Streitereien gekommen war. Sie werden als autonome Figuren vorgestellt, die ihre berufliche Unzufriedenheit nicht länger dulden und während der Filmhandlung in typische Männerberufe wechseln, ohne dass sie diese von sich aus als solche bezeichnen.

In ihren Berufen scheinen die drei Frauenrollen keine persönliche Position zum Krieg zu beziehen. Sie versuchen nicht, in dem ihnen zur Aufopferung vorgegebenen Rahmen einer pflegend-umsorgenden Tätigkeit, etwa in der Kriegsfürsorge, ihrem Vaterland zu dienen. Auch haben die von ihnen angenommenen neuen Stellen vordergründig nicht denselben patriotischen Wert, den etwa die Frauenarbeit in der Rüstungsindustrie darstellt. Es sind äußere sowie emotionale Umstände, die den Krieg für sie relevant machen. Zum einen ist es die jeweilige Liebesbeziehung zu Ferdl, der den Krieg zu einem Faktor macht. So müssen sie Ferdls Abschied an die Front

¹⁵⁶ Preschl, Lachende Körper. S.27

¹⁵⁷ Ebd.

hinnehmen und warten in Treue auf seine Rückkehr. Andererseits ist die Feldpost, die alle drei an ihren Geliebten schicken, die einzige persönliche Stellungnahme, die sie zu den Kriegshandlungen machen. Neben dem kriegsbedingten Medium, dass sie verwenden müssen, um den Kontakt sowie auch Ferdl zu halten, ist es der Briefinhalt, der den Faktor Krieg für ihre eigene Lebenswirklichkeit preisgibt. Die Berufe, in die sie jeweils wechseln, scheint erst der Krieg für Frauen eröffnet zu haben. Im Falle der Schankwirtin Resi ist es der musterungsbedingte Männermangel, der das Arbeiten in der „Grünen Flasche“ langweilig gemacht macht. Ihre Entscheidung bei der „Wach- und Schließgesellschaft“ anzufangen, hat ihren Ursprung also nicht in ihrem privaten Wunsch, genau in jener Branche zu arbeiten, sondern im äußeren Umstand des Krieges.

Der berufliche Wechsel von Resl, Franzi und Poldi erklärt sich auf mehreren Stufen. Die sonst schnell getroffene Annahme, der Krieg hätte keine andere Wahl gelassen als in Männerberufe zu wechseln, ist bei „Wien im Krieg“ nicht haltbar. Alle drei Frauen sind schon berufstätig, ehe der Krieg losbricht. Dies ist allein noch keine Sensation, dennoch zeigt es, dass es der Filmhandlung es nicht darum ging, die aus dem Krieg erwachsene Notwendigkeit von Rüstungsarbeit oder Fürsorgeaufgaben zu propagieren. Wenn in Betracht gezogen wird, was die Frauen in ihren Briefen an Ferdl als Motivation für ihren Jobwechsel angeben, ist bis auf Resis Erklärung kein Anzeichen vorhanden, das den Krieg als Ursache anführt: Franzi Hübsch, zuvor Verschleisserin in einer Tabaktrafik und Lottokollektur führt Streitigkeiten wegen Zigaretten an, die sie dazu bewogen, zur Post zu wechseln. Poldi Gschäftig, die anfangs als Verkäuferin in einer Bäckerei arbeitet, geht als Schaffnerin zur „Elektrischen“, weil sie mit ihrer Meisterin, „dieser Bisskurn“, nicht mehr zurande kommt. Allein Resl Mächtigt erwähnt den Krieg, da in ihrem Gasthaus die Stammbesucher fehlen und dies ihrem Arbeitsplatz den Reiz genommen hat. Doch wird als Beweggrund eher die Langeweile hervorgehoben als etwa der Einkommensverlust aufgrund des Gästemangels oder die konsumdrosselnde Armut. Ihren neuen Beruf interpretiert sie als Schutz von Wien vor ihren „inneren Feinden“ – gemeint sind zwei von ihr gestellte Einbrecher – und parallelisiert ihre Aufgabe mit der von Ferdl: der, wie sie in ihrem Brief an ihn festhält, „draussen für unseren lieben Fater=land kämpft“.

Die angetretenen Berufe muten gerade für Frauen modern und untypisch an und wurden von ZeitgenossInnen auch so empfunden.¹⁵⁸ Zwar wurde die Berufstätigkeit

¹⁵⁸ Vgl. Tino Erben, Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848 – 1920. Aust. Kat zu Ausstellung in der Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 14.04.1984 - 10.02.1985. Wien 1984. S. 210

von Frauen während des Krieges als bitternotige Hilfe in der Notsituation und Zeichen ihrer Selbstlosigkeit bewertet. Doch sorgten exponierte Berufe wie die der Straßenbahnschaffnerin oder der Postbeamtin bei Teilen der Bevölkerung zu Irritationen bis hin zu Wut. Sie wurden sogar von manchen Frauen beschuldigt, durch das Ausüben dieses neuen Berufes den Krieg zu verlängern.

“By filling gaps in the economy left by men, women were „helping,“ which women’s groups proposed was in their nature, but in so doing they exposed themselves to ridicule, harassment and to the charge (by other women) that they were prolonging the war.”¹⁵⁹

Denn würden Straßenbahnschaffnerinnen zuhause bleiben und ihre Strümpfe in Ordnung bringen, so die zeitgenössische Meinung, wäre der Krieg schon längst vorbei. Neben solcherlei Vorwürfen wurden allen voran Straßenbahnschaffnerinnen diffamiert, nebenbei als geheime Prostituierte zu arbeiten.¹⁶⁰

„Wien im Krieg“ bezieht sich in einer Anspielung auf Verleumdungen dieser Art: Poldi Gschäftig, die bei der „Elektrischen“ angefangen hat, wird für ihre besondere Begabung von ihrem Chef im Zwischentitel gelobt, hat sie es doch geschafft Trinkgeld einzunehmen, „ohne sich etwas zu vergeben“¹⁶¹

„Zwaerzwanzig Kranl und dreiunddreissig Höller Überschuss--!!!
dös Madl is a Schlager!

Schaffnerinnen wurden ab 1915 von der Wiener Stadtverwaltung angestellt, gedacht als Provisorium für den Krieg. Als neue „weibliche Charaktertype“, die Wiens Straßensbild veränderte, wurde neben ihrer Amtsgewalt vor allem ihre Uniform zum Gesprächsthema der Lokalteile der Zeitungen. Neben den detaillierten Beschreibungen der Amtskleidung diagnostizierte das „Interessante Blatt“, dass diesen „durchwegs sympathischen Erscheinungen der sprichwörtliche Wiener Anmut selbst in der eigenartigen Montur“ nicht abgehe.¹⁶²

Die von Healy beschriebene Szene im Film, in der Ferdl nach Anblick der vielen uniformierten Frauen sich statt ihn Wien wieder an der Front glaubt, geht mit der „neuen Situation“ und dem ungewohnten weiblichen Erscheinungsbild der „Kriegstypen“ mit Humor um.¹⁶³ Tatsächlich ist es die neue Berufskleidung, die für die Film-

¹⁵⁹ Vgl. Healy, Vienna falling. S205

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Anon., Endlich ein Wiener Film! In: Die Filmwoche 165(1916) S29f. Die idente Kritik in derselben Länge ist einige Wochen später in der Ausgabe 171 wieder zu lesen.

¹⁶² Zitiert nach: Erben, Die Frau im Korsett. S.210

¹⁶³ Vgl. Healy, Vienna falling. S.204

kritiker bei der Beschreibung der Frauenrollen hervorsteicht. So schreibt die Kinematographische Rundschau:

„Die drei sauberen Mädels erscheinen dann im Laufe der Handlung auch in schmucker Montur, die erste bei der „Elektrischen“, die zweite bei der „Post“ und die dritte als „Schützerin des Bürgers Hab und Gut“, als stramme Wächterin der Wach- und Schließgesellschaft.“

Nachdem alle drei Frauen in Feldpostbriefen an den Ferdl von ihren neuen Anstellungen berichtet hatten, werden die neuen Berufe als Teil von Ferdls Traum präsentiert. Als stilistisches Mittel eingesetzt, nimmt der Traum der realen Situation die Schärfe und entkräftet sie. Gleichzeitig wird das Erzählte vorstellbar. Da dem Traum immer ein Rest von Nichtwissen und Erdachtem innewohnt, kann er versöhnlich und ungefährlich wirken, besonders wenn er mit Humor arbeitet. Die geschlechtlich umbesetzten Berufe sollen zum einen legitimiert werden, zum anderen aber nimmt ihnen das Klamaukartige den Ernst und die Souveränität. Dies wird besonders durch die zufällige Leistung der Resl Mächtig als „Security-Frau“ deutlich, die es zwar schafft zwei Einbrecher zu fassen, dabei jedoch aufgrund der Komik unbeholfen aussieht. Dass sie trotz ihres Erfolges und ihrer Statur aus geschlechtlichen Gründen eine „Fehlbesetzung“ für eine solche Männeraufgabe ist, wird über frivolen Witz vermittelt.

Die zugeschriebene Vergeschlechtlichung von Berufsfeldern, deren jeweils gegengeschlechtliche Durchdringung nicht nur zur Zeit des Ersten Weltkriegs für Aufsehen sorgte, entbehrt jedoch plausibler Begründungen. Besonders den Differenzierungslogiken biologischer Art, die vielfach angeführt wurden, widersprechen WissenschaftlerInnen wie Niklas Luhmann, Bryan Turner und Angelika Wetterer. Mit letzterer argumentiert Ruth Seifert gegen geschlechterbedingte Berufszuschreibungen:

„Weit davon entfernt, irgendwelche natürlichen Unterschiede zwischen den Geschlechtern widerzuspiegeln, bringt die Vergeschlechtlichung von Berufsarbeit jene Unterschiede zwischen Männern und Frauen, die uns ex post als natürlich erscheinen, immer neu hervor; gibt ihnen für einen spezifischen Bereich sozialer Realität eine bestimmte Kontur und Wirklichkeit und bestätigt auf diese Weise den Geltungsanspruch eines in unserer Kultur dominanten „Gleichheitstabus“, das besagt, dass was männlich ist, nicht weiblich sein kann und umgekehrt. Dabei wird fortwährend der Zirkelschluss befördert, dass das Ergebnis (nämlich die geschlechtsspezifische Verteilung von Tätigkeiten) zeige, was als Voraussetzung immer schon in sie eingegangen ist.“¹⁶⁴

In der kriegsgeprägten Arbeitswelt führt „Wien im Krieg“ neben den neuen, untypischen Frauenberufen auch das Soldatenleben als Berufsbild vor. Der „natürlichen“ Männerdomäne des Heeres sind Szenen aus dem täglichen Leben an der Front wie auch aus

¹⁶⁴ Seifert, Identität, Militär und Geschlecht. S 57.

dem Ausbildungslager entnommen. Neben den Heldentaten des Ferdl wird dem Publikum ein gestellter, mit Situationskomik aufgeweichter Tagesablauf von Morgentoilette bis Kampfhandlungen mit dem Feind vorgeführt, der Soldatentum und Kameradschaft imaginierbar machen soll:

„Mit meisterhafter Regiekunst sind weiter auch unter Mitwirkung ganzer Truppenkörper eine Reihe von Kriegsszenen wiedergegeben, die uns Scharmützel mit den Russen zeigen und Heldentaten veranschaulichen, wie sie auf den Schlachtfeldern, wo Oesterreich-Ungarns Soldaten kämpfen, heute schon zu dem Alltäglichen gehören.“¹⁶⁵

Der österreichische Komet zeigt sich von dem „indiskreten Blick“ in das für Zivilisten sonst verschlossene Soldatenleben angetan, die der Film mit „naturgetreuen Momentaufnahmen“ von der Musterung und dem Kasernenleben zeige.¹⁶⁶

Die Uniformierung im Berufsalltag zieht sich, in Zivil wie auch im Soldatendasein, durch die gesamte arbeitende Gesellschaft. Jedoch wirkt sie bei den Frauen eher wie ein Verkleidungsspiel, während sie bei den Männern, die mit der Musterung uniformiert werden, einer Aufwertung gleichkommt. Warum der Film solche Kriegsberufe für die Frauenfiguren wählt, ist neben dem Aspekt der demonstrierten Modernität – wenn auch in einer Traumsequenz abgebildet – der Zurschaustellung der veränderten Arbeitsmöglichkeiten für Frauen verschuldet. Gleichzeitig aber wird durch das Lustigmachen und der verkleidenden Uniformierung ihre Kompetenz infrage gestellt. Männlichen Zivilisten in „kriegsfernen“ Berufen wird im „Wien im Krieg“ kaum Raum gegeben. Die wenigen, die vorkommen, sind Arbeitskollegen bzw. Vorgesetzte der drei Frauen oder der glücklose Praterbesucher, der auf sein Werben von allen Frauen eine Ablehnung einstecken muss.

¹⁶⁵ Anon., Die ersten Fabrikate der S.M. Filmfabrik. In: Kinematographische Rundschau 432(1916) S.61. In der erhaltenen Fassung sind keine russischen Truppen wie auch keine Kämpfe gegen diese zu finden.

¹⁶⁶ Anon., Ein Wiener Film. In: Österreichischer Komet 319(1916) S.4f

Kino als Emanzipation?

„Man könnte den Schmääh auch als 'Barock von unten' bezeichnen, eine Art volkskulturelles Lachen gegen die Elite, das Aufbegehren der Vorstadt gegen das reiche Bürgertum, eine karnevaleske Form des Widerstands“¹⁶⁷

Das Lachen als Auflehnung gegen „männliche Herrschaftsansprüche“ hat in „Wien im Krieg“ für die männliche wie auch für die weibliche Besetzung eine ambivalente Bedeutung. Komik wird hierin jedoch nicht so sehr über das Lachen der Schauspieler an sich, sondern vielmehr körperlich vermittelt.

Dabei wird am Männerkörper das Abweichende (etwa des abgelehnten Untauglichen, aber auch der genommenen Freiwilligen während der Musterung und später während des Militärdrills und dem Soldatenleben) der Lächerlichkeit preisgegeben. So wird durch das Lachen des Publikums der Norm zugestimmt, die Erwartungen an ein (kriegsbedingt soldatisches) Männlichkeitsbild bestätigen. Auch die komische Situation, die durch die dreifache Zurückweisung eines um die Frauen werbenden Zivilisten entsteht, veranschaulicht, wer als Ideal vorgegeben ist. Alle drei (gegen Ende sogar vier) Frauen sind in den gleichen Soldaten verliebt, alle drei heiraten schlussendlich einen Feldgrauen – der Zivilist geht leer aus. Während die Körperkomik der abgelehnten Männerrollen wenig Auflehnendes birgt, sind in „Wien im Krieg“ gleichzeitig auch Szenen mit männlichen Figuren zu finden, die durch Untergrabung der (Militär)Ordnung zu Belustigung führen. Einige solcher Situationen spielen sich im fiktiven Kasernenalltag ab: Ein Soldat hat sich offensichtlich nicht zum ersten Mal eine mehr oder weniger glaubhafte Ausrede zusammengereimt, um dienstfrei zu kriegen. Ein anderer meldet, dass er aufgrund seiner kaputten Schuhe nicht ausrücken kann. Das Lachen, das die beiden evozieren, richtet sich nicht gegen sie, sondern wirkt mit ihnen gegen die herrschende Militärhierarchie. Zwar werden sie, wie der Zwischentitel sagt, als zwei alte „Tachinierer“ abgestempelt.¹⁶⁸ Doch macht die Komik der Situation uns zu ihren Verbündeten und nicht zu ihren KritikerInnen. Die sonst dauernd erwartete Opferbereitschaft und der eingeforderte Gehorsam wird mit Witz unterlaufen, individuelles Aufbegehren wird nicht sanktioniert.

¹⁶⁷ Sabine Müller im Gespräch mit Bernadette Ralsler über das Forschungsprojekt "Das Wiener Sprachspiel in Aktion. 'Schmääh' und 'Tractatus' zwischen Wahrzeichen und Palimpsest". In: Bernadette Ralsler, Mit Schmääh, Charme und Raunzerei. Online unter: <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/mit-schmah-charme-und-raunzerei/69/neste/3.html> (25.11.2008)

¹⁶⁸ Tachinierer: der; -s, -: (österr. ugs.) Faulenzer, Drückeberger

Was die Frauenrollen betrifft, ist Lachen als Widerstandsfaktor nicht von Relevanz. Der Film schlägt vor allem komisches Kapital daraus, dass er von Männermangel handelt und Frauen in Männerkleidern in spaßige Situationen geraten. Die Komik entsteht durch die als ungewohnt empfundene Verkleidung und die Neuheit ihrer Berufe. In der Filmhandlung selbst amüsiert sich Ferdl besonders über Resls Brief, in dem sie ihr Einbrecher-Abenteurer beschreibt. Doch sind dies Elemente einer Kriegswirklichkeit, die zwar nachträglich als emanzipatorischer Motor interpretiert wurden und auch nicht ohne Nachwirkungen verhalten, die aber aufgrund der Kriegsnot vielmehr als unbedingte Notwendigkeit als ein Akt des Empowerment und der Rebellion zu bewerten sind. Auch lässt die Tatsache, dass hierbei die neuen Anstellungen der Frauen eher belächelt werden, wenig Raum für eine subversive Lesart.

Abseits der Komik zeichnen die Frauenfiguren ein angepasstes, aber auch ein widerständiges Bild. In der Figurenkonstellation des Films haben die drei Frauen einen gleich starken Anteil, wobei sie im Gegensatz zu ihren männlichen Gegenparts ein Geschlechtsbild vorführen, das von den patriarchalen Mustern der bürgerlichen Habsburger Gesellschaft abweicht. Als selbstbestimmte Individuen meistern sie ihren Alltag außerhalb von Heim, Herd und Kindern. Gleichzeitig ist ihre Subjektposition vermittelt wiedergegeben. Ihre Bestimmtheit bezüglich des Jobwechsels und ihre Meinung erfahren wir über den Umweg des sehr privaten Mediums des Briefes. Nur die Feldpost erlaubt uns einen tieferen Einblick in ihre Gefühlswelt und ihre Motivation im Hinblick auf die getroffenen Entscheidungen.

Doch neben der textlichen Ebene des Briefes vermittelt das sehr körperliche Schauspiel der drei Frauenfiguren ihre jeweils eigenständige Rolle innerhalb der Handlung. Sie scheinen sich mit den ZuseherInnen zu verbünden, sie mit ihren Blicken direkt „anzusprechen“. Das aus heutiger Sicht fast gestikulativ aussehende Erzählen wirkt wie ein theatrales Überbleibsel, das (bewusst?) als Erzählstil eingesetzt wurde. Der exhibitionistische Aspekt ihres Schauspiels und der Blickkontakt zum Publikum entzieht sie dem Objektcharakter, der Frauenrollen im klassischen Hollywoodkino zugeordnet war.

In Hinblick auf die Charakteristika, die Schlüpmann für den Frühen Film als Gegenkino (zum klassischen Hollywoodkino) herausgearbeitet hat, lassen sich für die Rollen von Poldi, Resl und Franzl folgende Aspekte festmachen:

- Die drei Frauen erzählen von ihrem Alltag, ihren Problemen und Erfolgen sowie von ihren Sehnsüchten.
- Sie sind bedeutender Bestandteil des Films und ihre Präsenz beeinflusst die Filmhandlung erheblich.
- Aufgrund ihrer außergewöhnlichen Berufe und ihrer finanziellen Unabhängigkeit überschreiten sie in ihrer Figur die traditionellen weiblichen Rollen, zumindest diejenige, die ihnen ein idealtypisch-bürgerliches Geschlechterbild bis dahin vorschrieb. Auch wenn sie als „süße (Wiener) Mädels“ stilisiert sind und als „Offiziersfutter“ naiv und gutgläubig scheinen, sind die drei Hauptfiguren – im Gegensatz zum „Katzel“ vom Prater – keine Entsprechung jenes Schnitzler'schen Frauentypus. Im Gegensatz zur Austauschbarkeit des „süßen Mädels“ aus dem Reigen, sind Resl, Poldi und Franzi keine anonymen Dummerchen.
- In „Wien im Krieg“ ist der Blick nicht einseitig männlich kodiert. Die Frauenfiguren sind „blickberechtigt“. Doch bleibt der Film grundsätzlich auch voyeuristisch angelegt, was sich neben dem vorgestellten Bildvokabular der neuen „Kriegstypen“ und ihrer (Ver-)Kleidung auch an der an die Front geschickten Fotografie von Franzi festmachen lässt.¹⁶⁹ Der alte Mann, der das küssende Paar Poldi und Ferdl erfreut beobachtet, belegt genauso von voyeuristischen Blickstrategien im Film wie die langen Einstellungen von Männerkörpern während der Musterung. Gleichzeitig agieren die Figuren beider Geschlechter exhibitionistisch.
- Resl, Poldi und Franzi vertreten eine eigene, teils nur vermittelte, Erzählperspektive, die besonders über ihre Körpersprache erfahrbar wird.

Als außerfilmischer Faktor spielt das Kino und die mit ihm einhergehende enorm gewachsene Mobilität der Bevölkerung eine gewichtige Rolle für die Frage nach dem Frühen Film als Gegenkino. Im Übergang von einer ständischen Gesellschaft in eine Vergemeinschaftung der Bevölkerung in öffentlichen Räumen wie dem des Kinosaals vollzieht sich die Sichtbarwerdung von marginalisierten Schichten (etwa die der im Film repräsentierten Frauenfiguren, die mit ihrer Berufswahl allesamt in der Öffentlichkeit stehen) nicht nur in den Filmen selbst, sondern auch durch den bei Frauen populären Kinobesuch. Durch den Übertritt ins öffentliche Leben und dem Besuch von Kinovorstellungen eröffnet sich vielen Zuseherinnen die Gelegenheit, bei der Betrachtung des Filminhalts über das eigene Leben zu reflektieren. „Wien im Krieg“ bietet zwar einen völlig fiktiven Kriegsalltag, der dem tatsächlichen Ausmaß an Leid und Hunger in der Bevölkerung spottet, spart aber eine offensichtliche kriegstreiberische Mobilisierung der Frauenfiguren aus.

Nichtsdestotrotz wird der Kriegszustand auch für die Frauenrollen im Film und somit auch für die Zuseherinnen legitimiert, was sich am deutlichsten in Resls Brief an Ferdl zeigt: Sie versteht Ferdls Fronteinsatz als notwendige Maßnahme, um äußere Angriffe

¹⁶⁹ Die Szene ist in der Filmkritik beschrieben, in der erhaltenen Fassung aber nicht zu sehen: „Franzi Hübsch die Trafikantin, deren Bild übrigens tiefen Eindruck auf Miklos macht, ist Briefträgerin.“ In: Die Filmwoche 165(1916) S.29f.

auf die Heimat abzuwehren. Daheim bekämpfen die Frauen, äquivalent zu den Soldaten an der Front, die „interne“ Bedrohung. Die militarisierte Bezeichnung zweier Einbrecher als „innere Feinde“ verdeutlicht die dichotome Aufteilung in Front und Heimat und somit die Vorstellung der doppelten Bedrohung, von innen wie von außen.

V. ZUSAMMENFASSUNG

Als behördlicher Propagandafilm aus dem Ersten Weltkrieg ist der Spielfilm „Wien im Krieg“ (A, 1916) eine leider nur in Fragmenten erhaltene, dennoch sehr wertvolle Quelle, die eine überaus breite Palette an Ergebnissen hervorgebracht hat. Jenseits der geschlechtergeschichtlichen Zuwendung, die das Hauptaugenmerk meiner Analyse ausgemacht hat, galt es, den Film einer filmhistorischen und kulturwissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen.

Als Kriegsfilm mit Absegnung von behördlicher Seite steht „Wien im Krieg“ in einem politischen, sozialen und kulturellen Spannungsfeld: Aufgrund seines Inhalts wie auch seiner produktionsgeschichtlichen Einbettung innerhalb der Habsburgerischen Kriegspropagandafilmproduktion tritt die Komödie besonders hervor. Sie veranschaulicht deutlich, wie sich in der Mitte des Krieges der Umschwung von „Informations-“ zur Unterhaltungspropaganda vollzog. In diesem alle Lebensbereiche einschließenden Krieg, der nicht nur mit Waffen, sondern erstmals auch mit einer immensen Bandbreite an Kommunikationsmitteln geführt wurde, war es unabdingbar geworden, die Propaganda auch auf massentaugliche Formate zu adaptieren. Unterhaltende, narrative Elemente im Film wie auch in anderen Medien sollten der steigenden Demoralisierung in der Heimat und bei den Soldaten entgegenwirken. Die Not sollte nicht als Krise reflektiert, sondern, im Gegenteil, im öffentlichen Diskurs negiert werden.

Diesem Ziel versucht „Wien im Krieg“ gerecht zu werden. Die Kriegshumoreske bezieht sich auf überzeichnete, aber reale Figuren und deren harmlose Erlebnisse. Der Fokus auf wenige Einzelne ermöglichte dem Publikum eine persönliche Anteilnahme am scheinbar individuellen Kriegsalltag, der als episodenhafte Narration auf Darstellungsmodi (prä-)kinematographischer Unterhaltungspraktiken wie der Revue, dem Theater aber auch das „Kino der Attraktionen“ rekurrierte. Die Darstellung des Soldatenlebens, die der als „Schlager“ angepriesene Film einsetzte, ist von der tatsächlichen Kriegs- und Fronterfahrung so weit entfernt, dass sie höchstens als militarisierte Rahmenhandlung fungieren kann. Die propagierte Aktualität des Films wird am ehesten durch die Frauenfiguren verdeutlicht. Die drei Protagonistinnen wechseln im Verlauf der Story in – im zeitgenössischen Verständnis – typische „Männerberufe“ und arbeiten als Straßenbahnschaffnerin, Postbeamtin und Wachpersonal. Die in diesen Arbeitsfeldern arbeitenden Frauen hatten damals als Kriegsnovität für Aufsehen gesorgt. In „Wien im Krieg“ werden diese modernen

„Kriegstypen“ aufgrund ihrer männlichen Dienstuniformen aber vor allem als Lachnummer verhandelt. Doch neben der nur geschlechtlich „falschen“ Kleidung von Resl, Franzi und Poldi wirken auch die Soldaten in ihren lachhaften Kostümen wie verzerrte Karikaturen – auch wenn deren Uniformierung einer Aufwertung gleichkommt – und bestimmen somit den Unterhaltungswert des Films.

Die Handlung des Films – der Draufgänger Ferdl unterhält eine Liaison mit drei Frauen gleichzeitig während er an der Front zum Helden wird – führt zu burlesken Situationen. Die Liebesverwirrung hätte auch ohne Kriegskontext erzählt werden können, bemüht sich jedoch sichtlich, eine kontextuelle Zeitnähe zu schaffen. Die Tatsache, dass der Film in der Kriegsausstellung in Wien im Sommer 1916 gezeigt wurde, bestätigt den gewünschten Unterhaltungscharakter und den Einsatz des Films als offizielles Instrument der patriotischen Mobilisierung.

Wie die Analyse gezeigt hat, sind die geschlechterspezifischen Rollenbilder in „Wien im Krieg“ ambivalent. Trotz der aufweichenden Kostümierung bleiben idealtypische Merkmale und binär-geschlechtliche Zuschreibungen intakt. Der männliche Held Ferdl wird als tapferer, starker, patriotischer Zugführer bei den Deutschmeistern skizziert, der – alles in allem – den Idealtypus des soldatischen Mannes charakterisiert. Ihm werden drei Frauen gegenübergestellt, die einerseits Modernität veranschaulichen und selbstbestimmt agieren, andererseits aber auch nicht gänzlich aus dem ideologischen Rahmen fallen. Sie bleiben, obgleich sie ein großes Maß an eigenverantwortlichem Handeln demonstrieren, in ihren Grundzügen kriegsdienlichen Verhaltensmustern verhaftet. So passen sie sich an die neue Arbeitswelt an, ohne den Krieg als maßgebliche Ursache zu nennen, sie bleiben Ferdl treu, schicken ihm aufbauende Feldpost und beschweren sich mit keiner Silbe über die kriegsbedingten Entbehrungen und das Leid.

Die gezeichneten Rollenbilder lassen jedoch aufgrund der Handlung und den Figuren innewohnenden Witzes auch subversive Lesarten zu, die somit der eigentlich intendierten Codierung widersprechen. So ist die eingeforderte Opferbereitschaft weder an der Front noch in der Heimat ununterbrochen gegeben, im Gegenteil, sie wird mehrfach durch Komik unterlaufen. Und das, obwohl der eingesetzte Humor als Deckmantel für die sonst plumpe ideologische Indoktrination operieren soll. Auf die realen Geschlechterverhältnisse geht der Film nur bedingt ein. Er sichert die für das Kriegskonzept einer Nation vorgefertigte Einteilung in Front = männlich und Heimat = weiblich, verschweigt hingegen die veränderte Lebenssituation von Frauen und Männern innerhalb der „Normalität“ des vierjährigen Krieges. Die normativen Strukturen bleiben in Hinblick auf die Geschlechterdichotomie und den

nationalistischen Diskurs trotz der seichten Verpackung bestehen.

Wie bewusst die Geschlechterbilder in „Wien im Krieg“ von Seiten der staatlich-militärischen Behörden vorgegeben worden waren, konnte nicht ausreichend geprüft werden, da die Quellenlage diesbezüglich keine Belege für die direkte Vorgabe von Geschlechtermodellen für die Figurenkonzeption des Films ergab. Doch wurde innerhalb des propagandistischen Encoding-Prozesses nicht zuletzt aufgrund der Zensur eine Richtlinie vorgegeben, die unerwünschte, abweichende Darstellungen verhinderte. Auch aufgrund des zu beeinflussenden, zumindest zu vertröstenden Hauptzielpublikums (Frauen und männliche Zivilisten in der Heimat, Ausstellungsbesucher) kann von einer genauen behördlichen Überprüfung der Geschlechterbilder ausgegangen werden, bevor das Lustspiel als Teil der medialen Sinnindustrie „hinausgelassen“ wurde.

Im Decoding-Teil hat die Dechiffrierung des auf den ersten Blick simpel wirkenden Spielfilms gezeigt, welche Lesarten der Film als dominante vorgegeben hat und welche dem Film und seinen Figuren zusätzlich eingeschrieben sind. Das visuelle Vokabular, mit dem „Wien im Krieg“ seine Figuren zeichnet, leugnet die Lebensrealität der allermeisten Frauen und Männer vollständig. Der Versuch, mit Schmäh und Lokalbezug die Lebenswirklichkeit der meisten Frauen und Männer zu „skizzieren“, macht den zeitgenössischen Glauben an die Beeinflussungsmöglichkeiten des Films deutlich.

Ich habe versucht, den eingangs gestellten Fragen nachzugehen, jedoch bin ich bei manchen an quellenbedingte Grenzen gestoßen. Wiederum manche Fragestellungen sind im Rahmen einer Diplomarbeit wohl nicht in befriedigendem Ausmaß zu beantworten. So wäre etwa eine quantitative Untersuchung der Geschlechtermodelle in allen erhaltenen Spielfilmen – behördlichen wie privaten – und deren kontextuelle Einbettung in wirtschaftliche, ideologische und soziokulturelle Rahmenbedingungen für eine genauere Analyse der Filmproduktion der Kriegszeit wichtig. Weiterführende Untersuchungen mit dem Fokus auf Geschlecht als Analysekatgorie könnten für den Film im Ersten Weltkrieg besonders auch im Ländervergleich (zwischen den kriegführenden Ländern aber auch der Vergleich jener Filme, die für die ideologische Beeinflussung des neutralen Auslands bestimmt waren) spannende Ergebnisse hervorbringen.

VI. ZWISCHENTITEL UND BILDBESCHREIBUNG

Roland Barthes konstatierte einen Moment der Unruhe oder Ungewissheit bezüglich der Bildbedeutung, wenn der/die BetrachterIn ein Bild ohne Text vor Augen kriegt. Dies ist ein spannender Hinweis, wenn es sich um einen Stummfilm handelt, der eine Kommentierung des Filmbildes mit Zwischentiteln vorgibt.¹⁷⁰ Der Einsatz der Zwischentitel unterbrach oft die filmische Erzählhandlung und erweiterte die Erzählung mit eigenen visuellen Elementen und textlichem Inhalt. De Kuyper dazu:

„Außer im Fall einer rein diegetischen Verwendung (wie der Austausch von Visitenkarten, das Lesen eines Briefes, eines Telegramms oder sonstiger schriftlicher Mitteilungen) bemühen sich Zwischentitel nicht um ein diskretes Verstecken in der Flut der Bilder, der Erzählung.“¹⁷¹

„Wien im Krieg“ setzt mehrfach diegetische Zwischentitel ein. Per Telegramm verkündet Ferdl seinen anstehenden Heimaturlaub nach Erhalt der „Goldenen“, mit Feldpostbriefen berichten die drei Frauen von ihrem Leben im Hinterland, die Ausreden der Soldaten an der Front werden in Notizbüchern vermerkt. Die restlichen Zwischentitel beschreiben das Vorgeführte und lenken das Publikum zu einer bestimmten, gewünschten Interpretation der gesehenen Bilder.

¹⁷⁰ Barthes, Rhetorik des Bildes.

¹⁷¹ Eric de Kuyper, Das Kino der Zweiten Epoche. Der Stummfilm in den zehner Jahren“ zitiert nach Claudia Preschl: Lachende Körper S.40

- 1] ZWT: WIEN IM KRIEG
- 2] ZWT: In den Hauptrollen: Die bekanntesten Wiener Lieblinge.
- 3] ZWT: Franz Xaver Wamperl
Bürgerlicher Fleischhauer und
Wittwer (!)
Herr Kundert – Volksbühne

Franz Wamperl schaut aus einem fensterartigen Rechteck, das umgeben ist mit Wurst- und Fleischwaren. Er hat eine Zigarre im Mund und „redet“ zum Publikum, deutet auf die "Fleischdekor" und lacht.

- 4] ZWT: Ferdl
Sein Sohn, Zugsführer bei Hoch-
und Deutschmeister
und außerdem
Ein verfluchter Kerl!
Herr Olmühl – Josefstädter Theater

Gleicher Ausschnitt; Ferdl trägt eine Uniform und ist umgeben von Militärinsignien: (Uniformjacken, Degen...)Er lacht und salutiert.

- 5] ZWT: Franz Hübsch
Verschleisserin in einer
Tabaktrafik und Lottokollektur
Fr. Eva Karina

Franzi steht hinter einem Tisch, auf dem Postkarten, Schreibfedern und Zigarettenschachteln aufgetürmt sind. Sie lacht, zündet sich eine Zigarette an und macht ein neckisches „Atsch-Bätsch-Zeichen“

- 6] ZWT: Resl Mächtig
Schankkassierin im Gasthaus zur
„Grünen Flasche“
Fr. Franz – Josefstädter Theater

Resl hat eine Servierschürze umgebunden und jeweils drei Bierkrüge an den Händen. Sie redet, lacht und „prostet“ mit den Krügen zum Publikum. (Poldi wird nicht im ZWT vorgestellt – Einstellung fehlt) Poldi hat eine Riesenbrezel um den Hals und Gebäck in der Hand. Sie lächelt und redet.

- 7] ZWT: Horvath Miklos,
Husarenwachtmeister
Herr Erich Kober
vom Neuen Schauspielhaus
in Berlin.

Miklos steht uniformiert im Feld und streichelt ein Pferd.

.....
Mehrere Soldaten steigen von einer Plattform, die eine Straßenecke in Wien überblickt, hinunter.

- 8] ZWT: Und viele zieh'n ins
Feld
Für die bedrohte
Weanawelt

Große Menge Uniformierter, die durch eine Wiener Straße marschieren. Einige von ihnen sehen in die Kamera und lächeln.

Auf einem mit Menschen (meist Frauen) umsäumten Platz fahren Kutschen vor, von denen zwei ältere Männer im Frack und zwei Uniformierte absteigen.

- 9] ZWT: „Ja, das Drah'n, das is
mein Leb'n
Kann's denn was
schön'res geb'n
als Drah'n di ganze
Nacht
Bis dass an d'Sunn
anlacht“

Ein betrunkenener Mann in Zivil torkelt aus einem Weinkeller, gestikuliert mit seinem Schirm.

Er biegt um die Straßenecke...

- 10] ZWT: A so a Räuscherl i's
ma liaber –

... lehnt sich an die Laternenstange, hebt den Hut vor ihr und torkelt weiter.

- 11] ZWT: „Zwei, welche die
Sperstunde versäum-
ten - -“

Franz torkelt mit einem anderen Betrunkenen aus dem gleichen Weinkeller.

- 12] ZWT: „I und da Mond,
Wir drah'n mitanand!“

Man sieht den Himmel mit einem großen Mond in der Mitte, aus dem ein lächelndes Männergesicht hinunter schaut.

- 13] ZWT: Oh Ihr alten Drahrer!

Das „Mondgesicht“ lacht.

Franz geht mit seinem Trinkkumpanen betrunkenen Schrittes weiter.

- 14] ZWT: Grad ausm Wirtshaus
komm' ich heraus,
Straße wie wunderbarlich
siehst Du mir aus!

Die beiden Männer bleiben stehen, hören auf zu reden und deuten auf die Straße.

Man sieht eine optisch völlig verzerrte Straße mit schrägen Häuserfronten.

Die beiden Männer, auf die Straße deutend, beginnen zu lachen.

Auf der selben verzerrten Straße ist im Bildvordergrund eine Pferdekutsche, am Boden an die Häuserwand gelehnt, sitzt ein Mann, der dann aufsteht und ,sich an die Hauswand stützend, auf und ab geht.

Die beiden beobachtenden Männer brechen in Gelächter aus.

Eine andere Einstellung der verzerrten Straße: Franz und sein Freund schwanken voran, während sie sich aneinander festhalten.

An der Straßenecke steht eine verzerrt-verbogene Laterne, zu der die beiden hintorkeln.

- 15] ZWT: Hab i an Rausch -
oder is die Latern'
b'soffen.“

Die beiden halten sich an der Laternenattrappe aus Gummi fest, die sich mit ihnen hin und her bewegt.

Ferdl kommt Arm in Arm mit der Resi aus dem Weinkeller. Sie scheinen zu reden und während sie weint, verdreht er die Augen.

Sie kommen um die Ecke, umarmen sich kurz, und gehen weiter. Hinter ihnen gehen zwei weitere Betrunkene.

Ferdl ruft durchs offene Fenster der Poldi zu, die kurz aus dem Fenster rausschaut und

ihm ein Luftküsschen hinunterschickt. Er gestikuliert, sie möge doch hinunterkommen. Sie verschwindet wieder im Zimmer.

Ferdl eilt zur Haustür, Poldi kommt heraus. Sie fallen sich um den Hals und küssen sich sehr lang. In der Zwischenzeit kommt ein alter Mann ins Bild, sieht die beiden, dreht sich ab und lacht, schaut noch mal hin, wartet, sieht immer wieder kurz zum küssenden Paar, beginnt sich aufzuregen und holt seine Taschenuhr aus seiner Manteltasche.

Nachaufnahme der Taschenuhr.

Der Mann regt sich mehr auf, schnaubt vor sich hin, tippt das Paar an. Als keine Reaktion folgt, haut er dem Ferdl auf den Rücken. Das Paar schrickt auf, lachend schauen sie den Alten an. Ferdl und der Mann salutieren einander, Ferdl und Poldi ziehen ab. Der Alte versucht das Haus zu betreten. Aus der Tür kommt eine alte Frau mit einer Laterne und einer Kerze in der Hand. Der alte Mann gibt der Frau Geld für eine Kerze. Beide betreten das Haus.

16] ZWT: Ja, die Musterung macht uns jung!

Ein Raum voller Männer mittleren Alters in Zivil und zwei Uniformierte. Die Männer ziehen sich das Hemd aus. Im Hintergrund hängt ein Bild vom Kaiser Franz Josef an der Wand.

Die Männer haben sich in einer Reihe am Zimmerrand auf eine Reihe von Stühlen hingesetzt und rücken um einen Stuhl nach.

Hinter einem Vorhang kommt ein Musterungskandidat raus und schlägt sich stolz auf die Brust, Franz geht zu ihm und gratuliert.

17] ZWT: No na - net wer'ns mi
nehmen!
Wie i gebaut bin!

Selbe Szene: Ein stolzer Freiwilliger und Franz geben sich im Wartezimmer die Hand. Die Männer im Wartesaal rücken um ein paar Stühle nach.

Franz tritt ins Untersuchungszimmer, in dem ein paar uniformierte Männer um einen Tisch sitzen und zwei weitere stehen. Franz geht zum stehenden Uniformierten (Arzt?), der ihn untersucht: Blick in die Augen und Mund, Abtasten der Arme und Hände, Abhören der Brust. Mit einem Klopfer auf die Schulter wird Franz für tauglich erklärt

18] ZWT: Tauglich!

Franz verlässt das Untersuchungszimmer...

... und tritt ins Wartezimmer, wo die anderen Musterungskandidaten gespannt auf seine Antwort warten.

19] ZWT: Natürlich genommen!

Der Mann, der als nächstes an der Reihe ist, weigert sich zuerst, windet sich und geht dann doch durch den Vorhang ins Untersuchungszimmer.

Im Untersuchungszimmer wird einem anderen Mann die Brust abgehört, der Arzt schaut skeptisch und schüttelt den Kopf. Enttäuscht wendet sich der Untersuchte ab und verlässt geknickt den Raum. Gleichzeitig betritt ein glatzköpfiger, sehr stark gebauter Mann das Zimmer, den der Arzt freudig empfängt und untersucht. Der starke Mann muss die Hände zur Faust ballen und seine Oberarmmuskeln anspannen.

20] ZWT: Lieb Vaterland magst
ruhig sein!

Nahaufnahme des Mannes, der seine Muskeln präsentiert und sich vor der Kamera dreht.

Der Arzt schlägt dem athletischen Mann bestätigend auf den Rücken und dieser verlässt den Raum.

21] ZWT: Uns hams
g'halten!

Gruppenbild der genommenen Männer, wieder angezogen und mit geschmückten Hüten auf dem Kopf, die sie alle gleichzeitig in die Höhe heben.

22] ZWT: Der „jüngste“ Landsturm.

Kasernenszene mit Franz und all den anderen Männern des Landsturm. Franz erhält ein Telegramm, das er vorliest.

23] ZWT: [Telegramm] „goldene bekommen komme ersten mai in urlaub
ferdel

Franz ist außer sich vor Freude und alle anderen Männer umkreisen ihn und freuen sich mit ihm.

24] ZWT: Lustig ist's
Soldatenleben - -

Ferdl wacht auf und frühstückt im Bett (Brot und Wasser)

25] ZWT: Seine Herrlichkeit
der Herr Zugsführer
und
Zimmerkommandant!

Kasernenzimmer: Soldaten liegen auf Matratzen am Boden, nur in der Ecke des Zimmer ist ein Bereich mit zwei Decken vom restlichen Zimmer abgetrennt. Die Decken werden zur Seite gehoben. Dahinter ist Ferdls „eigenes Zimmer“. Ein Befehlshaber betritt den Raum und weckt die noch verschlafenen Soldaten energisch auf und verlässt wieder das Zimmer.

Mit einem anderen Uniformierten steht er wieder im Raum. Ferdl ist im Hintergrund und raucht eine Zigarette. Die anderen Männer kleiden und waschen sich. Zwei streiten sich um ein Handtuch, mit dem sie sich abtrocknen wollen. Ferdl geht dazwischen.

26] ZWT: Kameradschaftsgefühl
ist die erste Pflicht
des Soldaten!

Ferdl schreit die beiden an, die sich daraufhin einigen.

27] ZWT: Gehorsamste Meldungen
zum Rapport.

Immer noch gleiches Kasernenzimmer: Zwei Uniformierte und ein Soldat in Zivil reden, ein der Uniformierten macht Notizen ins sein Büchlein.

28] ZWT: Was, schon wieder
wollns dienstfrei?
Sö alter Tachinierer!

...sagt einer der beiden Uniformierten, während der Soldat entschuldigend dreinschaut. Ein anderer Soldat in Zivil sitzt am Boden und zeigt dem Uniformierten mit dem Notizbuch seine durchlöchernten Schuhe.

29] ZWT: [Es wird notiert:]
Ignaz Wokurka
Schuhmarod

Die Szene geht weiter, Soldat scheint zu buchstabieren.

30] ZWT: Polizeihund
„Prinz“
bewährt sich auch
im Felde!

Ein Schäferhund rennt im Feld auf die Kamera zu.

Übungsplatz/-feld: Eine Gruppe von Soldaten stellen sich in Reihen auf, Ferdl kontrolliert, ob sie gut und gerade in einer Linie stehen. Ein dickerer älterer Mann mit Brille wird von Ferdl zurechtgewiesen.

31] ZWT: Sö Herr Professor!
A bisserl z'ruck mit Ihner'n
Bachhendfriedhof!

Der „Professor“ tritt ein wenig zurück, zieht den Bauch ein und reiht sich ein.

32] ZWT: 11 Uhr Vormittag.
Briefausgabe!

Wieder die Szene von der nun in Reih und Glied stehenden Truppeneinheit. Diese wird nun auch von zwei weiteren Kommandanten inspiziert. Der „Professor“ wird erneut zurechtgewiesen, sein Bauch wird hineingedrückt. Nachdem die Inspektionsgruppe weg ist, schimpft Ferdl mit dem „Professor“.

33] ZWT: Wippen!

Die gesamte Truppeneinheit muss unter Ferdls Aufsicht Kniebeugen machen, wobei besonders der „Professor“ kontrolliert und angefeuert wird.

34] ZWT: Von der Stirne heiss
Rinnen muss der
Schweiss!

Nach den Übungen stehen die Soldaten erschöpft herum. Ferdl spricht dem „Professor“ gut zu, klopf ihm auf die Schulter.

35] ZWT: Herr, lasst es genug sein
des grausamen Spiels!

Ferdl lacht auf, wie auch die anderen herumstehenden Soldaten. Auf Ferdls Befehl stehen die Soldaten stramm.

36] ZWT: Alsdrn
Abtreten!

Die Soldaten treten ab.

37] ZWT: Und dass mr Kaner
verkummt!

Fortsetzung der selben Szene. Die Soldaten wenden sich ab. Ferdl raucht im Vordergrund eine Zigarette an.

38] ZWT: Am andern Front-
abschnitt!

Ferdl verlässt rauchend die Kaserne, bleibt kurz stehen, um sich seinen Schnauzbart zu zwirbeln.

Beim Eingang zur Trafik stößt er mit einer rauskommenden Frau zusammen, erschrickt und salutiert vor ihr. Sie regt sich auf, er lacht ihr hinterher.

39] ZWT: Ferdls Abschied von der
„Ersten“

Ferdl und Poldi stehen im Bäckerladen. Poldi gibt Fredl eine Salzstange. Er versteckt sie schelmisch in seiner Jacke.

Ferdl und Franzl stehen in der Trafik und Küssen sich, Franzl weint. Eine ältere Dame betritt den Laden und verlangt etwas von Franzl. Franzl und die ältere Frau beginnen zu streiten. Ferdl ergreift die Flucht.

Ferdl steht vor dem Weinkeller in dem die Resl arbeitet und redet mit ihr.

Resl, gekleidet nun in ihrer neuen Arbeitsuniform, verschickt eine Postkarte
Offenes Feld: Truppen rennen einen Hügel hinauf.

40] ZWT: ...und Grüße kamen
aus der Heimat!

Viele Soldaten haben einen Briefe verteilenden anderen Soldaten umkreist und warten
auf Post.

Ferdl und Miklos an der Front: Ferdl zeigt Miklos seine Postkarte und liest sie vor.

41] ZWT: [Brief1]
Lieber Ferdl!
da es in letzter Zeit
wegen den Cigaretten
immer Krach gegeben
hat bin ich zur Post
gegangen, wo es mir
sehr gut geht.
Tausend Bussi
Deine Franzl

42] ZWT: [Brief2]
Geliebter Ferdl!
Da es in letzterer Zeit mit
meiner Meisterin, dieser Biss=
kurn nicht mehr zum aus=
halten war bin ich zur Elek=
trischen gegangen als Schaffnerin!
Es geht mir gut und ich muss
immer an dich denken weil
ich dich so innig lieben tue!
Schreib einmal!
Tausend Bussi
von deiner Poldi

43] ZWT: [Brief3]
Heißgeliebter Ferdl!
Indem das bei der letzten
Musterung fast alle Stammgäste
gehalten worden sind auch dein
lieber Herr Vater hats mich bei
der grünen Flasche nimmer gfreit
und ich bin zur
„Wachundschließgesellschaft“ übergegan
gen!
Wies mich gsehn ham, hams
gleich gsagt genommen!
Weil ich sehr stark bin!
Ich kann dir foller Stolz
auch mitteiln daß ich zwei
Einbrecherern auf die Spuhr ge-
kommen bin und das ist so
bassiert:
In der Piaristen-Gasse
über einen luhwelierladen
- - ich habe mich gewunderd
warum dieser Trottl da

oben immer den Radezki=
 Marsch gepfiffen hat wenn
 ich in das Guckloch hinein-
 geschaut habe – Ich habe
 zuerst geglaubt daß er
 mich pflanzen wil aber
 dann habe ich mir dacht
 - - aha! – viehleicht ist
 es ein verstecktes Zeichen
 und ich habe einen Wach-
 mann ~~rek requi~~ rekwieh-
 rieht !!!- - -
 dann haben wir alle ~~mü~~
 müssen antreten und ein
 hoher Herr hat mir die
 “Tapferkeitsmedalie“ an
 den ~~P-Busen~~ die Brust
 gespendelt so dass ich
 zu Trähnen gerührt war!
 Ja mein lieber ferdl
 indem das du draussen
 für unseren lieben Fater=
 land kämpft sind wir
 frauen auch nicht faul
 und beschützen das cheiern (?)
 Wean for inneren feinden!
 Wohmit ich mein Schreiben
 beschließe verbleibe ich
 mit 10000000 Küssen
 deine heißgeliebte
 Resel
 Ich bin dir treu
 Du mir auch?!??

Ferd an der Front: Er liest den Brief und bricht in Gelächter aus.

44] ZWT: Zwei Freunde im Krieg und Frieden.

Ferdl liest noch immer den Brief, als hinter ihm Miklos vorbeigeht und ihn zufällig erkennt. In großer Wiedersehensfreude fallen sie sich in die Arme

45] ZWT: ...wenn alles schläft

Ferdl und Miklos sitzen am Lagerfeuer und erzählen sich Geschichten. Ferdl zeigt seinem Freund einen Brief oder ein Bild.

46] ZWT: Vom schlafe über-
 mannt, träumt Ferdl
 von seinem modernen
 Weanamadeln“

47] ZWT: Ferdl's Traum.

Franzi schaut zuerst mit dem Kopf hinter einem Bühnenvorhang durch und tritt dann ganz hervor. Sie nickt nach beiden Seiten um dann direkt in die Kamera zu sehen. Lächelnd legt sie die Hand salutierend an die Mütze; sie ist in der Dienstuniform von Postbeamten eingekleidet.

Eine große Zahl von Postbeamten und Postbeamtinnen gehen durch die Straßen.

Franzi ist alleine mit einem Brief in der Hand in Dienstuniform unterwegs.

Ein Straßenbahnwagon steht und Menschen steigen zu. Poldi steht in Dienstuniform

auf der Straßenbahn. Zwei herannahende Männer bleiben bei ihrem Anblick stehen und sehen einander an.

Die Straßenbahn fährt ab. Eine Gruppe Soldaten rennt ihr hinterher. Einige versuchen noch aufzuspringen.

Poldi und ihr männlicher Kollege bzw ihr Vorgesetzter sitzen an einem Tisch. Der Mann gestikuliert wild um sich, während sie ihn anlächelt.

48] ZWT: Zwaerzwanzig Kranl und dreiunddreissig Höller Überschuss--!!!
dös Madl is a Schlager!

Ein Mann im Morgenmantel und aufgesetzter Mütze schaut pfeifend aus einem offenen Fenster.

Resl schleicht an einer Hauswand in Richtung Wohnungstür. Auch sie ist in ihrer Dienstkleidung. Wie zur Sicherheit schaut sie kurz vor Erreichen der Tür zurück in die Kamera und zieht dann am Türkopf.

Ein Wachmann steht mit seinem Hund auf der Straße.

Ein Mann im Frack sitzt in einem Gastgarten, isst und trinkt ein Bier. Er wischt sich mehrmals den Mund mit einer Papierserviette.

49] ZWT: Und auch die Franzi
unterhielt sich glänz-
end...

Franzi und ein Mann, gekleidet in Frack, Zylinderhut und Gehstock, sitzen in einem Gastgarten im Prater und unterhalten sich. Beide lachen. Als der Mann sich vorlehnt und seine Hand auf Franzis Unterarm legt, steht diese ruckartig auf und erklärt entrüstet:

50] ZWT: Pardon, ich bin Braut

Sie nimmt ihren Schirm und verlässt schimpfend den Tisch.

51] ZWT: Nach vieler Müh' ist
es auch Papa Wamperl
gelungen einen Urlaub
zu erhalten und so
trafen sie am 1. Mai
in Wien zusammen...

Ferdl, Miklos und Franz sitzen auch im Prater im Gastgarten an einem Tisch, mit einer „neuen“ Frau an ihrer Seite. Sie ist das in der Filmkritik erwähnte „Katzerl“. Diese küsst den Ferdl, als gerade hinter ihnen sich Franzi dem Tisch nähert. Schockiert schreitet Franzi ein:

52] ZWT: „Was..Du Ferdl
und mit so aaana!“

Ferdl erkennt seine heikle Situation, da die beiden Frauen sofort beginnen, aufeinander loszugehen. Während sich die drei Männer beschämt von den streitenden Frauen abwenden, drehen sich andere Gäste des Gastgartens schaulustig zum Geschehen. In dieser Karambolage nutzt Ferdl die Möglichkeit zur Flucht. Während Franzi in Tränen ausbricht, nimmt das Katzerl die Verfolgung von Ferdl auf. Weinend setzt sich Franzi zu Miklos und Franz an den Tisch.

Ferdl rennt so schnell er kann die Stiegen hinunter.

Gestikulierend rennt das Katzerl die selben Stiegen hinunter.

Im Gastgarten steht Franz auf und meint zu Miklos:

53] ZWT: „Trösten's daweil das
arme Madel, i schau',
daß i den Ferdl no
dawisch!“

Franz verabschiedet sich und läuft los. Miklos wendet sich zur Franzi; Diese verlässt, noch völlig aufgelöst, den Tisch. Miklos folgt ihr nach.
Franz rennt dieselben Stiegen hinunter, die vor ihm der Flüchtige und seine Verfolgerin hinuntergerannt waren.

54] ZWT: ...auch die Resi war
ihm treu..

Resl geht schnellen Schrittes auf einem Praterweg, ihr folgt der Mann mit dem Zylinderhut, der zuvor mit Franzi an einem Tisch saß. Als er Resl einholt und sich ihr vorstellt, reagiert sie mit erzürnter Ablehnung:

55] ZWT: ...erschens bin i Braut ..
und zweitens, wann' s
net glei verduft'n ..“

Resl holt mit dem Arm aus und deutet an, dem Mann eine Ohrfeige zu verpassen. Dieser zuckt erschrocken zusammen und bleibt verwundert stehen.

56] ZWT: Wiedersehen macht
nicht immer Freude..

Ferdl und Resl laufen unverhofft an einer Straßenkreuzung ineinander, was Resl sehr erfreut, den Ferdl aber nervös um sich blicken lässt. Er versucht, auf sie einzureden, während Resl versucht, ihn zu küssen. Aus dem Hintergrund kommt das „Katzer!“ angerannt und trennt energisch das Paar Ferdl/Resl. Ferdl stellt sich, im Versuch zu vermitteln, zwischen die beiden Frauen. Doch beide beginnen, ihn jeweils an ihre Seite zu sich zu ziehen. Als wieder die beiden Frauen aufeinander losgehen, gelingt Ferdl erneut die Flucht.

57] ZWT: ... ein Retter in der
höchsten Not!

Um die streitenden Frauen hat sich eine Menschengruppe gebildet und jeder versucht, dem anwesenden Polizisten die Situation zu erklären. Da taucht Franz auf und beginnt, die weinende Resl zu trösten. Er redet mit dem Polizisten und bringt die aufgebrachte Resl weg.

Resl hat sich bei Franz eingehängt. Die beiden gehen zusammen durch den Park. Das „Katzer!“ geht ihnen nach, ruft ihnen hinterher und bleibt nach Franz' Erklärungen alleine zurück. Das „Katzer!“ stemmt die Arme in die Seiten und ärgert sich:

58] ZWT: „So a Bagasch'!! Z'erst
das Griß um mi und
dann lassen's mi alle
Drei steh'n!“

Eine Einstellung mit dem aufgebrachten „Katzer!“ .

59] ZWT: Die Poldi bleibt auch
ihrem Ferdl treu...

Poldi steht auf der Straßenbahn, der Mann, der zuvor sein Glück bei Franzi und Resl versucht hatte, steht etwas weiter unter ihr und versucht, ihr Gesicht zu berühren. Poldi wehrt energisch ab:

60] ZWT: „.. bitte nicht..
ich bin Braut!“

Lächelnd wendet sich Poldi vom Verehrer ab, der sich kopfschüttelnd wundert:

61] ZWT: Merkwürdig, daß ist
heute schon die..
dritte Braut, die in
Treue fest.

Während er sich noch wundert, pfeift Poldi zur Abfahrt der Straßenbahn in ihre Trillerpfeife. Der Mann verabschiedet die abfahrende Poldi.

62] ZWT: ---und die letzte
„Blaue“¹⁷²

Ferdl rennt in den eben von Poldi Abgelehnten hinein, hetzt noch der Straßenbahn hinterher und steigt auf.

Poldi befestigt im vorderen Zugsteil ein Schild, als von hinten der erschöpfte Ferdl vorkommt und sich hinsetzt. Als sich Poldi nach getaner Arbeit umdreht, wird sie vom unerwarteten Zuggast Ferdl erkannt:

63] ZWT:..ah da schau' i ja..
die Poldi..

Beide fallen sich ungläubig in die Arme und küssen sich.

Miklos und Franzi fahren engumschlungen in einer offenen Kutsche und schauen sich verliebt an.

64] ZWT: Drei glückliche Paare.

Franzi, Resl und Poldi sind in Brautkleidern, Miklos, Franz und Ferdl in ihren Uniformen. Alle lachen fröhlich und lachen, direkt in die Kamera blickend, glücklich in die Kamera.

¹⁷² Gemeint ist die letzte planmäßige Straßenbahn des Tages.

BIBLIOGRAPHIE

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914.

Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Berlin 1998.

Thomas Ballhausen, Between Virgo and Virago. Spatial Perception and Gender Politics in Austrian Film Production, 1914-1918. In: Vera Apfelthaler/Julia Köhne (Hg.), Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theatre. Wien 2007 147-160

Thomas Ballhausen/Günter Krenn, Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege. Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkrieges. In: KINtop. Jahrbuch zur Förderung des frühen Films. 12 (2003) Frankfurt am Main 143-149.

Thomas Ballhausen/Günter Krenn, (Re)Telling War. Austrian Newsreels of the First World War between presentation and representation. In: Journal of Film Preservation 66 (2003) 7-9

Thomas Ballhausen/Günter Krenn, Unter dem Deckmantel des Humors. Strategien filmischer historischer Kriegspropaganda zwischen Täuschung und Legitimation. In: Medienimpulse. 54(2005) 24-28

Roland Barthes, Die große Familie der Menschen. In: Ders. Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1998 (erstmalig 1964), 16-20

Roland Barthes, Rhetorik des Bildes. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990. 28-46.

Martin Baumeister, „L'effet de réel“. Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914-1918. In: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003. 245-268

Christine Brocks, Die bunte Welt des Krieges. Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914 – 1918. Essen 2008

Elisabeth Büttner/Christian Dewald (Hg.), Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg/Wien 2002

Paolo Caneppele (Hg), Entscheidungen der Prager Filmzensur 1916-1918. Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 12. Wien 2003

Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003.

Mark Cousins/Kevin Macdonald, Imagining Reality. The Faber Book of Documentary. Revised Edition. London 2006

Ute Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft: Beruf, Familie und Politik im Ersten Weltkrieg. Göttingen 1989

Ute Daniel: Der Krieg der Frauen 1914-1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland. In: Gerhard Hirschfeld u.a. (Hg.), "Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...". Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen 1993. 131-149

Thomas Elsaesser, Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002.

Julia Encke, Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. München 2006

Bettina Engels/Sven Chojnacki, Krieg, Identität und die Konstruktion von Geschlecht. November 2007 Online unter: <http://web.fu-berlin.de/gpo/engels_chojnacki.htm> [25.11.08]

Tino Erben, Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848 – 1920. Aust. Kat zu Ausstellung in der Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 14.04.1984 - 10.02.1985. Wien 1984

Walter Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. Wien 1981

Jane M. Gaines, Of Cabbages and Authors. In: Jennifer M. Bean/Diane Negra, A Feminist Reader in Early Cinema. Durham London 2002. 88-118.

Andrea Griesebner, Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte. In: Johanna Gehmacher/Maria Messner (Hg.), Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/ Perspektiven. Innsbruck/Wien 2003. 37-52

Andrea Griesebner/Christina Lutter, Geschlecht und Kultur. Ein Definitionsversuch zweier umstrittener Kategorien. In: Andrea Griesebner/Christina Lutter (Hg.), Beiträge zur Historischen Sozialkunde: Geschlecht und Kultur. Sondernummer 2000, 58-64

Hanna Hacker, Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen. Königstein 1998

Karen Hageman/Ralf Pröve (Hg), Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel. Frankfurt am Main 1998

Karin Hagemann/Stefanie Schüler-Springorum (Hg.), Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt am Main 2002

Christa Hämmerle, Alltag-Krieg-Geschlecht: Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Univ., Habil.-Schr., Wien 2001;

Christa Hämmerle, "... wirf ihnen alles hin und schau, daß du fort kommst." Die Feldpost eines Paares in der Geschlechter(un)ordnung des Ersten Weltkrieges. In: Alf Lüdtke/Hans Medick, Historische Anthropologie 3(1998) 431-458

Haring/Werner Suppanz, Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne (Studien zur Moderne, Bd. 19) Wien 2004. 187-218

Maureen Healy, Vienna and the fall of the Habsburg Empire. Total war and everyday life in World War I. Cambridge u.a. 2004.

Maureen Healy, Vienna falling. Total War and Everyday Life, 1914-1918. Diss. Chicago 2000.

Margaret R. Higonnet u.a. (Hg), Behind the lines: Gender and the two World Wars. New Haven 1987

Magnus Hirschfeld (Hg.), Sittengeschichte des Weltkrieges. 2 Bde. Leipzig/Wien 1930; und Ders.: Sittengeschichte des Weltkrieges. Ergänzungsheft. Leipzig/Wien 1931.

Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Mit Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Darmstadt 2007;

Claire Johnston, frauenfilm als gegenfilm: In: Frauen und Film 11 (1977) 10-18

Anton Kaes, Schlachtfelder im Kino und in der Krise der Repräsentation. In: Steffen Martus/Marina Münkler/Werner Röcke, Schlachtfelder. Codierung von Gewalt um medialen Wandel. Berlin 2003. 117-128

Sophia Kemlein (Hg.), Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa. 1848–1918. Osnabrück 2000

Barbara Korte (Hg.), Der erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur. Essen 2008.

Birthe Kundrus, Kriegerfrauen: Familienpolitik und Geschlechterverhältnisse im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hamburg 1995

Paul Kusters: New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: montage/av. 5/1/(1996). 40-60.

Sabine Lenk, Der Aktualitätenfilm in Frankreich vor dem Ersten Weltkrieg. In: KINtop. 6(1997) 51-66.

Leo A. Lensing, „Kinodramatisch – Cinema in Karl Kraus' Die Fackel and Die letzten Tage der Menschheit. In: The German Quarterly 55 (1982) 480-498

Michael Loebenstein, Prolog. In: Christian Dewald (Hg), Filmhimmel Österreich. 100 Programme zur Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart . Bd. 1, Heft 17. Wien 2006. 2-3.

Loiperdinger, Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Ursula Keitz/Kay Hoffmann (Hg.), Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945, Marburg 2001, S. 71-79 (Der Aufsatz erschien zuerst auf englisch 1998)

Klaus Mayer, Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k. u. k. AOK im ersten Weltkrieg 1914-1918. Diss. Wien 1963

Oskar Messter. Film als politisches Werbemittel (1916). In: KINtop. 3(1994) 93-102

Ulrike Oppelt, Film und Propaganda im ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart 2002

Gerhard Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Bernhard Chiari u. a. (Hg), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003. S.6

Claudia Preschl: Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre. Wien 2008

Claudia Preschl, Einleitung: Feministische Positionen zum Frühen Kino. Der Wunsch nach einem Gegenkino. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), Screenweise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg 2004. 103-106

Bernadette Raiser, Mit Schmah, Charme und Raunzerei. Online unter: <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/mit-schmah-charme-und-raunzerei/69/neste/3.html>>(25.11.2008)

Heide Schlüpmann, Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-) Entdeckung heute geworden? In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), Screenweise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg 2004. 107-115.

Hildegund Schmölzer, Die Propaganda des Kriegspressequartiers im ersten Weltkrieg 1914-1918. Diss. Wien 1965

Horst Schreiber, Für Gott, Kaiser und Vaterland: Schwaz im Ersten Weltkrieg 1914-1918. In: Ders./Helmut Alexander (Hg.), Schwaz. Der Weg einer Stadt. Innsbruck 1999. 23-46

Regina Schulte, Die verkehrte Welt des Krieges. Studien zu Geschlecht, Religion und Tod. (Reihe "Geschichte und Geschlechter"; 25) Frankfurt am Main u.a. 1998

Joan W. Scott: Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: The American Historical Review 91 (1986) 1053-1075.

Joan W. Scott, Rewriting History. In: Margaret R. Higonnet u.a. (Hg), Behind the lines: Gender and the two World Wars. New Haven 1987. 21-30

Ruth Seifert, Identität, Militär und Geschlecht. Zur identitätspolitischen Bedeutung einer kulturellen Konstruktion. In: Karin Hagemann/ Stefanie Schüler-Springorum, (Hg.): Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt am Main 2002. 53-66.

Ruth Seifert, Im Tod und im Schmerz sind nicht alle gleich: Männliche und weibliche Körper in den kulturellen Anordnungen von Krieg und Nation. In: Steffen Martus/Marina Münkler/Werner Röcke (Hg.), Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel. Berlin 2003. 235-246

Ulrike Seiss: „...ich will nicht keine Krieg oder als Krankenschwester mit!“ Selbstinszenierungen, Kriegsrezeption und Männlichkeitsbilder im Tagebuch einer jungen Frau im Ersten Weltkrieg. Dipl. Wien 2002

Sabine Sielke, Einleitung. Let's Talk about Gender! Zur 'Karriere' einer Analysekatgorie. In: Dies./Anke Ortlepp (Hg.), Gender Talks. Geschlechterforschung an der Universität Bonn. Frankfurt am Main 2006

Klaus Theweleit, Männerphantasien (2 Bde) München 2005

Eva Warth: Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.), Screenweise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg 2004. 115-125

Heidrun Zettelbauer, „Die Liebe sei euer Heldentum“. Krieg und Geschlecht im deutschnationalen Diskurs im Ersten Weltkrieg. In: Petra Ernst/Sabine A. Haring/Werner Suppanz, Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne (Studien zur Moderne, Bd. 19) Wien 2004. 187-218.

Primärquellen

Österreichisches Staatsarchiv:

H.H. STA Wien, Gesandtschaftsarchiv Peking, Karton 82, Europäischer Krieg.
Kriegsfilms

Zeitgenössische Zeitschriften:

Arbeiterinnenblatt 1 (1916) S.5

Die Filmwoche 73(1914) S2

Die Filmwoche 74(1914) S6f.

Die Filmwoche 165(1916) S29f

Die Filmwoche 167(1916) S.6.

Die Filmwoche 170(1916)

Die Filmwoche 175(1916) S.8.

Der Kinematograph 400(1914)

Österreichischer Komet 235(1914) S1.

Österreichischer Komet 297(1916) S.1

Österreichischer Komet 298(1916) S.22

Österreichischer Komet 305(1916) S.33f

Österreichischer Komet 309 (1916) S.1

Österreichischer Komet. 318(1916) S.32

Österreichischer Komet 319(1916) S.1

Österreichischer Komet 319(1916) S.5

Österreichischer Komet 335(1916) S3

Österreichischer Komet 353(1917) S.20

Kinematographische Rundschau 349(1914)

Kinematographische Rundschau 432(1916) S.61

Kinematographische Rundschau 433(1916) S.60

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Einsatz des Massenmediums Film in Österreich-Ungarn während des Ersten Weltkrieges. Dabei wird am behördlichen Propagandaspielfilm „Wien im Krieg“ aus dem Jahr 1916 exemplarisch untersucht, mit welchen Motiven und Bezügen Geschlechterbilder erzeugt wurden. Es wird die Frage aufgegriffen, mit welcher Rollenzuschreibung versucht wird, kriegsrelevante Meinung herzustellen und die Bevölkerung, insbesondere in der Heimat, zu beeinflussen.

Der leider nur in Fragmenten erhaltene Film stellt eine wertvolle Quelle dar, die eine breite Palette an Ergebnissen hervorgebracht hat. Jenseits der geschlechtergeschichtlichen Zuwendung, die das Hauptaugenmerk der Analyse ausgemacht, galt es den Film einer filmhistorischen und kulturwissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen. „Wien im Krieg“ veranschaulicht, wie sich in der Mitte des Krieges der Umschwung von „Informations-“ zur Unterhaltungspropaganda vollzog. Unterhaltende, narrative Elemente im Film wie auch in anderen Medien sollten der steigenden Demoralisierung in der Heimat und bei den Soldaten entgegenwirken. Die Not sollte nicht als Krise reflektiert, sondern, im Gegenteil, im öffentlichen Diskurs negiert werden. Ob das gelingt und in welchem Ausmaß auf Geschlechterrollen zurückgegriffen wird, um staatliche Interessen durchzusetzen, ist der Fokus der vorliegenden Analyse.

LEBENS LAUF

Sema Colpan

Zur Person

Geburtsdatum: 05/01/1981
Geburtsort: Feldkirch|Vorarlberg
Wohnort: 1170 Wien| Palffygasse 19/16
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

09/2006-07/2007 Auslandsjahr mit dem StudentInnenaustauschprogramm Erasmus in Sevilla, Spanien
Seit 03/2003 Studium der Geschichte an der Universität Wien
09/2001-12/2001 Englisch Kurs am Lansdowne College in Bournemouth, England
1999-2001 Werbeakademie| Fachlehrgang für Marktkommunikation
1991-1999 Bundesrealgymnasium Feldkirch

Praxis

12/2007-01/2008 Übersetzungstätigkeit (Deutsch-Türkisch) für den Dokumentarfilm „Zwischen Berlin und Istanbul. Die Bestsellerautorin Esmahan Aykol im Portrait“.
10/2007-02/2008 Semesterbegleitendes Forschungspraktikum im Filmarchiv Austria zu Frauenbildern im Ersten Weltkrieg und ihre filmische Repräsentation.
August 2007 Forschungspraktikum im Filmarchiv Austria. Mitarbeit am Forschungsschwerpunkt "Wiener Gruppe und ihre Filmbezüge"
06/2005-03/2006 Senior Editorin in der Bildredaktion des historischen Bildarchivs Imagno| brandstätter images| Wien

05/2005-08/2005	Mitarbeit in der Österreichischen Zentralbibliothek für Physik.
Sommer 2005	Recherchetätigkeit für den historischen Dokumentarfilm "Hinter den Fronten. Kriegsalltag in Südtirol 1915–1918"
05/2002-02/2003	Assistenz in der Internationalen Koordination der Mediaagentur PanMedia Western Wien
07/2001-08/2001	Praktikum: Mediaagentur Boersch und Partner
05/2000-06/2001	Ehrenamtliches Redaktionsmitglied im Medienzentrum Wien
August 2000	Praktikum: Creative Department der Werbeagentur Saatchi & Saatchi Istanbul

Kenntnisse

Fremdsprachen:	Sehr gute Englisch- und Türkischkenntnisse (in Wort und Schrift), Spanisch (Maturaniveau), Französisch (Basiskenntnisse)
Computer:	MS Office