



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kurbelmann im Kriegsdienst“

Die Operateure der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs
und des k.u.k. Kriegspressequartiers 1914 bis 1918

Verfasser

Oswald Denkmayr

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Dankesworte

Vorweg möchte ich all jenen Personen danken, ohne deren Hilfe und Unterstützung die Erstellung dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre!

Mein großer Dank gilt:

Herrn Univ.-Prof. Dr. Frank Stern für die wissenschaftliche, stets geduldige und immer freundliche Betreuung und Unterstützung meiner Diplomarbeit.

Herrn Mag. Thomas Ballhausen, stellvertretend für das Filmarchiv Austria, und Herrn Dr. Paolo Cannepele, in Vertretung für das Österreichische Filmmuseum, für die großartige Unterstützung bei meinen Recherchen im Bereich der filmischen Quellen und für ihre so unkompliziert erteilte Bewilligung bezüglich der Verwendung von auskopierten Filmbildern, ohne die eine Illustration der Diplomarbeit unmöglich gewesen wäre.

Den MitarbeiterInnen im Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs für ihre kompetente Beratung und freundliche Hilfe bei meinen Archivrecherchen.

Zuletzt, aber nicht minder, meinen KollegInnen in den zahlreichen Diplomanden- und Dissertanten-Seminaren für ihre konstruktive Kritik und die wertvollen Anregungen zu meinem Diplomarbeitsthema.

„DIE KAMERA IST DAS AUGEN DER GESCHICHTE.“

(Matthew Brady)

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
METHODISCHER ANSATZ.....	2
1 QUELLENLAGE.....	3
1.1 SCHRIFTLICHE QUELLEN.....	3
1.2 BILDICHE QUELLEN	4
2 VORBEMERKUNGEN ZUR FOTOGRAFISCHEN BZW. FILMISCHEN WAHRNEHMUNG UND DARSTELLUNG VON KRIEG	5
2.1 „KRIEG UND FILM“ ODER „FILM UND KRIEG“?.....	5
2.1.1 Film	5
2.1.2 Krieg.....	7
3 DIE VISION DER OPERATEURE – SCHLACHTENBILDER VOM KRIEG	9
4 UNGEWOHNTEN PRODUKTIONSBEDINGUNGEN.....	10
5 DIE MILITÄRISCHE KINEMATOGRAPHIE - VOM KRIEG ÜBERRASCHT?	11
6 EINE ZENTRALE PROPAGANDASTELLE: K.U.K. KRIEGSPRESSEQUARTIER	11
6.1 DER BEGINN DER ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN KRIEGSFILMPROPAGANDA.....	12
6.2 DIE SPONTANE EINRICHTUNG EINER FILMSTELLE	15
6.3 ALEXANDER („SASCHA“) GRAF KOLOWRAT-KRAKOWSKÝ	17
6.4 DIE OPERATEURE DER ERSTEN STUNDE	20
6.5 KURBELMÄNNER - NAMEN, DATEN, FAKTEN	21
6.5.1 Friedrich Swoboda	25
6.5.2 Ludwig Schaschek.....	26
6.5.3 Oskar Berka	30
6.5.4 Raimund Czerny	32
6.5.5 Heinrich Findeis	35
6.5.6 Hugo Maria Ritter von Eywo.....	40
6.5.7 Eduard Hoesch	49
6.5.8 Otto Kanturek.....	49
6.5.9 Josef Letzter	50
6.5.10 Maximilian Nekut	51
6.5.11 Hans Theyer	52
6.5.12 Gustav Učický.....	55
6.6 AUSLÄNDISCHE OPERATEURE	55
6.6.1 Frank E. Kleinschmidt.....	57
6.6.2 Albert K. (Knox) Dawson	65
6.7 ÖSTERREICHISCHE OPERATEURE IM AUSLAND	85
7 ÖSTERREICHISCHE KRIEGSFILME	89
7.1 ERWARTUNGSVOLL! – WO BLEIBEN DIE ÖSTERREICHISCHEN KRIEGSFILME?	90
7.2 IM KINO DEN KRIEG ERLEBEN	91
7.3 DIE ERSTEN ÖSTERREICHISCHEN FILME.....	93

8	9. REALITÄT – AUTHENTIZITÄT – WAHRHEIT	97
8.1	DIE DISKREPANZ VON WUNSCH UND WIRKLICHKEIT: ABBILDEN – DARSTELLEN – VERMITTELN VS. SEHEN – ERLEBEN – ERFAHREN	98
8.2	KRISEN DER FILMPROPAGANDA	102
8.3	ABHILFE – DIE NEUREGELUNG DER KRIEGSFILMPROPAGANDA	106
8.4	MILITÄRISCHE KONTROLLE ANSTELLE PRIVATER GESCHÄFTSINTERESSEN.....	108
9	KRIEGSREALITÄT VS. FILMREALITÄT	111
10	AUFNAHMETECHNIK UND KAMERAUFÜHRUNG.....	113
11	FILMTHEMEN	116
11.1	FILMRÄUME – HANDLUNGSRÄUME	116
11.2	NATUR UND LANDSCHAFT.....	116
11.2.1	Hochgebirgslandschaften und ‚das Erhabene‘ im Kriegsfilm	118
11.2.2	Der Luftraum.....	127
11.2.3	Die See	131
11.2.4	Das Schlachtfeld – der Stellungskrieg.....	136
	ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN ZU DEN FILMEN.....	141
	ZUSAMMENFASSUNG	141
12	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS.....	144
12.1	SCHRIFTLICHE QUELLEN.....	144
12.2	INTERNETQUELLEN	144
12.3	BILDICHE QUELLEN	146
12.3.1	Gesichtete Filme.....	146
12.3.2	Nicht gesichtete Filme	149
13	LITERATUR	161
	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	167
	ABSTRACT	169
	LEBENS LAUF	170

„The unprejudiced eye of the camera has preserved on every battlefield a record, impossible in the past, of the suffering and misery of warfare. This, let us hope, will be its highest service, and the work of the camera man will help the world in quieter times to realize the horrors and wickedness of war.“¹

Einleitung

Kein Objektiv eines fotografischen Apparates richtete je seinen enthüllenden Blick selbsttätig auf ein abzubildendes Objekt des realen Geschehens, stets liegt dem Akt der fotografischen bzw. filmischen Abbildung und Darstellung ein zielstrebiges Wille, eine konkrete Absicht und damit auch gleichzeitig eine menschliche Manipulation der Ausrichtung und Einstellung des Kameraobjektives zugrunde.

Demnach obliegt auch dem Aufnahmeoperator der grundlegende Schritt der ‚Wahrnehmung‘ sowie, unmittelbar darauf, oftmals auch simultan, die Auswahl jenes Bildausschnittes, der für die bildhafte Speicherung jener Ereignisse und Handlungssequenzen – also die ‚Darstellung‘ des beobachtbar Erlebten mittels Film – repräsentativ, sachdienlich und zweckmäßig erscheint. Sein Instrument ist die Filmkamera, jene Apparatur, der Dziga Vertov eigenes Leben einhaucht, sie zu ‚Kinoglaz‘ erhebt.

„[...] Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge.

Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.“²

Er selbst, der Operator, „[...] [d]er Helfer des Maschinenauges ist der *Kinoki-Pilot*, der nicht nur die Bewegung des Apparats lenkt, sondern ihm auch bei Experimenten im Raum vertraut [...]“³, er führt den Blick der Kamera durch das ‚Chaos der Bewegungen‘, wie Vertov (1923) die Abfolge der realen Ereignisse der Welt bezeichnet.

Im besonderen Fall der filmischen Erfassung und Darstellung dieses ‚Krieges der Kriege‘ ist im Zuge einer historischen Betrachtung und wissenschaftlichen Analyse eine Vielzahl an Kriterien zu beachten, die in einem Wechselspiel von Ursache und Wirkung diese kinematografische Arbeit maß- und formgebend prägten.

¹ Collins, Francis A.: *The Camera Man. His Adventures in many Fields. With Practical Suggestions for the Amateur. Illustrated with Photographs.* New York, The Century Co., September 1916. (Online-Kopie auf ‚openlibrary.org‘ unter: <http://www.archive.org/stream/cameramanhisadv00collgoog#page/n6/mode/1up> (07.03.2011). S. 3f.

² Vertov, Dziga: *Kinoki-Umsturz.* (1923, gekürzt) In: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim.* Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1653. Frankfurt am Main 2004. S. 230.

³ Ebd. S. 231.

Methodischer Ansatz

Sämtliche filmischen Visualisierungen von ‚Tatsachen‘ im Allgemeinen und ‚Krieg‘ bzw. ‚Kriegshandlungen‘ im Besonderen, die im Auftrag und Rahmen der k.u.k. Kriegsfilmpropaganda erfolgten, müssen in einem kausalen Zusammenhang zu jenen Faktoren, die deren Wirkung beeinflussten, gesehen werden. Dazu zählen beispielsweise die Physiologie und Psychologie menschlicher Wahrnehmung, die Theorie und Praxis der Kinematografie, die Technik und der technische Fortschritt, das Wesen des Krieges, die Ausprägung und Umsetzung der politischen und militärischen Propaganda und viele mehr.

Daraus lässt sich jene Vielzahl an Fragen und Themen ableiten, die den inhaltlichen Umfang dieser wissenschaftlichen Arbeit bestimmen und das Forschungsziel vorgeben:

- Durch welche Determinanten ist die Kausalität ‚Krieg im Film‘ – ‚Film im Krieg‘ geprägt?
- Wer waren diese Aufnahmeoperateure?
- Wie näherten sie sich fachlich der Aufgabe der Visualisierung dieses ‚modernen‘ Krieges heran, mit welcher filmtechnischen Apparatur waren sie ausgestattet, auf welchem kinematografischen Geschick und Können basierte ihre Arbeit?
- Wo waren sie tätig und welche Hindernisse erschwerten ihre Bestrebungen, die bislang unbekanntem Szenarien einer völlig neuen Form der Kriegsführung filmisch festzuhalten?
- Wie gestaltete sich ihre mühevollen Suche nach ‚repräsentativen‘ Bildern in ihrem Ziel, diesen Krieg historiografisch abzubilden und unvergesslich darzustellen?
- Welchen Zweck hatte ihre Arbeit, welchen ideologischen Vorgaben und Zielvorstellungen seitens ihrer Auftraggeber waren sie verpflichtet?
- Was ‚enthüllen‘ und ‚zeigen‘ ihre Filme, welche ‚Bedeutung‘ hatten sie damals und was ‚vermitteln‘ sie heute, was ‚grenz(t)en‘ sie aus?

Die zeitgenössisch aktuelle Visualisierung bzw. Dokumentation realer Ereignisse – und dazu zählen hier im weitesten Sinne auch sogenannte ‚gestellte Szenen‘ – wirkt, über die vordergründige Abbildung realen Geschehens in Form von Bildinhalten hinaus, letztlich immer als Sammellinse von Metadaten, deren Bedeutung im ‚Hintergrund‘ der Bilder eine große Menge zusätzlicher Informationen über die kontemporären Rahmenbedingungen liefert.

Solch ein Bündel an Metadaten reflektiert nicht bloß gesellschaftliche Konventionen, kulturspezifische Codes, subjektive Wahrnehmungen und nationalpolitische bzw. nationalökonomische Betrachtungsweisen, ideologische Deutungen und manipulative Absichten, technische Standards und ästhetische Konzepte, sondern schließlich auch jene „[...] Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken [...]“⁴.

Eine Analyse jener Bilder vom Krieg, wie sie die betreffenden Dokumentarfilme und Wochenschauen vermitteln, kann folglich nur unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Mentalität einer nationalen Gesellschaft und deren Vorstellung von Krieg und Militär erfolgen. Dies ist nicht zuletzt auch wegen des propagandistischen Zwecks dieser Filme vonnöten.

Daraus resultieren zwei einander bedingende Fragen:

Hatten solche Faktoren auch Einfluss auf die kinematografische Arbeit der Aufnahmeoperateure, hinsichtlich ihrer Wahrnehmung und Darstellung des Krieges, oder entsprach ihre Verfahrensweise bei der Umsetzung ihrer filmischen Aufgaben mehrheitlich einer pragmatischen Arbeitsauffassung?

1 Quellenlage

1.1 Schriftliche Quellen

Der umfangreichste Bestand an schriftlichen Quellen, der für die Kriegsfilmpropaganda der Filmstelle des KA bzw. KPQu. relevant ist, befindet sich im Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs. Unter der Ordnungszahl 06 ‚Neue Feldakten‘ lagern dort zu 6.2 ‚Kriegspressequartier‘ 98 Kartons mit diversen Akten, die der Vernichtung zu Kriegsende im Jahre 1918 entgangen sind. Durch Karl Lustig-Prean von Preanfeld ist die gezielte Vernichtung der Akten des Kriegspressequartiers schriftlich dokumentiert:

„Das Kriegspressequartier trat mit dem alten Österreich-Ungarn ab; unbeweint, dennoch nicht völlig wertlos, keine der schlechtesten Erinnerungen an österreichische

⁴ Kracauer, Siegfried: Von Cagliari zu Hitler. Zit. In: Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg u. Wolfgang Schmidt (Hrsg. im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Beiträge zur Militärgeschichte Bd. 59. München 2003. S. 4.

Improvisierungskunst. Die Akten wurden zu Rauch und Asche, die Mitarbeiter reisten in alle Welt.“⁵

Die Sichtung des verfügbaren Aktenbestandes führte zu einer beträchtlichen Anzahl an Schriftstücken, die mutmaßlich eine Relevanz für die vorliegende Arbeit aufwiesen. Nach eingehender Untersuchung jedoch ergaben die vorliegenden Akten- und Schriftstücke eine bruchstück- und lückenhafte Menge an Quellenmaterial⁶, aus der eine sowohl plastische als auch lesbare Darstellung der Arbeit und der Leistungen der Aufnahmeoperateure extrahiert und entwickelt werden sollte.

Beiträge aus Filmzeitschriften aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, wie ‚Der Österreichische Komet‘ und ‚Der Kinematograph‘, Artikel aus Zeitungen und Magazinen sowie sachbezogene wissenschaftliche Abhandlungen in Monografien und Sammelwerken leisteten wertvolle Hilfe bei der Beantwortung der Forschungsfrage.

Im Bereich der biografischen Aufarbeitung der verfügbaren Daten erwiesen sich allerdings nur wenige Monografien von Wert.

Wertvolle Dienste bei der Recherche sowie während der schriftlichen Ausarbeitung und im Zuge der Analyse bildlicher Quellen leistete auch das Internet als schnell verfügbare und zeitsparende Informationsquelle.

1.2 Bildliche Quellen

Die Quellenlage im Bereich der dokumentarischen (Kriegs-)Filme ist äußerst problematisch. Thomas Ballhausen und Günter Krenn, beide wissenschaftliche Mitarbeiter des FAA, bezeichnen „[...] die Ausgangssituation, bezogen auf das filmische Material, [als] keine ideale: Von den österreichischen Spielfilmproduktionen der Stummfilmzeit sind bedauerlicherweise nur sehr wenige (vollständig) erhalten; für den Dokumentarbereich ist die Lage noch schlimmer“⁷.

Von den verbliebenen, bisher restaurierten bzw. digitalisierten und derzeit verfügbaren dokumentarischen Filmen konnte, dank der großzügigen Unterstützung durch das Filmarchiv Austria und des Österreichischen Filmmuseums, ein Großteil der Filme gesichtet werden. Die

⁵ Lustig-Prean, Karl, von Preanfeld: Aus den Geheimnissen des Kriegsarchivs. In: Neues Wiener Journal. Nr. 9519. 07.05.1920 S. 4.

⁶ In dieser Arbeit werden sämtliche Zitate aus Primär- und Sekundärquellen im Original belassen. Auf Fehler wird nur dann hingewiesen, wenn diese zu Verständnisschwierigkeiten beim Lesenden führen könnten. Sprachliche Defizite bleiben jedoch unberücksichtigt.

⁷ Ballhausen, Thomas u. Günter Krenn: Musen in Uniform. Filmische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs. In: Džambo, Jozo (Hrsg im Auftrag des Adalbert-Stifter Vereins, München): Musen an die Front. 1. Teil: Beiträge. Berlin 2003. S. 83.

Analyse und Diskussion einer stark begrenzten Auswahl von Filmen wurde in diese Arbeit im Sinne der Illustration der kinematografischen Leistungen der Aufnahmeoperateure einbezogen.

2 Vorbemerkungen zur fotografischen bzw. filmischen Wahrnehmung und Darstellung von Krieg

2.1 ‚Krieg und Film‘ oder ‚Film und Krieg‘?

Unabhängig davon, wie die Kausalität dieser Paarung formuliert wird, resultiert sie letztlich in einer untrennbaren Wesensverwandtschaft im Hinblick auf das Phänomen ‚Bewegung‘, welches sich seinerseits in der zeitlichen Überwindung von räumlicher Distanz manifestiert.

„Kriegführen und Fotografieren sind kongruente Betätigungen: ‚Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernungen hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht.“⁸

2.1.1 Film

... setzt Bewegung voraus, ist selbst Bewegung und gestaltet Bewegung.

„**Der Film zeigt** (als ‚Registrier Instrument‘) **die ‚Welt in Bewegung‘**“. Jeder Film besteht aus einer Abfolge von Bildwechsellern, die (über die Bewegung im Bild selbst hinaus) den Eindruck einer ‚fließenden, ununterbrochenen Bewegung‘ erwecken. [...] Von der Bewegung im Film geht eine besondere Art von Faszination aus.“⁹

Sein wesentlichstes Merkmal als abbildendes Medium besteht im Vermögen, den Blickwinkel kontinuierlich zu verändern, mittels der in Bewegung versetzten Aufnahmeapparatur die Perspektive der eigenen optischen Wahrnehmung in Bewegung zu versetzen und so in die Tiefe des Raumes vorzudringen.¹⁰ Während der Blick der Kamera reale Räume durchdringt, speichert der Film bruchstückhafte Abbilder des wirklichen Geschehens dieser Realität, formt

⁸ Jünger, Ernst: Krieg und Lichtbild. Zit. in: Jünger, Ernst (Hrsg.): Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten, Berlin 1930, S. 9. Zit. In: Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. FTB 16480. Frankfurt am Main 2003. S. 79.

⁹ Kandorfer, Pierre, DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. 4. Aufl., Köln 1990, S. 47.

¹⁰ Vgl. Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt am Main 1994. S. 28f.

und gestaltet schließlich neue Räume, zerteilt das Geschehen in den realen Räumen, verbindet diese wiederum und schafft somit eine neue ‚Wirklichkeit‘ des beobachteten Geschehens.

„[So dringt] der Kameramann [...] tief ins Gewebe der Gegebenheit ein [...]“¹¹, in die beobacht- und erfahrbare Realität, um ‚Bildausschnitte‘ aus ihr herauszutrennen, diese vom Ganzen des Geschehens und vom kontinuierlichen Fluss der zeitlichen Abfolge von Ereignissen zu separieren, um sie letztlich sequenziell auf einer Filmrolle bildhaft zu speichern.

„[D]as [Bild] des Kameramanns [ist] ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.“¹² Was allerdings Walter Benjamin zusammenfassend mit *Gesetz* umschreibt, betrifft, an der Historiografie der Filmanalyse gemessen, eine Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten von Film im Bereich der Postproduktion hinsichtlich Filmschnitt bzw. Montage.

Der Schwerpunkt der Filmanalyse liegt in dieser Arbeit auf der Analyse von ‚Tatsachenfilmen‘, die, ungeachtet einer bislang offenen und offensichtlich vorlaufenden filmtheoretischen Diskussion über das Wesen des Dokumentarfilms bzw. des Filmdokuments, in Anlehnung an Pierre Kadorfers publizistischer Unterscheidung dreier Filmarten¹³, dem Bereich ‚Nachrichtenfilme‘ (Wochenschauen) oder ‚Dokumentarfilme‘ (Themen- und Kompilationsfilme) zugeordnet werden sollen. Die Analyse von Filmen entsprechend Kadorfers dritter Kategorie, jener der ‚Spielfilme politischer und gesellschaftskritischer Tendenz‘, soll in dieser Arbeit nicht thematisiert werden. Analysen im Bereich ‚Dokumentarfilm‘ folgen dabei auch John Grierson’s Tradition des „*creative treatment of actuality*“¹⁴, abhängig von der jeweils Form gebenden Ästhetik bzw. Technik der Aufnahme und bezogen auf die Sinn stiftenden Methode/n der Montage des faktischen Filmmaterials.

Da im Produktionszeitraum zwischen 1914 und 1918, in dem diese Filme aus bzw. über den Krieg aufgenommen und gestaltet wurden, eine deutliche Entwicklung von der ‚Aktualität‘ hin zur ‚narrativen Dokumentation‘ feststellbar ist und gleichzeitig eine Verlagerung der filmischen Intention vom ‚Zeigen‘ zum ‚Erzählen‘ offensichtlich wird, muss ein Schwerpunkt der Filmanalyse auf der Gestaltung und Montage der einzelnen Filme liegen.

¹¹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Edition suhrkamp 28. (1963) Frankfurt am Main 1977. S. 32.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Kadorfer, Pierre: DuMont’s Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. 4. Aufl., Köln 1990, S. 21ff.

¹⁴ Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Keitz, Ursula von; Hoffmann, Kay (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. *Fiction Film and Non Fiction Film* zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V. Band 7. Marburg 2001. S. 72.

Wird den Filmen zudem eine politische Absicht unterstellt – also einen propagandistischen Zweck – nämlich die Zielsetzung, ganz bestimmte Inhalte vermitteln oder eindeutig manipulierende Aussagen treffen zu wollen, bedarf es schließlich auch einer genauen Untersuchung und Feststellung der Intention/en des ‚Auftraggebers‘ jener Filme und der damit verbundenen Veränderung bzw. Entwicklung der Rahmenbedingungen und Erfordernisse der Kriegsfilmproduktion und der -propaganda.

Wichtige Faktoren stellen ebenso Kritiken und Kommentare dar, aus den Reihen des Militärs selbst, aber auch jene der Film- und Kinobranche und der Gesellschaft, der Öffentlichkeit und des Kinopublikums jener Zeit. Auch die Tatsache, dass die Filme einer strengen Zensur unterlagen, die letztlich Inhalt und Gestaltung der Filme beeinflusste, tangiert die Untersuchung.

Das inhaltliche Spektrum der Filme resultiert aus der Tatsache ‚Krieg‘, mehr noch aus der berechtigten und verständlichen Erwartung einer völlig neuen – ‚modern‘ – Form der Kriegsführung, wie sie das massive Wettrüsten der europäischen Großmächte bereits in den Jahren vor 1914 befürchten lässt, und, angesichts dieser politischen Spannungen an der Wende zum 20. Jahrhundert, aus der drohenden Gefahr des Ausbruches eines weltumspannenden Krieges.

Das furchtbare Potenzial der neuen Waffentechnik, dessen verheerendes Ausmaß der Zerstörung erst nach und nach erkennbar wurde, und der machtpolitisch gewissenlose Einsatz dieser Kriegsmittel bedürfen einer medialen Rechtfertigung in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit der kriegführenden Nationen, die letztlich einen gewaltigen Impuls für den Durchbruch des Films zum massenmedialen Instrument der Information und Propaganda nach sich zieht.

2.1.2 Krieg

Krieg ist Dynamik und gründet auf dem Wechselwirkungsprinzip von Kräften analog zur ‚lex tertio‘ der newtonschen Bewegungsgesetze.

„Die Dynamik des Krieges ist mit einem Schwungrad zu vergleichen. Das Schwungrad ist eine alte und effiziente Erfindung, um motorische Energie zu speichern und sie nach Bedarf konstant-gleichmäßig abzugeben. Zwar besitzt der Krieg keine solchen nützlichen Eigenschaften, er ist jedoch genau wie das Schwungrad am Anfang mühsam und schwer in Bewegung zu setzen. Ist er aber einmal in Bewegung geraten, so ist die Kriegsmaschinerie sehr schwer zu stoppen, weil die täglich neu hinzukommenden Verletzungen, Tötungen und sonstigen Leidzufügungen zwangsläufig zu enormer Wut und unbändigen Rachebedürfnissen

führen. Die ständige Eskalation führt zu einer Intensivierung und zu einer Prolongierung der Auseinandersetzung, die meistens erst durch Erschöpfung auf beiden Seiten oder Unterliegen einer der Parteien enden kann.“¹⁵

Und Krieg

„[...] ist *action* und damit gewissermaßen das allerprivilegierteste Sujet des Films. Und Krieg ist ein dramatischer Eingriff in die Welt – er krepelt die Wirklichkeit um, verändert sie auf massive Weise: er ist eine Inszenierung der Wirklichkeit, und zwar einer starken Wirklichkeit.

Sie ist stark, weil man erfährt, wie sie in einem Akt der Zerstörung entsteht. Der Krieg ist Wirklichkeit in statu nascendi, und die Kamera erlebt den Augenblick ihrer Geburt auf gleicher Höhe mit dem Ereignis, mit dem Geschehen. Die Kamera ist unmittelbar hineinverwickelt. Sie ist ebenso vom Krieg absorbiert, wie die Soldaten von ihm absorbiert sind – mit anderen Worten: die Tatsache, daß gefilmt wird, verändert die Situation nicht, die gefilmt wird.“¹⁶

Diese übermäßig starke Wirklichkeit jener Realität des Krieges, die sich den Operateuren auf den Schauplätzen des Krieges zeigt, übersteigt deren emotionale, psychische und physische Belastbarkeit, überwältigt jegliches sinnliche Wahrnehmungsvermögen und überfordert ihren Geist und Verstand. Die zerstörerische Urgewalt des Krieges und die vernichtende Kraft der Waffen bedrohen auch deren Leben wie auch jenes der kämpfenden Soldaten, sodass das sublimale Empfinden von (Todes-)Angst zum Begleiter ihrer kinematografischen Tätigkeit wird. Das miterlebbare und beobachtbare Geschehen in Form einer filmischen Darstellung bildlich umzusetzen, übersteigt oftmals die Grenzen ihrer ‚Kunst‘ der Visualisierung und verweist deren Visionen von authentisch packenden Darstellungen der Kriegsereignisse in den Bereich der Utopie. Paradoxe Weise ist es aber gerade dieser ‚thrill‘, ausgelöst durch eine emotionale Übermacht des Grauens, des Angsterregenden und des Lebensbedrohlichen im Kriegsgeschehen, weswegen sich derartige Ereignisse besonders als Filmstoff anbieten.

„Naturkatastrophen, die Greuel des Krieges, Gewalttaten und Terrorakte, hemmungsloses erotisches Triebleben und der Tod sind Ereignisse, die das menschliche Bewußtsein zu überwältigen drohen. Jedenfalls rufen sie Erregungszustände und Ängste hervor, die sachlich-abgelöste Beobachtung unendlich erschweren. Kein Zeuge solcher Ereignisse und erst recht kein aktiv an ihr Beteiligter wird deshalb zuverlässig über sie berichten können. [...] Da aber diese Manifestationen roher – menschlicher oder außermenschlicher – Natur in den Bereich physischer

¹⁵ Mentzos, Stavros: Der Krieg und seine psychosozialen Funktionen. 2. Aufl., Sammlung Vandenhoeck. Göttingen 2002. S. 223.

¹⁶ Bitomsky, Hartmut: Kinowahrheit. Hrsg. von Ilka Schaarschmidt. Texte zum Dokumentarfilm 8. Berlin 2003. S. 207.

Wirklichkeit fallen, gehören sie umso mehr zu den spezifisch filmischen Gegenständen. Nur die Kamera vermag sie unverzerrt darzustellen.“¹⁷

Das persönliche und lebensbedrohende Erlebnis von Krieg zählt zu den grundlegendsten Erfahrungsszenarien des Menschen, wodurch sich eine Untersuchung von bildhafter Darstellung und Wahrnehmung derartiger Ereignisse bzw. Erlebnisse unausweichlich einer Konfrontation mit dem Begriff des *Erhabenen* gegenübersteht. Inwieweit die philosophische Theorie des Erhabenen als ästhetische Kategorie in den Kriegsfilmen der k.u.k. Kriegsfilmproduktion erkennbar ist, wird die Analyse ausgewählter Filme zeigen.

3 Die Vision der Operateure – Schlachtenbilder vom Krieg

Die anfängliche Vision der Aufnahmeoperateure, „Schlachtenbilder wie lebende Kolossalgemälde kurbeln“¹⁸ zu können, erweist sich sehr bald als Utopie und zerbricht an vielen Widrigkeiten innerhalb des militärischen Apparates und nicht zuletzt an der Tatsache der ‚visuellen‘ Unfassbarkeit der Realität des Kriegsgeschehens. Wie schon zuvor die fotografische, so führt auch die filmische Darstellung des Krieges zu einem deutlich erkennbaren Bruch mit der überlieferten Visualisierung von Krieg gemäß der traditionellen Kriegsmalerei.

Nach den anfänglichen Schlachten und Kriegshandlungen in Belgien und Frankreich, die noch nach den vorherrschenden militärischen Konventionen des althergebrachten Bewegungskrieges geführt worden waren, veränderte sich der Charakter und damit das dramatische Szenario des Krieges wesentlich, denn die Bewegung auf den Schlachtfeldern erstarrte. Die sichtbaren Bewegungen der Kampfhandlungen verlagerten sich auf den Raum über den Weiten der militärischen Stellungen, welche sich letztlich in die Oberfläche der Kampfgebiete eingegraben hatten, getragen von der nunmehr weitreichenden und flächendeckenden Artillerie, und teilweise hinter die Front, in den Etappenraum des Aufmarsches und der Versorgung bzw. des Nachschubs. Der Krieg gräbt sich in die Oberfläche der Kampfgebiete ein, denn die größte Gefahr für die Soldaten stellt das ‚Gesehen-Werden‘, das ‚Wahrgenommen-Werden‘, das ‚Entdeckt-Sein‘ dar. Militärische Operationen schieben sich in das schützende Dunkel der Nacht. Dem eindringenden Blick der Kamera entzieht jedoch damit die Schlacht ihr ‚wahres‘ ‚wirkliches‘ Antlitz. Auf diese Weise

¹⁷ Krakauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 546. Frankfurt am Main 1985, S. 91.

¹⁸ Findeis, Hans [sic!]: Kurbelmann im Kriegsdienst. In: Der Kinematograph. Nr. 436, Düsseldorf, 5. Mai 1915. o. S.

wird mit dem bisher gewohnten Bild des soldatisch heldenhaften Kampfes in der Schlacht gebrochen und die Vision der Aufnahmeoperateure und Kinematografen zerstört, den Krieg ‚realistisch‘ darstellen und bildhaft vermitteln zu können. Was wahrnehmbar blieb und sich als obszöne Fratze des Krieges zeigte, waren die zerstörten Landstriche in den Kampfgebieten, verwüstete Kulturgüter, eine devastierte Natur und die Vielzahl der verwundeten oder gefallenen Soldaten. Aber gerade jene Facetten des Krieges – Tod und Verstümmelung – sollten ja nicht gezeigt werden, vordergründig aufgrund der Pietät und hintergründig, um die Kriegsbereitschaft der Massen aufrechterhalten zu können.

Diese bitteren Erfahrungen und jene daraus resultierenden Erkenntnisse waren jedoch all jenen Wagemutigen, welche die Herausforderung der filmischen Visualisierung dieses Krieges angenommen hatten, noch fremd, als sie in den Dienst der Kriegsfilmpropaganda eintraten.

4 Ungewohnte Produktionsbedingungen

Das neue Wesen des Krieges konfrontierte die Aufnahmeoperateure mit der unvorhergesehenen Herausforderung, unter schwierigsten Bedingungen jene Gelegenheiten und Möglichkeiten suchen und wahrnehmen zu müssen, die ihnen aussagekräftige Aufnahmen von Bildern des Krieges ermöglichten.

Vor diesem Hintergrund gilt es, ebenso zu untersuchen, welche Strategien und Arbeitsmethoden die Aufnahmeoperateure der k.u.k. Filmstelle entwickeln konnten, um diese Herausforderung zu meistern und ob bzw. welche Mittel und Wege sie fanden, um den widrigen Umständen zu trotzen, die ihre Arbeit stets begleiteten, diese manchmal unmöglich machten und zumeist sehr mühevoll gestalteten.

Groß war also die Euphorie in der Kinobranche und hochgesteckt die Ziele sowie Absichten bezüglich der filmischen Darstellung des Krieges – doch wem sollte diese verantwortungsvolle Aufgabe übertragen werden?

5 Die militärische Kinematografie - vom Krieg überrascht?

So sehr die militärischen Stellen der österreichisch-ungarischen Armee von der Notwendigkeit und Bedeutung der kinematografischen Kriegsberichterstattung überzeugt waren, so wenig hatten sie sich auf diese vorbereitet.

Das Fehlen einer militärischen kinematografischen Organisation innerhalb der österreichisch-ungarischen Armee erwies sich sehr bald – und im Verlaufe des Krieges zunehmend gravierend – als folgenschweres Defizit im Rahmen einer umfassenden, streng militärisch gelenkten Kriegspropaganda, zumal die Militärs vorerst auf die Kooperation mit zivilen Betrieben angewiesen waren. Die Nutzung der Produktionskapazitäten der Privatunternehmen und der kinematografischen Berufserfahrung ihrer Mitarbeiter stellte die einzige Möglichkeit dar, rasch eine militärisch gelenkte Kriegsberichterstattung sowie eine österreichisch-ungarische Kriegsfilmpropaganda zu etablieren.

Bereits im April 1913 hatte ein vorausschauender Operateur namens Raimund Czerny dem k.u.k. Kriegsministerium den Vorschlag unterbreitet, eine Stelle für Heereskinematografie zu schaffen, um, unabhängig von den privaten Filmfirmen, über eine militärische Filmproduktion verfügen zu können. Das k.u.k. Kriegsministerium entsprach jedoch vorläufig nicht dieser Idee und lehnte Czernys Anregung dankend ab¹⁹.

Wie sich im Verlauf des Krieges herausstellte, war die Ablehnung ein folgenschweres Versäumnis, da es Jahre dauern sollte, bis die Maschinerie der österreichischen Kriegsfilmpropaganda seitens der Armee – des AOK – effizient und vor allem kontrollier- bzw. beherrschbar strukturiert werden konnte.

6 Eine zentrale Propagandastelle: k.u.k. Kriegspressequartier

Bereits die Mobilisierungsinstruktion des Jahres 1909 sah die Aufstellung einer zentralen militärischen Stelle für die Aufnahme bzw. Koordination von Kriegsberichterstattem und Zeitungsjournalisten vor. Diese militärische Propagandazentrale, das so genannte k.u.k. Kriegspressequartier (KPQu.), wurde am 28. Juli 1914 unter dem Kommando von Oberst, zuletzt Generalmajor, Maximilian Ritter von Hoen aufgestellt. Die Aufgaben des KPQu.

¹⁹ Vgl. ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D. Unter: Czerny, Raimund. Präs. Nr. 5607. Kinematographisches Laboratorium. ÖStA/KA/KM 1913/Präs. 45/1 – 47/4/5 unter: 46/15/10. Brief Raimund Czernys an das k.u.k. Kriegsministerium.

umfassten die Koordination und Kontrolle aller schriftlichen, bildlichen sowie künstlerischen Darstellungen des Kriegsgeschehens wie auch Veranstaltungen und Darbietungen im Rahmen der Kriegspropaganda.

Karl Lustig-Prean von Preansfeld, vom 01.03.1916 bis Kriegsende Adjutant des Kmdt. des KPQu., merkt in retrospektiven Eindrücken und Erinnerungen an:

„Das Kriegspressequartier, das man in den Wiener Hotels Spinne und Tegethoff im August 1914 formierte, hatte etwas zigeunerhaft Improvisiertes an sich; wenigstens in den Bestandteilen, die notwendig waren, wenn man überhaupt ein Kriegspressequartier schaffen wollte; organisiert war es nur in seinen unnötigen Teilen: eine veritable Stabskompanie, ein Dragonerstabszug zu Pferde, eine reitende und eine Fußgendarmerieabteilung, ein Trainzug. Als man nach sechzig Fahrtstunden in Dukla landete, hatte man die Berichterstatter prompt interniert, in einem Schulzimmer auf Stroh untergebracht und die Posten bedrohten die Journalisten, die das Haus verlassen wollten, mit der Waffe. Erst General Hoen befreite sie; aber der Ort bekam eine Grenzlinie, und wehe dem, der sie überschritten hätte. Die Journalisten bekamen Reit- und Schießunterricht; ein Zeichen, dass man sich die Entwicklung ganz anders vorstellte, dass man keine Ahnung vom modernen Krieg mit seinen Riesendimensionen hatte.“²⁰

Unmittelbar vor diesem überstürzten Aufbruch des KPQ nach Dukla kam es noch hastig zur Einrichtung einer Filmpropagandastelle.

6.1 Der Beginn der österreichisch-ungarischen Kriegspropaganda

Der Einsatz der Kinematografie fand bei den höchsten Stellen vergleichsweise schnell Anklang. Das k.u.k. Armeekommando, oder genau gesagt das KPQu., reagierte im Bezug auf die kinematografische Berichterstattung bzw. ‚Dokumentation‘ der Kriegsereignisse sehr rasch, denn die Wichtigkeit und Bedeutung der Kinematografie im sowie für den Krieg und für die Zeit nach Ende der Kriegshandlungen war den militärischen Entscheidungsträgern bewusst. Dies galt ebenso für die Kinobesitzer und Filmproduzenten. Während letztere darin die Sicherung ihrer Existenz und sogar eine Steigerung ihrer Geschäftstätigkeit sahen, beabsichtigten erstere über die militär- und kriegsgeschichtliche Filmdokumentation hinaus die verstärkte Demonstration und Ausübung von Macht durch eine bewusst angelegte und gesteuerte Visualisierung des Krieges im Sinne der vaterländischen Propaganda.

²⁰ Lustig-Prean von Preansfeld, Karl: Aus den Geheimnissen des Kriegspressequartiers. Zit. In: Adalbert Stifter Verein (Hrsg.): *Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda 1914-1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 2. Dokumentation.* München 2003. S. 40.

Durch die Mobilisierung der Filmkameras sollte die Mobilisierung der Massen sichergestellt werden. Mithilfe dieses instrumentalisierten Blickes auf den Krieg wurde beabsichtigt, die Bevölkerung ganzer Nationen für den totalen Einsatz in einem ‚gerechten‘ und ‚notwendigen‘ Krieg zu gewinnen.

„Wer die Macht hat zu informieren, hat damit auch die Macht zu täuschen. Seit der Antike sind Bilder immer auch dazu verwendet worden, den politischen Willen mittels Propaganda in eine gewünschte Richtung zu lenken.“²¹

Auch in Österreich-Ungarn hatten die zuständigen Akteure die Macht der laufenden Bilder und die massenmediale Funktion des Films erkannt. Das wachsende Interesse am Kino war vor allem in den unteren Bevölkerungsschichten festzustellen und verhiess somit die große Chance einer raschen massenhaften Verbreitung von kinematografischen Kriegsberichten im In- und Ausland.

Im August 1914 legt das KPQu. dem Kriegsministerium die Bitte vor, das Kriegsarchiv mit der Regelung der kinematografischen Aufnahmen zu beauftragen²². Ferner wird in diesem Schreiben angeregt, die Zensur der vom Kriegsschauplatz ankommenden Filme im Einvernehmen mit der Wiener Polizeibehörde vorzunehmen, bevor sie an bezugsberechtigte Firmen ausgegeben und von diesen an Kinobetreiber verliehen werden. In einem beigefügten ‚Memoire über kinematografische Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen‘²³ werden Zweck, Organisation und Umsetzung dieser kinematografischen Aufgaben prägnant beschrieben.

„Im Interesse kriegsgeschichtlicher Forschungen und zu militärischen Unterrichtszwecken und überdies zur Hebung der Kriegsfreudigkeit der Bevölkerung werden auf den Kriegsschauplätzen kinematographische Aufnahmen durchgeführt. Hiezu wurden laut beiliegendem Vertrag unter Mitwirkung österreichischer Firmen einige Aufnahmeexposituren aufgestellt, welche einzelnen Kommanden zugeteilt werden. Jede Expositur besteht aus einem Operateur und zwei assentierten Gehilfen. Die gesamte Filmmannschaft wird militärisch verpflegt. Den Exposituren soll Gelegenheit gegeben werden, womöglich nahe am Feinde zu arbeiten, daher sollen sie solchen Abteilungen zugeteilt werden – auch in der Verpflegung – die mit dem Gegner am meisten in Kontakt sind. [...]“²⁴

Bereits am 12. August 1914 wurde vom k. u. k. Armeeeoberkommando im Einvernehmen mit dem Kriegsministerium die Aufstellung von acht sogenannten ‚Kinoexposituren im Felde‘

²¹ Maar, Christa; Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2005, S. 52f.

²² ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. An das k.u.k. KM ... in Wien. Zl. 922, Wien, August 1914. Handschrift, 2 S., Verfasser unbekannt.

²³ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Vertrag über das Recht.... Maschinschrift, 1 S., Verfasser unbekannt.

²⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Kriegsarchiv Wien 929. Memoire über kinematografische Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen. Handschrift, 1 S.

vertraglich festgelegt, sechs Kinoexposituren konnten noch im August 1914 aufgestellt und in die östlichen und südöstlichen Kriegsgebiete entsendet werden.

Die Standorte dieser Exposituren werden in einem, von Oberst/GenMj Hoen am 10. August 1914 gezeichnetem, handschriftlichem Dokument des AOK/KPQ an das k.u.k. Kriegsarchiv genannt.

„Es wurden vom Armeekommando 8 Kinoexposituren aufgestellt mit folgender Verteilung:

2 Exposituren beim Kriegspressequartier

2 ” in Przemysl

1 ” in Krakau

2 ” in Sarajewo

1 ” in Batajnica.

[Ergänzender Zusatz]

{Sollten nicht alle 8 Exposituren zur Aufstellung kommen, so werden zunächst jene entfallen, die als ... für die Stationen Przemysl bzw. Sarajewo in Aussicht genommen sind. In erster Linie hat Przemysl zu entfallen.}

Jede Expositur besteht aus je einem Operateur und zwei Gehilfen. Der Operateur kann Zivilperson sein, die Gehilfen sind Militärpersonen, welche aus landsturmpflichtigen Männern von den betroffenen Firmen zu präsentieren sind.

Die Firmen sind aus den beiliegenden Verträgen zu ersehen.

Mit dem Kriegspressequartier geht am 11. August^[25] je eine Expositur der Firma Saschafilmfabrik und der Firma österr. ungar. Kinoindustriegesellschaft mit.

Diese beiden Exposituren sind bereits aufgestellt.

Die Aufteilung der übrigen Exposituren werden dem KA obliegen. Die Firmen werden angewiesen, sich diesbezüglich dort vorzustellen und Weisungen einzuholen.

Aus den Besprechungen mit den Firmen ist folgendes mitzuteilen. Graf Kolowrat hat das Ersuchen vorgebracht, dass der Operateur Ludwig Schaschek, Ersatzkanonier, zur Expositur nach Sarajewo bestimmt wird, da er dort über ausreichende Lokalkenntnisse verfügt. Hinsichtlich des Operateurs Oskar Berka bittet Graf Kolowrat, ihn nach Krakau oder Przemysl einzuteilen. [...]²⁶

²⁵ Gemeint ist hier der Abmarsch des KPQ in das neue Hauptquartier nach Dukla.

²⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Zl. 921. No68/1914. Handschrift, 2 S.

6.2 Die spontane Einrichtung einer Filmstelle

Das Kommando des am 28. Juli 1914 gegründeten Kriegspressequartiers, einer Unterabteilung des Armeeoberkommandos (AOK), betraute kurz entschlossen das Kriegsarchiv mit der Leitung der Kriegsfilmpropaganda.

Als ehemaliger Leiter und späterer Chronist des Kriegsarchivs vermerkt Generalmajor i. R. Maximilian von Hoen zu seiner damaligen Entscheidung in der Funktion des Kommandanten des KPQ Folgendes:

„Kino.

Eine Belastung traf das Kriegsarchiv noch vor dem Abgehen des Kriegspresse-Quartiers auf den nördlichen Kriegsschauplatz, indem Oberst Hoen dem Kriegsarchiv die militärische Zensur der im Feld aufgenommenen kinematographischen Films und die Übernahme je eines Positivs von jeder Aufnahme für das geplante Filmarchiv übertrug. Der ganze Betrieb brachte es bald mit sich, dass die Kinoexposituren von Wien auf die Kriegsschauplätze abgehen und zur Entwicklung wieder hierher zurück kehren mussten, so dass dem Kriegsarchiv allgemach die ganze administrative Leitung des Feldkinowesens aufgebürdet werden musste. Hptm. Zitterhofer, der dieses Referat führte, sah sich von den Kinoangelegenheiten fast zur Gänze in Anspruch genommen und konnte sich nur wenig den Geschäften der Direktion widmen, was sich allerdings noch später mit dem Anwachsen [...] der Tätigkeit im vollen Maße unangenehm fühlen musste. Um die eingelieferten Films vorführen zu können, richtete die Direktion den Forscherraum als Kinotheater ein, das anschließende einfenstrige Zimmer als Apparatraum ein. Um den feuerpolizeilichen Vorschriften zu genügen, wurde von der Stiege ein direkter Eingang [Notausgang] mit Holz- und Gittertüre in den Forscherraum hergestellt, der Raum gegenüber dem Eingang im 1. Stock zwischen den Aborten als Filmdepot eingerichtet. Am 20. Dezember 1915 war die neue Einrichtung vollendet. In der Folge wurden zeitweise Vorstellungen für geladene Gäste gegeben, womit der Zweck, das Kriegsarchiv bei den maßgebenden Stellen in guter Erinnerung zu erhalten, einigermassen erreicht wurde.“²⁷

Mit der Aufstellung einer oder mehrerer dieser Kinoexposituren wurden gemäß des „VERTRAG[S] ÜBER DAS RECHT ZU KINEMATOGRAFISCHEN AUFNAHMEN AUF DEN KRIEGSSCHAUPLÄTZEN“²⁸ vom 12. August 1914 drei Filmfirmen beauftragt, die ‚Sascha-Filmfabrik‘ des Grafen Sascha Kolowrat-Krakowsky, die ‚Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H.‘ unter Philipp & Pressburger und die ‚Wiener

²⁷ MS-KA I 1 – 3; II 2. Max Hoen: Chronik des k.u.k. Kriegsarchivs während des Weltkrieges 25.7.1914-31.10.1918. Das Kriegsarchiv in den Jahren 1914 und 1915. S. 3.

²⁸ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Vertrag über das Recht Maschinschrift, 1 S., Verfasser unbekannt.

Vgl. dazu Auch: MS-KA I 1 – 3; II 2. Max Hoen: Chronik des k.u.k. Kriegsarchivs während des Weltkrieges 25.7.1914-31.10.1918. Das Kriegsarchiv in den Jahren 1914 und 1915. Hier liegen als Beilagen zur Hoen-Chronik die Einzelverträge mit den drei Firmen im Original auf.

Kunstoffilm-Industriegesellschaft m.b.H.⁴, vertreten durch die Direktoren Anton Kolm und Carl Wiener.

Dieser Vertrag umfasst insgesamt sieben Paragraphen. Paragraph 1 bestätigt das Abkommen mit den drei Filmfirmen, in den Paragraphen 2 bis 7 werden die genauen Richtlinien und Vorschriften für die kinematografischen Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen bzw. für den Vertrieb der fertigen Filme festgelegt.

Den Firmen oblag es, für sämtliche Kosten des technischen Betriebes aufzukommen, sie hatten das Aufnahmeequipment zu stellen sowie die Kosten für das Rohmaterial und für die Ausarbeitung bzw. Vervielfältigung zu tragen. Darüber hinaus waren die Firmen verpflichtet, an das

„[...] k. u. k. Militärärar [...] zu wohltätigen Zwecken abzuführen: 3K. (Sage drei Kronen) per Meter Negativ der für den Vertrieb freigegebenen Films. Ferner 10 (zehn) Heller per Meter der positiven Kopien.“²⁹

Grundsätzlich mussten sämtliche Filme über das vorgesetzte Kommando an das k.u.k. Kriegsarchiv in Wien abgeführt werden. Die durch die Zensur freigegebenen Filme bzw. Filmsequenzen wurden anschließend den Firmen zur Vermarktung über den Vertrieb bzw. Verleih überlassen, zensuriertes Material hatte im Kriegsarchiv zu verbleiben.

Dieser Vertrag wurde allerdings ca. drei Monate später, mit Wirksamkeit 1. Dezember 1915, abgeändert bzw. dessen Wirksamkeit ausgesetzt, da die „Wiener Kunstoffilm-Industriegesellschaft m.b.H.“ ihren vertraglichen Verpflichtungen nicht nachgekommen war.

Im Vorfeld dieses Vertrages und auch danach wurden von ungarischen und deutschen Firmen sowie Einzelpersonen Anfragen und Gesuchen bezüglich einer Zulassung bzw. Genehmigung zu Filmaufnahmen auf den Kriegsschauplätzen an das Kriegsministerium, das Kriegspressequartier sowie Kriegsarchiv gerichtet.

Zu Beginn der Kriegsfilmproduktion bzw. -propaganda bevorzugten und vertrauten die Akteure seitens des AOK bzw. KPQu. jedoch ausschließlich österreichischen Firmen. Dies stellte eine marktstrategische Restriktion dar, die für eine Person und deren Unternehmen den Beginn des entscheidenden wirtschaftlichen Aufstieges zum Marktführer der Filmproduktionen auf österreichischem Boden markierte.

²⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2; Diverse Personalunterlagen von KPQu-Mitgliedern. Unter: Kolowrat.

6.3 Alexander (,Sascha') Graf Kolowrat-Krakowský

Die Faszination der motorisierten Beschleunigung der Fortbewegung und die gewaltige Anziehungskraft des technischen Fortschritts, besonders im Bereich der revolutionären Entwicklungen im Automobil- und Flugzeugbau, bestimmten das Leben des Grafen Sascha Kolowrat bereits in jungen Jahren. Der am 29. Jänner 1886 in Glendale, New York, geborene Sohn des Leopold Graf von Kolowrat-Krakowský, „Fiedeikommißherr auf Teinitzl b. Klattau u. Gr.-Meierhöfen, Reichsrat u. d. Schauspielerin natalie Blaszezynska [...] besuchte die Gymnasien in Mies, Kalksburg und das Theresianum in Wien.“³⁰ Graf Kolowrats große Leidenschaft galt dem Motorsport:

„Angeregt durch seinen Vater, der als Mitbegründer des Österreichischen Automobil-Clubs 1898 das erste private Elektromobil Wiens fuhr, und durch dessen Beziehungen zur ersten Böhmisches Automobil-Fabrik Laurin & Klement in Jungbunzlau, begann sich Kolowrat im Motorsport zu betätigen. Im Semmering-Rennen 1905 fuhr er die schnellste Zeit der Motorräder. 1908 startete er zusammen mit Eduard Kargl (1876-1964) in der 1. Prinz-Heinrich-Fahrt. 1910 bestand er als 14.^[31] Österreicher das Piloten-Examen und stieg mit Constantin Freiherr von Economo und Warchalowsky (1886-1928) zu den ersten österreichischen Ballonfahrten auf.“³²

Schließlich war es die Begegnung mit Charles Pathé, einem französischen Filmindustriellen, im Jahre 1909 in Paris, die Kolowrats Begeisterung für die *laufenden Bilder* – für den Film – entfachte und ihn letztlich zum unvergesslichen Filmpionier und Begründer der österreichischen Filmindustrie werden ließ³³. Der Tod seines Vaters am 19.03.1910 machte Sascha Kolowrat zum Universalerben der familiären Besitzungen und stattete ihn damit mit jenen finanziellen Mitteln aus, die ihm die Gründung einer Filmproduktion in Pfraumberg/Böhmen ermöglichten. Mit selbst gebastelten Kameras und einem notdürftig ausgestatteten Entwicklungslabor begann Kolowrat 1910, eigene Filme herzustellen. Seinen ersten Film, noch mit einer eigenständig gebauten Kamera gedreht, gestaltete Kolowrat über

³⁰ Seherr-Thoß, Hans Christoph Graf von: Kolowrat, Alexander Graf von Kolowrat-Krakowský. In: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 474. Online-Fassung unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119159295.html> (19.02.2011).

³¹ Gemäß einer Liste der österreichischen Piloten rangiert Kolowrat auf Platz 15 unter den Österreichern mit einer Privatpilotenlizenz. Vgl. JANE'S ALL THE WORLD'S AIRCRAFT 1913. A Reprint of the 1913 Edition of All The World's Aircraft Edited by FRED T. JANE. ARCO PUBLISHING COMPANY, INC. New York 1913. (This edition 1st publ. in 1969). Online-Volltextversion: Hathi Trust Digital Library (Original from University of Michigan). Unter: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39076005169094#page/17/mode/1up> (29.10.2012). S. 17.

³² Seherr-Thoß, Hans Christoph Graf von: Kolowrat, Alexander Graf von Kolowrat-Krakowský. In: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 474 (Onlinefassung), Unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119159295.html> (19.02.2011).

³³ Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. Bd. 4 (Lfg. 16, 1966), Unter: Kolowrat-Krakowsky, Alexander S. 95f. Unter: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kolowrat-Krakowsky_Alexander-Josef_1886_1927.xml (29.10.2012).

die Burg Kreuzenstein, die erst im Zeitraum von 1874 bis 1906 im Auftrag von Johann Nepomuk Graf Wilczek erbaut worden war.

1912 verlegte er das Laboratorium und damit seine Filmproduktion von Böhmen nach Wien, in den 20. (damals 2.) Bezirk, Pappenheimgasse 2 in der Brigittenau. Vorerst produzierte Kolowrat unter der Firmenbezeichnung ‚Sascha-Film‘ bzw. ‚Sascha-Filmfabrik‘, Pfraumberg in Böhmen, ehe er sie als ‚Sascha-Filmfabrik‘ 1914 in das Handelsregister eintragen ließ.³⁴

Sein erster Kinofilm ‚Die Gewinnung des Eisens am steirischen Erzberg in Eisenerz‘ erscheint am 26. Jänner 1912 in den Wiener Kinos.³⁵

„Bis 1914 folgten noch viele aktuelle Berichte und Landschaftsaufnahmen: über die Dolomiten, den Gardasee, die Stapellassung des Schlachtschiffes ‚Tegetthoff‘, über Meran, Dalmatien, ein Bericht über die österreichische Alpenfahrt 1912, an der Kolowrat selbst teilnahm, über das Gestüt in Lipizza und Aufnahmen aus Ägypten, Spanien, Bulgarien und der Schweiz.“³⁶

Das Laboratorium in der Pappenheimgasse 2 sollte während der gesamten Kriegszeit ausschließlich der Filmbearbeitung dienen, als Aufnahmestudios fungierten ein Freilichtatelier auf einem angemieteten unverbauten Grundstück in der Engherthstraße, Wien II, und ein Dachatelier in der Biberstraße in Wien I.

Viele Namen prominenter Repräsentanten der österreichischen und internationalen Filmgeschichte finden sich bereits in jener Gruppe von Mitarbeitern des jungen Unternehmens ‚Sascha-Film‘, die Kolowrats Pionierarbeit im österreichischen Film unterstützte und mitgestaltete. Kein Geringerer als Hans Otto Löwenstein gilt als Mitbegründer von ‚Sascha-Film‘, neben Oskar Berka, dem frühesten Weggefährten Kolowrats aus der ‚experimentellen‘ Zeit in Pfraumberg. Zu ihnen zählen Ludwig Schaschek, Emanuel Kabath, Karl Freund, J. H. Groß, Hubert und Ernst Marischka, wenige Jahre später – ab 1914/15 – auch Max Nekut, Fritz Freissler, Gustav Ucičky, Karl Hartl und Hans Theyer.³⁷

Schauspielgrößen wie Max Pallenberg und Rudolf Walter spielten in seinen frühen Parodien und Filmlustspielen und selbst der Publikumsliebbling und Operettenstar Alexander Girardi, bereits damals der Theaterbühne gegenüber kritisch eingestellt und mit dem Kino liebäugelnd, wirkte in der Filmkomödie ‚Der Millionenonkel‘ (1913) mit³⁸.

³⁴ Vgl. dazu: Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. ÖBV, Wien 1981. S. 30-33.

³⁵ Ebd. S. 31f.

³⁶ Ebd. S. 31.

³⁷ Vgl. auch Fritz, Walter: Kino in Österreich. 1896-1930. Der Stummfilm. Wien 1981. Kap. 4.3. Alexander Josef ‚Sascha‘ Kolowrat-Krakowsky. S. 30-33.

³⁸ Vgl. ebd. S. 33-36.

Bereits am Vorabend des Ersten Weltkrieges hatte Sascha Kolowrat die bislang führenden Kinematografen und eigentlichen Begründern des österreichischen Spielfilms – das Ehepaar Kolm-Veltée und deren legendären Kameramann Jakob Fleck – eingeholt. ‚Sascha-Film‘ zählte nun zu den leistungsfähigsten Filmproduktionen des Landes, nicht zuletzt aufgrund des hohen Kapitaleinsatzes, den das Vermögen von Kolowrat ermöglicht hatte. Damit war der Aufstieg Sascha Kolowrats zum *Genius* der k.u.k. Filmproduktion zwischen 1914 und 1918 vorgezeichnet, zusätzlich gestützt durch seine gesellschaftliche Stellung als Adeliger und Offizier der k.u.k. Armee.

Der Selfmademan der Filmproduktion, Alexander (Sascha) Graf Kolowrat-Krakowský, hatte bereits vor Abschluss des Vertrags vom 12. August 1914³⁹ das Vertrauen des Kommandanten des Kriegspressequartiers gewonnen. Oberst Hoen bestätigt ihm am 31. Juli 1914:

„Von militärischer Seite werden den Aufnahmen des Herrn Alexander Graf Kolowrat der Sascha-Filmfabrik keinerlei Schwierigkeiten oder Bedenken entgegengebracht. Gültig für das Gebiet der Reichshauptstadt Wien.“⁴⁰

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges fand Kolowrat, eigentlich Oberleutnant der Reserve des Dragonerregiments Nr. 13, Verwendung als fahrender Ordonnanzoffizier⁴¹. Im Zuge der Umstrukturierung der Filmstelle im Jahre 1915 gelang ihm die Versetzung nach Wien und zum AOK, wo ihm schließlich die Leitung der Filmstelle übertragen wurde. Zuvor und immer wieder war er zudem als Aufnahmeoperator tätig.

„Später, als Kommandant der Filmstelle, beschränkte der Graf seinen Dienst auf gelegentliche Inspektionsreisen und sorgte in Wien für den nötigen Nachschub von Material und Mannschaft. Letztere holte er, durch Abkommandierung von verschiedenen Truppenteilen, aus Eingerückten der Filmbranche. Mit großem Raffinement bewahrte der Graf seine Schützlinge vor dem Frontdienst. Ja, selbst der gefürchteten Requirierungskommission, die x-mal im Büro der Neubaugasse erschien, um die längst angefeindete Filmabteilung und ihre Nutznießer auszuheben, schlug der mit allen Hintertürchen bekannte Graf ein Schnippchen, indem er sich hinter die allerhöchsten Herrschaften stellte, die sich nur allzu gern im Film bewundern ließen. So erlebten die Filmleute alle unversehrt das Kriegsende und konnten sich gleich wieder ihrem Beruf widmen. Die Dankbarkeit blieb auch bei den meisten für später erhalten.“⁴²

³⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Vertrag über das Recht... Maschinschrift, 1 S.

⁴⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Zl. 945. Wien, 31. Juli 1914. Handschrift, 1 Bl., Stempel des k.u.k. Kdos. des KPQ. Verfasser: Oberst Hoen/KPQ.

⁴¹ Vgl. Hübl, Ingrid Maria: Sascha Kolowrat: Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Kinematographie. Phil. Diss., Wien 1950, S. 33.

⁴² Berka, Otto: Erinnerungen an den Grafen Kolowrat. Unveröffentlicht im Bestand des FAA. Zit. In: Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. ÖBV, Wien 1981. S. 68f.

Bereits 1914 waren es überwiegend seine Mitarbeiter, die für die k.u.k. Kriegsfilmproduktion bzw. Kriegsfilmpropaganda als Aufnahmeoperateure tätig wurden.

Zu den größten Herausforderungen der Sascha-Filmfabrik zwischen 1914 und 1918 zählte die Herstellung des Filmes über die Begräbnisfeierlichkeiten Kaiser Franz Josef I. Der ‚Österreichische Komet‘ berichtet in seiner Ausgabe vom 2. Dezember 1916 u. a.: „[...] 26 Aufnahmeoperateure hielten mit ihrer Kamera die Posten, welche ihnen von der Leitung der Sascha-Messter-Filmfabrik zugewiesen wurden, besetzt. Es klappte alles wunderbar und neuerlich zeigt es sich, dass diese Fabrik den allerhöchsten Aufgaben voll gewachsen ist. [...] Der Film war bereits am Tage nach der Aufnahme expeditionsreif und hat dadurch seinen Aktualitätswert erhöht“⁴³.

6.4 Die Operateure der ersten Stunde

Die berechtigten Filmfirmen hatten bereits vor der Festschreibung des Vertrags ihre jeweiligen Mitarbeiter, die als Operateure in die Kriegsgebiete entsandt werden sollten, zu benennen. Die Namen jener, die als erste Operateure an die österreichischen Kriegsschauplätze entsendet wurden, finden sich in einem Schreiben an das k.u.k. Kriegsministerium.⁴⁴

„Im Folgenden wird eine Übersicht der Exposituren nach den Firmen gegeben, womit die Daten hierunter vorliegen.

1. Saschafilmfabrik, stellt 4 Exposituren auf.

a). Operateur Artilleriezeugoffizier Friedrich Swoboda, beim
Kriegspressequartier.

b). Operateur Ludwig Schaschek, Ersatzkanonier.

c). Operateur Oskar Berka

d). Operateur Graf Kolowrat

2). Kinoindustriegesellschaft, stattet 2 Exposituren aus.

a). Operateur Ritter von Eywo, beim
Kriegspressequartier.

b). Operateur unbekannt.

3). Kunstfilmgesellschaft, stellt eine Expositur auf.

⁴³ Die Kaiser-Aufnahmen der Sascha-Messter-Filmfabrik. Unter: Notizen. In: Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. 9. Jahrgang. Nr. 342. Wien, 2. Dezember 1916. S. 10.

⁴⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. An das k.u.k. KM ... in Wien. Zl. 922, Wien, August 1914. Handschrift, 2 S., Verfasser unbekannt. S. 2.

Operateur unbekannt. (Findeis?)[⁴⁵] [...].“⁴⁶

Die Schriftstücke aus dem fragmentarisch erhaltenen Aktenbestand des KPQ im ÖSTA/KA ermöglichen nur kurze Einblicke in die Biografien, Einsatzgebiete und Tätigkeitsbereiche weniger Operateure der k.u.k. Filmstelle des KA bzw. KPQ.

Der Versuch, diese Datenfragmente aufzubereiten bzw. sie wie lose Teile eines unvollständigen Puzzles zusammensetzen, soll ein virtuelles, wenn auch sehr lückenhaft und vages Bild des Kriegsalltags der Filmexposituren im Allgemeinen und der Operateure im Besonderen rekonstruieren.

Eine Analyse ausgewählter Filme (Wochenschauen, Themen- und Kompilationsfilme), leider blieben nur wenige davon im Bestand des Filmarchivs Austria bzw. des Österreichischen Filmmuseums erhalten, ergänzt und illustriert diese faktische Rekonstruktion und soll einen Eindruck des Schaffens dieser Operateure vermitteln.

6.5 KURBELMÄNNER - Namen, Daten, Fakten

Jene Operateure der Filmstelle des KA bzw. KPQu kamen zu einem Großteil aus der Filmbranche. Sie brachten folglich kinematografische Erfahrungen als Kinodirektor, Operateur oder Aufnahmeoperateur mit oder sie entstammten dem Bereich der Fotografie.

Manche von ihnen hatten in den Jahren vor 1914 bereits bei Pathé Frères gearbeitet, auch in Paris, andere bei Filmfirmen in Deutschland, Österreich oder Ungarn. Einige, wie der zu Beginn des Krieges erst 15-jährige Gustav Učicky, kamen erst während des Krieges zum Film. Der später weltbekannte Kameramann und Regisseur Učicky begann seine Filmkarriere als Träger bei einer Kinoexpositur der Filmstelle des KA.

Viele dieser Aufnahmeoperateure erlangten in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg großen Ruhm und Bedeutung und schrieben sich als namhafte Kameramänner, teilweise auch als Regisseure, in die österreichische und internationale Filmgeschichte ein.

Der Auflistung der Operateure in alphabetischer Reihung in den nachfolgenden Tabellen basiert auf mehreren Quellen aus dem Zeitraum 1914 bis 1918 und auf Angaben in der Sekundärliteratur.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. MS-KA II 2: Hoen, GM Maximilian von, Chronik des k.u.k. Kriegsarchivs während des Weltkrieges 25.7.1914-31.10.1918. 1914/15-Beilagen zur Chronik: 9) Vertrag mit den Kinofirmen ...

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 1/Kriegspressequartier/Unter: Kommanden diverser Asservate. REVERS. 1. Jänner 1916. 2 S. Seite 2 beinhaltet die Namensliste jener „[...] Mitglieder [...] der Kunstgruppe des Kriegspressequartiers (Maler, Zeichner, Bildhauer und Photographen) [,] die nicht als Offiziere oder Kadetten

Österreichische Operateure⁴⁸:

Charge	Name	Geb.- Jahr	Zivilberuf
Inf.	BAIERL, Anton	1887	Kinooperator
Inf.	BECSI, Josef	1884	Operateur
	BERKA, Oskar		Filmlaborleiter
Feldw.	CERNY, Raimund	1876	Operateur
Feldw.	DEUTSCH, Josef	1882	Kinobesitzer
Lst.Inf.	EYWO, Hugo Maria Ritter von	1877	Kinodirektor
(E.Fr.) Lst.Inf.	FINDEIS, Heinrich		
Feldw.	FEUCHTINGER, Julius	1888	Operateur

eingerrückt sind [...]“ mit deren eigenhändigen Unterschriften, sofern sie unterzeichnet hatten. Der amerikanische Operateur Frank E. Kleinschmidt wird in dieser Liste ebenfalls geführt, hat jedoch diesen Revers nicht unterschrieben.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 1/Kriegspressequartier/Unter: Kommanden diverser Asservate. „N O M I N A L K O N S I G N A T I O N aller im STANDE der KUNSTGRUPPE des KRIEGSPRESSEQUARTIERS befindlichen Kriegsmaler, Kriegsbildhauer, Kriegsphotografen, etc. 4. November 1916. 7 S.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95/Kriegspressequartier/Platzkommando-Reservate v. 1918. Namensliste KPQu./Filmstelle. Präs: 16.VII.1918/Nr. 13258. 4 S.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95/Kriegspressequartier/Platzkommando-Reservate v. 1918. KPQU. Berichterstatte Exkursion/Befehlsbeitrag vom 15. Juni 1916. S. 2.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 9/Akten des Kriegspressequartiers. KPQu./Filmstelle betreffend die Kommandierung des Kino-Aufnahme-Operateurs, Fdw. Josef DEUTSCH. 3 Schriftstücke, je 1 S. vom 5., 7. bzw. 9. Februar 1918.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 9/Akten des Kriegspressequartiers. Beförderungseingabe. Landsturminfanterist Otto Kanturek. 2 Schriftstücke, je 1 S. vom 12. bzw. 14. Jänner 1918.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 35/Diverse Personalunterlagen von KPQ-Mitgliedern, .../L/12 unter Letzter Josef. 3 Schriftstücke, insgesamt 5 S.

ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 57/Kriegspressequartier/Filmstelle FN.26.686-28.393. F.28330, Filmtruppführer-Rapport Nr.1.254, Udine, am 12. Oktober 1918,

ÖStA/KA/I-Karton 967/GBBL/Wien/Gebj. 1883/Inh. N. Unter Ne: Diverse militärische Grundbuchsdokumente.

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

⁴⁸ Fehlende Eintragungen beruhen auf Daten, die nicht recherchiert werden konnten.

Inf.	GÄRTNER, Heinrich	1895	Operateur
	HOESCH, Eduard	1890	
Feldw.	KABATH, Emanuel	1878	Operateur
Inf. t. Gfr.	KANTUREK, Otto	1899 (1897?) ⁴⁹	Operateur
Oblt. d. Res.	KOLOWRAT, Alexander Graf	1886	Filmproduzent
	LETZTER, Josef		
E.Fr. Zgsf.	NEKUT, Maximilian	1883	Schauspieler
	PLANER, Franz	1894	
Korp.	SCHASCHEK, Ludwig	1888	Kinoaufnahmeoperateur
Korp.	SIEBER, Heinrich	1878	Kinobesitzer
Offz.	SWOBODA, Friedrich		
Korp.	TANZER, Anton	1880	Kinobesitzer
	THEYER, Hans	1884	
Inf.	UČICKY, Gustav	1899	Aufnahmeoperateur
Inf. mit E.Fr. Armstr.	WAGNER, Karl	1878	Kinobesitzer

⁴⁹ Vgl. Angaben zu Otto Kanturek der IMDb (Internet Movie Database) unter: <http://www.imdb.com/name/nm0438002/> (01.10.2012) und biografische Daten Otto Kantureks im ‚filmportal.de‘ unter: http://www.filmportal.de/person/otto-kanturek_0ef925ed53784d1d9f551a5449933ba4 (01.10.2012).

Inf.	WEXBERG, Kurt	1897	Operateur
Inf.	WINTERSTEIN, Wilhelm	1895	Aufnahmeoperateur

Ausländische Operateure:

(Capt.)	DAWSON, Albert Knox		Fotograf
	EVERETS, John Allen		
	KLEINSCHMIDT, Frank E.		
	WEIGLE, Edwin F.		

Die nachfolgenden Kapitel zu einzelnen Aufnahmeoperateuren resultieren aus der speziellen Quellenlage, die bruchstückhaft erhaltene, größtenteils zusammenhangslose schriftliche sowie einige filmische Quellen umfasst.

Ziel dieser Beiträge ist es, die verfügbaren Quellen so aufzubereiten, dass deren Vermittlung einen Eindruck – eine ‚bildhafte Vorstellung‘ – vom Arbeitsalltag der Aufnahmeoperateure im Dienste des Kriegsfilms evoziert.

Das ungeheure Ausmaß und die katastrophale Wirkung dieses Weltkrieges prägten und bestimmten das Leben und die Arbeit dieser Kameramänner, die selbst in lebensbedrohlich kritischen Situationen bestrebt waren, ihre Professionalität beizubehalten und den Erwartungen ihrer Auftraggeber bzw. des Kinopublikums zu entsprechen.

6.5.1 Friedrich Swoboda

Friedrich Swoboda wird in einem undatierten Aktenstück des ÖStA/KA genannt, wonach er sich „[...] auf einer Exkursion unter Leitung des Art.Ob.Ing.Dr. John beim 3. Armeekommando [befand] und meldete, dass er dortselbst verbleiben zu dürfen, den Oberst Filz von Reiterdank gebeten habe, der noch mit Sr.Exz. dem Herrn Armeekomdt. Rücksprache pflegen müsse. Die Bewilligung wurde dann nicht nur dem Off.Swoboda, sondern auch dem Maler Assmann erteilt.“⁵⁰

Demnach versah der Operateur Friedrich Swoboda, wie vertraglich vorgesehen, seinen Dienst bei der Expositur des KPQ in Dukla und infolgedessen bei der 3. Armee, die 1914 in Galizien stand.

Weitere Akten und Schriftstücke im Bestand des ÖStA/KA betreffen eine Strafsache Swoboda. „Im Zuge der hg. gegen Art.Offizial Friedrich Svoboda des Miltechnischen Komitees wegen Verdachtes der Geschenkannahme in Amtssachen geführten Ermittlung kam zu Tage, dass derselbe während seiner Zuteilung im Kriegspressequartier Negative von fotogr. Platten und Films sowie auch fertige Photographieen an die Illustrationsunternehmung Karl Sebald nach Wien zwecks Vervielfältigung verlieh und sollte Offz. SVOBODA zufolge eines schriftlichen Übereinkommens mit der Firma an dem Erlöse des Verkaufes der Kopien mit 50 % partizipieren. [...]“⁵¹

Der auf diesem Dokument notierten handschriftlichen Erläuterung des Generalmajors Hoen ist zu entnehmen, dass Graf Kolowrat dem Operateur Swoboda die Leitung der Kinoexpositur entzog, „[...] da sich dieser zu viel mit Photographien und zu wenig mit Kinoaufnahmen beschäftigte. [...]“⁵²

Darüber hinaus konnten über seinen weiteren Verbleib keinerlei Angaben gefunden werden. Sein Name fehlt auch in allen noch existierenden späteren Standes- bzw. Personalstandslisten der Filmstelle bzw. des KPQ in den Kriegsjahren 1916 bis 1918.

Im selben Schriftstück werden noch weiter Operateure der ‚Filmexpositur Oblt. Graf Kolowrat‘ erwähnt und Fragen hinsichtlich deren Un-/Tätigkeit erhoben.

⁵⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Exh. Nr. 899/925, undatiert, Zl.947, Maschinschrift, 2 S., Verfasser unbekannt. S. 1.

⁵¹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 39/S727 (Swoboda Friedrich). E.Nr. 739. K.u.K. Divisionsgericht in Wien an das k.u.k. Kommando des KPQu. Wien, am 11. August 1915.

⁵² Ebd.

6.5.2 Ludwig Schaschek

Er zählt zu den frühesten Mitarbeitern Sascha Kolowrats und wirkte ebenso wie Oskar Berka, Emanuel Kabath und Karl Freund am Aufbau der ‚Sascha-Filmfabrik‘ mit.⁵³

Ludwig Schaschek⁵⁴ wurde am 9. August 1888 in Wien-Atzgersdorf, Bezirk Hietzing, damals dem Land Niederösterreich zugehörig, geboren und absolvierte nach dem Besuch von Volks- und zwei Klassen Bürgerschule eine fotografische Ausbildung in Wien. Er wird am 1. März 1910 gemustert, für tauglich befunden, „nach der Losreihe auf 10 Jahre in die Ersatzreserve und 2 Landwehrjahre zum K. u. K. FESTUNGSARTILLERIEREGIMENT KAISER Nr. 1“⁵⁵ eingeteilt und zum 1. Oktober 1910 als Ersatzreservist des Ersatzkompaniekaders 2 einberufen. Am 28. November 1910 wird er „in das nichtaktive Verhältnis nach 8 wöchentlicher militärischer Ausbildung“⁵⁶ rückversetzt.

Wie so mancher seiner Berufskollegen geht auch Ludwig Schaschek bereits in frühen Jahren nach Paris und arbeitet dort für die Firmen Pathé Frères und Gaumont als Kameramann. Zurück in Wien bieten die Filmproduktion Sascha Kolowrats und dessen kinematografischer Enthusiasmus offensichtlich jene Rahmenbedingungen, in denen Schaschek sein Talent als Kameramann entfalten kann, sei es durch die Mitarbeit an ersten Experimenten im Kino oder die Produktion von Trickfilmen. 1913 dreht Schaschek für den Experimentalfilm ‚König Menelaus im Kino‘ unter der Regie von Hans Otto Löwenstein. „Ein Teil der Handlung wurde auf der Bühne dargestellt, der andere im Film.“⁵⁷ Damit versuchten sich die Macher von der zweidimensionalen Visualisierung der Kinoleinwand zu lösen und eine Kombination von realem Theater-/Geschehen mit der Illusion des Kinofilms zu bewirken, um das imaginäre Erlebnis des Betrachters zu ‚verräumlichen‘.⁵⁸

In dem 1914 von Sascha-Film produzierten Kurztrickfilm ‚Die ideale Filmerzeugung‘ zeichnet sich Ludwig Schaschek für Kamera und Tick verantwortlich. Der Film veranschaulicht mittels spielerischer Animation (Stopptrick-Verfahren) den Werdegang eines Films von der Aufnahme bis zum Versand.⁵⁹

⁵³ Vgl. dazu: Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. ÖBV, Wien 1981. S. 30-33.

⁵⁴ Vgl. ÖStA/KA/GBBL/Wien/Geb.-J. 1888/Karton-Nr. 1203, Inhalt: Scha-Schl, unter: Schaschek, Ludwig. Hauptgrundbuchblatt bzw. Unterabteilungs-Grundbuchblatt. Abschrift.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. der Stummfilm. ÖBV, Wien 1981. S. 41.

⁵⁸ Vgl. Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. der Stummfilm. ÖBV, Wien 1981. Kap. 4.5 J. H. Groß – erste Experimente im Kino. S. 38-41.

⁵⁹ Vgl. Die ideale Filmerzeugung. A 1914, Kamera und Tricktechnik: Ludwig Schaschek, Produktion: Sascha-Filmfabrik (Wien), Länge: 144 Meter, Format: 35 mm, Vollbild, s/w mit Viragen, stumm. Restaurierung: Filmarchiv Austria 2003. Unter: http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=176 (25.01.2011).

Obwohl im Jahr 1913 superarbitriert und als untauglich bürgerlich erwerbsfähig befunden, wird er am 28. Juli 1914 eingezogen und zur 7. Feldkompanie transferiert.

Etwas kurios wirkt folgendes Schriftstück aus dem Bestand des KA dar. Es handelt sich dabei um eine dringende Beförderungseingabe betreffend Ludwig Schaschek:

„F.Zl.49.
1918

WIEN, am 10. Jänner

Beförderungs-Eingabe des Kino-/Aufnahme-Operateurs, tit. Vorm.

Schaschek Ludwig zum tit. Korp

Lieber D e L o g e s !

Ich übersende dir beiliegend eine dringende Beförderungs-Eingabe und zwar diejenige des Kino-Aufnahme-Operateurs SCHASCHEK Ludwig, der, wie ich reservat weiss, bereits in 3 Tagen mit Sr. Majestät nach der Türkei reisen muss. Da von dort gewünscht wurde, dass Kino-Aufnahmeoperateure und Photographen Chargen sind, bitte ich Dich sehr, diese Beförderung zum Korporal nach Tunlichkeit dringendst durchführen zu wollen.

Mit herzlichstem Dank und ergebenstem Gruss

Dein

alter Loewenstein Hptm [handschriftlich gez.]⁶⁰

Wie den Daten des Hauptgrundbuchsblattes von Ludwig Schaschek zu entnehmen ist, wurde dieser Bitte umgehend entsprochen und Schaschek noch am 12. Jänner 1918 vom Ersatzkanonier zum Korporal befördert.

Schaschek zählte auch, gemeinsam mit seinem Kollegen Hoesch, zu jenem engen Kreis von Operateuren, der vorrangig für Filmaufnahmen vom Kaiser und seiner Familie und darüber hinaus für besonders anspruchsvolle und heikle Produktionen herangezogen wurde.

Ludwig Schaschek gehört sicherlich zu jenen Operateuren, die während der gesamten Kriegszeit als Militärpersonen für die Filmstelle tätig waren, wie ein Telegramm vom 24. Oktober 1918 bestätigt: „operator schaschek wird erst wieder für die szegediner reise zirka 29. d. m. benötigt. filmstelle erhält deshalb seinerzeit besondere verständigung. No vom 27-404 g. a. = werkmann hptm =“⁶¹.

Ludwig Schaschek wurde am 12. August 1918 mit dem Silbernen Verdienstkreuz am Bande der Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet.

⁶⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95.

⁶¹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 57.

Hauptgrundbuchblatt.

Assentiert durch das Er- gänzungsbezirkskom- mando (Truppenkörper oder Heeresanstalt)	Assentjahrgang	19 <u>10</u>	Blatt Nr.	613		
	Vor- und Zuname		Ludwig Schaschek			
	Geburts- ort	ort	Stykersdorf	Heimatsberechtigt in	Ortsge- meinde	Wien
		bezirk	Stitzing		Bezirk	
komitat		1.	Komitat		1.	
land		A. Ö.	Land		A. Ö.	
Geburts- jahr		1888	Geburts- jahr		9/18	
Religion		Kath.		Kath.		
Kunst, Gewerbe, sonstiger Lebens- beruf		Kaufmann				
Assentiert und eingeteilt		am <u>11. März</u> 19 <u>10</u> nach der Losreihe auf 10 Jahre in die Ersatzreserve und 2 Landwehrjahre zum <u>K. u. K. BESTIMMUNGSABTHEILUNG</u>				
Eingereiht		am 1. Oktober 19 <u>10</u>				
Personsbeschreibung.						
Haare	<u>Blk. braun</u>	Angesicht	<u>ruhl</u>	Geimpft	<u>ja</u>	
Augen	<u>grün</u>	Besondere Merkmale		Spricht	<u>deutsch</u>	
Augen- brauen	<u>Blk. braun</u>	Verrückel offen offenbar. offenbar.	Schreibt	Sprachen		
Nase	<u>mittel stark</u>		Körpermaß in Meter	<u>1,69</u>		
Mund	<u>stark breit</u>		Größenklasse der Fußbekleidung	<u>16</u>		
Kinn	<u>schmal</u>					
Veränderungen.						
Charge	Veränderung	im Jahre	am	Beschreibung		
Ersatzreservist	eingeteilt	19 <u>10</u>	1./10.	zur Ersatzkompanie <u>Lader</u>		
	präsentiert	19 <u>10</u>	3./10.	zur 8 wöchentlichen militärischen Aus- bildung		
	rückversetzt	" "	28./11.	in das nichtaktive Verhältnis nach 8 wöchent- licher militärischer Ausbildung		
	<u>signaturarbeit</u>	19 <u>13</u>	20./11.	<u>und als vordere im- perialistische brigadische a- uswärtige wais bis zum Beginn der</u>		

Lag.-Nr. 610 B-9, Beil. 24. - 10. Gebirgsartillerie Bataillon (M. Sätze) in Wien.

Abb. 1⁶²- Hauptgrundbuchblatt L. Schaschek, S.1

⁶² Hauptgrundbuchblatt von Ludwig Schaschek. In: ÖStA/KA I – Karton 1203/GBBL/Wien/Geb.-J.1888/Inhalt Scha - Schl unter Schaschek Ludwig, S. 1. (Dokument/Bild bearbeitet).

Charge	Veränderung	im Jahre	am	Beschreibung
Ers. R. Hau.	bestätigt	1913	23/7.	Waffenübungsplan im Jahre 1914 im u. a. Vollständiger in bestimmter klassifiziert. demer Sup. Befehlet auf 2000 Vap. aus k. u. k. k. S. d. k. u. k. M. d. k. u. k. 9284 vom 23/10. 1913
— " —	präsi.	1914	28.7.	zur Erg. d. Heeres auf den Kriegstand,
— " —	transf.	—	"	zur 7. Inf. Komp.
— " präsi.	—	1918,	3/1.	zur k. Ers. Komp. Stb. 1/1918.
— " —	geändert	1918	2/4.	die bisherige Bezeichnung von „F. A. R. 1“ auf „sch. A. R. 1“ ad K. M. Erl. Abt. 10, Nr. 53579 res. v. 1918 Stb. 9/1918
— " —	transferiert	1918	2/4.	zur Ers. Batt. 2 Stb. 9/1918.
E. k. Hau tit Haupt. präsi.	befördert	1917	10/10	zum E. k. Hau tit. Stb. 26/1918.
— " — tit Hptl.	—	1918	12/1.	zum E. k. Hau tit Haupt. präsi. Stb. 26/1918.
— " —	verloren	—	12/8.	zum E. k. Hau tit Haupt. präsi. Stb. 5/1918.

Abb. 2⁶³ - Hauptgrundbuchblatt L. Schaschek, S.2

⁶³ Hauptgrundbuchblatt von Ludwig Schaschek. In: ÖStA/KA/I – Karton 1203/GBBL/Wien/Geb.-J.1888/Inhalt Scha - Schl unter Schaschek Ludwig, S. 2. (Dokument/Bild bearbeitet).

6.5.3 Oskar Berka

Oskar Berka war Sascha Kolowrats erster Mitarbeiter seit der Gründung seiner ersten Filmfirma bzw. seines erstes Filmlaboratoriums 1908 im elterlichen Schloss in Pfraumberg (Böhmen). Berka begleitet Kolowrat im Zuge der Übersiedlung der Firma nach Wien und arbeitet dort als Operateur und schließlich als Leiter des Laboratoriums der ‚Sascha-Film‘.

Er zählt folglich zu den Aufnahmeoperateuren der ersten Stunde im Rahmen der Kriegsfilmpropaganda der Filmstelle des k.u.k. KPQu bzw. des k.u.k. Kriegsarchivs.

Das geht zumindest aus einem Schriftverkehr im Oktober des Jahres 1914, zwischen dem k.u.k. 3. Armeekommando, und dem Kommando des KPQU, hervor, welches die Ablöse des kranken Operateurs Ludwig Schaschek durch Oskar Berka betrifft:

„Bei meiner Anwesenheit in Przemyśl meldete sich bei mir der Kinooperateur Schaschek, Leiter der nach Przemyśl vom KA entsandten Kinoexpositur der Sascha-Film, der keine Beschäftigung hatte, da ihm kein Kommando Aufnahme gewährte. Ich gab ihn nun dem Grafen Kolowrat bei dessen nächster Anwesenheit in Przemyśl mit. Später erschien Graf Kolowrat bei mir und meldete, dass einerseits Schaschek krank und daher nicht verwendungsfähig sei und dass andererseits er selbst in seiner Eigenschaft als Ord.Off. nicht Kinoaufnahmen machen könne.“⁶⁴

Am 9. Oktober 1914 meldete Leutnant (d. Res.) Graf Kolowrat an das Kommando des k.u.k. Kriegspressequartiers:

⁶⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Exh. Nr. 899/925, undatiert, Zl.947, Maschinschrift, 2 S., S. 1f.

K.u.k. 3. ARMEEKOMMANDO.

Leutnant Graf KOLOWRAT.

336

An

das Kommando des k.u.k. Kriegspressequartier

in

Feldpostamt Nr.30, am 9.Oktober 1914.

Der beim 3. op. ARMEEKOMMANDO eingeteilte Kinooperator Ludwig SCHASCHEK ist laut ärztlichen Zeugnis dienstuntauglich, und hat in seine Heimat einzurücken.

Es wird diensthöflichst ersucht, das Mil.Kmdo KRAKAU zu beauftragen, den dort befindlichen Kinooperator Zugsführer Oskar BERKA, Feldpost 17 der wegen Mangel an Gelegenheit bishe: total untätig war, an das 3. op. ARMEEKOMMANDO ohne Hilfsleute einrücken zu lassen, da die Hilfsleute des erkrankten Operators einstweilen im Stand des obigen Kommandos verbleiben.

*Kolowrat
Lt. i. d. Res.*

K. u. K. ARMEEOBERKOMMANDO
KRIEGSPRESSEQUARTIER

E. Nr. 336. präs. 11./10. 1914.

*Telegraphisch im Abrechnung des
Haupt. Berka versücht.*

946

Abb. 3⁶⁵ - Brief Kolowrats an das Kdo. Des KPQu.

⁶⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. AOK/KPQu E. No 336. präs. 11./10. 1914. (Dokument/Bild bearbeitet).

6.5.4 Raimund Czerny

Er hatte bereits im Jahr 1913 den Versuch unternommen, das k.u.k. Kriegsministerium zur Einrichtung einer militärischen Filmstelle anzuregen – seine Idee wurde jedoch verworfen.⁶⁶ Im August 1914 wurde Raimund Czerny als einer der ersten Aufnahmeoperateure zu den Kriegsschauplätzen in Serbien entsandt. Er gehörte einer sogenannten Kinoexpositur der ‚Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft m.b.H.‘ an⁶⁷, die im Auftrag der Filmstelle des k.u.k. Kriegspressequartiers handelte. Seine Aufnahmen und die seines Firmenkollegen Heinrich Findeis wurden ab September 1914 in der ersten Ausgabe eines ‚Kriegsjournals‘ in den österreichischen Kinos gezeigt.



Abb. 4⁶⁸ - Titelseite Österreichischer Komet Nr. 225 (5.9.1914)

Feldwebel Raimund Czerny führte auch die Kamera für eine Dokumentation über das Kriegsgefangenenlager Feldbach in der Steiermark. Der Titel dieses nie vollendeten Filmdokuments lautet KRIEGSGEFANGENENLAGER UND BETRIEBE DER BAULEITUNG FELDBACH. Gedreht wurde in den Jahren 1916 und 1917⁶⁹.

⁶⁶ S. o. Kap. 6. Die militärische Kinematografie – vom Krieg überrascht? S. 15.

⁶⁷ Vgl. Kap. 7.4. Die Operateure der Ersten Stunde. S. 24.

⁶⁸ Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. 7. Jahrgang. Nr.225. Wien, 5. September 1914. S. 1. (Bild bearbeitet).

⁶⁹ Vgl. Fritz, Walter; Zahradnik, Margit (Hrsg.): Im Kino erlebe ich die Welt. 30 Jahre Filmrekonstruktionen im Österreichischen Filmarchiv. Schriftenreihe des ÖSTERREICHISCHEN FILMARCHIVS Folge 30. Wien 1992. S. 21.

Die Metadaten zu diesem Film lauten:

„A 1917

Produktion/Regie: aufgenommen unter der Leitung des Ing. Hpt. Felix von Schmidt,
Bauleiter von Feldbach

Kamera: Raimund Czerny

Format: 35 mm, Vollbild, s/w mit Viragen, stumm

Restaurierung: Filmarchiv Austria 2004

Erstaufführung der restaurierten Fassung: 4.5.2005, Metro Kino im Rahmen von
,Filmhimmel Österreich', Programm 14.⁷⁰

Im Dezember 1914 fiel die Entscheidung für ein großes Kriegsgefangenenlager in Feldbach (Steiermark). „Errichtet werden sollten Baracken für etwa 2.000 Mann Wachpersonal vom k.k. Landsturmwachbataillon Nr. 19 und 20 Offiziere, 20.000 Gefangene sowie Spitals- und Isolierbaracken, insgesamt rund 100 Gebäude. Das dafür notwendige Areal wurde auf die Dauer von sechs Jahren für 200 Kronen pro Joch gepachtet. Zu Kriegsende 1918 waren insgesamt 92 ha verbaut.⁷¹ Die Bauarbeiten wurden am 1. Jänner 1915 begonnen, im Frühjahr 1915 befanden sich bereits 35.000 russische Kriegsgefangene im Lager Feldbach.⁷²

Mit dem Krieg gegen Italien liegt Feldbach plötzlich nahe der Südfront, sodass das Lager im Juli 1915 geräumt und zu einem Spital und einer Werkstättingruppe⁷³ umgebaut wird. „Belag: Spital mit 4600 Betten/Unterkunft für 7000 Kriegsgefangene/1800 eigene Soldaten/1200 eigene Arbeiter.“⁷⁴

Der Film vermittelt einen Eindruck von der Lagergröße und dokumentiert die Alltagsroutine in den einzelnen Lager- und Arbeitsbereichen. Der Ort und dessen zivile Bevölkerung werden wiederholt in die filmische Darstellung des Lagers und seiner Funktion einbezogen, die Vermutung eines harmonischen Nebeneinanders und eines gegenseitigen Profits soll dadurch suggeriert werden. Die Bautätigkeit selbst, Arbeiten in den Werkstätten und Versorgungsbetrieben, die Ankunft Kriegsgefangener und offizieller Besucher, Lagereinrichtungen, wie die einer eigenen Feldbahn und Bereiche des Spitals, werden in Form von Filmsequenzen zur visuellen Dokumentation einer von Humanität und öffentlicher Sicherheit geprägten Organisation verwoben.

⁷⁰ Filmarchiv Austria. Thomas Ballhausen (Red.), Filmhimmel Österreich, Heft Nr. 14, Wien 2005. Unter: http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=173 (29.08.2012).

⁷¹ GüntherZ: Das Kriegsgefangenenlager Feldbach 1915-1918 (Steiermark). Unter: http://www.fotos-geschichten.at/3kgl_feldbach.htm (29.08.2012).

⁷² Vgl. Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg, Wien 2002. S. 146.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

Die hohe Qualität des Beitrages von Raimund Cernys zu diesem historischen Filmdokument liegt in einer kinematografisch soliden und routiniert umgesetzten Visualisierung der einzelnen Sequenzen und lässt die Schlussfolgerung eines geschulten Auges für aussagekräftige und gut kadrierte Bilder zu. Auch die sauberen und sinnvollen Ausführungen von Kameraschwenks und die gekonnt wechselnde Wahl der Perspektive und des Standortes tragen zur Qualität bei.

Raimund Cerny war bis 1918 als Aufnahmeoperator für die Filmstelle des KPQu bzw. KA tätig, von November 1917 bis Februar 1918, wie einige wenige Akten⁷⁵ aus dem Bestand des ÖStA/KA belegen, wiederholt bei der k.u.k. Kriegsmarine in Pola. Die Akten beziehen sich auf Verpflegungs- bzw. Reisegebühren für Feldwebel Raimund Cerny und dessen Begleitmänner, den Landsturminfanteristen Wilhelm Winterstein und den Infanteristen Leopold Zahur, für deren Reise von Wien nach Pola, vom 26. November 1917 bis inkl. 2. Februar 1918. Das Kommando S.M.S. TEGETHOFF meldet an das KPQu:

„Laut h. ä. Evidenz waren Genannte verpflegt u.zw: Feldwebel RAIMUND CERNY 51 Tage – pro Tag 2.04 Kr. Landsturminfanterist Wilhelm WINTERSTEIN 39 Tage – pro Tag 2.04 Kr. Infanterist J.ZAHUR 26 Tage – pro Tag 2.04 Kr. Welcher Betrag von Obengenannten beglichen wurde. Außerdem waren Genannte mehrmals dienstlich abwesend u.zw.auf Torpedobooten, in Wien etc. An welchen Tagen sie von hier aus keine Menage erhielten und sich selbst verpflegen mußten.“⁷⁶ Diese Information lässt den Schluss zu, dass Raimund Cerny auch den Film EIN TAG BEI EINER ÖSTERR.-UNGAR. TORPEDOFLOTTILLE gedreht hat oder an der Produktion dieses Films, der im Dezember 1917 fertiggestellt worden war, maßgeblich beteiligt war.⁷⁷

Paimann führt in seiner Film-Liste Nr. 104 (22. bis 28. Februar 1918) einen Film der Oesterr.-ung. Kinoindustrie mit dem Titel UNTER OESTERR.-UNG. FLAGGE (aktuell, 500 m, 8./3., 2 Teile schulfrei) mit dem Kommentar „**Interessante Aufnahmen** von Torpedobooten, Kreuzern und Minensuchern während der Fahrt, wie Rapid, Dukla, Triglav, Admiral Spaun, Arpad, Budapest etc.“⁷⁸ Möglicherweise ist auch dieser Film Raimund Cerny zuzurechnen,

⁷⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 9. Akten des Kriegspressequartiers. 5 Dokumente: Platzkommando/P1 Nr. 218/218/1 u 218/2. Filmstelle/Zl. 269. S.M.S.Tegetthoff/Nro. 201/m.

⁷⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 9. Akten des Kriegspressequartiers. S.M.S. Tegetthoff /Nro. 201/m. vom 19. Februar 1918.

⁷⁷ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 65. Filmstelle 1918. Bericht über die Propagandatätigkeit. Nr.2342/18.

⁷⁸ Paimann, Franz: Film-Liste Nr. 104 vom 22. bis 28. Februar 1918.

wenn auch anzunehmen ist, dass bei Aufnahmen von der Kriegsmarine mehrere Kameramänner gleichzeitig im Einsatz waren.

6.5.5 Heinrich Findeis

Heinrich Findeis zählt zu den ersten österreichischen Operateuren der Filmstelle des KA.⁷⁹ Ebenso wie auch Raimund Cerny war er für die ‚Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie GmbH‘, der vormals von Anton und Luise Kolm gemeinsam mit Jakob Fleck als ‚Erste österreichische Kinofilms-Industrie‘ gegründeten Filmproduktion, tätig.

Findeis entschließt sich gleich zu Beginn des Krieges, freiwillig als ‚Kurbelmann im Kriegsdienst‘ tätig zu werden.

„In den Tagen, als unser Staat vom Rufe ‚Krieg!‘ durchbraust wurde, fasste ich, da ich zurzeit keine militärischen Verpflichtungen hatte, den Entschluss, mit hinauszuziehen mit unseren prächtigen Soldaten, um lebende Naturkunden von ihrem Leben, ihren Leiden und ihren Taten festzuhalten. Die Möglichkeit ward mir dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Generalmajors von Hoen bald erschlossen und so wurde ich – halb Militär, halb Zivil – als richtiger ‚Kino-Komitatschi‘ mit zwei braven Landsturminfanteristen in den Tagen der ersten Augushälfte zur X-Armee⁸⁰ nach dem serbischen Kriegsschauplatz entsendet.“⁸¹

Bereits am 19. September 1914 wirbt die ‚Allgem. Kinematographen- u. Filmgesellschaft PHILIPP&PRESSBURGER‘ gemeinsam mit der ‚ÖSTERR._UNG. KINOINDUSTRIE G.m.b.H‘ mit dem Erfolg der ersten Serie des ‚Kinematographischen Wochenberichtes vom nördl. u südl. Kriegsschauplatze‘ um weitere Abschlüsse dieser Kriegsserie bei den Theaterbesitzern.⁸²

Heinrich Findeis’ eigener Bericht über seine Tätigkeit als Kinematograf im Kriegsdienst gewährt, in sehr emotionaler und geraffter Form, einen Einblick in das Leben und die Tätigkeit eines Kriegsfilmoperators. Arbeitseifer und Euphorie werden von militärischen Interessen wie Geheimhaltung und Sicherheit gebremst, prallen plötzlich auf die eigene Lebensgefahr und die moralischen Bedenken gegenüber der Schaulust am Leid der Anderen. Über diesen Widrigkeiten schweben die Unbekanntheit und die Unbegreiflichkeit einer neuen

⁷⁹ S. o, Kap. 7.4. Die Operateure der Ersten Stunde. S. 25.

⁸⁰ Auf dem Balkankriegsschauplatz waren zu Beginn der österr.-ungarischen Offensive am 12. August 1914 die 5. und 6. Armee mit je zwei Korps aufmarschiert.

Vgl. dazu auch: Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. TRUPPENDIENST-Taschenbuch Band 7, 2. überarb. Aufl. 1981. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993. S. 24 und S. 72-79.

⁸¹ Findeis, Hans[sic!] (Heinrich): Kurbelmann im Kriegsdienst. Zit. in: Der Kinematograph. 9, No. 436, Düsseldorf, 5. Mai 1915.

⁸² Annonce der Firmen ‚Allgem. Kinematographen- u. Filmgesellschaft PHILIPP&PRESSBURGER‘ und ‚ÖSTERR._UNG. KINOINDUSTRIE G.m.b.H‘. In: Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. Nr.227. Wien, 19. September 1914. S. 5.

Kriegsführung ebenso wie die Unerfahrenheit der Kinematografen, solche Phänomene aufarbeiten zu können.

„Da nun die Kinematographie für uns Österreicher im Jahre 1914 erst geboren wurde, wusste bei dem Kommando, bei dem ich nun eingestellt war, niemand mit dem plötzlich hereingeschnittenen „Leiter einer Kinoexpositur bei der Armee im Felde“ (wie meine Legitimation lautet) etwas anzufangen. Bedenkt man die vielen wichtigen Dinge, die ein Kommando zu besorgen hat, so ist es selbstverständlich, dass ich allen im Wege stand und stets mit meinen Bitten ungelegen kam. Da saß ich nun in der malerischen, halb orientalischen Großstadt bei herrlichstem Sonnenglanz und konnte meinem stürmischen Tatendrang nicht freien Lauf lassen.“⁸³

Eines der größten Hindernisse im Alltag eines Aufnahmeoperators stellte das Fehlen eines geeigneten Transportmittels dar, mit dem er inklusive seiner erforderlichen Ausrüstung unabhängig und möglichst schnell zum Ort des (Kampf-)Geschehens gelangen konnte. Oftmals hieß es warten, endlos und zermürbend, und dann – plötzlich – galt es, spontan und entschlossen zu handeln.

„‘Sie! Sie müssen Courage haben!’ so redete mich der Leutnant X an und mit erregten Worten sagte er mir, ich könne die Vierundachziger im Gefecht aufnehmen. ‚Herr Leutnant, ich gehe mit Ihnen, wohin Sie wollen!’ Und fort waren wir.

Wir fahren keine zwanzig Minuten, da hält uns ein entgegenkommender Motorfahrer an. Wir könnten nicht weiter, da die feindliche Artillerie die Strasse unter Feuer genommen hat, und was auf ihr fleucht und kreucht, wird mit Schrapnells überschüttet. Also zu Fuss auf Umwegen weiter! Wie enttäuscht war ich nun, als ich hörte, wir seien im Feuerbereich, und trotzdem weit und breit nichts zu sehen war. Mit einemmal hat meine Phantasie Schiffbruch erlitten. Ich wollte ja Schlachtenbilder wie lebende Kolossalgemälde kurbeln und da ist nichts wahrzunehmen als einige Schrapnellwölkchen am Horizont. Mein Führer versicherte mir: ‚Wenn wir diese Anhöhe erreichen, so finden wir dort eine Maschinengewehrstellung, von der aus man das grandioseste Bild vor sich hat.‘ Auf dem Wege zu dieser bewaldeten Anhöhe erhielt ich meine Feuertaufe. Findeis erreicht die Anhöhe und sieht eine Brücke über den Lim-Fluss unter schwerem Artilleriebeschuss, der ‚[...] Kinoapparat ist rasch in Stellung und das Verhängnis ist auch schon da! Ein Gendarmerierittmeister wettet drauf los, was das Zeug hält! Wer ist das? Was macht der da? Er soll schauen, dass er sofort weiterkommt! Im Begriff mich vorzustellen und mich durch meine glänzenden Papiere auszuweisen, schallt es mir sehr energisch entgegen: ‚Schweigen Sie! Kehrt euch, marsch! Sie sind verhaftet!’“⁸⁴

Findeis unterliegt der militärischen Disziplin und muss diesem Befehl unverzüglich Folge leisten. Erneut kann und darf das beobachtbare und beobachtete Frontgeschehen filmisch

⁸³ Findeis, Hans[sic!] (Heinrich): Kurbelmann im Kriegsdienst. Zit. in: Der Kinematograph. 9, Nr. 436, Düsseldorf, 5. Mai 1915.

⁸⁴ Ebd.

nicht festgehalten werden. Er wird einvernommen, belehrt, er habe durch sein disziplinloses unvorsichtiges Verhalten sich und die eigenen Stellungen gefährdet und deren Position dem Feind verraten, und letztlich zu seinem Kommando zurückbeordert. Findeis Schlussfolgerungen über seine Aufgabe und Tätigkeit als Kriegsfilmoperator beschreiben ein Dilemma zwischen heroischer Euphorie und nüchterner Realität.

„Da nun Kriegsfilm, soweit sie für die Kriegsgeschichte Wert besitzen, so erfüllt es mich mit Stolz, ein ganz bescheidener und dabei wahrheitsgetreuer Illustrator des grössten Weltereignisses aller Zeiten zu sein. Im allgemeinen sind aber die Kriegsaufnahmen das undankbarste Arbeiten, das unser Beruf kennt. Ob meine Kollegen auch darüber so denken weiss ich zwar nicht, aber ich glaube es. Hat man nach vielen Anstrengungen den Armeebereich erreicht, so kommt man in den meisten Fällen zu spät und sieht nichts als ein leeres Schlachtfeld. Hat man einmal Gelegenheit, zu einer kriegerischen Aktion zu kommen, dann ist es Nacht. Eine sehr liebe und öfter vorkommende Störung ist nun folgende: [...] Ich wende meinen Aufnahmeapparat den neuen Vorgängen zu, mache etwa zehn Kurbelumdrehungen und im schönsten Moment ist der eingelegte Film zu Ende.“⁸⁵

Findeis versucht bereits im Juni 1915, zur Luftschifferabteilung zu wechseln, sein Gesuch wird jedoch abgelehnt.⁸⁶ Vermutlich war er nach seiner Verwendung auf dem serbischen Kriegsschauplatz auf dem süd(west)lichen Kriegsschauplatz tätig, denn am 20. Jänner 1916 wird Heinrich Findeis von der Armee Rohr, die ab 1. Jänner 1916 als 10. Armee bezeichnet wurde, zum 7. Armeekommando transferiert,⁸⁷ wohin er am 31. Jänner 1916 abgeht.⁸⁸

Vom Armeekommandanten Erzherzog Friedrich beauftragt, wurde das Gruppenkommando, General der Kavallerie Franz Rohr von Denta, am 16. August 1914 in Wien aufgestellt⁸⁹, um im Falle eines eventuellen Krieges gegen Italien „[...] den vordringenden Feind in Tirol und auf dem Marsche vom Tagliamento gegen Wien so lange aufzuhalten, bis von den anderen Kriegsschauplätzen entsprechende Kräfte herangeholt waren.“⁹⁰ Die vorerst mit

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. Schreiben des k.u.k. Kriegsministerium, Abt.2./W., Nr. 10516. FINDEIS Heinrich; freiw. Assentierung zur Luftschifferabteilung. An das k.u.k. Armeekommando, Kriegspressequartier. Wien, 14. Juni 1915. Zu Exh.Nr.1176.

⁸⁷ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. Telegramm vom Kriegspressekommando (Nr. 104) an das Kommando Armeegruppe Rohr, übermittelt durch die k.u.k. Reservetelegraphen-Betriebsabteilung Nr. 101 am 20. Jänner 1916.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. Telegramm vom Kriegspressekommando (Nr. 104/1) an das 7. op. Kommando, übermittelt durch die k.u.k. Reservetelegraphen-Betriebsabteilung Nr. 101 am 20. Jänner 1916.

⁸⁸ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. Telegramm vom Kriegspressekommando (Nr. 104/2) an das 7. op. Kommando, übermittelt durch die k.u.k. Reservetelegraphen-Betriebsabteilung Nr. 101 am 31. Jänner 1916.

⁸⁹ Österreichisches Bundesministerium für Heerwesen (Hrsg. unter der Leitung von Edmund Glaise-Horstenau): Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914-1918. Zweiter Band. Erster Teil. Das Kriegsjahr 1915. Vom Ausklang der Schlacht bei Limanowa-Lapanów bis zur Einnahme von Brest-Litowsk. 2. Aufl., Wien 1930. S. 288ff.

⁹⁰ Ebd. S. 288.

ausschließlich defensiven Aufgaben betraute Einheit wuchs schließlich zu einer Hauptstreitmacht gegen Italien an.

„Die Stärke der Heeresmacht Rohr, dessen Stab schon am 27. Februar 1915 dem eines Armeekommandos gleichgestellt wurde und der am 12. Mai in FML. Scotti, dem langjährigen Generalstabschef des Grazer Korps, einen neuen Stabschef erhielt, betrug in der ersten Maihälfte 1915 – ohne Zuschübe von den anderen Kriegsschauplätzen – 112 Battaillone, 9 Schwadronen und 49 Batterien. Hierbei sind die Sicherheitsbesatzung und die Bestückung der Werke, die Küstenschutzabteilungen sowie der der Heeresleitung direkt unterstehende Kriegshafen Pola nicht eingerechnet.“⁹¹

„Der Kommandant der Südwestfront, Generaloberst Erzherzog Eugen, konnte Ende Mai 1915 bereits über [...] [Einheiten] mit einem Gesamtstand von rund 224 500 Feurgewehren, 3 000 Reiter und 640 mobile Geschütze verfügen.“⁹²

Mit dem Ende der 4. Isonzoschlacht, am 11. Dezember 1915 betrugen die Verluste aufseiten der österreichisch-ungarischen Soldaten im Krieg gegen Italien rund 123.000 Mann⁹³.

Heinrich Findeis, der bis 20. Jänner 1916 der Armee Rohr zugeteilt war, bewies dort im Zuge seiner Tätigkeit als Operateur offensichtlich großen soldatischen Mut, denn ihm „[...] wurde laut zuliegender Verlautbarung des k.u.k. Armeegruppenkommando G.d.K. Rohr, für tapferes Verhalten vor dem Feinde die Tapferkeitsmedaille 2. Kl. [in Silber] verliehen.“⁹⁴

Weitere, im Bestand des ÖStA/KA erhaltene, Telegramme ermöglichen es, dem Operateur Heinrich Findeis zwei Filme zuzuordnen. Im April 1916 wird er zum 1. operativen Armeekommando nach Brody entsendet „[z]wecks kinematographischer Aufnahmen dortigen Stabes und sodann Festhaltung Schützengrabenlebens Wiener Truppen. [...] Eintrifft Brody vierzehnten April vier Uhr dreinundzwanzig [sic!] nachm. Ermöglichung Weiterfahrt erbeten.“⁹⁵

Im Mai 1916 wird Findeis beauftragt, im mährischen Stahlwerk Witkowitz einen Film mit dem Titel ‚Werdegang eines Geschosses‘ zu drehen. Die telegrafische Korrespondenz

⁹¹ Ebd. S. 296.

⁹² Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. TRUPPENDIENST-Taschenbuch Band 7, 2. überarb. Aufl. 1981. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993. S. 109.

⁹³ Vgl. ebd. SS. 110-113.

⁹⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. E.Nr. 745 Präs. 1.8.1916. k.u.k. Armee-oberkommando Liquidierender Rechnungsführer des Kriegspressequartiers, R.K. Nr. 223., betreffend: Findeis Heinrich Kinooperateur Tapferkeits Med. Zulage Aufrechnung, an das Kommando des k.u.k. Kriegspressequartiers. Feldpost 39, am 26. Juli 1916.

⁹⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. Telegramm: Kommando Kriegspressequartier Nr. 493 an 1. op. Armeekommando vom 11. April 1916.

zwischen dem AOK/KPQu und dem Kontrollorgan in Witkowitz betreffen die Genehmigung der Aufnahmen. Diese werden unter Begleitung durch einen Offizier gestattet.⁹⁶

Ferner blieb ein Brief von Heinrich Findeis an das Platzkommando des KPQU erhalten. Darin berichtet er über die Probleme seiner Firma, der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie GmbH, bezüglich der Beschaffung von Filmrohmaterial:

„Wien 31. Mai 1916

Hochgeehrter Herr Major!

Bis zur Beendigung meinesurlaubes d. i. 1. Juni, war es meiner Fa. Unmöglich für mich Rohmaterial zu beschaffen. Desgleichen musste die Fa. Meinen Kino-Aufnahmeapparat zurückerstatten der selber nicht Eigentum der Fa. war. [...]

Zur Beschaffung der notwendigen Utensilien wurde bis 10. Juni mein Urlaub verlängert, welches ich dem Platzkommando des K.u.K. KP.Qu. gehorsamst zur Kenntnis bringe.

Mit vorzügl.

Hochachtung

Heinz Findeis⁹⁷

Seiner Bitte, zum Ersatzbataillon des k.u.k. Landwehrinfanterieregiments Nr. 1 einrückend gemacht zu werden, wird von GM Hoen, dem Kommandanten des KPQu., entsprochen⁹⁸. Findeis wird zum 10. November 1916 an das Ersatzbataillon des k.u.k. Landwehrinfanterieregiments Nr. 1 bzw. an das Scheinwerferersatzlehrbataillon, Wien XXI., Jedlerseerstraße übergeben⁹⁹, und gleichzeitig beim Kriegspressequartier außer Stand gebracht. Für seine vorzüglichen Dienste wird ihm nicht nur der „Dank im Namen des Allerhöchsten Dienstes“¹⁰⁰ ausgesprochen. „Mit Rücksicht auf seine künstlerische Betätigung

⁹⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. 3 Telegramme unter Exh.Nr.578 des AOK/KPQU vom 10. Mai 1916 bzw. Eingangsnummer 1370 des Oberkommandos Teschen vom 9. Mai 1916.

⁹⁷ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. Handchriftlicher Brief. Nr. 578. Eingangsvermerk: prä 1. VI. 1916 K.u.k. Kriegspressequartier Platzkommando. Kommando vorgelegt.

⁹⁸ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. E.Nr. 865/1. 3 Schreiben des Kommandanten des KPQU, GM Hoen, an: 1) das Platzkommando des k.u.k. Kriegspressequartiers in Rodaun. 2) an das k.k. Ministerium für Landesverteidigung in Wien und 3) an das Kommando des Ersatzbataillons des k.k. Landwehrinfanterieregiments Nr. 1 in Wien. Sämtliche gezeichnet von GM Hoen, Wien, am 10. November 1916.

⁹⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. 1 Blatt. Abschriften von 2 Telegrammen vom 21. Dezember 1916. 1) AOK. Kriegspressequartier Kunstgruppe Nr. 865/3 an das Kommando des Ersatzbataillons des k.u.k. Landwehrinfanterieregiments Nr. 1 in Wien, Hütteldorferstrasse 186. 2) AOK. Kriegspressequartier Kunstgruppe Nr. 865/2 an das Scheinwerferersatzlehrbataillon, Wien XXI, Jedlerseerstraße.

¹⁰⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. E.Nr. 865/1. GM Hoen an das Platzkommando des k.u.k. Kriegspressequartiers. 1 Blatt.

und seine Intelligenz wird für ihn die Zuerkennung des Einjährig-Freiwilligenrechtes und er selbst zur Frequentierung einer Offiziersschule in Antrag gebracht.“¹⁰¹

6.5.6 Hugo Maria Ritter von Eywo

Der Lst.Inft. Hugo Ritter von Eywo war knapp 37,5 Jahre alt, als er am „1.8.1914 anl.der allg.Mob. zur Kriegsdienstleistg. beim k.k.LstBezKmdo Nr. 1 [eingezogen und gleichzeitig] [...] als Kino-Operateur und Photograph zum k.u.k. Armeekommando (Kriegspressequartier)“¹⁰² kommandiert wurde. Sein Dienstgrad wurde mit ‚Kriegsphotograph‘ angegeben, seine Profession mit ‚Director der Fa Pathé frères‘ bzw. ‚Kinodirektor‘¹⁰³.

Eywos Lebenslauf¹⁰⁴ gewährt Einblicke in eine facettenreiche und recht progressive Lebensgeschichte. Nach Abschluss seiner Schulbildung mit der Absolvierung der ‚Gremial-Handelsschule‘ in Wien wird Eywo als Komptorist und Buchhalter tätig. Er verlässt jedoch diesen gutbürgerlichen Weg bereits im Jahr 1900 und wird Artist.

„1900 – 1905 war ich Artist, Kunstradfahrer auf allen Rädergattungen und bin unter dem Künstlernamen ‚Sidney Roodwell‘ in Österreich, Deutschland, Ungarn, Holland, Belgien und England aufgetreten.

1906 kam ich auf die Idee, einen Saltomortale mit einem Motorrad auszuführen und trainierte diesen Trick durch 7 Monate in Crefeld, (Deutschland) Zentral Theater.

Noch im selben Jahr absolvierte ich mit dieser Sensation den ersten Vertrag in Rotterdam (Holland) Cirque Pflöging u. wurde nach den ersten Auftritten sofort nach Deutschland Elberfeld – Variété Salamander, nach Belgien – Namur, Orpheum, Anvers – Cirque Wulff und Brüssel – Variété – Palais de Te verpflichtet.“¹⁰⁵

Doch bald schon zwingt ihn eine schwere Verletzung, bedingt durch einen Unfall beim Salto Mortale mit dem Motorrad im San Francisco Orpheum Theatre, seine Karriere als Artist zu beenden und nach Wien zurückzukehren.

¹⁰¹ ÖStA/KA/AOK/KPQU – Karton 29/E-F (Fasz.F/8) unter: FINDEIS Heinrich. E.Nr. 865/1. 3 Schreiben des Kommandanten des KPQU, GM Hoen, an das Kommando des Ersatzbataillons des k.k. Landwehrintanterieregiments Nr.1 in Wien. Gezeichnet von GM Hoen, Wien, am 10. November 1916.

¹⁰² Vgl. ÖStA/KA/I-Karton 613/GBBL/Wien/Gebj. 1877/Inh. Eh-Ez. Evidenzblatt Hugo von Eywo. Abschrift. K.u.K. Infanterieregiment Hoch- u. Deutschmeister Nr. 4. 2 Seiten. S. 1.

¹⁰³ Ebd. S. 2.

¹⁰⁴ Vgl. Lebenslauf Hugo Eywo, niedergeschrieben im Juni 1948, transkribiert von Werner Razkóvi. Unter: http://www.stadtfilm-wien.at/media/uploads/documents/wo_sind_die_millionen/lbi_kontextmat/hugoeywo_cv_1948.pdf (12.09.2012). pdf-Dokument S. 1-3.

¹⁰⁵ Lebenslauf Hugo Eywo, niedergeschrieben am 30. Juni 1948 in Wartberg an der Krems, transkribiert von Werner Razkóvi. Unter: http://www.stadtfilm-wien.at/media/uploads/documents/wo_sind_die_millionen/lbi_kontextmat/hugoeywo_cv_1948.pdf (12.09.2012). pdf-Dokument. 3 Seiten. S. 1.

„Nach Erholung von dem Unfall, bei meinen Eltern, trat ich Ende 1907, bei der Fa. Pathe Freres, Wien I., Graben 19, als Repräsentant und Organisator für Geschäftsgründungen ein.

Zuerst gründete ich ein Kino Theater in Reichenberg (Böhmen) Turnhalle, hierauf in Wien I, [sic!] Graben 17 das Graben Kino.“¹⁰⁶

Neben zahlreichen Kinogründungen in Griechenland, Rumänien und im Osmanischen Reich entdeckt bzw. erfindet Eywo im Zuge der Versorgung dieser Kinotheater mit Filmen den ‚Filmverleih‘.

„Durch die vielen Neugründungen war ich gezwungen die Filme beizustellen, welche ich en Stock von der Fa. P.F., Paris, zugesandt erhalten habe. Diese Filme habe ich verliehen u. habe ich dadurch einen neuen Geschäftszweig gefunden.

Ich verständigte meine Firma und überzeugte dieselbe, aufgrund meiner Erfahrungen, dass der Verleih der Filme gewinnbringender und umsatzfähiger ist, als der bis zu dieser Zeit, getätigte Verkauf der Filme.

Bald darauf wurde ich von der Firma ersucht, alle Unternehmungen in Griechenland, gewinnbringend abzugeben und nach Wien zu reisen und den ‚Film Verleih‘, in Wien einzuführen. Nach kurzer Zeit war auch diese Neugründung im besten Gange und wurde ich in Anbetracht meiner Leistungen zum Direktor für den Orient ernannt.“¹⁰⁷

1914 kehrt Eywo schließlich nach Wien zurück.

„Ich wurde dem A.O.K. u. K.P.Qu. als Verbindungs-Offizier als bildlicher Berichterstatter zugeteilt, welche Stelle ich bis zur Beendigung des Weltkrieges inne hatte.“¹⁰⁸

Eywo leitet ab August 1914 eine Expositur der österreichisch-ungarischen Kinoindustriegesellschaft¹⁰⁹, die dem KPQu zugeteilt ist. Er steht vom 1. August 1914 bis 20. März 1917 und vom 1. November 1917 bis zum 30. November 1918 als Kriegsfotograf und Aufnahmeoperator im Dienste des AOK-KPQU.¹¹⁰ Am 21. März 1915 wird Eywo im Zuge „der Musterung auf Allerh.Bef. Frontdiensttauglich befunden“¹¹¹ und zum Ersatzbataillon des k.u.k. Infanterieregiments Nr. 4 transferiert.¹¹²

¹⁰⁶ Ebd. S. 1.

¹⁰⁷ Ebd. S. 2.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ S. o. S. 25. Kap. 7.4. Die Operateure der Ersten Stunde.

¹¹⁰ ÖStA/KA/I-Karton 613/GBBL/Wien/Gebj. 1877/Inh. Eh-Ez. Abschrift des Hauptgrundbuchsblatts von Hugo Ritter von Eywo. Laut der beim Heeresarchiv Wien erliegenden Präsenzstandesliste des Armeeoberkommando-Kriegspressequartier 1914/1918 (442). 2 Seiten. S. 2.

¹¹¹ ÖStA/KA/I-Karton 613/GBBL/Wien/Gebj. 1877/Inh. Eh-Ez. (Interims-)Hauptgrundbuchsblatt Hugo Maria (Ritter von) E Y W O. Assentjahr 1899. Blatt-Nr.(158)908. 2 Seiten. S. 2.

¹¹² Ebd.

Zwei Schriftstücken aus dem internen Schriftverkehr des KPQu betreffen die Enthebung Eywos von seinem Dienst als Operateur für das KPQu. im Oktober 1918.

„Der mit Kommando-Befehl Nr. 235 zur Filmstelle Kommandierte Hugo Ritter v. Eywo wurde mit E.G.I.Nr. 42405 des k.k. Ministerium für Landesverteidigung als Kino-Operateur für das Kriegspresse-Quartier auf unbestimmte Zeit enthoben; demzufolge bezieht der Genante keine Gebühren, erhält aber auch von der Filmstelle des K.P,Qu. keinerlei Bezahlung. In seiner früheren Kommandierung bei der Lichtbildstelle hatte der Genannte, seiner Angabe nach, reichlichere Gelegenheit des Verdienstes, welche ihm aber bei der Filmstelle nicht geboten werden kann, da dies der Dienst nicht zulässt; ausserdem wäre auch eine dauernde Bevorzugung dieses einen enthobenen Operateurs gegenüber den übrigen militärischen Operateuren aus disziplinären Gründen unzulässig. Da auch eine Bezahlung des Operateurs Eywo eine zu grosse Belastung des Filmfondes darstellen würde, wird gebeten, den Genannten, der auch überdies über keinen Aufnahmeapparat verfügt, wieder der Lichtbildstelle zuzuteilen und dafür den vom Chef.d.Ers.Wes. zugewiesenen Dr. Schenker von der Lichtbildstelle zur Filmstelle zu transferieren.“¹¹³

Dieser Vorschlag wird von der Lichtbildstelle abgelehnt, weil diese den ‚ausgesprochenen‘ Porträtfotografen Dr. Schenker mangels seiner Erfahrung als Kinooperateur für eine Transferierung zur Filmstelle für nicht geeignet befindet und stattdessen vorschlägt, den „[...] Lst.Inf.tit.Kpl. ZSIGMOND Alexander, der mit dem Kinowesen vollkommen vertraut ist und über einen eigenen Aufnahmeapparat verfügt, an Stelle des zur L.Stelle wieder einrückenden KPh.v.Eywo zur Filmstelle zu transferieren“¹¹⁴. Zum weiteren Verlauf dieses Personaltransfers wurden im angegebenen Bestand keine sonstigen Quellen gefunden.

Die wenigen erhalten gebliebenen Akten und Schriftstücke im ÖStA sind auf diverse Bestände und Unterbestände verteilt auffindbar. Bezogen auf Eywos Tätigkeit als Kino-(Aufnahme-)Operateur im August des Kriegsjahres 1915 belegt ein Schriftstück¹¹⁵, dass Hugo Ritter von Eywo als Kinooperateur an einer ‚Berichterstatter-Reise‘ nach Tirol teilnimmt.

„Die neuzusammengesetzte Expositur nr. 3 des Kriegspressequartiers geht am 14. zur kurzen Besichtigung des Subrayons nach Karrersee ab.

Die Expositur besteht aus:

Rttm. Koschul – Kmd.,

bayr.Mjr.a.D. Fahrmbacher,

¹¹³ ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 57/Kriegspressequartier [...] Filmstelle FN.26.686-28.393 [...]. KPQu. E.Nr. 1310, Wien, 19. Oktober 1918. 1 Blatt.

¹¹⁴ ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 57/Kriegspressequartier [...] Filmstelle FN.26.686-28.393 [...]. K.D.Nr. 28364 bzw. F.28470. Wien, 28. Oktober 1918. 1 Blatt.

¹¹⁵ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 26/A/Fasz. 8. Alpenkorps. Diverse Schriftstücke, Militärakten und Depeschen bzw. deren Abschriften.

Frl. Schalek, A.Goth, Dr. Bastyr (alle 4 Schriftsteller) und

Ritt. v. Eywo (Kinooperateur); ferner ein Feldgendarm und 7 Diener.¹¹⁶

Da die Anwesenheit des deutschen Alpenkorps in Tirol jedoch strengster Geheimhaltung unterliegt, sieht der deutsche Generalstab in der Entsendung von Berichterstattern in das Operationsgebiet des deutschen Alpenkorps einen Verstoß gegen die Vereinbarungen mit dem AOK bzw. KPQu. Obwohl diesbezüglich zumindest eine mündliche Vereinbarung auf allerhöchster Ebene zwischen den Generälen der Infanterie Conrad und Falkenhayn¹¹⁷ getroffen worden war, sorgt die Entsendung von Berichterstattern letztlich doch für große Aufregung.

Aus keinem der Schriftstücke geht, abgesehen von der namentlichen Erwähnung Eywos, Näheres über dessen Tätigkeit im Verlauf dieser ‚Berichterstatter-Reise‘ nach Tirol hervor.

Sehr aufschlussreiche und interessante Informationen zu Ritter von Eywos Arbeit als Aufnahmeoperateur liefern die im ‚Nachlass Hoen‘¹¹⁸ erhaltenen Protokolle¹¹⁹ über Filmaufnahmen vom 1. bzw. 23. November 1916 zusammen mit beigelegten sieben 35 mm-Filmstreifen über je vier Kader. Das Protokoll vom 01.11.1915 beschreibt „Kinematographische Aufnahmen von der Allerseelen-Feier in Gorlice¹²⁰ am 1. November 1915“¹²¹, die mit gleicher Akribie geführten Aufzeichnungen vom 23.11.1915 dienen der

¹¹⁶ ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 26/A/Fasz. 8. Alpenkorps. Abschrift. K.u.k Landesverteidigungskommandant in Tirol. Res. Nr. 2370. Deutsches Alpenkorps/Anlage zu N.O.Geh.Nr. 750 14/8. An R O S S B E R G in Standort des LVK, am 13. August 1915. BRIXEN.

¹¹⁷ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 26/A/Fasz. 8. Alpenkorps. Telegramm, Nr. 1417/2. Hptm. v. Hödl an Major Nicolai.

¹¹⁸ ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr.3. Eine Mappe mit verschiedenen Memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationsskizzen.

¹¹⁹ Mit der Änderung des Vertrags zwischen dem KPQu und den zugelassenen Filmfirmen am 21. September 1915 wurden die Leiter der Exposituren verpflichtet, die einzelnen Filmaufnahmen zu nummerieren und dazu den jeweiligen Standort, unter Angabe der benützten Karte, das Datum und die Uhrzeit anzugeben. Vgl. dazu. ÖStA/KA/AOK-KPQu -Karton 95/Filmpropaganda. K.u.k. Armee-Oberkommando Kriegspressequartier. E.Nr. 1715 vom 21. September 1915. 4 Seiten.

¹²⁰ Anfang April 1915, nach knapp acht Monaten Kampf gegen Russland, hatten die Mittelmächte bereits Verluste von 600 000 bis 800 000 Mann zu beklagen. Die sogenannte Durchbruchsschlacht von Gorlice-Tarnow am 2. und 3. Mai 1915 markiert einen entscheidenden Wendepunkt an der Ostfront. Die russische Front in den Karpaten war von deutschen und österreichisch-ungarischen Kampfverbänden durchbrochen worden und ermöglichte das Vordringen der Mittelmächte über mehr als 40 Kilometer Richtung Osten. Vgl. dazu: Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. TRUPPENDIENST-Taschenbuch Band 7, 2. überarb. Aufl. 1981. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993. S. 91-98.

¹²¹ ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr. 3. Eine Mappe mit verschiedenen Memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationsskizzen. Handschriftlicher Filmtruppführer-Rapport, 1 Seite, vom 01.11.1915.

„Bezeichnung der in dem Film ‚Ein Tag bei der Armee Böhm-Ermolli‘ aufgenommenen Generalstabsoffiziere, Truppenkörper und Orte“¹²².

Das Protokoll vom 1. November 1915 umfasst neun Punkte, in denen jeweils der Inhalt einer Aufnahme skizziert wird wie der Empfang der Ehrengäste am Bahnhof in Gorlice, endlose Reihen von Offizieren auf dem Weg zum Soldatenfriedhof auf dem Schlachtfeld, „Höhe 357 unmittelbar nördlich der Stadt“¹²³, der Obelisk aus Granathülsen, Heldengräber und schließlich Bilder von der Feldmesse und von den Feldpredigten der mosaischen und muslimischen Seelsorger. Zusammengefasst ergeben die Aufnahmen 120 Meter belichtetes Negativmaterial, welches Eywo „[...] Herrn Schaschek der Sascha-Filmfabrik, zur Abgabe an Herrn K.u.K. Hauptmann Zitterhofer [...]“¹²⁴ am 1. November 1915 übergibt. Die knapp sieben Minuten Laufzeit (120 m Film bei ca. 16 B/sec.) der aufgenommenen Sequenzen verweisen diesen Filmbeitrag in die Rubrik der Aktualitäten typischer Wochenberichte von den Kriegsschauplätzen.

Die zeitgleiche Anwesenheit von Ludwig Schaschek in Gorlice lässt die Vermutung zu, dass an einzelnen Frontabschnitten, zu gewissen Ereignissen und für bestimmte Filmproduktionen, zwei oder auch mehrere Operateuren eingeteilt wurden¹²⁵, wie es beispielsweise anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Franz Josef I. oder bei der Produktion des ‚Isonzo-Films‘ durch die Sascha-Filmfabrik der Fall war.

Im Aufnahmeprotokoll vom 23. November 1915 beschreibt Ritter von Eywo die Aufnahmen für einen Spezialfilm mit dem Titel EIN TAG BEI DER ARMEE BÖHM-ERMOLLI.

Eywo muss diese Filmaufnahmen in Frontnähe gedreht haben, denn die dem Protokoll beiliegenden Filmstreifen lassen auf Kampfhandlungen in unmittelbarer Umgebung der Aufnahmeorte schließen. Bei einem Vergleich der Filmbilder mit Eywos Beschreibungen auf

¹²² ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr. 3. Eine Mappe mit verschiedenen Memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationskizzen. Handschriftlicher Filmtruppführer-Rapport, 4 Seiten, vom 23.11.1915. S. 1.

¹²³ Ebd. Ankündigung und Ablauf der Feierlichkeiten anlässlich der Allerseelenfeier auf dem Schlachtfelde von Gorlice am 1. November 1915. 2 Seiten. Beiliegend dem diesbezüglichen Kommandobefehl Nr. 61 des k.u.k. Militärkommandos Krakau vom 25. Oktober 1915. S. 2. Unter: Ort und Zeit der Feierlichkeiten.

¹²⁴ ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr. 3. Eine Mappe mit verschiedenen Memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationskizzen. Handschriftlicher Filmtruppführer-Rapport, 1 Seite, vom 01.11.1915.

¹²⁵ Vgl. dazu auch ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 57/Kriegspresssequartier/Filmstelle FN.26.686-28.393. F.28330, Filmtruppführer-Rapport Nr. 1.254, Udine am 12. Oktober 1918, in dem glz. 3 Operateure, Feldw. Feuchtinger, Zugsf. Sieber und Korp. Tanzer, angeführt werden.

Seite 2, unter C) Am Gefechtsfeld, findet sich beispielsweise unter Punkt 16) die Eintragung „Sammeln der russischen Gefangenen“¹²⁶.

Einer der sieben Filmstreifen zeigt eine größere Gruppe russischer Gefangener unter Bewachung von k.u.k. Soldaten.

Laut österreichisch-ungarischen Heeresberichten wurden in der ersten Novemberhälfte des Kriegsjahres 1915 während der Kämpfe im Raum Czartorysk am Styrbogen und infolge der Kampfhandlungen an der Strypa ca. 8 000 russische Soldaten, darunter viele Offiziere, gefangen genommen.¹²⁷ Im Monat davor sollen es gar 40 000 russische Gefangene gewesen sein.



Abb. 5¹²⁸ - Russische Gefangene

Die übrigen Darstellungen auf den restlichen Filmstreifen zeigen militärische Aktionen, welche auch im Etappenraum hinter der Front entstanden sein könnten.

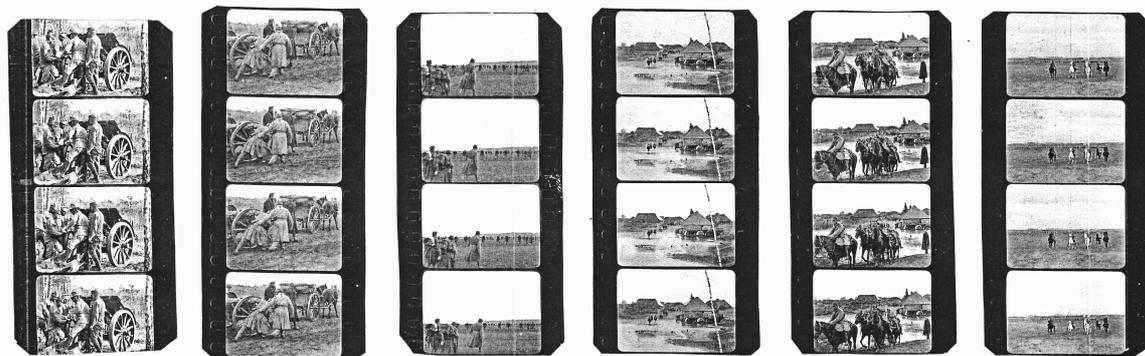


Abb. 6¹²⁹ - Filmstreifen aus Nachlass Hoen

¹²⁶ ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr. 3. Eine Mappe mit verschiedenen Memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationskizzen. Handschriftlicher Filmtruppführer-Rapport, 4 Seiten, vom 23.11.1915. S. 3.

¹²⁷ Vgl. Feldmarschalleutnant v. Hoefler. Stellvertreter des Chefs des Generalstabes: Der österreichisch-ungarische Heeresbericht: Textquellen: Amtliche Kriegs-Depeschen nach Berichten des Wolff'schen Telegr.-Bureaus. Band 3., Berlin (1916) In: http://www.stahlgewitter.com/15_11_00.htm (18.09.2012).

¹²⁸ ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr. 3. Eine Mappe mit verschiedenen memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationskizzen. (Bild/Kopie bearbeitet).

¹²⁹ Ebd. (Bilder/Kopien bearbeitet).

Verglichen mit Eywos Beschreibungen könnten die restlichen sechs Filmstreifen folgenden Punkten in Eywos Protokoll entsprechen:

„C) Am Gefechtsfeld. [...]

11.) Der Korpskommandant zur Rekognoszierung vorrückend, begegnet der vorrückenden Korpsreserve.

[...]

17.) Die Kavallerie erhält den Befehl zur Verfolgung.

18.) Die Artillerie folgt gleichfalls im schwierigen Gelände.“¹³⁰

Auf Seite 4 fügt Eywo weitere Erläuterungen zu den Eintragungen 12 bis 19 auf Seite 3 hinzu, die Aufschluss über die Namen der aufgenommenen militärischen Einheiten und über die Aufnahmeorte geben.

Die darin genannten Orte ‚Plaszowa‘, ‚Kol. Kamienna Werba‘ und ‚Iwanie Püsti‘ (Pustoiwanie) liegen etwa 40 km nordöstlich von Brody, wo Ritter von Eywo bereits am 1. November 1915 Aufnahmen von der Allerseelenfeier auf dem Heldenfriedhof gemacht hatte.

Unweit dieser Orte, in ca. 10 bis 40 km Entfernung, befanden sich zur Zeit des Aufenthaltes von Ritter von Eywo Einheiten der Armee Böhm-Ermolli wiederholt in Kämpfen mit den Russen.

„Fast zur gleichen Zeit [während der ersten Novembertage 1915] entfesselte Brussilows XVII. Korps an der Ikwa bei Sapanow erbitterte Kämpfe. Die Absicht des GdK. Böhm-Ermolli, den Russen diesen Ort und ihren Brückenkopf zu entreißen, hatte nicht verwirklicht werden können, da die hinter dem rechten Flügel des XVIII. Korps bereitgestellten Reserven zur Gruppe Kosak abberufen werden mußten. Nun suchte der Russe wieder einen Keil in die 31. ID. zu treiben. Er führte fünf Tage lang, vom 7. bis zum 11. November, Stoß auf Stoß. Doch das ungarische IR. 44 und das bh. IR. 3 behaupteten in zäher Abwehr das berannte Frontstück.“¹³¹

Feldmarschallleutnant Maximilian Hoen schreibt über die Kriegereignisse an der Ostfront in den Monaten Oktober und November 1915:

¹³⁰ ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen. Signatur B/46. Nachlass: HOEN. 1-8/Nr. 3. Eine Mappe mit verschiedenen Memoranden, Zeitungsartikeln, handschriftlichen Auszügen und Situationskizzen. Handschriftlicher Filmtruppführer-Rapport, 4 Seiten, vom 23.11.1915. S. 3.

¹³¹ Österreichisches Bundesministerium für Heerwesen (Hrsg. unter der Leitung von Edmund Glaise-Horstenau): Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914-1918. Dritter Band. Zweiter Teil. Das Kriegsjahr 1915. Russische Vorstöße an der Strypa und an der Ikwa (31. Oktober bis 11. November) 2. Aufl., Wien 1930. S. 5, 52ff. Unter: <http://honsi.org/literature/svejk/dokumenty/oulk/band3.html> (18.09.2012).

„Während der Schlacht bei Czartorijsk war es vom 21. bis 28. Oktober wieder zu größeren Kämpfen zwischen oberer Ikwa und oberem Sereth gekommen, wobei Böhm-Ermolli kleine Anfangserfolge der Russen in der zweiten Schlacht bei Nowo Aleksinieć bald wettmachte. Ernstere Gefahren brachten die russischen Durchbruchsversuche an der Strypa vom 30. Oktober bis 8. November. Wiederum galt es den Abschnitt beiderseits Burkanow. Am Nordflügel beim Dorfe Siemikowce gelangten die Russen über den Fluß, wurden aber von den Reserven bald abgefangen und mußten nach viertägigem erbitterten Ringen, wobei sich die 38. Honved-Infanteriedivision Csanády besonders auszeichnete, das Dorf räumen. Wiederholte Angriffe gegen den von der 39. Honved-Infanteriedivision Generalmajor v. Dáni verteidigten Brückenkopf Wisniowczyk brachen unter großen Verlusten zusammen. Mitte November trat endlich eine längere Ruhepause ein. Der wechselvolle, die Kräfte der Truppen außerordentlich in Anspruch nehmende Feldzug war zu Ende. Obzwar er einen bedeutenden Raumgewinn gebracht, war sein Verlauf ein wenig befriedigender.“¹³²

Der Kartebereich in Abb. 7 zeigt auf, wo die von Eywo angegebenen Orte liegen (gelbe Markierungen). Abb. 8 stellt den Frontverlauf im September 1915 dar.



Abb. 7¹³³ - Südöstl. Kriegsschauplatz

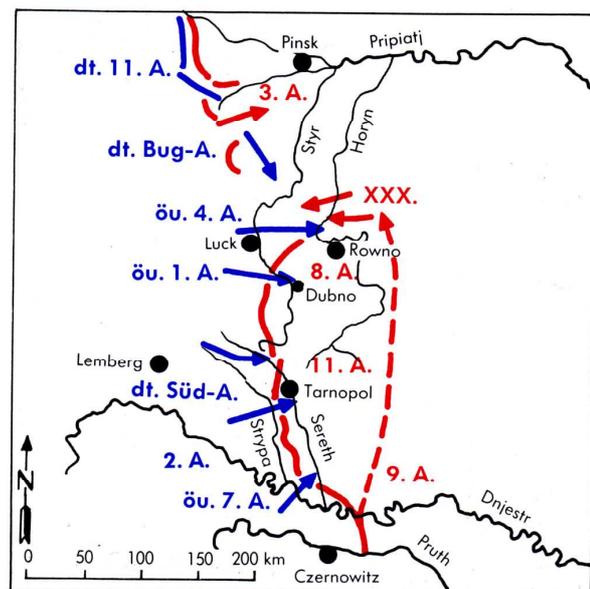


Abb. 8¹³⁴ - Feldzug von Rowno (Sept. 1915)

¹³² Hoen, Feldmarschallleutnant Max: Kapitel 7: Der Feldzug von Rowno. In: Schwarte, Generalleutnant Max (Hrsg.): Der Weltkrieg um Ehre und Recht. Die Erforschung des Krieges in seiner wahren Begebenheit, auf amtlichen Urkunden und Akten beruhend. Bd. 5. Der österreichisch-ungarische Krieg. Leipzig und Berlin 1919-1933. Unter: <http://www.wintersonnenwende.com/scriptorium/deutsch/archiv/weltkampf/wer0514.html> (17.9.2012) Digitalisierte Version von 2009-2012. o. S.

¹³³ Ausschnitt der Karte ‚Südöstlicher Kriegsschauplatz‘. Farbig, Maßstab 1:1.250.000. In: Ardenne, Generalleutnant Armand Baron von et al. Der Krieg 1914/15 in Wort und Bild. 2. Bd. Unter: Beilagen (in Schleife). Berlin 1916. (Bild/Kopie bearbeitet).

Zurück in Brody dreht Eywo noch einige Aufnahmen von der verschneiten Stadt, denn Ostgalizien erlebte im Jahr 1915 einen sehr frühen Wintereinbruch.

„Mitte November war alles verschneit. Über die podolische Steppe strich ein eisiger Wind und verwehte alle Stellungen und Wege. Dann traten wieder Tauwetter und Regen ein und verwandelten alles Land in einen Morast. In den Kampfgräben stand das Wasser. Die in Schlamm und Sumpf versinkenden Truppen mußten die immer wieder einstürzenden Grabenwände und Unterstände stützen. Zudem war, besonders zur 4. Armee, der Nachschub auf den bisher nur notdürftig wiederhergestellten Bahnen gegen Kowel nur unzulänglich. Im Dezember gestaltete sich der Nachschub bei dieser Armee immer bedenklicher. War doch am 6. die Eisenbahnbrücke über die Weichsel bei Iwangorod durch einen Eisstoß beschädigt worden. Der Gesundheitszustand der Truppe war bei dem bitteren Mangel an Lebensmitteln, bei der steten, harten Arbeit an den Stellungen und bei dem aufreibenden Sicherungsdienst ausnehmend ungünstig. Die Grabenbesetzungen wurden von Ruhr, Nieren- und Gelenkskrankheiten heimgesucht. Einzelne Leute starben sogar an Entkräftung.“¹³⁵

Doch derartige Misere verschwieg die Berichterstattung der Kriegspropaganda ebenso wie die Verluste in den eigenen Reihen.

Hugo Ritter von Eywo wurde für sein tapferes Verhalten auf den Kriegsschauplätzen während seiner Tätigkeit als Aufnahmeoperator im Jahre 1917 hoch ausgezeichnet. Beantragt wurde die Silberne Tapferkeitsmedaille 2. Klasse, doch am 11. Juli 1917 wurde Hugo Ritter von Eywo das Goldene Verdienstkreuz am Bande der Tapferkeitsmedaille mit den Schwertern verliehen, „[...] laut Allh. Entschließung vom 5.7.1917“¹³⁶.

„Genannter ist seit Kriegsbeginn im Felde, war sozusagen auf sämtlichen Kriegsschauplätzen der Monarchie, wo er Aufnahmen für das Kriegsarchiv machte. Vom 16. bis 26. November 1916 war er beim Regiment. Sein ständiger Aufenthaltsort war der Beobachtungsstand und Batteriestellungen, von wo er verschiedene Gefechtsmomente aufnahm. Am 22. November 1916 ging er mit seinen zwei Bekleitmännern [sic!] nach Sosmezö machte Aufnahmen aus der Schwar[m]linie, dann ging er im Dorfe weit vor die eigene Stellung, wo er trotzdem die eigenen und feindlichen Patrouillen ein reges Gewehrfeuer unterhielten, Aufnahmen machte. Während seines ganzen Aufenthaltes an unserer Front zeigte sich Genannter als ein

¹³⁴ Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. TRUPPENDIENST-Taschenbuch Band 7, 2. überarb. Aufl. 1981. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993. Abb./Karte: Der Feldzug von Rowno im September 1915. S. 124. (Bild/Kopie bearbeitet).

¹³⁵ Österreichisches Bundesministerium für Heerwesen (Hrsg. unter der Leitung von Edmund Glaise-Horstenau): Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914-1918. Dritter Band. Zweiter Teil. Das Kriegsjahr 1915. Die öst.-ung. Ostfront von Mitte November bis in die zweite Hälfte Dezember. 2. Aufl., Wien 1930. S. 555. Unter: <http://honsi.org/literature/svejk/dokumenty/oulk/band3.html> (180.9.2012).

¹³⁶ ÖStA/KA/I-Karton 613/GBBL/Wien/Gebj. 1877/Inh. Eh-Ez. (Interims-)Hauptgrundbuchsblatt Hugo Maria (Ritter von) E Y W O. Assentjahr 1899. Blatt-Nr.(158)908. 2 Seiten. S. 2.

tapferer, diensteifriger Mann, der seinen Obliegenheiten mit wahrer Begeisterung entsprach.“¹³⁷

Eywo führt in seinem Lebenslauf als weitere Auszeichnungen noch einen bulgarischen und einen türkischen Orden an.¹³⁸ Eine Eintragung in einer weiteren Abschrift seines Hauptgrundbuchsblattes für die Vereinigten Wehrevidenzstellen (Gruppe 1) aus dem Jahr 1941 bestätigt für den 29.7.1918: „Verleihung durch Zar der Bulgaren Militärverdienstorden VI. Klasse mit der Kriegsdekoration am Bande des T.Ordens, Kmdo Bef.Nr. 209/1918“¹³⁹.

Zu der, in seinem Haupt-Grundbuchsblatt vermerkten, Teilnahme Eywos an einer „Exkursion z.H.Gr.F.M.Frh.v.Boroevic“¹⁴⁰ ab 15. Juni 1918 sind keine weiteren Informationen verfügbar.

6.5.7 Eduard Hoesch

Eduard Hoesch war der erste Kameramann in Felix Dörrmanns *Vindobona-Film*¹⁴¹ (gegr. 1912) und „Hoesch war es, der Sascha Kolowrat auf das Atelier in der Biberstraße aufmerksam machte, das dann auch den Besitzer wechselte“¹⁴².

1913 trat er eine Stelle bei *Sascha-Film* an, wo er auch für die Kinematografie im Felde im Rahmen der Filmstelle des KA/KPQu. herangezogen wurde, vorwiegend für Aufnahmen von Kaiser Karl I., der ihn 1917 zu seinem „persönlichen Operateur“¹⁴³ ernannte.

6.5.8 Otto Kanturek

Otto Kanturek, ab 1915 ein Operateur von *Sascha-Film*, wurde im Jänner 1918 zum Ldst. Inf. tit. Gefreiten befördert, da er sich, laut einer kurzen Dienstbeschreibung, „[b]ei der italienischen Offensive stets durch schneidiges Vorgehen und diensterfreudiges Arbeiten die Anerkennung aller Vorgesetzten erworben [hatte].“¹⁴⁴ Die Begutachtung des Kommandanten

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Lebenslauf Hugo Eywo, niedergeschrieben am 30. Juni 1948 in Wartberg an der Krems, transkribiert von Werner Razkovi. Unter: http://www.stadtfilm-wien.at/media/uploads/documents/wo_sind_die_millionen/lbi_kontextmat/hugoeywo_cv_1948.pdf (12.09.2012). pdf-Dokument. 3 Seiten. S. 2.

¹³⁹ ÖStA/KA/I-Karton 613/GBBL/Wien/Gebj. 1877/Inh. Eh-Ez. Abschrift des Hauptgrundbuchsblatts von Hugo Ritter von Eywo. Laut der beim Heeresarchiv Wien erliegenden Präsenzstandesliste des Armeeoberkommandos-Kriegspressequartier 1914/1918 (442). 2 Seiten. S. 2.

¹⁴⁰ Ebd. S. 1.

¹⁴¹ Vgl. Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. ÖBV, Wien 1981. S. 51.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 74.

¹⁴⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 9/Akten des Kriegspressequartiers. Beförderungseingabe Otto Kanturek vom 12. Jänner 1918. 1 Seite.

befindet Kanturek „durch sein fachmännisches Können, Fleiß und Intelligenz im Verein mit großen Erfolgen bei Aufnahmen vor dem Feind vollkommen geeignet“¹⁴⁵.

Kanturek setzt nach dem Krieg seine Karriere als Kameramann in Österreich und dann, bedingt durch seine Emigration, in Großbritannien erfolgreich fort. Er stirbt am 26. Juni 1941 infolge eines Flugzeugabsturzes bei Dreharbeiten in Norfolk.

„He was killed with Jack Parry when a Hurricane fighter collided with their Avro Anson camera plane over Norfolk after filming for ‚A Yank in the R.A.F.‘ (1941).“¹⁴⁶

6.5.9 Josef Letzter

Josef Letzter war für die *Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft* tätig, wie aus einem auf den 14. Jänner 1915 datierten Schreiben dieser Firma an das KPQu. hervorgeht. Darin wird gebeten, Josef Letzter auf dem nördlichen Kriegsschauplatz einzusetzen, da er „[...] vom Kommando der k.u.k. Balkanstreitkräfte am 9. Jänner l.J. von Peterwardein nach Wien zurückdirigiert und ihm bedeutet wurde, dass sich durch den Stillstand der Operationen vorderhand keine Gelegenheit für Kinaufnahmen vor dem Feinde bietet [...]“¹⁴⁷

Die österreichisch-ungarische Offensive gegen Serbien hatte am 12. August 1914 begonnen und endete Mitte Dezember 1914, nach einer Gegenoffensive Serbiens, mit einem Rückzug der österreichisch-ungarischen Heeresverbände bis an die Save bzw. nach Belgrad.

„Insgesamt kamen auf den südlichen Kriegsschauplatz einschließlich Etappentruppen und Festungsbesatzungen seit Kriegsbeginn bis Mitte Dezember rund 12.000 Offiziere und 450.000 Mann. Nach den anfangs Februar 1915 abgeschlossenen genauen Erhebungen stellten sich die Verluste in dieser Zeit folgend:“¹⁴⁸

	tot	gefangen	vermisst	verwundet	krank	zusammen
Offiziere .	. 1.060	66	656	3.211	2.599	7.592
Mann . .	. 27.216	1.980	73.988	118.911	44.117	266.212
Summe .	. 28.276	2.046	74.644	122.122	46.716	273.804

Abb. 9¹⁴⁹ - Österr.-ung. Verluste auf dem südlichen Kriegsschauplatz bis Ende 1914

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Zur Person Otto Kanturek (1897 – 1941) IMDb (Internet Movie Database) Unter: <http://www.imdb.com/name/nm0438002/> (01.10.2012).

¹⁴⁷ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 35/Diverse Personalunterlagen von KPQ-Mitgliedern, .../L/12 unter Letzter Josef. Brief vom 14. Jänner 1915. *Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft* an das KPQu. 2 Seiten. S. 1.

¹⁴⁸ Österreichisches Bundesministerium für Heerwesen (Hrsg. unter der Leitung von Edmund Glaise-Horstenau): Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914-1918. Erster Band. Das Kriegsjahr 1914. Vom Kriegsausbruch bis zum Ausgang der Schlacht bei Limanowa-Lapanów. Der Herbstfeldzug 1914 gegen Serbien und Montenegro. Rückblick und Ausklang. 2. Aufl., Wien 1930. S. 748ff. Unter: <http://honsi.org/literature/svejk/dokumenty/oulk/band1.html> (02.10.2012).

¹⁴⁹ Ebd. (Bild/Kopie bearbeitet).

„Als Folge dieser außerordentlichen Verluste [Serbien hatte Verluste in der Höhe von ca. 200.000 Mann zu beklagen] trat eine zehnmonatige Kampfpause auf dem Balkankriegsschauplatz ein.“¹⁵⁰

Die Bitte der *Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft* wird vom Direktor des Kriegsarchivs, Emil Woinovich (de Belobreska) wärmstens befürwortet¹⁵¹.

Ein weiteres Schreiben vom 21. Mai 1915, verfasst vom Kanzleidirektor der k.u.k. Generalstabsabteilung des 7. Corps, „[...] bestätigt, dass der Kino-Operateur Josef LETZTER sich vom 1. April bis zum 25. Mai hierorts aufgehalten und photographische sowie kinematographische Aufnahmen gemacht hat“¹⁵².

Mangels weiterer Quellen können über den weiteren Verbleib des Operateurs Josef Letzter keine detaillierten Aussagen getroffen werden. Sein Name fehlt auch in jenen Personallisten¹⁵³ des KPQu., die im ÖStA/KA erhalten geblieben sind.

Wahrscheinlich ist ein Ausscheiden Josef Letzters aus dem Dienst bei der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs, nachdem „[...] das k.u.k. Oberkommando mit Erlass vom 7. August l.J. [1915] E.Nr. 1456/1 die Direktion des k.u.k. Kriegsarchivs angewiesen [hatte], den Vertrag vom 12. August 1914¹⁵⁴ für aufgelöst zu erklären.“¹⁵⁵

Die *Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft* hatte ihren Verpflichtungen entsprechend dieses Vertrages nicht mehr nachkommen können und sah sich aufgrund technischer Schwierigkeiten auch weiterhin nicht in der Lage, Kriegsfilme produzieren zu können.¹⁵⁶

6.5.10 Maximilian Nekut

Diverse Grundbuchsdokumente Maximilian Nekuts wurden in den Jahren 1930/31 für die Ausstellung einer Militärdienstbestätigung durch die Wiener Magistratsabteilung 14 benötigt. Mangelnde Belege für den Nachweis einer ununterbrochenen Militärdienstleistung machten eine eidesstattliche Zeugenerklärung für den Zeitraum vom 10.10.1917 bis zur Entlassung am 31.10.1918 erforderlich. Aus einer eidesstattlichen Erklärung vom 20. September 1930 durch

¹⁵⁰ Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. TRUPPENDIENST-Taschenbuch Band 7, 2. überarb. Aufl. 1981. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993. S. 79.

¹⁵¹ Vgl. ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 35/Diverse Personalunterlagen von KPQ-Mitgliedern, .../L/12 unter Letzter

Josef. Brief vom 14. Jänner 1915. *Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft* an das KPQu. 2 Seiten. S. 2. Handschriftlicher Vermerk.

¹⁵² Ebd. K.u.k. 7. Korpskommando an das KPQu. Feldpost 91, am 21. Mai 1915. 1 Seite.

¹⁵³ S. o. S. 27, Fußnote 44.

¹⁵⁴ S. o. Kap. 7.1. Der Beginn der österreichisch-ungarischen Kriegsfilmpropaganda. S. 16-19.

¹⁵⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95. Abschrift eines Protokolls, aufgenommen am 23. August 1915 mit den Direktoren der Wiener Kunstfilm Industrie Gesellschaft, Anton Kolm und Carl Wiener. 2 Seiten. S. 2.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 1.

den ehemaligen Kommandanten der Filmstelle des KPQu., Hauptmann des Ruhestandes Hans Otto Löwenstein, geht hervor, „[...] dass Herr Max Nekut vom 10. Oktober 1917 bis zum Staatsumsturze beim k.u.k. Kriegspressequartier als Frontaufnahmeoperator, Charge: Einjährig-Freiwilliger Titularzugsführer gedient hat.“¹⁵⁷

Außerdem weist ein Vermerk auf dem Grundbuchsblatt Nekuts auf dessen Auszeichnungen, den Eisernen Halbmond und das bulgarische Militärverdienstkreuz, hin.¹⁵⁸

Der damals Einj.Freiw.Tit.Korporal Nekut hatte im Dezember 1915 bzw. Jänner 1916 als Operator der *Sascha-Film* gemeinsam mit seinen Kollegen Lambert Pöcher und Inf. Sieber unter der Führung des Grafen Kolowrat an einer Exkursion in die Türkei teilgenommen und war dort, wie seine Begleiter auch, vom osmanischen Kriegsminister mit dem Eisernen Halbmond ausgezeichnet worden.¹⁵⁹

Nach dem Krieg war Maximilian Nekut bis 1952 im Filmgeschäft tätig, bis 1932 als Kameramann¹⁶⁰, danach als Regieassistent und Aufnahmeleiter.

6.5.11 Hans Theyer

Theyer „[...] besuchte die Kunstgewerbeschule und studierte an der Akademie der bildenden Künste sowie an der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Ab 1906 arbeitete er als Aufnahmetechniker der Filmproduktionsfirma ‚Pathé frères‘“[...]“¹⁶¹ und war zu Beginn des Ersten Weltkrieges bereits ein hoch qualifizierter, erfahrener und weit gereister Kameramann.

„[...] Als einer der ersten Filmreporter unternahm er für die damals weltbeherrschende Firma Pathé große Reisen nach China, Japan und Korea, nach Amerika, Australien und den Südseeinseln. Er drehte in Rom für eine italienische Filmgesellschaft die damals noch schüchternen Experimente der jungen Filmkunst und bei Meßter in Berlin einige der ersten Henny-Porten-Filme. [...]“¹⁶²

1914 wird Hans Theyer von ‚Messter-Film‘ in Berlin angestellt und für die Kriegsberichterstattung als Aufnahmeoperator herangezogen. So wird Theyer im November

¹⁵⁷ ÖStA/KA/I-Karton 967/GBBL/Wien/Gebj. 1883/Inh. N. Unter Ne. Eidesstattliche Erklärung des Regisseur Hans Otto, Hauptmann des Ruhestandes Hans Otto Löwenstein. Wien, 20.09.1930. 1 Seite.

¹⁵⁸ ÖStA/KA/I-Karton 967/GBBL/Wien/Gebj. 1883/Inh. N. Unter Ne. Grundbuchsblatt Maximilian Nekut. Assentjahr und Blatt-Nr.: 1915/7012. S. 2.

¹⁵⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/Diverse Personalunterlagen von KPQ-Mitgliedern/K2. Unter: Kolowrat. Exh.Nr.434 prä. 17.3.1916. Schreiben Kolowrats an das Kdo. Des KPQu. 1 Seite.

¹⁶⁰ 1924 – beispielsweise – drehte Max Nekut gemeinsam mit Gustav Učický DIE SKLAVENKÖNIGIN (A/UK, 24.10.1924. Regie: Michael Curtiz, Produktion: Alexander Kolowrat u. Arnold Pressburger.

¹⁶¹ Österreichischer Bibliothekenverbund. Katalogkarte zum Nachlass Hans Theyer. Unter: http://aleph20-prod-acc.obvsg.at/F?local_base=nlv&func=find-c&ccl_term=npz=theyer+hans? (01.10.2012).

¹⁶² Theyer, Hans: Erinnerungen eines Kameramannes. Die letzten fünf Minuten. In: Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 158. Jänner 1929. S. 7.

1914 dem amerikanischen Fotografen und Kriegsberichterstatler Albert K. Dawson¹⁶³ zugeteilt, um gemeinsam Aufnahmen von der Westfront zu drehen.

„Bei Hollebeeke in Flandern kam ich zum erstenmal mit meinem Apparat ins Feuer. Ich hatte die Mission erhalten, acht amerikanische Journalisten und einen Pressefotographen an die deutsch-französische Front zu begleiten. Sie sollten sich auf Wunsch der Mittelmächte durch persönlichen Augenschein davon überzeugen, dass die von der Entente verbreiteten Gerüchte über die Kriegsgreuel der Deutschen nicht den Tatsachen entsprachen.

Eines Tages unternahm ich allein mit dem amerikanischen Photographen, begleitet von einem deutschen Unteroffizier, eine Exkursion in das vorderste Kampfgebiet.

Wir kamen durch vollständig zerstörtes Gebiet. Von den Dörfern, die hier einst gestanden, waren nur niedrige Mauerstümpfe übrig geblieben. Es war im Herbst. Tagelanger Regen hatte die ganze Landschaft in dickflüssigen Lehmbrei aufgelöst. Wir kamen nur mühsam vorwärts und waren froh, als wir unsere Aufnahmen in der Tasche hatten.

Auf dem Rückweg sah ich plötzlich am bleigrauen Firmament einen gelben Blitz aufleuchten, rund wie ein Ring, und in weißen Rauch aufgehen. Es war ein Schauspiel, ähnlich einem Feuerwerkseffekt. Ich stand bewundernd still und bemerkte erst einen Augenblick später, dass meine beiden Begleiter sich flach in den dicken Lehmbrei geworfen hatten. Ich folgte ihrem Beispiel. Als die Detonation verklungen war, erhoben wir uns und trachteten weiter zu kommen. Aber immer dichter wurden die ‚Feuerwerkseffekte‘ und ich muß gestehen, sie gefielen mir gar nicht mehr. Mit hohem Gesang sausten die Schrapnellgeschosse über unsere Köpfe hinweg und plötzlich schlug eines von ihnen in einer Entfernung von kaum sechs Metern vor uns ein.

Der Morast, den wir früher so verwünscht hatten, wurde unsere Rettung. Denn die nassen Lehmklumpen, in die er zerstob, überhäuften uns nur mit einer dicken Kotschicht, ohne uns zu verletzen.

Wie durch ein Wunder erreichten wir die deutsche Artilleriestellung, ohne dass uns ein Unheil widerfahren wäre. Aber eben dieser Stellung schienen die Aufmerksamkeiten des Feindes zu gelten. In mehr oder minder bedrohlicher Nähe schlugen vor und hinter uns die Geschosse ein. Nichtsdestoweniger hieß es, vollkommen ungedeckt, eine Aufnahme von zirka sechzig Metern¹⁶⁴ zu drehen. Während ich mich dieser Aufgabe entledigte, hörte ich einen deutschen Offizier ins Feldtelefon sprechen: ‚Zwanzig Meter weiter nach vorn, fünfzig Meter nach rechts!‘

„Das kann ja nett werden“, dachte ich bei mir. „Ebenso korrigiert man ja auch dort drüben. Das nächste Feuerwerk schon kann ein Volltreffer sein ...“

Händen kann man schwer Disziplin beibringen. Man vermag Furcht niederzukämpfen und Courage aufzubringen, aber über zitternde Nerven ist man nicht Herr. Ich konnte froh sein, dass mir die meinen gehorchten und meine Rechte ruhig auf der Kurbel lag.

¹⁶³ Zu Albert K. Dawson s. u. S. 72-92.

¹⁶⁴ 60 m 35 mm-Film entsprechen bei ca. 16 – 18 Bildern/Sek. einer Laufzeit von ca. 3 bis 3½ Minuten.

Mein amerikanischer Kollege gestand mir später, er habe nicht gewagt, seinen Apparat einzustellen, aus Furcht, sich vor den deutschen Offizieren zu blamieren.¹⁶⁵

Dawsons Feuertaufe an der Front bei Arras wird in der Zeitung *The Stanford Daily Advocate* in der Ausgabe vom 6. Februar 1915 wie folgt geschildert:

„A shell came his way, and the next thing he [(Dawson)] knew he was spattered with mud and glad to get off uninjured.“¹⁶⁶

Insgesamt drehten Dawson und Theyer zusammen rund 760 m Film (ca. 40 Minuten) an der Westfront. Dies bildete das Material für den ersten offiziellen deutschen Kriegsfilm, der für Vorführungen in Amerika bestimmt war.¹⁶⁷

1915 wechselt Hans Theyer zum k.u.k. Kriegspressequartier in die Filmstelle des Kriegsarchivs.

„Ich selbst hatte zu jener Zeit auch bereits meine Filmtätigkeit aus dem Atelier in das Kriegsgelände verlegen müssen. Als Leiter einer Kinoexpositur des k.u.k. Kriegspressequartiers im Felde wurde ich fast an sämtliche Fronten gesandt, um Kriegsaufnahmen zu drehen, Kampfbilder, Momentbilder aus den Schützengräben und Lazaretten, aus den Etappen und eroberten Gebieten. Ich kam nach Frankreich, Flandern, Belgien, Russland, Bulgarien, Konstantinopel und an die Isonzofront.

Leider sind die Bilder, die mir da aufgedrängt wurden, nicht nur auf den Filmstreifen, die durch meine Kamera rollten, sondern von meinem Gedächtnis unauslöschlich festgehalten worden. Verwüstete Heimstätten, verwüstete Natur, vernichtete oder verstümmelte Menschenleben und Existenzen ... Vom Kriegsdienst selbst besaß ich keine Ahnung, da ich nie eine militärische Ausbildung genossen hatte.

Aber der Mensch gewöhnt sich an alles. Ich empfand die Aufnahmearbeit im Bereich der feindlichen Geschosse später lange nicht mehr als solche Sensation wie beim erstmal, zumal ich das Glück hatte, stets mit heiler Haut davonzukommen.“¹⁶⁸

1917 kehrt Theyer in das Filmstudio zurück – in jenes der Sascha-Film – „[...] um einen Propagandafilm für das neutrale Ausland [zu drehen], der beweisen sollte, wie gut es den Wienern noch immer ging und dass es geboten sei, die Blockade aufzugeben, weil sie Österreich ohnedies nichts anhaben konnte. [...]

¹⁶⁵ Theyer, Hans: Erinnerungen eines Kameramannes. XI. „Die Frau, die jeder liebt“ – Filmaufnahmen im Granatenfeuer. In: Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 168. März 1929. S. 10.

¹⁶⁶ The Stanford Daily Advocate. 6. February 1915. p.1. Zit. In: Dopperen, Ron: Shooting the Great War. Albert Dawson and The American Correspondent Film Company, 1914-1918. In: Film History. Vol. 4. 1990. S. 125.

¹⁶⁷ Vgl. Dopperen, Ron: Shooting the Great War. Albert Dawson and The American Correspondent Film Company, 1914-1918. In: Film History. Vol. 4. 1990. S. 125.

¹⁶⁸ Theyer, Hans: Erinnerungen eines Kameramannes. XI. „Die Frau, die jeder liebt“ – Filmaufnahmen im Granatenfeuer. In: Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 168. März 1929. S. 10.

Ich erinnere mich noch, wie schwer es war, die Lebensmittel aufzutreiben, mit denen wir die im Atelier aufgebauten Geschäftsläden füllen mussten und um wie viel schwerer noch, Schauspieler und Statisten zu finden, die in der Lage waren, Wohlgenährtheit zu repräsentieren.

Glücklicherweise war dies meine letzte Aufgabe im Dienst des Krieges.

Der Umsturz kam und es begann wieder die friedliche Atelierarbeit mit ihren ungefährlichen Anforderungen an strategische Künste und ihren harmlosen Geplänkeln [...].¹⁶⁹

6.5.12 Gustav Učicky

Der Name Učicky konnte nur in zwei Quellen des ÖStA/KA aufgefunden werden.

Der Inf. Gustav Učicky wird in einer am 15. Juli 1918 handschriftlich angefertigten Namensliste¹⁷⁰ der Filmstelle des KPQu. als Operateur geführt.

Dass Učicky in dieser Funktion tätig war, bestätigt ein sogenannter ‚Befehlsbeitrag‘ in Ergänzung des Kommandobefehls Nr. 164 vom 14. Juni 1918, wonach den zwei Gruppen einer Berichterstatterexkursion jeweils Kriegsphotografen und Filmtrupps angeschlossen werden. Den drei Filmtrupps, die der Gruppe I angeschlossen werden, gehören die Operateure Deutsch, Tanzer und Feuchtinger an, je einem der beiden Filmtrupps der Berichterstattergruppe II der Operateur Učicky bzw. der Operateur Kanturek.¹⁷¹

Bemerkenswert einerseits ist auch die Zuteilung des Hugo Ritter von Eywos zur Gruppe II als Kriegsphotograf, wenig überraschend andererseits, da bereits festgestellt wurde, dass Eywo zeitweise auch für die Lichtbildstelle des KPQu. tätig war.¹⁷²

6.6 Ausländische Operateure

Ab August 1914 versuchten auch viele Filmproduktionen sowie Einzelpersonen aus dem Ausland, mittels ihrer Gesuche an das k.u.k. Kriegsministerium bzw. an das k.u.k. Kriegspressequartier eine Genehmigung für die Durchführung von Filmaufnahmen auf den Kriegsschauplätzen der Ost- bzw. Südfront zu erwirken. Soweit im Bestand des Kriegsarchivs (ÖStA) erhalten, dokumentieren die schriftlichen Reaktionen des AOK bzw. des KPQu die

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95/Kriegspressequartier/Platzkommando-Reservate v. 1918. Namensliste KPQu./Filmstelle. Präs: 16.VII.1918/Nr. 13258. 4 Seiten. S. 4.

¹⁷¹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95/Kriegspressequartier/Platzkommando-Reservate v. 1918. KPQU. Berichterstatter Exkursion/Befehlsbeitrag vom 15. Juni 1916. S. 2.

¹⁷² S. o. Kap. 7.5.6. Hugo Maria Ritter von Eywo. S. 45-57, bsd. S. 47.

generelle Ablehnung derartiger Gesuche. Sowohl der ursprüngliche „VERTRAG ÜBER DAS RECHT ZU KINEMATOGRAPHISCHEN AUFNAHMEN AUF DEN KRIEGSSCHAUPLÄTZEN“¹⁷³ vom 12. August 1914“ (Erlass K.M.Präs.Nr. 11.309 Ex.1914)¹⁷⁴ als auch dessen Abänderung vom 12. Jänner 1915 sah keine Entsendung von Exposituren außerhalb der drei berechtigten Filmfirmen vor. Entsprechende vertragliche Voraussetzungen für den Einsatz von Einzelpersonen oder Exposituren, die nicht zum Kreis jener Berechtigten der k.u.k. Kriegsfilmpropaganda zählten, wurden erst geschaffen, indem der ursprüngliche Vertrag vom 12. August 1914 am 21. September 1915 aufgehoben und, entsprechend einer notwendig gewordenen Neuregelung der Kriegsfilmpropaganda, eine neue Vereinbarung festgelegt wurde. Diese lautete wie folgt:

„Auf Grund der bisherigen Erfahrungen und im Streben die Kriegspropaganda mittelst kinematographischen Films möglichst wirksam zu gestalten, hat das Kommando des Kriegspressequartiers im Namen des Armeekommandos den Vertrag vom 12. August 1914 aufgehoben und wie folgt verfügt:

Unter dem Titel: *K r i e g s f i l m p r o p a g a n d a* wird eine Zentralstelle geschaffen, die aus den Firmen ‚Sascha Film Fabrik‘ und ‚Österr.ungar.Kinoindustrie Ges.m.b.H.‘ unter Leitung des k.u.k.Kriegsarchivs besteht. [...]“¹⁷⁵

Weiters enthielt diese Vereinbarung auch Bestimmungen, welche eine eventuelle Entsendung von Personen bzw. Exposituren, die außerhalb der k. u. k. Kriegsfilmpropaganda standen oder nicht dem Kriegspressequartier zugeteilt waren, gestatteten und regelten.

„Falls es Kriegsfürsorge oder andere Zwecke wünschenswert machen, außerhalb der Kriegsfilmpropaganda Stehende zu kinematographischen Aufnahmen bei der operierenden Armee zuzulassen, so muß das Negativ dem k.u.k. Kriegsarchiv abgeliefert werden, das die Herstellung von höchstens drei Kopien, von welchem eine im Kriegsarchiv zu verbleiben hat anordnet. Diese Kopien werden von der Sascha Film Fabrik um 10 Heller über den Materialeinkaufspreis (derzeit 56 Heller) hergestellt. Die anderen zwei Kopien dürfen nur in Verbindung mit Vorträgen aufgeführt werden, keinesfalls Filmleihanstalten oder Kinotheatern behufs Verwertung oder Vertrieb übergeben werden. Falls sich diese Aufnahmen zu Propagandazwecken eignen, erklärt sich die Kriegsfilmpropaganda bereit, dieselben ihrem Werte entsprechend anzukaufen. Hiedurch soll die einheitliche Geschäftsführung in der Kriegsfilmpropaganda gewährleistet werden.

¹⁷³ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2; Diverse Personalunterlagen von KPQu-Mitgliedern. Unter: Kolowrat.

¹⁷⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95; Filmpropaganda. E.Nr. 1715 vom 21. September 1915.

¹⁷⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95; Filmpropaganda. zu E.Nr. 1715; Feldpost 11, Wien, am 10. September 1915; Schreiben des k.u.k. Kriegsarchivs an das Kommando des k.u.k. Kriegspressequartiers.

Jene Exposituren, welche nicht dem Kriegspressequartier zugeteilt sind, werden vom k.u.k. Kriegsarchiv in Wien nach Maßgabe der Verhältnisse im Einvernehmen mit dem Kriegspressequartier disponiert.¹⁷⁶

Ein besonderes ‚Fieber‘ ergriff viele Fotografen, Operateure und Kinematografen, die eine vermeintlich große Chance darin sahen, durch die Aufnahmen einzigartiger und sensationeller Kriegs- und Schlachtenbilder sowie mittels packender Kriegsberichte zu Ruhm und gleichzeitig entsprechend ökonomischem Erfolg zu gelangen.

Getrieben von dieser Motivation, ergriffen auch amerikanische Kinematografen die Gelegenheit, auf den europäischen Kriegsschauplätzen zu arbeiten.

Einige dieser amerikanischen Operateure gelang es letztlich auch, äußerst bemerkenswerte Aufnahmen des Kriegsgeschehens filmisch und fotografisch festzuhalten. Nicht zuletzt deswegen, weil sie aufgrund ihrer ‚neutralen‘¹⁷⁷ Herkunft die Möglichkeit hatten und auch nutzten, an der Seite aller Armeen – vor allem auch an jener der Mittelmächte – tätig zu werden. Oftmals verhalfen ihnen ihr diplomatisches Geschick, ihre Bekanntheit in höheren Kreisen der Gesellschaft und der Militärs sowie ein großes Maß an Unverfrorenheit zu den besten Gelegenheiten, die Kampfhandlungen an vorderster Front miterleben und diese auch in Wort und Bild festhalten zu können.

6.6.1 Frank E. Kleinschmidt

Einer dieser Amerikaner war Captain Frank E. Kleinschmidt, ein gebürtiger Deutscher (*28. September 1871)¹⁷⁸, seiner ursprünglichen Profession nach Kapitän eines Frachtschiffes auf der Route zwischen Seattle und Alaska.

Er war dem Kinopublikum in Deutschland und Österreich-Ungarn bereits bekannt, hatte doch sein dokumentarischer Film ‚Kapitän Kleinschmidts Polarjagden‘ (1914), mit dem amerikanischen Originaltitel CAPTAIN F.E. KLEINSCHMIDT’S ARCTIC HUNT¹⁷⁹, große

¹⁷⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95; Filmpropaganda. zu E.Nr. 1715; Feldpost 11, Wien, am 10. September 1915; Schreiben des k.u.k. Kriegsarchivs an das Kommando des k.u.k. Kriegspressequartiers.

¹⁷⁷ Erst mit dem Kriegseintritt der USA, durch die Kriegserklärung an Deutschland, am 06.04.1917, und an Österreich-Ungarn, am 07.12.1917, veränderte sich die Situation für diese ‚embedded cameramen‘ dramatisch. Die Fortsetzung ihrer Tätigkeit an der Seite der Mittelmächte wurde unmöglich und ihr früheres Naheverhältnis zu deren obersten Kreisen in Militär und Gesellschaft sowie ihre Form der Berichterstattung hatte für sie als US-Bürger schwerwiegende Konsequenzen. Aufgrund ihres früheren Naheverhältnisses zu den nunmehr feindlichen Armeen der Mittelmächte konnten sie leicht der Spionage bzw. Kollaboration verdächtigt werden.

¹⁷⁸ Vgl. IMDb – Internet Movie Database – unter Frank E. Kleinschmidt. Unter: <http://www.imdb.com/name/nm0459142/> (18.10.2009).

¹⁷⁹ Der Film unter diesem Titel, auch bekannt unter ‚The Carnegie Museum Alaska-Siberian Expedition‘, wurde bereits 1912, vermutlich im Mai, in New York mit einem begleitenden Vortrag von Captain Frank E. Kleinschmidt präsentiert bzw. uraufgeführt. Vgl. dazu: American Film Institute Catalog, S. 18. Unter: <http://books.google.at/books?id=bsoUXGZSxZcC&pg=PA18&lpg=PA18&dq=Captain+Kleinschmidts+Carn>

Aufmerksamkeit auf sich gezogen und ein Kinopublikum aus allen Bevölkerungsschichten begeistert.

„Der gewaltige naturwissenschaftliche Film >>K a p i t ä n K l e i n s c h m i d t s P o l a r j a g d e n<< gelangte am 4. März [1915] im ö s t e r r e i c h i s c h e n H a u p t q u a r t i e r vor Feldmarschall Erzherzog F r i e d r i c h samt Gemahlin und Töchtern, dem Erzherzog Thronfolger Karl Franz Josef und dem ganzen Generalstab zur Vorführung und fand den ungeteilten Beifall der hohen und allerhöchsten Herrschaften.“¹⁸⁰

Damit war sein Ruf als hervorragender Kinematograf und Kameramann bestätigt und durch den triumphalen Erfolg, den Kleinschmidt mit der Präsentation und Vorführung seines Filmes im Hauptquartier des k.u.k. Armeekommandos erzielte, waren alle Wege geebnet, die ihm letztlich den uneingeschränkten Zugang zu allen Kriegsschauplätzen der k.u.k. Armee und Reisefreiheit auf allen zivilen und militärischen Strecken gewährten.

Kevin Brownlow zitiert aus einem Brief Kleinschmidts, abgesendet von einer österreichischen Kriegsfront an das amerikanische Filmmagazin ‚Moving Picture World‘, in dem Kleinschmidt erläutert, wie er zu diesem verwunderlichen Kuriosum kam, als einfacher Amerikaner mit den österreichischen Truppen ‚reisen‘ zu dürfen:

„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. This lecture gave me the magic key that unlocked all doors and gave me privileges and opportunities to accomplish things.“¹⁸¹

Eine ‚Offene Order‘ vom 28. März 1915, ausgestellt vom k.u.k. Kriegspressequartier „Für den Herrn Capitain Kleinschmidt [sic!] Frank und 1 Mann [...]“¹⁸² beordert Kleinschmidt in das Hauptquartier des k.u.k. KPQu nach Teschen. Es ist anzunehmen, dass damit seine offizielle Tätigkeit als Kriegsberichterstatter, Fotograf und Kinooperator an den österreichischen Kriegsschauplätzen begann. Weitere Offene Order aus dem Jahr 1915 dokumentieren seine uneingeschränkte Reise- und Handlungsfreiheit auf den Kriegsschauplätzen der k.u.k. Armee unter Benutzung aller zur Verfügung stehenden Transport- und Verkehrsmittel.¹⁸³

egie+Museum&source=bl&ots=x_7kbcC--i&sig=N_NHbXAMVskEk5I-vj4wtbnMc2s&hl=de&ei=xvLSSo71B5PFsbg07XJBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CBEQ6AEwAg# (12.10.2009). In den europäischen Kinos wurde dieser Film ab 1914 gezeigt.

¹⁸⁰ Oesterreichischer Komet; Nr. 253; Wien, 20. März 1915; S. 8 unter Kapitän Kleinschmidts Polarjagden.

¹⁸¹ Moving Picture World, 14. August 1915, p.1134. Zit. in: Brownlow, Kevin: The war, the West, and the wilderness. New York 1979. S. 20.

¹⁸² Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu/Karton 33/Ka-Kn/unter ‚Kleinschmidt‘/EZ 127. Offene Order vom 28. März 1915.

¹⁸³ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu/Karton 33/Ka-Kn/unter ‚Kleinschmidt‘/EZ 125, 126, 128 u. 129. In der ‚Offenen Order‘ vom 26.10.1915 (EZ 128) wurde zum Vordruck von „[...] Benützung der Eisenbahn, des

Brownlow gibt die Begeisterung Kleinschmidts über die Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft der Österreicher und die hohe Bereitschaft seitens der Armee, ihn bei seiner kinematografischen Tätigkeit zu unterstützen, folgendermaßen wieder:

„Last week, while I was in the foremost trenches, and took pictures of the Russian trenches only 300 yards away, a whole battery was ordered to cover the Russian trenches with shrapnel to enable me to make pictures of the exploding bombs. Troops of cavalry have been alarmed for me, fliers have taken me up to take pictures from above; in fact, everything has been done for me that could possibly be done, even the huge mortars that destroyed the forts of Antwerp, Liege and Namur were ordered to be set in action for me, although even one shot costs a pretty sum of money.“¹⁸⁴

Über die Bereitstellung von Transportmitteln und die Schaffung möglichst effizienter (Film-) Produktionsbedingungen hinaus wurden für Kleinschmidt ebenso Kampfhandlungen durch den gezielten Einsatz von Truppenteilen hinsichtlich einer möglichst hohen optisch-visuellen Wirkung simuliert und inszeniert.

„A modern battlefield really shows little or nothing, and the real scenes are diametrically opposed to the usual ‚posed‘ battle scenes with which our public has been regaled so much. In real life, a man who has been hit by a bullet does not throw up his hands and rifle and then fall in a theatrical fashion and roll a few times over. When he lies in the trenches and is hit he barely lurches a few inches forward or quietly turns over on his side.“¹⁸⁵

In der historischen Forschung und kritischen Analyse dieser ‚Kriegsfilme‘ werden viele Vermutungen hinsichtlich der ‚Nachstellung‘ von Kampfhandlungen geäußert, das österreichische Quellenmaterial enthält dafür jedoch nur wenige und dürftige Belege.

So stellen diese Tatsachenberichte, Briefe und Tagebücher der amerikanischen Aufnahmeoperateur*innen wichtige Quellen bezüglich der Ermittlung und Erforschung der Bedingungs- und Bezugsrealität dieser Filme dar. Sie ermöglichen Rückschlüsse auf den Wahrheitsgehalt der filmisch visualisierten Kriegshandlungen und bieten Einblicke in die Arbeits- und Produktionsbedingungen der Operateur*innen.

„The real picture might not be as dramatic as the fake picture, said the captain, but he felt that the grimness of the genuine scene would grip the audience far more, strongly than the fake. One could see better animal pictures taken in a zoo than he had taken at such risk in the wilderness, but the public appreciated the difference.“¹⁸⁶

Dampfschiffes, der Post und Vorspann [...]“ sogar noch die Bezeichnung „Motorboot“ handschriftlich hinzugefügt.

¹⁸⁴ Zitat Kleinschmidt. In: Moving Picture World, 14. August 1915, p.1134. Zit. in: Brownlow, Kevin: The War, the West, and the Wilderness. New York 1979. S. 20f.

¹⁸⁵ Zitat Kleinschmidt. In: Brownlow, Kevin: The War, the West, and the Wilderness. New York 1979. S. 21.

¹⁸⁶ Brownlow, Kevin: The War, the West, and the Wilderness. New York 1979. S. 21.

„Fact or fiction?“ stellt eine aktuelle und zentrale Frage an die dokumentarische Qualität der Aufnahmen in der Auseinandersetzung mit dem erhaltenen Filmmaterial aus diesem ‚Krieg der Kriege‘. Zusätzlich enthalten diese Berichte wertvolle Hinweise auf und wichtige Informationen über militärische Details der Armeen der Mittelmächte aus dem Blickwinkel ‚neutraler‘ Beobachter.

So berichtet *The New York Times* in der Ausgabe vom 27. Februar 1916 unter dem Titel „PRAISES GERMANS’ MILITARY METHODS | Capt. Kleinschmidt Says 40,000 Men crossed Country in Sixty Hours. | [...] Germany's system for the rapid transportation of troops from one battlefront to another was described yesterday by Captain Frank E. Kleinschmidt, who has returned to his home here after sixteen months with the Austro-German forces on three war fronts.“¹⁸⁷ Kleinschmidt berichtete darin über die bemerkenswerte Kapazität der Transportsysteme Deutschlands, über ein Kuriosum an der Ostfront, wonach prominente österreichische Damen, die nahe der österreichisch-russischen Grenze lebten, weiterhin russische Offiziere zu Gast hatten und Bälle mit den ‚feindlichen Besatzern‘ feierten, was offensichtlich in Österreich große Bestürzung hervorrief, und über die hohe Moral und Disziplin in den Armeen der Mittelmächte, wo Plünderungen und Übergriffe auf feindliche Gefangene und Personen der Zivilbevölkerung bei Todesstrafe verboten waren.

„During my whole year on the eastern front I heard of only one case of a soldier of the Central Powers being arrested for plundering a house. The man was shot by order of General Semeacho. There was no plundering, nor were there any cruelties on any of the civilian population. As an example of the strict discipline all along the line, from war correspondents to the soldiers, it was forbidden even to slander the enemy in reports or statements.“¹⁸⁸

Kleinschmidt war 1915 auch an der italienischen Front tätig und erhielt auch dort die volle Unterstützung aller Einheiten zu Lande, zu Wasser und in der Luft.

„Captain Kleinschmidt took part in mine-sweeping expeditions on the Adriatic, in which he was under fire. He made an aeroplane flight with Lieutenant Robert Oswald, who later was killed, from Trieste, Grado, and over Venice, where the plane was hit with sixteen pieces of shrapnel. He also accompanied the armies to Serbia and was with the aviation corps in numerous flights over Belgrade and vicinity.“¹⁸⁹

Seine Begeisterung für die Fliegerei ist sogar durch ein Foto dokumentiert, auf dem Kleinschmidt in österreichischer Offiziersuniform und Fliegerhaube posierend zu sehen ist.

¹⁸⁷ The New York Times, February 27, 1916. S. 3. Unter: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9401E1DC1F38E633A25754C2A9649C946796D6CF> (12.10.2009).

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

Dies ist ein letztlich verhängnisvolles Foto, das ihn später in den USA noch schwer belasten sollte.

Wie schmal jener Grat war, den Kleinschmidt im Verlaufe seiner kinematografischen Arbeit auf den Kriegsschauplätzen der Mittelmächte beschritt, begann sich bereits Ende 1915 abzuzeichnen, als das österreichische Armeekommando ihn der Spionage bezichtigte¹⁹⁰. Einerseits führte Kleinschmidts Berufsbezeichnung ‚Captain‘ zu der falschen Annahme, er wäre ein amerikanischer Offizier, andererseits hatte Kleinschmidt ursprünglich die Absicht bekundet, im Oktober 1915 wieder nach Amerika zurückkehren zu wollen, hielt sich aber noch im Dezember 1915 beim VII. Korps auf.

„[...] ein gewisser Franz E. Kleinschmidt ist seit Februar 1915 im Stabe des Kriegspressequartiers. Zweck seiner Anwesenheit war Herstellung kinematografischer Aufnahmen zwecks Propagierung des österr.-ungar. Heeres in Amerika; er gab an, im Oktober 1915 in die Vereinigten Staaten zurückreisen zu wollen.

Kleinschmidt gab sich als Kapitän (Captain) aus. Wie eine gelegentliche Feststellung der Amerikanischen Botschaft in Wien besagt, ist er im Offiziersregister der USA nicht aufgeführt.

Er versteht es, durch biederes Wesen sich bei Frontreisen Sympathien der Offiziere zu erwerben, so daß er mehrfach eingeladen wurde, bei einzelnen Kommandos zu bleiben. Er hat im Nordosten viel gesehen, war anlässlich des Vordringens nach Serbien bei der Armee Kövess, hat die Ost-Herzegowina – Cattaro – bereist und wurde sodann zur Kriegspresse-Expositur Triest eingeteilt. Von dort erwirkte er sich die Erlaubnis, eine Zeit beim 7. Korpskommando verbringen zu dürfen, wo er sich auch jetzt noch aufhält.

Er soll sich nach fachlichem Urteil wenig geübt im Kinematografieren zeigen. Er hat bisher vielfach Flieger und Flugzeug-Aufnahmen gemacht, ferner auch solche von U-Booten; er war öfter mit Flieger- und Marineoffizieren im angeregten Gespräche. Ein Photograph des Kriegspressequartiers hat ihm [sic!] beobachtet und bemerkt, dass er unsere schweren Geschütze in Feuer und in Stellung auffallend oft von verschiedenen Seiten fotografierte. Einmal beim Französischlernen von ihm betroffen, gab Kleinschmidt an, er wolle noch zur französischen Armee. [...] ¹⁹¹

Noch am Abend des 16. Dezember 1915 wurde das Gepäck Kleinschmidts durchsucht, ihm seine Reisedokumente abgenommen und sein gesamtes fotografisches Material beschlagnahmt. Dieses wurde umgehend nach Wien übersandt. Kleinschmidt hatte gebeten, es nach Wien begleiten zu dürfen, was ihm auch gewährt wurde.

¹⁹⁰ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu/Karton 33/Ka-Kn/unter ‚Kleinschmidt‘/EZ 119/K.u.K. Armeekommando Nachrichtenabteilung/K.Nr. 20461 (vom 15. bzw. 16. Dezember 1915) an das S.O.A.K.. S. 2 unter 1:

„Amerikanischer Kinooperateur Franz Kleinschmidt d.Z. bei Kriegs Presse Expositur Triest ist nicht wie er angibt amerikanischer Offizier und steht unter Spionageverdacht.“

¹⁹¹ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu/Karton 33/Ka-Kn/unter ‚Kleinschmidt‘/EZ 131/Schreiben an die Nachrichtenabteilung des OOK (vermutlich AOK) vom 15. Dezember 1915.

Die ausführenden Offiziere, „[d]er expon. Stabsoffizier in Triest und der Leiter der Expositur stimmen darin überein, daß KLEINSCHMIDT nicht Spionage betrieben hat und nehmen an, daß die Verdächtigung vielleicht von einem Konkurrenzunternehmen ausgeht. [...]“¹⁹².

Mit diesem Schriftstück, welches in Chronologie die letzte erhaltene Akte im Bestand des KA zu ‚Kleinschmidt‘ darstellt, verliert sich allerdings die Spur des Captain Frank E. Kleinschmidt auf den österreichischen Kriegsschauplätzen.

Bezugnehmend auf einen umfassenden Bericht in der New York Times vom 27. Februar 1916¹⁹³ über Kleinschmidt und dessen Rückkehr nach einem 16 Monate dauernden Aufenthalt bei den Truppen der Mittelmächte ist allerdings anzunehmen, dass Kleinschmidt sehr bald in die USA zurückgekehrt ist. Er muss in seinem Gepäck eine beträchtliche Menge an belichtetem Filmmaterial mitgeführt haben, was darauf schließen lässt, dass der Verdacht der Spionage seitens des k.u.k. AOK fallen gelassen worden war.

6.6.1.1 ‚Austrian Footage‘ in amerikanischen Filmen

Kleinschmidt präsentierte im August 1916¹⁹⁴ seinen in Eigenregie produzierten Film ‚Two Years in the Trenches of Europe‘. Möglicherweise wurde auch der Titel ‚War on three Fronts‘ verwendet¹⁹⁵. Er beabsichtigte, die Einkünfte, die er mit diesem Film erzielen würde, direkt der ‚German-Austro-Hungarian Relief Association‘¹⁹⁶ zukommen zu lassen – gemäß jener Neuordnung der k.u.k. Kriegspropaganda im Vertrag vom 21. September 1915¹⁹⁷.

Griffith brachte seinen Monumentalfilm ‚Intolerance‘ – in erneut überarbeiteter Form – zu einer privaten Pressevorführung in ‚Tally’s Broadway Theatre‘ in Los Angeles, als nur vier Häuserblocks entfernt, Kleinschmidt seinen Film in ‚Clune’s Auditorium‘ präsentierte. Kleinschmidts Film wurde jedoch sehr bald als ‚pro-German‘ von den Spielplänen der amerikanischen Kinos gestrichen. Griffith wiederum hatte bereits als neues Filmprojekt ein von den Briten initiiertes Kriegspropaganda-Drama (‚Hearts of the World‘ 1918) in Aussicht, wofür er aussagekräftige, ‚dramatisch-authentische‘ Aufnahmen von den europäischen Kriegsschauplätzen benötigte, da er mit seinen in Frankreich gedrehten Aufnahmen äußerst

¹⁹² Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu/Karton 33/Ka-Kn/unter ‚Kleinschmidt‘/EZ 123 bzw. 2054/K.u.k. 5. Armeekorps-Etappenkommando. Politische Gruppe. K.Nr. 3144. Feldpostamt 81, am 20. Dezember 1915. an die Nachrichtenabteilung des k.u.k. A.O.K.

¹⁹³ The New York Times, February 27, 1916. Unter: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9401E1DC1F38E633A25754C2A9649C946796D6CF> (12.10.2009).

¹⁹⁴ Merritt, Russell: D. W. Griffith’s INTOLERANCE. Reconstructing an Unattainable Text. Unter: http://www.zzproductions.fr/pdf/griffith's-intolerance-by_russel_merrith.pdf (20.10.2009). S. 6, Anm. 16.

¹⁹⁵ Vgl. Brownlow, Kevin: The War, the West, and the Wilderness. New York 1979. S. 21f.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ÖStA/KA/AOK/KPQu/Karton 95/Filmpropaganda. E.Nr. 1715 vom 21. September 1915.

unzufrieden war. Er kaufte schließlich Kleinschmidts Film für 16.000,- USD¹⁹⁸, zum Preis von einem Dollar pro Fuß, mit der Motivation, brauchbare Sequenzen in seinem Propagandafilm zu verwenden.

„The hard-won action footage seemed destined for a degree of immortality in *Hearts of the World*, but Griffith was advised not to touch it, for fear of besmirching his reputation. Nevertheless, he used one or two shots. The rest of the material, a priceless record, vanished into oblivion.“¹⁹⁹

Griffith's Ratgeber lagen nicht falsch, zumal Kleinschmidt, der am 24. November 1917 aufgrund des Besitzes eines geladenen Revolvers verhaftet wurde, einer Anklage wegen Verbreitung feindlichen Propagandamaterials nur knapp entging.

Die New York Times berichtete am 25. Jänner 1917: „AUSTRIAN ARRESTED AND WEAPONS FOUND; Captain Kleinschmidt Held for Examination After Detectives Visit His Room. NOT PRO-GERMAN, HE SAYS Newspaper Cuts Found in Trunk Show Him in Uniform Ready for Air Flight“²⁰⁰.

Nach seiner Freilassung gegen eine Kautions von 500,- USD erklärte Kleinschmidt gegenüber Reportern: „My address is Hotel Astor. Now don't make any mistake. Don't have me pro-German. I am not.“²⁰¹

Gemäß den biografischen Angaben zu Frank E. Kleinschmidt in der ‚Internet Movie Database‘²⁰² scheint er noch als Regisseur und Kameramann von ‚Primitive Love (1927)‘ auf und in der Funktion eines ‚technical advisor‘ bei ‚Man of two Worlds‘ (1934).

Er stirbt am 25. März 1971 in Los Angeles, Kalifornien.

Ungeklärt bleibt zum derzeitigen Stand der Forschung und entsprechend der derzeitigen Quellenlage, inwieweit Footage von diesen amerikanischen Operateuren in den Kriegspropagandafilmen der Sascha-Film verwendet wurde.

¹⁹⁸ Brownlow, Kevin: *The War, the West, and the Wilderness*. New York 1979. S. 22.
Umgerechnet in einen metrischen Betrag ergibt dies eine Filmlänge von 4.876,54 m, was schon bei 24 Bildern eine Filmdauer von ca. 3 Stunden beträgt. Wird überdies in Betracht gezogen, dass Kleinschmidts Film von Lewis J. Selznik vermarktet wurde, scheint es sich bei dem von Griffith angekauften Material um Rohmaterial gehandelt zu haben.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ The New York Times. November 25, 1917. Unter:
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9801E5D7113AE433A25756C2A9679D946696D6CF&scp=144&sq=November+25%2C+1917&st=p> (20.10.2009).

Bezüglich des erwähnten Fotos, welches Kleinschmidt in Uniform und Fliegerhaube zeigt, vgl. auch jene Abbildung in: Brownlow, Kevin: *The war, the West, and the wilderness*. New York 1979. S. 19 rechts.

²⁰¹ The New York Times. November 25, 1917. Unter:
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9801E5D7113AE433A25756C2A9679D946696D6CF&scp=144&sq=November+25%2C+1917&st=p> (20.10.2009).

²⁰² Vgl. IMDb – Internet Movie Database. Unter: Frank E. Kleinschmidt. Unter:
<http://www.imdb.com/name/nm0459142/> (18.10.2009).

6.6.1.2 Hearts of the World (D. W. Griffith, 1918)

Die eigentliche Handlung des Films, der, losgelöst vom Kontext des Ersten Weltkrieges und der Propaganda, dem Genre des Melodramas und der Liebesromanze zuzuordnen ist, beginnt erst nach einem außergewöhnlichen Prolog, der den Regisseur D. W. Griffith sowohl in einem Schützengraben an der britischen Front in Frankreich zeigt als auch dessen Treffen mit dem britischen Premier David Lloyd George dokumentiert.

In Griffith, der anlässlich der britischen Premiere von ‚Intolerance‘ nach London gereist war, keimte die Idee für einen derartigen Film bereits seit dem Dezember 1915, als er einen packenden Bericht über kriegsvertriebene französische Familien gelesen hatte. Im Winter 1916/17 trat das britische War Office Cinematograph Committee unter seinem Vorsitzenden Lord Beaverbrook mit der Einladung an ihn heran, einen Propagandafilm zu gestalten, der die USA zum Kriegseintritt an der Seite der Alliierten bewegen sollte. Beaverbrook agierte taktisch klug und berief diesbezüglich eine Versammlung der renommiertesten Schriftsteller und Dramatiker Großbritanniens ein, um der drohenden Kritik vorzubeugen, dass der dafür vorgesehene Regisseur, D. W. Griffith, kein Brite wäre.

„Griffith’s own version has always been accepted as the truth: that he happened to be in England when a meeting of the ‚gifted men of Britain‘ – Barrie, Wells, Shaw, Bennett, Galsworthy, Chesterton – decided the most effective medium for the Allied nations was not a book or a play but a ‚drama of humanity, photographed in the battle area.“²⁰³

The New York Times berichtet darüber am 17. März 1917:

„GRIFFITH TO FILM WAR. Director Is to Make a Moving-Picture History for the Allies. [...] Mr. Griffith’s commission is to make a moving-picture history of the great war to be filed in the archives of the various Governments. The completed reels will be deposited in the British Museum, the Bibliotheque National of Paris, and the Royal Library of Petrograd. Mr. Griffith has been considering the offer for some time. His credentials will take him to all of the fronts, and every facility will be accorded him to photograph war in all its phases.“²⁰⁴

Griffith kehrte im Oktober 1917 nach Frankreich zurück, um, gemeinsam mit einem Operateur der Section Cinématographique der französischen Armee, Szenen für ‚Hearts of the World‘ an Originalschauplätzen nahe der französischen Front zu drehen. Seinem

²⁰³ Brownlow, Kevin: *The war, the West, and the wilderness*. New York 1979. S. 144.

²⁰⁴ *The New York Times*, March 17, 1917, Saturday. S. 11. Unter:
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C06E5DD143AE433A25754C1A9659C946696D6CF> bzw.
http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9C06E5DD143AE433A25754C1A9659C946696D6CF (03.11.2009).

Kameramann Billy Bitzer, sein voller Name lautete Johann Gottlieb Wilhelm Bitzer, wurde wegen seines zu deutschen Namens die Einreise untersagt²⁰⁵.

Selbst der erfahrene und prominente Regisseur Griffith musste jedoch sehr bald die enttäuschende Erfahrung machen, dass das reale Kriegsgeschehen ein filmisch nahezu unmöglich erfassbares ‚Schauspiel‘ darstellte, welches, rein dramaturgisch gesehen, mittels (nach)gestellter Szenen besser umsetzbar war.

„Viewed as a drama, the war is in some ways disappointing.“²⁰⁶

„The quote comes from a *Photoplay* interview with his old friend Harry Carr, war correspondent and future Griffith press agent, and it goes on to say that everything he saw – troop trains moving away to the front, wives parting from husbands they were never to see again – precisely fitted his imagination. ‘All these things were so exactly as we had been putting them in the pictures for years and years that I found myself absently wondering who was staging the scene.’ [...] The front lines were lacking in visual impact. ‘Everyone is hidden away in ditches. As you look over No-Man’s Land, there is literally nothing that meets the eye but an aching desolation of nothingness. At first you are horribly disappointed. There is nothing but filth and dirt and the most soul-sickening smells. The soldiers are standing sometimes almost to their hips in ice-cold mud.’

‘It is too colossal to be dramatic. No one can describe it. You might as well try to describe the ocean or the milky way. A very great writer could describe Waterloo. But who could describe the advance of Haig? No one saw it. No one saw a thousandth part of it.’²⁰⁷

Der Großteil jener Actionszenen in ‚Hearts of the World‘ wurde schließlich auf dem Areal der Lasky-Ranch in Kalifornien gedreht, dieses hatte Griffith bereits für seine Produktion von ‚Intolerance‘ genutzt.

6.6.2 Albert K. (Knox) Dawson

Er war als amerikanischer Kriegsberichterstatter, Kriegsphotograf und Kameramann im Auftrag der ‚American Correspondent Film Company‘ auf europäischen Kriegsschauplätzen äußerst erfolgreich tätig – auf den östlichen und südöstlichen auch an der Seite der österreichischen Armee. Dies erfolgte offiziell mit der Genehmigung des AOK, KPQ bzw. des Kriegsarchivs.

Akten aus dem Bestand des ÖStA/KA dokumentieren und bestätigen nicht nur Dawsons Anwesenheit auf österreichischen Kriegsschauplätzen, vielmehr verifizieren sie die historisch

²⁰⁵ Vgl. Brownlow, Kevin: *The war, the West, and the wilderness*. New York 1979. S. 148.

²⁰⁶ D. W. Griffith zit. in: Brownlow, Kevin: *The war, the West, and the wilderness*. New York 1979. S. 148.

²⁰⁷ Interview mit Harry Carr. In: *Photoplay*, March 1918, p.23. Zit. unter Fußnote 6 in: Brownlow, Kevin: *The War, the West, and the Wilderness*. New York 1979. S. 149, 578.

chronologischen und geografischen Daten in seinem Kriegstagebuch, das in vier Ausgaben der Zeitschrift ‚Deutsch-Amerika: Das Illustrierte Wochenblatt‘ im Jahre 1917 publiziert wurde.

6.6.2.1 Przemysl

So erlebte er an der Seite von k.u.k. Frontsoldaten den Fall von Przemysl, wo ihm einzigartige und sensationelle Aufnahmen gelangen²⁰⁸. Diese gelten jedoch als verschollen, es existiert lediglich ein Filmstill vom Sturm der österreichischen Einheiten auf die belagerte Stadt.



American cameraman A. K. Dawson, with an entire army at his control, films Austrian troops storming Przemysl—the simulated explosion suggests this was re-enacted shortly after the actual event. The propaganda value of such motion pictures led to the imprisonment of his employers when America entered the war. (Copied from The Cameraman)

Abb. 10²⁰⁹ - Wiederoberung Przemysls (Juni 1915)

Unterschiedlichen Quellen zufolge waren neben Albert K. Dawson noch andere amerikanische Kameramänner an den Aufnahmen zu ‚The Battle and Fall of Przemysl‘ beteiligt. So bezeichnen diese Quellen den Schweden John (Allen) Everets und Edwin Weigle als amerikanische Kinooperateure, die an den kinematografischen Aufnahmen von der Einnahme von Przemysl mitarbeiteten.

²⁰⁸ Vgl. Brownlow, Kevin: The War, the West, and the Wilderness. New York 1979. S. 17.

²⁰⁹ Ebd. (Kopie des Fotos bearbeitet).

6.6.2.2 John Allen Everets

In einem Schreiben der Berliner Firma KINOKOP an das KPQ bittet der Inhaber Rud. Noske „um Zulassung eines „Kinematograph-Kriegsberichterstatter [sic!] nach dem östlichen, oder italienischen Kriegschauplatze [sic!]. Unser Kriegsberichterstatter der Schwede John Everetz [sic!], der Herrn Generalmajor Hoen bekannt/hatte bereits die Genehmigung zur 3. Armee. Derselbe hat die Aufnahmen von Przemysl gemacht, die durch unsere künstlerische und technisch gute Auffassung und Zusammen = stellung, im Ausland sowie in Österreich, Ungarn und Deutschland mit großem Beifall aufgenommen wurden.“²¹⁰ Everets, der das Bombardement durch österreichische und deutsche Artillerieeinheiten und schließlich die Einnahme Przemysls am 19. August 1915 an der Seite deutscher Truppen filmte, beschreibt, ähnlich wie Dawson, seine Eindrücke in dem packenden Bericht ‚How I Got to Przemysl and Filmed the Bombardment‘. Der Artikel wurde mit dem Untertitel ‚American Moving Picture Photographer with the German Armies in the East‘ am 12. Februar 1916 im ‚Motion Picture Magazine‘ (USA) veröffentlicht.²¹¹

„The front was running away from me and my camera twenty kilometres a day.“²¹²

Everets beginnt seinen Bericht mit dem Hinweis auf zwei prinzipielle Phänomene der Kriegsberichterstattung: das Warten auf eine Fahrgelegenheit und auf das der Gelegenheit, an die Front vordringen zu können bzw. zu dürfen. Tagelanges Festsitzen an bedeutungslosen Orten stellte generell eine große Belastung für die Aufnahmeoperateure dar. Sie waren meist gut informiert über die Entwicklungen an der Front und konnten diese zudem akustisch wahrnehmen durch das entfernte Grollen der pausenlos feuernden schweren Artillerie, die den Generalsturm einleitete. Ihre Geduld wurde auf so manch schwere Probe gestellt, die Anspannung verstärkt durch die stets latente Angst vor der lebensbedrohlichen Gefahr an vorderster Front. Die Aufnahmeoperateure hatten somit hohe Stresslevel zu bewältigen.

„If you want to see something interesting, be on your way early in the morning to Cote 404. My adjutant will tell you how to get there.“²¹³

Und dann doch überraschend plötzlich – der sehnsüchtig erwartete Augenblick – es geht los.

„I could hardly sleep that night. At two o’clock I woke up and looked out. The rain poured down, so I decided to go back and sleep. Bang! The earth shook, and I awoke with a start. It was five-thirty, and the play had begun. I got on my way as quickly as I

²¹⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 25; Berlin, den 23. Juni 1915.

²¹¹ Everets, John Allan: How I Got to Przemysl and Filmed the Bombardment. American Moving Picture Photographer with the German Armies in the East. In: Motion Picture Magazine. February 12, 1916, S. 56-65.

²¹² Ebd. S. 56.

²¹³ Ebd. S. 59.

could get a wagon. The shots came at long and regular intervals. I had just reached one of the batteries, when the man at the telephone announced, „Volltreffer.“

They were beginning to speed up, and I got some real pictures. The earth trembled. Leaves and branches of the trees were blown off by the pressure. Brick walls fell apart; the air was full of noise. Soon the first pieces, further forward, began to join the concert. I had no time to lose. I had to press further forward where I could see the shells fall. My nerves were trembling with excitement. Above me some shells howled like a dog, others like a tenor in grand opera.²¹⁴

Everets erinnert sich an seine Spekulationen über die kommenden Stunden der Schlacht und über sein persönliches Schicksal:

„I had been under shell-fire bevor, and knew how useless it was to try and escape; when one hears the whizzing sound of a shell growing stronger and stronger, the only thing to do is to stand still and trust to luck. To watch a shell burst is a pretty sight, if you have nerve enough to appreciate it.“²¹⁵

Auf ihrem gefährlichen Weg zu Cote 404 werden Everets und seine Gehilfen von den Russen unter direkten Beschuss genommen, doch letztlich erreichen sie den empfohlenen Aussichtspunkt unbeschadet. Es handelt sich um den Feuerleitstand der österreichischen Artillerie, von wo aus die großkalibrigen Skoda-Mörser dirigiert werden. Everets prüft kurz die Umgebung seines Standortes und erkennt, dass er improvisieren muss:

„A glance at the nature of my post showed me that it was impossible form e to use my camera tripod. The only places permitting the exposure of the camera were apertures dug in the dirt wall for observation purposes. I built a crude stand of logs, and set my camera upn it, bringing the lens as close as possible to the narrow little window. The pictures were all made from Oberst-Lieutenant Rittner’s observation-hole, from which he had been watching the breaking of the Austrian shells on the outer works of Przemysl. This gave me a clear, unobstructed view. For three Hours I heard nothing but the ear-splitting yelps of shells, but I had a chance to make dandy pictures, and ground away until I had “shot” a thousand feet of good Kodak film.

I don’t think I was at all afraid when I was making the pictures: in fact, I never really realized the danger I had been in until after the fall of Przemysl and my visit to the wrecked fort.²¹⁶

²¹⁴ Everets, John Allan: How I Got to Przemysl and Filmed the Bombardment. American Moving Picture Photographer with the German Armies in the East. In: Motion Picture Magazine. February 12, 1916, S. 59-60.

²¹⁵ Ebd. S. 61.

²¹⁶ Ebd. S. 64.

6.6.2.3 Edwin F. Weigle

Weigle hielt sich bis zum Kriegseintritt der Vereinigten Staaten von Amerika bei seinen deutschen Verwandten auf und arbeitete für die ‚Chicago Tribune‘ als Kameramann auf europäischen Kriegsschauplätzen.

„At least two full-length documentaries -- Germany in Wartime and The German Side of the War -- were comprised almost exclusively of Weigle's film work. When the latter feature was shown in New York, the lines into the theater extended for four blocks, according to film historian Terry Ramsaye. To take the pro-German curse off the film, half of its proceeds were donated to a fund for blind and crippled Allied soldiers.“²¹⁷

Erneut markiert der Fall Przemysl den Wendepunkt, zu dem ein amerikanischer Operateur im Auftrag der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs aktiv wird.

In der verbalen Begründung eines Belohnungsantrages vom 13.01.1917, betreffend eines gewissen Hauptmann Rudolf Gschliesser, Gruppenführer im Kriegspressequartier, kommt eben dieser Erfolg der Filmaufnahmen Edwin Weigles zu lobender Erwähnung:

„Hptm. Gschliesser leitete die Aufnahmen des amerikanischen Kinooperateurs Edwin WEIGLE von der ‚Chicago Tribune‘ bei der Einnahme von Przemysl und später durch 4 Wochen, nach Kriegsausbruch gegen Italien, am Plateau von Lavarone, Folgaria und im Ortlergebiet, oft im schwersten Artilleriefeuer, besonders bei Beschießung der Werke. – WEIGLE reiste nachher nach erfolgter Zensur der Filme durch das Kriegsarchiv nach Amerika, wo er dieselben zu Propagandazwecken vorführte und durch Vorträge, die von Hptm. GSCHLIESSER zusammengestellt waren, erläuterte. Nach Vorführung der Filme kehrte er wieder nach Europa zurück und führte die Hälfte des Reingewinnes (über 20000 Dollars) zu Gunsten des österr. Roten Kreuzes an FZM. v. SCHLEYER ab. – Nachher begab er sich nach Wolhynien, wo er wieder unter Leitung des Hptms.GSCHLIESSER durch 3 Wochen kinematografische Aufnahmen durchführte, die er gegenwärtig noch in Amerika vorführt, um dann den Reingewinn erneut hier dem Roten Kreuz abzuführen.“²¹⁸

Diese korrekte Vorgangsweise entsprach genau jener Klausel der am 12. Jänner 1915 geänderten Vertragsbedingungen betreffend der Regelung kinematografischer Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen.

²¹⁷ Erickson, Hal: The German Side of the War|Synopsis. Unter: http://www.fandango.com/thegermansideofthewar_v236784/plotsummary (03.07.2012).

²¹⁸ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 30. Unter: G/GSCHLIESSER Rudolf. Zu Res.Nr. 40. Belohnungsantrag. Wien, am 13.1.1917, gezeichnet von Generalmajor Hoen.

„Die anderen zwei Kopien dürfen nur in Verbindung mit Vorträgen aufgeführt werden, keinesfalls Filmleihanstalten oder Kinotheatern behufs Verwertung oder Vertrieb übergeben werden.“²¹⁹

6.6.2.4 Albert K. Dawson's Kriegstagebuch

Dawson war ein umtriebiger und rastloser Fotojournalist – unersättlich wissbegierig und unermüdlich eifrig – und doch fiel der eigene Rückblick auf sein Lebenswerk letztlich unzufrieden und hart aus, als er im Juli 1947 an seine Schwester Rose schrieb:

„Somehow I feel like a squirrel in a cage, run like hell year after year and then, at the end, I have gotten nowhere and have nothing to show for it.“²²⁰

Bislang sind Dawsons Tagebucheintragen meine einzige – jedoch sehr anschauliche – Quelle für Einblicke in die Lebens- und Produktionsbedingungen von Aufnahmeoperatoren an der Front. Dass seine Daten hinsichtlich Zeit und Ort seiner Eintragungen anhand von Dokumenten aus dem ÖStA/KA eindeutig verifizierbar sind, verstärkt die Glaubwürdigkeit seiner Beschreibungen der Lebens- und Produktionsbedingungen auf den Kriegsschauplätzen.

Dawson verfügte über eine Vollmacht/Offene Order seitens des KPQ, die ihn ermächtigte, mittels verfügbaren militärischen Transportmöglichkeiten jeglicher Art an Frontabschnitte der österreichischen Truppen zu reisen, um dort Filmaufnahmen von den Kampfhandlungen herzustellen. Darin wurden die betreffenden Frontkommanden ebenso aufgefordert, den Operateur bei seiner Tätigkeit bestmöglich zu unterstützen.

„Ich reise auf einem ‚offene order‘ genannten Pass, einem umfangreichen Dokument, das u. a. besagt, dass ich eine bekannte und vertrauenswürdige Person bin und berechtigt bin, auf irgend einem Zuge, Militär- oder Zivil-, zu fahren, der in meine Richtung geht, ebenso in irgend einem anderen Beförderungsmittel: Automobil, W a g e n oder Boot, s o l a n g e darin für mich Platz vorhanden ist. Ferner enthält es m e i n e n Bestimmungsort und eine gewisse Zeit, nach deren Ablauf der Pass keine Giltigkeit [sic!] mehr hat.“²²¹

Der unfreiwillig zwingende Schritt des ursprünglichen Fotografen, selbst als Operateur tätig zu werden, fällt eben in den Juli 1915, in der Zeit, in der Dawson Berlin verlässt und von den

²¹⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 95; Filmpropaganda. zu E.Nr. 1715; Feldpost 11, Wien, am 10. September 1915; Schreiben des k.u.k. Kriegsarchivs an das Kommando des k.u.k. Kriegspresssequartiers. S. o. S. 33-35.

²²⁰ Letter from Albert K. Dawson, 27 July 1947 in: Thomas A. Dawson, His Memories and Diary. Collected by Rose Dawson-Schultheis. Courtesy of the Knox County Public Library, Vincennes, Indiana. Zit. in: van Doppen, Ron u. Cooper C. Graham: Film Flashes of the European front: The war diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History, Vol. 23, Nr. 1, Indiana Univ. Press, Bloomington 2011. Zitat 3, S. 21.

²²¹ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 2, 20. Jänner 1917, S. 20f.

deutschen Kriegsschauplätzen auf die österreichischen wechselt. Sowohl Dokumente aus dem Kriegsarchiv als auch seine Tagebucheinträge belegen diese unfreiwillige Entwicklung.

„Vor Antritt dieser Reise engagierte ich einen Kino-Operateur, der über sehr gute Empfehlungen verfügte und bei Pathé in Paris gearbeitet hatte. Er stammte von deutschen Eltern, war aber naturalisierter Amerikaner, war in Russland und Rom gewesen und hatte die ganze Welt bereist. Er schien rüstig und willig, scheute keine Strapazen, und ich setzte mich daher mit den Behörden ins Einvernehmen, die mir sagten, ich könne mitnehmen, wen ich wolle. Ich engagierte ihn also für Mk. 250 pro Monat, und da er sich eine ganze Feldausrüstung kaufen musste, bezahlte ich ihm ein Monatsgehalt im Voraus. Dann begab ich mich nach dem Generalstab, um meinen Pass nach Teschen zu besorgen, und fand, dass sie mir einen Pass für eine statt für zwei Personen geschickt hatten. Die Offiziere rieten mir, allein voraus zu reisen und um einen Pass für meinen Begleiter nachzusuchen, worauf mir dieser einen Tag später folgen könne. Da ich genau dasselbe tun musste, als ich zum ersten Mal mit einem Operateur arbeitete, erschien mir dies ganz natürlich, und ich machte mich auf den Weg, nachdem ich ihm eingeschärft hatte, am nächsten Tage seinen Pass beim Generalstab abzuholen und mir zu folgen.“²²²

Dawson reist am 17. Juli 1915 von Berlin nach Teschen ab, allerdings nicht im Automobil, dessen Mitnahme ihm ursprünglich zugestanden worden war, da „gegen die Beschaffung von Benzin und Reifen aus ärarischen Beständen wenn auch gegen Bezahlung erhebliche Bedenken“²²³ erhoben wurden. Dieser Verzicht auf s/ein eigenes Automobil sollte sich wenig später als großes Handicap für seine Arbeit an der nordöstlichen Front herausstellen. Er trifft am 18. Juli 1915 in Teschen ein²²⁴, der von ihm in Berlin engagierte Operateur J. Knaak sollte jedoch nie nachkommen. Der Grund dafür wurde Dawson erst nach Tagen mitgeteilt. Er schreibt ungeduldig und angespannt:

„19.-22. Juli. Dann folgten sechs endlose Tage des Nichtstuns und Wartens in dem toten, kleinen Nest genannt Teschen. Alles war in den Mantel des Amtsgeheimnisses gehüllt, und die einzige Antwort die ich erhalten konnte, war, dass sich unvorhergesehene Schwierigkeiten herausgestellt hätten, und man mit einer Untersuchung beschäftigt sei.“ Schließlich teilt man ihm am Abend des 23. Juli 1915 mit, dass der von ihm engagierte „[...]“ Operateur Knaak wegen verschiedener

²²² Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 4.

²²³ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Schreiben des Kriegspressekommandos an Hauptmann Uterhark, Großer Generalstab, Abteilung 3B, Berlin vom 13. Juli 1915. Siehe auch: Telegramm von Hauptmann Uterhark, Großer Generalstab, Abteilung 3B, Berlin vom 13. Juli 1915 an das KPQ.

²²⁴ Vgl. Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 4 und ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm (Eingangsnummer 6389) vom stellvertretenden Generalstab 3B Presse (Berlin) an das k.u.k. KPQ/österreichisches Feldpostamt 11 (Teschen).

verbrechen und vergehen vorbestraft [sei]²²⁵, weswegen das Polizeipräsidium Berlin vor einer Zulassung (durch das KPQ) warnt. Dawson legt dar: „Ferner wurde mir gesagt: „Sie reisen heute Abend mit dem 7 Uhrzuge [sic!] nach der nördlichen Front nach irgend einem Orte zwischen Warschau und Ivangorod ab. [...] Hier ist ihr Pass, und da der Zug in 40 Minuten abfährt, so beeilen sie sich am besten etwas.“²²⁶

Dawson, der bereits gepackt hatte, erreicht den Zug und gegen Mitternacht die Stadt Trzebinia, diese liegt im heutigen Polen ca. 36 km westlich von Krakau, an der russischen Grenze. Da eine Weiterfahrt in einem Militärzug erst am nächsten Morgen möglich ist, steigt er im einzigen Hotel der Stadt ab. Er bezeichnet es als „schmutziges kleines Ding“²²⁷ und schildert, mit ironischer Sachlichkeit, seine, meist nächtlichen, Erfahrungen mit den verschiedenen Arten von Ungeziefer:

„[...] nachdem ich einen Blick auf das Bett geworfen hatte, das mir von dem barfüssigen Bauernmädchen, das mir mit einer Kerze den Weg die schmale Treppe hinauf geleuchtet hatte, zugewiesen wurde, war ich halb entschlossen meine Decke zu nehmen und im Freien zu kampieren. Ehe die Nacht halb herum war, wünschte ich, ich hätte meinen Vorsatz aufgeführt [sic!]. Wanzen stören mich nicht, sondern ich kann mit einer unbeschränkten Zahl derselben in vollkommener Harmonie leben, und auch die gewöhnliche Laus kann mich nur aus dem Konzept bringen, wenn sie in Gegenwart Fremder auf meinem weissen Celluloid-Feldkragen spazieren geht und mir dadurch zwar keine körperlichen Schmerzen, aber Verlegenheit bereitet. Dagegen die Flöhe, diese weit springenden, keck zubeissenden Kosackenflöhe! Russisch-Polen ist voll von ihnen. Etwas grösser als der gewöhnliche Floh und von dunkelbrauner Farbe wie polierte Nussbaummöbel. Während sie manche Leute gar nicht beißen, übe ich eine Anziehungskraft aus, wie Sahne auf eine Katze. Vom heutigen Tag an bis zu meiner Rückkehr nach Wien habe ich allnächtlich etwa eine halbe Stunde aufgewendet, um fünf bis zehn Minuten währende genaue Untersuchungen meines Bettzeugs mit Hilfe meiner elektrischen Tachenlaterne anzustellen und die rücksichtslosen Quälgeister zu fangen und zu töten, worauf ich sie sorgfältig auf den Fußboden schüttelte, um nicht später meine Zeit mit dem Versuch, dasselbe Tierchen zwei Mal zu töten, zu vergeuden. Wenn ich ein Dutzend oder so vernichtet hatte, war die Plage etwa eine Stunde lang erträglich, so dass ich schlafen konnte, um daraufhin den Kampf von Neuem aufzunehmen. So ging es Wochen lang Nacht für Nacht. Woher sie kommen, weiss Niemand. In grossen und kleinen Städten sowohl wie auf dem Lande machen sie sich bemerkbar, sobald man sich fünf Minuten hinsetzt.

²²⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm vom 22. Juli 1915 (Eingangsnummer 674) von ‚Berlin Gstb 3b‘ (BGstb 44/17b) an ‚kr = rapszinne teschen fuer kommando kriegspressequartier‘.

²²⁶ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 4.

²²⁷ Ebd. S. 5.

Natürlich gibt es eine ganze Menge Ungeziefer ausser den Flöhen, aber aus irgend einem Grunde stört es mich, wie gesagt, nicht.“²²⁸

Während dieser ‚Kampagne‘ in Galizien reist Dawson ausschließlich in Militärzügen, bevorzugt in Eisenbahnwagen dritter Klasse, die manchmal für Soldaten und Offiziere geführt werden. Die Holzbänke der dritten Klasse sind unbequem, hart und schmal sowie mit steilen Lehnen ausgestattet, längere Bahnfahrten werden somit zur Qual. „Wenn keine Wagen dritter Klasse vorhanden sind, suche ich mir immer einen Pferdewagen aus, denn wo es Pferde gibt, gibt es auch Heu, das das Sitzen und Liegen erleichtert. Ein paar Zigarren oder eine Büchse Sardinen für die Soldaten, die die Pferde begleiten, eröffnet einem den Weg. Falls Offiziere dabei sind, so zeige ich meinen Pass, stelle mich vor, und frage um Erlaubnis, die regelmäßig gewährt wird“²²⁹.



Abb. 11²³⁰ - Dawson zu Gast im Schützengraben bei k.u.k. Offizieren

Dawson reist, mangels eines Gehilfen und ganz im Gegensatz zu den österreichischen Operateuren, denen zwei Gehilfen aus dem Militär zugeteilt wurden, alleine und muss sich hinsichtlich einer zielführenden Streckenplanung selbst um jeden erforderlichen Anschlusszug kümmern. Das oftmalig erforderliche Umsteigen ist mühsam, denn

²²⁸ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsfotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 5.

²²⁹ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsfotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 5.

²³⁰ Fotografie (hier bearbeitet): „Kriegsfotograph Dawson als Gast eines Offiziers im vordersten Schützengraben.“ In: Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsfotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 8. Unter: http://www.greatwardifferent.com/Great_War/Germans_in_Belgium/Ivangorod_01.htm (27.10.2012).

„[d]as Gepäck ist ein schwieriges Problem bei diesem Spiel. Ich habe meins auf ein Minimum reduziert, aber selbst dann ist es keine kleine Aufgabe. Im Ganzen fünf Stücke, die Handkamera, die ich stets, über die Schulter geschlungen, bei mir trage, nicht mit eingerechnet; Gesamtgewicht etwa 200 Pfund. Es besteht erstens aus der Kinokamera im Futteral; zweitens dem Stativ mit Tuch; drittens einem Etui, das vier geladene Reservefilmpaneele, zum Gebrauch für die Wandelbilder-Kamera fertig, enthält; viertens einer Reisetasche mit Toilettengegenständen, Kodakfilms, Blitzlicht, Wäsche, einem zusammenlegbaren Waschbecken, elektrischer Lampe, Kiste Cigarren (billige zum Verschenken), Flasche Cognac für denselben Zweck, Trinkbecher, Messer, Gabel und Löffel, Pulver zum Entwickeln von Bildern, Pinsel und Schraubenzieher für Kamera. Ein tüchtiges Stück harte Wurst, Salami, wie sie die Ungarn nennen; ein paar Büchsen Sardinen, ein grosses Stück harter, gelber Käse und ein paar Pfund Schokolade, Kerzen und eine grosse Büchse Insektenspulver, ein Bündel amerikanische und deutsche illustrierte Zeitschriften und Zeitungen. (Die Soldaten sind wie Kinder und sehen sich gern die Bilder an, und viele der Offiziere können englisch lesen), rote Lampe zum Wechseln der Films und viele andere Gegenstände, an die ich mich im Augenblick nicht erinnern kann. Aussen an die Tasche geschnallt ist eine grosse warme Reisedecke aus Kamelhaar. Mein fünftes und grösstes Gepäckstück ist ein drei Fuss hoher und etwa 18 Zoll im Durchmesser messender Sack aus schwerem braunem Segeltuch; die Matrosen nennen dies Kleidersack. Er wird am oberen Ende mit einem an einer Querstange befestigten Schloss zugehalten. An den Seiten befinden sich Handgriffe. Dieser Sack nimmt erstens meinen Vorrat an Films in den Pappschachteln auf, ausserdem Extrawäsche, Sweater und Ueberzieher, ein Dutzend Büchsen Sardinen und eine zweite Reisedecke. Er ist immer voll. Ich brauche immer zwei Träger für ihn, denn ein Mann kann ihn nicht handhaben, und es gibt keinen Gepäckwagen, in dem man seine Sachen unterbringen kann. Verliert man sie einmal aus dem Auge, so bleiben sie für immer verschwunden.

Jeden einzelnen dieser Gegenstände habe ich aus Erfahrung als unentbehrlich kennen gelernt. In einer entlegenen Feldküche kann man einen Teller Stew auf einem Zinnteller erhalten, aber kein „Handwerkszeug“ dazu, und nachdem ich ein paar Mal versucht hatte, Gulasch mit einem Federmesser zu essen, legte ich mir mein eigenes Besteck zu. Man kann häufig Kaffee bekommen, muss aber seinen eigenen Trinkbecher liefern. Häufig genug aber kommt es vor, dass man am weitesten von einem Platze, wo es etwas zu essen gibt, entfernt ist, wenn man am hungrigsten ist. Die Züge gehen nicht sehr schnell, etwa 10 Meilen per Stunde, und haben die Gewohnheit, stundenlang an entlegenen Stellen irgendwo im Walde liegen zu bleiben, um einen anderen Zug vorbei zu lassen, da gewöhnlich nur ein Geleise vorhanden ist. Deshalb führe ich immer einen kleinen Vorrat von Esswaren mit. Die österreichischen Soldaten sind auf der Reise reichlich mit Brot und Büchsenfleisch versehen, das sie sich nachgerade übergegessen haben, so dass ich immer Brot im Austausch gegen Sardinen und Käse von meinem Nachbar erhalten kann.

Dieses Soldatenbrot ist keineswegs Götterspeise; es ist hart und schwarz und schwer und enthält einen grossen Zusatz von Kartoffelmehl, aber es füllt den Magen, und ich bin nicht wählerisch. Ein wichtiger Bestandteil meiner Ausrüstung ist auch mein Taschenmesser, ein wundervoll kombinierter Werkzeugkasten, der u. A. einen Büchsenöffner und einen Pfropfenzieher enthält, die sich beide als äusserst nützlich erwiesen haben. Dies ist mein drittes derartiges Messer, und ich muss mir auf jeder Reise ein neues zulegen, weil gewöhnlich ein Offizier sich in dasselbe verliebt, und ich es ihm zum Präsent machen muss.²³¹



Abb. 12²³²- Dawson vor seinem Zelt

Dawson kommt nur sehr langsam voran und hat große Mühe, seinen vorgegebenen Zeitplan einzuhalten. Dies ist dem Mangel eines eigenen Autos zuzuschreiben. In Kaminna, ca. 80 Kilometer vor Radom, wo Dawson sich am 26. Juli 1915 im Armeehauptquartier zu melden hatte, steht Dawson vor dem Problem, dass „[...] die Bahnlinie endet, da sie von hier an von den Russen zerstört wurde.“²³³

Dawson gelingt es, den Lenker eines Lastautomobiles mithilfe einer halben Flasche Cognac zu ‚überreden‘, ihn und seinen zwischenzeitlichen Reisegefährten, einen Kartografen, nach Radom mitzunehmen, wo sie schließlich am 25. Juli 1915 gegen 7.00 Uhr ankommen.

²³¹ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 5f.

²³² Fotografie (hier bearbeitet): „Dawson vor seinem Zelt im Osten.“ In: Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917, S. 2. Unter:
http://www.greatwardifferent.com/Great_War/Germans_in_Belgium/Ivangorod_01.htm (27.10.2012).

²³³ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (1. Fortsetzung.). In: Deutsch-Amerika vom 20. Jänner 1917, S. 21.

Ein Telegramm vom 27. Juli 1915 belegt Dawsons Meldung beim Armeehauptquartier am 26. Juli 1915.²³⁴

Er hofft, nun rasch an die Front zu gelangen, doch er muss in Ermangelung einer Fahrgelegenheit erneut warten:

„Um mich kurz zu fassen, ich musste zwei Tage im Hauptquartier herumsitzen und die Zeit totschiagen. Man gestattete mir nicht einmal Wandelbilder von der Stadt aufzunehmen, deren Marktplatz und Ghetto sehr interessant waren. [...]

27. Juli. Spät am Nachmittag dieses Tages ging ein Lastautomobil mit zwei Ambulanzen im Schlepptau nach meiner Division ab, um Verwundete nach dem Etappen-Lazarett zu transportieren. Ich kroch in eines dieser Anhängsel mit meinem Gepäck und fuhr die 25 Kilometer nach dem Divisions-Hauptquartier in ein paar Stunden und kam nach Einbruch der Dunkelheit an. [...] Ich wurde wieder einquartiert, diesmal im Vorderzimmer eines Bauernhauses. Ich erhielt eine Ordonanz zugewiesen.²³⁵

Erneut folgen Tage des Wartens auf eine Fahrgelegenheit an die Front und wertvolle Zeit verstreicht. Dawson muss sich damit begnügen, den ungestillten Arbeitsdrang und die nagende Ungeduld durch Aufnahmen im Etappenraum zu kompensieren, obwohl er Tag und Nacht den Lärm der feuernden Artillerie anhören muss. In einer Entfernung von 20 bis 25 Kilometern tobt die Schlacht um Ivangorod und Dawson, dessen Aufenthaltsgenehmigung bei der Armee am 8. August abläuft, rennt die Zeit davon.

„29. Juli. [...] An diesem Tag kam Erzherzog Friedrich, um die Truppen zu inspizieren und Revue passieren zu lassen. Ich stellte mich etwa eine halbe Meile vor der Stadt auf und nahm Wandelbilder von der Revue. [...] Nachmittags Regen.

30. Juli. Ein klarer, schöner Tag. Ich wollte mit aller Gewalt zur Front oder nach den etwa 10 Meilen entfernten Artillerie-Stellungen, da aber die zwei Autos und Wagen, die dem Kommando zur Verfügung standen, sämtliche gebraucht wurden, konnte ich nicht fort. [...] Ich konnte den ganzen Tag das Arbeiten der Artillerie hören, hatte aber keine Möglichkeit, zu ihr zu gelangen. Gegen 5 Uhr Nachmittags machte ich einen Film, der eine Kompanie ruthenischer Soldaten bei Aufführungen ihres

²³⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm, 27. Juli 1915, von: „startaler detailabteilung“/radom an: „aok kriegspressekommando“.

²³⁵ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (2. Fortsetzung.). In: Deutsch-Amerika vom 27. Jänner 1917, S. 18.

Nationaltanzes, des Kola, zeigt. Er ähnelt den Negertänzen im Süden sehr. (Fortsetzung folgt.)²³⁶

Am 1. August bietet sich Dawson endlich die Möglichkeit, zu einer Kavallerietruppendivision in Richtung Ivangorod zu gelangen, doch als er am Nachmittag dort eintrifft, sind nahezu alle Spuren der zwei Tage zuvor geschlagenen Schlacht beseitigt – die Toten begraben, die Verwundeten geborgen und abtransportiert und das noch einigermaßen Nutzbringende in das Hauptquartier verfrachtet. Enttäuscht vermerkt Dawson in seinen Aufzeichnungen: „Es gibt für einen Photographen keine grössere Enttäuschung, als ein Schlachtfeld nach der Schlacht; es sieht genau aus, wie ein gewöhnliches Feld, nur dass vielleicht hier und da ein Stück von einem Hemd oder ein alter Hut herum liegt.“²³⁷

Auch in den Folgetagen kann Dawson keine Kampfszenen filmen, er muss sich mit Aufnahmen von Flüchtlingen, lagernden Truppen, zerstörten Gebäuden oder eines Offiziers beim Hindernisreiten begnügen. Selbst vom Fesselballon einer Balloneinheit aus, mit dem er aufsteigen durfte, kann er nichts Besonderes sehen²³⁸. Er gelangt einfach nicht an die vorderste Front, kann den Kampf nur aus 10 bis 15 Meilen Entfernung akustisch von seinem Lager aus wahrnehmen.

„Die Russen zogen sich jetzt ständig zurück. Die Artillerie bewegte sich jetzt Tag und Nacht, und Abends, wenn alles still war, konnte ich deutlich den Lärm der abgeschossenen Maschinengewehre vernehmen. Die Schlachtlinie war ungefähr 10 bis 11 Meilen entfernt, es hätten aber geradeso gut auch 100 Meilen sein können, so wenig Aussicht hatte ich, dorthin zu gelangen.“²³⁹

Am 6. August schafft es Dawson schließlich, an die vordersten österreichischen Stellungen an der Weichsel vorzudringen.

„Die österreichische Stellung befand sich etwa 100 Yard vom Flusse entfernt in den Wäldern, die sich längs des Ufers hinziehen. Die Schützengräben waren nur roh aufgeworfen, um sie vor dem Infanteriefeuer und den Maschinengewehren der Russen zu schützen, die augenscheinlich nicht viel Artillerie an dieser Stelle hatten. Es war wenig zu sehen und noch weniger zu photographieren, nur hie und da ein paar Leute, die im Graben saßen und ihre Pfeife rauchten. Der Rest der Truppen befand sich ein

²³⁶ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (2. Fortsetzung.). In: Deutsch-Amerika vom 27. Jänner 1917, S. 19f.

²³⁷ Ebd. S. 20.

²³⁸ Vgl. Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (2. Fortsetzung.). In: Deutsch-Amerika vom 27. Jänner 1917, S. 23.

²³⁹ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (2. Fortsetzung.). In: Deutsch-Amerika vom 27. Jänner 1917, S. 23.

paar hundert Yard weiter zurück hinter dem Hügel in Reserve. Die Russen schossen nicht, ebenso wenig die Österreicher, weshalb ich den Versuch machte, bis an den Rand des Gehölzes am Ufer zu schleichen und mit meiner Handkamera ein Bild von der zerstörten Brücke zu erlangen. Der Wald ist hier nicht dicht, nur ein paar vereinzelte Bäume hier und da, aber nahe dem steilen Ufer befand sich ein kleines Gebüsch, das ich soweit wie möglich zwischen den Russen und mir zu halten versuchte. Ich gelangte bis fast zu den Büschen und kam mir furchtbar tapfer vor, als von jenseits des Flusses ein paar Schüsse krachten, und die Kugeln mit einem Geräusch wie ein paar wütende Brummfliegen, die es eilig haben, an mir vorbei flogen. Meine Beine übernahmen sofort die Herrschaft über die Situation, und ohne auf Instruktion von mir zu warten, wirbelten sie mich herum und brachten mich schnell auf den Weg zurück nach dem Schützengraben, dass ich kaum Zeit hatte, den Bäumen auszuweichen. Ich konnte die Flintenschüsse nicht zählen, denn gleich darauf setzte das rat-a-tat-a-tat eines russischen Maschinengewehrs ein, deren Rate, soviel ich weiss, 300 Schüsse pro Minute ist. Ich hatte noch Besinnung genug, mich flach auf den Boden zu werfen, bis der Bleihagel aufgehört hatte. Furcht? Und ob ich sie hatte! Es dauerte nur ein paar Minuten, denn sie konnten nicht eine ganze Ladung Munition auf einen einzelnen Mann vergeuden, aber trotzdem erschien mir die Zeit sehr lang. [...] Die Soldaten amüsierten sich über mein Abenteuer und sagten, die Russen hätten sich einen kleinen Scherz erlaubt, ich konnte aber ihre Auffassung eines Scherzes nicht teilen.²⁴⁰

Nach diesem zwar aufregenden, doch fotografisch und filmisch ergebnislosen Frontabenteuer kehrt wieder Ruhe in Dawsons Kriegsalltag ein. Er kann an den darauf folgenden Tagen, am 7. bzw. 8. August 1915, noch Aufnahmen vom deutschen Generaloberst Remus von Woysch und von den Tätigkeiten einer Telegrafendivision auf dem Felde drehen, doch sein Pass für den Aufenthalt bei der österreichischen Armee im Felde läuft bereits am 9. August 1915 ab. Auf dem Rückweg nach Teschen bzw. Wien erfährt Dawson in Radom am 8. August 1915 vom Fall Warschaus. Nur 80 Meilen von Warschau entfernt, gelingt es ihm, innerhalb eines Tages sowohl vom österreichischen als auch vom deutschen Hauptquartier die Genehmigungen zu erwirken, die ihm eine direkte Weiterreise nach Warschau ermöglichen – doch erneut scheitert sein Plan letztlich am Mangel eines eigenen Automobils: „[...] wenn ich ein eigenes Automobil gehabt hätte, hätte ich gehen können und wahrscheinlich den ersten Film von Warschau machen können, wie ich es in Przemysl getan hatte.“²⁴¹ Am 11. August erreicht Dawson Teschen.

²⁴⁰ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (Schluss.). In: Deutsch-Amerika vom 3. Februar 1917, S. 19f.

²⁴¹ Dawson, Albert K.: Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (Schluss.). In: Deutsch-Amerika vom 3. Februar 1917, S. 20.

„Hier entdeckte ich, dass eine neue Verordnung mich zwang, nach Wien zu gehen und dem ‚Kriegsarchiv‘ meinen Film auszuhändigen, wo er entwickelt und der Zensur unterworfen wird, statt wie bisher nach Berlin zu gehen. Brach um 7 Uhr Abends nach Wien auf. Die ganze Nacht im Zuge. 12. August. Kam in Wien an und lieferte meinen Film dem Kriegsarchiv zum Entwickeln und zur Zensur aus. Dieses Verfahren dauert in Berlin etwa 2 Tage, aber hier arbeitet man nicht so schnell, und es vergingen fünf Tage, ehe ich meine Negative erhalten und nach Berlin abreisen konnte.“²⁴²

Damit endet zwar die (auszugsweise²⁴³) Publikation von Dawsons Kriegstagebuch in ‚Deutsch-Amerka‘, nicht aber seine Spur im ÖStA/KA, denn militärische Schriftstücke und Akten belegen die weitere Aktivität Dawsons im Rahmen der k.u.k. Kriegsfilmpropaganda. Demnach bemüht er sich bereits gegen Ende August²⁴⁴ 1915 beim KPQu in Teschen erneut um die Bewilligung, an weiteren ‚Frontreisen‘ teilnehmen zu dürfen. Dawsons Ansuchen werden abgelehnt, mit der Begründung, dass zurzeit keine Frontreisen geplant seien.²⁴⁵ Ein neuerliches Ansuchen Dawsons vom 5. September 1915 wird am 8. September ebenfalls abgelehnt, mit dem Hinweis, dass vor dem 15. September keine Frontreise stattfinden wird. Auf diese Ablehnung durch das k.u.k. Kriegspressekommando in Teschen reagiert der stellvertretende Generalstab 3b in Berlin mit der Anfrage: „bezugnehmend auf dortiges telegramm nr 1208 an amerikanischen kinooperateur dawson bitte umgehend drahtantwort, ob dawson sofort nach teschen kommen kann, oder wann naechste frontreise stattfindet = stellvertr generalstab 3 b kb.“²⁴⁶ Die Antwort aus Teschen lautet: „Dawson wird hier nicht gewünscht, da nach Sachlage jetzt überhaupt keine Frontreise eingeleitet wird. [gez.] KPrKdo.“²⁴⁷

Dawson gibt jedoch nicht auf und erlangt letztlich doch die Bewilligung, in Form einer ‚Offenen Order‘ „[...] als Leiter einer Kinoexpositur bei der Armee im Felde zu fungieren und

²⁴² ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm (Kopie/Abschrift), 11. August 1915, von: Kriegspressequartier an: Kriegsarchiv Stiftskaserne Wien. Handschriftlicher Vermerk ‚kop‘.

²⁴³ Vgl. Van Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916.. In: Film History: An International Journal. Vol. 23. Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 20-37.

²⁴⁴ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm, 28. August 1915, Eingangsnummer: 4739, von: albert dawson schadowstr 2 berlin an: kriegspressequartier teschen. „ = darf ich nach der kriegspresse quartier in den nexten tagen komen bite telegrafisch antwort albert dawson schadowstr 2 berlin.“

²⁴⁵ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm (Kopie/Abschrift), 30. August 1915, von: Kriegspressekommando an: Dawson Schadowstr 2 Berlin. „Derzeit keine Reise zur Front – in einer Woche nochmals anfragen. Kriegspressekommando. Amtlich Kredit!“ Handschriftlicher Vermerk ‚K‘.

²⁴⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm (Kopie/Abschrift), 14. September 1915, Eingangsnummer: 4992, von: berlin dreibe an: kommando des zuk kriegspressequartier teschen =. Handschriftlicher Vermerk: „Dawson wird hier nicht gewünscht, da nach Sachlage jetzt überhaupt keine Frontreise eingeleitet wird. [gez.] KPrKdo.“

²⁴⁷ Ebd.

zum Standorte der Armeegruppe K ö v e s s abzugehen [...].²⁴⁸ Wie und mit wessen Hilfe er diese Bewilligung erwirken konnte, bleibt auch im folgenden Schrift- bzw. Nachrichtenverkehr zwischen dem zuständigen Armeekommando (Deckname: Hochdruck), dem KPQu und dem k.u.k. Kriegsarchiv unklar. Das AOK/KPQu reagiert bereits am 28. Oktober 1915 auf Dawsons „ungehöriges Dortsein“ auf dem serbischen Kriegsschauplatz:

„Laut Mitteilung Telegrammzensurstelle Budapest soll ein Amerikaner als Kinooperateur dort eingetroffen sein. Stop. Hier hierüber nichts bekannt. Widerspricht Vorschrift über Kriegsfilmpropaganda die vom Kriegsarchiv geleitet wird.“²⁴⁹

Dawson wird auf Befehl des KPQu am 2. November in das Hinterland abgeschoben, wie am 3. November vom Generalstabschef des k.u.k. Brückenkopf- und Stadtkommandos Belgrad an das KPQu gemeldet wird.

„Ich habe den amerikanischen Kinooperateur Albert K. Dawson über Befehl des k.u.k.3. Opereirenden Armeekommandos Res.Nr.5432 in das Hinterland abschieben lassen.

Der mit ihm als Diener reisende Infanterist Ferdinand Moucka des k.k.L.J.R.24 wurde bei der Streifkompagnie des Brückenkopf- und Stadtkommandos in den Stand genommen.

Die bisher gemachten Aufnahmen habe ich beim Polizeipräsidenten in Belgrad deponieren lassen.

Die vom k.u.k. Kriegsarchiv ausgestellte Offene Order liegt bei.“²⁵⁰

Ein handschriftlicher Vermerk auf dem Schreiben, vermutlich von Generalmajor Hoen, lautet: „rekom. Wird nach gepflogenen Einvernehmen mit Chef des M.A. nach Deutschland abgeschoben.“²⁵¹

²⁴⁸ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Prot.-Nr. 12/K. und k. Kriegsarchiv, Wien VII/2, Stiftgasse 2. Offene Order. Für den Herrn Albert K. Dawson mit einem Mann, der Kraft des Erlasses des k.u.k. Kriegsministeriums Präs. Nr. 20.370 vom 4. Oktober 1915 als Leiter einer Kinoexpositur bei der Armee im Felde zu fungieren und zum Standorte der Armeegruppe K ö v e s s abzugehen hat. [...] Wien, am 25.ten Oktober Eintausendneunhundertfünfzehn. [handschriftlich gez.] Auf Befehl/Karl ZitterhoferHptm.

²⁴⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Telegramm (Kopie/Abschrift), 28. Oktober 1915, Telegramm von: Kriegspressekommando an: Hochdruck.

²⁵⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Schreiben des Generalstabschefs des k.u.k. Brückenkopf- und Stadtkommandos Belgrad, K.Nr. 57-III. an das Kriegspressequartier beim k.u.k. Armee Oberkommando in Feldpostamt 11. Belgrad, am 3. November 1915. Eingangsstempel des AOK/KPQu u. Eingangsnummer 1909/1 Präs. vom 7. November 1915.

²⁵¹ Ebd.

Am 3. November 1915 wurden sämtliche Filme Dawsons konfisziert, er selbst wurde nach Deutschland abgeschoben.²⁵² Doch Dawson erdreistet sich bereits im Februar 1916, erneut ein Ansuchen um Zulassung zu den k.u.k. Truppen im Felde an Generalmajor Ritter von Hoen persönlich zu adressieren. In Form eines handgeschriebenen Briefes berichtet Dawson vom Erfolg seiner Filme in Amerika und bekundet seinen Wunsch, wieder an die Front der k.u.k. Truppen gehen zu wollen:

„Euer Hochwohlgeboren beehre ich mich ganz ergebenst mitzuteilen, dass die von mir aufgenommenen Films über Przemysl, Galizien, Polen wie von Belgrad einen außerordentlichen Erfolg in Amerika gehabt haben. Alle haben dazu beigetragen für die K. und K. Armee große Propaganda zu machen und wenn es Euer Hochwohlgeboren interessieren sollte, darüber etwas zu hören, dann bin ich gerne bereit, Ihnen Ausschnitte aus amerik. Zeitungen zu übersenden. Ich habe nun den sehnlichsten Wunsch auf's neue an die Front der K.u.K. Truppen zu gehen, vorausgesetzt, Euer Hochwohlgeboren haben die große Liebenswürdigkeit mir das zu gestatten und mir gleichzeitig anzugeben, wohin ich mich wenden darf und soll. Ich wäre Ihnen für eine kurze Mitteilung, inwiefern sich meine Wünsche verwirklichen ließen zu unendlichem Danke verpflichtet, beziehungsweise mich gütigst wissen zu lassen, wie sich nach dieser Richtung die Aussichten für mich gestalten. – Ich habe die Ehre zu sein, Euer Hochwohlgeboren, ganz ergebenster, Albert K Dawson.“²⁵³



Abb. 13²⁵⁴ - Filmmankündigung 1



Abb. 14²⁵⁵ - Filmmankündigung 2

²⁵² Vgl. Doppenen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23. Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 32.

²⁵³ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. Handschriftlicher Brief Albert K. Dawsons an Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen. Berlin, 23. Februar 1916. Eingangsstempel/-vermerk: K.u.K. Armeeoberkommando Kriegspressequartier/E.Nr. 339 Präs. 4.3.1916. Handschriftl. Anmerkung: Textentwurf der Antwort an Dawson (vermutlich von Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen).

²⁵⁴ The New York Dramatic Mirror, Vol. LXXIV, Nr. 1911, New York, August 4, 1915. S. 25. Unter: <http://fultonhistory.com/Newspaper%2010/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201915%20Jul-Aug%201916%20Grayscale/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201915%20Jul-Aug%201916%20Grayscale%20-%2000179.pdf> (28.08.2012).

²⁵⁵ Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. 7. Jahrgang. Nr. 275. Wien, 21. August 1915. S. 10.

Der Kommandant des KPQu, Generalmajor Ritter von Hoen, lässt Dawson kurz und ohne weiteren Kommentar wissen, dass sein erneutes Ansuchen vom AOK abgelehnt wird und warnt Dawson unmissverständlich vor neuerlichen Versuchen, dieses Verbot zu umgehen: „Gleichzeitig werden sie in Ihrem eigenen Interesse ersucht, jeden etwaigen Versuch, durch Inanspruchnahme von Behörden des Hinterlandes sich den Zugang zum Etappenbereich oder den okkupierten Gebieten zu eröffnen, wie es Ihrerseits mit BELGRAD der Fall war, zu unterlassen.“²⁵⁶

Doch Dawson gibt nicht auf und findet neuerlich einen Weg, auf einen österreichischen Kriegsschauplatz zu gelangen, im konkreten Fall an die südöstliche Front in Serbien.

„Not to be outmanoeuvred, Dawson bypassed the Austrians a second time when he went to Sofia by way of neutral Romania. Attaching himself to the Bulgarian army, he slipped quietly through the back door of the Habsburg Empire and witnessed the defeat of the Serbian army, travelling cross country into the mountains of Albania dressed like a native Bulgar.“²⁵⁷

Erst kürzlich wurden Fragmente aus dem Film THE FIGHTING GERMANS (Mutual Film Corporation, 8. Mai 1916) in der Library of Congress's John E. Allen Collection in Culpeper, Virginia²⁵⁸ entdeckt. Der niederländische Historiker Ron van Dopperen und sein Co-Autor, der pensionierte Kurator der Abteilung für Motion Picture Broadcasting and Recorded Sound in der Library of Congress Graham C. Cooper, konnten die Aufnahmen eindeutig Albert K. Dawson zuordnen²⁵⁹.

„Apart from a scene picturing Albert Dawson visiting the frontline trenches near Ivangorod, footage has been found of military camp life during this campaign at the Eastern Front. Particularly interesting are the scenes of the siege artillery in action. The famous German Krupp 15 cm howitzers are shown being manned by Austrian gunners. The effect of bombardment is demonstrated with scenes of fire and destruction.“²⁶⁰

²⁵⁶ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 28/C-D/unter ‚Dawson‘. E.Nr. 339. Schreiben vom Standort des AOK am 4. März 1916 an Albert K. Dawson, Berlin. Gezeichnet von Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen.

²⁵⁷ Van Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23, Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 32.

²⁵⁸ Vgl. Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23, Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 34, 37.

²⁵⁹ Ebd. S. 34.

²⁶⁰ Ebd.

112
THE MOVING PICTURE WORLD
May 13, 1916

MUTUAL SPECIAL



THE FIGHTING GERMANS

MARVELOUS FILMS OF THE
WORLD WAR'S GREATEST BATTLE
ON THE GERMAN-RUSSIAN FRONT

REAL-AUTHENTIC-OFFICIAL

IN FIVE ACTS

In advertising advertisements, please mention The Moving Picture World

May 13, 1916
THE MOVING PICTURE WORLD
1121

WAR FEATURE

THE GIANT THRILLER OF ACTUAL WARFARE

A STUPENDOUS PRODUCTION OF SPECTACULAR BATTLE SCENES TAKEN UNDER FIRE

THE BOMBARDMENT, CAPTURE AND FALL OF IVANGOROD

GERMANS

Pictures Presented By
MUTUAL FILM CORPORATION
WITH THE DISTINCT GUARANTEE
THAT THEY WERE TAKEN AT THE FRONT
UNDER GOVERNMENT SUPERVISION:

By A.K. DAWSON THE HAITI BARRING CAMERA OPERATOR
WAR UNDER THE AUSPICES OF THE AMERICAN CORRESPONDENT FILM COMPANY

THE ONLY PICTURES IN THIS COUNTRY SHOWING
THE HORRORS OF A DESPERATELY FOUGHT BATTLE
FROM THE VERY BEGINNING TO THE VERY END

RELEASED MAY 8TH

HERETOFORE THE ONLY WAR PICTURES ALLOWED
TO REACH THIS COUNTRY HAVE MERELY SHOWN
SOLDIERS MANEUVERING, CANNON FIRING, TRENCH
DIGGING AND OTHER INTERESTING DETAILS OF
THE SOLDIERS' LIFE — BUT NO ACTUAL BATTLE

IN "THE FIGHTING GERMANS" YOU WITNESS
ONE OF THE BLOODIEST FOUGHT BATTLES OF THE WAR

ASK YOUR LEADING NEWSPAPER ABOUT THIS IMMEDIATELY

A NEW-IDEA NEWSPIRER CAMPAIGN WILL ACCOMPANY THE SHOWING OF
THIS FEATURE IN EVERY CITY — GO TO ANY NEWSPAPER OFFICE AND ASK
THEM TO EXPLAIN THE ARRANGEMENT BY WHICH YOUR THEATRE WILL
SHARE IN THE TREMENDOUS PUBLICITY PLANNED FOR "THE FIGHTING
GERMANS" THEN GET IN TOUCH WITH YOUR MUTUAL EXCHANGE OR MAIL
THIS SLIP TO THE NEW YORK OFFICE

MUTUAL FILM CORPORATION
71 WEST 23rd ST., NEW YORK CITY

Gentlemen — Please send complete information
regarding the manner in which my theatre may
present "The Fighting Germans" in conjunction
with a leading newspaper in this city.

NAME _____
THEATRE _____
ADDRESS _____

In advertising advertisements, please mention The Moving Picture World

Abb. 15²⁶¹ - Werbung für THE FIGHTING GERMANS

THE FIGHTING GERMANS ist gemäß Dopperen und Cooper eine Neugestaltung von Dawsons letztem Film für die American Correspondent Film Company, THE WARRING MILLIONS, welcher im Dezember 1915 Premiere hatte.²⁶² Wie bereits der Film BATTLES OF A NATION²⁶³ (American Correspondent Film Company, 22. November 1915) unterliegt auch THE WARRING MILLIONS einer propagandistischen Prägung, welche die Stärke der Mittelmächte betont. Das Wochenmagazin ‚The Billboard‘, eigentlich ein Zirkus-Magazin, stellt in einer kritischen Betrachtung von BATTLES OF A NATION fest:

„History is recorded for the first time by the moving picture machine for the American Correspondent Film Co., which has prepared six reels of war pictures [...]. The first two parts are given over mostly to German propaganda, showing the Empire’s resources, the great military system and the preparedness against a food supply

²⁶¹ Bearbeitete Fotokopie der Fig. 10. Advertisement for The Fighting Germans (Moving Picture World, 13 May, 1916): 1120-1121. Abgebildet und Zit. in: Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23. Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 35.

²⁶² Ebd. vgl. S. 32-35.

²⁶³ Vgl. Battles of a Nation. In: American Correspondent Film Company, November 22, 1915. S. 53.

shortage. A portion of the second reel shows the celebration following the capture of Przemysl by the Austro-Hungarian forces.²⁶⁴

Die propagandistische Absicht impliziert ebenfalls ein Abriss der Filmhandlung von THE WARRING MILLIONS aus dem Jahre 1916:

„A. K. Dawson, camera correspondent attached to the Austro-Hungarian armies, leaves Berlin and proceeds to Ivangorod. On his way to the front Dawson observes intensive farming system organized in conquered Poland. At Radom soldier's encampment is made and preparations are gone through for the assault on Ivangorod. The next day camp breaks up. A captive balloon is used to get the enemy's range. Dawson is allowed to go up on this important venture. Aviators equipped with bombs are also sent up to destroy the Russian outposts. German field gun in foremost trenches bombards the enemy's position. Terrific onslaught of the Russian compels Teutonic commander to ask for more troops, but wires are broken. A volunteer rides forth to carry the message through. In the meantime wires are repaired. Air scouts report vantage point and the big Austrian guns begin bombardment of Ivangorod. The volunteer arrives at the destination and the Austro-Hungarian commander sends reinforcements. The German commander also receives word that more infantry is needed at once, and they are sent. Reinforcements arrive in the nick of time and turn the tide of the battle. Ivangorod falls. The Russian forts are a mass of ruins. Wounded are taken from field shelters to well equipped hospitals. Dawson inspects smouldering ruins and is also shown Russian system of trenches. Archduke Frederick reviews army. Pictures of Russian prisoners are made. The final scene depicts a cemetery where representatives of different faiths unite to pay homage to the dead.“²⁶⁵

Die Promotion für THE FIGHTING GERMANS propagiert jedoch nur wenige Monate später die visuellen Signale dieses Films, der den Amerikanern die Gründe für eine Aufrüstung bzw. Verstärkung ihrer Armee aufzeigen soll.

Nach Auflösung der American Correspondent Film Company im Mai 1916 trat Albert K. Dawson in die amerikanische Armee ein, wo er im Range eines Hauptmanns (Captain) im fotografischen Labor des Signal Reserve Corps seinen Dienst versah. Dies tat er bis 1918, als Dawson in eine Spionageaffäre seiner früheren Vorgesetzten in der American Correspondent Film Company verwickelt wird. Der ehemalige Geschäftsführer Felix Malitz und dessen Sekretär Gustave Engler werden wegen Spionage bzw. aufgrund des Schmuggels verbotener

²⁶⁴ Battles of a Nation. American Correspondent Film Co.'s six reels feature, showing actual scenes from the European war fronts. Released November 22. In: The Billboard. November 27, 1915. S. 53.

²⁶⁵ Synopsis of The Fighting Germans (Mutual Film Corporation, 1916), Courtesy of the Library of Congress. Zit. in: Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23. Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 33.

Waren, nämlich Gummi, nach Deutschland angeklagt. Malitz wird in dieser Causa schließlich zu zwei Jahren Haft verurteilt. Obwohl der Bezirksstaatsanwalt Melville J. France erklärt, dass aus der geschäftlichen Verbindung zu Malitz für Dawson keinerlei Mitschuld erwachse, wird Dawson letztlich auch ein Opfer seiner Arbeit als Kriegsberichterstatte²⁶⁶.

„[...] Dawson’s superiors had no scruples about using a ‚technical charge‘ in order to have him court-martialed.“²⁶⁷

Die New York Times schreibt am 28. April 1918:

„Albert K. Dawson, who went to Germany in 1915 to make official moving pictures of the German armies for exhibition in the United States, and who when this country declared war on Germany was commissioned a Captain in the Signal Reserve Corps and assigned to the Aviation Section, has been dismissed from the army, according to an announcement at Governors Island yesterday. The charge was the embezzlement of army photographic supplies valued at \$60. Dawson was tried by the General Court-martial and was dismissed on March 29 last.“²⁶⁸

Nach einem missglückten Versuch, in das Fotogeschäft zurückzukehren, wechselt Albert K. Dawson in einen anderen Beruf und bereist als Reiseleiter bei Thomas Cooke die Welt.

6.7 Österreichische Operateure im Ausland

Die Tätigkeit österreichischer Operateure im ‚Ausland‘ scheint auf den Bereich der österreichischen Kriegsschauplätze in eroberten Territorien Europas beschränkt gewesen zu sein, dies gilt mit Ausnahme der Türkei, dem dritten Bündnispartner der Mittelmächte seit Ende Oktober 1914.

Am 12. Dezember 1915 trifft Alexander Kolowrat mit (angeblich) vier Operateuren in Konstantinopel ein und erreicht beim Großen Hauptquartier des Osmanischen Reiches die Genehmigung für Filmaufnahmen auf dem Kriegsschauplatz in den Dardanellen. Gleichzeitig setzt Kolowrat eine seiner beiden Kameras auch für militärische Aufnahmen in

²⁶⁶ Vgl. The New York Times. March 1, 1918: ARMY MAN’S NAME IN SMUGGLING CASE. Capt. Dawson’s Alleged Connection with Bernstorff Disclosed by Official. TWO RETURNED TO JAIL. Moving Picture Work Said to Have Been Undertaken Before Country Went to War. Unter: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F1071FFA3A5B11738DDDA80894DB405B888DF1D3> (27.09.2012).

Vgl. ebenso Dopperen, Ron: Shooting the Great War. Albert Dawson and The American Correspondent Film Company, 1914-1918. In: Film History. Vol. 4. 1990. S. 128f.

²⁶⁷ Ebd. S. 129.

²⁶⁸ The New York Times. April 28, 1918: ARMY COURT-MARTIAL DISMISSES OFFICERS: Capt. Dawson, Who Took Movie Pictures of the German Army, Is Cashiered. Unter: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00B11F8345B11738DDDA10A94DC405B888DF1D3> (27.09.2012).

Konstantinopel ein. Im Zuge dessen missachtet er – ein schwerer Fauxpas – die an die Drehgenehmigung geknüpfte Bedingung, dass sämtliche Aufnahmen dem Großen Hauptquartier zur Begutachtung vorzulegen sind. Er lässt sie auch nicht dem türkischen Militärattaché in Wien zukommen, infolgedessen er des Vertrauensmissbrauchs und Wortbruchs bezichtigt wurde. Darüber hinaus zeigt sich das kaiserlich osmanische Große Hauptquartier über einige Aufnahmesequenzen der österreichischen Operateure zu tiefst empört:

„Wir wurden verständigt und haben uns durch der DEFENSE NATIONALE eingesandte Bilder überzeugt, dass die vorgenannten Aufnahmen Ansichten von alten Straßen, Wagen ganz veralteten Typs etc. und unter anderen das Bild eines angeblich türkischen Soldaten enthalten, der, ganz in lumpen gekleidet, vor einem österreichischen Soldaten tiefe Bücklinge macht und ihm erbeutete Bajonette und Messer verkaufen will. Solche in böser Absicht aufgenommene Bilder sind geeignet, den ottomanischen Nationalstolz tief zu verletzen und uns in den Augen der Welt herabzusetzen. Infolgedessen bitte ich, bei den massgebenden Stellen dahin wirken zu wollen, dass alle derartigen Films saisirt und uns übersendet werden.

Grosses Hauptquartier.

2. Abtlg.

Der Chef:

Gez.: S e i f i

Obstlt. des Gstbs.²⁶⁹

Kolowrats Vorgehen muss aufseiten des Großen Hauptquartiers tatsächlich eine große Empörung ausgelöst haben, zumal er und seine Mannschaft anlässlich ihres Aufenthaltes in der Türkei vom ottomanischen Kriegsminister persönlich mit dem Eisernen Halbmond ausgezeichnet worden waren. Kolowrat meldete dies am 16. März 1916 dem Kdo. D. KPQu. und bat um die Bewilligung für das Tragen dieser Auszeichnung.²⁷⁰

Wie diese peinliche Angelegenheit letztlich durch das KPQu. gelöst wurde, entzieht sich, mangels weiterer Quellen, unserer Kenntnis.

Die rege Kriegsfilmpropagandatätigkeit wurde zumindest im asiatischen Teil der Türkei weiterhin fortgesetzt. Betraut war mit dieser Aufgabe, auf Initiative des Grafen Kolowrat, ein gewisser Isidor Goldschmid, der nicht nur, jedoch hauptsächlich, Vorführungen

²⁶⁹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Mb. Nr. 1422 von 1916. Schreiben des k.u.k. Militärbevollmächtigten in Konstantinopel an das k.u.k. Armeeoberkommando in Wien betreffend Kinoproduktionen des oblt. Grafen Kolowrat. (19. Juli 1916). Beilage (Übersetzung). 2 Seiten. S. 2.

²⁷⁰ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Exh.Nr. 434 präs. 17.3.1916. Schreiben Kolowrats an das Kdo. Des KPQu. 1 Seite.

österreichischer Kriegspropagandafilme in den asiatischen Provinzen der Türkei, wie in Smyrna, Aidin, Sokia, Nazli Konia, Adana, Aleppo, Beirut, Damaskus, Jerusalem und Jaffa,²⁷¹ organisierte. Zudem fertigte er auch selbst Filmaufnahmen an.

Umso bemerkenswerter ist diese Tatsache, dass ein Film, den Isidor Goldschmid in seinem Bericht erwähnt, im Filmarchiv Austria erhalten geblieben ist. Goldschmid berichtet:

„Die seinerzeit in SMYRNA dislozierte k.u.k. Mörserbatterie wurde von mir mit besonderer Erlaubnis kinematographisch aufgenommen und nunmehr zur Zensurierung dem Chef der zweiten Abteilung im türkischen Kriegsministerium S e i f i Bey vorgeführt. Es freut mich, dass diese Aufnahmen seinen vollsten Beifall gefunden hat, da ich sehr darauf bedacht war, die gemeinsame Tätigkeit österr.ung. und türkischer Kanoniere dargestellt zu wissen, und hat mich Oberst S e i f i Bey gebeten, dem Kriegsministerium ein Exemplar dieser Aufnahme als Andenken zu überlassen. Ich veranlasse, dass ein Film mit türkischen Titeln in schönem Etui angefertigt wird und durch geeignete Hände zur Überreichung gelangt.“²⁷²

DIE K.u.K. 24cm MOTORMÖRSER-BATTERIE No.9 in KLEINASIEN ist ein Filmbeitrag im SASCHA-MESSTER WOCHENBERICHT 132a vom 27. Mai 1917, der im Filmarchiv Austria gelagert wird und in digitalisierter Form eingesehen werden kann.

Der historische Kontext bezüglich des Einsatzes der k.u.k. 24-cm-Mörserbatterie Nr. 9 lässt sich sehr gut anhand der wissenschaftlichen Publikation ‚Der K.u.K. Wüstenkrieg. Österreich-Ungarn im Vorderen Orient 1915-1918‘ des verstorbenen Historikers Peter Jung, einem ehemaligen Mitarbeiter des österreichischen Kriegsarchivs, erläutern.

„Die k.u.k. 24-cm-Mörserbatterie Nr. 9 unter dem Kommando des Hauptmanns Alexander Kodar Edler von Thurnwerth verblieb [...] noch bis Ende Februar auf Gallipoli, wonach sie von Abkadsch mit dem türkischen Frachtschiff AKDENIS zur Retablierung nach Konstantinopel überführt wurde.

Während der darauffolgenden Wochen ergänzte man den Fahrzeugbestand, um von Landesföhren unabhängig zu werden. Im März teilte man die Batterie der 4. osmanischen Armee Syrien zu, worauf zwei Offiziere von Kodar beauftragt wurden, im Raum Beirut und Jerusalem Stellungen für einen eventuellen Einsatz in dieser Region zu erkunden.

Die Retablierung in Konstantinopel wurde von den Türken auch dazu benützt, der Batterie drei Offiziere und 150 Unteroffiziere und Mannschaften zur Ausbildung an den Geschützen zuzuteilen, welche in den folgenden Wochen intensiv durchgeführt

²⁷¹ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 60/Filmstelle 1917/Nr. 3.054-6.958. Nr. 3.419 – Abschrift eines 11-seitigen Berichts von Isidor Goldschmid an den k.u.k. Militärbevollmächtigten, General Major Pomiankowski. Konstantinopel, Mitte Mai 1917. S. 1.

²⁷² ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 60/Filmstelle 1917/Nr. 3.054-6.958. Nr. 3.419 – Abschrift eines 11-seitigen Berichts von Isidor Goldschmid an den k.u.k. Militärbevollmächtigten, General Major Pomiankowski. Konstantinopel, Mitte Mai 1917. S. 11.

wurde. Danach beeindruckte der Ausbildungsstand der Türken alle inspizierenden höheren Kommandeure. Gegen Ende der Retablierungszeit erhielt Kodar erneut einen geänderten Einsatzbefehl, der als künftiges Einsatzgebiet Aufgaben im Küstenschutz bei Smyrna an Stelle der weiten Reise nach Syrien enthielt. Nach dem Handstreich gegen Kösten war es notwendig, die Zufahrt zum Golf von Smyrna oberhalb der Insel gegen weitere Angriffe von See wirksam zu schützen.

Zur Durchführung der gestellten Aufgabe wurde die Batterie am 28.6. in Konstantinopel auf bereitgestellte Schiffe verladen und erreichte am 29. Panderma, wo sich die Ausladearbeiten bis zum 1.7. verzögerten.²⁷³

Aufgrund weiterer Transportschwierigkeiten, verursacht durch geringe Zugladungskapazitäten der Bahn und die mangelnde Tragfähigkeit der Straßen im Küstenbereich, „[...] stellte man die Batterie in Kordelio bei Smyrna als Korpsreserve bereit und nahm die sich dadurch bietende Gelegenheit zur eingehenden Besichtigung durch hohe türkische Offiziere wahr. Hauptmann Kodar, dessen Fähigkeiten Trommer Pascha bewusst waren, übernahm auf dessen Wunsch das Artilleriekommando über den gesamten Abschnitt Fokia, wobei ihm bisweilen auf einer Front(Küsten)länge von 169 km 17 Batterien unterstanden.“²⁷⁴

„Erst gegen Ende August konnte Kodar seine Batterie in die Gegend der vorgesehenen Feuerstellung bewegen, wobei Teile des Transports auf dem Seeweg unter ständiger Gefahr eines Angriffs britischer Torpedoboote zurückgelegt werden mussten. Erst ab 18. 9. war die Batterie einsatzbereit, um kurz darauf, am 23. und 24. 9 , bei einem Belehrungsschießen, bei dem man ausschließlich die inzwischen gut ausgebildeten türkischen Mannschaften einsetzte, ihre Fähigkeiten erneut unter Beweis zu stellen.“²⁷⁵

Isidor Goldschmid kann die Aufnahmen von der Motormörserbatterie Nr. 9 frühestens im September gedreht haben, da die erste Einstellung des Films einen Gedenkstein zeigt, der folgende Inschrift trägt:

„Hier stand
die
K.u.k. Öst.-ung. Motormörserbatterie N.9
In treuer Wacht.
September 1916.“²⁷⁶

²⁷³ Jung, Peter: Der k.u.k. Wüstenkrieg. Österreich-Ungarn im Vorderen Orient 1915-1918. Eine Publikation des Militärhistorischen Dienstes, Wien. Graz u. a. 1992. S. 51.

²⁷⁴ Ebd. S. 52.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Zwischentitel in: Die k.u.k. 24 cm Motormörser-Batterie Nr. 9 in Kleinasien. In: Sascha-Messter Wochenbericht Serie 132a. Gelagert im Filmarchiv Austria.

Der Filmbeitrag enthält auch Bilder vom der Besichtigung der Batterie in Kordelio bei Smyrna²⁷⁷ durch hohe türkische Offiziere, an deren Spitze der Kommandant des kaiserlich-ottomanischen XVII. Armeekorps: Trommer Pascha.

Ein Zwischentitel verweist auf die ausgezeichnete Kooperation zwischen den österreichisch-ungarischen und osmanischen Soldaten, ein anderer kommentiert eine Einstellung eines antiken Grabdenkmals. „Am Wege liegt die 2500 Jahre/alte Ruine des Grabdenkmals / einer phönizischen/Königstochter aus Phokea“²⁷⁸.

Die Filmeinstellungen von der Batterie entsprechen dem zeigenden Demonstrieren militärischen Könnens und kampferprobter Routine.

Für detaillierte Informationen zu weiteren Einsätzen von österreichischen Aufnahmeoperatoren im Ausland – solche fanden nachweislich in Bulgarien und Rumänien statt – konnten weder Akten noch filmische Quellen eruiert werden.

7 Österreichische Kriegsfilme

Das mit Kriegsbeginn neu gegründete Kriegspressequartier bzw. dessen Filmstelle, die von 1914 bis 1917 dem Kriegsarchiv unterstellt war, konnte demnach auf die profunde Berufserfahrung jener, seitens der akkreditierten Filmfirmen bereitgestellten, Aufnahmeoperatoren zählen. Neu war für diese Operatoren allerdings das Genre Kriegsfilm und die damit verbundenen Produktions- und Aufnahmebedingungen im Felde. Diese Gegebenheit wusste auch die Öffentlichkeit sehr bald, spätestens nach dem Erscheinen der ersten Kriegsfilmberichte o h n e Bilder vom Schlachtfeld.

„Trotzdem ist das Amt des Kriegsoperateurs reich an Gefahren und Erlebnissen, wenn es ihm auch selten gegönnt ist, in die Schlachtfront vorzurücken oder einen Standpunkt einzunehmen, von dem aus wichtige kriegerische Ereignisse aufgenommen werden könnten.“²⁷⁹

Nicht zuletzt bedingten auch die Transportmittel, -kapazitäten und -wege zu und von den Frontabschnitten einen schwer zu kalkulierenden Faktor Zeit. Sie kosteten zeitliche Ressourcen, die dem österreichischen Kinopublikum und der Kinobranche vor allem am Kriegsbeginn zusätzlich eine längere Wartezeit auf die ersten österreichischen Kriegsfilmberichte bescherten.

²⁷⁷ S. o. S. 95.

²⁷⁸ Die k.u.k. 24 cm Motormörser-Batterie Nr. 9 in Kleinasien. In: Sascha-Messter Wochenbericht Serie 132a. Gelagert im Filmarchiv Austria.

²⁷⁹ Wie entsteht ein Kriegsfilm? In: Oesterreichischer Kommet, 7.Jg/Nr. 229/Wien, 19. September 1914. S. 1.

„Die Aufnahmen vom Kriegsschauplatz werden ebenso wie die Zeitungen mit Ungeduld erwartet. Wenn auch die Kinematographie eine sehr hohe Schnelligkeit in der Wiedergabe von Aufnahmen errungen hat, so dass zwischen Ereignis und Reproduktion nur mehr ein Zwischenraum von Stunden ist, so kann sie dieses Tempo in Kriegszeiten nicht einhalten. Sie kann mit der Zeitung, die ihre Nachrichten durch den telegraphischen Apparat bekommt, in bezug auf Schnelligkeit nicht konkurrieren [...] Die Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, dass zwischen Aufnahme und Wiedergabe sehr lange Zeiträume verstreichen, so dass wir im Kino Dinge sehen, die sich schon seit langem zugetragen haben. Trotzdem aber verlieren sie nicht an Anziehungskraft und Interesse. Im Gegenteil, sie sind im hohen Grade geeignet, die Anschaulichkeit der Zeitungsberichte zu erhöhen, falsche Anschauungen zu korrigieren und der Wahrheit den Weg zu ebnen.“²⁸⁰

7.1 Erwartungsvoll! – Wo bleiben die österreichischen Kriegsfilme?

Große Erwartungen spiegeln sich in den ersten, noch euphorischen ‚Prognosen‘ und Ankündigungen der Kinojournale wider, die sowohl der Fachwelt als auch dem Kinopublikum ‚sensationelle‘ Bilder von den Kriegsschauplätzen verheißen.

„Wir werden Films von den Kämpfen in Serbien und von den Kämpfen in Russland seitens unserer Armee sehen, ebenso bekommen wir Films von den Kämpfen der deutschen Truppen in Russland, Belgien, Frankreich und schließlich die Bilder von dem bevorstehenden Seekampfe der feindlichen Mächte. Denn ebenso gut wie von unserer Seite Operateure mit dem Aufnahmeapparat auf das Schlachtfeld zogen, so ist in Deutschland ein solcher Dienst organisiert worden und die Kriegsbilder der deutschen Truppen werden bei uns ebenso stürmisch aufgenommen werden wie unsere Films in Deutschland.“²⁸¹

Es wurde der enorme Wert der „ungeschminkten Naturwahrheit des kinematographischen Bildes“²⁸² für „die zurückgebliebenen Familienangehörigen und die kriegsdienstfreien Einwohner“²⁸³ angepriesen, bot sie doch jedem „Daheimgebliebene[n] Gelegenheit, den Krieg mit seinen Aufregungen, Anforderungen und Wirkungen im belebten Bilde fast mitzuerleben [...]“²⁸⁴. Ebenso waren Lobeshymnen auf den ‚Heldenmut‘ der Operateure fester Bestandteil dieser Inszenierung.

„Mit Todesverachtung arbeitet an der Seite tapferer Soldaten der Operateur mit in der Front und wenn wir im Theater die Ereignisse an uns vorüberziehen sehen, denken wir kaum mehr der ausgestandenen Gefahren und Strapazen des wackeren Leiermannes,

²⁸⁰ Ebd. S. 1f.

²⁸¹ Oesterreichischer Komet, Nr. 222/Wien, 15. August 1914/7. Jg., unter: ‚Kriegsfilm‘, S. 1.

²⁸² Oesterreichischer Komet, Nr. 234/Wien, 8. November 1914/7. Jg., unter: ‚Der moderne Bilder-Nachrichtendienst‘, S. 4.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd.

der in Pulverdampf und Kugelregen sein Bestes zum Gelingen der Bilder mit beigetragen.²⁸⁵

Zunächst dauerte es aber, bis die ersten Filme aus österreichischer Produktion in die Kinosäle kamen und so ist es nicht verwunderlich, dass, angesichts der hohen Aktualität des jungen Krieges und der entsprechend starken Neugier des Kinopublikums, das ungeduldige Rufen nach Filmbildern aus dem Krieg immer lauter wurde. Die deutschen Filme von deutschen Kriegsschauplätzen, die in den österreichischen Kinos gezeigt wurden, genügten bald nicht mehr, wollte das Publikum doch die Ruhmestaten der eigenen Soldaten im heldenhaften Kampf gegen die feindlichen Mächte miterleben.

„Es muß jedoch auch festgestellt werden, dass die meisten Kriegsaufnahmen von den deutschen Kriegsschauplätzen bisher gebracht wurden, während von den österreichischen Kriegsschauplätzen nur unwesentliche Aufnahmen zusammengetragen wurden, sodaß wir es für angebracht halten auch bei uns mehr Wert auf die Festhaltung interessanter Kriegsbilder zu legen. [...] Die Frage nach Kriegsberichten von den österreichischen Kriegsschauplätzen wird überall von den Kinobesuchern wiederholt und man ersieht daraus, daß im Volk ein steigendes Interesse dafür herrscht. Selbstverständlich wird man wichtige Operationen, Gruppierungen usw. nicht zur Vorführung bringen, aber man weiß, dass genug andere Gelegenheiten sich bieten, welche uns das Leben der tapferen Soldaten im Felde und auch Teilansichten aus Feindesland zeigen können. Derartige Aufnahmen finden wir aus dem österreichischen Kriegswesen nur wenig, während anderwärts geradezu einzig Dastehendes geboten wird.“²⁸⁶

7.2 Im Kino den Krieg erleben

Auf dem Schlachtfeld gibt es nur Beteiligte, Betroffene, ‚Akteure‘ und diese sind Täter und Opfer zugleich – das Schlachtfeld ‚duldet‘ kein Publikum – dieses repräsentiert die Apparatur, die Kamera; deren eindringender Blick vom Operateur kontrolliert, gelenkt und gerichtet wird, um Szenen des Krieges bildhaft festzuhalten.

Folglich erwartete das Kinopublikum, jene Vielzahl an ‚Unwissenden‘, denen die eigene unmittelbare ‚Kriegs- bzw. Fronterfahrung‘ verwehrt und erspart bleibt, eine authentische Vermittlung der realen Begebenheiten in Form ausdrucksstarker und eindrucksvoller ‚Bilder‘ von den Kampfplätzen. Sie wollen teilhaben und teilnehmen am Geschehen des Völkerringens, wenn auch in der sicheren Entfernung der Heimatfront, fernab der Schlachten, und sie sind begierig, zu erfahren, wie sich ihre männlichen Angehörigen ‚bewähren‘ im

²⁸⁵ Parkert, Otto W.: Aus großer Zeit. In: Oesterreichischer Komet, Nr. 241/Wien, 26. Dezember 1914/7.Jg., S. 1.

²⁸⁶ Parkert, Otto W.: Aus großer Zeit. In: Oesterreichischer Komet, 7.Jg./Nr. 241/Wien, 26. Dezember 1914. S. 1f.

heldenhaft tapferen Kampf gegen den ‚barbarischen Feind‘, im patriotischen Dienst an Kaiser, Volk und Vaterland.

„Hat doch jeder einzelne Daheimgebliebene Gelegenheit, den Krieg mit seinen Aufregungen, Anforderungen und Wirkungen im belebten Bilde fast mitzuerleben. Und wer die kinematographischen Kriegsjournale nacheinander gesehen und halbwegs im Gedächtnis behalten hat, kann von den Kriegsereignissen oft mehr erzählen, als mancher Kriegsteilnehmer, dessen Gesichtskreis auf das zugewiesene Operationsfeld beschränkt bleiben muß.“²⁸⁷

Hinter dieser Menge an Wissbegierigen und Neugierigen steht die österreichische Kinoindustrie. Diese hofft, mit den zu erwartenden ‚Kriegsfilmen‘ das Publikum ihrer Lichtspieltheater halten zu können. Drohten doch in der ohnedies schwierigen Geschäftslage mit Ausbruch des Krieges und der damit verhängten Einfuhrsperre jeglicher Filme aus dem feindlichen Ausland ein jäher Einbruch der Einnahmen und sogar der Konkurs vieler Lichtspieltheater. Aber eine gewisse Skepsis der Kinobesitzer gegenüber ‚Kriegsfilmen‘ reduziert die vordergründig große Euphorie vorerst auf einen bloßen Hoffnungsschimmer:

„Einzelne Firmen haben sofort nach der Mobilisierung ihre Geschäfte so sehr reduziert, daß man sagen kann, es kommt einer Schließung gleich. Andere halten und hoffen auf eine, wenn auch nicht so starke Belebung, aber doch auf die Erhaltung größerer Kinos. Und wir glauben, wenn die erste Aufregung vorbei ist, wird das Kino ja doch wieder alle jene um sich scharren die in diesen Tagen nach etwas Erheiterung und Ablenkung suchen. Es ist nicht zu vergessen, das die Bilder vom Kriegsschauplatze auf das Publikum eine starke Anziehungskraft haben werden, denn alles wird sich auf die ersten Aufnahmen stürzen und diese sehen wollen. Aber mit **K r i e g s b i l d e r n a l l e i n k a n n m a n k e i n P r o – g r a m m m a c h e n** und man wird daher auch andere Films benützen müssen. [...] Irgend eine Zerstreung wird man wohl brauchen und da wird das Kino gute Dienste leisten.“²⁸⁸

Zwei Wochen später und wenige Tage nach der erstmaligen Entsendung von Kriegsberichterstatern und Kinooperatoren auf den Kriegsschauplatz am 12. August 1914, geben sich die Kinobesitzer bereits zuversichtlicher hinsichtlich der Bedeutung des *Kriegsfilms* für ihr Geschäft.

„In den ersten Tagen wird es wohl nicht viel Films geben, aber es wird in aller kürzester Zeit ein so reichliches Material vorhanden sein, d a ß m a n m i t

²⁸⁷ N.N.: Der moderne Bilder-Nachrichtendienst. Das Kriegsbilder-Archiv. In: Österreichischer Komet, Nr. 220, 7. Jg., Wien, 1. August 1914, S. 4.

²⁸⁸ N.N.: Der Krieg und die Kinobesitzer. In: Österreichischer Komet, Nr. 220, 7. Jg., Wien, 1. August 1914. S. 1.

Kriegsfilms ein ganzes Programm, sogar bei zweimaligem Wechsel in der Woche, wird füllen können.²⁸⁹

7.3 Die ersten österreichischen Filme

Die ersten Aufnahmen der österreichisch-ungarischen Kinoexposituren im Felde wurden Anfang September 1914 in den Kinotheatern gezeigt.

Auf der Titelseite der Nr. 225 des Magazins ‚Österreichischer Komet‘ vom 5. September 1914 bewarb die österreichische Filmleihanstalt Robert Müller die ‚Ersten Aufnahmen vom südlichen Kriegsschauplatze‘²⁹⁰ und in der Ausgabe Nr. 227 vom 19. September 1914 annoncierte die Allgemeine Kinematographen- und Filmgesellschaft PHILIPP&PRESSBURGER gemeinsam mit der ÖSTERR.-UNG. KINOINDUSTRIE, dass die erste Serie des kinematografischen Wochenberichtes von nördlichen und südlichen Kriegsschauplätzen soeben erschienen wäre.²⁹¹

Neben den österreichischen Kriegswochenschauen wurden auch deutsche beworben, so z. B. die ‚Kriegs-Sonderausgabe‘ der Eiko-Woche (deutsch-österreichischer Wochenbericht). Enthält: Bilder vom belgischen, französischen und russischen Kriegsschauplatz sowie andere Aktualitäten.²⁹²

Die Aufnahmen von den Kriegsschauplätzen und folglich die von den Operateuren getroffene Auswahl an Themen und Motiven sowie deren Praxis der Visualisierung von Kriegsereignissen wurde vom Kinopublikum in der ersten Phase der Kriegskinematografie in den Jahren 1914 bis 1916 weitgehend angenommen und wertgeschätzt. Ein Großteil des Kinopublikums, ausgenommen Frontsoldaten, musste diese Kriegsbilder für authentische Darstellungen der ‚Kriegsrealität‘ gehalten haben, da die Masse der Bevölkerung in den ersten Monaten des Krieges über keine ausreichend interpretative Wahrnehmungskompetenz verfügte, um den Realitätsanspruch der Kriegsfilme infrage zu stellen.

Diese erste Phase ist durch eine vorwiegend auf die Kriegs- bzw. Rüstungstechnik bezogene und damit auch Macht demonstrierende Prägung der Kriegsfilmthemen charakterisiert.

Nach der Erstarrung des Bewegungskrieges noch im Herbst des Jahres 1914 entwickelte sich der Krieg an allen Fronten zu einer beispiellosen Materialschlacht, zu einer industrialisierten Zerstörungs- und Tötungsmaschinerie, welche Soldaten zu bloßem Menschenmaterial

²⁸⁹ N.N.: Kriegsfilms. In: Österreichischer Komet, Nr. 222, 7. Jg., Wien, 15. August 1914. S. 1.

²⁹⁰ Oesterreichischer Komet, 7. Jg/Nr. 225/Wien, 5. September 1914. S. 1.

²⁹¹ Oesterreichischer Komet, 7. Jg/Nr. 227/Wien, 19. September 1914. S. 5.

²⁹² Oesterreichischer Komet, 7. Jg/Nr. 226/Wien, 12. September 1914. S. 6.

degradierte. Auf dem zunächst noch ‚blinden‘ Heroismus der Soldaten, die sich bis dato als heldenhaft kämpfende Akteure im großen Krieg sahen, gründete eine vage Hoffnung für neue Rekruten und deren Angehörige – und dieser ‚schwache‘ Trost perpetuierte den Mythos des posthumen Heldentums der Gefallenen, einen Mythos, der den Tod für Kaiser, Volk und Vaterland überschattete.

Doch vorerst konzentrierte sich die Filmpropaganda auf die vermeintliche Unbesiegbarkeit der eigenen Armee, die neben dem Heldenmut der furchtlos tapferen Soldaten ganz besonders der Kampfkraft einer modernen Waffentechnik zugeschrieben wird. Folglich stand anfangs die Präsentation der hochgerüsteten Waffengattungen von Marine und Artillerie, wenig später auch jener der noch ‚jungen‘ und unerprobten Fliegerei im Mittelpunkt der Kriegsfilme, neben der Demonstration von Truppenstärke und einer Sensibilisierung der Kinobesucher für die landschaftliche Schönheit der eigenen Heimat. Das ‚Zeigen‘ dominierte den Filmstil der k.u.k. Filmpropaganda in den ersten beiden Kriegsjahren.

Die Ordnung der Bilder in einer dramatischen oder argumentativen Struktur ist in dieser Phase nachrangig.

Das ‚mechanische Auge‘ der Filmkamera beobachtet und sammelt Bilder. In einfacher Schnitttechnik werden die einzelnen heute lang anmutenden Einstellungen aneinandergereiht, bilden Filmsequenzen zu inhaltlichen Themen, ohne jeglichen Anspruch auf eine komplexe narrative Dramaturgie, wie sie später durch eine gezielte Montage der Bilder angestrebt wird.

Verbale Erklärungen und Ergänzungen mittels Zwischentiteln werden sparsam eingesetzt.

Der häufig stattfindende ‚Kamerablick‘ aufgenommener Personen, die den beobachtenden Blick der Kamera und damit aber auch die Blicke des neugierigen Publikums erwidern, ist besonders auffällig. Die Gefilmten posieren vor dem ‚mechanischen Auge‘, ‚präsentieren‘ sich so dem Aufnahmeapparat und dessen Operateur und dann, mittelbar, den Verwandten und Bekannten unter den Kinobesuchern in der Heimat. Sie agieren meist deutlich erkennbar nach Anordnungen des Operateurs, ihr Handeln – die Aktion – ist dem Vorführen und Zeigen komplett untergeordnet.

Im Allgemeinen suggerieren die Filme, die ihre „Attraktion aus der Syntax der Blicke, aus dem Ereignis der Bewegungen, aus ‚dem Wechsel und der Fülle‘ der Bilder“²⁹³ beziehen, eine Sorglosigkeit, bestärken das Vertrauen in die Kampfkraft der eigenen Armee und

²⁹³ Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg, Wien (Residenz Verlag) 2002. S. 16f.

versprechen einen raschen Sieg der eigenen Truppen in einem ‚gerechten‘ Krieg – ‚Weihnachten wieder zu Hause!‘ lautet beispielsweise eine Devise im August 1914.

Welche Eindrücke diese frühen Bilder vom ‚furchtbaren Völkerringen‘ vermittelten, kann einem zeitgenössischen Bericht über eine 90-minütige Sondervorführung des Kriegsarchivs aus der ‚Neuen Freien Presse‘ vom 8. April 1915 entnommen werden:

„Man sah zuerst unsere Helden bei der Fahnenweihe, man verfolgte sie auf dem Marsche ins Feindesland, bekam eine Idee von der wildromantischen Schönheit der Karpathen, von dem Lagerleben der Truppen, sah, wie sie Erdbefestigungen aufwerfen, sich in Schnee, Eis und Erde wohnliche Stätten graben, sieht sie tanzen und juchzen oder vor sich hinsinnen und mit dem Gewehr in der Hand auf den Feind lauern. –

Von bedeutendem Interesse ist dann die Serie der Bilder, die die Tätigkeit unserer Artillerie behandelt. Blitzschnell sind die Haubitzen geladen, während das Geschöß herausfliegt, bäumt sich die Kanone auf und springt zurück, in einigen Sekunden ist sie wieder an ihrem Platze und schon flieg die nächste Ladung hinaus, dem Feinde zu. [...]²⁹⁴

Gestaltungstechnisch waren die Filme zwischen 1914 und 1916 geprägt vom Darstellen und Vorführen der mächtigen Kriegsmaschinerie, vom Posieren der Akteure und von deren Demonstrationen perfekt trainierter Abläufe und Gefechtsroutinen.

In vielen dieser frühen Filme bzw. Filmsequenzen ist das instruierende Eingreifen des Operateurs als Regisseur bzw. Gestalter während der Aufnahme deutlich an den Reaktionen der handelnden Personen/Akteure, vor allem an deren Blicken zum Operateur und damit in die Kamera zu bemerken. Oft lassen die fragenden Blicke und unsicheren Korrekturen in der Agitation eines Akteurs auf unzulängliche oder missverständliche Anweisungen seitens des Operateurs schließen. Diese wirken auf den heutigen Betrachter als situationskomische Szenen – parodieren geradezu, wenn auch völlig unabsichtlich, die ernst gemeinten Aktionen einer häufig todbringenden Routine. In den Kriegsjahren bis 1916 war es nicht üblich, den Filmtrupps einen sogenannten Filmtruppführer beizustellen, die Operateure übernahmen in Eigenverantwortung die Aufgabe der redaktionellen Tätigkeit bzw. die Funktion eines gestaltenden Regisseurs. Sie entschieden vor Ort nach Maßgabe durch den jeweiligen Front- oder Abschnittskommandanten, was, wann, wo und wie aufzunehmen war.

Besonders in den ersten beiden Kriegsjahren waren die Akteure der öffentlichen Auftraggeber und Filmproduzenten der Ansicht, dass der Anblick von Gräueltaten bzw. Toten und

²⁹⁴ N.N.: Die Bedeutung der Kinematographie im Kriege. In: Oesterreichischer Komet, Nr. 256/Wien, 10. April 1915/8. S. 1.

Verwundeten auf der Filmleinwand nichts zu suchen habe. Selbst die Operateure ordneten sich einem ethischen Prinzip der Selbstzensur unter, indem sie ihre Kameraobjektive auf weniger grausame Szenen des Kriegsgeschehens richteten.

Heinrich Findeis schließt seinen Bericht mit einer teils nüchternen, teils ethisch-moralischen Betrachtung des Kriegsfilms:

„Diese Greuelbilder des Krieges sind dem Operateur zum Glück fast unzugänglich. Wo sie zugänglich sind, sollten sie nur für das Kriegsarchiv aufgenommen werden, aber nicht für die Sensationslust blutrünstiger Neugierde. Was in den wildesten Augenblicken des Völkerringens vorgeht, sei lieber gnädigst bedeckt mit Nacht und mit Grauen, unsere Helden sterben nicht, um der Sensationsgier ein willkommenes Schauspiel zu bieten. Das Publikum möge es erfreuen, unsere wackeren Pioniere beim Ausbessern der von den Feinden gründlich zerstörten Eisenbahnbrücken und Strassen zu sehen. Oder unsere Kanoniere beim Einbauen ihrer Geschütze und beim Bedienen zu beobachten.“²⁹⁵

Nachdem sich im Verlauf der ersten beiden Kriegsjahre die Technik nicht als Garant für einen Sieg bewährt hatte und darüber hinaus die gezeigten Kriegsdokumentationen immer wieder von kriegserfahrenen Frontsoldaten im Kino als lächerlich, stümperhaft und teilweise beleidigend aufgefasst wurden, sahen sich die Verantwortlichen gezwungen, entsprechende Maßnahmen einzuleiten. Offene Kritik und Forderungen nach einer Veränderung bzw. Verbesserung der Gestaltung von Kriegsfilmen seitens hoher Militärs im Generalstab und die mangelhafte Präsenz der Filme in österreichischen Kinos verstärkten diesen Druck zusätzlich.

So lässt sich ab der zweiten Hälfte des Ersten Weltkrieges eine Wende in der Gestaltung der Berichterstattung sowie der ‚Spezialfilme‘ feststellen.

„Die dokumentarischen Passagen traten zugunsten erzählten Kriegsgeschehens, das mit einer veränderten Gewichtung von Bild und Textmaterial umgesetzt werden sollte, zurück. [...] Viele der Beiträge muten wie kurze Spielfilme an, unterstützt durch gelungenen Einsatz aller technischen Feinheiten auf Produktionsseite, indem die Kamera wie in einem Spielfilm zum Einsatz kommt.“²⁹⁶

Trotzdem lösten zwei Begleitumstände der Kriegsfilmproduktion wiederholt scharfe Kritik an den Filmen aus: Bemängelt wurde vor allem die wirklichkeitsfremde Inszenierung von Kampfhandlungen und daher gestellte Szenen oftmals als militärisch stümperhaft,

²⁹⁵ Findeis, Hans [sic!]: Kurbelmann im Kriegsdienst. In: Der Kinematograph. Nr. 436, Düsseldorf, 5. Mai 1915. o. S.

²⁹⁶ Ballhausen, Thomas u. Günter Krenn: Musen in Uniform. Filmische Kriegsberichterstattung Österreich-ungarns während des Ersten Weltkriegs. In: Dzambo, Jozo (Hrsg.): Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda 1914-1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 1: Beiträge. München 2003. S. 95.

unrealistisch und lächerlich bezeichnet. Ein zweiter, gewichtiger Aspekt, der die Glaubwürdigkeit der Kriegsfilme minderte, war die häufige ‚Obersicht‘ der Aufnahmen von sogenannten Kampfhandlungen. Die vom Filmbetrachter verspürte bzw. vermutete gefährliche Exponiertheit des Operateurs im Felde widersprach einer Aufnahme im realen Kampfgeschehen. Dort hätten nämlich erhöhte Kamerapositionen eine extreme Gefährdung des Operateurs durch feindliches Feuer mit sich gebracht.

8 9. Realität – Authentizität – Wahrheit

„Das erste Opfer eines Krieges ist immer die Wahrheit, wußte schon Kipling. Heute könnte man sagen: das erste Opfer des Krieges ist das Konzept von Realität.“²⁹⁷

Das vorrangige Argument im Zuge der ‚Vermarktung‘ der Bilder vom Kriegsschauplatz war der Aspekt der Authentizität der Filmbilder, im Sinne einer Darstellung und Vermittlung der ‚Wirklichkeit‘ des Krieges. Dennoch begleitete ein gewisser Zweifel an der unbedingten Authentizität der Bilder und folglich auch die Skepsis an der Vertrauenswürdigkeit hinsichtlich einer garantierten Wahrheitsbezeugung durch das ‚mechanische Auge‘ dieses Medium vom Anbeginn seiner Entwicklung.

„Wie in der Fotografie des Weltkrieges wurde [...] alles, was die Zensurvorschriften zuließen, von der Kamera abgebildet: die Erfindungen der modernen Kriegstechnologie, die pulverisierte Landschaft, Szenen aus der Etappe und dem Schützengraben. Vorherrschend war noch die Überzeugung, die Ereignisse zu dokumentieren [...]. Die heute vielfach als authentisch verwandten Dokumentaraufnahmen des Frontgeschehens allerdings wurden oft nachträglich auf Truppenübungsplätzen für die Kamera inszeniert. Das, was als dokumentarische Struktur daherkam, war vielfach nichts anderes als die unbewußte Projektion überholter Vorstellungen vom Krieg sowie der Wunsch, ordnende Strukturen in das Chaos des Kriegsgeschehens zu bringen. Angesichts langer Produktions- und Transportzeiten dauerte es oftmals Wochen und Monate bis die Filme in die Kinos kamen, daher konnte von Aktualität noch keine Rede sein. Die begrenzten filmischen Möglichkeiten, der fehlende Ton sowie die immergleichen, oft inszenierten und dem Theater abgeschauten Kampfscenen ließen zudem kaum das Gefühl von Authentizität zu.“²⁹⁸

²⁹⁷ Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt am Main 1994. S. 59.

²⁹⁸ Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg u. Wolfgang Schmidt (Hrsg. im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Beiträge zur Militärgeschichte Bd. 59. München 2003. S. 10.

Die erhaltenen Filme und Filmfragmente lassen, als visuelle historische Dokumente gesehen, die ‚Realität‘ und das ‚Machbare‘ der kinematografischen Arbeit der Kinooperateure im Felde erahnen. Filmisch umsetzbar war das, was das jeweilige Kommando jenes Frontabschnittes dem Filmtrupp zuteilte und genehmigte. Die eigene Gefährdung sowie die der Truppe bzw. der Kampfaktik, Geheimhaltung im Allgemeinen, mangelnder Kooperationswille, Witterungsgründe, technische Pannen und weitere Aspekte vereitelten so manche kinematografische Absicht und verhinderten oft spontane Aufnahmen von vermeintlich ‚spektakulären‘ Kriegshandlungen.

8.1 Die Diskrepanz von Wunsch und Wirklichkeit: Abbilden – Darstellen – Vermitteln vs. Sehen – Erleben – Erfahren

Selten gelang es den Aufnahmeoperateuren, an die Kampflinie der Frontbereiche vorzudringen, und noch seltener war ihnen das Glück beschert, dort mit ihren Kameras auch Bilder vom unmittelbaren Kampfgeschehen festhalten zu können. Entweder war die Gefahr für deren Leben zu groß oder sie wurden von Militärpersonen, wie Feldgendarmen, im letzten Augenblick daran gehindert, ihre Aufnahmeapparate in Stellung zu bringen. Hatten sie dann Gelegenheit, einmal im vordersten Bereich eines Kampfgebietes zu drehen, boten sich ihnen meist nicht die erhofften Bilder vom Kriegsgeschehen, wie bereits den persönlichen Berichten von Aufnahmeoperateuren entnommen werden konnte.

Das Auseinanderklaffen gewisser Vorstellungen von der Visualisierung des Krieges, so wie jener der militärischen Auftraggeber, der ausführenden Filmleute oder gar jener des Kinopublikums, endete letztlich in einer Diskrepanz von Wunsch und Wirklichkeit. Denn was wirklich geschah, konnte und wollte man nicht zeigen, und das, was die Filme an Kriegsbildern vermittelten, entsprach nicht der Wirklichkeit – besonders nicht den grauenhaften Tatsachen des mörderischen Kriegsgeschehens. Das Opfer dieser Diskrepanz war die Wahrheit.

Häufig ließen sich oder konnten die Operateure jene Ereignisse, die sie mit eigenen Augen sahen, persönlich erlebten und am eigenen Körper verspürten, einfach nicht filmisch abbilden, nicht bildlich darstellen und folglich auch nicht wahrheitsgetreu vermitteln. Sie zeigten großen Ehrgeiz und verfolgten hohe Ziele, doch sie mussten erst lernen, mit dieser Diskrepanz zwischen Bild und Abbild des Krieges umzugehen. Eine Möglichkeit, zu Filmbildern zu gelangen, war, aufzunehmen und zu zeigen, was machbar war. Eine andere Möglichkeit bestand darin, Szenen aus dem Kriegsgeschehen für die Kameras nachzustellen. Dieser

parallele Weg der Kinematografie im Felde führte jedoch sehr bald zu einer zentralen Diskussion über die Frage nach der Authentizität der Kriegsfilme.

Besonders in den ersten beiden Kriegsjahren waren die Verantwortlichen der militärischen bzw. polizeilichen Zensur der Ansicht, dass der Anblick von Gräueltaten bzw. Toten und Verwundeten auf der Filmleinwand nichts zu suchen hätte. Dass sich die Operateure selbst einem ethischen Prinzip der Selbstzensur unterordneten, indem sie ihre Kameraobjektive auf weniger grausame Motive des Kriegsgeschehens richteten, ist sehr unwahrscheinlich, denn, dass sie alles versuchten, um realistische Kriegsbilder einzufangen, können wir am Beispiel einiger überlieferter Aussagen von Operateuren nachvollziehen; und dass sie tatsächlich auch sogenannte Gräuelbilder aufnahmen, belegen Filmbilder bzw. -sequenzen, die aufgrund ihrer Bildinhalte der Zensur zum Opfer fielen.

Solche Änderungen bzw. Kürzungen forderte die Zensur auch im Falle des zweiteiligen Films DER ZUSAMMENBRUCH DER ITALIENISCHEN FRONT im November 1917. Demnach durfte der Film nur zur öffentlichen Vorführung gelangen: „Mit Ausschluß derjenigen Szene des I. Teiles (Nahaufnahme), in welcher man die gefallenen Italiener mit verzerrten Gesichtern sieht. [und] [...] Mit Ausschluß derjenigen Szene [des II. Teiles] (Nahaufnahme), in welcher der am Boden liegende Italiener von seinem Kameraden verbunden wird.“²⁹⁹

Die folgende, in Abb. 16 dargestellte, Vergrößerung eines Filmkaders stammt aus einer Filmsequenz, die von Albert K. Dawson im Juni 1915 während der Belagerung Przemysls gedreht wurde. Ron van Dopperen zitiert diese wie folgt: „The End of Bravery.‘ Dead Russian soldiers near Fort 10, filmed by Dawson in June 1915 during the siege of Przemysl. Frame enlargement from Battles of a nation. [©Amrican Correspondent Film Company. November 1915. Courtesy of the Library of Congress.]“³⁰⁰

²⁹⁹ Zensurergebnisse. In: Der Kinobesitzer. Nr. 12. 17. November 1917. S. 7.

³⁰⁰ Van Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23. Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 27.



Abb. 16³⁰¹ - Gefallene Soldaten bei Przemysl

Während das deutsche Kriegspressesamt und das österreichische Kriegspressesquartier an dieser ethischen Zurückhaltung hinsichtlich einer Visualisierung des Krieges in der Darstellung von gefallenen und verwundeten Soldaten festhielten, nicht zuletzt aus dem propagandistischen Grund der Vermeidung unpopulärer Bilder von Grausamkeiten des Krieges, vollzog sich in Großbritannien ein gravierender Bruch in der noch jungen visuellen Tradition des Genres Kriegsfilm – 1916 kam der herausragende Film ‚The Battle of the Somme‘ in die englischen Kinos. Das Sterben auf dem Schlachtfeld wurde bewusst dramatisiert und auf die Kinoleinwand projiziert, das Publikum wurde auf diese Weise ‚Zeuge‘ des (massenhaften) Soldatentodes in der Kriegsmaschinerie des Ersten Weltkrieges. Erstmals wird die ‚Sinnhaftigkeit‘ dieses Krieges mittels eines narrativen Films infrage gestellt. Mittels einer visuellen Kundgebung der britischen Kriegs(Film)Propaganda wird der Massenmord auf den Schlachtfeldern massenmedial entlarvt und angeprangert.

Das Genre ‚Antikriegsfilm‘ wird, abgesehen vom Zitat eines kulturphilosophisch impulsiven Denkanstoßes in drei Sätzen, in dieser Arbeit nicht thematisiert, da kein relevanter Bezug zu den Aufgaben und zur Tätigkeit der k.u.k. Aufnahmeoperateure sichtbar ist.

„Jede filmische Darstellung des Krieges dechiffriert sich [...] als ein durch Ordnungsbedürfnisse und Chaosabwehr bestimmter Versuch einer durchgängigen »Modellierung des Unmodellierbaren« [...]. Bereits eine klassische Produktgeschichte des Genres »Kriegsfilms« – wie übrigens auch in der fotografischen Kriegsberichterstattung – zeigt, daß die technisch erzeugten Bilder des Krieges bis auf wenige Ausnahmen den interkulturellen Versuch der projektiven Humanisierung des Krieges sowie seiner komplementären visuellen Entkörperlichung und Exterritorialisierung des Todes darstellen [...]. Der Film – so [...] [Chiaris] These – formte das katastrophisch-chaotische Urereignis des Krieges [...] zu einem

³⁰¹ Van Dopperen, Ron; Graham, Cooper C.: Film Flashes of the European Front: The War Diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History: An International Journal. Vol. 23. Nr. 1. John Libbey Publishing 2011. S. 27.

zivilisatorischen Akt um, und verpaßte ihm eine visuelle narrative und moralische Ordnung, die der Krieg per se nicht besitzt. Auf diese Weise trägt der Kriegsfilm zur immer wieder neuen Illusion der Planbarkeit von Kriegen bei.“³⁰²

Das Kampfgeschehen dieses ersten weltumspannenden Krieges dechiffriert seine eigene Unplanbarkeit bereits innerhalb der ersten Wochen und Monate des Massensterbens auf den Schlachtfeldern Europas. Die entfesselte Dynamik dieses Krieges hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung und des rasant ansteigenden Ausmaßes der Vernichtung von Menschenleben und Kulturgütern, zusätzlich zu der großflächigen Verwüstung der Natur, verweist die strategischen Konzepte der Feldherren wie die politischen Absichten und Ziele sehr bald in den Bereich utopischer Visionen.

Die ‚Kinematografie im Felde‘, damals die jüngste Disziplin des Films, hatte sich in diesem Dilemma von Illusion und Wirklichkeit zu behaupten, doch auch die Filmschaffenden mussten vorerst von ihren hochgesteckten Zielen absehen und sich verstärkt der Improvisation zuwenden.

Viele, wenn nicht der Großteil, der sogenannten authentischen Bilder von den Schlachtfeldern und Kampfplätzen zeigen nachgestellte Kampfszenen – oftmals plump inszeniert und leicht durchschaubar umgesetzt. ‚Heldenmut‘ und ‚Frohsinn‘ liegen zu eng beisammen in diesen ‚verharmlosenden‘ Darstellungen des Krieges. Die Kriegsfilme beschwören oftmals eine romantische Atmosphäre von Lagerleben und Männerabenteuer herauf, verdrängen jedoch die verhängnisvolle Allgegenwärtigkeit von Vernichtung, Leid und Tod.

„Dem neuen Charakter des Krieges entsprach eine neue Qualität der visuellen Darstellung [...], [denn] [e]rstmal richteten Fotoapparate und Filmkameras ihre Linsen und Objektive nun systematisch auf das Schlachtfeld, griffen die Medien in die Realität des Krieges ein und konstruierten diesen als visuellen Kampfplatz. Die Anwesenheit von Fotografen und Kameramännern veränderte die Situation auf den Schlachtfeldern. Solddaten begannen nun massenhaft für die Fotografen zu posieren und an Schaukämpfen vor den Kameras teilzunehmen. Ansätze einer spezifischen Repräsentationsästhetik des Krieges bildeten sich heraus, in der die Realität des Kampfgeschehens auf ihre mediale Vermittlung hin inszeniert wurde.“³⁰³

³⁰² Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg u. Wolfgang Schmidt (Hrsg. im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Beiträge zur Militärgeschichte Bd. 59. München 2003. S. 7.

³⁰³ Paul, Gerhard: Bilder des Krieges/Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004. S. 105f.

8.2 Krisen der Filmpropaganda

Noch vor dem Bekanntwerden des britischen Films ‚The Battle of the Somme‘ (GB, 1916), der das Kinopublikum unter Verwendung von dokumentarischem Filmmaterial und gestellten Szenen erstmals umfassend und eindrucksvoll mit den grausamen Schrecknissen dieses ‚modernen‘ Krieges konfrontierte, wurden bereits in Österreich Stimmen laut, die eine realitätsgetreue Darstellung der Kriegereignisse forderten. In Österreich kamen massive Forderungen dieser Art vor allem aus den Reihen des Militärs, im Besonderen von Kommandanten an der Kriegsfrente. Schärfste Kritik an den Kriegsfilmen des KPQu., speziell an den darin gezeigten gestellten Szenen, übt im August 1915 Hptm.d.Gstbkps. Artur Phleps vom k.u.k. Etappengruppenkommando 10. Er bezeichnet viele angebliche Frontaufnahmen als verzerrt, realitätsfremd und lächerlich. Selbst der Kommandant der SW-Front G.d.K. Rohr schließt sich vollinhaltlich der Kritik Phleps an und bittet das AOK um Abhilfe³⁰⁴.

³⁰⁴ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 25/Kunstgruppe-Bild u. a. E.Nr. 1702. Hptm.d.Gstbkps. Artur Phleps an das k.u.k. Etappengruppenkommando 10. Feldpost 606. 26. August 1915. 3 Seiten. S. 3.

Kinaufnahmen .

A n

das k.u.k. Etappengruppenkommando Nr. 10

Standort am 26. August 1915 .

Feldpost 606 .

Anlässlich des Besuches von Kinovorstellungen hatte ich wiederholt Gelegenheit Vorführungen von „ K r i e g s f i l m s „, die mit Genehmigung des K.M. und A.O.K. aufgenommen wurden, anzusehen.

Aufnahmen die das Leben hinter der Front, im Etappenraume, Lager verbildlichten, entsprechen im Allgemeinen der Wirklichkeit; störend wirkte nur das „ Ge - suchte, Gestellte „, ist aber ohne Belang.

Die angeblich in der Front gemachten Aufnahmen fordern zur Kritik heraus, da sie verzerrte, oft völlig unkriegsmässige, auf naive Friedensauffassung beruhende Bilder bringen! Ich führe z.B. an:

a) - Angriff auf einen fdl. Stützpunkt. Nach der Durchführung beurteilt, von einer Marschkomp. gestellt, in ~~in~~ teatralischer, völlig unmöglich lächerlicher Weise zum Ausdrucke gebracht.

b) - Beziehen einer techn. verstärkten Stellung. Unsinniges Laufen im Gänsemarsch in einem Schützengraben, ein Grl. dirigiert - hinter einem Baum stehend - teatralisch dies Manöver!

c) - Besetzung einer Talsperre. Ein-fach Unsinn!

d) - Besetzung eines Stützpunktes und Abwehr eines fdl. Angriffes. Durch Husaren vorgeführt, naive Exer - zierplatzvorstellung!

./.

Abb. 17³⁰⁵ - Schreiben des Hptm. d. Gstbkps Arthur Phleps S.1

³⁰⁵ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 25/Kunstgruppe-Bild u. a. E.Nr. 1702. Hptm.d.Gstbkps. Artur Phleps an das k.u.k. Etappengruppenkommando 10. Feldpost 606. 26. August 1915. 3 Seiten. S. 1 (Bild/Kopie bearbeitet).

e)- Russen verlassen fluchtartig ihre von unserer Art. beschossene Stellung . Durch gefangene Russen hinter der Front gestellt, - Verhalten unkriegsmässig; - unnötige Verunglimpfung des tapferen zähen Feindes .

Und so geht es weiter !

All diese Aufnahmen , die doch w a h r e Kriegsdokumente sein sollen und der Nachwelt das harte Ringen in diesem Titanenkampfe überliefern sollen, erzeugen total falsche Bilder, verletzen den Fachmann und verfallen ins Lächerliche!

Kinoproduktionen sollen nur unter Führung und Leitung kriegserfahrener Trpnoffize, gemacht werden;- weiters sollen nur solche Filme zur Vorführung gelangen , die im K.M. vor einer aus kriegserfahrenen rekonvaleszenten Trpnoffizn bestehenden Kommission geprüft wurden.

Unsere Armee hat in hartem, blutigen Ringen das Kriegshandwerk gelernt! Dies Handwerk, seine Ausübung durch Dilletanten dem Volke vorzuführen , ist für jeden Kriegsmann ein Schlag ins Gesicht! Hier muss Wandel geschaffen werden .

Ich melde dies mit der Bitte diesbezüglich an kompetenter Stelle vorstellig zu werden, und bin mir bewusst, dass alle Kameraden, - die den Krieg kennen, - mit mir eins sind .

Arthur Phleps

Etapp. Grp. Kdo. No. 10		
Präs: am	26/8.	1915
Res. No.	3054. / 8	

Phleps

Abb. 18³⁰⁶ - Schreiben des Hptm. d. Gstbkps Arthur Phleps S.2

³⁰⁶ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 25/Kunstgruppe-Bild u. a. E.Nr. 1702. Hptm.d.Gstbkps. Artur Phleps an das k.u.k. Etappengruppenkommando 10. Feldpost 606. 26. August 1915. 3 Seiten. S. 2 (Bild/Kopie bearbeitet).

Das oben abgebildete Schreiben des Hptm.d.Gstbkps. Artur Phleps verdeutlicht das harte Urteil und den Ärger eines Frontoffiziers über die Kriegsfilme des KPQu.

Dem kritischen Urteil des Hptm. Phleps wird seitens des Direktors der Filmstelle des AOK/KPQu., Hptm. Zitterhofer, im Zuge einer Belehrung über die Aufgaben und den Zweck der Kriegs(Film)propaganda sehr diplomatisch entgegnet.

Die gute Absicht, Mängel aufzuzeigen, wird nur kurz gewürdigt, dem Verfasser der kritischen Zeilen allerdings eine gewisse Unkenntnis der propagandistischen Absichten des AOK und wenig Fachwissen in Sachen Kinematografie vorgeworfen.

Anfängliche Schwierigkeiten im Umgang mit der Kinematografie im Krieg werden zwar eingestanden, der Grundtenor der Entgegnung liegt jedoch auf den Zielsetzungen und Leistungen der Kriegsfilmpropaganda.

„Erst nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten, von denen sich der Fernstehende keine Vorstellungen machen kann, gelang es Bilder, die der Wirklichkeit möglichst nahe kommen, zu schaffen und vorzuführen. Diese Bilder vom Kriegsschauplatz sind nicht für die Armee allein, sondern speziell während des Krieges, auch für die breite Öffentlichkeit bestimmt, die Bilder unserer wackeren und über alles Lob erhabenen Soldaten sehen und sich daran erfreuen will. Diesem Wunsch des Laienpublikums nach Möglichkeit zu entsprechen, war für das In- und Ausland vorerst die wichtigste Aufgabe, denn die werbende Kraft dieser Kriegsfilms ist eine ungeheure und schafft der Armee und der Monarchie überall Freunde, was sehr wichtig ist, wenn man die überaus geschickt in Szene gesetzte Propaganda Deutschlands in Erwägung zieht! Von dieser Basis ausgehend konnten und durften daher nur Kriegsfilms gezeigt werden, die nichts enthalten, was der rauen Wirklichkeit allzu nahekommt und geeignet wäre herabzustimmen. Daher sind in manchen Fällen sogenannte „gestellte“ Films durchgelassen und hässliche oder traurige Szenen aus militärischen und ästhetischen Gründen konfisziert worden.“³⁰⁷

Hptm. Zitterhofer beruft sich mehrmals auf das deutsche Vorbild bei Kriegsfilmen, wo zahlreiche Bilder vorzufinden sind, „[...] [die] der fachkundige Soldat sofort als gestellt erklärt und trotzdem wortlos passieren lässt, weil sie dem großen Kind – Publikum oder öffentliche Meinung geheissen – gefallen und daher moralischen Nutzen bringen“³⁰⁸.

³⁰⁷ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 25/Kunstgruppe-Bild u. a. Res.Nr. 18.425. Hptm. Zitterhofer: Gutachten über den beiliegenden Bericht der Armeegruppe General der Kavallerie Rohr über die sogenannten Kriegsfilms. Filmstelle. 24. September 1915. S. 1f.

³⁰⁸ Ebd. S. 2.

8.3 Abhilfe – die Neuregelung der Kriegsfilmpropaganda

Im September 1915 kommt spürbar Unruhe in die Kriegsfilmpropaganda, ausgelöst durch die Kritik an der Authentizität und Glaubwürdigkeit der Filme. Zusätzlich wird eine Neuregelung der Kriegsfilmpropaganda notwendig, nachdem die ‚Wiener Kunstfilmindustrie-Gesellschaft‘ aus dem vertraglich festgelegten Firmenpool ausscheiden musste.

Das k.u.k. Kriegsarchiv, dem die Filmstelle untersteht, nimmt die Gelegenheit zum Anlass, eine Zwischenbilanz über die bisherigen Leistungen der Kriegsfilmpropaganda zu ziehen.

„Nach einer beiläufigen Berechnung sind in der österr. ung. Monarchie bis dato etwa 260.000³⁰⁹ Positivmeter an Kriegsfilms in Verkehr gebracht worden. Nach den bisherigen Erfahrungen ist jeder der Kriegsfilm in Wien in ca. 20 Kinoteatern gelaufen, was einer Summe von zirka 5,200.000 Metern für Wien allein gleichkommt.

Durch die [...] eingeleitete ‚Kriegsfilm-Propaganda‘ im Ausland wurden im neutralen Europa 51.000 Meter Positivfilms in Verkehr gebracht. Von den für Amerika angekauften 3280 Metern Negativfilms wurden in Amerika je 80 Kopien angefertigt, was einer Summe von 262.000 Positivmetern entspricht. Es sind also insgesamt 313.400 Positivmeter nach Amerika, in die Balkanstaaten, nach Schweden, Norwegen, Holland und dem neutral gewesenen Italien geliefert worden.“³¹⁰

Die Direktion des k.u.k. Kriegsarchivs unterstreicht damit die erbrachten Leistungen im Dienste der Kriegsfilmpropaganda und ersucht um Weisungen, für den Fall, dass diese Leistungen von ‚maßgebenden Stellen‘ für unzureichend befunden werden.

Gemeinsam mit dem Entwurf einer vertraglichen Neuregelung³¹¹ der Kriegsfilmpropaganda vom 10. September 1915 wurde auch die folgende ‚I N S T R U K T I O N für Kinoexposituren bei der Armee im Felde‘, bestehend aus vier Punkten, erlassen:

„1.) Das k.u.k. Armeekommando hat im Einvernehmen mit dem k.u.k. Kriegsministerium die Aufstellung von Kinoexposituren bei der Armee im Felde angeordnet, die teils für wissenschaftliche Zwecke des Kriegsarchivs, teils für Propagandazwecke im In- und Auslande Kinaufnahmen zu machen haben.

2.) Zur Orientierung des Kommandos wird bekanntgegeben, dass die im Felde aufgenommenen Kriegsfilms im Kriegsarchiv einer militärischen Zensur unterliegen und nur solche Aufnahmen veröffentlicht werden dürfen, die von dieser Zensur freigegeben werden.

³⁰⁹ 1.000 m Film (35 mm) entsprechen bei 16 U/min einer ungefähren Laufzeit von 55 Minuten.

³¹⁰ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 95/Filmpropaganda. Begleitschreiben des Direktors des k.u.k. Kriegsarchiv, G.d.Inf. Emil Wonovich, zu E.Nr. 1715. (Bzgl E.Nr. 1185 u. 1762, betreffend die Kriegsfilm-Propaganda, an das Kdo. D. KPQu. vom 10. September 1915 4 Seiten. S. 2.

³¹¹ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 95/Filmpropaganda. Begleitschreiben des Direktors des k.u.k. Kriegsarchiv, G.d.Inf. Emil Wonovich, zu E.Nr. 1715. (Bzgl E.Nr. 1185 u. 1762, betreffend die Kriegsfilm-Propaganda, an das Kdo. D. KPQu. vom 10. September 1915 4 Seiten.

3.) Es wird daher an das Kommando das Ersuchen gestellt, die Tätigkeit des Kinooperators möglichst zu fördern und ihm tunlichst oft Gelegenheit zu Aufnahmen zu geben.

4.) Der Leiter der Kinoexpositur hat sich alle vier bis sechs Wochen bei der Direktion des k.u.k. Kriegsarchivs in Wien zu melden. Es wird daher das Ersuchen gestellt, denselben nach Ablauf dieses Zeitraumes nach Wien instradieren zu wollen.³¹²

Die neue Instruktion zielt demnach im Wesentlichen auf eine verstärkte Kooperationsbereitschaft jener Kommanden von Frontabschnitten ab, denen Filmtruppen zugeteilt werden. Damit reagierten die Verantwortlichen der Filmstelle bzw. des KPQu. offen und eindeutig auf Berichte und Beschwerden von Operateuren und Filmtruppführern über die kontraproduktive Haltung mancher Frontoffiziere bezüglich der Aufnahmen von unmittelbarem Kampfgeschehen an der Front.

„Nach bisherigen Erfahrungen und Angaben der verschiedenen Kinooperateure dürfte es sich empfehlen den Leitern der Kinoexposituren eine Instruktion mitzugeben, die den Stempel des k.u.k. Armeekommandos und die Unterschrift des Kriegspressequartiers trägt, damit alle Kommanden und Funktionäre bei der Armee im Felde völlig darüber im Klaren sind, dass es sich bei den Kinonaufnahmen nicht um eine Spielerei, sondern um eine durchaus ernstzunehmende Sache handelt, die sich der vollen Billigung und Förderung der massgebenden Behörden zu erfreuen hat.“³¹³

Der neue Vertrag mit den Firmen ‚Sascha-Film-Fabrik‘ und ‚Wiener Kunstfilm-Industrie‘ wurde mit 21. September 1915 wirksam. Am 1. Jänner 1916 setzte das k.u.k. Armeekommando, entsprechend dem Vorschlag des k.u.k. Kriegsarchivs, die neue ‚Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege‘ in Kraft. Diese „[...] ersetzt[e] alle bisher vereinzelt erlassenen Bestimmungen über die verschiedenen Zweige der bildlichen Berichterstattung“³¹⁴. Die von Feldmarschall Erzherzog Friedrich m.p. gezeichnete Vorschrift betraf im Einzelnen die Kriegsmaler, Kriegsphotografen und die Kinoexposituren.

Am 1. November 1915 übernahm Alexander ‚Sascha‘ Graf Kolowrat die Leitung der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs.³¹⁵ Damit verankerte er seine Filmfirma sicher im Geschäft der Kriegsfilmpropaganda und die militärischen Schaltstellen der Kriegsfilmpropaganda

³¹² Ebd. N.N. Feldpost Nr. 11 am 1915. Vermutlich Beilage zu E.Nr. 1715 1 Seite.

³¹³ /KA/AOK-KPQu – Karton 95/Filmpropaganda. Begleitschreiben des Direktors des k.u.k. Kriegsarchiv, G.d.Inf. Emil Wonovich, zu E.Nr. 1715. (Bzgl E.Nr. 1185 u. 1762, betreffend die Kriegsfilm-Propaganda, an das Kdo. D. KPQu. vom 10. September 1915 4 Seiten. S. 3.

³¹⁴ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 59/Filmstelle 1917/Nr. 2.059 – 2.994. Nr. 2.918. K.u.k. AOK, E.-Nr. 4992, Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege. 4 Seiten. S. 4.

³¹⁵ Vgl. ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 95/Filmpropaganda/Ohne Nr. Einleitungsreferat des Kommandanten des Kriegspressequartiers zu der am 9. Juli 1917 stattfindenden kommissionellen Besprechung in Angelegenheiten der Kriegsfilmpropaganda. 23 Seiten. S. 7.

überantworteten ihre Zuversicht und Verantwortung Kolowrats kinematografischer Professionalität.

An der Produktion und Gestaltung der Kriegsfilme änderte sich trotz dieser regulatorischen Neuerungen wenig. Entwicklungen in der Rüstungstechnik und Kriegstaktik fanden Beachtung, wie beispielsweise die taktische Einführung von Sturmtruppen, welche die starre Formationsstruktur der Kampftruppen aufbrachen, indem sie die Wendigkeit und Schlagkraft der angreifenden Verbände wesentlich erhöhten. Im Wesentlichen blieb jedoch die filmische Tradition der Aktualitäten, des ‚zeigenden‘ Berichtes und der improvisierten Nachstellung von Kampfhandlungen erhalten.

Wenig überrascht daher auch die wiederkehrende Kritik an den Übelständen der Kriegsfilme aus den Reihen der kämpfenden Truppe. Inwieweit eine Ermüdung bzw. Unzufriedenheit des Kinopublikums festzustellen war, ist schwer nachzuvollziehen, denn auch die Rezeption von Kinoprogrammen unterliegt in Kriegszeiten eigenen Tendenzen.

8.4 Militärische Kontrolle anstelle privater Geschäftsinteressen

„Im Feldkino des 17. Korps werden seit Monaten diese Kinoaufnahmen [‚Sascha Kriegswochenbericht‘] gezeigt.

Keine derselben entsprach bisher dem Zweck, welchen derartige Darstellungen doch zeigen sollten, nämlich die getreue Wiedergabe der Ereignisse und des Lebens an der Front. Alle diese Bilder könnten auch einem Friedensmanöver entstammen.

Bei Offizieren und Mannschaft, welche mit den Verhältnissen an der Front vertraut sind, erwecken dieselben Befremden – wenn nicht Lachausbrüche.

Es scheint, dass diese Kinooperateure den Feuerbereich vermeiden – äußersten Falls sich bis zu Reserven vorwagen.

Nach Ansicht des KpsKmdos wäre es vorteilhafter, diese ‚Kriegswochen‘ dem Hinterlande überhaupt nicht zu zeigen, da sie nur von dem leichten Leben weit hinter der Front berichten und das schwere Dasein unserer Fronttruppen gar nicht darstellen. Englische und amerikanische Kinooperateure sollen Angriffe mitgemacht haben, um die schweren Kämpfe im Hinterlande im Bilde zu zeigen.“³¹⁶

Der Verfasser dieser kritischen Meldung, aus dem 17. Korpskommando des 5. operativen Armeekommandos stammend, bediente sich eines beißenden Zynismus, als er die Aufnahmeoperateure für diese Übelstände verantwortlich befand und entsprechend direkt angriff. Der Ball der Beschuldigung, der Ende 1915/Anfang 1916 den Kommandos der

³¹⁶ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 58, E.Nr. 1988g. Meldung (Abschrift?) des 5.op. Armeekommandos bzw. 17. Korpskommandos an das Kommando des Kriegspressequartiers. Wien, 7. Mai 1917. 3 Seiten. S. 2.

kämpfenden Truppe zugespielt worden war, wurde in diesem Schreiben an die Operateure der Filmstelle zurückgepasst.

Die mangelnde Leistungsfähigkeit und die künstlerische Qualifizierung der Operateure wären der Gründe für die Misere der Kriegsfilmpropaganda.

„Ein besonders Augenmerk verdient die Aufstellung der einzelnen Operateure mit ihren Apparaten. Eine vorherige Schulung, die im Augenblicke eines besonderen Ereignisses ein wirkungsvolles Zusammenarbeiten gewährleistet, ist unerlässlich. Das Kinodetachment muss, wenn der Moment günstig ist, wie eine Einheit eingesetzt, die Apparate verteilt und eingebaut werden wie etwa Batterien, Maschinengewehre; es könne eigene Stände mit Schutzschilden u.s.w. errichtet werden. Geht im Kampfe ein oder der andere Apparat zugrunde, so hat das bei den vielen Zerstörungen des Krieges wohl kaum etwas zu bedeuten. Nur so ist es möglich ein naturgetreues Bild des Kampfes in seiner Gesamtheit zu erreichen.“³¹⁷

Gefordert wurde gleichzeitig eine entsprechend qualifizierte Führung der Kriegsfilmaufnahmen durch dramaturgisch geschulte und kampferprobte ‚Filmtruppführer‘.

Dieser massive Angriff zielte vorrangig auf Sascha Kolowrats ‚geschützte Filmwerkstätte‘, die Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs und auf seine geschäftlichen Vorteile aus dieser Funktion heraus und richtete sich auch gegen den Kommandanten des KPQu, Generalmajor Maximilian von Hoen, dessen Sanftmut von so manchem seiner Offizierskameraden als der Lage nicht mehr angemessen empfunden wurde.

Im März 1917 vollzog sich der Macht- und Führungswechsel im Kommando des KPQu. und der Oberst des Generalstabes Wilhelm von Eisner-Bubna übernahm das Kommando.

Karl Hans Strobl beschreibt ihn so:

„Er war gekommen als ein Frrrontsoldat um uns alle aus Männern der Feder zu einer Art Frrrontsoldaten zu machen. Es dauerte nicht einmal ein halbes Jahr und wir waren zwar keine Frontsoldaten, aber er war ein Zeitungsmensch geworden.“³¹⁸

Eisner-Bubna griff nun ‚generalstabsmäßig‘ die Reform der Kriegsfilmpropaganda auf.

Nachdem Maximilian von Hoen noch wenige Monate zuvor seine schützende Hand über die Mitarbeiter des KPQu. gehalten hatte, nahm sein Nachfolger Eisner-Bubna, der einen eisernen Reformkurs eingeschlagen hatte, auch menschliche Verluste in Kauf, zum Zwecke der Entfaltung einer wirkungsvollen Propaganda.

³¹⁷ Ebd. S. 2f.

³¹⁸ Strobl, Karl Hans: Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier. Reichenberg 1928. S. 271f.

In Anspielung auf den deutschen Somme-Film, den er allerdings weit hinter den Entente-Filmen sah, bedauerte er gegenüber dem Armeekommando, dass Österreich so lang überhaupt keinen ähnlich gearteten Film vorzuweisen hatte, wofür die günstigsten Voraussetzungen – so seine Einschätzung – einen solchen produzieren zu können, bei der Isonzo-Armee wären.

„Hierbei möchte ich mir vor allem zu betonen erlauben, dass die Kinooperateure, von denen ich sechs bis acht Mann als Detachement dem 5. Armeekommando zur Verfügung zu stellen die Absicht habe, Soldaten sind und leider nur durch eine missverständliche Auffassung anderer Kommanden bisher nicht ihrer Bestimmung gemäss in die Feuerlinie kamen. Sie sollen aber gerade dort Gelegenheit finden, bei besonderen Aktionen gleichzeitig eingesetzt das ganze Kampfgebiet zu erfassen, wobei die Gefahr der Vernichtung eines oder mehrerer Apparate oder die Verletzung eines Operateurs eben mit in Kauf genommen werden muss. Möglich würde die ganze Unternehmung, wenn ein mit den einschlägigen Fähigkeiten ausgestatteter sehr energischer Offizier die Leitung übernehmen und dafür sorgen würde, dass wir einen wirklichen Kriegsfilm erhalten, der speziell bei der Isonzoarmee von geradezu epochaler Wirkung wäre.“³¹⁹

Der Offizier wurde schließlich ‚gefunden‘, und es war – paradoxerweise – Oblt. i.d.R. Graf Alexander ‚Sascha‘ Kolowrat, dem diese Aufgabe zuteil wurde. Erneut waren die militärischen Schaltstellen der (Kriegs-)Filmpropaganda mangels einer eigenen militärischen Filmproduktion gezwungen, sowohl auf seine kinematische Berufserfahrung als auch auf seine filmindustriellen Ressourcen zurückzugreifen.

„Eine Ergänzung für diesen Film, für den eine sorgfältige Vorbereitung auch durch Placierung der Apparate, mit denen wie mit Minenwerfern und dgl. disponiert werden müsste, würde sich wohl auf dem Übungsplatze durchführen lassen, wobei auch Einzelheiten gebracht werden könnten, deren Wiedergabe in der vordersten Linie aus taktischen Gründen vielleicht nicht ganz opportun wäre.“³²⁰ Damit widersprach Eisner-Bubna seiner grundlegenden Absicht, realistische Filmaufnahmen aus der ‚Feuerlinie‘ zu zeigen, und stellte gleichzeitig dem Filmgestalter resp. -produzenten des geplanten Isonzofilms den Freibrief für die Inszenierung von Kampfszenen aus.

Am 1. Juni 1917 unterstellte er die Kriegsfilmpropaganda und damit auch die Filmstelle unmittelbar dem Kriegspressequartier und damit sich selbst. Dies geschah auf einen Befehl

³¹⁹ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 58/Filmstelle 1917/Nr. 1.224 – 1.988. E.Nr. 1988g. präs. 6.4.1917. Eisner-Bubna an ‚Euer Exzellenz!‘ (vermutlich an Feldmarschall-Leutnant Arthur Freiherr Arz von Straußenburg, der zum 1. März 1917 zum Generalstabschef anstelle von Franz Xaver Josef Freiherr Conrad von Hötzendorf bestellt worden war.) vom 4. April 1917. 4 Seiten. S. 2f.

³²⁰ Ebd. S. 3.

des Generalstabes hin, der einen Neuaufbau der Kriegsfilmpropaganda „auf einer vollständig neuen Grundlage“³²¹ angeordnet hatte.

Vorrangig ging es Eisner-Bubna um die ausschließlich militärische Organisation und Kontrolle der Kriegsfilmpropaganda zum Zwecke einer bedarfsorientierten Durchführung der Filmaufnahmen „unabhängig von der privaten Industrie“³²², was primär eine Entmachtung Sascha Kolowrats nach sich zog. Doch der Vertrag zwischen dem AOK/KPQu. und den Filmfirmen war bindend und konnte nur mit Zustimmung der beiden Firmen aufgelöst werden. Eisner-Bubnas Bestrebungen, diesen Vertrag auflösen zu können, scheiterten, nicht zuletzt wahrscheinlich an jener Summe Geldes, die für die Einrichtung einer militärischen Filmproduktion nach dem Muster der deutschen BUFA benötigt worden wäre.

In dem 23 A4-Seiten umfassenden „Einleitungsreferat des Kommandanten des Kriegspressequartiers zu der am 9. Juli 1917 stattfindenden kommissionellen Besprechung in Angelegenheiten der Kriegsfilmpropaganda“³²³ befasste sich Eisner-Bubna mit allen Aspekten der Kriegsfilmproduktion bzw. -propaganda, über die Errichtung eines eigenen Filmlaboratoriums und der eigenen Rohfilmerzeugung bis hin zum Vertrieb der Filme im In- und Ausland.

Ein Großteil der Ideen und Ziele Eisner-Bubnas kam nicht über den Status der Vision hinaus, Kolowrat blieb mit seiner Sascha-Filmfabrik fest in der Kriegsfilmproduktion verhaftet und Eisner-Bubna fiel selbst der Diskrepanz von Wunsch und Wahrheit zum Opfer.

9 Kriegsrealität vs. Filmrealität

Das grauenhafte und ständig zunehmende Ausmaß der Zerstörung und Vernichtung in diesem Krieg wuchs zu einem unfassbaren Albtraum jedes einzelnen Menschen aller involvierten Völker und Nationen heran und stellte dadurch immer höhere Anforderungen an die jeweiligen Propagandastellen, galt es doch, die Menschen bei ‚Kriegslaune‘ zu halten und sie in einem unfassbaren Prozess der Zerstörung und Vernichtung zum Durchhalten zu animieren.

³²¹ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 29/Diverse Personalunterlagen von KPQ-Mitgliedern/E-F. Unter: Eisner-Bubna. E.Nr. 6850. Eisner-Bubna, K.u.k. AOK des KPQu, betreffend Kinokonferenz, an das k.u.k. KPQu. Wien, 3. Juli 1917. 3 Seiten. S. 1.

³²² Ebd.

³²³ ÖStA/KA/AOK-KPQu – Karton 95/Filmpropaganda/Ohne Nr. Einleitungsreferat des Kommandanten des Kriegspressequartiers zu der am 9. Juli 1917 stattfindenden kommissionellen Besprechung in Angelegenheiten der Kriegsfilmpropaganda. 23 Seiten. S. 1.

„Der Eindruck, es könne sich bei einem Krieg um eine geplante und kontrollierbare Unternehmung aufgrund einer zwar zynischen, aber dennoch nachvollziehbaren Vernunft handeln, verschwindet schnell angesichts des manifesten Wahnsinns, als der alle Taten erscheinen müssten, würden wir sie an unserer „normalen“ Moral messen. Um also einen Krieg überhaupt führen zu können, muß eine Gesellschaft diese normale Moral des menschlichen außer Kraft setzen. Sie muß nicht nur abgrundtiefen Haß auf den Gegner, eine Lust an der Gewalt und die Hoffnung auf Belohnungen in materieller und ideeller Hinsicht erzeugen, sondern überdies alle eigentlichen Anlässe und Impulse des Krieges verheimlichen.“³²⁴

Die Aufgabe der Kriegs(Film)propaganda bestand darin, die Kriegsrealität entsprechend der beabsichtigten Hebung der öffentlichen (Kriegs-)Moral publikumswirksam aufzubereiten – sie zu manipulieren und umzuformen in eine zweckmäßig brauchbare Filmrealität des Krieges. So sahen sich die Repräsentanten des noch sehr jungen Mediums Film plötzlich mit einer unbekanntem Situation und Herausforderung konfrontiert: mit der Aufgabe der Visualisierung der ‚neuartigen‘ Kampfgeschehnisse im Allgemeinen und mit einer propagandistisch manipulativen Darstellung eines ‚modernen‘ Krieges im Besonderen.

„Kein Krieg ist wie der andere, und jeder Krieg ist zugleich Ursache und Wirkung in einem Prozeß radikaler technologischer, zivilisatorischer, kultureller und ökonomischer Umgestaltung. So ist jeder Krieg dazu verurteilt, auf einem höheren Niveau stattzufinden als seine historischen Vorgänger.“³²⁵

Dieser Krieg wurde zum ersten Maschinenkrieg in der Geschichte, in dem Massen von Soldaten zu ‚Kanonenfutter‘ degradiert wurden, sie wurden zu Maschinisten einer Vernichtungs- und Zerstörungsmaschinerie in einem industriell geführten Krieg, dessen Schlachtfelder sich aller Räume der Welt bemächtigen. Die moderne Rüstungstechnik ermöglichte eine Ausweitung des Krieges sowohl in die Höhen des Luftraumes als auch in die Tiefen des Meeres – keine Region der Natur und keine Form der Kulturlandschaft blieb von der vernichtenden Gewalt der Waffensysteme verschont. Die zerstörte Natur wurde zum Symbol für einen geschundenen Körper. Die leblosen Körper der Gefallenen wurden ausgeblendet, übersehen und verschwiegen.

Für den Film, der durch und von Bewegung ‚lebt‘, brachte die allmähliche Beschleunigung, die Dynamik des Krieges in Verbindung mit den technischen Innovationen der Rüstungsindustrie eine Fülle von Filmmotiven und -inhalten hervor. Die Kinematografie

³²⁴ Seeßlen, Georg: Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmachine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms. In: Karpf, Ernst (red. Bearb.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 6, hrsg. von der Evangelische Akademie Arnoldshain (Doron Kiesel) und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. Frankfurt a. M. 1989. S. 19.

³²⁵ Ebd. S. 17.

überwand die Gräben, durchmaß die Schlachtfelder und eroberte den Luftraum, sie folgte den kämpfenden Truppen in das Hochgebirge und auf die Weltmeere und sie führte selbst einen erbitterten Kampf gegen ein ‚neues‘ Phänomen der Kriegsführung – gegen die Unsichtbarkeit des Feindes.

Gemessen am technischen Entwicklungsstand der Kinematografie zu Kriegsbeginn, müssen die Aufnahmen dieser Operateure und damit ihr fachliches Können als beachtlich angesehen werden. Welche technische Apparatur stand ihnen nun zur Verfügung und wie waren vor allem die Filmkameras beschaffen, mittels derer sie ihre meist mühevollen und oftmals gefährlichen Aufgabe der Visualisierung dieses Krieges umzusetzen hatten?

10 Aufnahmetechnik und Kameraführung

Einen wesentlichen Aspekt im Bereich der ‚Filmrealität‘ stellt die Beschaffenheit der filmtechnischen Apparatur dar, die den Operateuren zur Verfügung stand. Die Film- bzw. Aufnahmetechnik muss als Rahmenbedingung für die Gestaltung der Aufnahmen – der Bilder und Bildfolgen – gesehen werden.

Die Palette von 35 mm-Kameras, die sich für den Einsatz in den Kriegsgebieten eigneten, beschränkte sich im Wesentlichen auf ein Angebot der drei renommierten europäischen Firmen Ernemann, Debie und Pathé.

„Die Kriegsberichterstattung, deren propagandistischer Wert offenkundig war, stellte neue Anforderungen an das Gerät. Die Ausrüstung musste leicht und möglichst handhabbar sein, denn während des Filmens war der Kameramann Zielscheibe für das feindliche Feuer. Vor allem die 1908 herausgekommene französische Debie Parvo Kamera wurde viel eingesetzt.

Mit ihren Maßen (15 x 20 x 25) war sie die kleinste Profikamera auf dem Markt. Dazu kam, daß sich innerhalb des hölzernen Gehäuses ein Metall-Chassis befand, das die gesamte Mechanik enthielt und sie unempfindlicher gegen Stöße und Erschütterungen machte. Volle 400 Fuß Magazine konnten seitlich eingeschoben werden, der Verschluss war regulierbar und für die Orientierung beim Drehen gab es eine kleine rechteckige Sucherlinse an der Seite, die zusammen mit einer zweiten Linse dahinter ein kleines aufrecht (!) stehendes Bild ergab.“³²⁶

³²⁶ Rodenberg, Hans-Peter: Malteseerkreuz und Gummilinde – Der Einfluß der Kamera- und Tontechnik auf die Ästhetik des amerikanischen Dokumentarfilms. Unter: <http://www.uni-hamburg.de/iaa/malteseerkreuz.pdf> (09.10.2012). S. 8.



Abb. 19³²⁷ - Debie Parvo Modell 1908



Abb. 20³²⁸ Debie Parvo Modell 1913

Diese in Holzgehäuse gekleideten Kameras waren sehr unhandliche und klobige Apparaturen, zudem kurbelbetrieben und daher ausschließlich mittels (Dreibein-)Stativ einzusetzen – womit ‚subjektive‘ sowie bewegte Aufnahmen aus der Hand unmöglich waren.

Ohne Stativ konnten sie bestenfalls abgestellt oder aufgelegt betrieben werden, somit war die gestalterische Freiheit der Operateure auf Fixeinstellungen und Schwenks beschränkt. Selbst Schwenks setzten ein gewisses Geschick voraus, hatte der Operateur doch dabei jeweils zwei Kurbeln gleichzeitig zu bedienen – jene für den Filmtransport und jeweils eine für den Vertikal- oder Horizontalschwenk. Kamerafahrten, die eine ‚subjektive‘ Wahrnehmung des Filmbetrachters bewirkten bzw. verstärkten, können nur dann umgesetzt werden, wenn ein Fahrzeug oder Transportmittel die Gelegenheit dazu bot.

Schwenks, anfangs nur in horizontaler Richtung – sogenannte Panoramashwenks (‚pan‘) – und später auch in vertikaler Richtung (‚tilt‘), wurden über Handkurbeln ausgeführt, wobei der Operateur mit seiner linken Hand nur jeweils eine Schwenkrichtung umsetzen konnte, während die rechte Hand unabhängig davon die Filmtransportkurbel gleichmäßig zu drehen hatte, um eine konstante Abfolge von 16-18 Bildern pro Sekunde zu gewährleisten. 16 B/s entsprachen ungefähr zwei Kurbeldrehungen pro Sekunde.

Kameras ohne aufsetzbare Wechselmagazine fassten in der Regel ca. 400 ft, also ca. 130 m Film, der mittels eines Filmmagazins seitlich in die Kamera eingesetzt wurde.

Aus einer Bildgeschwindigkeit von 16 bis 18 B/s (Standard ab ca. 1906) resultierte eine Laufzeit von ca. 5'40" – 5'. In der Regel wurden bei 16 Kurbelumdrehungen/min 1 Fuß Film pro Sekunde Laufzeit kalkuliert.

³²⁷ Debie Parvo Modell 1908. Unter:

<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collection/Cinematography/MotionPictureEquipment/CollectionItem.aspx?id=1990-5036/3283> (09.10.2012) (All content© National media Museum 2012.) Bild bearbeitet.

³²⁸ Debie Parvo Modell 1913. Unter: <http://www.antiq-photo.com/spip.php?article1139> (09.10.2012) (copyright photo © Antiq photo.) Bild bearbeitet.

Die Filmempfindlichkeit lag (um 1920) bei 16 ASA bzw. 13°DIN und ermöglichte nur Aufnahmen bei gutem Tageslicht, bereits Schlechtwetter beeinträchtigte die Durchführbarkeit von Aufnahmen, was sich sogar mittels überlieferter Fernschreiben im Bestand des Kriegsarchivs belegen lässt, denn es kam immer wieder vor, dass Filmtrupps aufgrund von schlechten Wetterverhältnissen³²⁹ ihre Arbeit abbrechen mussten oder die geplanten Aufnahmen überhaupt nicht umgesetzt werden konnten.

Ein wesentliches Kriterium für fotografische Aufnahmen und damit auch für Filmaufnahmen stellt die Optik des Aufnahmeapparates dar. Grundlegend war ein Objektiv im Bereich der Normalbrennweite der ‚handelsübliche‘ Standard für Filmkameras. Für das Format von 35 mm-Film bedeutet das eine Brennweite von 35-50 mm, gemessen wird dabei der Abstand von der Filmebene zum Brennpunkt der Optik.

„Seit 1912 waren [...] 35 und 40 mm Objektive von Zeiss auf dem Markt (wie überhaupt die besten Objektive von Voigtländer, Busch, Dallmeyer oder Zeiss aus Deutschland kamen). Als mögliche Blendenöffnung für die Normalobjektive erreichte man f3.5, obwohl Dallmeyer auch ein 75 mm-Objektiv mit f1.9 produzierte.“³³⁰

Darüber hinaus gab es auch Weitwinkel und Teleoptiken sowie Fixoptiken, die ebenso in Form von sogenannten Revolveroptiken ausgeführt sein konnten, zum rascheren Wechsel zwischen Optiken unterschiedlicher Brennweite. Transfokator-Optiken waren damals noch nicht verfügbar.

Teleoptiken hatten eine Brennweite von bis zu 85 mm, was einen Bildwinkel von ca. 28° bedeutet. Im Vergleich dazu ergab eine 50 mm Normaloptik einen Bildwinkel von etwa 46°.

Welche tatsächlichen Auswirkungen allerdings diese technische Gegebenheit auf die gesamte Bildgestaltung hatte, ist zu untersuchen, denn Großaufnahmen, die nur äußerst selten in diesen Filmen beobachtbar sind, wären auch mit diesen Fixoptiken möglich gewesen, womit die Frage hinsichtlich der Aufnahmegrößen in den Bereich der gestalterischen Ebene verwiesen werden muss.

Demzufolge stellt sich auch die Frage, welche Motive in welcher Form bildlich festgehalten, und dargestellt wurden.

³²⁹ ÖStA/KA-KPQU. – Karton 57. Filmstelle FN.26.686-28.393. F/Nr. 28.330 – Filmtruppführer-Rapport. Udine, 12. Oktober 1918. Vgl. den Eintrag unter 3. Tagesbericht: „[...] Bisher Regenwetter.“

³³⁰ Rodenberg, Hans-Peter: Malteserkreuz und Gummilinse – Der Einfluß der Kamera- und Tontechnik auf die Ästhetik des amerikanischen Dokumentarfilms. Unter: <http://www.uni-hamburg.de/iaa/malteserkreuz.pdf> (09.10.2012). S. 8.

11 Filmthemen

Durch moderne Waffen- und neue Kampftechniken bot dieser erste weltumspannende Krieg den Kinematografen eine Fülle an Themen. Doch neben diesen Bildern vom Krieg blieb auch das Interesse an der filmischen Visualisierung von Aktualitäten aus den kulturellen Bereichen und Lebensräumen der kriegführenden Nationen bestehen. Derartige Aktualitäten zählten von Beginn der österreichischen Filmproduktion an zu den wichtigen, vermittlungswürdigen Inhalten der filmischen Dokumentation, und die militärische Filmpropaganda konnte und wollte auf diese Aktualitäten abseits der Kriegsschauplätze nicht verzichten.

Die Beachtung und Würdigung der Schönheit des eigenen Lebensraumes und der Schönheit der Natur und einzelner Landschaften war nebst bedeutsamen Bereichen der Heimatfront, beispielsweise Versorgung und Industrie, ebenso berichtenswert wie herausragende Geschehnisse aus dem kulturellen und gesellschaftlichen Leben des Landes.

Nur wenige Filme aus dieser Zeit sind erhalten geblieben, aber sie ermöglichen dem (Film-)Historiker, anhand ihrer Inhalte die Vielfalt der Filmthemen zu belegen.

11.1 Filmräume – Handlungsräume

Ein Film vermittelt stets Einblicke in einen oder mehrere Räume und führt so den Betrachter in ausgewählte Teilbereiche von vorfilmisch realen Räumen, die sich aufgrund ihrer Beschaffenheit und Ausstattung oder wegen ihrer bedeutungsvollen Aktualität als Handlungsraum für das im Film gezeigte Geschehen eignen und anbieten.

Im konkreten Fall der Analyse jener Filme der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs bzw. k.u.k. Kriegspressequartiers im Zeitraum von 1914 bis 1918 ist die Mehrzahl der abgebildeten Aktions- oder Handlungsräume den Kategorien Natur und Landschaft zuzuordnen. Seltener fungiert ein sogenannter umbauter Raum als Ort des Geschehens.

11.2 Natur und Landschaft

Bereits seit den Anfängen der österreichischen (Dokumentar-)Filmproduktion gehörten Landschafts- und Naturaufnahmen zu den Hauptthemen des Genres. Sascha Kolowrat übersiedelte seine Labors 1912 nach Wien und „[i]m selben Jahr wurde der älteste, heute noch erhaltene Dokumentarfilm der Sascha gedreht: DIE GEWINNUNG DES EISENS AM STEIRISCHEN ERZBERG IN EISENERZ. Es folgten [...] weitere [...]

Dokumentaraufnahmen (BURG KREUTZENSTEIN, DIE DOLOMITEN, DER GARDASEE, [...] IM AUTO DURCH DIE ÖSTERREICHISCHEN ALPEN)³³¹.

Auch während des Ersten Weltkrieges wurden weiterhin dokumentarische Filme produziert, deren Inhalt und Absicht auf die Darstellung der Schönheit von Landschaften und der Faszination der Natur ausgerichtet waren. Diese Filme waren propagandistisch konzipiert, zur Stärkung von Heimatstolz und Patriotismus und zur ästhetisch positiven Kompensation der ernstesten Berichte und Darstellungen vom Kriegsgeschehen, das zwangsläufig eine Zerstörung von Natur und Landschaft bewirkte.

Neue Waffen- und Kampftechniken drangen in weitere Bereiche des menschlichen Lebensraumes vor, Aeroplane ermöglichten die Eroberung des Luftraumes, Unterseeboote drangen in die Tiefe der Weltmeere vor und schufen so neue Handlungsräume für den Kriegsfilm. Häufig „[...] ist es die Begegnung mit der >unberührten< Natur und damit zugleich mit den Grenzen menschlicher Existenz[...]“³³², die in diesen Filmen neben dem aktuellen Kriegs- oder Kampfgeschehen eine wesentliche inhaltliche Bedeutung erhält, oftmals „[...] gilt der Kampf mit den Bergen und mit dem Wasser als Grenzerfahrung.“³³³

„*Natur* gilt im Film in der Regel und zu Unrecht als ahistorisch. Ein historisches Bewusstsein über die verschiedenen Formen von Landschaft, Wald, Wiesen, Fluss- und Bergszenerien besteht nicht, obwohl es kaum eine Landschaft gibt, in die der Mensch noch nicht eingegriffen hat. Natur ist im Film häufig gekennzeichnet durch das Bedeutungsfeld des Ursprünglichen, Urtümlichen, auch des Mythischen.“³³⁴

Der Geist der Romantik bewirkte – wesentlich und nachhaltig – eine veränderte Wahrnehmung von Natur und Landschaft und bedingte letztlich ein positives, ästhetisches Konzept der ‚Erhabenheit‘ von ‚Natur‘ im Allgemeinen und der ‚Berge‘ im Besonderen.

Daraus entstand in Europa im auslaufenden 18. Jahrhundert eine touristisch sportliche Bewegung – heute als Alpinismus bekannt – deren grundlegendes Ziel die ‚Eroberung der Berge‘ darstellte. Die Gebirgslandschaft wurde zur Herausforderung für den naturbewussten und aktiven Menschen, die Alpen wurden zum Imaginationsraum und gleichzeitig enthistorisiert – als Inbegriff unveränderbarer ursprünglicher Natur.

³³¹ Krenn, Günter: Der bewegte Mensch – Sascha Kolowrat. In: Bono, Francesco, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hrsg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte. FAA. Wien 1999. S. 38f.

³³² Ebd. S. 74f.

³³³ Ebd. S. 75.

³³⁴ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3. überarb. Auflage, Sammlung Metzler Bd. 277: Realien zur Literatur, Stuttgart 2001, S. 74.

1857 wurde in London der weltweit erste Bergsteigerclub, der Alpine Club, gegründet. Fünf Jahre später folgte der österreichische Alpenverein. Die Eroberung der Berge wurde kultiviert und reguliert, die ursprüngliche ‚Angstlust‘ wich einer ‚relativen Sicherheit‘ – und knapp 60 Jahren danach dem erdrückenden Grauen des Krieges.

11.2.1 Hochgebirgslandschaften und ‚das Erhabene‘ im Kriegsfilm

Ansichten von Bergen und Gebirgsmassiven, die Demonstration alpinistischer Aktivitäten und nicht zuletzt das Kriegsgeschehen in Gebirgslandschaften zählen zu den häufig verwendeten Inhalten der k.u.k. Kinematografie. Der Filmbetrachter begegnet hier stets dem Motiv der Furcht einflößenden, Ehrfurcht gebietenden, übermächtig erhabenen Natur des Gebirges, einer Landschaftsform, die aufgrund ihrer besonders ausgeprägten Topografie entsprechend hohe Anforderungen an jene Menschen stellt, die sich in die Konfrontation – in den Kampf – mit ihr einlassen.

Die Darstellungen von Soldaten, die sich freiwillig oder unfreiwillig dieser Herausforderung stellen, folgen dem Motiv des heldenhaft unerschrockenen und erfahrenen Alpinisten, der, allen Strapazen und Mühen gewachsen, fähig ist, die ihm übertragenen Aufgaben pflichtgetreu zu erfüllen. Sie suggerieren die herausragenden Fähigkeiten dieser vermeintlich unbezwingbaren Helden wie Mut, Verwegenheit, Willensstärke, Ausdauer, Kraft und Geschicklichkeit, sie implizieren aber ebenso die unverrückbaren Werte von Kameradschaft, Naturverbundenheit und Patriotismus.

Das Thema Alpinismus und Bergkameradschaft sowie das propagandistische Ziel, dadurch beim Kinopublikum den emotionalen Effekt des Vertrauens in die Leistungsfähigkeit der österreichischen Soldaten zu bewirken, kann auch dem nachfolgend analysierten Film zugesprochen werden:

BEIM JOHANNESFALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER

„Eine viragierte Nitrofilmkopie dieses bemerkenswerten Titels fand sich in der Sammlung Reinthaler: Die Umkopierung auf Sicherheitsfilm erfolgte nach der Methode Desmet.

A 1917

Produktion: Sascha-Film (Wien)

Länge: 265 Meter

Format: 35 mm, Vollbild, s/w mit Viragen, stumm

Restaurierung: Filmarchiv Austria 2003³³⁵

Der 8 min 14 sec lange Film zeigt die Ersteigung des Eiskegels unterhalb des Wasserfalls durch Soldaten einer Gebirgstruppeneinheit.

„[...] Oesterreichische Soldaten bilden die lebende Staffage zu der unvergänglich starren Schönheit der Gletscherwelt [...]“³³⁶ bemerkt der ‚Österreichische Komet‘ in einem Kurzbericht über die Vorführung dieses als ‚Naturaufnahmen‘ kategorisierten Films durch die ‚Sascha-Filmfabrik‘.

Entsprechend der Adjustierung handelt es sich dabei um Kaiserjäger. Der Spielhahnstoß, getragen auf der linken Seite der Feldkappe, vor allem aber das Fehlen des gestickten Edelweißes mit Stängel auf den Kragenspiegeln sind als eindeutige Kennzeichen der Kaiserjäger zu werten. Diese trugen als besonderes Kennzeichen ein stängelloses Edelweiß auf der Feldkappe.³³⁷ „Der für die Tiroler und Vorarlberger Landwehr charakteristische Spielhahn-Federschmuck auf der linken Seite der Feldkappe durfte nicht nur bei Paraden, sondern auch im Feld getragen werden.“³³⁸

Die Anfangssequenz zeigt die Soldaten in tief verschneitem Hochgebirgsgelände und im offensichtlich mühevollen und schwierigen Anmarsch zum Wasserfall, dem eigentlichen Ziel ihres alpinistischen Unterfangens.

Das energisch zielstrebige Auftreten und geübt sichere Vorgehen der Akteure, deren geschickter Gebrauch der alpinistischen Ausrüstung sowie die Beherrschung der Technik des Eiskletterns vermittelt von Beginn an den Eindruck der alpinistischen Erfahrung und Routine. Eine Gruppe von drei Soldaten erklimmt schließlich den ca. 20 m hohen Eiskegel unterhalb des Wasserfalls und schlägt sich zu einer Grotte hinter dem Wasserfall durch. Sie durchbrechen einen Teil des Eisvorhanges, der die Sicht von unten – aus der Perspektive der Kamera – in die Grotte abdeckt und triumphieren letztlich mit strahlenden Gesichtern und genüsslich Zigaretten rauchend in das Objektiv der Kamera.

Aufnahmetechnik und Inszenierung der einzelnen Sequenzen lassen auf die Arbeit eines erfahrenen Operateurs schließen.

³³⁵ Filmarchiv Austria. Unter: http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=179 (21.04.2012).

³³⁶ N.N.: Vorführungen der Sascha-Filmfabrik. In: Oesterreichischer Komet; Nr. 383; Wien, 15. September 1917; S. 36.

³³⁷ Vgl. <http://www.tirolerkaiserjaeger-innsbruck.at/geschichtliches/kaiserj%C3%A4ger-oder-kaisersch%C3%BCtzen/> (22.04.2012) Tiroler Kaiserjägerbund. Ortsgruppe Innsbruck. Kaiserjäger oder Kaiserschützen? Adjustierungsbild der k.u.k. LandwehrgGebirgstruppen und Landesschützen (ab 1917) Kaiserschützen.

³³⁸ Seemann, Helfried u. Christian Lunzer (Hrsg.): K.u.K. Armee 1860 – 1914. Wien 1996. S. 55.

Die einzelnen Sequenzen variieren hinsichtlich Perspektive und Einstellungsgröße, dennoch kommt es im Zuge der Montage wiederholt, bedingt durch Kürzungsschnitte innerhalb von Aufnahmesequenzen und harte Schnittfolgen ähnlicher Einstellungsgrößen (Kadrierung), zu einem wahrnehmbaren ‚Springen‘ des Filmbildes. Vermutlich waren die aufnahmetechnischen Gestaltungsmöglichkeiten aufgrund der Beengtheit des Raumes auf bzw. um den Eiskegel herum und die Verfügbarkeit vielleicht nur einer Kameraoptik mit fixer Brennweite stark eingeschränkt.



Abb. 21³³⁹



Abb. 22

Generell sind die Kamerapositionen gut gewählt und gewährleisten eine gelungene und anschauliche Darstellung der Steilheit sowie der Schwierigkeit des winterlich alpinen Geländes.



Abb. 23

Die Bewegungsrichtung der Akteure wechselt, wobei ein logischer ‚Anschluss‘ in aufeinanderfolgenden Sequenzen nur selten eingehalten wird. Der Operateur achtete bei

³³⁹ Abb. 22 bis 26 sind nachbearbeitete Auskopierungen aus einer digitalen Kopie des Films BEIM JOHANNESFALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER. Gelagert im Filmarchiv Austria.

einzelnen Aufnahmesequenzen (Takes) auch darauf, dass die Akteure am Beginn einer Einstellung ‚in das Bild kommen‘ bzw. am Sequenzende ‚aus dem Bild gehen‘, das Bild sozusagen wieder freigeben für einen Umschnitt zur nächsten Filmsequenz. Dadurch soll die Neugier und Spannung des Zusehers hinsichtlich des weiteren Handlungsablaufes gesteigert werden. Ergänzend dazu bereiten entsprechende Zwischentitel den Betrachter auf die jeweils folgenden Handlungsschritte vor, die Laufzeiten der einzelnen Zwischentitel orientieren sich dabei an jener Zeitdauer, die für das Lesen des jeweiligen Zwischentitels erforderlich ist.



Abb. 24



Abb. 25

Der Filmplot gestaltet sich sehr einfach: Alpinierproben Soldaten erklimmen einen Eiskegel. Die Geschichte dazu ist ebenso simpel: Eine Gruppe Soldaten stellt sich in ihrer ‚Freizeit‘ der Herausforderung des Eiskletterns, indem sie den Eiskegel des Johannesfalls besteigen.

Im Bezug auf eine narrative Logik und Verständlichkeit dieses Films fällt bei der Analyse Folgendes auf:

Die Anfangssequenz des Anmarsches durch hochalpines Gelände erscheint angesichts der Lage des Johannesfalls in 1490 m Seehöhe als Übertreibung, sollte aber wahrscheinlich die Waghalsigkeit des alpinistischen Unterfangens stärker betonen und die dramatische Spannung der eigentlichen Handlung steigern.³⁴⁰

In manchen Sequenzen vor der eigentlichen Besteigung des Eiskegels sehen wir unterschiedlich große Gruppen – drei bis neun Personen umfassend – agieren, die eigentliche Besteigung des Eiskegels bewältigen im gezeigten Handlungsablauf letztlich jedoch nur drei Soldaten.

Bemerkenswert erscheint dabei, dass innerhalb dieser Vermittlung des zentralen Geschehens in den gezeigten Sequenzen hinsichtlich der handelnden Personen zwischen zwei

³⁴⁰ Diese Sequenzen fanden noch in einer weiteren Produktion der Sascha-Film Verwendung, nämlich im zweiteiligen Kriegsfilm EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS.

verschiedenen Dreiergruppen gewechselt wird, zunächst nahezu unmerklich, doch bei genauerer Betrachtung wird dieser Bruch in der narrativen Chronologie vor allem an der unterschiedlichen Adjustierung der Akteure sichtbar. Über den Verbleib der restlichen Kameraden wird der Zuseher nicht informiert. Möglicherweise beobachten sie die Dreiergruppe/n, worauf aufgrund des triumphierenden Winkens nach unten, seitens der drei erfolgreichen Eiskletterer, geschlossen werden kann. Einen entsprechenden Gegenschuss auf diese vermeintlichen Beobachter gibt es im Film jedoch nicht.

Obwohl dieser Film, abgesehen von der militärischen Zugehörigkeit bzw. Organisation der Akteure, keinen unmittelbaren Bezug zum Krieg aufweist, vermittelt er doch – propagandistisch medial – soldatische Werte und Qualitäten wie kameradschaftliche Verantwortung, unerschrockene Verwegenheit und zielstrebige Ausdauer.

Häufig besteht bei diesen Darstellungen von militärischen Aktivitäten im Gebirge der Eindruck von alpin-touristischen Reisebildern, von sportlichen Aktivitäten in idyllischen Landschaften, allerdings nur so lange, bis die derart imaginierte Lagerromantik des Soldatenlebens unter der Bilderlast von absurd anmutenden Kriegshandlungen in unwirtlichen, oft tief verschneiten, übermächtig dimensionierten Gebirgsszenarien zusammenbricht.

Sehr konkret wahrnehmbar wird diese Diskrepanz der Bilder in einem weiteren Film des Sujets ‚Gebirgs-(Kriegs-)Film‘, nämlich im zweiteiligen Spezialfilm:

EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS.

A 1917

Produktion: Filmstelle des k.u.k. Kriegspressequartiers

Sascha-Film (Wien)

Länge: 689 m, 37 min.

Format: 35 mm, Vollbild, s/w mit Viragen, stumm

Quelle: Filmarchiv Austria

Diesem, in zwei Akte gegliederten ‚Heldenepos‘, einer Verherrlichung des tapferen und aufopfernden Pflichtbewusstseins der österreichischen Alpinsoldaten, kann, im Gegensatz zu früheren Kriegsfilmern, bereits eine deutlich narrative Syntax zugewiesen werden. Den Handlungsraum für die im Film gezeigten Geschehnisse gestaltet das Hochgebirge mit seiner übermächtig unüberschaubaren, unwirtlich eisigen Winterlandschaft.

Der Kampf der Soldaten gegen das Hochgebirge, gegen die lebensbedrohlichen Gefahren einer unwegsamen, felsig steilen und eisig kalten Region, lässt die eigentliche Aufgabe und Absicht kriegerischer Kampfhandlungen sehr bald aussichtslos und absurd wirken.



Abb. 26³⁴¹



Abb. 27

Aufnahmen von einem anstrengenden Transport eines Geschützes in tiefwinterliche Gebirgshöhen (Abb. 27) und Bilder von geradezu lächerlich wirkenden Detonationen in scheinbar menschenleeren Felsformationen (Abb. 28 – in Bildmitte, links über der unteren Felswand) wecken dieses Empfinden der Absurdität von Kämpfen im Hochgebirge.

Die im ersten Teil des Films handelnde Geschichte weist keine komplexe Erzählstruktur auf, sondern folgt einem dramatisierten Zeigen einzelner Militäraktionen, wobei dem zweiten Teil des Films durchaus eine um Spannung bemühte Gestaltung der Filmhandlung zugesprochen werden kann.

Die Anfangseinstellung des ersten Teiles, ein vertikaler Schwenk von einem Bergmassiv hinunter auf eine Berghütten- und Almregion, vermittelt vordergründig das Bild einer hochalpinen Winteridylle mit Skiläufern, als die Darstellung eines entlegenen Kriegsschauplatzes. Die komisch anmutenden Stürze eines noch ungeschickten Skiläufers – in der Totalen ist dieser noch nicht als Soldat identifizierbar – verstärken diesen Eindruck. Doch der erste Zwischentitel zerstört diese Impression einer hochalpinen Winteridylle, denn er weist auf eine ‚Soldatenstadt im Eis‘ hin. Danach dominieren soldatische Aktionen das Filmgeschehen, der ‚unsichtbare‘ Feind nimmt vorerst nur ‚buchstäblich‘ – über Zwischentitel – drohende Gestalt an.

Den ersten Filmteil beherrschen diverse Marschsequenzen durch winterliche Gebirgslandschaften: Erkundungspatrouillen werden ausgesandt, erschöpfte Truppen rücken

³⁴¹ Abb. 27 bis 37 sind nachbearbeitete Auskopierungen aus einer digitalen Kopie des Films EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS. Gelagert im Filmarchiv Austria.

ab, Ersatztruppen marschieren heran. Bekannte militärische Abläufe und Routinen bewirken die Kohärenz der Bilder und Sequenzen.

Dabei sehen wir eine Filmsequenz, die als Anfangssequenz auch im Film BEIM JOHANNESFALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER Verwendung gefunden hat. Der tief verschneite Kamm bzw. Gipfel wird hier jedoch als 3500 m hoher Firngipfel bezeichnet, der die feindlichen Stellungen weit überblickt.

Die Kameraeinstellungen wechseln in Größe und Perspektive. Gezielte Inszenierungen einzelner Handlungen verleihen den Filmbildern mehr räumliche Tiefe, indem Gruppen von Soldaten auf die Kamera zu und an ihr vorbei gehen oder indem die Akteure sehr nahe der Kameraachse, aus dem Rücken des Operateurs, ins Bild kommen und in das Bild hineinführen. Die Bewegungen der Akteure erfolgen somit nicht nur von der Kamera weg, was an früheren Kriegsfilmen kritisiert wurde, sondern auch auf sie zu.

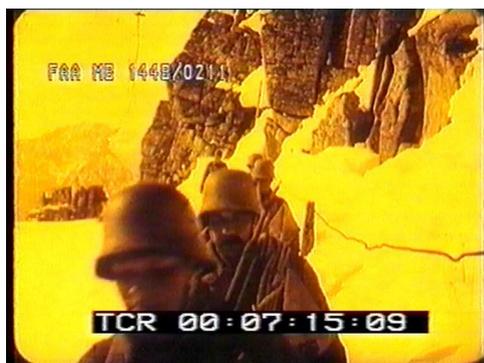


Abb. 28



Abb. 29

Die fotografische Qualität der Bilder ist, angesichts der schwierigen Lichtverhältnisse und des hohen Kontrastes durch den Schnee, als bemerkenswert gut einzuschätzen.



Abb. 30

Eine Seilbahn, die sowohl für den Transport von Personen als auch für den Nachschub von Ausrüstung genutzt wird, dient dem Operateur nicht nur als besonderes Motiv, sondern auch als Gelegenheit für subjektive Fahraufnahmen.

Die Syntax des ersten Akts weist ein sehr loses Beziehungsgeflecht zwischen den einzelnen Handlungssequenzen auf. Der kausale Zusammenhang der Handlungsteile lastet zum Großteil auf den Zwischentiteln, die das jeweilige Geschehen erläutern und die einzelnen Vorgänge dramaturgisch vernetzen. Der harte („sichtbare“) Schnitt beherrscht die Montage der Einstellungen und Sequenzen.

Der erste Akt stellt ein in sich geschlossenes dramaturgisches Gefüge dar. Anfangs- und Endbild gleichen einander in der Darstellung idyllischer Hochgebirgsszenarien und bilden so eine beschwichtigend emotionale Klammer, welche die militärischen Handlungsteile umfasst.

Der zweite Akt ist hingegen durch eine komplexere Syntax gekennzeichnet, die Montage stützt sich hier auf die Anwendung des Parallelschnitts. In dramaturgischer Hinsicht finden wir vier parallele Handlungen vor, die zu einer Geschichte verknüpft werden. Der Spannungsbogen dieser Erzählung wird auf der Textebene durch den Einsatz von Zwischentiteln verstärkt.

Der zweite Akt beginnt mit einem Zwischentitel, der einen „Angriff auf den feindlichen Stützpunkt Höhe 3274“ ankündigt. Ein weiterer Zwischentitel führt in den ersten der vier parallelen Handlungsräume ein, zum Gefechts- bzw. Beobachtungsstand des Abschnittskommandanten.



Abb. 31



Abb. 32

Die weiteren Handlungsstränge werden von den Aktionen einer Geschützstellung, eines Sturmtrupps, dem Träger der Haupthandlung, und in einzigartiger Weise vom Geschehen in der feindlichen Stellung gebildet. Alle anderen Kriegsfilme des KPQu. zeichnen sich durch eine generelle Abwesenheit und Unsichtbarkeit des Feindes aus.

Erzählt wird, in einfacher Form, die Erstürmung einer feindlichen Stellung der Italiener durch einen Sturmtrupp. Dieser Infanterieangriff, durch die eigene Artillerie vorbereitet und gestützt, wird gleichzeitig vom Abschnittskommando koordiniert und überwacht.



Abb. 33



Abb. 34

Als bemerkenswertesten Aspekt nicht nur dieses Akts, sondern des gesamten Films gilt es, hervorzuheben und zu betonen, dass der Feind – hier italienische Soldaten – erstmals ‚sichtbar‘ dargestellt und aktiv in das Filmgeschehen eingebunden wird. Die dilettantische und damit leicht ‚durchschaubare‘ Inszenierung der Gefechtshandlung führt jedoch zu dem Schluss, dass die italienischen Soldaten durch eigene Männer in erbeuteten italienischen Uniformen dargestellt wurden.



Abb. 35



Abb. 36

Des Weiteren ist die unterschiedliche Adjustierung der österreichischen Soldaten auffällig, die teils alte Felduniformen, teils aber auch neue Uniformen und vor allem einen Stahlhelm³⁴² tragen, wie es beim Abschnittskommando bzw. Sturmtrupp im zweiten Akt der Fall ist.

Filmrealität und Kriegsrealität klaffen auch in diesem Fall weit auseinander. Nur an den müden und ausdruckslosen Gesichtern mancher Akteure lässt sich das wahre Gesicht des grauenhaften Gebirgskrieges an der Südfront erahnen. Die vom Film suggerierte Abenteuer- und Lagerromantik versucht, über die grausame Realität hinwegzutäuschen, und selbst die auf Pathos setzenden Zwischentitel³⁴³ wie „Sturm!“ oder „Die Höhe ist / genommen!“³⁴⁴ werden durch Bilder vom absurd anmutenden militärischen Geschehen überdeckt.

11.2.2 Der Luftraum

Die Eroberung des Luftraumes hatte in Österreich 1892 mit der Einrichtung einer militäraeronautischen Anstalt beim Wiener Arsenal begonnen. Als diese 1908 „[...] begann [,] aus allen Nähten zu platzen, auch Ballonaufstiege im Stadtgebiet wurden zunehmend zu einem Problem, [...]“³⁴⁵ übersiedelte sie 1909 nach Fischamend.³⁴⁶ 1915 erfolgte die „[...] Umbenennung der Luftschifferabteilung in „k.u.k. Luftfahrtruppen [...]. Die dem Kommando Fischamend unterstellten Teilorganisationen waren stationiert: in Wien-Aspern, Strasshof und Wiener Neustadt [...]“³⁴⁷ Parallel dazu kam es, durch einen Beschluss der Marinesektion im Kriegsministerium im Jahre 1910, zur Entwicklung des österreichisch-ungarischen Seeflugwesens, dessen erfolgreichster Pilot Linienschiffsleutnant Gottfried Freiherr von Banfield, auch „Adler von Triest“³⁴⁸ genannt, war.

Während zu Kriegsbeginn nur wenige Maschinen der k.u.k. Luftfahrtruppen kriegstauglich und einsatzbereit waren, verfügten die Seeflieger der k.u.k. Marine „[...] über 30 Flugzeuge,

³⁴² Der von einigen Soldaten im Film getragene Stahlhelm entspricht dem deutschen Stahlhelm M.16. Österreich-Ungarn übernahm 1916 den, gegen Ende 1915 in Deutschland von Prof. Friedrich Schwerd entwickelten Stahlhelm ‚M(odell) 16‘, ein daraus abgewandeltes Modell – M.17 – wurde in Österreich von der Firma Krupp in Berndorf gefertigt. Insgesamt stammten ca. 40 % der von k.u.k. Soldaten getragenen Stahlhelme aus Deutschland. Italien rüstete seine Soldaten mit dem in Frankreich entwickelten Stahlhelm ‚Adrian‘ aus. Dieser kam ab Juli 1915 in Frankreich zum Einsatz an der Front.

Vgl. dazu Hirschfeld, Gerhard et al. (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Aktualisierte und erweiterte Studienausgabe. Paderborn 2009. Unter: Stahlhelm. S. 863f.

Vgl. auch Piringer, Walter. Unter: www.heeresgeschichten.at (13.10.2012). Unter: Stahlhelm. Unter: http://www.heeresgeschichten.at/adjustierung/infanterie/kopfbedeckungen/helm/helm_1.htm (13.10.2012).

³⁴³ Vgl. Büttner, Elisabeth u. Christian Dewald: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg u. Wien 2002. S. 176.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Heimatmuseum Fischamend (Hrsg.): Festschrift 1909-2009. 100 Jahre Luftfahrt in Fischamend. o. J. S. 18.

³⁴⁶ Ebd. S. 15ff.

³⁴⁷ Ebd. S. 19.

³⁴⁸ Prieschl, Martin: Baron Gottfried von Banfield. Der „Adler von Triest“. In: Österreichs Bundesheer. Unter: <http://www.bmlv.gv.at/truppendienst/ausgaben/artikel.php?id=1074> (16.10.2012).

von denen 16 kriegsverwendungsfähig waren, [über] hervorragende Flugzeugführer und ein gut ausgebildetes Personal [...].³⁴⁹

Unter den im Filmarchiv Austria erhalten gebliebenen und bereits restaurierten Kriegsfilmen aus dem Ersten Weltkrieg befindet sich ein besonders bemerkenswerter Film, der nicht nur Seeflieger in Betrieb und Einsatz zeigt, sondern auch hervorragende Flugaufnahmen aus einem Seeflugzeug beinhaltet.

FLUG ÜBER TRIEST.³⁵⁰

Dieser Film ist vermutlich ein Fragment des Sascha-Sonderfilms DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT – II. Teil.³⁵¹

A um 1917.

Produktion: Sascha-Film.

Länge: 117 Meter.

Laufzeit: 6 Minuten (18 B./Sek.).

Format: 35 mm, stumm, ungarische Zwischentitel, Viragen.

Restaurierung: Filmarchiv Austria 2003.

Die erste Einstellung des Films (vgl. Abb. 37) zeigt den Aufnahmeoperator, der hinter seiner fix montierten Filmkamera rechts neben dem Piloten auf dem Platz des Beobachters sitzt. Der Pilot des Flugbootes ist Linienschiffsleutnant Gottfried von Banfield, der berühmteste und erfolgreichste k.u.k. Marineflieger im Ersten Weltkrieg. Die Filmkamera ist mit einem Revolverobjektiv für drei verschiedene Brennweiten bestückt und verfügt über einen Paralaxsucher, der an der Oberseite des Kameragehäuses befestigt wurde. Vor den Startvorbereitungen überprüft bzw. demonstriert der Operator die Funktionsweise des Keraschwenkkopfes.

³⁴⁹ Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. TRUPPENDIENST-Taschenbuch Band 7, 2. überarb. Aufl. 1981. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993. S. 80.

³⁵⁰ Die Metadaten und Angaben zu FLUG ÜBER TRIEST wurden übernommen aus: Ballhausen, Thomas (Red.): Filmarchiv Austria. Unter: http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=181 (18.10.2012).

³⁵¹ Der Film ISONZOI CSATA enthält dieselben Filmsequenzen! Siehe unten SS. 137ff.

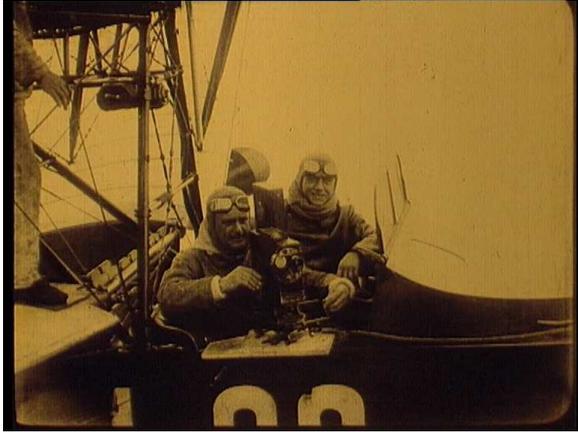


Abb. 37³⁵²

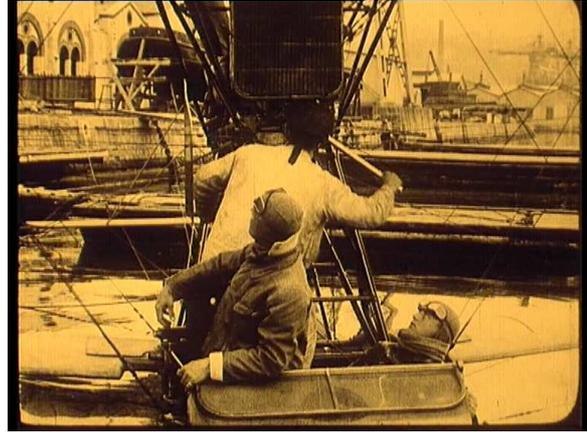


Abb. 38

Das Anlassen des Flugzeugmotors durch einen Techniker des Bodenpersonals und das Ablegen des Flugbootes werden aus einer anderen Kameraposition dargestellt. Bei dem gezeigten Flugboot handelt es sich um die Type ‚L‘ bzw. ‚Te‘ der Firma Lohner, welche unter den k.u.k. Flugbootnummern L 58 – L 143 eingesetzt wurde.³⁵³

Anhand der sichtbaren Gebäude im Hintergrund der Aktionen kann die Seeflugstation Triest³⁵⁴ als Schauplatz dieser Aufnahmen identifiziert werden.

Präsentationstechniken des Zeigens und Vorführens prägen die Struktur dieses Films, die Kohärenz der Bilder und Einstellungen resultiert nur aus der gemeinsamen Thematik des (See-)Flugwesens und manifestiert sich in einer Aneinanderreihung von einzelnen Routineabläufen und Flugaufnahmen.

In hartem Schnitt, der durchgängigen Art der Montage in diesem Film, folgt eine Einstellung, die das Montieren einer Fliiegerbombe an der Unterseite einer Tragfläche zeigt. Das Flugboot mit der Nummer K 210 entspricht einer Hansa-Brandenburg Type ‚K‘³⁵⁵.

³⁵² Abb. 37 bis 44 sind nachbearbeitete Auskopierungen aus einer digitalen Kopie des Films FLUG ÜBER TRIEST. Gelagert im Filmarchiv Austria.

³⁵³ Vgl. Traiber, Alexander/Sektion Historiker FHS: K.u.K. Seeflieger/die österreichisch-ungarische Marineluftwaffe. Unter: Maschinen E 33–K 149. Unter: <http://www.kuk-kriegsmarine.at/> (18.10.2012).

³⁵⁴ Vgl. ebd. unter: Seeflugstationen/Triest.

³⁵⁵ Vgl. ebd. unter: Maschinen K 150-K 319.



Abb. 39



Abb. 40

In der folgenden Kameraeinstellung nehmen Pilot und Bordschütze vor zahlreichen versammelten Kameraden ihre Positionen im Flugboot (K 210) ein und das Marineflugzeug wird über eine Slipanlage in Richtung Wasser bewegt. Die Kamera schwenkt in der Bewegungsrichtung nach links mit.

Die Einstellungsgrößen variieren zwischen halbtotale und totale, die Aufnahmen der Anlass- und Ablegeprozeduren gleichen jenen zu Filmbeginn. In den Einstellungen, die das Anlassen des Motors zeigen, sind nahezu ‚unsichtbare‘ Kürzungsschnitte festzustellen. Diese möglicherweise länger dauernden Vorgänge wurden dadurch auf eine ‚erträgliche‘ Sequenzdauer verkürzt, möglicherweise sollte aber auch dadurch ein unkompliziert rascher Einsatz der Flugapparate angedeutet werden.



Abb. 41



Abb. 42

Nach Start- und Abflugeinstellungen schließen sich die eigentlichen Flugaufnahmen von Bord des Flugbootes an. Zwischen der sehr total gehaltenen, nach rechts (mit-)geschwenkten Abflugeinstellung und der darauf folgenden Aufnahme eines Flugbootes in der Luft (L 136) kommt es aufgrund eines Achssprunges zu einem Wechsel der Bewegungsrichtung (Abb. 41 - 43).

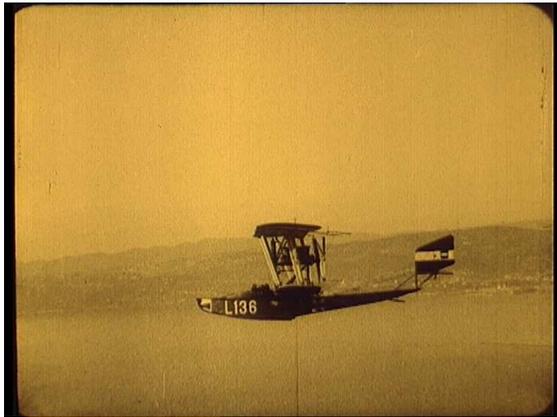


Abb. 43



Abb. 44

Die folgenden Luftaufnahmen vom Hafen bzw. der Stadt Triest können wiederum als subjektiver Blick aus dem Flugboot L 136 gedeutet werden (Abb. 44).

Dieses Fragment des Fluges über Triest endet abrupt mit Luftaufnahmen von der Stadt Triest, während im Sascha-Sonderfilm *DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT* im Zuge dieser Flugaufnahmen noch zusätzlich Einstellungen vom Schloss Miramare und von Duino, diverse Einstellungen von Flugbooten, vom Flugzeug aus gefilmt, weitere Luftaufnahmen von der Küste und schließlich der Landeanflug und die Landung der Flugboote am Stützpunkt gezeigt werden. Gemäß Filmheft ‚Die 10te Isonzoschlacht‘ zeigt der Film „[...] ein von Banfield geführtes Geschwader zum Kampfe gegen die an der Sdobbmündung aufgestellten schweren italienischen Geschütze [...]“.³⁵⁶

11.2.3 Die See

Während Luftschiffe und Aeroplane die Lufträume erobern und diese, wie auch die Kriegsschauplätze darunter, zu beherrschen versuchen, dringen Unterseeboote in eine weitere Dimension des Kampfraumes Meer vor, um ‚unsichtbar‘ aus dem verborgenen Raum der Tiefsee operieren und das Kriegsgeschehen an der Oberfläche des Meeres beeinflussen zu können. Sehen und Kämpfen, ohne gesehen und getroffen werden zu können – diese navale Umsetzung des von heimtückischer Absicht beherrschten Prinzips der ‚verborgenen‘ Kriegsführung revolutioniert den Kampf auf den Weltmeeren und verleiht ihm eine verheerende dritte Dimension. Durch diesen Mythos der Unsichtbarkeit gibt diese modernste Waffe der Marine ein prädestiniertes Motiv für den Propagandafilm ab.

„Unsere Flotte“ betitelte die Filmstelle des KA/KPQu. einen Propagandafilm, der die Stärke der k.u.k. Marine demonstrieren sollte. Dieser Film wurde auch im sogenannten ‚neutralen‘

³⁵⁶ Sascha-Film (Hrsg.): Die 10te Isonzoschlacht. ROB-Verlag, Wien o. J. S. 7.

Ausland gezeigt und blieb in einer adaptierten Fassung für die Niederlande im Bestand des Filmarchivs Austria erhalten:

ONZE VLOOT – Wochenbericht Nr. 23: Unsere Wehrmacht unter dem Wasser

A 1915

Produktion: Sascha-Film (Wien)

Laufzeit: 7 Minuten, 10 Sekunden

Format: 35 mm, Vollbild, s/w mit Viragen, stumm

Restaurierung: Filmarchiv Austria 2003

Dem überwiegend dokumentarischen Charakter der frühen Filme (1914-1916) entsprechend, präsentiert sich auch dieser Film in der Tradition des Zeigens und Vorführens.

Bereits die Anfangssequenz setzt visuell auf die Behauptung von Kampfkraft und Stärke. Majestätisch stolz, Furcht einflößend und mächtig pflügt das Schlachtschiff ‚SMS Viribus Unitis‘ (Abb. 45) in voller Fahrt, wie der vorgeschaltete Zwischentitel ankündigt, durch die Wogen des Mittelmeeres. Eindrucksvoll lange 15 Sekunden, trotz nahezu unmerklicher Kürzung, ist die 152 Meter lange Backbordseite des Flaggschiffes der k.u.k. Kriegsmarine zu bewundern und knapp 10 Sekunden steht die folgende, vermutlich von der Tegetthoff aus gefilmte Einstellung, über die eigene Backbordseite im Anschnitt voraus auf die Bugwelle.



Abb. 45³⁵⁷



Abb. 46

Die Wahl von Einstellungsgrößen, Perspektive und Bewegungsrichtung ergibt eine harmonisch logische Schnittfolge.

Nachfolgende Einstellungen, angekündigt durch Zwischentitel, wie ‚Op de Kommandobrug.‘ oder ‚Het werken met den log.‘ vermitteln Eindrücke von seemännischen Routinetätigkeiten,

³⁵⁷ Abb. 45 bis 61 sind nachbearbeitete Auskopierungen aus einer digitalen Kopie des Films ONZE VLOOT. Gelagert im Filmarchiv Austria.

wie Peilung (Abb. 48), Positionsbestimmung mit dem Sextanten über die Ermittlung der Mittagsbreite (Abb. 49), Eintrag der Position in die Seekarte (Abb. 50) und die Verständigung mittels Signalflaggen. Der geübte und sichere Umgang der Seeleute mit den Instrumenten sollte das Vertrauen des Betrachters in die Leistungsfähigkeit der Marine bestärken.



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50

Es schließt sich ein Block von Einstellungen an, der verschiedene Schiffsklassen wie Rapidkreuzer, Zerstörer und Torpedoboote beim Geschwader fahren zeigt. Schnelligkeit, stählerne Unzerstörbarkeit und Kampfkraft repräsentieren die indizierten Konnotationen der Filmbilder.



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53

Es folgt ein Schauplatzwechsel vom Flottenmanöver zum Tauchboot-Stützpunkt.

Den Höhepunkt und Abschluss des Films bildet schließlich eine Sequenz über die moderne Wunderwaffe der k.u.k. Kriegsmarine – die Untersee- oder Tauchboote.

Zunächst werden Vorbereitungsarbeiten, wie das Einölen und Verladen der Torpedos (Abb. 54), gezeigt.

Gefilmt wird der Verladevorgang von einem Boot aus. Der Operateur nützt diese Gelegenheit für eine Kamera-(Zu-)Fahrt während einer Einstellung, die das Hochheben eines Torpedos beinhaltet, was dieser Aufnahme zusätzlich Spannung verleiht. Die folgende Totale vom Geschehen wird aus einer schwankenden Position aufgenommen, bedingt durch das rasche Bootsmanöver zurück in die Ausgangsposition, wodurch jeoch eine handlungsbezogen logische Bildfolge gewährleistet bleibt (Abb. 55-57).



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57

Den Abschluss des Films bilden Aufnahmen des Unterseebootes in Fahrt über und unter Wasser sowie bei Ab- und Auftauchmanövern.



Abb. 58



Abb. 59

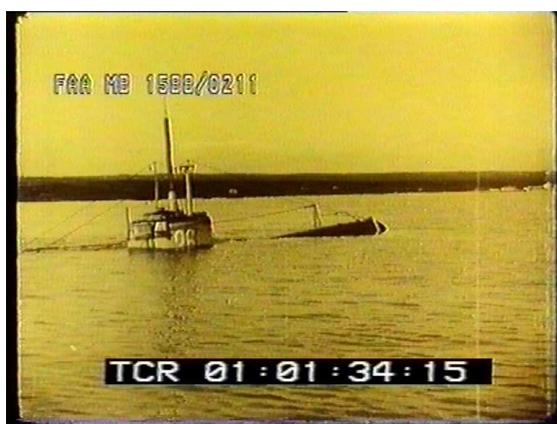


Abb. 60



Abb. 61

Der Film endet mit einer Schwarzblende vom auftauchenden U-Boot, sobald die Oberkante des Turms aus dem Wasser auftaucht.

Bei einer genaueren Untersuchung des Bezugs von (Kriegs-)Realität zu Filmrealität in diesem Propagandafilm, so stößt man zu dem im Film gezeigten U-Boot ,26‘ auf ein besonderes Kuriosum. Bei diesem Tauchboot der k.u.k. Marine handelt es sich um ein ‚verbündetes‘ deutsches U-Boot mit der ursprünglich deutschen Kennung U B14³⁵⁸, das außerhalb deutscher Gewässer – so auch in österreichischen – operativ eingesetzt war und, gemäß eines Abkommens im Zweibund, die Nummerierung des Verbündetem am jeweiligen Einsatzort trug. Dieses Tauchboot der Klasse U B1 war am 23. März 1915 in der Werft der Weser A.G. in Bremen vom Stapel gelaufen und von 1. bis 24. Juli 1915 der Flotte in Pula dienstzugeteilt, bevor es bis 11. November 1918 bei der Flotte Konstantinopel eingesetzt wurde.

³⁵⁸ Vgl. Helgason, Gudmundur et al.: uboat.net. Unter WWI/U-boat Types/UB coastal attack boats/UB I/All U-boats of type UB I/UB 14. Unter: <http://www.uboard.net/wwi/types/?type=UB+I> (19.10.2012).

Für die damaligen Kinobesucher hatte dieses historische Detail wahrscheinlich keine Bedeutung. Welche Wirkung der Film in der Öffentlichkeit tatsächlich hatte, entzieht sich, wie bei den meisten Kriegsfilmern aus dem Ersten Weltkrieg, unserer Kenntnis.

11.2.4 Das Schlachtfeld – der Stellungskrieg

Die Aufnahmeoperateure der Filmstelle des KA/KPQu. zeigten in sämtlichen ‚realen Räumen‘ dieses Krieges Präsenz – sie eroberten mit ihren Kameras den Luftraum, begleiteten die Marine auf den Kriegsschiffen und waren allerorts Zeugen einer ungeheuren Zerstörungs- und Vernichtungsmaschinerie. Größtenteils aber waren sie damit befasst, das Kriegsgeschehen auf den terrestrischen Schlachtfeldern der k.u.k. Monarchie filmisch darzustellen. Nachdem sich jedoch Ende 1914 der Bewegungs- in einen Stellungskrieg verwandelt hatte, änderten sich auch die Gegebenheiten auf dem Schlachtfeld.

Durch Filme „[...] erfährt man [erstmal], wie ein modernes Schlachtfeld [wirklich] aussieht. Ein unendlich weites, völlig leeres und unbelebtes Feld. Plötzlich flattern weiße Punkte auf, werden größer und verdichten sich zu Wolken. Es sind Granaten, deren Flugbahn sich über die Front hinzieht. Nun regt es sich auch im Felde, und was man zuerst nur für Ackerfurchen gehalten hat, das erweist sich als Schützengräben. Und schon bricht eine Abteilung Infanterie aus ihren Verschanzungen bravourös hervor, der Todesgefahr entgegen.“³⁵⁹

Die Gefechtsszenen der Filmrealität waren selten ident mit realen Kampfhandlungen aus dem Krieg – sie wurden meist inszeniert und nachgestellt. Dies geschah mehr oder weniger ‚realistisch‘.

Ein Spezialfilm, der in mehrfacher Hinsicht aus der Vielzahl an Kriegsberichten und Spezial- oder Themenfilmen herausragt, sollte Abhilfe schaffen und die harte Kriegsrealität offen darstellen. Das AOK unterstützte Eisner-Bubnas Idee von einem Isonzo-Film, der bereits Anfang Juni 1917 präsentiert und ab 15. Juni 1917³⁶⁰ von Philipp & Pressburger verliehen werden konnte.

³⁵⁹ Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. 7. Jahrgang. Nr. 235. Wien, 15. November 1914. S. 16.

³⁶⁰ Vgl. Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. Nr. 368. Wien, 2. Juni 1917. S. 10, 20 u. 40.

Erhalten blieb, im österreichischen Filmmuseum gelagert, immerhin ein Fragment bzw. eine umgeschnittene Version des Films – DIE 10TE ISONZOSCHLACHT („[Original-] Länge ca. 1380 m³⁶¹) – mit dem ungarischen Filmtitel

ISONZOI CSATA.

A 1917

Produktion: Sascha-Film (Wien)

Laufzeit: 48 Minuten

Format: 35 mm, Vollbild, s/w³⁶², stumm

Zwischentitel in ungarischer Sprache

Ein Motiv aus diesem Film hat bis heute seine Bedeutung als visuelles Symbol für den Krieg am Isonzo beibehalten: Bilder von österreichisch-ungarischen Soldaten, die unter Beschuss einen Karstsee durchqueren.



Abb. 62³⁶³



Abb. 63

Diese Aufnahmen wurden nachweislich bereits 1916 gedreht, noch unter dem Kommando von Generalmajor Hoehn und mehrere Monate vor der 10. Isonzoschlacht, die von 12. Mai bis 5. Juni 1917³⁶⁴ tobte und insgesamt menschliche Verluste von mehr als 43.000 toten, rund 141.000 verwundeten und über 50.000 gefangenen Soldaten kostete.

³⁶¹ Philipp & Pressburger: Ankündigung des Films. In: Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie. Nr. 368. Wien, 2. Juni 1917. S. 10.

³⁶² Vermutlich war der Originalfilm DIE 10TE ISONZOSCHLACHT viragiert, denn in einem Artikel über die Vorführung des Films im Kreise höchster Militärs der k.u.k. Monarchie wird „[d]ie technische Vollkommenheit der Bilder und deren wunderbare Klarheit und Schärfe [sowie] die effektvolle Beherrschung der Polychromie [...]“ besonders hervorgehoben. Vgl. Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie Nr. 368. Wien, 2. Juni 1917. S. 40.

³⁶³ Abb. 62 bis 64 sind nachbearbeitete Auskopierungen aus einer digitalen Kopie des Films ISONZOI CSATA, gelagert im Österreichischen Filmmuseum.

³⁶⁴ Vgl. Simčič, Miro: Die Schlachten am Isonzo. 888 Tage Krieg im Karst in Fotos, Karten und Berichten. 2. Aufl. Graz-Stuttgart, 2005. S. 108.

Fritz Freissler war bereits während des Ersten Weltkriegs als Filmregisseur bei Sascha-Film tätig. Seine Erinnerungen an diese Dreharbeiten wurden unter dem Titel „Das Abenteuer von Zagorje“ in der Festschrift zum 30-jährigen Bestand der Sascha-Film AG im Jahre 1948 veröffentlicht.

„Zu dieser Schar auserwählter Glückskinder [der Filmstelle], die sich auf ungefähr fünfzehn Kameraleute, Apparaträger und sonstige Bedienungsmannschaft belief, gehörte auch ich. Wir hatten die Aufgabe, dem Kriegsarchiv markante Ereignisse vom Kriegsschauplatz zu liefern. Nun muß wohl der Graf höheren Orts eine ‚Nasen‘ bekommen haben, daß Unsererseits zu wenig geleistet wurde, daß Unser Tatsachenmaterial hinter dem der deutschen Kriegspropaganda zurückstünde, – kurzum, eines Tages kam der Befehl: Alle Filmleute hinunter an die Isonzofront. Unser Ziel war Zagorje, eine kleine Ortschaft im Karst, die letzte Etappe vor der Front. Der Kommandant dieses Abschnitts kam uns in allem bereitwilligst entgegen und arrangierte unseretwegen sogar mit seiner ganzen Besatzung einen Generalsturm mit scharfer Munition. Trotzdem waren wir Filmleute uns darüber einig, dass dieser Sturmangriff, rein bildlich, wenig Effekt auslösen werde.“³⁶⁵

Graf Kolowrat muss ein Meister der Improvisation gewesen sein, denn als er eine „Maschinengewehrabteilung, die eine Doline passierte, beobachtete, rief er plötzlich: ‚Kinder, ich hab’ eine Idee! [...] Wir werden den Übergang einer Maschinengewehrabteilung durch eine Doline unter feindlichem Artilleriefeuer machen‘.“³⁶⁶

Damit das Artilleriefeuer bildlich wirkungsvoll dargestellt werden konnte, ließen sich die Filmleute einen entsprechenden pyrotechnischen Trick einfallen.

Sie „[...] koppelten dutzendweise Handgranaten (natürlich ohne scharfe Munition) zusammen und ließen sie von geübten Handgranatenwerfern, während die Maschinengewehrabteilung die Doline passierte, von allen Seiten ins Wasser werfen. Die Wirkung war eine ungeheuerliche. Buchstäblich turmhohe Wassersäulen, mit Schlamm und Erdreich vermischt, stiegen in die Luft und es gab ein Getöse wie im tollsten Schlachtengewühl.“³⁶⁷

Die Filmemacher und Operateure behielten folglich ihre Methode des Inszenierens und Nachstellens von Kampfhandlungen bei, entgegen den Absichten der ‚Kriegsfilm-Reformer‘ in den militärischen Reihen. Es sollte auch nicht lange dauern, bis erneut Kritik an den ‚Re-Enactments‘ laut wurde.

³⁶⁵ Freissler, Fritz: Das Abenteuer von Zagorje. In: Sascha-Film Verleih u. Vertriebs G.m.b.H. (Hrsg.): 30 Jahre Sascha-Film. Eine Festschrift der Sascha-Film Verleih u. Vertriebs G.m.b.H.. Hrsg anl. D. 30. Wiederkehr des Gründungstages der Sascha-Film AG. Am 10. Oktober 1918. Wien, im September 1948. o. S.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

Im Zuge einer „[...] Aussprache [Eisner-Bubnas] mit sämtlichen militärischen Vertretern im Auslande [...]“³⁶⁸ bemerkt Oberstleutnant Iszkowski: „Der Isonzofilm ist künstlerisch und landschaftlich sehr schön, der Eindruck, dass alles gestellt war, hat aber sehr geschadet. Gerade die neutralen wünschen bei Kriegsfilms eine möglichst naturalistische Darstellung.“³⁶⁹ Und „Oberst Tánzcos stellt fest, dass der Isonzofilm ausschließlich eine Verherrlichung der Kinooperateure und nicht der Armee war.“³⁷⁰

Dem Anschein nach hatte Graf ‚Sascha‘ Kolowrat wieder einmal erfolgreich seine schützenden Hände über sein Filmteam halten können, die Operateure allerdings mussten noch einiges an Kritik hinnehmen, nachdem der Isonzofilm zuvor so gepriesen worden war.

Das illustrierte umfangreiche Filmheft über DIE 10TE ISONZOSCHLACHT stellt auf acht Seiten eine wahre kinematografische Leistungsschau der k.u.k. Waffentechnik und Kampfstärke der k.u.k. Truppen in Aussicht und verspricht einen Film, „[...] d[er] ein Meisterwerk sowohl in technischer Durchführung, als in künstlerischer Auffassung ist [...]“³⁷¹.

Der Produzent – Sascha-Film – setzt auf eine authentische Berichterstattung und die lückenlose Schilderung einer geschlossenen Kampfhandlung, nämlich „[...] die Erstürmung eines feindlichen Stützpunktes in allen ihren Details, von dem ersten Moment ihrer Vorbereitung bis zur letzten Phase der siegreichen Durchführung [...]“³⁷².

ISONZOI CSATA entwickelt sich zum Panoptikum einer militärischen Waffenschau, die sich, in diverse Handlungsstränge eingewoben, im Deckmantel eines ‚Over-the-Top‘-Films präsentiert. Wir sehen den obersten Feldherrn, Kaiser Karl I., der die Kampfhandlungen und die heldenhaft kämpfenden Soldaten in den Gräben und auf dem Schlachtfeld sorgsam überwacht. Wir beobachten Flammenwerfer, kolossale Geschütze, sogar Marineflieger im Einsatz und die mutigen Aufnahmeoperateure bei ihrer gefährlichen Tätigkeit an der Front. Die narrative Absicht stützt sich auf das Erfolg verheißende und letztlich auch erfolgreiche Zusammenwirken aller Waffengattungen unter der mächtigen Patronanz einer gewaltigen Artillerie. Die Parallelmontage der Sequenzen mit unterschiedlichen Kampfhandlungen, der Einsatz von Zwischenschnitten sowie die Verwendung von Zwischentiteln vermitteln und verstärken die Gleichzeitigkeit der gezeigten Handlungen.

³⁶⁸ ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 37/Unter: P. KPQu. E.Nr. 9372. Protokoll vom 13. September 1917. Handschr. gez von Oblt. Lustig-Prean. 8 Seiten. S. 1.

³⁶⁹ Ebd. S. 5.

³⁷⁰ Ebd. S. 6.

³⁷¹ Sascha-Film (Hrsg.): Die 10te Isonzoschlacht. ROB-Verlag, Wien o. J. S. 2.

³⁷² Ebd. S. 1.

Für die wahrheitsgetreue und lückenlose Visualisierung aller Facetten dieses Kampfes garantieren die Aufnahmeoperateure, die sich – kampfgerecht adjustiert – bis an die vordersten Linien wagen, Seite an Seite mit den kämpfenden Soldaten.



Abb. 64

Der Aufnahmeoperator auf dem Schlachtfeld wird selbst zu einem Akteur im Filmgeschehen, und dadurch zu einem Teil jener Filmrealität, deren Wahrheit durch seinen ‚Kampf‘ um authentische Bilder abgesichert und glaubhaft bestätigt werden soll.

Sämtliche Kritik und jeder möglicherweise aufkommende Verdacht hinsichtlich der Inszenierung von Kampfhandlungen sollte dadurch erstickt werden, aber diese Täuschung funktionierte nur dort, wo sie auf eine begrenzte Wahrnehmungskompetenz des Betrachters traf. Sie scheiterte jedoch an Soldaten und Offizieren, die das grauenhafte Ausmaß dieses Krieges leidvoll erfahren hatten.

Zu einem gewissen Grad zerbricht dieses Konzept der propagandistischen Täuschung auch an einer Kollision der ‚Wirklichkeiten‘ innerhalb des Films selbst, wenn auf den scheinbar ‚spielerisch‘ abgehandelten heroischen Kampf der tapferen k.u.k. Soldaten Bilder der Zerstörung, der Verwüstung und des Todes folgen – und der Krieg so per se ad absurdum geführt wird.

Diese Absurdität des Krieges im Allgemeinen und jene von propagandistischen Kriegsfilmen im Besonderen verhelfen den ‚selbst-verherrlichten‘ Aufnahme-(Kino-)Operateuren letztlich noch zu einem dubiosen ‚Auftritt‘ in Karl Kraus’ beißend satirischer Tragödie ‚Die letzten Tage der Menschheit‘, wo sie im Epilog in ‚Gesellschaft‘ des Erzfeindes aller Aufnahmeoperateure – in völliger Finsternis – zusammen wehklagen:

„Das gibt’s nicht, was heißt das, das ist doch kein Licht!
Da wird ja doch keine Nummer daraus,
zwischen dem Sketch »Willi geniert sich nicht«
und dem Detektiv-Schlager »Mir kommt keiner aus!«
Das gibt’s nicht, wir haben doch einen Vertrag,
wir brauchen einen Treffer und keine Nieten!
Der Isonzofilm lässt sich zwar nicht überbieten,
doch woll’n wir mehr Licht für den »Jüngsten Tag«!³⁷³

Abschließende Bemerkungen zu den Filmen

Die im Kontext dieser Arbeit besprochenen Kriegsfilm dienen der beispielhaften Illustration der Arbeit jener Aufnahmeoperateure, die in den Kriegsjahren 1914 bis 1918 für die Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs bzw. des k.u.k. Kriegspressequartiers tätig waren. Viele dieser Operateure wurden auch für Produktionen von Dokumentationen und Spielfilmen herangezogen, die Tätigkeit im Rahmen der Kriegsfilmpropaganda kann somit – auftragsbezogen – nur als einen Teilbereich ihres Filmschaffens gesehen werden. Die Verwendung auskopierter Stills soll einen Eindruck von der fachlichen Kompetenz der Operateure vermitteln und die Ästhetik ihrer Aufnahmestils widerspiegeln.

Zusammenfassung

Vorrangig und abseits der propagandistischen Absicht der Kriegsfilm, die im Auftrag der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs und des k.u.k. Kriegspressequartiers zwischen 1914 und 1918 produziert wurden, ging es in dieser Arbeit darum, zu untersuchen, wie sich die Arbeit der Aufnahmeoperateure im Spiegel der damaligen zeit- und filmgeschichtlichen Bedingungen und Ereignisse gestaltete und wie sie diese Aufgabe/n letztlich bewältigten.

Vom heutigen Standpunkt einer hoch entwickelten Imaginationstechnologie und einer hochgradig visuell beherrschten Kultur, in der das Sujet des Kriegsfilms seinen hohen

³⁷³ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Karl Kraus Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Band 10. Suhrkamp Taschenbuch 1320. Frankfurt am Main 1986. S. 766.

Stellenwert in Film und Fernsehen behauptet und der Boom der virtuellen Combat- und Kriegsspiele ungebrochen anhält, konnte diese Analyse von Filmbildern nur bezogen auf das Filmformat stattfinden. Das Format, 35 mm Film, schwarz-weiß und stumm, beschreibt die mediale Grundlage; die entsprechendeameratechnik, in Form kurbelbetriebener und daher stativgebundener Aufnahmeapparate in Holzkästen mit fixen Optiken und einfachsten Visierbehelfen, begrenzt die Einsatzmöglichkeiten dieses Trägermediums.

Bezogen auf diese technischen Restriktionen kann die Bildgestaltung dieser Operateure als bemerkenswert hochwertig eingestuft werden. Ihre Bilder und Einstellungen sind durchwegs gut strukturiert und nach klassisch fotografischen Regeln komponiert. Die Linienführung im Bildaufbau, das Arrangement von Formen und Flächen sowie der gestalterische Umgang mit Perspektive und Bewegung in ihren Aufnahmesequenzen attestiert diesen Operateuren gute kinematografische Fachkenntnisse, Routine und bildnerische Kreativität. Die visuellen Konzepte hinter den Einstellungen wirken durchdacht und verleihen den Bewegungsbildern Aussagekraft und Bedeutung – vorerst abgesehen von jeglicher gestaltenden Ordnung der Bilder durch die Montage.

Dass eine nachfolgende Organisation der Filmbilder mittels Schnitt und Montage, also die Gestaltung einer Aktualität bzw. eines narrativen Films, bereits während der Filmaufnahmen berücksichtigt wurde, gilt anhand mancher Schnittfolgen in den ausgewählten Filmbeispielen als sehr wahrscheinlich und spricht überdies für den Einsatz von erfahrenen Filmgestaltern bzw. regiekundigen Filmtruppführern. Besonders anschaulich verdeutlichen dies die Filme *BEIM JOHANNESFALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER* und *EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS*.³⁷⁴

Gleiches gilt für die ausländischen (vorwiegend amerikanischen) Operateure, die, zumeist gänzlich auf sich alleine gestellt, beachtenswert erfolgreiche Filme produzierten.³⁷⁵ Die Form und Ausübung ihrer Tätigkeit als Filmberichterstatter im Ersten Weltkrieg gleicht durchwegs jener Arbeitsweise von ‚embedded (video) journalists‘ in den Kriegen der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart. Jedoch waren auch sie der strengen Zensur der Mittelmächte unterworfen und hatten sich der militärischen Kontrolle des ‚Gastgebers‘ zu fügen. Somit befanden sie sich auch nicht in der Lage, eine objektiv-realistische Kriegs- und Filmberichterstattung zu betreiben, hatten aber vermutlich mehr Freiheit in der Wahl ihrer Bilder als ihre institutionalisierten Kollegen aus der k.u.k. Filmstelle. Diese konnten sich

³⁷⁴ S. o. S. 122-131.

³⁷⁵ S. o. S. 57-88.

dagegen besserer Bedingungen hinsichtlich Unterkunfts- und Transportmöglichkeiten erfreuen.

Die Vision der Operateure, die Kriegswirklichkeit im Film authentisch darstellen und vermitteln zu können, wandelte sich sehr bald zu einer Utopie, denn sie konnten dem Kinopublikum nur vage Eindrücke von einem Kriegsgeschehen vermitteln und nur bestmöglich zeigen, wie diese ‚moderne‘ Kriegsmaschinerie arbeitet. Das Wesen und das Ausmaß jener grauenhaft mordenden und vernichtend wirkenden destruktiven Gewalt konnten, wollten und durften sie jedoch niemals enthüllen. Der Krieg selbst zerstörte aufgrund seiner medialen Unfassbarkeit jegliche Illusion von einer echten und wahren Darstellung.

12 Quellen- und Literaturverzeichnis

12.1 Schriftliche Quellen

ÖStA/Bibliothek: Berichte über die Propagandatätigkeit des k. u. k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten. Nov. 1917 – Juli 1918. 1 Band, Wien 1917-18.

ÖStA/KA – Unter: Neue Feldakten:

ÖStA/KA/AOK/KPQu:	Kriegspressequartier	Karton: 1-25; 57; 71-98
	Diverse Personalunterlagen von KPQ – Mitgliedern	Karton: 26-41
	Filmstelle/1917	Karton: 58-63
	Filmstelle/1918	Karton: 64-67

ÖStA/KA/Haupt-Grundbuchblatt Wien, 1877 (Kt. 613), Hugo Maria (Ritter von) Eywo.

ÖStA/KA/Nachlässe und Sammlungen: Nachlass GM Maximilian Ritter von Hoen B/46

ÖStA/MKSM/1918, Belohnungsantrag Karl Werkmann an die Militärkanzlei Seiner Majestät des Kaisers, 23. Juli 1918.

12.2 Internetquellen

http://aleph20-prod-acc.obvsg.at/F?local_base=nlv&func=find-c&ccl_term=npz=theyer+hans? (01.10.2012).

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39076005169094#page/17/mode/1up> (29.10.2012)

http://books.google.at/books?id=bsoUXGZSxZcC&pg=PA18&lpg=PA18&dq=Captain+Kleinschmidts+Carnegie+Museum&source=bl&ots=x_7kbcC--i&sig=N_NHbXAMVSkEk5I-vj4wtbnMc2s&hl=de&ei=xvLSSo71B5PFsgbg07XJBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CBEQ6AEwAg# (12.10.2009).

http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=173 (29.08.2012).

http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=176 (25.01.2011).

http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=179 (21.04.2012).

http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=181 (18.10.2012).

<http://fultonhistory.com/Newspaper%2010/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201915%20Jul->

[Aug%201916%20Grayscale/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201915%20Jul-Aug%201916%20Grayscale%20-%200179.pdf](#) (28.08.2012).

<http://honsi.org/literature/svejk/dokumenty/oulk/band1.html> (02.10.2012).

<http://honsi.org/literature/svejk/dokumenty/oulk/band3.html> (18.9.2012).

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9401E1DC1F38E633A25754C2A9649C946796D6CF> (12.10.2009).

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9801E5D7113AE433A25756C2A9679D946696D6CF&scp=144&sq=November+25%2C+1917&st=p> (20.10.2009).

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C06E5DD143AE433A25754C1A9659C946696D6CF> bzw. http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9C06E5DD143AE433A25754C1A9659C946696D6CF (03.11.2009).

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F1071FFA3A5B11738DDDA80894DB405B888DF1D3> (27.09.2012).

<http://www.antiq-photo.com/spip.php?article1139> (09.10.2012).

http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kolowrat-Krakowsky_Alexander-Josef_1886_1927.xml (29.10.2012).

<http://www.bmlv.gv.at/truppendienst/ausgaben/artikel.php?id=1074> (16.10.2012).

<http://www.bundesarchiv.de/imperia/md/content/abteilungen/abtfa/findbuch8.pdf> (03.03.2007).

http://www.fandango.com/thegermansideofthewar_v236784/plotsummary (03.07.2012).

http://www.fotos-geschichten.at/3kgf_feldbach.htm (29.08.2012).

http://www.greatwardifferent.com/Great_War/Germans_in_Belgium/Ivangorod_01.htm (27.10.2012).

http://www.heeresgeschichten.at/adjustierung/infanterie/kopfbedeckungen/helm/helm_1.htm (13.10.2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0438002/> (01.10.2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0459142/> (18.10.2009).

<http://www.kuk-kriegsmarine.at/> (18.10.2012).

<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collection/Cinematography/MotionPictureEquipment/CollectionItem.aspx?id=1990-5036/3283> (09.10.2012).

http://www.stadtfilm-wien.at/media/uploads/documents/wo_sind_die_millionen/lbi_kontextmat/hugoeywo_cv_1948.pdf (12.09.2012).

http://www.stadtfilm-wien.at/media/uploads/documents/wo_sind_die_millionen/lbi_kontextmat/hugoeywo_cv_1948.pdf (12.09.2012).

<http://www.tirolerkaiserjaeger-innsbruck.at/geschichtliches/kaiserj%C3%A4ger-oder-kaisersch%C3%BCtzen/> (22.04.2012).

<http://www.uboat.net/wwi/types/?type=UB+I> (19.10.2012).

<http://www.uni-hamburg.de/iaa/malteserkreuz.pdf> (09.10.2012).

<http://www.wintersonnenwende.com/scriptorium/deutsch/archiv/weltkampf/wer0514.html> (17.9.2012)

http://www.zzproductions.fr/pdf/griffith's-intolerance-by_russel_merrith.pdf (20.10.2009).

<http://www.deutsche-biographie.de/pnd119159295.html> (19.02.2011).

www.heeresgeschichten.at (13.10.2012).

12.3 Bildliche Quellen

12.3.1 Gesichtete Filme

12.3.1.1 Filmarchiv Austria

BEI DEN TIROLER KRIEGSADLERN IM WINTER.

A 1916. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm.

BEI UNSEREN FLIEGERN.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm, deutsche Zwischentitel. LAUFZEIT: 1 Minuten 31 Sekunden.

BEIM JOHANNESFALL IN DEN RADSTÄTTER TAUERN IM WINTER.

A 1917. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: 35 mm, Vollbild, stumm, deutsche Zwischentitel, Eisentonung, Viragen. LÄNGE: 265 Meter. LAUFZEIT: 13 Minuten (18 B./Sek.).

DAS ZERSTÖRTE GÖRZ. EIN OPFER DER OHNMÄCHTIGEN WUT ITALIENS. DAS PATENKIND DER STADT BERLIN.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm, deutsche Zwischentitel. ...
LAUFZEIT: 9 Minuten 16 Sekunden.

DAS STAHLWERK DER POLDIHÜTTE WÄHREND DES WELTKRIEGS (3 Teile).

A/D 1916. PRODUKTION: Sascha-Messter-Film. FORMAT: 35 mm, stumm, deutsche Zwischentitel, Viragen. LÄNGE: 913 Meter. LAUFZEIT: 45 Minuten (18 B./Sek.).

DER STELLUNGSKRIEG. BILDER VON DER KAISERJÄGERDIVISION.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm, deutsche Zwischentitel. LAUFZEIT: 28 Minuten 20 Sekunden.

DIE K.u.K: 24cm MOTORMÖRSER-BATTERIE No.9 in KLEINASIEN

In: SASCHA-MESSTER WOCHENBERICHT 132a vom 27. Mai 1917

EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS. I. TEIL.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm, deutsche Zwischentitel. LAUFZEIT: 19 Minuten 53 Sekunden.

EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS. II. TEIL.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm, deutsche Zwischentitel. LAUFZEIT: 15 Minuten 48 Sekunden.

FESSELBALLONABTEILUNG DER ÖSTERR.-UNGAR. ARMEE.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm. LÄNGE: 153m.

FLUG ÜBER TRIEST.

Vermutlich ein Fragment des Sascha-Sonderfilms: DIE ZEHNTE ISONZOSCHLACHT – II. Teil. A um 1917. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: 35 mm, stumm, ungarische Zwischentitel, Viragen. LÄNGE: 117 Meter. LAUFZEIT: 6 Minuten (18 B./Sek.).

IDEALE FILMERZEUGUNG.

TRICKFILM. PRODUKTION: Sascha-Film. KAMERA: L. Schaschek. FORMAT: s/w, stumm, deutsche Zwischentitel. LAUFZEIT: 7 Minuten.

KRIEGSGEFANGENENLAGER UND BETRIEBE DER BAULEITUNG FELDBACH.

FORMAT: s/w, stumm. LAUFZEIT: 9 Minuten 47 Sekunden.

(OHNE TITEL) Vermutlich BUKOWINA bzw. oder/auch SIEGREICH DURCH SERBIEN.
(Kompilationsfilm ?). A 1917(?). PRODUKTION: Sascha-Film. VERLEIH:
Philipp&Pressburger, Budapest, Lemberg. FORMAT: 35mm, stumm, ungarische
Zwischentitel. LAUFZEIT: 19 Minuten 31 Sekunden.

ONZE VLOOT.OPGENOMEN AAN BOORD VAN Z. M. SCHIP TEGETTHOF.
PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm, niederländische Zwischentitel.
LAUFZEIT: 7 Minuten 10 Sekunden.

UNSER KAISER.

Propagandafilm über Kaiser Karl hergestellt 1917 von Sascha-Filmfabrik. FORMAT: s/w,
stumm, deutsche Zwischentitel. LAUFZEIT: 7 Minuten 57 Sekunden.

12.3.1.2 Österreichisches Filmmuseum

ISONZOI CSATA

(Die Schlacht am Isonzo.) A 1917. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm.
LAUFZEIT: 48 Minuten.

UNSERE KRIEGSFLOTTE

A 08/05/1914. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm. LAUFZEIT: 12
Minuten.

12.3.1.3 VHS/DVD

HEARTS OF THE WORLD. USA 1918. REGIE. D.W.Griffith. FORMAT: s/w, Viragen,
stumm/Musik. LAUFZEIT: ca. 123 Minuten. Republic Pictures Home Video VS 1713.

Leidinger; Hannes; Moritz, Verena u. Moser, Karin (Hrsg.): Österreich Box 1. 1896-1918.
Das Ende der Donaumonarchie. Filmarchiv Austria. Wien 2010

THE BATTLE OF THE SOMME. UK 1916. PRODUKTION: British Topical Committee for
War Films. KAMERA: Geoffrey Malins. u. G.B. McDowell. FORMAT: s/w, stumm.
LAUFZEIT: Ca. 60 Minuten. Pegasus DVD 2002.

12.3.2 Nicht gesichtete Filme

12.3.2.1 Filmarchiv Austria

ALS ANTHROPOLOGE IM KRIEGSGEFANGENENLAGER. A 1915 REGIE und KAMERA: Rudolf Pöch. FORMAT: 35 mm, stumm, s/w. LAUFZEIT: 24 Minuten (18 B./Sek.).

DAS MATTERHORN ÖSTERREICHS DIE „KÖNIGSPITZE“. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm. LAUFZEIT: 34 Sekunden.

FEIER DES ROTEN KREUZES anlässlich 50 JAHRE GENFER KONVENTION. (Wien, Prater – Rotunde).FORMAT: s/w, stumm.

LUFTKRIEG 1915. LAUFZEIT: 1 Minute 49 Sekunden.

MESSTER – WOCHE 6/1915: Beitrag (Österreich): EINE K.u.K. ÖSTERREICHISCHE SKIABTEILUNG IN DEN KARPATHEN AUF DEM MARSCH ZUM GEFECHT. LAUFZEIT: 41 Sekunden.

SARAJEVO 1914. FILMBERICHT ZU DEN EREIGNISSEN DER TAGE 28. JUNI BIS 2. JULI. A 1914. PRODUKTION: Sascha-Film; Eclair Revue. FORMAT: 35 mm, stumm, deutsche Zwischentitel, s/w. LAUFZEIT: 8'30 Minuten (16 B./Sek.).

12.3.2.2 Ausländische Filmarchive

Deutschland:

Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin³⁷⁶: Wochenschauen – Kaiserreich 1913 - 1918

MESSTER – WOCHE Nr. 3, 1914, 30 m - Fragment, stumm. (BA/FA-Nr.: 988)

Berichte von der West- und Balkanfront; deutsche Truppen am deutsch-russischen Grenzübergang Eydtkuhnen-Kybarti (Ostprien).

MESSTER – WOCHE Nr. 4, 1914, 38 m - Fragment, stumm. (BA/FA-Nr.: 714)

Berichte von der Westfront (Fort Ayvelle); Verladen von Kanonen; Musterung junger Offiziere und Waffenweihe in Österreich; u. a.

MESSTER – WOCHE Nr. 6, 1915, 63 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 605)

West- und Balkanfront; Geburtstag Wilhelm II.; u. a.

³⁷⁶ Die folgende Auflistung stellt eine Auswahl an Filmen aus dem Bestand des Bundesarchiv-Filmarchivs Berlin dar, die aufgrund der Inhaltsangaben einen Österreichbezug vermuten lassen. Quelle: <http://www.bundesarchiv.de/imperia/md/content/abteilungen/abtfa/findbuch8.pdf> (03.03.2007).

MESSTER – WOCHE Nr. 9, 1915, 64 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 604)

Berichte vom westlichen und östlichen Kriegsschauplatz; Parade amerikanischer Marinesoldaten; u. a.

MESSTER – WOCHE Nr. 10, 1915, 56 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 604)

Deutsche Handelsschiffe in ausländischen Häfen; Einweihung einer Lungenheilstätte in Wien; Berichte von der Westfront; u. a.

EIKO – WOCHE 7 MESSTER – WOCHE . Ca. 1915/1916, 36 m, stumm – Archivtitel, Einzelsujets.(BA/FA-Nr.: 925)

Kampfhandlungen an der Balkan- und Westfront; ärztliche Betreuung russischer Gefangener; Nachschub und Verpflegung; u. a.

MESSTER – WOCHE EXTRAUSGABE. 1917, 59 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 1262)

Kaiser Karl I. von Österreich im Großen Hauptquartier in Pleß (Oberschlesien) bei Kaiser Wilhelm II. (26.01.1917).

MESSTER – WOCHE, 1914-1917, 89 m - Einzelsujets, stumm. (BA/FA-Nr.: 1298)

Kampfhandlungen an der West- und Italienfront.

MESSTER – WOCHE Nr. 45, 1918, 57 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 1263)

Berichte vom westlichen und italienischen Kriegsschauplatz; u. a.

Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin: Dokumentarfilme – Kaiserreich 1895 – 1918

AUS ALTEN WOCHENBERICHTEN. 1910-1915, 73 m - Archivtitel, stumm. (BA/FA-Nr.: 3318)

Kaiser Wilhelm II. im Tierpark Hagenbeck bei Hamburg; Zar Nikolaus II. (?) bei einer Parade; Kaiser Franz Josef bei einer Parade; Kaiser Wilhelm II. bei Sultan Mehmed V. (Reshad); Erzherzog Ferdinand im Park von Reichenau.

BEISETZUNGSFEIERLICHKEITEN u. a. 1914-1934, 114 m – Archivtitel, stumm und Ton. (BA/FA-Nr.: 515)

Trauerfeier für Erzherzog Franz Ferdinand in Paris; Trauerzug für die Zarenwitwe Maria Feodorowna in Kopenhagen; Beisetzung von König Albert in Brüssel und Thronbesteigung von König Leopold; Massengräber aus dem ersten Weltkrieg in Frankreich; u. a.

DER DEUTSCHE KAISER IN VENETIEN. 1917. 84 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 1351)

Begrüßung Wilhelms durch Kai Karl; Besuch Wilhelms II. bei deutschen Truppen; Schwimmdock; u. a.

DOKUMENTE VOM BALKANKRIEG 1916. 1916-1917, 453 m, stumm, bulgarische Zwischentitel. (BA/FA-Nr.: 3378)

Brückenbau; Straßenbilder von Nisch, Skopje und Wellez; Volkstänze bulgarischer Soldaten; Weihnachtsfest; Neujahrsfeier; Treffen Wilhelm II. – Zar Ferdinand von Bulgarien; Vormarsch deutscher, österreichischer und bulgarischer Truppen; u. a.

EINE FAHRT DURCH WIEN. Ca. 1912/1913, 30 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 2702)

Straßenbahn-Fahrt über die Ringstraße (Burgtheater, Oper).

KAISERMANÖVER 1912. 1912, 54 m – Archivtitel, stumm. (BA/FA-Nr.: 3294)

Kaiser Wilhelm II., Erzherzog Franz Ferdinand, Mahmud Schevket und Enver Bey bei den Herbstmanövern 1912.

SARAJEWO. 1914, 49 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 1044)

Eintreffen des österreichischen Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand und seiner Gemahlin vor dem Rathaus von Sarajewo (28.06.1914); die Stadt nach dem Attentat; Ankunft der Särge im Hafen von Triest; Trauerzug.

TRAUERFEIERLICHKEITEN FÜR WEILAND Sr. MAJESTÄT KAISER FRANZ JOSEF I.

Ca. 1916, 193 m, stumm. (BA/FA-Nr.: 3329)

Trauerzug (30.11.1916); Begrüßung Wilhelms II. durch Kaiser Karl; Vorfahrt vor dem Stephansdom (28.11.1916).

WELTKRIEG 1914/18. 1914-1918, 68 m, - Archivtitel, Einzelsujets, stumm. (BA/FA-Nr.: 1322)

Angriff deutscher und österreichischer Soldaten auf englische und französische Stellungen.

WELTKRIEG 1914 – 1918. 1914-1918, 88 m - Archivtitel, Einzelsujets, stumm.

(BA/FA-Nr.: 308 I)

Balkanfront; Flussübergang bei Budapest; u. a.

WELTKRIEG 1914 – 1918. 1914-1918, 86 m - Archivtitel, Einzelsujets, stumm.

(BA/FA-Nr.: 308 III)

Palästinafront.

WELTKRIEG 1914 – 1918. 1914-1918, 120 m - Archivtitel, Einzelsujets, stumm.

(BA/FA-Nr.: 308 IV)

Balkanfront.

WELTKRIEG 1914 – 1918. 1914-1918, 105 m - Archivtitel, Einzelsujets, stumm.

(BA/FA-Nr.: 308 V)

Balkanfront; Ostpreußen; Wilhelm II. in Dünaburg; u. a.

WELTKRIEG 1914 – 1918. 1914-1918, 90 m - Archivtitel, Einzelsujets, stumm.

(BA/FA-Nr.: 308 VII)

Balkanfront; Flüchtlinge; u. a.

WELTKRIEG 1914 – 1918. 1914-1918, 132 m - Archivtitel, Einzelsujets, stumm.

(BA/FA-Nr.: 308 VIII)

Vormarsch deutscher und österreichischer Truppen auf dem Balkan; Luftkrieg; Gefangennahme rumänischer Soldaten; u. a.

DIE 12. ISONZOSCHLACHT. 1917, 104 m – Fragment, stumm. (BA/FA-Nr.: 310)

Durchbruch bei Tolmein; Arbeit der Filmtruppe; italienische Überläufer; u. a.

Wochenschau-Archiv³⁷⁷

MESSTER – WOCHE Nr. 6, 1915.

Beitragstitel:

Anlässlich des Geburtstages S. M. des deutschen Kaisers fand an der Siegessäule ein
Huldigungskonzert statt

Dresden, Paroleausgabe im Beisein S. M. des Königs von Sachsen und Sr. Kgl. Hoheit Prinz
Johann Georg

Österreich, eine K. u. K. österreichische Skiabteilung in den Karpathen auf dem Marsch zum
Gefecht [Laufzeit: 41 Sekunden]³⁷⁸

Türkei, S.M. der Sultan begrüßt seine Minister nach einer Inspizierung

Die Krypta in Bazeilles bei Sedan

Ein Arbeitsplatz am Strand der Nordsee

Ein zur Erholung aus den Schützengräben abgelöstes Infanterieregiment sammelt sich auf
einer Wiese

Protzen und Pferde in Fliegerdeckung, Unterschlupfhöhlen für die Mannschaften

Eine alte belgische Windmühle, welche dem Feinde als Beobachtungsposten diente, wird von
unseren Truppen besetzt

Alarm in den Dünen und beziehen der Feuerstellung

Schweiz:

Nitratfilme aus dem Bestand der Schweizer Filmarchiv-Sammlung (Cinémathèque Suisse),
die von anderen Filmarchiven gerettet wurden:

³⁷⁷ Quelle: [http://www.wochenschau-archiv.de/titelsuche.php?PHPSESSID=bbfab3gn529n1n4tp51l3ter14&tid=4&signature=Messter+%286%2F1915%29&year=1915&title=Messter+-+Woche&limit=0&dmguid=08E92C00C1F8E153030103009D21A8C0390000000000](http://www.wochenschau-archiv.de/titelsuche.php?PHPSESSID=bbfab3gn529n1n4tp51l3ter14&tid=4&signature=Messter+%286%2F1915%29&year=1915&title=Messter+-+Woche&limit=0&dmguid=08E92C00C1F8E153030103009D21A8C03900000000) (03.03.2007).

³⁷⁸ Vgl. Eintrag auf S. 153 unter Messter-Woche 6/1915.

GRADO, UDINE. A ca. 1914.

PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm. (Restauriert: 1996 in Bologna)

LE KAISER ET SA FAMILLE.

A 1916. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm. (Restauriert: 1996 in Bologna)

MILITÄRFLUGZEUG TYROL.

A 1916. PRODUKTION: Sascha-Film. FORMAT: s/w, stumm. (Restauriert: 2002 in Wien/FAA)

Großbritannien:

Bestand des Imperial War Museum, London:³⁷⁹

THE WEDDING OF ARCHDUKE KARL AND ZITA.

Austria-Hungary 1912

FRANZ-JOSEPH AT BAD ISCHL.

Austria-Hungary

WILHELM II VISITS VIENNA.

Austria-Hungary 1912

FRANZ JOSEF VISITS POLA.

Austria-Hungary 1912

FRANZ JOSEF VISITS SANKT PÖLTEN.

Austria-Hungary 1912

³⁷⁹ Quelle: <http://www.iwmcollections.org.uk/qryFilm.asp> (03.03.2007). Die Auswahl der angegebenen Filme erfolgte anhand der Ergebnisse über den Suchbegriff ‚production date‘ unter Eingabe der Jahre 1912 bis 1918.

FRANZ FERDINAND'S MEMORIAL CEREMONY.

Austria-Hungary 1914

FRANZ FERDINAND IN SARAJEVO.

France, Hungary 1914

FRANZ FERDINAND'S MEMORIAL CEREMONY.

France, Hungary 1914

RUSSIAN PRISONERS IN AUSTRIA-HUNGARY.

Austria-Hungary 1915

FRANZ JOSEF'S FUNERAL PART 3

Austria-Hungary 1916

FRANZ JOSEF'S FUNERAL PART 1.

Austria-Hungary 1916

AUSTRO-HUNGARIAN MATERIAL 1.

KNOW YOUR ENEMY - SECOND SERIES.

GB, Austria-Hungary (?) 1916

AUSTRO-HUNGARIAN MATERIAL 2.

KNOW YOUR ENEMY - SECOND SERIES.

GB, Austria-Hungary (?) 1916

THE CORONATION OF KARL OF HUNGARY PART 1.

Austria-Hungary 1917

FRANZ JOSEF.

Austria-Hungary (?) 1917

KARL VISITS BULGARIA AND TURKEY.

Austria-Hungary (?) 1917

AUSTRO-HUNGARIANS ON THE ITALIAN FRONT 1.

Austria-Hungary (?) 1917

THE CORONATION OF KARL OF HUNGARY PART 2.

Austria-Hungary 1917

JOSEF ON THE ITALIAN FRONT 2.

Austria-Hungary (?) 1917

A POZSONYI KIRALYNAP.

Original: THE IMPERIAL VISIT TO PRESSBURG.

Austria-Hungary 1917

MESSTER WOCHE.

Germany, Austria-Hungary (early)1917

JOSEF ON THE ITALIAN FRONT 1.

Austria-Hungary (?) 1917

KARL OF AUSTRIA-HUNGARY VISITS WILHELM OF GERMANY.

Austria-Hungary (?) 1917

CSAPATAINK HOSI HARCA A HAVASOK SZIKLAIBAN ES JEGBEN.
Original: OUR HEROIC TROOPS FIGHT AMONG THE SNOW-CAPPED
MOUNTAINS, ROCKS AND ICE.

Austria-Hungary (?) 1918

KARL VISITS THE TYROL.

Austria-Hungary (?) 1918

12.3.2.3 Filme ohne Metadaten/Verschollene Filme

Fertiggestellte Filme laut Monatsbericht des KPQ für November 1917:³⁸⁰

Der Zusammenbruch der italienischen Front, I. und II. Teil³⁸¹

Albanien

Fertiggestellte Filme laut Monatsbericht des KPQ für Dezember 1917:³⁸²

Der Kaiser in Görz

An der Piave

Die Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk

Ein Tag bei einer österreichisch-ungarischen Torpedoflotte

Der Kampf mit dem Hochgebirge

Österreichisch-ungarische Kulturarbeit in Albanien

Helden der Heimat (Propagandadrama)

³⁸⁰ ÖStA/Bibliothek: Berichte über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten. Nov. 1917 – Juli 1918. 1 Band, Wien 1917-18.

³⁸¹ Vgl. Der Kinobesitzer. Nr. 12, 17.11.1917. Unter: Zensurergebnisse. S. 7.

³⁸² ÖStA/Bibliothek: Berichte über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten. Nov. 1917 – Juli 1918. 1. Band, Wien 1917-18.

30 verschiedene Szenen für die Kriegswochenaufnahmen
(gedreht von 5 Filmtrupps an der Südwestfront, 1 Filmtrupp beim k. u. k. Flottenkommando
in Pola)

Montenegro

Eine Höhe im Sturm genommen

Die Blindenschule

Fertiggestellte Filme laut Monatsbericht des KPQ für Jänner 1918:³⁸³

Die Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk, II. Teil

Sturmtruppenübungen am Piave

Aufnahmen bei der k. u. k. Marine

Aufnahmen Seiner Majestät

Ein Tag bei einer österreichisch-ungarischen Torpedobootsflottille

(in Bearbeitung oder Lieferung)

Heldinnen der Heimat (ein Propagandadrama)

(in Bearbeitung oder Lieferung)

Fertiggestellte Filme laut Monatsbericht des KPQ für Februar 1918.³⁸⁴

Unter Österreich-Ungarns Kriegsflagge

Herbst in Serbien

(Filmpropaganda im verbündeten und neutralen Ausland)

Heldinnen der Heimat (ein Propagandadrama in 3 Akten)

Landschaftsbilder aus der Türkei

Österreichisch-ungarische Truppen in der Türkei

Der „Popanz“ (ein Trickfilm)

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ ÖStA/Bibliothek: Berichte über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten. Nov. 1917 – Juli 1918. 1. Band, Wien 1917-18.

Ein landwirtschaftlicher Trickfilm

Ca. 20 verschiedene Aufnahmen für die Kriegswochen

3 neue Films in Bearbeitung, darunter das

Propagandadrama „Das Fischermädchen von Pelagosa“

Fertiggestellte Filme laut Monatsbericht des KPQ für April 1918:³⁸⁵

Heimreise der ukrainischen Kriegsgefangenen

Fliegerpost Wien-Kiew

Im sonnigen Orient

Rovereto

Friedensverhandlungen in Bukarest

Einmarsch der österreich-ungarischen Truppen in Odessa

Der Heldenkampf im [sic!] Schnee und Eis

Das Opfer

Österreich-ungarische Lagunen-Flottille

Bei einer Seilbahnwerkstätte an der Tiroler Hochalpenfront

Aufnahmen für die Kriegswochen

In Bearbeitung oder Lieferung befindliche Films

lt. Monatsbericht des KPQ für die Monate März und April 1918:³⁸⁶

Mafalda

Der Krieg im Gletscher

Wirtschaftliche Arbeiten in Rumänien

Aufnahmen aus Albanien

Aufnahmen von Pola und der Piavefront

Umarbeitungen von Natur- und Trickfilms nach den Weisungen des AOK

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ ÖStA/Bibliothek: Berichte über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten. Nov. 1917 – Juli 1918. 1. Band, Wien 1917-18.

„Es wurden im mai 9 F i l m s fertiggestellt und für die Filmwochen 13 verschiedene Aufnahmen gemacht. In Arbeit befinden sich 7 Films, darunter ein Film ‚Bulgarien‘, ein Marinefilm etc. 91 Films wurden verkauft. An 7 großen Films, die bei der Apollofabrik, beim Starfilm, bei Schwarzenberg & Co. und bei der Uher Filmfabrik hergestellt werden, ist die Filmstelle mit 12%, 25% respektive 33 1/3% beteiligt. [...]“³⁸⁷

„Im Juni wurden 7 eigene F i l m e fertiggestellt und zahlreiche ‚aufnahmen für die ‚Kriegswochen‘ gemacht. Unter den Filmen hatte einer Albanien, einer Bulgarien, einer Rumänien zum Thema. In Arbeit befinden sich ein Film über Bosnien und ein Marinefilm. [...]“³⁸⁸

„Im Juli wurden sieben Filme fertiggestellt, und zwar: ‚Ragusa‘, ‚Von Zara nach Gravosa‘, ‚Cattaro‘, ‚Karlwoche in Petrikau‘, ‚Sturmtrupp‘, ‚Ballonkompanie‘, und ‚Seidenraupenzucht‘. Für die ‚Kriegswochen‘ wurden Gefangene, Mörserzeichnungen, die Flugpost, dynastische Ereignisse, das Hochwasser der Piave, Werftbilder etc. aufgenommen. In Arbeit befinden sich außer vier fremden Filmen ein ‚Marinefilm‘, ‚Infanterieflyer‘, ‚Flugpost Budapest-Wien-Kiew‘ und ‚Kinder aufs Land‘. [...]“³⁸⁹

Dalmatien, das Sonnenland³⁹⁰. 1. u. 2. Teil (Landwirtschaftlicher Propagandafilm, produziert von der Filmstelle des KPQu.)

³⁸⁷ ÖStA/Bibliothek: Bericht über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten IM Monat Mai 1918. Unter: Filmdienst. S. 2.

³⁸⁸ ÖStA/Bibliothek: Bericht über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten IM Monate Juni 1918. Unter: Filmdienst. S. 2.

³⁸⁹ ÖStA/Bibliothek: Berichte über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers und der kriegführenden Staaten im Monate Juli 1918. Unter: Filmdienst. S. 2.

³⁹⁰ ÖStA/KA/AOK-KPQU-Karton 57/Kriegspressequartier. Vorführraum der Filmstelle des k.u.k. Kriegspressequartiers. Programm am Sonntag, den 8. September 1918. 1 Blatt.

13 Literatur

- Adalbert Stifter Verein (Hrsg.): *Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda 1914-1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 2. Dokumentation.* München 2003.
- Amann, Klaus (Hrsg.): *Österreich und der Große Krieg: 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte.* Wien 1989.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim.* Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1537. Frankfurt am Main 2004.
- Ballhausen, Thomas u. Günter Krenn: *Musen in Uniform. Filmische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs.* In: Džambo, Jozo (Hrsg. im Auftrag des Adalbert-Stifter Vereins, München): *Musen an die Front. 1. Teil: Beiträge.* Berlin 2003.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie.* Edition suhrkamp 28. (1963) Frankfurt am Main 1977.
- Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften.* Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1601. Frankfurt am Main 2002.
- Berka, Otto: *Erinnerungen an den Grafen Kolowrat.* Unveröffentlicht im Bestand des FAA.
- Berliner Geschichtswerkstatt (Hrsg.): *August 1914: Ein Volk zieht in den Krieg.* Berliner Geschichtswerkstatt 7. Berlin 1989.
- Bitomsky, Hartmut: *Kinowahrheit.* Hrsg. von Ilka Schaarschmidt. *Texte zum Dokumentarfilm 8.* Berlin 2003.
- Bono, Francesco; Caneppele, Paolo u. Günter Krenn (Hrsg.): *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte.* Wien 1999.
- Brownlow, Kevin: *The war, the west, and the wilderness.* New York 1979.
- Brüch, Oskar: *Das K. u. K. Heer 1895. Eine Bilderserie von Oskar Brüch.* *Schriften des Heersgeschichtlichen Museums in Wien 10.* Wien 1983.
- Bucher, Peter (1984): *Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv. (16 mm Verleihkopien). Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs 8.* Koblenz 1984.
- Bürger, Peter: *Bildermaschine für den Krieg. Das Kino und die Militarisierung der Weltgesellschaft.* Hannover 2007.
- Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945.* Salzburg, Wien 2002.
- Chiari, Bernhard (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Beiträge zur Militärgeschichte 59.* München 2003.
- Dawson, Albert K.: *Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson.* In: *Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 1, 6. Jänner 1917.*
- Dawson, Albert K.: *Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson.* In: *Deutsch-Amerika: Vol. III, Nr. 2, 20. Jänner 1917.*
- Dawson, Albert K.: *Die Reise nach Ivangorod. Tagebuch des Kriegsphotographen Alfred [sic!] K. Dawson. (2. Fortsetzung.).* In: *Deutsch-Amerika vom 27. Jänner 1917.*

- DeBauche, Leslie Midkiff: Reel Patriotism. The Movies and World War I. Wisconsin studies in film. Madison, Wisconsin 1997.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288. Frankfurt am Main 1997.
- Der Kinobesitzer. Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer. Wien 1917.
- Dibbets, Karel (Hrsg.): Film and the First World War. Film culture in transition. Amsterdam 1995.
- Dibbets, Karel u. Bert Hogenkamp (Hrsg.): Film and the First World War. Amsterdam 1995.
- Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1652. Frankfurt am Main: 2004.
- Dopperen, Ron: Shooting the Great War. Albert Dawson and The American Correspondent Film Company, 1914-1918. In: Film History. Vol. 4. 1990.
- Dopperen, Ron u. Cooper C. Graham: Film Flashes of the European front: The war diary of Albert K. Dawson, 1915-1916. In: Film History, vol. 23, nr. 1, Indiana Univ. Press, Bloomington 2011.
- Dzambo, Jozo (Hrsg.): Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda 1914-1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 1.: Neuried bei München 2003.
- Dzambo, Jozo (Hrsg.): Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda 1914-1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 2: Dokumentation. Neuried bei München 2003.
- Ekstein, Modris: Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Reinbek bei Hamburg 1990.
- Everets, John Allan: How I Got to Przemysl and Filmed the Bombardment. American Moving Picture Photographer with the German Armies in the East. In: Motion Picture Magazine. February 12, 1916.
- Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1537). 1988.
- Findeis, Hans [sic!]: Kurbelmann im Kriegsdienst. In: Der Kinematograph. Nr. 436, Düsseldorf, 5. Mai 1915.
- Freissler, Fritz: Das Abenteuer von Zagorje. In: Sascha-Film Verleih u. Vertriebs G.m.b.H. (Hrsg.): 30 Jahre Sascha-Film. Eine Festschrift der Sascha-Film Verleih u. Vertriebs G.m.b.H.. Hrsg anl. D. 30. Wiederkehr des Gründungstages der Sascha-Film AG. Am 10. Oktober 1918. Wien, im September 1948.
- Fritz, Walter: Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930. Wien 1981.
- Fritz, Walter (Hrsg.): Erinnerungen an Graf Sascha Kolowrat. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 31. Wien 1992.
- Fritz, Walter; Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung (Hrsg.): Im Kino erlebe ich die Welt. 30 Jahre Filmrekonstruktionen im Österreichischen Filmarchiv. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 30. Wien 1992.
- Fritz, Walter u. Margit Zahradnik: Erinnerungen an Graf Sascha Kolowrat. Schriftenreihe des ÖSTERREICHISCHEN FILMARCHIVS Folge 30. Wien 1992.

- Guttman, Richard: Die Kinomenschheit. Wien 1916.
- Hamann, Brigitte: Der Erste Weltkrieg. Wahrheit und Lüge in Bildern und Texten. München 2004.
- Herwig, Holger H.: The first world war: Germany and Austria-Hungary, 1914 - 1918. Modern wars. London 1997.
- Hickethier, Knut; Müller, Eggo u. Rainer Rother (Hrsg.): Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 6. Berlin 1997.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Sammlung Metzler. Band 277. Realien zur Literatur. 3., überarbeitete Aufl. Stuttgart u. Weimar 2001.
- Hirschfeld, Magnus u. Andreas Gaspar (Hrsg.): Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges. Hanau 1929.
- Hirschfeld, Gerhard; Krumeich, Gerd u. Irina Renz (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn u. a. 2009.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Vorwerk 8. Texte zum Dokumentarfilm 3. Berlin 1998.
- Holzer, Anton: Österreichische Kriegsphotografie im Ersten Weltkrieg (1914-1918). Wien, Diss. 2005.
- Hübl, Ingrid Maria: Sascha Kolowrat. Ein Beitrag zur Geschichte der Oesterreichischen Kinematographie. Wien, Diss. 1950.
- Jaeger, Stephan u. Christer Petersen (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 2 Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel 2006.
- Jung, Peter: Der k.u.k. Wüstenkrieg. Österreich-Ungarn im Vorderen Orient 1915-1918. Eine Publikation des Militärhistorischen Dienstes, Wien. Graz u. a. 1992.
- Kaes, Anton: Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton u. Oxford 2009.
- Kandorfer, Pierre: DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. 4. Aufl., Köln 1990.
- Karpf, Ernst (Hrsg.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. Arnoldshainer Filmgespräche 6. Frankfurt am Main 1989.
- Keitz, Ursula u. Kay Hoffmann (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1845-1945. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e. V. 7. Marburg 2001.
- Kelly, Andrew: Cinema and the Great War. London, New York 1997.
- Kemner, Gerhard u. Gelia Eisert: Lebendige Bilder. Eine Technikgeschichte des Films. Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur 18. Berlin 2000.
- Kessler, Frank (Hrsg.) (1994): Oskar Messter, Erfinder und Geschäftsmann. Roter Stern. Kintop 3. Basel u. a. 1994.
- Kieninger, Ernst u. Doris Rauschgatt: Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos. Wien 1995.
- Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus u. Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres. Kriegsfilm. Stuttgart 2006.

- Knieper, Thomas u. Marion G. Müller (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1963.
- Kracauer, Siegfried: Ginster. Bibliothek Suhrkamp 107. Frankfurt am Main 1963.
- Kracauer, Siegfried: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Suhrkamp Taschenbuch 126. 8. Auflage. Frankfurt am Main 1985.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 546. Frankfurt am Main 1985,
- Kracauer, Siegfried: From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Revised and expanded edition. New Jersey 2004.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Karl Kraus Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Band 10. Suhrkamp Taschenbuch 1320. Frankfurt am Main 1986.
- Krenn, Günter: Der bewegte Mensch – Sascha Kolowrat. In: Bono, Francesco, Caneppele, Paolo u. Günter Krenn (Hrsg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte. FAA. Wien 1999.
- Maar, Christa u. Hubert Burda (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2005.
- Machura, Stefan u. Rüdiger Voigt (Hrsg.): Krieg im Film. Krieg der Medien – Medien im Krieg 1. Münster 2005.
- Mattl, Siegfried (Hrsg.): Bild und Geschichte. Wiener Zeitgeschichte-Studien 2. Innsbruck, Wien 1997.
- Mattl, Siegfried; Stuhlpfarrer, Karl u. Georg Tillner (Hrsg.): Bild und Geschichte. Reihe Wiener Zeitgeschichte-Studien, 2. Innsbruck, Wien 1997.
- Mayer, Klaus: Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k. AOK im ersten Weltkrieg 1914-1918. Wien, Philosophische Fakultät, Diss. 1963.
- Mentzos, Stavros: Der Krieg und seine psychosozialen Funktionen. 2. Aufl., Sammlung Vandenhoeck. Göttingen 2002.
- Messter, Oskar: Mein Weg mit dem Film. B.-Schöneberg 1936.
- Messter, Oskar: Der Film als politisches Werbemittel (1916). In: Kintop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Jg. 1994, H. 3, S. 93-102.
- Motion Picture Magazine. February 12, 1916.
- N.N. With the Bioscope in the Balkans. No. 4 – The War Films – A Critique. In: The Bioscope, H. December 5, 1912.
- Oertel, Rudolf: Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion. Wien 1959.
- Österreichisches Staatsarchiv, Generaldirektion des (Hrsg.): Quellen zur Militärgeschichte. 200 Jahre Kriegsarchiv. Wien 2001.
- Oksiloff, Assenka: Picturing the Primitive. Visual culture, ethnography, and early German cinema. New York u. a. 2001.
- Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 10. Stuttgart 2002.

- Osburg, Wolf-Rüdiger: "Und plötzlich bist du mitten im Krieg ...". Zeitzeugen des Ersten Weltkriegs erinnern sich. Münster 2000.
- Österreichischer Komet. Fachblatt für Kinematographie, Phonographie und verwandte Branchen. Wien 1908-.
- Parkert, Otto W.: Aus großer Zeit. In: Oesterreichischer Komet, 7. Jg., Nr. 241. Wien, 26. Dezember 1914.
- Paimann, Franz: Filmlisten (1916-1918).
- Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard, Rogg, Matthias u. Wolfgang Schmidt (Hrsg. im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Beiträge zur Militärgeschichte Bd. 59. München 2003.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges/Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn u. a. 2004.
- Paulus, Adolf (Hrsg.): Der 1. Weltkrieg im Bild. Eine Bilddokumentation. o. O. 1986.
- Petersen, Christer (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 1 Nordamerika und Europa. Kiel 2004.
- Petric, Vlada: Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis. New York 1993.
- Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 158. Jänner 1929.
- Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 168. März 1929.
- Portisch, Hugo: Das audiovisuelle Gedächtnis der Nation. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 20. Wien 1988.
- Lustig-Prean, Karl, von Preanfeld: Aus den Geheimnissen des Kriegsarchivs. In: Neues Wiener Journal. Nr. 9519. 07.05.1920.
- Quandt, Siegfried (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis. Medien – Kommunikation – Geschichte 1. Gießen 1993.
- Rother, Rainer (Hrsg.): Bilder schreiben Geschichte – der Historiker im Kino. Wagenbach Taschenbuch 193. Berlin 1991.
- Rother, Rainer (Hrsg.): Mythen der Nationen: Völker im Film. Leipzig 1998.
- Sascha-Film (Hrsg.): Die 10te Isonzoschlacht. ROB-Verlag, Wien o. J.
- Schmölzer, Hildegund: Die Propaganda des Kriegspressequartiers im ersten Weltkrieg 1914-1918. Wien, Philosophische Fakultät, Diss. 1965.
- Schneider, Thomas F. (Hrsg.): Kriegererlebnis und Legendenbildung. Das Bild des "modernen" Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Beiträge zum gleichnamigen Symposium, Erich-Maria-Remarque-Zentrum, Universität Osnabrück 4.-8. März 1998. Osnabrück 1999.
- Schneider, Thomas F. (Hrsg.): Modern war and the media from the American Civil War to Yugoslavian Wars. A bibliography of studies in the fields of literature, linguistics, history, film and the arts published 1986-1996. Schriften des Erich-Maria-Remarque-Archis 14. Osnabrück 2000.

- Schrott, Paul Ritter von: Leitfaden für Kinooperateure und Kinobesitzer. Technische Praxis. Wien 1913.
- Seeßlen, Georg: Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmachine. Veränderungen des Krieges und des Kriegsfilms. In: Karpf, Ernst (red. Bearb.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 6, hrsg. von der Evangelische Akademie Arnoldshain (Doron Kiesel) und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e. V. Frankfurt am Main 1989.
- Simčič, Miro: Die Schlachten am Isonzo. 888 Tage Krieg im Karst in Fotos, Karten und Berichten. 2. Aufl. Graz-Stuttgart, 2005.
- Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main 2005.
- Stam, Robert: Film Theory. An introduction. Oxford 2000.
- Strachan, Hew: Der Erste Weltkrieg. Eine neue illustrierte Geschichte. Aus dem Englischen von Helmut Ettinger. München 2006.
- Strobl, Karl Hans: K.P.Qu. Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier. Reichenberg 1928.
- Theyer, Hans: Erinnerungen eines Kameramannes. Die letzten fünf Minuten ... In: Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 158. Jänner 1929.
- Theyer, Hans: Erinnerungen eines Kameramannes. XI. „Die Frau, die jeder liebt“ – Filmaufnahmen im Granatenfeuer.... In: Porges, Friedrich (Hrsg.): Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Nr. 168. März 1929.
- Ude, Johann: Moralische Massenverseuchung durch Theater und Kino. Graz 1918.
- Vertov, Dziga: Kinoki-Umsturz. (1923, gekürzt) In: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1653. Frankfurt am Main 2004.
- Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt am Main 1994.
- Wagner, Anton: Der Erste Weltkrieg. Ein Blick zurück. Truppendienst Taschenbuch 7. Unveränderter Nachdruck. Wien 1993.
- Wickenhauser, Ida: Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895-1918. Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1967.
- Zühlke, Raoul (Hrsg.): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. 20th Century Imaginarium 4. Hamburg 2000.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	-	Abbildung
AOK	-	Armeeoberkommando
Armstr.	-	Armstreifen
Aufl.	-	Auflage (Publikation)
bzw.	-	beziehungsweise
ca.	-	circa
ders.	-	derselbe
Diss.	-	Dissertation
dgl.	-	dergleichen
ebd.	-	ebenda
E.Fr.	-	Einjährig Freiwillig/er
f./ff.	-	(und nach-) folgende
FAA		Filmarchiv Austria
Feldw.	-	Feldwebel
Gstbkps.	-	Generalstabskorps
Hptm.	-	Hauptmann
Hrsg.	-	HerausgeberIn
Inf.	-	Infanterist
Jg.	-	Jahrgang
KA	-	Kriegsarchiv
Kmdt.	-	Kommandant
Korp.	-	Korporal
KPQu.	-	Kriegspressequartier
k.u.k.	-	kaiser- und königlich

Lst.	-	Landsturm
masch.	-	maschinschriftlich
Mk.	-	Mark
N.N.	-	nomen nominandum (der/die zu nennende, unbekannte)
Nr.	-	Nummer
Offz.	-	Offizial
o.J.	-	ohne Jahr
ÖStA	-	Österreichisches Staatsarchiv
Red.	-	Redaktion
S.	-	Seite/n
[sic!]	-	so, wirklich so (betreffend die Schreibweise in Zitaten)
s.o.	-	siehe oben
s.u.	-	siehe unten
t. Gfr.	-	tituliert Gefreiter
tit.	-	tituliert
u.a.	-	und andere
USD	-	US-amerikanische/r Dollar
vgl.	-	vergleiche
vs.	-	versus
Zgsf.	-	Zugsführer

Abstract

Mit der Mobilisierung der Truppen im Jahre 1914, am Beginn des ersten industrialisierten und weltumspannenden Krieges, vollzog sich gleichzeitig eine Mobilisierung des Blicks auf das Kriegsgeschehen. Die besondere Eignung des noch jungen, aber technisch bereits entwickelten, Mediums Film zur visuell aussagekräftigen Informationsquelle und zum massenmedialen Propagandainstrument wurde rasch erkannt.

Das k.u.k. Armeekommando und k.u.k. Kriegsministerium entschlossen sich, ebenso spontan wie unvorbereitet, zur Entsendung von Filmtruppen an die Fronten der österreichischen Kriegsschauplätze. Die ausführende Stelle, das 1914 neu gegründete k.u.k. Kriegspressequartier, übertrug diese Aufgabe dem k.u.k. Kriegsarchiv und ordnete die Gründung einer eigenen Filmstelle an. Mangels eigener militärischer Kinematografen musste auf zivile Personalressourcen zurückgegriffen werden – und damit trat vorrangig der österreichische Filmpionier Graf Alexander („Sascha“) Kolowrat-Krakowsky in den Fokus der militärischen Kriegsfilmpropaganda. Seine Sascha-Filmfabrik und zwei weitere Filmfirmen, die Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H. unter Philipp&Pressburger und die Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft m.b.H. unter den Direktoren Anton Kolm und Carl Wiener, wurden vertraglich damit beauftragt, sogenannte Filmexposituren aufzustellen. Diese sollten der Visualisierung des Kriegsgeschehens im Rahmen einer k.u.k. Filmpropaganda dienen.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird der Versuch unternommen, anhand der erhalten gebliebenen Primärquellen, Akten und Schriftstücke aus dem ÖStA/KA und unter Einbeziehung der bildlichen Quellen in Form der restaurierten und digitalisiert verfügbaren österreichischen Kriegsfilme aus den Jahren 1914 bis 1918, ein plastisches Bild der Arbeitsweise und Produktionsbedingungen dieser Aufnahmeoperateure zu rekonstruieren.

Dieses wissenschaftlich angelegte, fragmentarische Puzzle zeigt, dass diese Operateure geschulte, erfahrene und kreative Filmbildgestalter waren. Sie trotzten den oft widrigen Produktionsbedingungen auf dem Felde, den manchmal lebensgefährlichen Situationen des Krieges und waren stets bemüht, ihrer Herausforderung der filmischen Umsetzung von Kriegsereignissen, entsprechend den Erwartungen ihrer Auftraggeber, gerecht zu werden. Ihre Visionen von kolossalen Schlachtenbildern und authentischen Filmkriegsberichten zerbrachen jedoch, wie auch die ihrer Berufskollegen im befreundeten oder feindlichen Ausland, am Wesen dieses unfassbar grauenhaften Ersten Weltkrieges.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Oswald Denkmayr
Geburtsdatum: 9. September 1958
Adresse: 1200 Wien
Wallensteinstraße 52/9
Telefon: +43 699 11074342
E-mail: oswald.denkmayr@gmx.at

Schulausbildung

09/1964 – 06/1968: Volksschule 4392 Dorfstetten
09/1968 – 07/1972: Hauptschule 4391 Waldhausen
09/1972 – 06/1976: Musisch-pädagogisches BRG
3500 Krems an der Donau:
Matura

Studienverlauf

10/1976 – 05/1994: Englisch, Französisch, Geschichte (LA)
Universität Wien
03/2003 – laufend: Diplomstudium Geschichte
Universität Wien

Berufliche Tätigkeit

06/1988 – 06/1991: Redaktioneller Mitarbeiter, Regieassistent,
Aufnahmeleiter, Kameraassistent
ORF, ORF-NÖ, PreTV
07/1991 – 12/2001; Kameraassistent und
Drehender Kameraassistent
Vienna News International, Ö.K.O. Media &
Marketing Services GmbH., ORF-NÖ
01/2002 – laufend: Kameramann (freiberuflich tätig seit 01/2003)
ORF, ORF-NÖ, NDR