



universität  
wien

# MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

## **„Bewegte Bilder propagieren den Ersten Weltkrieg“**

Wie die Filmwahrnehmung den Film veränderte. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges in österreich-ungarischen Filmquellen und der Filmzeitschrift „Österreichischer Komet“ der Jahre 1914 bis 1918.

Verfasserin

Sandra Koeune, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaften

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch



### **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 22. September 2015

Sandra Koeune



## **Vorwort**

Bereits während einer Forschungsseminararbeit habe ich, zusammen mit Valentin Sützl, das Themenfeld des Filmes im Ersten Weltkrieg untersucht. Da sich diese Arbeit als sehr interessant dargestellt hat, aber leider der Forschungsrahmen der Untersuchung zu kurz war um interessante Resultate herauszukristallisieren, habe ich mich dazu entschlossen mich weiter mit dem Thema „Film im Ersten Weltkrieg“ auseinanderzusetzen.

Um der Magisterarbeit jedoch eine neue Dimension zu geben wurde in dieser Arbeit näher auf die Publikumperspektive, die Wirkungsforschung und die internationale Entwicklungen des Filmes eingegangen. Neben einer Filmanalyse wurde zudem eine Zeitschriftenanalyse vom „Österreichischer Komet“ durchgeführt.

Ein besonderer Dank für die fachliche Unterstützung gilt dem Filminstitut Austria und Dr. Günther Krenn. Zudem möchte ich mich in gleicher Weise bei dem Betreuer dieser Arbeit, Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch für seine Unterstützung bedanken.

Schließlich möchte ich mich bei meiner Familie und bei meinen Freunden bedanken die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.



|  |       |
|--|-------|
| 1. Einleitung  | S. 11 |
| 2. Forschungsstand   | S. 14 |
| 3. Forschungsfragen  | S. 17 |
| 4. Thesen  | S. 17 |
| 5. Die Anfänge des Filmes  | S. 18 |
| 5.1. Die Entwicklung des Filmes und des Kinos                            | S. 18 |
| 5.2. Institutionalisierung des Kinos                                     | S. 22 |
| 6. Österreichisch-Ungarische Filmentwicklung vor dem Ersten Weltkrieg    | S. 24 |
| 6.1. Wiener Kunstfilm  | S. 27 |
| 6.2. Sascha-Film   | S. 29 |
| 7. Die internationale Filmentwicklung im Ersten Weltkrieg                | S. 31 |
| 7.1. Filmentwicklung in Frankreich                                       | S. 31 |
| 7.2. Filmentwicklung in Deutschland                                      | S. 36 |
| 7.3. Filmentwicklung in Italien  | S. 42 |
| 7.4. Filmentwicklung in Großbritannien                                   | S. 47 |
| 7.5. Filmentwicklung in den USA  | S. 52 |
| 7.6. Filmentwicklung in Russland   | S. 56 |
| 8. Die Wirkung des Films   | S. 60 |
| 8.1. Der Nutzansatz  | S. 62 |
| 8.2. Der Symbolische Interaktionismus                                    | S. 62 |
| 8.3. Der Uses-and-Gratification Approach                                 | S. 63 |
| 8.4. Funktionen der Medien für das Publikum                              | S. 64 |
| 9. Die Österreich-Ungarische Filmlandschaft während dem Ersten Weltkrieg | S. 68 |
| 9.1. Die Filmwahrnehmung im Ersten Weltkrieg                             | S. 72 |
| 9.2. Effekte der Kriegspropaganda  | S. 76 |
| 10. Der Film als Propagandainstrument                                    | S. 78 |
| 10.1. Begriffsdefinition: Propaganda                                     | S. 79 |
| 10.2. Trennung zwischen Fiktion und Nichtfiktion                         | S. 82 |
| 10.3. Arten der Kriegspropaganda   | S. 85 |
| 10.4. Die Propagandafilme  | S. 86 |
| 10.5. Kriegsberichterstattung – Wochenschauen                            | S. 90 |
| 10.6. Kriegsberichterstattung Dokumentationen/Kriegs Sonderberichte      | S. 91 |
| 10.7. Unterhaltungsformate – Spielfilme                                  | S. 92 |

|   |       |
|---|-------|
| 11. Organisation der Filmpropaganda                             | S. 93 |
| 11.1. Das Kriegspressequartier                                  | S. 93 |
| 11.2. Die Filmstelle  | S. 95 |
| 11.3. Sascha-Film und Sascha-Messter-Film im Ersten Weltkrieg   | S. 98 |
| 11.4. Zensur  | S.100 |
| 12. Das Untersuchungsdesign                                     | S.101 |
| 12.1. Die Methode der Filmanalyse                               | S.101 |
| 12.1.1. Inhalt und Repräsentation                               | S.103 |
| 12.1.2. Narration und Dramaturgie                               | S.104 |
| 12.1.3. Figuren und Akteure                                     | S.104 |
| 12.1.4. Ästhetik und Gestaltung                                 | S.106 |
| 12.1.5. Kontexte  | S.107 |
| 12.2. Methodische Herangehensweise                              | S.109 |
| 12.3. Untersuchungsmaterial und Analyseeinheit                  | S.110 |
| 13. Die Zeitschriftanalyse                                      | S.111 |
| 13.1. Die Österreich-Ungarischen Filmzeitschriften: 1914 - 1918 | S.111 |
| 13.2. Die Methode: Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring      | S.116 |
| 13.3. Methodische Herangehensweise                              | S.119 |
| 13.4. Untersuchungsmaterial und Analyseeinheit                  | S.120 |
| 14. Filmanalysen  | S.122 |
| 14.1. „Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger“     | S.122 |
| 14.1.1. Filmdateien   | S.122 |
| 14.1.2. Filmhandlung / Inhalt                                   | S.122 |
| 14.1.3. Weiterführende Informationen                            | S.124 |
| 14.1.4. Analyse   | S.126 |
| 14.2. „Die Einnahme von Przemyśl“                               | S.128 |
| 14.2.1. Filmdateien   | S.128 |
| 14.2.2. Filmhandlung / Inhalt                                   | S.128 |
| 14.2.3. Weiterführende Informationen                            | S.130 |
| 14.2.4. Analyse   | S.131 |
| 14.3. „Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges“    | S.133 |
| 14.3.1. Filmdateien   | S.133 |
| 14.3.2. Filmhandlung / Inhalt                                   | S.133 |
| 14.3.3. Weiterführende Informationen                            | S.136 |
| 14.3.4. Analyse   | S.137 |
| 14.4. „Das zerstörte Görz“                                      | S.138 |
| 14.4.1. Filmdateien   | S.138 |
| 14.4.2. Filmhandlung / Inhalt                                   | S.138 |
| 14.4.3. Weiterführende Informationen                            | S.141 |
| 14.4.4. Analyse   | S.142 |

|  |       |
|--|-------|
| 14.5. „Ein Heldenkampf in Schnee und Eis“                          | S.144 |
| 14.5.1.Filmdaten   | S.144 |
| 14.5.2.Filmhandlung / Inhalt                                       | S.144 |
| 14.5.3.Weiterführende Informationen                                | S.147 |
| 14.5.4.Analyse   | S.148 |
| 14.6. „Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden“ (Ausschnitte) | S.149 |
| 14.6.1.Filmdaten   | S.149 |
| 14.6.2.Filmhandlung / Inhalt                                       | S.150 |
| 14.6.3.Analyse   | S.150 |
| 15. Auswertung der Zeitschriftanalyse und Filmanalyse              | S.151 |
| 15.1. Der österreich-ungarische Film 1914                          | S.151 |
| 15.2. Der österreich-ungarische Film 1915                          | S.158 |
| 15.3. Der österreich-ungarische Film 1916                          | S.165 |
| 15.4. Der österreich-ungarische Film 1917                          | S.174 |
| 15.5. Der österreich-ungarische Film 1918                          | S.183 |
| 16. Zusammenfassung der Ergebnisse                                 | S.186 |
| 17. Resümee und Ausblick   | S.193 |
| 18. Quellenverzeichnis   | S.198 |
| 18.1. Primärliteratur  | S.198 |
| 18.2. Sekundärliteratur  | S.199 |
| 18.2.1.Bücher  | S.199 |
| 18.2.2.Diplomarbeiten  | S.205 |
| 18.2.3.Dissertationen  | S.206 |
| 18.2.4.Internetquellen   | S.206 |
| 19. Filmografie  | S.206 |
| 19.1. Filmnennungen aus Österreich-Ungarn                          | S.206 |
| 19.1.1. Vor dem Ersten Weltkrieg                                   | S.206 |
| 19.1.2.Zur Zeit des Ersten Weltkrieges                             | S.207 |
| 19.2. Filmnennungen aus anderen Ländern                            | S.210 |
| 20. Abkürzungsverzeichnis  | S.212 |
| 21. Anhang   | S.213 |
| 21.1. Lebenslauf   | S.213 |
| 21.2. Abstract   | S.214 |
| 21.3. English Abstract   | S.215 |



## 1. Einleitung

Die Geschichte der Entstehung des Films und des Kinos wurde in einem sehr frühen Stadium unweigerlich von der Geschichte des ersten Weltkriegs mitgeschrieben. Bei Ausbruch des Krieges war der Film noch ein junges Medium, welches sich mitten in einem Reifungsprozess befand und sich noch in der bestehenden Gesellschafts- und Kulturlandschaft behaupten musste. Die gesellschaftliche Wahrnehmung des Films schwankte zwischen Euphorie, Akzeptanz und Fortschrittsglaube auf der einen Seite und Skepsis, Ablehnung und Misstrauen auf der anderen Seite.

Auch die Kinos waren im ersten Entwicklungsstadium; damals konnte noch nicht vom Kino als Institution ausgegangen werden, so wie dies heute der Fall ist.

Trotz dieses unsicheren Status des Films wurde er sowohl in Österreich-Ungarn als auch in anderen Ländern mit Ausbruch des ersten Weltkrieges für die Kriegszwecke eingesetzt, indem erstmals in der Geschichte mittels bewegter Bilder Kriegspropaganda betrieben wurde.

Durch diese politische Instrumentalisierung wurden sehr spezifische Erwartungen an den Film gestellt, die nicht nur die Gestaltung der Filmstücke zu dieser Zeit maßgeblich beeinflussten, sondern natürlich auch die Praxis der Filmherstellung, sowie auch die Rezeption durch das Publikum. Die Beeinflussung dieser Ebenen müsste wohl für jede Phase der Filmgeschichte als grundlegend bezeichnet werden; da sich das Medium Film erst in der Entstehungs- und Konsolidierungsphase befand, wurde es fast von Beginn an vom Kriegsgeschehen mitbestimmt.

In dieser Arbeit sollen einerseits diese propagandistischen Filmstücke von Interesse sein - genauer die "kinematographische Kriegsberichterstattung", die von Österreich-Ungarn eingesetzt wurden, um die Bevölkerung für den Krieg zu gewinnen- andererseits soll auf die Reaktionen und Wahrnehmung der Bevölkerung auf die Filme eingegangen werden. Die Frage die sich stellte war, inwiefern sich die Filmpropaganda verändern musste um das Publikum leiten zu können; also inwieweit sich die Propaganda an das Publikum anpassen musste, um sie zu beeinflussen.

Beleuchtet werden Filme, welche konkret als Propagandafilme aus dem Ersten Weltkrieg der Donaumonarchie Österreich-Ungarn gekennzeichnet wurden. Diese Quellenangabe wird wiederum beschränkt auf Filmquellen die einen direkten Bezug mit dem Kriegsgeschehen von Österreich-Ungarn haben und die auch dort produziert wurden.

Von Interesse sind die Inhalte der Propaganda und die eingesetzten „Techniken“ der Darstellung, sowie deren etwaigen Entwicklungen und Veränderungen im Zeitraum des Ersten Weltkrieges. Des Weiteren konzentriert sich die Arbeit auf die Filmwahrnehmung des Publikums und wie sich diese im Laufe des Krieges veränderte.

Um auf das Thema hinzuführen und um die Situation hinreichend verstehen zu können, wird ein kurzer geschichtlicher Überblick gegeben; zunächst wird auf die Geschichte des Films und des Kinos bis zu den Anfänger ihrer Institutionalisierung eingegangen und zusätzlich wird versucht das kinematographische Filmschaffen in Österreich-Ungarn in einen internationalen Rahmen zu positionieren. Diese internationale Positionierung ermöglicht ein tieferes Verständnis für den Film in der Zeit des Ersten Weltkrieges insbesondere für den Film in Österreich-Ungarn.

Neben der kinematographischen Entwicklung in Österreich-Ungarn werden die österreich-ungarischen Filmproduktionen und Filmfirmen thematisiert sowie Personen die damals in der Filmbranche eine wichtige Rolle spielten.

Ebenso wird der kulturelle und gesellschaftliche Hintergrund in Bezug auf den Film beleuchtet, dieser ist vor allem für das Verständnis der damaligen Filmproduktion und Filmrezeption relevant. Die Darstellung der verschiedenen Faktoren, die auf das Filmschaffen zu dieser Zeit einwirkten, sowie die Bedingungen, die zu der spezifischen Ausformung der Propaganda beitrugen, dienen als eine Grundlage, um die Entwicklungen der Propagandafilme möglichst ganzheitlich zu verstehen und diese dann mittels einer eigenen Analyse kritisch zu beleuchten.

Auf der Publikumsebene wird sowohl auf die Wirkungsebene, den Nutzansatz, den Symbolischen Interaktionismus sowie auf den Uses-and-Gratification Approach eingegangen und auf die verschiedenen Funktionen die das Medium „Film“ für das Publikum hatte.

Im empirischen Teil dieser Arbeit wird die wöchentlich erscheinende Filmzeitschrift „*Österreichischer Komet*“ der Jahre 1914 bis 1918 analysiert. Es gilt herauszufinden wie über die propagandistische Filme aus Österreich-Ungarn berichtet wurde und wie sich diese Berichterstattung verändert hat. Um die Forschungsfragen zu beantworten fokussiert sich die Zeitschriftanalyse auf die Berichterstattung über das Publikum, über die propagandistischen Filme und über die Kriegsberichterstattung. Damit die Berichterstattung jedoch in einen ganzheitlichen Kontext gesetzt werden kann wird zudem die Berichterstattung über die Auswirkungen des Krieges hinsichtlich der Kinematographie analysiert.

Zur Ergänzung werden einzelne Fallbeispiele von ausgewiesenen Propagandafilmen einer Filmanalyse unterzogen. Der Fokus der Analyse liegt auf der Darstellung des Ersten Weltkrieges und den propagandistische „Techniken“ die in der Darstellung verwendet wurden. Welche wiederkehrenden Themen sind zu erkennen, mit welchen Techniken und Strategien wurde gearbeitet, um eine propagandistische Wirkung zu erzielen?

Das Forschungsinteresse liegt bei dieser Arbeit dabei zu untersuchen inwieweit sich die Propaganda beim Versuch das Publikum zu leiten änderte und wie sich die Filmwahrnehmung als auch der Propagandafilm selbst während dem Ersten Weltkrieg veränderte; zusätzlich werden natürlich die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Faktoren (z.B. Veränderungen in der Filmdarstellung wegen der Kriegsdauer, kritischer Stimmen und Kriegsverdruß) miteinbezogen, um mögliche Brüche oder Kontinuitäten in der filmischen Kriegsberichterstattung festzustellen.

## 2. Forschungsstand

Das Thema der Propaganda in österreich-ungarischen Filmen während des Ersten Weltkrieges wurde noch relativ wenig behandelt. Das Werk „Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm“ von Ulrike Oppelt aus dem Jahre 1964 ist schon sehr in die Jahre gekommen und wurde mehrfach stark kritisiert z.B. von Stiasny (vgl. Stiasny, 2004, <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=18381> 01.02.2014).

Eine relativ rezente Diplomarbeit von Paul Winkler aus dem Jahr 2013 „Die Darstellung des Ersten Weltkrieges am Beispiel österreichisch-ungarischer Filmquellen der Jahre 1914 bis 1918“ beschäftigt sich mit dem Thema aus geschichtlicher Perspektive. Ähnlich wie in dieser Arbeit geht Winkler auf die Veränderungen und Brüche von österreich-ungarischen Filmen im Ersten Weltkrieg ein. Allerdings wird die Wahrnehmung des Publikums in der Arbeit kaum thematisiert. Zudem werden die Filmzeitschriften als Fachpresse für Kinematographie behandelt: sie werden zitiert nicht aber analysiert. Auch andere Forschungen wie die wissenschaftlichen Artikel von Thomas Ballhausen und Günter Krenn sind rezent. Hier handelt es sich aber um einzelne wissenschaftliche Artikel und nicht um einzelne Werke die sich ausschließlich mit dem Thema befassen.

Der „Österreichischer Komet“ ist eine wöchentlich erscheinende Filmzeitschrift, welche über den gesamten Untersuchungszeitraum publiziert wurde und so besonders interessant für diese Arbeit ist. Besonders die Dissertation von Pauer „Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchszeit der Kinematographie 1895 – 1918“ aus dem Jahr 1982 setzt sich mit dem Thema der Filmzeitschriften auseinander. Auch wenn der Untersuchungszeitraum den Ersten Weltkrieg einschließt geht Pauer jedoch nicht auf den Krieg in seiner Arbeit ein. Auch Hausberger beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit dem Thema der Filmzeitschrift. Ihre Arbeit „Die Österreichische Filmzeitschrift vom Stummfilm bis zur Gegenwart 1907-1995“ hat jedoch ein breites Zeitspektrum.

Beim Thema der Entwicklung und den Anfängen des Kinos, können mehrere Werke gefunden werden, die sich mit diesem Thema beschäftigen, auch aus österreichischer Sicht. Wie etwa die Publikation über den österreichischen Stummfilm von Walter Fritz „Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930 von 1981“. Allerdings wird hier das Thema eher filmgeschichtlich behandelt und der Fokus wird nicht auf das Thema der Propaganda gelegt. Andere Bücher behandeln das Thema der Propaganda im Film während des Ersten Weltkrieges allerdings nicht aus der österreich-ungarischer Sicht. 1993 thematisierte Armin Loacker in seinem Artikel „Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms“ die Mangelnde Darstellung der Stummfilmzeitära. Besonders eine *„zusammenfassende Darstellung einzelner Teilbereiche wie z. B. (...) soziokultureller Entwicklungsstrukturen fehlen ebenso wie die umfassende historische Darstellung.“* (Loacker, 1993, S. 75). Für Loacker ist die Geschichte des Stummfilms eine Geschichte voller Widersprüche. Schuld daran seien die mangelnden staatlichen Aufzeichnungen und Statistiken und die fehlenden Grundlagenforschung.

Thymian Bussemer setzt sich in dem Buch „Propaganda. Konzepte und Theorien“ wie der Titel bereits verrät mit der Propaganda auseinander und geht hier auch, wenn jedoch am Rande, auf die Propaganda im Ersten Weltkrieg ein. Bei dem Buch handelt es sich um ein Grundlagenbuch für die Erforschung von Propaganda.

Auf die Grundlagen der Filmanalyse gehen sowohl Lothar Mikos in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“ als auch Knut Hickethier in „Film- und Fernsehanalyse“ ein.

Das Feld des dokumentarischen Filmschaffens hat in der filmhistorischen Forschung im Vergleich zum Spielfilm zunächst eher wenig Aufmerksamkeit erhalten. Einen Umschwung brachten 1994 der „Dormitor-Kongreß“ in New York und der „Amsterdam Workshop“ als auch das „Cinema Ritrovato“ in Bologna und „Giornate del Cinema Muto“ in Perdenone im Jahr 1995. Auch wenn es im Forschungsbereich des nichtfiktionalen Films noch viel Nachholbedarf gibt, geriet der nichtfiktionale Film immer mehr in den Fokus der Forschung (vgl. Gunning, 1995, S. 111f).

Bei der Untersuchung der Filme aus der Zeit des Ersten Weltkrieges muss angemerkt werden, dass viele die zu dieser Zeit gedreht wurden nicht mehr existieren. Schätzungen zufolge sind etwa vier Fünftel des gesamten Bestandes verschollen. Durch die Bemühungen der Filmarchive und Projekten wie das Portal EFG – European Film Gateway und Europeana, dessen Entwicklung mit EU-Mitteln des eContentplus-Programms der Europäischen Kommission unterstützt wurde, werden jedoch immer mehr Filme von zwanzig europäischen Filmarchiven und Kinematheken gesammelt und digitalisiert. Mit dem im Frühjahr 2014 abgeschlossenen Erweiterungsprojekt EFG1914 wird der Bestand des European Film um Schwerpunktmaterialien zum Ersten Weltkrieg erweitert. Rund 650 Stunden Filmmaterial wurden bereits digitalisiert und über das Internet verfügbar gemacht (vgl. <http://deutsches-filminstitut.de/projekte-festivals/efg1914/> 25.7.2015 und Ballhausen, 2014).

### **3. Forschungsfragen**

- Wie wurde der Erste Weltkrieg in Propagandaproduktionen zwischen 1914 und 1918 dargestellt?
- Hat sich die Darstellung des Ersten Weltkrieges in den Propagandaproduktionen im Laufe des Krieges verändert? Und wenn ja, wie?
- Wie wurde über die Propagandafilme und die Kinematographie im Ersten Weltkrieg berichtet?
- Wie wurde die Darstellung des Ersten Weltkrieges in Propagandaproduktionen vom Publikum aufgenommen?
- Hat sich die Filmwahrnehmung vom Publikum über die Darstellung des Ersten Weltkrieges in Propagandaproduktionen verändert? Und wenn ja, wie?

### **4. Thesen**

- Während der Filmproduktion im Ersten Weltkrieg kam es beim Versuch, die Filme an das Publikum anzupassen, um deren Vorstellung vom Krieg zu leiten, zu narrativen, thematischen und visuellen Brüchen.
- Während des Ersten Weltkrieges gab es eine Diskrepanz der öffentlichen Meinung zum Krieg und der Darstellung des Ersten Weltkrieges in Propagandafilmen.

## 5. Die Anfänge des Filmes

### 5.1. Die Entwicklung des Filmes und des Kinos

Das „Kino“ respektive der „Film“ steckten bei Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914 noch in den Kinderschuhen und somit war das Medium den Menschen noch relativ neu. Das mit dem neuen Medium „Film“ einhergehende technische Gerät, der Kinematograph, wurde erstmals 1895 in Paris von den beiden Brüdern Lumière, den Erfindern, vorgeführt, also erst gute 20 Jahre vor Kriegsausbruch. Ab 1896 fanden in fast allen großen Städten der österreichisch-ungarischen Monarchie kinematographische Vorführungen statt. Diese fanden entweder in Wanderkinos statt oder durch die Lumières und ihren Beauftragten selbst, die sich bemühten ihre Erfindung in allen europäischen Hauptstädten zu präsentieren (vgl. Fritz, 1996, S. 11 ff.).

Am 27. März 1896 fand in Wien die erste Vorführung in der Kärntner Straße 45/ Ecke Krugerstraße, im 1. Bezirk statt. Ab diesem Datum konnten die Zuschauer für 50 Kreuzer täglich von 10 Uhr in der Früh bis 8 Uhr abends „lebende Fotografien“ betrachten. Gezeigt wurden kurze Dokumentarszenen, die nur einige Minuten lang dauerten und Titel wie „*Schiffspromenade*“, „*Die Eisenbahn*“ oder „*Der Concorde Platz in Paris*“ trugen (vgl. Fritz, 1996, S. 13 / Fritz, 1981, S. 11).

Zirkusse oder Wandervarietés bedienten sich bereits vor der Erfindung des Kinematographen des Projektionsapparats der „*Laterna Magica*“, um das Publikum anzulocken. Kinematographische Vorführungen geschahen demnach im Kontext vom Zirkus, Zaubertheater, der Variéténummer und hatten nicht den impliziten Anspruch die „Wirklichkeit“ abzubilden. Die Mobilität solcher Betriebe war mit großen Anstrengungen und großem Aufwand verbunden. (vgl. Zglinicki, 1979, S. 59 zit. nach Fritz, 1996, S. 15 f.).

Aus Unternehmen wie Wandervariétés, Zirkussen entwickelten sich die ersten Wanderkinos und in einem solchen Kontext machten die Menschen ihre ersten Erfahrungen mit dem Kinematographen. Dabei erfreuten sich die wandernden Kinobetriebe durchaus großer Beliebtheit und breiteten sich schnell aus; wie eine Statistik aus dem Jahre 1913 belegt, wonach sich unter den 400 Kinobetrieben in der Monarchie 200 Wanderkinos befanden (vgl. Fritz, 1996, S. 17).

Auch wenn dies in der Anfangszeit der Kinematographie, also in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, sicherlich noch deutlich weniger waren, kann man trotzdem davon ausgehen, dass eine nicht allzu kleine Anzahl von Menschen erreicht wurde und dem neuen Medium schon in der Anfangszeit begegneten. Die Wanderkinos prägten in dieser ersten Etablierungsphase (etwa bis 1910) das Ereignis Kinematographie maßgeblich mit, indem sie ihre "Lebenden Photographien" als neue Attraktion bis in die letzten Winkel der Provinz brachten (vgl. Büttner, 2005, S. 5).

Zudem veränderte sich Ende des 19. Jahrhunderts die Lebenssituation der breiten Masse durch die Urbanisierung und Industrialisierung. 1885 wurde in der Wiener Gemeindeordnung eine Arbeitszeit von 11 Stunden vorgeschrieben und Sonntagsarbeit verboten. Durch diese neue Ordnung erhielt die Bevölkerung mehr Freizeit, welche nicht mehr nur zur Regeneration genutzt wurde sondern vermehrt ein Unterhaltungsbedürfnis bei der Bevölkerung aufkommen ließ (vgl. Ballhausen, 2008, S. 187). Dieser Umstand begünstigte natürlich auch den Besuch und das Interesse an Filmvorführungen und verhalf der Entwicklung des Kinos hin zum Massenmedium (vgl. Ballhausen, 2006, S. 118). Vor allem die unteren Bevölkerungsschichten lernten das Kino zu schätzen und so erreichte es eine große Bandbreite an Menschen. Dies geht auch aus den analysierten Artikeln der Zeitschrift „*Österreichischer Komet*“ hervor.

Durch das Kino erhielten auch die unteren Schichten die Möglichkeit exotische Orte ohne erheblichen Aufwand zu besuchen und zwar auf der Leinwand. Dies war von Relevanz, da vor der Kinematographie das Reisen nur der reichen Schicht vorbehalten war. Vor dem Film „reisen“ die Menschen, die nicht tatsächlich reisen konnten, durch Bücher, Museen oder bei „*Laterna Magica*“ Vorstellungen im Zirkus und am Jahrmarkt (vgl. Ballhausen/Krenn, 2008, S. 187).

Wie aber bereits angedeutet, hatten diese frühen Formen der "Film"-Vorführung wenig mit der Institution Kino von heute zu tun. Einerseits darum, da man klassisches Kino heute eher als ortsfest betrachtet und weniger als mobile Einrichtungen (obwohl auch das heute noch teilweise existiert in Form von Freiluftkinos). Außerdem kommt hinzu, dass die damaligen Räumlichkeiten noch nicht eigens für Filmvorführungen geschaffen waren, was heute bei der Bezeichnung „Kino“ doch auch implizit vorausgesetzt ist. Die ersten Vorführungen durch Wanderkinos fanden oft in den Gasthäusern oder Gemeinderäumen

der jeweiligen Orte statt, teilweise aber auch noch in Zelten (vgl. Zglinicki, 1979, S. 59 zit. nach Fritz, 1996, S. 16). Auch die schon erwähnte erste öffentliche “Filmvorführung” in Wien fand noch nicht in einem Kinosaal statt, sondern im Mezzanin des Hauses der “Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren”.

*“Das erste eigens eingerichtete Kino in Wien soll das heute noch existierende Erika-Kino in der Kaiserstraße im 7. Bezirk sein. Doch diskutieren die Kinoarchäologen heftig, ob das Gründungsjahr 1900 oder 1909 war”* (Fritz, 1996, S. 17).

Spätestens seit 1909 beschäftigten sich auch Architekten mit dem Bau von Kinos, welche nur für den Zweck der Filmvorführung gebaut wurden. Dabei hat man sich zunächst stark an den Glanz der Formenwelt und den Baustil der traditionellen Theater in der Monarchie angelehnt, vor allem bei der Anordnung der Räumlichkeiten, ihrer Bestimmung und der ganzen Außen- und Innenarchitektur. Das 1906 gegründete Kino Schäffer-Haushofer in Wien im 6. Bezirk fasste etwa 500 Personen, besaß ein Parkett, Logen und eine Galerie. Das Edinson-Theater in der Annenstraße in Graz fasste 570 Personen und hatte eine Bildfläche von 5 mal 4,6 Meter. Aber erst die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg brachte einen deutlichen und weitreichenden Aufschwung der Kinoarchitektur (vgl. Fritz, 1996, S. 17 f.). Trotzdem ist die eigens für die Vorführung von “Film”-Stücken vorgesehener Errichtung von Sälen schon als Indiz und als Bestandteil des institutionalisierten Kinos zu betrachten, was weiter unten auch gleich noch näher beschrieben wird.

Die kinematographischen Vorführungen selbst sahen damals anders aus als heute. Sie waren entweder Schwarz-Weiß oft aber auch viragiert, getont oder koloriert. (vgl. Büttner, 2005, S. 4). Die Filmaufnahmen wurden dabei im Nachhinein gefärbt, denn die damaligen Aufnahmegeräte ließen noch keine Farbaufnahmen zu. Die Filme dauerten meist weniger als eine Stunde und waren aus weit weniger Bildern pro Sekunde zusammengestellt als heute. Außerdem handelte es sich um Stummfilme, was aber nicht bedeutet, dass es bei den frühen Filmvorführungen leise zugeht (vgl. Gaudreault, 2003, S. 34). Es gab gesprochene Kommentare des Erklärers, sowie begleitende Musik eines Orchesters oder auch von Automaten (vgl. Büttner, 2005, S. 4); auch die sozialen Praktiken im “Kino” unterschieden sich zu denen von heute. Die Zuschauer saßen beispielsweise meist nicht auf hintereinander angereihten Stuhlreihen eng beieinander, sondern wie etwa im Gasthaus. Zudem gab es kein striktes Schweigeverbot während den

Vorstellungen (vgl. Gaudreault, 2003, S. 34). Vielmehr wurde während den Vorstellungen getrunken, geraucht, gesprochen und dabei wurde es wahrscheinlich auch sehr fröhlich und laut (vgl. Büttner, 2005, S. 4).

Die gesellschaftliche Akzeptanz des Kinos unterschied sich, vor allem in der Anfangszeit, also etwa bis 1910, noch maßgeblich von der des heutigen Kinos. Das Kino begann mehr als Gegenkultur und wurde vor allem von Frauen und Jugendlichen besucht und der Film selbst war in seiner allerersten Phase noch weit davon entfernt als Kunstform wahrgenommen und anerkannt zu werden - auch dies tritt erst etwa ab 1910 ein (vgl. Büttner, 2005, S. 4 ff.).

Das Kino unterschied sich also auf verschiedenen Ebenen vom Kino von heute, insbesondere in der ersten Phase der Entstehung oder Etablierung.

Die bisherigen Ausführungen dienen der Verdeutlichung, dass man den heutigen Kinobegriff nicht so einfach auf die Zeit zwischen 1895 bis 1918 anwenden darf (und auch in dieser Zeitspanne gibt es diesbezüglich bereits Unterschiede), wenn man verstehen möchte, unter welchen Bedingungen Menschen damals Filme sahen und erlebten.

Das "Kino" kann auch dadurch charakterisiert werden, dass die Vorstellungen für ein zahlendes Publikum, mit einem fixen Programm und zu einer festgelegten Zeit stattfanden. Diese Merkmale waren auch in den frühen Formen schon gegeben und trafen auch schon auf die erste Kinovorstellung der Welt zu, die am 28. Dezember 1895 im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris stattfand (vgl. Fritz, 1996, S. 11).

Was die Ausbreitung der Kinos in der österreichisch-ungarischen Monarchie betraf, so wurde bereits erwähnt, dass 1913 bereits 400 Kino Betriebe existieren (ob nun als ortsfeste oder Wanderunternehmen). Von den ortsfesten Unternehmen entfielen dabei mehr als die Hälfte auf die Großstadt Wien. Dabei entwickelte sich die Anzahl der Kinos stetig: 1903 gab es in Wien erst 3 ständige Kinos, 1907 waren es 10, worunter sich auch Zeltkinos befanden und 1915 waren es bereits 150 verschiedene Kinos (Fritz, 1996, S. 17 f.). Aus diesem Sprung lässt sich wohl zumindest schließen, dass das neue Medium und die im Entstehen begriffene kulturelle Institution "Kino" bei den Zuschauern einigen Anklang fanden.

## 5.2. Institutionalisierung des Kinos

In einem Artikel kritisiert Gaudreault, dass das heutige Kino bzw. der heutige Film mit dem frühen Film/ Kino meist in eine Verbindung gebracht wird, wodurch ein (chrono)-logischer Entwicklungszusammenhang ohne Brüche suggeriert wird (vgl. Gaudreault, 2003, S. 33 ff.). Und auch in dieser Arbeit, wo es ja um die Darstellung des Kontexts gehen soll und um die Grundlage auf der die ersten Filme geschaffen und rezipiert wurden, ist es wohl relevant auch Gaudreaults nächsten Punkt zu verdeutlichen: *„Filme und Kinematographische Aufnahmen und deren jeweilige Herstellung sind zwei ganz verschiedene Tätigkeiten, wobei das zeitlich nachgereichte nicht unbedingt aus dem zeitlich vorangegangenen erklärbar ist“* (ebd. 2003, S. 38). Denn beides geschah vor einem anderen Hintergrund.

Damit einher geht auch die Unterscheidung des institutionalisierten Kinos einerseits, zu dem dann beispielsweise auch die Errichtung von Gebäuden speziell zum Zweck der Filmvorführung gehört -wobei das Kino/ der Film bereits eine gewisse Autonomie als mediale Institution besitzt- und der “Attraktions-Kinematographie” andererseits, die auf eine noch unselbstständige Weise viel stärker Bezug nimmt auf nicht nur eine, sondern viele verschiedene kulturelle Praktiken und kulturelle Räume, wie zum Beispiel den Raum der Schaubühnen (Wandervarietés, Zaubershows, etc.) oder auch den Raum der Fotografie (vgl. Gaudreault, 2003, S. 37 ff.).

Die letztgenannte Phase, die Gaudreault von der Erfindung des Kinematographen 1895 bis ca. 1915 datiert, war sozusagen von Experimenten und probenhaften Versuchen geprägt, die durch die Erfindung des Geräts ausgelöst wurden. Und diese Experimente knüpften an verschiedenste “kulturelle Paradigmen” an, die zu dieser Zeit existierten und fanden in deren jeweiligen Kontexten statt.

*“Bevor das Kino zu einem autonomen Medium wird, ist der Kinematograph nicht einfach den ‚Einflüssen‘ anderer Medien oder kultureller Räume dieser Zeit ausgesetzt, sondern er ist tatsächlich eine Zaubernummer, eine Varietènummer, ein Feerie-Schauspiel, eine Laterna Magica Vorstellung usw.”* (ebd., 2003, S. 44).

Ebenso zu bedenken ist dabei, dass die bestehenden kulturellen Praktiken, in die versucht wurde die Kinematographie zu integrieren, sich ihrerseits keineswegs in einem Frühstadium befanden (vgl. ebd., 2003, S. 41).

*“Gerade die neu entstandenen Medien sind dafür bekannt, dass sie bei ihren ersten Schritten andere mediale Formen, von denen sie sich mehr oder weniger direkt herleiten, sklavisch nachahmen. Auch der Film ist hier offenbar keine Ausnahme.”* (ebd., 2003, S. 36). In dieser Phase des Experimentierens war die Praxis der Kinematographie also noch keineswegs den Regeln und Konventionen der Institution Kino unterlegen (vgl. ebd., 2003, S. 38), sondern fand sich erst selbst, erprobte sich in verschiedenen Kontexten und versuchte sich zu etablieren.

Insofern knüpft das “Kino” also an zwei verschiedene Welten an, eine in der die Kinematographie noch nicht existiert, und eine in welcher der Film der Frühzeit bereits dem institutionalisierten Kino gewichen ist (vgl. ebd., 2003, S. 40). Die Institutionalisierung des Kinos ist für Gaudreault somit auch der eigentliche Bruch in der Entwicklung und nicht die Erfindung des Kinematographen selbst, da dieser schlicht noch nicht so verwendet wurde und andere “kulturelle Organisationsformen” besaß, als wir es heute mit den Begriffen “Kino” und “Film” als Institutionen implizit voraussetzen (vgl. ebd., 2003, S. 33).

Für eine Betrachtung dieses Objektbereichs zu dieser Zeit muss man also verstehen, dass die Menschen nicht nur mit einem neuen Medium konfrontiert waren, sondern auch mit einer neuen kulturellen Institution.

## 6. Österreichisch-Ungarische Filmentwicklung vor dem Ersten Weltkrieg

Bis in Österreich eine heimische und regelmäßige Filmproduktion anlief, dauerte es eine Weile. Von dem Zeitpunkt der ersten Filmveröffentlichung am 27. März 1896 bis zur Aufführung des ersten in Österreich produzierten Spielfilms dauerte es länger als ein Jahrzehnt (vgl. Loacker, 1993, S. 76). Zunächst kamen alle Filmaufnahmen aus dem Ausland vor allem aus Frankreich (vgl. Fritz, 1996, S. 15 ff.).

Auch die Wanderkinos bestellten die Filme aus Frankreich, wie etwa das *“Louis Geni”* Wanderkino, das beispielsweise alle drei bis vier Wochen neue Filme von der Firma *‘Pathé Frères’* aus Frankreich erhielten. Es handelte sich dabei um eine Auswahl der neuesten Aufnahmen, wobei Nichtgewünschtes retourniert wurde (vgl. Fritz, 1996, S. 16). Zunächst gab es in Österreich also keine Produktion und auch keine Apparateherstellung. Lange Zeit wurde 1906 als das Jahr angesehen, in dem sich dies änderte und eine heimische Produktion von Filmen begann. Der österreichische Filmpionier Gustav Anton Kolm experimentierte seit dem Jahr 1906 mit der Herstellung von einzelnen kurzen, meist dokumentarischen Filmen und brachte 1908 den Spielfilm *„Von Stufe zu Stufe“* (Ö-U 1908) heraus. Zwei Jahre später gründete das Trio Gustav Anton Kolm, seine Frau Kolm-Veltée und der Photograph Jakob Julius Fleck die Produktionsfirma *„Erste österreichische Kinofilms-Industrie AG“* im Jahre 1910 (vgl. Loacker, S.76f). Doch dies stimmt laut Ausführungen von Fritz nicht ganz: Das Wanderkino von Gottfrid Findeis, das 1898 im Wiener Neustädter Hotel *‘Zum goldenen Hirschen’* gastierte, präsentierte bereits nachweislich von Findeis selbst produzierte Filme im Stil des lumièreischen Dokumentarismus. Diese Trugen die Titel *“Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von Wiener Neustadt”* und *„Eine Tunnelfahrt im Aussichtswagen während der Fahrt aufgenommen”* (vgl. Fritz, 1996, S. 15 ff). Zudem gründeten Moritz Ungerleider und Josef Neumann bereits im Jahre 1899 die Filmproduktionsfirma *„Projectograph-Filmgesellschaft“* in Ungarn. Im Jahr 1907 war zudem die Produktionsfirma *Saturn-Film* aktiv, welche sogenannten *„Herrenabend-Films“*, wie *„Die Brautnacht der Pensionatstochter“* verbreiteten. Zwei Jahre später wurde jedoch die Verbreitung solcher Filme auf Anordnung der Polizeidirektion untersagt.

Auch in den böhmisch-mährischen Ländern wurde bereits um 1898 mit Filmen experimentiert, so z.B. bei einer Bauausstellung des Architekten Jan Krizenecky wo einige Kurzmetragefilme gedreht wurden (vgl. Loacker, 1993, S.77f).

Im Bereich der Aktualitäten und dokumentarischen Filmen begann Josef Halbritter 1906 mit der Herstellung von kurzen Berichten, wie z.B. über das Wiener Traberderby. Später entwickelte sich daraus die „*Josef Halbritters Columbia-Film*“. Auch Dr. Arche gilt als Pionier der österreichischen Kinematographie, vor allem im Bereich des dokumentarisch-wissenschaftlichen Films. Er begann 1907 mit einer sehr geringen finanziellen Unterstützung des Unterrichtsministeriums von 300 Kronen mit der Herstellung von Lehrfilmen und dem Aufbau eines Archivs (vgl. Loacker, 1993, S 78).

Nichtsdestotrotz kann festgehalten werden, dass Wien als letzte der großen Kulturzentren mit einer regelmäßigen Filmproduktion begonnen hat (vgl. Fritz, 1996, S. 14).

Für die schleppende Entwicklung der Filmproduktion mag es diverse Gründe gegeben haben. So bestand beim Bürgertum wenig Bereitschaft in die neue Attraktion zu investieren, welche technisch noch nicht ausgereift war und deren Anwendungsmöglichkeiten noch nicht eindeutig definiert war. Das Filmgeschäft wurde zunächst als wenig seriös betrachtet und es herrschte in Österreich ein Theater-Film-Konflikt. Schauspielern größeren Bühnen war es generell verboten für den Film zu arbeiten. Dies war in anderen Ländern wie Frankreich weit weniger der Fall. Bereits 1908 gelang es etwa der Firma „*Pathé*“ in Frankreich die Comédie Francaise in die Kunstfilmbewegung (Film d'Art) einzubinden (vgl. Loacker, 1993, S.79).

Diese Zurückhaltung der Österreicher zu Beginn bereitete auch den Boden dafür, dass zunächst vor allem französische Produktionsfirmen in Österreich stark vertreten waren. Die ersten Filmgesellschaften waren die zuvor schon erwähnte „*Pathé Frères*“, sie eröffnete als erste Firma 1904 eine Niederlassung in Wien und es folgten 1908 „*Gaumont*“ und 1909 „*Société Eclair*“. Sie bereiteten der vor allem ab 1910 einsetzenden Filmproduktion in Österreich bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs große Konkurrenz und waren mit der Grund dafür, dass sich nur einzelne mit wenig Kapital gegründete österreichische Filmfirmen am heimischen oder am ausländischen Filmmarkt bewähren konnten. Dabei waren auch die steigenden Produktionskosten ein ausschlaggebender Faktor - die Filme wurden länger, die Gagen für Schauspieler erhöhten sich und auch die Autoren wurden bedeutender, was alles das Budget belastete (vgl. Büttner, 2005, S. 6).

So waren im Jahr 1914 noch etwa 90 % aller in der Welt vertriebenen Filme französischer Herkunft (vgl. Loacker, 1993, S. 79).

1907 wurde gegen diese ausländische Übermacht am Filmmarkt erstmals interveniert, mit der Gründung des „Reichsverbands der Kinematographenbesitzer“, was dem weiteren Vordringen französischer Film und Kino Firmen entgegentreten sollte. Dieser versuchte z.B. eine Lizenzvergabe an die Firma „Pathé“ zu verhindern, scheiterte aber bei diesem Versuch (vgl. Fritz, 1996, S. 18 und Loacker, 1993, S. 81).

Schneller als die Filmproduktion hat sich hingegen der Filmhandel in Österreich entwickelt. Eine selbständige Filiale französischer Filmhersteller etablierte sich 1903 in Wien. 1905 folgten die ersten österreichischen Filmhändler, welche meist auch Kinematographenbesitzer waren. Im Unterschied der Wanderkinos, denen es möglich war mit wenigen Filmen auszukommen, mussten die Betreiber von feststehenden Kinos ständig ihr Programm ändern. Da die Filme zunächst nur gekauft werden konnten, entwickelte sich ein Markt des „gebrauchten Films“.

Diese Praxis änderte sich mit der Entwicklung des Verleihwesens. Gleich mehrere Firmen wie etwa das Filmhaus „Christensen“ und die „Universal-Films et Kinomatograph Co. Gmbh“ beanspruchen die älteste Filmleihanstalt Österreichs zu sein. Die Gesellschafter die sich Anfang des 20. Jahrhunderts etablierten kamen aus dem Ausland und standen mit französischen Produktionsfirmen in Verbindung. Bereits 1909 schlossen sich die Verleiher im „Zweckverband der Filmhändler“, dem späteren „Bund der Filmindustriellen“ zusammen, dessen erster Präsident Josef Somló wurde (vgl. Loacker, 1993, S.79f). Dieser rasche Zusammenschluss ist ein Beispiel für die schnelle Entwicklung des Gewerbes.

In den frühen zehner Jahren kommt die Filmproduktion in Österreich so langsam in Schwung und es werden vermehrt Produktionsfirmen gegründet. Zwischen 1911 und 1913 wurden „Vindobona-“, „Emel-“, „Dramagraph-“, „Jupiter-“, „Hida-“, „Halbritter“ „Kallos-“, „Wiener Spezialfilm“, das „Literarische Kinematographie-Bureau“, „Phillipp & Pressburger“ sowie „Robert Müller“ und „Wiener Autorenfilm“ gegründet.

Die Kinematografie begann sich in diesen Jahren in Österreich zu etablieren wie sich auch an folgenden Ereignissen erkennen lässt. So fand etwa 1912 auf Initiative der Regierung eine Kinoenquete in Wien statt, deren Folgen eine Kino-Verordnung war die noch im selben Jahr eingeführt wurde. Zudem wurde mit der Wiener Polizei eine Einigung der Zensur getroffen, wonach die Filmvorführungen durch ein Organ der „Zweckverbandes der Filmhändler“ zu erfolgen hatte (vgl. Locker, 1993, S. 85).

Vor Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914 sind aber vor allem zwei österreichische Filmproduktionsfirmen zu nennen, die es geschafft hatten sich finanziell zu etablieren und die auch maßgeblichen Einfluss auf die Filmindustrie nehmen sollten. Das war einerseits die 1911 gegründete Wiener Kunstfilm und andererseits die 1912 gegründete Sascha Filmfabrik, die sich um ihren Gründer, Alexander Joseph Graf Kolowrat-Krakowsky, genannt „Sascha“, zentrierte, auf dessen Person gleich auch noch näher eingegangen wird.

#### 6.1. Wiener Kunstfilm

Wie bereits erwähnt gründete das Trio Kolm, Veltée und Fleck die „*Erste Österreichische Kinofilms-Industrie*“ welche bereits ein Jahr später in „*Österreichisch-ungarische Kinoindustrie*“ umbenannt wurde. Nach einem Streit mit dem Direktor Kühnel verließ das Trio die Firma und gründeten im Jahr 1912 die „*Wiener Kunstfilm GmbH*“. Das Trio war sehr produktiv, so sind etwa die Hälfte der 100 Filme die bis zum Ersten Weltkrieg in Österreich produziert worden mit ihrer Beteiligung entstanden (vgl. Locker, 1993, S.85).

Dieses Trio leistete mit ihren Beiträgen zum österreichischen Film echte Pionierarbeit und kam ihrer späteren, großen Konkurrenz, der „*Sascha-Film*“, in vielen Belangen zuvor (vgl. Fritz, 1996, S. 27). Einerseits übertrugen sie 1910 nach Vorbild am französischen „*Film d'Art*“ die Vorstellungen vom künstlerischen Film, mit der Verfilmung des Theaterstoffes „*Der Müller und sein Kind*“ (Ö-U 1910) nach Österreich, andererseits drehten sie Ende 1911 den ersten „*langen*“ Film „*Der Unbekannte*“ (Ö-U 1911/12) (vgl. Locker, 1993, S. 85).

„Wiener Kunstfilm“ dominierte bis Ende 1911 sowohl beim österreichischen Dokumentarfilm, sowie beim Spielfilm. Sie filmten das Gänsehäufel und den Prater in Wien, Skiveranstaltungen und den Semmering im Winter, verschiedenste Städtebilder, Brandkatastrophen sowie Szenen aus dem Wiener Volksleben mit Volkssängern und Originalen (vgl. Fritz, 1996, S. 27). Kolm begann ab 1910 mit Werbefilmen wie „*Der Hut im Kino*“, komischen Kurzfilmen, Filmen mit volkstümlichen Stoffen sowie soziale Dramen wie etwa „*Der Dorftrottel*“, „*Mutter*“ oder „*Nur ein armer Knecht*“.

„*Insgesamt hatte sich der Wiener Kunstfilm am Vorabend von Sarajevo in allen Filmarten versucht*“, bemerkte Georges Sadoul in einer seiner Filmgeschichten (Sadoul, 1957, S. 96). Wiener Kunstfilm experimentierte in allen Filmgenres, nahm dabei auch Bezug auf österreichische Literatur und Kultur, leistete künstlerische Pionierarbeit, erhielt auch als erste österreichische Firma die Erlaubnis den Kaiser filmen zu dürfen, entdeckte später berühmte Schauspieler, weckte Interesse bei der Wiener Gesellschaft und landete Erfolge; (vgl. Fritz, 1996, S. 27 ff.) kurz: die Wiener Kunstfilm ist ein fixer und grundlegender Bestandteil der österreichischen Filmgeschichte, auch wenn sich die Sascha Filmfabrik im ersten Weltkrieg geschickter positionieren bzw. in der staatlichen Planung eine zentralere Rolle spielen sollte.

Fritz beschreibt dieses Verhältnis so: *“Über Sascha Kolowrat wurden schon viele Artikel, preisgekrönte Arbeiten, Dissertationen geschrieben. Er war zwar nicht der erste, doch so bedeutend, daß Biografen seinem Wirken nachgegangen sind und durch großes Lob, durch Festschriften und durch Gedenktafeln seinem Pioniergeist Denkmäler gesetzt haben. Die Kolms und Fleck hingegen waren lange Zeit vergessen, obwohl sie in Österreich den ersten Spielfilm, den ersten Dokumentarfilm und die erste Wochenschau produziert haben”* (ebd., 1996, S. 37 f.). Fritz sieht außerdem als erwiesen an, dass *“die Wiener Kunstfilm auf fast allen Gebieten des österreichischen Spielfilms, egal ob auf der künstlerischen oder technischen Seite, immer wieder bahnbrechend wirkte - und das immer vor der Sascha-Film”* (ebd., 1996, S. 84).

Trotzdem soll auch in dieser Arbeit „Sascha“ Kolowrat und seiner Filmfirma Sacha-Film ein ausführlicheres Kapitel gewidmet werden, aufgrund seiner wichtigen Stellung und Rolle in der Zeit zwischen 1914 - 1918 - und diese ist ja in dieser Arbeit von primärem Interesse und nicht die österreichische Filmgeschichte selbst. Damit aber weiterhin eine chronologische Erzählweise beibehalten werden kann, wird sich der um die Sascha-Film und „Sascha“ Kolowrat zentrierte Beitrag aufteilen und findet seine Fortsetzung erst im Kapitel „Organisation der Filmpropaganda im Kriegspressequartier“.

## 6.2. Sascha-Film

Graf Alexander „Sascha“ Joseph Kolowrat-Krakowsky, geboren am 29. Jänner 1886 im New Yorker Vorort Glenridge, gilt als Pionier der Kinematografie in Österreich. Der aus dem böhmischen Uradel entstammende Sascha Kolowrat interessierte sich speziell für Technik. Seine Matura erreichte er allerdings nur durch vermehrte Geldmittel seiner Familie. Er erwarb sich aber ab 1902 Kenntnisse in Motorbau und Automobilfahrpraxis. Besonders begeisterte ihn die „Kinematik“, die Lehre von der Bewegung.

Als Sascha Kolowrat 1909 bei einem Aufenthalt in Paris Filme der Gebrüder Pathé sah, war er sofort begeistert; er begann anschließend mit selbstgebauten Kameras eigene Experimente im Bereich Film zu drehen und entwickelte seine Filme in den Bottichen seiner Waschküche. Auch wenn die ersten Versuche nicht keine gute Qualität hatten und nicht präsentiert werden konnten, gab er nicht auf und experimentierte weiter (vgl. Krenn, 1999, S. 36ff).

Von Vorteil für sein Vorankommen war dabei das beachtliche Privatvermögen, auf welches er zurückgreifen konnte und in seine Filmproduktion investieren konnte.

Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1910, konnte Sascha Kolowrat das Majorat antreten und gründete noch im selben Jahr die „*Sascha-Filmfabrik*“ in Pfraumberg in Böhmen.

Allerdings wurde die „*Sascha-Filmfabrik*“ erst zwei Jahre später, im Jahr 1912, im Wiener Handelsregister protokolliert. Eigen gebaute improvisierte Hilfsmittel wie Eigenbau-Kameras sorgen zu Beginn für eine zu geringe Qualität, deshalb suchte er sich professionelle Hilfskräfte, im Bereich Fixierung, Entwicklung und Viragierung des Filmmaterials. Um bessere Lichtverhältnisse zu bekommen erstand Sascha Kolowrat Quecksilberdampflampen und kaufte sich später ein überdachtes Atelier (vgl. Krenn, 1999, S. 37f).

Bei den ersten Filmen von „*Sascha-Filmfabrik*“ handelte es sich um Sportreportagen und Naturaufnahmen aus der Umgebung, z.B. „*Aufnahmen vom Semmeringrennen*“ (Ö-U 1909) (vgl. Spitzer, 1998, S. 2). Im Jahr 1912 übersiedelte das Labor von der Provinz nach Wien in die Pappenheimgasse, 2 im 20. Bezirk. Zusätzlich ersteigerte er noch eine Freilichtbühne in der Egerthstraße und ein Atelier in der Biberstraße.

Im Jahr 1912 wurde auch der älteste noch erhaltene Film aus der „*Sascha-Filmfabrik*“ gedreht, der Dokumentarfilm „*Die Gewinnung des Eisens am Steirischen Erzberg in Eisenerz*“ (Ö-U 1912). Der Film ist eine Dokumentation über die Industrie.

Neben weiteren Dokumentarfilmen entstanden im Jahr 1912 auch die ersten Spielfilmversuche, wobei es sich zunächst um Lustspiele handelte; auch der erste Langfilm „*Kaiser Joseph II*“ (Ö-U 1912) wurde in diesem Jahr gedreht.

Im Jahr 1913 gelang es Kolowrat die Theaterlegende Alexander Girardi für ein Leinwanddebüt zu gewinnen. Der Film „*Der Millionenonkel*“ (Ö-U 1913) wurde Kolowrats erster künstlerischer und auch finanzieller Erfolg (vgl. Krenn, 1999, S. 38f).

## **7. Die internationale Filmentwicklung im Ersten Weltkrieg**

Wie bereits erwähnt musste Österreich-Ungarn um den Filmbedarf des Publikums zu decken viele Filme aus dem Ausland importieren. Besonders viele Filme wurden aus Frankreich und aus England importiert. Auch wenn kurz nach Kriegsausbruch Filme aus Frankreich, England, Russland und Belgien wegen Demonstrationen verboten wurden (vgl. Österreichischer Komet, Nr. 225, S.1) war die österreichische-ungarische Filmwirtschaft noch immer auf Importe, vor allem aus Deutschland und den neutralen Ländern, sowie zunächst auch aus Italien angewiesen. Die österreichische Filmproduktion deckte nämlich nur einen Bruchteil des Filmbedarfes. Ab Mai 1915 wurden wegen dem Krieg mit Italien auch keine Filme mehr aus Italien importiert (vgl. Österreichischer Komet, Nr. 298, S.1). So wurden z.B. 1916 für geschätzte 6 Millionen Kronen Filmimporte aus Deutschland betätigt (vgl. Österreichischer Komet, Nr. 346, S. 1). Aus diesem Grund ist die internationale Filmentwicklung nicht irrelevant für die Filmwirtschaft in Österreich-Ungarn; daher wird im folgenden Kapitel auf die Filmentwicklung in Frankreich, Deutschland, Italien, Großbritannien, den USA und Russland eingegangen. Zusätzlich ermöglicht die internationale Positionierung des Filmes ein tieferes Verständnis über die propagandistische Berichterstattung in Österreich-Ungarn.

### **7.1. Filmentwicklung in Frankreich**

Die Gebrüder Lumière reisten nach ihren erfolgreichen Vorstellungen im Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris, mit dem „Cinématographe“ um die Welt. Sie verkauften ihre Aufnahmen und verpachteten ihre Geräte; um dem Lieferdruck der bewegten Bilder nachzukommen wurden professionelle Kameraleute ausgebildet. Aber nicht nur die Gebrüder Lumière sondern auch Léon Gaumont oder der Illusionist Georges Méliès beschäftigten sich mit der Kinematographie (vgl. Abel, 2005, S. 249). Der Lieferdruck auf die wenigen ProduzentInnen wurde jedoch so groß, dass 1897 Charles Pathé das Patent der Brüder Lumière erwarb und selbst begann Kameras, Projektoren, sowie bewegte Fotografien herzustellen (vgl. Engell, 1992, S.46ff) So begann das Unternehmen „Pathé-Frères“ actualités, Trickfilme und féeries für Jahrmärkte und Musikhallen herzustellen (vgl. Abel, 2005, S. 249).

Die Weiterentwicklung der Kinematographie wurde wesentlich vom Unternehmen „*Pathé*“ vorangetrieben. Besonders die finanziellen Mittel einer Finanzgruppe ermöglichten „*Pathé*“ eine industrielle, kapitalisierte und arbeitsteilige Herstellung von Filmen. Dadurch setzte sich „*Pathé*“ von seiner Konkurrenz, wie „*Star-Film*“ von Georges Méliès deutlich ab und konnte sich zu einer weltweiten Filmmacht entwickeln, zudem wurde die Filmproduktion drastisch erhöht.

Jede Woche wurde ein neues Programm, bestehend aus unterschiedlichen Genres in Vorführungsstätten oder Jahrmarktläden angeboten. „*Pathé*“ konnte die große Filmnachfrage decken und sogar in andere Länder expandieren. Es entstanden Filialen in Deutschland, Russland, Italien, den USA und Österreich. Das Filmunternehmen „*Gaumont*“ versuche nach dem Erfolg von „*Pathé*“ mit Hilfe von Finanziers die eigene Arbeitsweise zu industrialisieren und dies mit Erfolg (vgl. Abel, 2005, S. 249). Sowohl die Banque Suisse et Française als auch eine Unternehmensgruppe aus dem Elsass investierten in die Filmfirma (vgl. Toelpitz, 1979, S. 48). Nach dem Erfolg von „*Pathé*“ und „*Gaumont*“ wurden weitere Filmfirmen wie etwa „*Lux*“, „*Eclipse*“ oder „*Éclair*“ gegründet (vgl. Abel, 2005, S. 250).

Besonders „*Éclair*“ wurde ein ernstzunehmender Konkurrent. Als die Brüder Pathé 1907 entschieden Filme zu verleihen und nicht mehr zu verkaufen, löste dies eine Umstrukturierung des Filmsystems aus. „*Pathé*“ hatte eine bessere Marktkontrolle und auch Firmen wie „*Gaumont*“ und „*Éclair*“ begannen Filme zu verleihen. Zusätzlich begannen die Konzerne eigene, besser ausgestattete Läden auf den Jahrmärkten zu errichten. Der Trend zu festen Vorführstätten hatte somit begonnen, jedoch gingen wegen einem monotone Repertoire und ständigen Wiederholungen die Zuschauerzahlen zurück. Die Firmen sahen sich gezwungen neue Märkte zu erschließen und so versuchten sie den Film zu veredeln und das Bürgertum damit zu erreichen, zu diesem Zweck wurde die „*Société Film d'Art*“ von der Finanzfirma Frères Lafitte gegründet (vgl. Pearson, 1996, S. 35).

Ziel der Film d' Art, also dem Kunstfilm war es die Bourgeoisie für Filmvorstellungen zu gewinnen. Die gedrehten Kunstfilme zeichneten sich vor allem durch namhafte KünstlerInnen, bekannte Theater- und SchauspielerInnen aus, die an den Projekten mitwirkten.

Die Kunstfilme kamen jedoch nicht gut beim Publikum an, weder beim einfachen Volk noch beim Bürgertum. Obwohl dies so war, trieb der „Film d’Art“ die kinematographische Entwicklung, trotz seines Misserfolgs weiter voran, so wurden z.B. Handlungen seither immer öfter nach literarischen Vorgaben gedreht.

Die Firma „*Film d’Art*“ wurde bereits 1911 verkauft; die von „*Pathé*“ 1908 gegründete Konkurrenzfirma zum Film d’Art, die „*Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*“, kurz S.C.A.G.L war hingegen erfolgreicher. Werke von Émile Zola und Victor Hugo wurden zu Standard-Verfilmungen. Ziel war es ein demokratisches Gegengewicht zu den aristokratischen und elitären Versuchen des Film d’ Art zu schaffen. Der Erfolg von S.C.A.G.L. veranlasste danach mehrere Firmen eigene artistische Filme herzustellen. Ab 1908 entwickelte „*Pathé*“ damit „*Pathé-Journal*“ (F 1908-1928) die standardisierte Produktionsstrategie der Serie, welche sich in abgeänderter Form weltweit verkaufte; zusätzlich wurden Komik-Serien produziert (vgl. Abel, 2005, S. 250).

Mit der Serie „*La Vie Telle Qu’elle Est*“ (F 1911 – 12) von „*Gaumont*“ brach Regisseur Louis Feuillade mit der Tradition der theatralischen Übertreibungen; seine Aufnahmen waren eher naturalistisch, besonders seine Szenen aus dem Alltag und über die einfachen Menschen hatten Erfolg beim Publikum (vgl. Toelpitz, 1979, S. 53f). Die Filme von Feuillade sprachen besonders Soldaten an, die aus dem Krieg zurückgekehrten (vgl. Toelpitz, 1979, S. 148).

Ein weiteres Filmgenres was das Interesse des Publikums in Frankreich weckte, waren Sensationserzählungen aus der Presse und der Kriminalliteratur. Vor allem Victorin Jasset und Feuillade entwickelten den französischen Polizeifilm. Die Gruppe rund um die Zeitschrift „*La Bataille Syndicaliste*“ versuchte ab 1913 kinematographische Aufnahmen zu produzieren, welche die Wahrheit über die kapitalistische Welt zeigen sollten. Zwar hatte die Gruppe keinen Erfolg und zerfiel bereits 1914, jedoch wendeten sie sich später ganz der Kriegspropaganda zu (vgl. Abel, 2005, S. 250).

Die Staatsorgane spielten erst relativ spät in der Kinematographie eine Rolle. 1907 wurde der Pathé Film „À Biribi“ (F 1907) der sich mit dem Thema der Disziplinarstrafen in der Armee beschäftigte, von einigen Bürgermeister verboten (vgl. Abel, 2005, S. 258), auch Szenen einer Hinrichtung in Béthune von 1909 wurden untersagt. Mit „Hors La Loi“ (F 1912) drehte „Éclair“ einen Film der von einer Gangsterbande die kurze Zeit später festgenommen wurde, handelt; dieser Film veranlasste die Behörden, keine Filme über kriminelle Tätigkeiten, welche sich kürzlich zugetragen hatten, mehr zuzulassen. Seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges mussten die Filme vorab von einem Zensuramt auf nationaler Ebene genehmigt werden. Der Innenminister Louis-Jean Malvy setzte im Juni 1916 durch eine Verordnung ein zentrales Filmkontrollorgan ein. Der Vorsitz wurde von Paul Ginisty übernommen. Bereits im ersten Jahr wurden 145 Filme verboten. Die französische Kinematographie unterlag während des Ersten Weltkrieges einer nationalen und einer lokalen Zensurkontrolle (vgl. Abel, 2005, S. 258 und Jeancolas, 1994, S. 228f).

Wegen der Konkurrenz aus Europa und Amerika war die führende Stellung Frankreichs im internationalen Filmmarkt bereits vor dem Krieg geschwächt. Durch die Generalmobilmachung zu Beginn des Krieges wurde die französische Filmindustrie weiter geschwächt (vgl. Uricchio, 1996, S. 63). Der „*Courrier Cinématographique*“ berichtete „*unsere Industrie, mehr als alles andere, wird tödlich getroffen werden, wenn morgen eine allgemeine Mobilmachung für eine Zeit den Herzschlag Frankreichs anhält*“ (Le Fraper, 1914, S.3). Die Mobilmachung riss die Menschen aus den Studios, die Militärbehörden beschlagnahmten sowohl die Studios als auch die Kinos. Die Produktion inländischer Filme wurde am Vorabend des Kriegsausbruches ruckartig für sechs Monate unterbrochen. Aufgrund des Gleichheitsprinzips wurden auch die Filmemacher im Frontbereich eingesetzt (vgl. Daniel, 1972, S.35 und 52).

Nachdem einige Studios samt Mitarbeiter wieder freigestellt wurden, wurden vor allem Unterhaltungsfilme produziert. „*Gaumont*“ erklärte, kurz nach Wiedereröffnung seiner Studios, dass nach patriotischen Filmen verlangt würde. „*Gaumont*“ und später auch „*Pathé*“ bekamen ihre Ausrüstung zurück und sie brachten Anfang 1915 ihre ersten im Krieg gedrehten Filme heraus. Trotzdem wanderten viele bekannte Filmemacher wie Albert Capellani, Maurice Tourneur oder Emile Chautard auf der Suche nach besseren Arbeitsbedingungen aus (vgl. Jeancolas, 1994, S. 228).

Als die Filmproduktion fortgesetzt wurde, hatten sich die Bedingungen im Krieg geändert. „Pathé“ konzentrierte sich zunehmend auf die Filmverleihung um sein Imperium zu retten, somit wurde die Filmproduktion jedoch vernachlässigt (vgl. Uricchio, 1996, S. 63).

Die ersten Kriegsmonate vergingen ohne Aufnahmen; allerdings versuchten einerseits der Historiker Pierre Marcel sowie der Journalist Jean-Lois Croze dies zu ändern. Auf diese Bestrebungen hin wurde vom Kriegsminister Milleraud im Februar 1915 die Genehmigung zur Errichtung einer „*Section Photographique et cinématographique de l'armée*“ (SPCA) gegründet, jedoch war es den Kriegskorrespondenten nicht erlaubt an vorderster Front zu drehen. Am 27. Juni 1916 bei der Schlacht an der Somme änderte sich dies; zwar unterlagen die Aufnahmen einer strengen Zensur, allerdings hatten die Filmemacher Zutritt zur Front. Im März 1917 übernahm die „SPCA“ die Herausgabe der Aktualitäten-Wochenschauen um diese für Propaganda Zwecke zu nutzen. So beschäftigte die „SPCA“ ab 1918 rund 50 Kameraleute die von der Front berichteten (vgl. Daniel, 1972, S. 52f).

Besonders Melodramen wurden vermehrt in Frankreich während der Kriegszeit gedreht (vgl. Daniel, 1972, S. 46). Die heroisch-patriotische Darstellung vieler Filme wurde jedoch relativ bald von der Zivilbevölkerung abgelehnt (vgl. Toelpitz, 1979, S. 148). Durch die Dauer des Krieges gerieten die patriotischen Filme immer mehr in Kritik. Bereits ab 1915 war der einstige Enthusiasmus verflogen; auch in Frankreich wollten die Zuschauer durch Komödien oder auch Melodramen die Kriegsrealität vergessen; somit hatte die Zerstreungsfunktion des Films Priorität (vgl. Daniel, 1972, S. 53ff).

In den Frontkinos wurden bereits 1915 mit der Zustimmung der Militärbehörde, Filmvorführungen in den Standquartieren organisiert. General Joffre setzte sich für die Einrichtung eines privaten Filmdienstes ein, der „*Cinéma aux Poilus*“ organisierte ab 1915 einzelne Filmvorführungen für die Soldaten an der Front.

Richtig durchsetzen konnte sich das Frontkino aber erst ab Juni 1917; innerhalb von fünf Monaten entstanden rund 400 Kinos in den Erholung- und Genesungszentren sowie an den Bahnhöfen an der Front. Von den Filmvorführungen profitieren allerdings nicht nur die Soldaten; viele Menschen vom Land hatten so die Gelegenheit Bekanntschaft mit dem Medium Film zu machen (vgl. Jeancolas, 1994, S. 234).

## 7.2 Filmentwicklung in Deutschland

Obwohl sich bereits früh deutsche Techniker, wie etwa Messtner oder Skladanowskys mit der Kinematographie befassten, war das deutsche Kaiserreich dem neuen Medium bis 1910 kritisch eingestellt (vgl. Elsaesser et.al. 2005, S. 270). Dies machte sich besonders durch die Ablehnung deutscher KapitalgeberInnen bemerkbar (vgl. Faustlich et. Al., 1994, S.28); aus diesem Grund blieb die deutsche Filmindustrie bis 1912 auf einem vorindustriellen Level, die Filme wurden vergleichsweise länger als in anderen Ländern in Wanderkinos und Jahrmärkten gezeigt. Erst relativ spät, ab 1911 konnten sich fixe Kinos, welche auch „*Kinotopp*“ genannt wurden, durchsetzen (vgl. Elsaesser et.al. 2005, S. 270).

Der deutsche Filmmarkt wurde von ausländischen Firmen dominiert. Nur wenige Filmunternehmen wie die „*Deutsche Bioscop-AG*“ (1897), die „*Deutsche Muterskop & Biograph*“ (1898), die „*Messter-Projektion /- Film*“ (1901), „*Jules Greenbaum´s Deutsche Bioscop*“ (1902) und „*Duskes*“ (1905) konnten sich etablieren (vgl. Faustlich et.al., 1994, S. 29). Besonders Oskar Messter und Paul Davidson konnten in der deutschen Filmindustrie herausstechen. Während Messter am wissenschaftlichen und militärischen Nutzen der kinematographischen Produktion interessiert war, konzentrierte sich Davidson auf die Unterhaltungsbranche (vgl. Elsaesser et.al. 2005, S. 270). Oskar Messter bot mit seinem Kameramann Carl Froelich eine große Bandbreite an Genres an und drehte ab 1907 auch längere Spielfilme mit bekannte SchauspielerInnen. Ab 1914 entwirft Messter die „*Messter-Woche*“ (D 1914-1922) welche parallel zur „*Eiko-Woche*“ Dokumente zum Krieg zeigte. Diese Wochenschauen waren beim Publikum sehr beliebt, da die ausländischen Unternehmen keine Wochenberichte aus deutscher Sicht produzierten (vgl. Faustlich et.al., 1994, S. 29).

Davidson schloss 1906 mehrere kleinere Filmunternehmen zur „*Allgemeinen Kinematographen-Theater Gesellschaft*“ zusammen, welche kurze Zeit in die „*Kapitalgesellschaft Projet-Union AG*“ (PAGU) umgewandelt wurde. Zum Großteil vertrieb er ausländische Filme, ergänzte das Programm jedoch mit eigenen Filmen wie etwa „*Heisses Blut*“ (D 1911) (vgl. Elsaesser et.al. 2005, S. 270f und Faustlich, 1994, S. 29).

Die Ausbreitung des Filmes löste eine Kinoreformbewegung aus, deren Ziel es war, den Jugendschutz im Film auszuweiten und das Kino vermehrt für kulturelle und wissenschaftliche Zwecke zu nutzen. So wurden vermehrt Lehrfilme sowie Kulturfilme produziert (Pearson, 1996, S.37). Zudem wurden in dieser Zeit neue Filmunternehmen wie etwa „Vitascope“ (1909), „Komet-Film“ (1911), „Continental-Kunstfilm“ (1911), „Eiko-Film“ (1911) und „Luna-Film“ (1913) gegründet. Jedoch wurde der deutsche Filmmarkt nach wie vor von ausländischen Firmen dominiert (vgl. Elsaesser et.al. 2005, S. 270f).

Während dem Ersten Weltkrieg stiegen zum einen die Filmproduktionen rasant an, zum anderen wuchsen die Zuschauerzahlen. Existierten in Deutschland 1912 erst elf Produktionsfirmen, hatten sich nach dem Ersten Weltkriege, im Jahr 1920, über zweihundert filmproduzierende Unternehmen am deutschen Markt etabliert. Die Gründe für den Aufschwung des Filmes im Ersten Weltkrieg sind divers. Der Film hatte bereits vor dem Ausbruch des Krieges den Weg in die Salons von Kunst und Gesellschaft gefunden und sich von seinem früheren Jahrmarktumfeld emanzipiert (vgl. Dahlke et al., 1993, S. 7). So existierten bereits vor 1914 weltweit rund 60.000 ständige Kinos davon 2.900 alleine in Deutschland (vgl. Toeplitz, 1979, S. 105).

Obwohl die Wirtschaft außerhalb der Kriegsproduktion herbe Verluste ertragen musste, waren im Filmgeschäft große Gewinnspannen möglich. (vgl. Toeplitz, 1979, S. 106). Bereits vor dem Ersten Weltkrieg wurde der Film als Exportware entdeckt; besonders Frankreich, Italien und Dänemark dominierten den Markt. Deutschland zählte als großer Abnehmer der Exportgeschäfte, denn die starken inländischen Nachfragen konnten nicht durch die elf Produktionsfirmen gedeckt werden.

Die nationale Filmproduktion in Deutschland betrug 1914 nicht über 15 Prozent. (vgl. Rother, 1998, S.197), dies änderte sich jedoch mit dem Ausbruch des Krieges. Die Produkte der Feindstaaten verloren an Bedeutung. Zwar durften vor Kriegsausbruch eingeführte Filme während des Krieges fast uneingeschränkt vorgeführt werden, allerdings nahm der Einfluss von ausländischen Filmen deutlich ab und schaffte der deutschen Filmindustrie ungeahnte Freiräume (vgl. Toeplitz, 1979, S. 106). Die Import-Blockaden bedeuteten jedoch für Unternehmen wie „PAGU“, welche sich auf den Vertriebssektor spezialisiert haben, größere Verluste (vgl. Elsaesser et.al. 2005, 271ff).

Neben der zunehmende gesellschaftliche Anerkennung des neuen Mediums war für Toelpitz auch die leichte Erreichbarkeit des Kinos ausschlaggebend für seinen Erfolg. Kein anderes Medium schaffte laut Toelpitz, einen ähnlichen Spagat zwischen einerseits Information und Unterhaltung und andererseits zwischen den unterschiedlichen sozialen Schichten (vgl. Toeplitz, 1979, S. 106). Die Zuseher mussten nicht lesen können, noch vermögend sein, um das Kino zu besuchen. Neben der leichten Erreichbarkeit lockte das Kino die Zuseher mit günstigen Eintrittspreisen, zudem war auch ein psychologischer Grund ausschlaggebend für den Erfolg des Filmes; in Zeiten der Not während dem Krieg, war das Kino ein Zufluchtsort der heilen Welt indem das Kriegsleid für kurze Zeit mit Hilfe von Liebesromanzen oder Komödien vergessen werden konnte. So ist es für Bir et. Al. nicht verwunderlich, dass in allen beteiligten Kriegsländer der Trivialfilm am Erfolgreichsten blieb. Auch wenn der Zuschauer, mit Hilfe von Wochenschauen über die Vorgänge an der Front informiert wurde. Dies änderte sich auch nicht, als der Film in den kriegstreibenden Länder als Propagandainstrument für den Auslands- und Inlandseinsatz entdeckt wurde (vgl. Bir et, al., 2000, S. 329).

Im Vergleich zu den heutigen Produktionszeiten, war die Produktionszeit von Filmen sehr kurz. Somit war es den Produktionsfirmen möglich sehr schnell auf die neue Situation Krieg einzugehen. Die ersten neuproduzierte Filme mit Kriegsmotiven wie etwa „*Michels eiserne Faust*“ (D 1914) oder „*Kriegsgetraut*“ (D 1914) wurden bereits im September 1914 angekündigt (vgl. Der Kinematograph, 16.9.1914, Nr. 401 und der Kinematograph, 02.09.1914, Nr. 403). In den ersten Kriegsmonaten folgte eine Flut von Titeln wie etwa „*Das Vaterland Ruft*“ (D 1914), „*Deutsche Helden*“ (D 1914), „*Deutsche Frauen*“ (D 1914), „*Deutsche Treue*“ (D 1914), „*Es Braust Ein Ruf wie Donnerhall*“ (D 1914) oder „*Nun wollen wir sie alle dreschen*“ (D 1914). Bei der Entstehung dieser Filme spielte für Bir et al. jedoch mehr der patriotische Überschwang der ersten Kriegswochen und die geschäftlichen Aussichten eine größere Rolle als der Propagandawille; sie spiegelten vielmehr traditionelle, fast romantische Vorstellungen des Krieges wieder. Sehr oft fehlte die Darstellung von Kämpfen oder die Kampfszenen waren in ihrer Darstellung unrealistisch (vgl. Bir et al., 2000, S. 335).

Die Deutschen Filmproduktionen nahmen zunehmend Einfluss auf besetzte, neutrale und verbündete Länder. Der Einfluss der deutschen Filmproduktionen wurde laut Uricchio so groß, dass sie Filmproduktionen in verbündeten und besetzten Ländern fast verdrängten (Uricchio, 1996, S. 66). Wie bereits erwähnt hatte die deutsche Filmproduktion auch einen großen Einfluss auf den österreich-ungarischen Filmmarkt. Zahlreiche Filme wurden aus Deutschland importiert.

Bis 1910 beschränkte sich die Kontrolle der Filmvorführungen auf den Kinderschutz. Allerdings wurde die Nachfrage nach generellen Regulierungen mit dem Erscheinen des „Feature-Films“ geweckt. Wegen starken regionalen Unterschieden wurde die Zensur schließlich zwischen 1912 und 1914 in Berlin zentralisiert; betroffen waren alle Filme welche in irgendeiner Weise als übel gegen den Wertekomplex empfunden wurden (vgl. Elsaesser et.al, 2005, S.271ff).

Bei den Filminhalten zu Kriegsbeginn beobachtet Bir et al. wiederkehrende Merkmale, welche die Bevölkerung von der Kampfkraft der eigenen Truppen überzeugen sollten und die Gefahr für die eigenen Soldaten verharmlosten. Während die eigenen Soldaten fast schon ritterlich dargestellt wurden, wurden feindlichen Soldaten als sehr hinterhältig dargestellt. Ein weiteres wiederkehrendes Merkmal in den ersten Kriegsmonaten ist nach Bir et al., dass alle Teile der Bevölkerung, unabhängig von ihrer Klassenzugehörigkeit „gleich“ dargestellt wurden, was symbolisch für das ganze Vaterland steht, dass an einem Strang ziehen sollte – ganz nach der Aussage von Kaiser Wilhelms II „*Ich kenne keine Parteien mehr*“. Im Krieg sind alle Soldaten Kameraden, egal welche Herkunft sie haben. Mit Hilfe dieser Darstellung wurde den Bürgern die Illusion gegeben durch den Krieg aufsteigen zu können (Der einfache Mann wird zum Kriegshelden), wie etwa in dem Film „*Das ganze Deutschland soll es sein!*“ (D 1914) (vgl. Bir et al, 2000, S. 336f). Diese Praxis lässt sich auch in Österreich-Ungarn beobachten, wie etwa im Film „*Der Traum eines österreichischen Reservisten*“ (Ö-U 1915).

Als Protagonisten werden auch Personen, die bisher nicht so wertvoll für die Gesellschaft waren, wie etwa Säufer und Spieler gezeigt, die sich durch den Krieg wandeln und Helden werden. Der Krieg wird hier als reinigendes Motiv dargestellt. Auch die Rolle der Frauen war im deutschen Film klar definiert, so wurden nach Bir et al. besonders jüngere Frauen gerne als Krankenschwester gezeigt. Sie unterstützten und pflegten die deutschen Soldaten liebevoll. Ältere Frauen wurden als opferbereite Mütter, welche ihre Söhne zur Verteidigung des Landes in den Krieg schickten, dargestellt (z.B. im Film „*Fürs Vaterland!*“). Tatsächlich ersetzten die Frauen die Männer immer mehr in der Arbeitswelt, jedoch wurde dieses Bild der Frau laut Bir et al. nicht im Film gezeigt. Diese Aussage muss aber zumindest für Österreich-Ungarn revidiert werden, da im Film „*Das Stahlwerk der Poldihütte im Ersten Weltkrieg*“ (Ö-U 1916) mehrere Frauen bei der Fabrikarbeit gezeigt wurden.

Auch bei der Darstellung der Gegner beobachtet Bir et al. wiederkehrende Merkmale, so wurde das Motiv des barbarischen Russen in mehreren Filmen wie etwa in „*Leuchtfener für Lubaczow*“ (D 1914) gezeigt, oder das Motiv des verschlagenen hinterhältigen Franzosen, wie etwa in „*Silvesterfeier im Schützengraben*“ (D1914). Die englischen Soldaten wurden jedoch, nach der Analyse von Bir et al. in den deutschen Filmen erst ab 1917 porträtiert (vgl. Bir et al., 2000, S.337f).

Bir et al. beobachtet, dass die deutschen Filme vorwiegend nach innen gerichtet waren, mit dem Ziel der Stärkung des Gemeinschaftsgefühls und trugen so auch zur Kriegsmobilisierung der Bevölkerung bei. Besonders die gegen die Russen gerichteten Filme, bei denen auf die tatsächliche Verwüstung im eigenen Land hingewiesen werden konnte, eigneten sich für eine Auslandspropaganda. Die Propaganda der ersten beiden Kriegsjahre zeigt zum größten Teil klischeehafte Feindbilder, welche es auch schon vor dem Film gab. Wurden bis 1915 noch sehr viele Filme mit Soldaten in „feldgrünen Uniformen“ gezeigt, so nahm mit dem Ende des Elans des Bewegungskrieges die Begeisterung in der Bevölkerung für solche Filme schnell ab. Ab 1915 waren wieder Lustspielfilme, Sensationsfilme oder Detektivfilme, in denen die Kriegssorgen für kurze Zeit vergessen werden konnten, beliebt (vgl. Bir et al., 2000, S. 340f).

Neben den Spielfilmen, spielte auch in Deutschland die Produktion von Wochenschauen eine Bedeutung und trug zur Attraktivität des Kinos bei. Vor allem am Anfang des Krieges hatte die Bevölkerung noch Vertrauen in die Wahrhaftigkeit des Geschehens, allerdings war man sich sowohl auf amtlicher als auch auf militärischer Seite noch nicht ganz über die propagandistischen Möglichkeiten des Mediums Film bewusst. Der Filmproduzent der privaten Wochenschauen reiste zwar mit amtlicher Erlaubnis mit, war aber nicht wie im Zweiten Weltkrieg ein Heeresmitglied; dies führte dazu, dass der/die BerichterstellerInnen nicht nahe genug an die Front herankamen und nicht ausreichend über geplante Aktionen in Kenntnis gesetzt wurden. Zusätzlich waren die Kameras noch schwerfällig und benötigten ein Stativ, was die Arbeit der Berichtersteller auch noch erschwerte. Trotzdem war Deutschland besonders zu Kriegsbeginn, hier im Vorteil im Vergleich zur Entente, wo man sich erst später entschied Aufnahmen von den Truppen zuzulassen. Jedoch wurden oft ähnliche Bilder aufgenommen, was schnell zu einer Ermüdung beim Publikum führte (vgl. Bir et al., 2000, S. 341f).

Aufgrund der Kriegsermüdung beim Publikum und wegen der zunehmender Propagandabemühungen mit Hilfe vom Medium Film in den feindlichen Staaten kam es Mitte der 1916 Jahren zu Reaktionen in der deutschen Filmpropaganda. Sowohl die Großindustrie als auch die Oberste Heeresleitung versuchten die Propaganda, welche zuvor zersplittert war, zu bündeln und zu verstärken. 1916 gründete Ludwig die „*Deutsche Lichtbild Gesellschaft*“ (DLG). Um Kontrolle über die Produktion zu erlangen, wurde im September 1916 eine Militärische Film- und Photostelle eingerichtet. Die Organisation war allerdings zu schwach um neben der militärischen Tätigkeit auch noch die Propaganda zu leiten, aus diesem Grund wurde ab 30. Januar 1917 das „*Bild- und Filmamt*“ (BUFA) gegründet, welche alle Filmstellen des Kriegsministeriums, alle militärischen Stellen und die Stellen des Auswärtigen Amtes vereinte. Die „*BUFA*“ übernahm sämtliche Zensurenentscheidungen, entschied über die Verteilung des Rohfilms und erteilte zudem Drehgenehmigungen, Filmförderungen und Einrichtung von Feldkinos (vgl. Barkhausen, 1982, S.73ff und Uricchio, 1996, S.66).

Dies ermöglichte es Deutschland Frontaufnahmen mit militärischen Filmtrupps zu drehen. Als Antwort zum Englischen Film „*The Battle Of The Somme*“ drehten die „*Bei unseren Helden an der Somme*“ (D 1917) welcher jedoch nicht den gleichen Erfolg hatte (vgl. Bir et al., 2000, S. 343).

Die Bemühungen der „DLG“ und „BUFA“ veranlassten im Juli 1917 Generalquartiermeister Erich Lundendroff, zur Forderung der Vereinheitlichung der deutschen Filmindustrie mit staatlichen Mitteln. Aus dieser Initiative erfolgte am 18. Dezember 1917 die Gründung der „UFA“, welche mit 25 Millionen Mark Kapital mehr als zehnmal so groß war wie die bis dahin größte Aktiengesellschaft auf dem Filmmarkt - die „PAGU“- welche in die „UFA“ aufging. Finanziert durch die Regierung und mit Großkapital ausgestattet, erlangte die „UFA“ bald eine monopolartige Stellung innerhalb der deutschen Filmindustrie, nachdem sie bestehende Filmfirmen, wie „Messter“, „Union“ oder „Nordisk“ aufgekauft hatte. Allerdings kam die „UFA“ für den Ersten Weltkrieg etwas zu spät. Als der Konzern seine Gründungsphase hinter sich gebracht hatte, war der Erste Weltkrieg bereits vorbei (vgl. Bir et al, 2000, S. 344 und Uricchio, 1996, S.66).

### 7.3 Filmentwicklung in Italien

Im Jahr 1895 patentierte Filoteo Alberini vor den ersten Aufführungen der Gebrüder Lumiere in Italien sein Kinetografo, allerdings fehlten ihm die finanziellen Mittel um eigene Filme zu produzieren. Zwischen 1895 und 1896 erreichten sowohl die Geräte der Gebrüder Lumière als auch die von Edison den italienischen Markt. Da es in Italien noch keinen großen Produktionswerkstätten wie in Frankreich gab, arbeiteten die italienischen Filmemacher in der ersten Phase der Attraktions-Kinematographie, noch eng mit Mitarbeitern von „Pathé“ und „Gaumont“ zusammen. Auch wenn Italo Pacchino und Reberto Troncone ab 1896 eigene Filme produzierten, dominierten in Italien besonders französische Produktionen. Die Filme wurden in Italien in Vaudeville Theater und Café-Konzerten sowie auf Rummelplätzen vorgeführt. Ab 1904 etablierten sich die ersten Kinos in italienischen Großstätten, besonders in Milan. Da die Eintrittspreise günstig waren und die Filme länger dauerten, konnte ein breites Publikum angesprochen werden (vgl. Blom, 2005, S.333ff).

Die Arbeitsaufteilung in Produktion, Verleih und Aufführung aus Frankreich brachte erst die Filmproduktion im schwach industrialisierten Italien in Gang (vgl. Engell, 1992, S.63). Die große Filmnachfrage führte dazu, dass sich die ersten Filmproduktionsfirmen wie „Cines“ (1906), „Ambrosio“ (1908), „Itala und Pasquali e Tempo“ (1909) in Turin und Rom entwickelten. Zudem entwickelten sich kleinere Filme in weiteren Städten, wie etwa „Comerio“ (1909) in Luca. Die produzierten Filme wurden nicht nur in ganz Italien gezeigt, sondern auch nach Europa oder in die USA exportiert (vgl. Blom, 2005, S.336f).

Die Entwicklung der italienischen Filmindustrie schritt schnell voran; ab 1908 konnte sie bereits mit den Industrien von Frankreich und USA konkurrieren (vgl. Pearson, 1996, S. 28). Ein Grund für den Erfolg waren zum Teil auch die guten Produktionsbedingungen in Italien; das Klima war für Produktionen im Freien geeignet und das Personal günstig (vgl. Faustlich, 1994, S. 24). In den Jahren 1908 bis 1909 kam es sogar zu einer Überproduktion, wöchentlich wurden neue Filme produziert. Zwischen 1910 und 1914 übernahm eine reiche industrielle beispielsweise aristokratische Schicht die Filmproduktion, indem sie bestehende Filmunternehmen übernahmen und daraus neue Unternehmen gründeten. So kaufte z.B. Baron Alberto Fassini „Cines“ und Graf Giuseppe De Liguoro „Milano Films“. Das Filmschaffen wurde folglich zu einem Faktor des kulturellen Prestiges und es wurde vermehrt in die Filmschaffung investiert. Die neue Generation von Filmemachern produzierten aufwendige historische Filme mit monumentalen Aufnahmen, deren Spieldauer wesentlich länger war als bei den zuvor produzierten Filmen. Die sogenannten Feature Filme begannen sich mit großem Erfolg durchzusetzen, weswegen die italienische Bürgerschaft die Kinematographie als sehr geeignet für das Erreichen eigene politische Ziele zu benutzen, begann (vgl. Engell, 1992, S. 63 und Blom, 2005, S. 336f). Mit Hilfe des Filmes konnten zum einen regionale Differenzen überwunden werden, zum anderen wurde das Nationalgefühl verstärkt (vgl. Engell, 1992, S.65). Vor allem in Italien, einem Land mit großen kulturellen Unterschieden und Dialekten, konnte mit Hilfe vom Medium Film die Sprachbarrieren aufgehoben werden (vgl. Steinhorst, 2000, S. 349).

Engell beobachtet, dass sich in Italien bereits vor 1910 eine große Filmindustrie gebildet hatte, sich aber erst nach 1910 Merkmale eines nationalen Stils verbreiteten, bei dem vor allem die Landschaften und die heimischen Traditionen und Geschichte im Vordergrund standen (vgl. Engell, 1992, S. 63).

In den Monumentalfilmen wurde oft versucht eine Kolonialmacht im Maßstab des römischen Imperiums darzustellen. Die Filme erfüllten eine Propagandafunktion und waren zudem erfolgreich. Vor allem Filme die zur Zeit des italienisch-türkischen Krieges entstanden, kamen auf dem Weltmarkt gut an (vgl. Toeplitz, 1979, S. 62). Auch Sorlin beobachtet, dass hinter den Historienfilmen der bürgerliche Wunsch nach einer kolonialen Expansion und einem großen bedeutsamen Italien steckte (vgl. Sorlin, 1996, S.37). Abgesehen vom Historienfilm wurde das Medium Film jedoch wenig für Propagandazwecke in Italien eingesetzt (vgl. Steinhorst, 2000, S. 349f). Neben den historischen Filmen wie z.B. „*Nerone*“ (IT 1909) waren vor allem die Komödie und Non-Fiction in Italien beliebt, aber auch der psychologische Film sowie der Kriminalfilm erfreuten sich großer Beliebtheit. Zusätzlich waren Serien, mit wiederkehrenden Charakteren beliebt, deshalb wurde zum Beispiel die Serie „*Cretinetti*“ vom Produzent Giovanni Pastrone mit dem früheren Pathé Star André Deed zum Kassenschlager (vgl. Blom, 2005, S. 336ff).

Zwischen 1911 und 1914 spielte die italienische Filmindustrie eine führende Rolle am Weltmarkt. Beliebt waren vor allem die langen Bildaufzeichnungen. Filme wie „*Quo Vadis*“ (IT 1913) und „*Cabiria*“ (IT 1914) wurden zum Welterfolge (vgl. Blom, 2005, S. 337).

Dieser Erfolg konnte die italienische Filmindustrie noch zu Beginn des Ersten Weltkrieges ausbauen und es konnten durch die anfängliche Neutralität neue Absatzmärkte in Lateinamerika eröffnet werden. Italien hatte allerdings nach Kriegseintritt, ab 1915 im Vergleich zu anderen kriegsführenden Nationen mehr Probleme. Es kam zu kriegsbedingten Engpässen, bisherige Arbeitskräfte fielen aus, der Vertrieb ging zurück und weniger Filme wurden gedreht. Die Probleme wurden laut Uricchio noch zusätzlich durch eine zusammenbrechende Wirtschaft erschwert; die Unterstützungen der Banken fielen z.B. aus (Uricchio, 1996, S. 66 und Steinhorst, 2000, S. 351).

Zwar versuchte die italienische Regierung die reale Version des Krieges vor der Bevölkerung zu negieren, trotzdem wurden laut den Untersuchungen von Isnenghi die Zensurbestimmungen während des Ersten Weltkrieges nicht wesentlich verändert (vgl. Isnenghi, 1989, S. 143). Die Filme durften genauso wie in der Vorkriegszeit weder die Moral noch die guten Sitten oder den öffentlichen Anstand nicht angreifen und mussten im Einklang mit der nationalen Reputation und Würde sein und weder die öffentliche Ordnung noch die internationalen Beziehungen stören; finstere Gewaltszenen, das Schaden von Tieren sowie perverse Aktionen waren verboten (vgl. Steinhorst, 2000, S.350).

Erst im Laufe des Krieges wurden die propagandistischen Funktionen des Filmes entdeckt, so bot Generalstabchef Graf Luigi Cadorna, finanzielle Unterstützung für die Produktion von Propaganda Filmen an. Zuvor hatten sich aber schon viele Kameraleute freiwillig beim kinematographischen Dienst des italienischen Oberkommandos gemeldet, um an der Front zu filmen, jedoch wurden dem Publikum nur Teile des gefilmten Materials gezeigt (Sorlin, 1994, S.235ff).

Mit Unterstützung der Politik entstanden etwa 60 Propagandafilme unter ihnen auch „*Maciste Alpino*“ (IT 1916) der laut Isnenghi mit Hilfe von Humor das Wir-Gefühl stärken sollte. Die Zensoren ließen die sichtbaren Toten durchgehen (vgl. Isnenghi, 1998, S.175). Steinhorst beobachtet in ihrer Untersuchung, dass vor allem Österreicher als Feinde dargestellt wurden, sie wurden als Behinderer der Nationalen Einheit angesehen (vgl. Steinhorst, 2000, S.352).

Laut den Untersuchungen von Isnenghi waren die kinematographische Darstellung vom Krieg nicht nur stark abweichend von den einzelnen Berichten der Soldaten im Heimaturlaub und den Schilderungen, sondern auch von der Rhetorik über Heldentum und Liebe zum Vaterland. Sowohl Nachrichtensequenzen als auch Dokumentarfilme von der Front veränderten das vom Historienfilm geprägte Bild, gezeigt wurden vor allem charakterlose Horden und vom Feind verwüstete Dörfer, Troßmanöver, öffentliche Zeremonien in Uniform und militärische Transporte sowie Vereidigungen und Abfahrten von Soldaten (vgl. Isnenghi, 1998, S.145).

In Reaktion auf den britischen Film „*The battle of the Somme*“ wurde „*Guerra sull'Adamello*“ (IT 1916) produziert. Im Gegensatz zu der Schlacht an der Somme war diese Schlacht jedoch unbedeutend, da sie den Österreich-italienischen Konflikt nicht beendete (vgl. Sorlin, 1996, S. 47).

Es gab wenige Filme in Italien die Kriegshandlungen zeigten. Mit Hilfe von Humor vermag es der italienische Film, laut Steinhorst, den Menschen geholfen zu haben sich über die Wahrheit lustig zu machen. Auch in Italien nutzten die Zuseher das Kino um die Wahrheit vom Krieg zu verdrängen. Etwa ab Mitte 1916 gingen die Italiener ins Kino um sich zu amüsieren und in eine aristokratisch geprägte Traumwelt zu flüchten (vgl. Steinhorst, 2000, S. 353). Zudem war in Italien der Divenkult sehr beliebt; Berichte über die attraktiven Hauptdarstellerinnen wurden vom Publikum eifrig gelesen. Zeitweise wurde in der Presse mehr über die Diven als über Berichte von der Front geschrieben (vgl. Toelpitz, 1979, S. 149). Nur die verheerende Niederlage der italienischen Truppen in der Schlacht von Caporetto im März 1917 konnte das Desinteresse am Kriegsgeschehen für kurze Zeit aufheben. Damals wurde das dokumentarische Genre wieder beliebt und das patriotisch gestimmte Publikum wollte wieder Soldaten und Kriegshelden sehen. Verzweifelt wurde versucht die aussichtslose Lage zu verändern. Durch die Auflösungserscheinungen des österreichischen Heeres mit der Schlacht bei Vittorio Veneto gelang dies auch ein knappes Jahr später (vgl. Steinhorst, 2000, S. 354).

Nach dem Krieg verlor die zuvor erfolgreiche italienische Filmindustrie ihre Bedeutung. Während z.B. Deutschland den Krieg nutzte und über neue Konzepte verfügte und im Exportmarkt erfolgreicher wurde, produzierten die Italiener noch die gleichen Genres wie in der Vorkriegszeit (vgl. Steinhorst, 2000, S. 354).

#### 7.4 Filmentwicklung in Großbritannien

Die ersten kinematographischen Vorführungen wurden in Großbritannien zunächst auf fahrenden Jahrmärkten in den sogenannten „*penny-arcades*“ oder „*penny gaffs*“ sowie „*magic lantern shows*“ vorgeführt. Jedoch gab es in Großbritannien, laut Pearson kein vergleichbares Gegenstück zur Nickelodeon-Periode in den USA (vgl. Pearson, 1996, S. 38).

Sowohl der vergleichbar kleinerer Markt sowie das Klima setzten der Filmproduktion in Großbritannien Grenzen. Früheren Filmproduzenten wie Cecil Hepworth und Robert Paul waren mit ihren Freiluft- oder glasüberdachten Studios an das Tageslicht und an die Saison gebunden. Auch wenn Hepworth 1903 ein Innenraumstudio baute, blieb das Filmgeschäft bis 1908 Saisonal an Frühling und Sommer gebunden. Als die französische Produktionsfirma „*Pathé-Frères*“ 1906 die Preise für Filmkopien drastisch senkte, löste diese eine Krise in der britischen Filmindustrie aus; immer mehr Filme mussten importiert werden. Folglich setzte sich die 1906 gegründete „*Kinematograph Manufacturers Association*“ (KMA) größtenteils aus ausländischen Handelsvertretern zusammen. Nichts desto trotz vergrößerte sich der Filmmarkt; vor allem wegen der Umstellung von Filmverkauf auf Filmverleih (vgl. Pearson, 1996, S. 38).

Ein neues Gesetz, welches die Sicherheit bei Film-Vorführungen gewährleisten sollte, hatte ab 1909 zur Folge, dass sich immer mehr feste Vorführstätten etablierten. So entstanden ab 1908 die „*picture palaces*“, ein Pendant zu den „*movie palaces*“ in den USA (vgl. Pearson, 1996, S. 38). Der resultierende größer werdende Filmbedarf wurde einerseits durch Importfilme aus den USA und Frankreich gedeckt andererseits wurden längere Filme produziert. Diese Entwicklungen wirkten sich negativ auf kleinere Kinos aus, da sie sich oft die Preise für neu erschienene Filme kaum mehr leisten konnten und zudem auf schnell wechselnde Frequentierung angewiesen waren. Aus diesem Grund kam es zu einer Trennung zwischen der exklusiven Vorführung von längeren Filmen, den „*feature films*“ oder auch „*multiple-reel films*“ und den kleineren Filmvorführungen (vgl. Hiley, 2005, S.281ff).

Neben den Filmen wurden sogenannten „Newsreels“ wöchentlich in den Kinos gezeigt wie z.B. „*Tropical War*“ (GB 1910) oder die französischen „*Pathé Gazette*“ (F 1910 – 70) und „*Gaumont Graphic*“ (F 1910-32). Trotz „Newsreels“ blieb die Filmproduktion in Großbritannien jedoch klein und unterkapitalisiert; ganz im Gegenteil zum Filmverleih, dieser Markt wuchs kontinuierlich, eine Entwicklung die sich im Ersten Weltkrieg noch verstärkte. Laut Hiley wurden rund 95 Prozent aller Filme importiert, wobei etwa 80 Prozent aus den USA stammten (vgl. Hiley, 2005, S.281ff).

Auch wenn die Filmproduktion in Großbritannien klein war, hatte sie dennoch bekannte Vertreter wie etwa die Schule von Brighton (vgl. Sadoul, 1957, S. 45ff). James Williamson, George Albert Smith und Cecil Hepworth hatten Einfluss auf den Filmmarkt und fanden vor allem in den USA Anklang. Die amerikanische Filmwirtschaft hatte aber einen großen Einfluss auf die Englische (vgl. Engell, 1992, S. 59ff). Engell meint sogar: „*England wurde für den Rest der Filmgeschichte mit Ausnahme kurzer Phasen zur Provinz der amerikanischen Filmindustrie.*“ (Engell, 1992, S. 63).

Auch wenn die Kinobesitzer beim Kriegsausbruch befürchteten, dass die Zahl der Besucher rückläufig werden würde, bemerkten sie schnell, dass besonders Kriegsfilme großen Andrang hatten. Dies hatte zu Folge, dass die Kriegsdramen sehr schnell und auf billige Art und Weise produziert wurden. Oft betrug die Produktionszeit nur wenige Wochen oder sogar nur Tage. Die Produktionsfirma „*Baker Motion Photography*“ verwandelten z.B. ein Teil ihres Studios in einen Kriegsschauplatz, der es ermöglichte mehrere Filme gleichzeitig zu drehen; vor allem Filme mit patriotischem Inhalt waren sehr beliebt. Hintergrund dieser Filme war auch die Rekrutierung von Soldaten. Die Titel lauteten so etwa „*Your Country Needs You*“, „*Chained To The Enemy*“, „*The Terrosrs Of The Great European war*“ oder „*Christmas Whithout Daddy*“. In den beliebten Dramen über Spionen war das Feindbild meistens die Deutschen die als brutale, oft betrunkene Schurken dargestellt wurden, welche oft Mädchen vergewaltigten. Auch wenn sie meist schlau waren, waren sie meist auch ungeschickt und wurden vom Secret Service ausgetrickst wie etwa in „*O.H.M.S.: Our Helpless Millions Saved*“ oder „*The Great Spy Raid*“. Nicht selten wurden die Deutschen aber auch so dumm dargestellt, dass sie von Kindern, Senioren oder gar von Tieren überlistet wurden. Die britischen Soldaten wurden hingegen als mutig und heldenhaft dargestellt, wie etwa in „*Saving The Colours*“ (vgl. Hiley, 1994, S. 216 / Low, 1997, S.178. Zit. Nach: Lindberg, 2000, S. 355).

Da die produzierten Kriegsfilme aber oft sehr ähnlich waren, legte sich die Begeisterung für die Filme relativ schnell wieder. Bereits im November 1914 kam es zu einer Flaute und Filmproduktionen aus den USA wurden populär. Dies hatte zur Folge, dass weniger britische Kriegsfilme produziert wurden. So wurden etwa im Jänner 1915 nur vier Kriegsdramen produziert (vgl. Lindberg, 2000, S.356).

Vor allem die Zurschaustellung von Schlachtszenen mit Toten oder Verwundeten wurde zensuriert; zum einen von den FilmproduzentInnen, Kameramännern und Frauen selbst, zum anderen von der „*British Board of Film Censors*“. Die gezeigten Szenen waren harmlos meist sogar fröhlich. Ziel war es zu zeigen, dass der Krieg auch eine gute Seite hat, um auch Soldaten rekrutieren zu können. Dieses Konzept hatte zunächst auch durchaus Erfolg; die Zuschauerzahlen verdoppelten sich als keine Kriegsszenen mehr gezeigt wurden (vgl. Hiley, 1994, S. 217ff. Zit. nach: ebenda, 2000, S. 355).

Die Regierung reagierte auf das Medium Film als Propagandamittel zunächst mit Beschränkungen und Steuern. Vor allem das Heeres- und Marineministerium hatten Angst, dass die Feinde wertvolle Informationen durch gedrehte Aufnahmen bekommen würden, deswegen wurden alle Dreherlaubnisse an der Westfront ab September 1914 verweigert. Im Kriegsministerium war man der Meinung, dass der Film nur der Unterhaltung der Massen diene und trivial oder sogar schädlich sei. Der Propagandawert von Filmen wurde erst erkannt, als britische Botschafter in Bukarest und in den USA Anfang 1915 die Regierung auf das Medium aufmerksam machten. Die zuständig Propagandakommission, die „*National Insurance Commission*“ des „*Wellington House*“ in London stimmte darüber ein, dass sachliche Dokumentarfilme von realem Wert wären; Bedingung für die Produktionen war jedoch eine Genehmigung des Heeres- und Kriegsministeriums (vgl. Lindberg, 2000, S. 356), was allerdings die Produktionszeit der Filme in die Länge zog. So sollte etwa der Film „*You!*“ sowohl fiktionale als auch dokumentarische Elemente enthalten, da die Verhandlungen aber so lange dauerten, kam der Film ohne dokumentarische Elemente heraus (vgl. Hiley, 1985, S. 169ff. Zit. nach: Lindberg, 2000, S. 357).

Zuerst machte das Kriegsministerium, laut Vermutung von Hiley, keinen großen Unterschied zwischen fiktionalen Propagandafilmen und sachlichen Dokumentationen. Dies änderte sich Mitte 1915 als es zu einer Vereinbarung mit dem Heeres- und Marineministerium kam (vgl. Hiley, 1993, S. 129. Zit. Nach: Lindberg, 2000, 357).

Hilton de Witt Girdwood wurde im Mai 1915 zum ersten offiziellen Kameramann des britischen Nachrichtendienstes ernannt. Er fuhr im Juli zur Westfront um Aufnahmen zu machen, arbeitete aber auch teilweise mit gestellten Aufnahmen. Ein Teil seiner Aufnahmen wurden unter dem Titel „*With the Empire's Fighters*“ (GB 1916) aufgeführt, jedoch waren zu dieser Zeit bereits die nachgestellten Aufnahmen unpopulär. Ab November 1915 wurden zwei Kameraleute benannt und die Propagandafilme „*Once Upon a Time*“ (GB 1915) und „*Britain Prepared*“ (GB 1915) produziert; das Kriegsministerium legte dabei eine ganze Reihe an Verordnungen fest wie etwa Verwendung von Schwarzweißfilmen und eine Eingrenzung der Motivauswahl. Dem Zuschauerwunsch nach Kampfhandlungen wurde ab April 1916 wie etwa im Film „*For the Empire*“ (GB 1916) entsprochen (vgl. Lindberg, 2000, S. 357f).

Doch insbesondere der am 21. August 1916 startende Kriegsfilm „*Battle of the Somme*“ (GB 1916) erreichte eine große Bekanntheit und kommerziellen Erfolg und dies obwohl zunächst keine große Dokumentation geplant war. Im Juni 1916 wurden zwei Kameramänner vom Komitee der leitenden „*Newsreel*“ Firmen genannt „*Tropical Committee*“ zur Westfront geschickt um Kampfhandlungen zu filmen. Nach der Rückkehr entschloss das Komitee eine größere Dokumentation aus dem gedrehten Material zu produzieren. Auch wenn das Kriegsministerium zu Beginn den Wert des Materials für gering einschätzte, wurde ein siebzigminütiger Film „*Battle of the Somme*“ produziert und er spielte alleine in den ersten drei Monaten 30.000 Pfund ein, wurde in 18 Staaten exportiert und vor allem wegen seiner realistischen Darstellung der Kriegsschrecken gelobt. Der Film war so erfolgreich, dass er sogar mit der persönlichen Empfehlung des Königs ausgezeichnet wurde.

Die Aufnahmen von verwundeten und toten Soldaten sowie die Darstellung der Kriegsschrecken, vor allem die Aufnahme einer Attacke, bei der mehrere Soldaten starben, lösten starke Emotionen beim Publikum aus. Die Szene ist nach Beobachtung von Lindberg nachgestellt worden. Trotz dem Erfolg des Filmes ist Lindberg der Meinung, dass das volle Potential des Filmes nicht genutzt wurde, da einerseits eine Erzählerstruktur fehlt und andererseits kein militärischer Erfolg und kein Feind gezeigt wurde, sondern die Hilflosigkeit der Soldaten wurde unterstrichen (vgl. Lindberg, 2000, S. 359f).

Nach dem Erfolg von „*Battle of the Somme*“ folgten weitere Kriegsdokumentationen wie etwa „*St. Quentin*“ (GB 1917) und „*The Battle of the Ancre and the Advance of the Tanks*“ (GB 1917). Auch diese Filme waren noch durchaus erfolgreich, da ein hoher Grad an Realismus die Filme auszeichnete, aber die Propagandastrategie wurde Mitte 1917 wieder geändert. Bereits Ende 1916 wurde das „*War Office Cinema Committee*“ eingerichtet, da die Zusammenarbeit zwischen dem Kriegsministerium und dem „*Tropical Committee*“ nicht funktionierte. Das neue Komitee hatte ab April 1917 das Monopol über alle Aufnahmen an der Front; auch die Propagandainstitution „*Wellington House Organisation*“ wurde im Februar 1917 in das „*Department of Information*“ umgewandelt (vgl. Lindberg, 2000, S. 362).

Zu diesem Zeitpunkt wurden nur mehr wenige Aufnahmen von Toten oder Verletzten gezeigt, im Gegenzug waren nun lächelnde Soldaten zu sehen. Ein Grund für diese Änderung kann auch das zunehmende Desinteresse vom Publikum an Tatsachenfilmen gewesen sein, daher änderte das Kriegsministerium die Propagandastrategie und setzte anstelle von Tatsachenfilmen auf kurze Wochenschauen. Doch auch die Wochenschauen konnten das Publikum nicht mehr begeistern und wurden kritisiert da sie keine vollständigen Informationen übermittelten. Im August 1917 wurde daher erneut die Propagandastrategie geändert und produziert wurden große Spielfilme mit bekannten SchauspielerInnen wie etwa „*The Invasion of Britain*“ (GB 1917). Die Handlung sollte glaubwürdig sein und war zudem fiktional. Vermehrt wurden die Deutschen als fiese Schurken dargestellt, wie etwa in „*Once a Hun, always a Hun*“, wo sie als skrupellose Kindermörder dargestellt wurden (vgl. Lindberg, 2000, S. 362ff).

Ab Februar 1918 wurden schließlich sogenannte „*Cinemotor*“ Tourneen organisiert, um das Publikum ins Kino zu locken, bei diesen fuhren Lastkraftwagen durch Großbritannien und errichteten Leinwände. Da die Filme zudem gratis gezeigt wurden, war diese Aktion recht erfolgreich, allerdings reichten die Zuschauerzahlen immer noch nicht an „*Battle of the Somme*“ heran. Gezeigt wurden vor allem Spielfilme und Wochenschauen die in „*Pictorial News*“ ungenannt wurden, aber kaum Bilder vom Krieg sondern es wurde auf die Bedürfnisse des Publikums Rücksicht genommen, das mit Hilfe des Films den Alltag vergessen und von der Realität flüchten wollte. Neben eigenen Produktionen wurden gegen Ende des Krieges wieder vermehrt US-Amerikanische Filme gezeigt. Auch in England beobachtete Low und Lindberg eine Kriegsmüdigkeit.

Mit dem Rückgang der Kriegseuphorie gingen auch die Zuschauerzahlen bei den Propagandafilmen zurück. Die Propagandafilme begeisterten nur für ungefähr ein Viertel des Krieges. Danach wurden Filme die Zerstreuung brachten wie etwa „*The Life of Lord Kitchener*“ oder „*Jane Shore*“ bevorzugt (vgl. Lindberg, 2000, S. 365f und Low, 1997, S. 196ff).

### 7.5 Filmentwicklung in den USA

Ab 1894 nutzte Thomas Alva Edison kinematographische Geräte im kommerziellen Bereich. Schnell wurde das von ihm entwickelte „*Kinematoskop*“ zur Normalität und weiterentwickelt. Wie etwa das von Thomas Armat und Charles Francis Jenkins entwickelte „*Phantoscope*“ welches Filme für ein größeres Publikum verbreiten konnte (vgl. Singer et al., 2005, S. 655f). Wegen Finanzproblemen wurde das Patent der Beiden aber 1896 an Edison verkauft und in „*Vitascope*“ umgetauft (vgl. Pearson, 1994, S. 15). Edison hatte, vor allem wegen seines Reichtums, eine wichtige Stellung in der Filmbranche in den USA. Sein Patentmonopol wurde jedoch unterlaufen und so konnten sich bis 1904 fünf große US-amerikanische Produktionsfirmen etablieren: „*Edison*“, „*American Mutoscope and Biograph (AM&B)*“, „*Lubin*“, „*Selig*“ und „*Vitagraph*“. Zudem hatte die französische Firma „*Pathé-Frères*“ eine Zweigstelle in den USA und konnten große Marktanteile erwerben. Vor allem fiktionale Filme waren erfolgreich; Aktualitäten wurden zwar produziert, waren jedoch von geringer kommerzieller Bedeutung. Im Jahr 1905 entstanden die „*Nickelodeons*“ in den USA. Die Bezeichnung leitet sich von dem Wort Nickel (Fünf-Cent-Stück) und Odeon (in der Antike wurde das Wort für ein rundes, überdachtes Theater benutzt) ab.

Die Vorführungen kamen so gut an, dass es ab 1905 zu einem Lieferdruck auf die Filmproduktion kam, daher mussten Filme importiert werden. Bis 1908 stammten drei Viertel der gezeigten Filme aus dem Ausland. Viele ausländische Produktionen wurden jedoch ohne AutorInnenrechte einfach kopiert. Die Filmindustrie entwickelte sich in einer Zeit wo wenige Filme durch Rechte geschützt waren, was die finanzielle Lage für viele Firmen erleichterte (vgl. Toelpitz, 1979, S. 75 und Abel et. Al., 2005, S. 656f).

Die erbitternden Konkurrenzkämpfe lösten jedoch einen Preisverfall der Filme aus und um diesem entgegenzuwirken wurde 1909 ein Filmtrust, die „*Motion Pictures Patent Company (MPPC)*“ gegründet (vgl. Faustlich et al, 1994, S. 30 und Toelpitz, 1979, S. 76). Das Kartell konnte weder die ganze Filmnachfrage stillen, noch konnte es das uneingeschränkte Monopol im Filmmarkt erreichen. Die Unabhängigen Filmfirmen wichen dem Kartell aus und 1914 hatte die „*MPPC*“ ihre Bedeutung verloren (vgl. Engell, 1992, S. 76f).

Ab 1907 mussten die Filme in den USA von der Police Censor Board in Chicago genehmigt und zensuriert werden; ähnliche Zensurstellen bildeten sich in New York. Ziel war es die Obszönitäten und die Darstellung von Kriminalität zu überwachen. In Filmen welche Kriminalität darstellte, sollte am Ende Moralvorstellungen hochgehalten werden. Der 1912 verabschiedete Sims Act hatte zum Ziel die Verbreitung von Box-Filmen zu verhindern. Dies hatte zum Teil rassistische Motivierung welches sich gegen den afrikanisch-amerikanischen Schwergewichtboxer Boxer Jack Johnson richtete. Eine landesweite Zensurstelle, welche ab 1914 diskutiert wurde, kam allerdings nicht zur Stelle (vgl. Abel et. Al., 2005, S.666ff).

Laut William Uricchio, wurden die Grundsteine für die Dominanz der USA am internationalen Filmmarkt bereits bis 1914 gelegt (vgl. Uricchio, 1996, S. 62ff). Dies hatte mehrere Gründe, zum einen wurden die nationalen Filmfirmen in den USA stärker, so dass sich nach 1908 ausländische Verleihfirmen nur schwer etablieren konnten (vgl. Vasey, 1996, S. 55), zum anderen wuchs durch die Öffnung des Panama-Kanals auch die Filmindustrie in Amerika an und eine internationale Ausweitung der Geschäfte wurde erleichtert. Zudem schwächte die zunehmende Konkurrenz in Europa die Stellung Frankreichs im internationalen Filmmarkt, aber auch in Großbritannien konnte ein Produktionsabfall beobachtet werden. Durch den Ersten Weltkrieg erlitten die große Filmindustrien Frankreich, Großbritannien und Italien großen Schaden, wodurch sich die Dominanz der USA auf den Filmmarkt noch verstärkte (vgl. Uricchio, 1996, S. 62ff). In Hollywood befanden sich bis 1917 die wichtigsten Filmfirmen und so wurde Hollywood ab diesem Zeitpunkt zum Zentrum der weltweiten Filmlandschaft (vgl. Pearson, 1996, S. 38).

Da die USA nur 15 Monate offiziell am Ersten Weltkrieg beteiligt waren, sind die produzierten Filme mit propagandistischer Intention relativ gering. Die kurze Zeit ließ eine ausgeweitete Propagandafilmkultur kaum zu, auch vor dem Kriegseintritt der USA wurde, wegen kaum vorhandenen Kriegsbewusstsein in der Bevölkerung, der Krieg nur wenig thematisiert. Einerseits lagen die USA geographisch gesehen abseits vom Krieg, andererseits gab es auch konkrete Verdrängungsmechanismen. Besonders an der Westküste, wo der Großteil der Filmproduktion wegen den guten Bedingungen hingezogen war, fand das Thema Erster Weltkrieg sehr limitiert Verwendung (vgl. Bir et. Al., 2000, S.367), dies änderte sich gleich nach Kriegseintritt der USA. Das „*Committee of Public Information*“ (CPI) wurde vom wiedergewählten Präsidenten Wilson gegründet. Unter George Creel war das CPI für die Propaganda und so auch für die Abteilung Film in den USA zuständig. Bekannte SchauspielerInnen wie etwa Charlie Chaplin und Mary Pickford wurden angeworben, um in den damals noch typischen 10-Minuten-Filme für das Thema Krieg zu sensibilisieren. Allerdings wurde dem Medium Film zu dieser Zeit noch keine große Bedeutung zugemessen und so war die Filmabteilung relativ klein und es entstanden nur wenige Filme direkt von der „CPI.“ Filme wie etwa „*Pershing´s Crusades*“ (USA) oder „*America´s Answer*“ (USA) erreichten nur ein geringes Publikum (vgl. Bir. Et al., 2000, S.368).

So wie in vielen anderen Ländern herrschte auch in den USA eine Kriegsmüdigkeit und so behandelten Spielfilme im Kino weniger das Kriegsthema sondern dienten vielmehr der Unterhaltung. Mit Slogans wie „*Wenn du dich durch den Alltag ermattet fühlst, geh ins Kino*“ wurden viele ZuseherInnen ins Kino gelockt. Beliebte Genres in jener Zeit waren vor Slapstick-Komödie und der Western (vgl. Bir et. Al., 2000, S. 370).

Der Krieg wurde besonders in den Filmen David Wark Griffith, Charlie Chaplin und Mary Pickford thematisiert. Regisseur David Wark Griffith integrierte in seinen diverse Qualitäten aus verschiedenen Ländern in seinen Filmen wie etwa die Großaufnahme von den Engländern, die Lauflänge und das Monumentale aus Italien und die Führung der Schauspieler aus Dänemark. Jedoch stellte der Konflikt meist das Hauptelement in seinen Filmen und er wandte die verschiedenen Techniken vorsichtig an (vgl. Engell, 1992 S.78ff und Bir et. Al., 2000, S. 368f). 1915 drehte Griffith mit „*Birth of Nation*“ (USA 1915) einer der ersten Spielfilme in abendfüllender Länge.

Zwar zählt der Film nicht zu den Propagandafilmen des Ersten Weltkrieges, sondern behandelt den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und den Ku-Klux-Klan. Trotzdem ist dieser Film relevant, da er zeigte, welchen großen Einfluss das Medium Film auf eine breite Bevölkerungsschicht haben kann und zudem eine konkrete politische Stellungnahme übermittelte. In seinem Film „*Hearts of the World*“ (USA 1918) wird das idyllische Zusammenleben in einem französischen Dorf gezeigt, welches durch das Feindbild von Deutschen Soldaten zerstört wird. In diesem Film als auch im Film „*Greatest Thing in Life*“ (USA 1918) verkörpern die französischen und nicht die amerikanischen Truppen das Gute (vgl. Toelpitz, 1979, S. 84 und Bir et. Al., 2000, S. 368f).

Charlie Chaplin zählte bereits früh als großer Star vor den Kameras. In seinem Film „*Shoulder Arms*“ (USA 1918) befindet sich Chaplin als Tramp direkt an der Front. Das Gute wird im Film von Chaplin selbst verkörpert, er erreicht, wenn auch auf etwas trottelige Art, seine Ziele. Auch wenn die Deutschen als Feindbild gezeigt werden, verpackt Chaplin die propagandistischen Aussagen in einen Unterhaltungsfilm. Im Gegensatz dazu lässt sich sein Film „*The Bond*“ (USA 1918) klar dem Genre Propagandafilm zuordnen (vgl. Bir et. Al., 2000, S. 370f).

Auch Schauspielerin Mary Pickford produzierte zur Zeit des Ersten Weltkrieges bereits Filme und trat in einigen Propagandafilmen auf. Besonders im Film „*Die kleine Amerikanerin*“ (USA 1917), welcher zum Kriegsbeitritt der USA gedreht wurde, waren sämtliche Ressentiments gegen die Deutschen enthalten: sie morden, vergewaltigen Kinder und Frauen und zielen auf die Weltherrschaft ab.

Thematisiert wurden neben der Verletzung der belgischen Neutralität auch die Bombardierung und der Untergang von Lusitania. Ziel dieses Filmes war der Bevölkerung zu verdeutlichen, wieso die USA in den Krieg eingriff. Die Deutschen wurden als Bestien dargestellt, welche die ganze Zivilisation angreifen und gestoppt werden müssen (vgl. Bir et. Al., 2000, S.371f). Das auffallende Feindbild in vielen Filmen waren die Deutschen, oft wurden sowohl die Deutschen als auch der Kaiser selbst als Bestie dargestellt. Der Kaiser diente als Personifizierung des Bösen, indem die Bevölkerung ihren Hass hinein projizieren konnte. Nicht nur in Filmen sondern auch auf Plakaten und im Radio wurde dieser Deutschen-Hass in den USA propagiert. Auch wenn von der „*CPI*“ Propagandafilme produziert wurden, war laut Untersuchung von Bir et.al. die Propaganda von David Wark Griffith, Charlie Chaplin und Mary Pickford viel effektiver (vgl. Bir et. Al., 2000, S.374f).

## 7.6 Filmentwicklung in Russland

Nach einem anfänglichen Interesse des Großbürgertums, fand das kinematographische Schaffen in Russland seit dem Jahre 1896 statt (vgl. Toeplitz, 1979, S.91). Die Projektionen fanden wie in anderen Ländern auch zunächst auf den Jahrmärkten statt und dies obwohl Lumière zu dieser Zeit bereits eine feste Vorführungsstätte in St. Petersburg eröffnet hatte (vgl. Abel, 2005, S.556). Mit dem Aufkommen der „*Elektrotheater*“ ab 1903 fanden jedoch immer mehr fixe Vorführungen statt (vgl. vgl. Toeplitz, 1979, S. 91). Der Film in Russland wurde bis 1908 von ausländischen Firmen dominiert. Es beherrschen FilmvertreterInnen aus den USA, England und vor allem aus Frankreich (von „*Pathé-Frères*“ und „*Gaumont*“) den Absatzmarkt (vgl. Abel, 2005, S.556). Zwar produzierte z.B. Aleksandr Drankov 1908 den Film „*Stenka Razin*“ (R 1908) allerdings konnte er nicht mit dem Erfolg der Pathé- und Gaumont-Produktionen mithalten (vgl. Toeplitz, 1979, S. 91ff). Etwas erfolgreicher war Alexander Chanshonkow, der 1906 seine Filmfirma gründete, jedoch musste auch er alleine in Moskau mit über 50 ausländische Filmfirmen konkurrieren (vgl. Burkert, 2000, S. 376).

Der eigenständige russische Film begann, wie Toelpitz anmerkt, mit den Anfängen des Film d'Art. Der Großteil der Produktionen vor 1912 waren Verfilmungen von Romanen, Theaterstücken und Volksliedern. Die Pathé-Rouss-Wochenschau „*Russland In Bildern*“ (F 1908) und der erste russische Film „*Donskie Kazaki-Donkosaken*“ (R 1908) kamen hingegen dem Wunsch nach vertrauten kulturellen Traditionen und Bildern mit nationalem Charakter nach. Bis 1914 beobachtete Toelpitz starke nationale Bezüge im russischen Film, ab 1913 entstanden die ersten Propagandafilme wie „*Wozarenije Romanowch- Die Herrschaft der Romanows*“ (R 1913) und „*Trista let Dinastija Romanow – Dreihundert Jahre Dynastie Romanow*“ (R 1913) welche im Sinne der offiziellen Historiographie gedreht wurden und zum Genre des Historienfilm zählen. Ein weiteres Genre welches in Russland populär wurde, war der Puppenfilm geprägt vom Filmemacher Wladyslaw Starewicz. Der erste Film dieser Gattung war „*Die Schöne Ljukanida – Der Krieg der Gehörten mit den Schnurrbärtigen*“ (R 1912). Sowohl die Puppenfilme als auch der Historienfilm ermöglichten die internationale Vermarktung russischer Filme (vgl. Toeplitz, 1979, S. 91ff).

Trotz einer steigenden russischen Filmproduktion zwischen 1909 und 1913 dominierten bis 1914 ausländische Unternehmen den Filmmarkt, dies änderte sich mit dem Kriegsbeginn und dem Einfuhrverboten schlagartig (vgl. Abel, 2005, S. 178ff). Mit der Schließung der Westgrenze wurde auch der Markt für westliche Wettbewerber geschlossen. Ab 1915 wurden z.B. Filme deutscher Herkunft ganz verboten. Die Versorgungslücke der Kinos musste durch eigenständige Produktionen gefüllt werden. Wurden im Jahr 1913 120 Filme in Russland gedreht, waren es 1916 bereits 500. Nicht nur die Zahl der Filmproduktionen, sondern auch die Zahl der neugegründeten Studios und Firmen stieg rasant. Der Film wurde in Russland zu einem weit verbreitetem Medium, zahlreiche neue Kinos entstanden. In Moskau gab es z.B. 1917 mehr als 300 Kinos aber auch in kleineren Städten eröffneten neue Filmtheater (vgl. Burkert, 2000, S. 376f).

In den ersten Kriegsmonaten wurden vermehrt Filme, die sowohl dokumentarische Aufnahmen, als auch Spielfilmelemente zeigten, produziert. Jahn fasst diese Kategorie unter dem Titel „patriotische Spielfilme“ zusammen (vgl. Leyda, 1983, S. 85). Die russischen Filmemacher versuchten laut Leyda die zentraleuropäischen Mächte mit propagandistischen Mitteln zu erkämpfen (vgl. Leyda, 1983, S.79).

Laut der Untersuchung von Toelpitz waren von 104 Spielfilmen, die zwischen August und Dezember 1914 gedreht wurden 50 mit patriotischen Themen, dieser Trend änderte sich ab 1915. Trotz steigender Filmproduktion wurden im Jahr 1915 nur mehr 21 Filme mit Kriegsthematik produziert (vgl. Toeplitz, 1979, S. 154). Grund hierfür kann einerseits die geringe künstlerische Qualität der Filme gewesen sein. Viele Filme bestanden zudem aus satirischen Episoden und Karikaturen vom deutschen Kaiser und seinen österreichischen und türkischen Verbundenen wie etwa der Film „*The Stepson of Mars*“ (RU 1914), in dem Bismarck biertrinkend auf einer Wolke sitzt, während Wilhelm II. als Marionette vorbeifliegt. Da das Verspotten gekrönter Häupter in Russland Mitte 1915 verboten wurde, war die Konzentration auf dieses Motiv nicht mehr möglich (vgl. Jahn, 1995, S. 158f), zudem wurde der Krieg mit den deutschen Kriegserfolgen zunehmen unpopulärer in der Bevölkerung. Die meist schnell produzierten Filme entfachten eher Ärger als Kriegsbegeisterung bei der Bevölkerung (vgl. Leyda, 1983, S.79).

Ab 1915 wurden sogar Filme gedreht, welche die pessimistische Stimmung der Bevölkerung thematisierten. Trotzdem versuchte die Regierung mit der Vergabe von Aufträgen von „Durchhaltefilmen“ gegen die Kriegsmüdigkeit anzukämpfen (vgl. Burkert, 2000, S. 381). Der patriotische Spielfilm umfasste neben dem satirischen Episodenfilm, den Liebesfilm, Spionage- und Detektivgeschichten sowie Action- und Gewaltfilme. Liebesfilme wie etwa „*Im Scheinwerferstrahl der deutschen Flugabwehr*“ oder „*Uns die Ehre, dem Feind der Tod*“ handelten oft von Liebenden die durch den Krieg getrennt wurden oder durch den Kriegsausbruch vor ein Dilemma gestellt wurden, da sie unterschiedlichen Kriegsparteien angehörten (vgl. Jahn, 1995, S. 158ff).

Viele Spionage- und Detektivfilme enthielten zudem Elemente des Liebesfilmes. Besonders der Krieg gegen die Türkei wurde oft thematisiert. Die Kriegssituation wurde mit der alten russischen Angst vor dem Orient verbunden. Zudem wurde der deutsche Überfall auf Belgien sowohl in Detektivfilmen als auch in zahlreichen Aktion- und Gewaltfilmen thematisiert (vgl. ebda, 1995, S. 159f). Besonders bei Aktion- und Gewaltfilmen wurden die Deutschen als brutal dargestellt, die sämtliche moralischen und religiösen Grenzen ignorieren. Oft wurde Wilhelm II als Antichrist dargestellt. Die Filme sollten dem Publikum das Gefühl geben auf der Seite des Rechts zu stehen (vgl. ebda, 1995, S.166).

Besonders nach einem kriegsbedingten Alkoholverbot entwickelte sich das Kino zum zentralen Treffpunkt (vgl. Leyda, 1983, S.75ff). Wegen seiner Popularität wurde der Film auch für Propagandazwecke interessant. Die Exklusivrechte an Filmaufnahmen von der Front hatte von Kriegsbeginn bis zum Dezember 1916 die militärische Filmabteilung des Skobelev-Komitees. Fünf Kameramänner standen dem Komitee zur Verfügung weshalb vielfach auf ausländisches Filmmaterial zurückgegriffen werden musste. Die einzigen richtigen Schlachten die das Kamerateam bis 1916 filmten war etwa „*Fall Erzurums in der Türkei*“ (RU). Die Folge war, dass das russische Volk besser über das kriegsgeschehen anderer Nationen informiert wurde als über die Tätigkeiten der eigenen Nation. Die meisten russischen Filmproduktionen mussten sich mit Aufnahmen aus den Krankenhäusern oder von den Vorbereitungen zufriedengeben oder stellten Kriegsszenen abseits der Front nach. Besonders aber beim populären Film „*The Storming and Capture of Erzurum*“ (RU 1916) konnte beobachtet werden, was für einen Wert Originalaufnahmen von der Front hatten. Die Rechte wurden vom Komitee an zwei

einflussreiche Moskauer Kinobesitzer verkauft, die die Filme weiterleihen konnten. Dies hatte steigende Eintrittspreise zur Folge (vgl. Burkert, 2000, S. 379).

Bei den Soldaten sorgten die Aufnahmen von der Schlacht jedoch für Unmut, da selbst die Dokumentarfilme nicht den furchtbaren Alltag zeigten, weshalb relativ bald an der Front keine Filme mehr gezeigt wurden (vgl. Leyda, 1983, S.85).

Im internationalen Vergleich griff die Zensur in Russland härter durch als in anderen Ländern in Europa. Vor allem die mediale Verbreitung sozialistischer Gedanken wurde durch die Zensur untersagt. Vor allem Filme über die Romanows und Filme welche die Wertevorstellungen der russisch-orthodoxen Kirche verletzten wurden einer Zensur unterzogen. Auch wenn die Zensur vorerst durch die Februarrevolution 1917 aufgehoben wurde, hatte der Machtwechsel desaströse Folgen für die Filmindustrie (vgl. Abel, 2005, S. 556ff). Trotz der schlechten wirtschaftlichen Lage hatte es die russische Filmproduktion geschafft sich aus der Abhängigkeit ausländischer Exporte teilweise zu befreien und eigene Produktionen mit nationalem Charakter zu produzieren. Diese Entwicklung wurde allerdings durch die Revolution und den folgenden Bürgerkrieg völlig angehalten (vgl. Uricchio, 1996, S. 66). Viele Filmmacher flüchteten ins Exil (vgl. Abel, 2005, S. 178ff).

Im Ersten Weltkrieg kann auf russischer Seite nur bedingt von Kriegspropaganda im Film die Rede sein, auch wenn viele Spielfilme in ihrer Machart propagandistisch wirkten. Nur wenige Spielfilme thematisierten zudem den Krieg. Propaganda wird betrieben um die öffentliche Meinung in eine bestimmte Richtung zu verändern. Dies war aber bei den meisten Spielfilmen nicht der Fall. In Russland waren die Kriegsbegeisterung und Feinden Hass bereits in der Bevölkerung vertreten und schufen eine Filmnachfrage welche von der Filmindustrie bedient wurde. Dies belegt auch ein Zitat des Produzenten Khanzhonkov: *„I was not a supporter of tendentious war films, lacking in art and unconvincing. However, towards the end of 1914, we had to give in to the demand of our hire departments and agreed to make war production.“* (Burkert, 2000, S. 383, zit. Nach Tsivian, 1990, S. 224 ).

## 8 Die Wirkung des Filmes

Bevor nun auf die Anwendung des Films als Propagandainstrument während des Krieges eingegangen wird, soll noch eine weitere Perspektive aufgemacht werden, die zum besseren Verständnis der Situation beitragen soll; die spannungsgeladene Beziehung des Films zu den anderen Kulturbereichen in Österreich bzw. die gesellschaftliche Akzeptanz des Films als neues Kulturgut.

Besonders hinsichtlich der Propaganda ist die Frage der Wirkung der Medien von Relevanz. Zum besseren Verständnis der Thematik wird zunächst auf Theorien aus der Wirkungsforschung eingegangen werden.

In der Wirkungsforschung ist das Erkenntnisobjekt, welches Gegenstand einer Theoretisierung ist, selbst einer ständigen Veränderung unterlegen. Sowohl die Veränderungen hinsichtlich des Medienangebotes als auch die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums verändern die Begleitumstände (vgl. Burkart, 2002, S. 186f).

Es muss zur Kenntnis genommen werden, dass das Medium Film zurzeit des Ersten Weltkrieges erst gute 20 Jahre existierte und somit nicht vergleichbar mit dem Medium Film von Heute ist. Nichts desto trotz stellt sich die Frage nach der Wirkung des Filmes für den Rezipienten.

Aber was wird eigentlich unter dem Forschungsgegenstand „Medienwirkungen“ verstanden? Lange Zeit orientierte sich die Medienwirkungsforschung an einem restriktiv definierten Wirkungsbegriff. Die Forschungen befassten sich zum größten Teil mit der intendierten, kurzfristigen Beeinflussung von Meinungen, Verhaltensweisen und Einstellungen bei den Rezipienten durch bestimmte vorab persuasive Medieninhalte (vgl. Bonfadelli et.al., 2011, S. 23f). Der Wandel hin zu einem breiteren Verständnis von Medienwirkungen kann anhand von neuen Wirkungsdefinitionen erkannt werden.

So beschreibt Maletzke 1963 Wirkungen: *„als sämtliche Prozesse, die sich in der postkommunikativen Phase als Folgen der Massenkommunikation abspielen und zum anderen in der eigentlichen kommunikativen Phase, alle Verhaltensweisen, die aus der Zuwendung des Menschen zu Aussagen der Massenkommunikation resultieren“* (Maletzke, 1963, S. 190).

Während Schulz 1982 meint: *„Der Begriff Medienwirkungen umfasst in einem weiten Sinn alle Veränderungen, die – wenn auch nur partiell oder in Interaktion mit anderen Faktoren – auf Medien, bzw. deren Mitteilungen zurückgeführt werden können. Diese Veränderungen können sowohl direkt die auf Medien, bzw. deren Mitteilungen zurückgeführt werden. Diese Veränderungen können sowohl direkt die Eigenschaften von Individuen, Aggregaten, Systemen, Institutionen betreffen, wie auch den auf andere Weise induzierten Wandel einer Eigenschaften.“* (Schulz, 1982, S.51ff).

Und Hasenbring schreibt 2002: *„Medien wirken, wenn unter Wirkung die gegenseitige Beziehung zwischen Medienangeboten und Rezipienten im Sinne einer wechselseitigen Beeinflussung verstanden wird, im Zuge deren sich alle Beteiligten selbst verändern“* (Hasenbrink, 2002, S. 374).

Aus diesen Definitionen kann erkannt werden, dass sich die Medienwirkungsforschung von einer „medienzentrierten“ Betrachtungsweise, bei der die Menschen im Prozess der Massenkommunikation lediglich als Objekte der Kommunikation betrachtet wurden und als passive Zuschauer galten, in eine „publikums-„ oder „rezipientenzentrierte“ Perspektive wandelte.

In weiterer Folge wird näher auf die Konzepte des Nutzansatzes, des Symbolischen Interaktionismus und den Uses-and-Gratification Approach eingegangen. Zusätzlich werden einzelne Funktionen der Medien für die Rezipienten erläutert.

### 8.1. Der Nutzenansatz

Der Nutzenansatz ist ein Modell das von einem „aktiven Publikum“ ausgeht, welches bewusst handelt, sich sein Medienkonsum selbst aussucht und von dem Medienangebot zielgerecht Gebrauch macht. Das Publikum rückt beim Nutzenansatz in das Forschungsinteresse; gefragt wird, wie der Rezipient die Medien nutzt und nicht was die Medien mit den Menschen machen (vgl. Burkart, 2002, S.22f). Allerdings muss in der Zeit des Ersten Weltkrieges- wie bereits erwähnt- darauf Rücksicht genommen werden, dass der Film noch ein relativ junges Medium war und das Publikum nicht die gleichen Medienerfahrungen hatten, als dies heute der Fall ist.

Diese Arbeit geht davon aus, dass auch zu dieser Zeit das Publikum sich das Medienangebot zu Nutze machte und z.B. besonders gegen Ende des Krieges, versuchte sich mit Hilfe von Filmen abzulenken und die Kriegssorgen zu vergessen. Der sogenannte „Nutzenansatz“ basiert zum einen auf dem theoretischen Konzept des „Symbolischen Interaktionismus“ und zum anderen auf den Überlegungen des „Uses-and-Gratification Approach“. Im Folgenden sollen diese zwei zentrale Elemente des Nutzenansatzes kurz erklärt werden (vgl. Ebenda, S.22f).

### 8.2. Der Symbolische Interaktionismus

Der „Symbolische Interaktionismus“ dessen Denkweise auf G.H. Mead zurückgeht, thematisiert das In-Beziehung-Treten des Menschen mit seiner Umwelt. Der Mensch lebt in einer „symbolischen Umwelt“, nicht nur einer „Natürlichen-“ mit der er sich in einer aktiven Wechselbeziehung befindet. Der Mensch lernt im Prozess seines Handelns, im Hinblick auf eine „symbolische Umwelt“ deren „Symbolisation“ zu deuten.

Dies ist auch im Hinblick des Filmes der Fall. Besonders am Anfang des Filmes mussten die Menschen noch die „symbolische Umwelt“ des Filmes erlernen.

Ein weiterer zentraler Punkt des „symbolischen Interaktionismus“ ist die Idee des „sozialen Handelns“, das die Fähigkeit einschließt, „sich zugleich aus der Perspektive mehrerer anderer betrachten“ und „die Rolle des generalisierten anderer einnehmen zu können.

Der Nutzenansatz übernimmt diese Idee des „sozialen Handelns“. Es liegt am einzelnen handelnden Rezipienten ob und wie er das angebotene Medienangebot zu Objekten seiner Umwelt machen will (vgl. Burkart, 2002, S. 54ff).

Auch in der Zeit des Ersten Weltkrieges lag es an den einzelnen Rezipienten ob sie das Angebot des Filmes in Anspruch nehmen wollten, oder eben nicht.

### 8.3. Der Uses-and-Gratification Approach

Der Uses-and-Gratification Approach geht davon aus, dass die Rezipienten massenmedial vermittelte Inhalte deswegen verfolgen, weil sie sich dadurch eine Art „Belohnung“ anders gesagt Gratifikation erhoffen. Diese erhoffte Gratifikation kann von Mensch zu Mensch variieren, so können zwei verschiedene Menschen den gleichen Medieninhalt aus ganz unterschiedlichen Gründen verfolgen. Das Publikum trifft selbst und individuell die Entscheidung wie die Rezeption der Absichten und Ziele der Medien bzw. deren Inhalte erfolgt (vgl. Burkart, 2002, S. 222).

Zwei wichtige Vertreter des Uses-and-Gratification Approach, Katz und Blumer beschreiben folgende Faktoren als relevant (vgl. Lugner, 1985, S.13):

- die Handlungen des Publikums werden zielgerecht und absichtsvoll gesetzt
- die Zuwendung zu den Medien wird durch Nutzen-Kalkulationen gesteuert
- Mediennutzung erfolgt als „Akt von Bedürfnis-Befriedigung“ und ist nur im Kontext alternativer Möglichkeiten zur Bedürfnisbefriedigung zu verstehen
- die Rezipienten nehmen eine aktive Rolle durch die Mediennutzung ein

Wichtig in dem Uses-and-Gratification Approach ist die Idee vom „aktiven Publikum“; es wird als aktives Element im Massenkommunikationsprozess begriffen und somit wird die Mediennutzung als ein aktives und zielorientiertes Handeln gesehen. Dieses zielorientierte Handeln erfolgt aus der individuellen Bedürfnislage des einzelnen Rezipienten. Die Mediennutzung wird als eine Möglichkeit gesehen diese Bedürfnislage, zu befriedigen (vgl. Burkart, 2002, S. 223). Auch zur Zeit des Ersten Weltkrieges befriedigten die Rezipienten mit der Mediennutzung ihre Bedürfnisse.

Versucht wird nicht nur herauszufinden, wie die Menschen Massenmedien nützen, sondern auch aus welchem Grund und welche soziologischen und psychologischen Faktoren im Rezeptionsprozess eine Rolle spielen. Die Summe der Inhalte die individuell von den einzelnen Mediennutzern nachgefragt wird ist nicht unbedingt geeignet die Funktion der Medien für die Gesellschaft zu gewährleisten. Auch wenn jeder das konsumiert, was für ihn/sie am besten ist, heißt dies noch nicht, dass es auch für die Gesellschaft am besten ist.

Aber welche Funktionen haben die Medien jenseits der individuellen Bedürfnisbefriedigung für die Gesellschaft? Medien sind keine gewöhnlichen Waren, sondern sie übernehmen Meinungsbildungsprozesse und dienen als Konstrukteure der sozialen Wirklichkeit und als Selbstbeobachtungsinstanz der Gesellschaft. Somit geht die Funktion der Medien über die Informationsfunktion hinaus (vgl. Siegert, 2013, S. 11).

#### 8.4. Funktionen der Medien für das Publikum

Die Medien leisten eine Reihe von Funktionen nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für Teilbereiche der Gesellschaft und für die Gesellschaft als Ganzes. McQuail beschreibt die Medien als Fenster zur Welt welche uns Ereignisse zu Kenntnis bringen, die wir persönlich nicht erfahren könnten. Somit können mit Hilfe der Medien sowohl räumliche als auch psychologische und soziale Distanzen überwunden werden (vgl. McQuail, 1994, S.34ff).

Luhman meint, dass die Medien unsere Wahrnehmung von der Welt konstruieren. Dabei ist die Darstellung der Realität in den Medien nicht objektiv, sondern intentional und verzerrt. Bei den Medien wird stets eine Auswahl getroffen, welche Nachrichten gezeigt werden, und welche nicht; dabei beeinflussen die Kriterien der Auswahl, wie die Rezipienten ihre Umwelt wahrnehmen (vgl. Luhman, 1996, S. 22ff).

Beim non-fiktionalen Film wird nach Aussage von Siegert, die Komplexität der Welt stark reduziert, beim fiktionalen Film wird oft sogar eine neue Welt oder zumindest neue Charaktere erschaffen, mit deren Hilfe ein Ausschnitt der Welt erzählt wird (vgl. Siegert, 2013, S.11).

Die Medien zeigen also immer nur einen gewissen Ausschnitt der Welt und der damit verbundenen sozialen Zusammenhänge. Sie dienen aber trotzdem als Wegweiser, weil sie die Ereignisse mit einem neuen Kontext in Verbindung bringen und bewerten (vgl. Siegert, 2013, S.12).

Die Funktionen der Massenmedien können verschieden eingeordnet werden; die sozialen Funktionen verstehen Leistungen die die Massenmedien im Hinblick auf die gesellschaftliche Umwelt bringen. Ronneberger unterscheidet zwischen folgenden sozialen Funktionen (vgl. Burkart, 2002, S.383ff):

- Sozialisationsfunktion: Erlernen von Verhaltensmustern/Normenbewusstsein im kindlichen Entwicklungsprozess. Massenmedien ermöglichen ein Lernen an Modellen, weil sie Berichte und Erfahrungen anderer anbieten. Werte, Normen, Verhaltensweisen werden mit Hilfe von Massenmedien vermittelt. Natürlich muss hier in Betracht gezogen werden, dass wie bereits erwähnt, die Institution Kino und Film nicht die gleiche ist wie heutzutage und demnach auch die bereits gesammelten Erfahrungen beim Publikum andere sind als heute.
- Soziale Orientierung: Massenmedien präsentieren unterschiedliche Erfahrung, Denk- und Handlungsweisen, sie bereichern durch sekundäre vermittelte Erfahrung unser Erfahrungsrepertoire. Auch zur Zeit des Ersten Weltkrieges vermochte es der Film, den Menschen z.B. technische Prozesse und fremde Länder zu zeigen (siehe Kapitel „Auswertung der Zeitschriftanalyse und Filmanalyse“).
- Rekreativfunktion: auch Eskapismus genannt. Medien sorgen für Entspannung und Ablenkung. Diese Funktion für das Publikum wird in mehreren Artikeln im „*Österreichischer Komet*“ unterstrichen. So wird z.B. geschrieben: „*Nur das Kino gewährt den Grad von Zerstreuung, den man sich wünscht gerade den Grad von Illusion, den man verträgt.*“ (vgl. Österreichischer Komet, Nr. 232, S.4).

- Integrationsfunktion: Die Gesellschaft differenziert sich zunehmend weiter aus. Massenmedien übernehmen ausgleichende Aufgaben. Sicherlich waren die gesellschaftlichen Probleme während dem Ersten Weltkrieg andere als heutzutage, dennoch spielte auch die Integrationsfunktion eine Rolle im Ersten Weltkrieg, wie die Analyse zeigt. Das Kino sprach ein Massenpublikum an und hatte keine Sprachbarrieren (siehe Kapitel „Auswertung der Zeitschriftanalyse und Filmanalyse“).

Schenk unterscheidet folgende Gratifikationen die der einzelne Rezipient durch massenmediale Inhalte erhalten kann (vgl. Burkart, 2002, S. 228ff):

- Ablenkung und Zeitvertreib: Mithilfe der Medien wird versucht die alltägliche Routine zu unterbrechen, um so von persönlichen Problemen zu flüchten und emotionale Befreiung, zu erlangen. Der Rezipient flüchtet in die Scheinwelt der Medien. Ab 1915 spielte diese Funktion eine wichtige Rolle beim Publikum des Ersten Weltkrieges, wie die Zeitschriftanalyse in späterer Folge zeigen wird. Sowohl das Volk als auch die Soldaten wollten mit Hilfe vom Kino die Alltagsorgen und den Krieg vergessen (siehe Kapitel „Auswertung der Zeitschriftanalyse und Filmanalyse“).
- Persönliche Beziehungen: Zum einen meint diese Gratifikation eine Kompensation mangelnder realer Sozialkontakte durch quasisoziale Beziehungen mit Medienakteuren („parasoziale“ Interaktion). Zum anderen schließt diese Gratifikation auch eine „soziale Nützlichkeit“ ein, da sie für Gesprächsstoff für spätere Diskussionen (z.B. in der Familie) sorgt, oder einen zeitlicher Abschnitt vorgibt der anhand von Medienzuwendung strukturiert wird. Auch diese Funktion wurde im Ersten Weltkrieg genutzt, z.B. wird berichtet, dass die Soldaten nach den Filmen im Feldkino sich über das Gesehene unterhalten würden: *„In den Wandelgängen des Theaters sieht man während der Pausen stets Gruppe von Soldaten, die eifrig die und jene Situation besprechen, in der sie vielleicht soeben im Filmberichte aus dem Westen ihre deutschen Kameraden sahen“* (Österreichischer Komet, Nr. 35, S. 4).

- Persönliche Identität: Mithilfe der Massenmedien versuchen Menschen mehr über ihr eigenes Leben und sich selbst zu erfahren. Sie versuchen einen „persönlichen Bezug“ in den Aussagen zu finden. Sie „identifizieren“ sich mit Personen, Situationen, Handlungen oder Ideen aus den Medien und projizieren eigene Sehnsüchte oder Träume (nach dem Motto „so möchte ich auch sein“). Des Weiteren verhelfen ihnen Massenmedien auch zur „Legimitation“ ihrer eigenen Lage. Obschon es ihnen nicht gut geht, finden sie jemanden, über den in den Medien berichtet wird, dem es schlechter geht und so die eigenen Probleme relativiert.
- Kontrolle der Umwelt: Mit Hilfe von Massenmedien versuchen Menschen Informationen über ihre Umgebung sowie der ganzen Welt zu erhalten. Besonders 1914 wird darüber berichtet, dass die ZuschauerInnen über den Krieg informiert werden wollten (siehe Kapitel „Auswertung der Zeitschriftanalyse und Filmanalyse“).

Obwohl man in der rezipientenorientierten Nutzungsforschung davon ausgeht, dass der Rezipient aktiv und bewusst- seinen persönlichen Bedürfnissen entsprechend- sein Medienangebot aussucht, muss man dennoch bedenken, dass diese Entscheidungen oft von Gewohnheiten beeinflusst werden und so keinesfalls nur rational verlaufen (vgl. Sturm, 1979, S.156f). Die Funktionen die Massenmedien unterscheidet sich wie bereits erwähnt von Person zu Person und können sich auch im Laufe der Zeit bei ein und derselben Person ändern.

## **9. Die Österreichisch-Ungarische Filmlandschaft während dem Ersten Weltkrieg**

Entscheidend für die Entwicklung der österreichischen Filmindustrie waren die Kriegsjahre, auch wenn sie wohlgerne immer noch einer übermächtigen, ausländischen Konkurrenz gegenüberstand. Die französischen Aufnahmen des Thronfolgers Franz Ferdinand und seiner Gattin beim Betreten des Rathauses in Sarajevo waren die letzten Aufnahmen von französischen Bürgern auf österreichisch-ungarischem Gebiet. Denn danach stand die K.u.K. Monarchie Frankreich als Feind gegenüber und alle französischen Filmfirmen auf ihrem Gebiet wurden aufgelöst (vgl. Fritz, 1996, S. 69). Außerdem wurde ein Einfuhrverbot von Filmen aus feindlichen Staaten erteilt, sowie ein Aufführungsverbot, wobei aber das Aufführungsverbot für zuvor importierte Filme wieder zurück genommen wurde, unter der Bedingung, dass Firmenzeichen und etwaige Hinweise auf das Produktionsland gelöscht werden mussten (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 145 f.).

Aus einer rein österreichischen Perspektive auf die Entwicklung der Filmwirtschaft gesprochen, half dies natürlich der Filmproduktion, da die starke ausländische Konkurrenz nun gebrochen war und es wurde mit einem gewaltigen Aufschwung der österreichischen Filmproduktion gerechnet (vgl. Fritz, 1996, S. 69).

Nicht nur auf nationaler Ebene, sondern auch auf internationaler Ebene wurden die Karten neu gemischt. Besonders die Habsburger, Franz Joseph, sowie in noch stärkerem Maße sein Nachfolger Karl, standen der Kinematographie durchaus positiv gegenüber; vor allem bei Franz Joseph war dies überraschend, da er technischen Neuerungen wie etwa dem Fernsprecher, dem Automobil und dem Flugzeug skeptisch gegenüber stand. Trotzdem ließ er sich bereitwillig filmen und nutzte bereits vor 1914 den Film als Propagandawerkzeug und zur Konsolidierung seiner Macht (zumindest kann diese Funktion, retrospektiv betrachtet, Filmstücken zugeschrieben werden, die ihn als Hauptakteur hatten und die sozusagen Hofberichterstattung in einem neuen Medium betrieben) (vgl. Fritz, 1996, S. 48).

Auch Karl stellte sich, bereits als Erzherzog und später als Thronfolger als aktiver Kinofreund heraus. Er duldete die Kinematographie nicht nur passiv, sondern galt auch als eifriger Kinobesucher. Im Kino Payerbach etwa wurde der 100. Besuch (innerhalb von 2 Jahren) des Erzherzogs durch feierliche Dekoration gefeiert (vgl. Fritz, 1996, S. 73). Seine spätere Hochzeit mit seiner Gemahlin Zita, die seine Vorliebe zum Film ebenso teilte, war die erste Hochzeit eines Habsburgers die kinematographisch aufgenommen wurde (vgl. Die Filmwoche: Nr. 9, 17.7.1914, 1. Jahrgang, S. 1 zit. nach Letschig, 2008, S. 2 f.).

Dieses Wohlwollen der Habsburger drückte sich jedoch noch nicht in gesetzlichen Begünstigungen aus - eher im Gegenteil- 1908 beschwerten sich die Kinobesitzer in ihrem seit 1907 erscheinenden Organ "*Kinematographische Rundschau*" über das „*Vagabundengesetz*“, dem das gesamte "*Schaustellergewerbe*" anstatt des Gewerbegesetzes unterstellt war, obwohl sie sich schon 1907 zu einem Verband zusammengeschlossen hatten. Dadurch war jede Lizenz für einen Film von der "*Gnade des betreffenden Referenten*" abhängig und führte die Kinobesitzer zu dem Ausspruch, dass sie als "*Staatsbürger zweiter Klasse*" behandelt würden (vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 26, 15.2.1908, S.1 zit. nach Fritz, 1996).

*„Damals machte sich schon eine Kampfsituation bemerkbar zwischen Kino, Film und Behörden, die noch auf anderen Fronten erweitert, in den nächsten Jahren fortgeführt werden sollte...“* (Fritz, 1996, S. 18). Beispielsweise erfolgte 1910 auf Intervention der Gräfin Walterskirchen ein von den Behörden ausgesprochenes Verbot, das allen Schulkindern den Besuch von Kinos untersagte.

Ganz allgemein sahen gewisse Kreise das Kino und den Film als eine Unkultur an, die es zu bekämpfen galt. Institutionen wie Schulbehörden, Kirche und Polizei rüsteten zu massiven Angriffen gegen das Kino, was zu einem regelrechten "*Kulturkampf*" (Fritz, 1996, S. 65) anwuchs. Man war sehr früh darum bemüht, die Jugend vor dem Kino zu schützen (vgl. Fritz, 1996, S. 65 f.).

Dem standen natürlich die zunehmend tiefergehende Institutionalisierung des Kinos gegenüber und der doch sehr breite Zulauf, den das Kino erfuhr. Dies lässt sich zum Beispiel daran ablesen, dass zwischen 1907 und 1914 in Österreich mehr als 210 Dokumentarfilme und etwa 130 kürzere und längere Spielfilme gedreht wurden. Auch die Anzahl der (ständigen) Kinos wuchs und sie beherrschten in den großen Städten die Unterhaltungskultur. Zudem gab es auch bereits mehr als 25 Produktionsfirmen und auch den österreichischen Adeligen gefiel der Film. Es gab Vorführungen in Schlössern, Besitzungen wurden für Filmaufnahmen zur Verfügung gestellt, Drehbücher wurden geschrieben, Filmmusik komponiert, Filme produziert und auch darin mitgespielt und so weiter (vgl. Fritz, 1996, S. 74).

Ab 1912 kam es dann auch von behördlicher Seite zu Erleichterungen für die Filmwirtschaft, allerdings erst durch Proteste, Verhandlungen und Großveranstaltungen. Denn zuvor wurde noch eine komplizierte Zensurprüfung eingeführt, an der die Filmwirtschaft fast gescheitert wäre (vgl. Fritz, 1996, S. 65).

Zum Ausdruck kommt dieser „*Kulturkampf*“ bzw. das Ringen des Kinos um Anerkennung zum Beispiel auch in einer Ausgabe der Zeitschrift „*Die Filmwoche*“, die betitelt war mit „*Der Kampf fürs Kino*“ und von der mehrere Episoden erschienen. Im Übrigen erschienen diese bereits im Jahre 1916, was verdeutlicht, dass der Kampf des Kinos um breite Anerkennung sich nicht etwa mit Ausbruch des Krieges erledigt hatte, sondern ein Prozess war, der erst Schritt für Schritt erkämpft werden musste.

Schon der Untertitel des Artikels „*Kein Hetzartikel, sondern praktische Vorschläge*“ (Die Filmwoche, Nr. 172, 1916, S. 5) lässt vermuten, dass hetzerische, polemische Auseinandersetzungen mit dieser Thematik durchaus im Bereich des Möglichen lagen und wahrscheinlich auch keine Seltenheit waren - rein durch die Abgrenzung des Artikels dazu. „*Die Tatsache, daß (sic) die Kinematographie Gegner hat, sollte eigentlich nicht wundernehmen. Sie entspringt nämlich dem rein menschlichen Wiederstreben gegen alles Neue, einer Erscheinung der man in der Geschichte des Altertums bis zur neuesten Zeit immer wieder begegnet. Die Mitwelt hat zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts das Dampfroß ebenso für Teufelsspuk erklärt, wie sich unsere Großväter heute noch weigern, ein Auto oder ein Lift zu besteigen*“ (ebd., S. 5).

Der Artikel setzt sich fort, indem genauer nach der Kinogegnerschaft gefragt wird also wer dies sei - als Antwort wird geboten, dass dies meist Gebildete, am öftesten aber Halbgebildete seien (vgl. ebd., S. 5)

Aber nicht nur gewisse gesellschaftlichen Kreise, Gebildete und die Behörden bereiteten dem Kino Schwierigkeiten, auch das Verhältnis der bestehenden Kultur-Institutionen Literatur und Theater zu Kino war ein ablehnendes. Bis 1918 war es den Schauspielern des K.u.K. Hoftheaters verboten an Filmen mitzuwirken, egal ob als Schauspieler oder Regisseure. Dieses Verbot wurde 1912 auch im Österreichischen Bühnenverein unterstützt, und auch das Wiener Volkstheater sprach ein ähnliches Verbot für seine Schauspieler aus, das die Arbeit beim Film untersagte (vgl. Fritz, 1996, S. 65 f.). Mit ein Grund dafür war wohl, dass sich das Kino als eine massenkulturelle Konkurrenz für das Theater darzustellen begann, welches bisher unumstritten zu den beliebtesten Freizeitaktivitäten gehörte (vgl. Krivanec, 2009, S. 83).

Es kam wohl auch nicht von ungefähr, dass das Kino abschätzig als „*Theaterersatz*“ bezeichnet wurde (vgl. Beller, 1999, S. 154), was zwar zunächst unschmeichelhaft für das Kino klingt, aber genauso die Befindlichkeit des Theaters zu dieser Zeit impliziert. In diesem Kontext ist wohl auch die Ablehnung des Theaters gegenüber dem Kino zu verstehen bzw. spielte da wohl auch ein gewisser Wettkampf um die kulturelle Vormachtstellung mit.

Man darf dabei auch nicht unterschätzen, wie hoch die Kultur im Habsburgerreich gehalten wurde und was für eine Bedeutung ihr beigemessen wurde. Steven Beller schrieb der Kultur zu Habsburger Zeiten sogar folgende Funktion zu: „*There was a distinct tendency in leading Austrian circles to rely on art as a compensation for a lack of political and military power*“ (Beller, 1999, S. 146 f.). Insofern ist der Stellenwert der Kultur und der kulturellen Institutionen, ganz im Allgemeinen, im Habsburgerreich nicht zu unterschätzen.

Die Einführung des neuen Mediums ging also nicht reibungslos vonstatten und nicht ohne Widerstände, sondern im Gegenteil sehr spannungsgeladen. Der Film war umstritten. Er musste sich nicht nur selbst finden, sondern sich auch gegen bestehende Strukturen durchsetzen. Die Auseinandersetzungen um den Film wurden heftig und teilweise polemisch geführt. 1914 war das Filmgewerbe noch keineswegs eine stabile Industrie

### 9.1. Die Filmwahrnehmung im Ersten Weltkrieg

Das Militär war dem Film eher kritisch eingestellt. Während des gesamten Krieges begleitete die Kriegsberichterstattung eine *“unüberbrückbare Differenz in der Erwartung und Wahrnehmung, welchen Zweck die Filme erfüllen sollten”* (Büttner/ Dewald, 2002, S. 186), was sich in besonderer Weise an der Kritik der Militärs an den propagandistischen Kriegsberichterstattungen offenbarte:

Das KPQ beabsichtigte und erwartete sich von den Kriegsfilmern eine bewusst angelegte und gesteuerte Visualisierung des Krieges, wodurch die Massen mobilisiert und für den totalen Einsatz in einem *“gerechten”* und *“notwendigen”* Krieg gewonnen werden sollten (vgl. Denkmayr, 2012, S. 13). Diese propagandistische Ausrichtung beeinträchtigte aber die Möglichkeiten zur Verwertung des Bildmaterials von der Front. Die gezeigten Bilder mussten mit den Propaganda-Absichten übereinstimmen, was natürlich die Authentizität beeinträchtigte. Beispielsweise war es nicht im Interesse der Propaganda Tod und Vernichtung abzubilden, sondern eher die Kameradschaft, das fröhliche Lagerleben und die Abenteuerhaftigkeit des Krieges (vgl. Denkmayr, 2012, S. 101).

Das Militär und die Soldaten erwarteten sich, im Gegensatz dazu, die getreue Wiedergabe der Ereignisse und des Lebens an der Front (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 186) - und zwar einerseits als Publikum in den Feldkinos, andererseits aber wohl auch als für ihr Vaterland kämpfende und sich aufopfernde Soldaten, die ein korrektes Bild ihrer Leistungen vermittelt wissen wollten.

Anstatt dessen riefen die Sascha-Kriegswochenberichte bei den Soldaten und Offizieren oft Befremden oder sogar Gelächter hervor, so wenig spiegelten die Berichte die Kriegserfahrung an der Front wieder. Die Operateure schienen die Feuerbereiche zu meiden und stellten auch das schwere Dasein der Fronttruppen nicht dar. Sie zeigten vielmehr das leichtere Leben im Etappenbereich weit hinter der Front; auf die Soldaten wirkten solche Aufnahmen darum oft wie Friedensmanöver (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 186 f.). Dieser Eindruck der Soldaten wurde nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass eine gängige Praktik bei der Kriegsberichterstattungen das Nachstellen von Szenen war, was von fingierten Gefechten bis zu nachgedrehten Erdbeben reichte (vgl. Ballhausen / Krenn, 2008, S. 174). Diese Szenen waren oft genug plump inszeniert und leicht durchschaubar umgesetzt. „Heldenmut“ und „Frohsinn“ lagen dabei zu eng beisammen in diesen verharmlosenden Darstellungen des Krieges (vgl. Denkmayr, 2012, S. 101).

Schön veranschaulicht wird die Wahrnehmung der Soldaten in einem Brief vom 26. August 1915 des Hauptmanns Arthur Phleps an das Etappenkommando Nr. 10, der mehrere Kinovorstellungen besucht hatte und die dort gezeigten Kriegsfilme wie folgt kritisierte:

- “a) - Angriff auf fdl. Stützpunkt. Nach der Durchführung beurteilt, von einer Marschkomp. gestellt, in theatralischer, völlig unmöglich lächerlicher Weise zum Ausruck gebracht.*
  - b) - Beziehen einer techn. verstärkten Stellung. Unsinniges Laufen im Gänsemarsch in einem Schützengraben, ein Grl. dirigiert - hinter einem Baum stehend - theatralisch dies Manöver!*
  - c) - Besetzung einer Talsperre. Einfach Unsinn!*
  - d) - Besetzung eines Stützpunktes und Abwehr fdl. Angriffes. Durch Husaren vorgeführte, naive Exerzierplatzvorstellung!*
  - 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!”*

(KA, AOK, KPQ - Karton 25: Brief von Hptm. d. Gstbkps. Arthur Phleps an das K.u.K. Etappenkommando Nr. 10, 26. August 1915 zit. nach Büttner/ Dewald, 2002, S. 187).

Angesichts solcher Schilderungen wird klar, warum Soldaten und Offiziere unzufrieden mit den Darstellungen waren. Man fühlte sich ungerecht behandelt und verletzt, denn die Leistung die für das Vaterland erbrachte wurde, wurde schlichtweg falsch dargestellt. Der Nachwelt wurde durch die Kriegsdokumente nicht die Wahrheit überliefert (vgl. Büttner/Dewald, 2002, S. 190).

Man muss hier fairerweise einfügen, dass authentische, realistische Aufnahmen vom Kriegsgeschehen zu liefern natürlich auch keine leichte Aufgabe darstellten. Den Operateuren wurde es sogar zu Beginn von den Militärs selbst erschwert. In der *„Instruktion für Kinoexposituren bei der Armee im Felde“* vom 10. September 1915 werden alle *„Kommanden und Funktionäre bei der Armee“* dazu angehalten, die Kinaufnahmen als *„eine durchaus ernst zunehmende Sache“* zu betrachten und nicht wie bisher oft als *„Spielerei“* abzutun (vgl. 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. zit. nach Denkmayr, 2012, S. 107). Es wurde damit auf Berichte und Beschwerden reagiert über die kontraproduktive Haltung mancher Frontoffiziere gegenüber Operateuren bei unmittelbarem Kampfgeschehen (vgl. Denkmayr, 2012, S. 107). Insofern begünstigte die Armee oft selbst nicht, dass es zu authentischen Aufnahmen kam. Darüber hinaus waren Aufnahmen dieser Art natürlich auch oft mit Lebensgefahr für die Operateure verbunden und sie hatten noch dazu ein- aus heutiger Sicht- sehr unhandliches Gerät zu bedienen. Zudem muss angemerkt werden, dass es damals wie heute nicht möglich ist die „Realität“ durch bewegte Bilder wiederzugeben, und schon gar nicht, wenn zusätzlich Propagandavorgaben mit ins Spiel kamen, die von vornherein keine realistische Darstellung der Geschehnisse anstrebte.

Büttner und Dewald beschreiben diese Situation folgendermaßen: *“Eine Kluft tat sich auf. Sie verlief zwischen den Erfahrungen der Front, die keinen visuellen Ausdruck fand, und den Erwägungen der Propagandaverantwortlichen, die an der Bilderwelt des Hinterlandes Maß nahmen. Frontaufnahmen passierten die Zensur, die an naiven, nichtmilitärischen Friedensauffassungen vom Krieg geschult waren. Die Zustimmung des Publikums wurde als moralischer Nutzen gewertet und kriegswichtiger eingeschätzt als das objektive Urteilsvermögen der Fachleute, Die für das Hinterland produzierten Kriegsfilme enthielten selten Aufnahmen, die der rauen Wirklichkeit des Soldatenalltags allzu nahe kamen”*. (Büttner / Dewald., 2002, S. 187).

Eine Ausrichtung der Propaganda, wie sie hier beschrieben wird, ist auch in Dokumenten bestätigt, beispielsweise in dem Antwortschreiben des Direktors der Filmstelle, Hauptmann Zitterhofer, auf den oben zitierten Brief des Hauptmann Phleps, der sich ja hauptsächlich auf die gestellten Szenen in den Kriegsberichterstattungen bezog. In diesem ist etwa die Rede davon, dass diese Bilder nicht für die Armee allein bestimmt seien, sondern dass man in erster Linie dem Wunsch des Laienpublikums entsprechen will, Bilder der wackeren und über alles Lob erhabene Soldaten zu sehen, um sich daran zu erfreuen. *“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”* (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. zit nach Denkmyr, 2012, S. 105).

In welchem Maße dies nun der Kritik des Militärs geschuldet war, oder ob sich auch das Publikum des Hinterlandes an dieser Kritik beteiligte (was wie gesagt sehr schwierig wiewohl sehr interessant nachzuforschen wäre), jedenfalls kam ab September 1915 spürbare Unruhe in die Kriegsfilmpropaganda, ausgelöst durch die Kritik an der Authentizität und Glaubwürdigkeit der Filme und die Forderung nach realitätsgetreueren Darstellungen (vgl. Denkmyr, 2012, S. 102 ff.).

Am 1. November wurde etwa "Sascha" Kolowrat-Krakowsky die Leitung der Filmstelle des Kriegsarchivs übertragen, wovon man sich wohl eine teilweise Lösung des Problems der Authentizität durch eine professionellere Durchführung seitens der zivilen kinematographischen Betriebe versprach. An den Produktionspraktiken änderte sich dadurch aber wenig (vgl. Denkmayr, 2012, S. 107 f.).

Auch die bereits erwähnte *"Instruktion für Kinoexpositionen bei der Armee im Felde"* vom 10. September 1915 kann als eine solche Reaktion verstanden werden.

Aber auch in den kommenden Jahren wird deutlich, dass man seitens der Verantwortlichen Veränderungen suchte und die Abhängigkeit von zivilen Betrieben als provisorische, nicht optimale Lösung ansah. Der Chef des Generalstabes erteilte dem Kommando des KPQ im Juli 1917 etwa den Befehl, die Kriegsfilmpropaganda auf eine vollkommen neue Grundlage zu stellen; vor allem der militärische Zugriff auf die Kriegsfilmpropaganda, der bisher nur bedingt gegeben war, sollte durch diese Intervention erreicht werden, indem man eine rein militärisch organisierte Filmpropagandastelle einzurichten gedachte (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 190).

## 9.2. Effekte der Kriegspropaganda

Die Ansprüche die mit dem neuen Medium Film assoziiert waren, wurden schon mehrfach erwähnt und ausgeführt. Im Falle der kinematographischen Kriegspropaganda spielten dabei aber spezifische, politische Interessen in die Darstellung hinein. Insofern war die Berichterstattung instrumentalisiert. *"Kriegsberichterstattung und daher dessen Vermittlung ist im Falle der parteilichen Beteiligung an einem militärischen Konflikt nie frei von Instrumentalisierung"* (Ballhausen/ Krenn, 2008, S. 174).

Das relativ neue Medium Film eignete sich hervorragend für instrumentalisierte, propagandistische Berichterstattungen. Es war wahrscheinlich vorher in der Geschichte noch nie so einfach und so wirkungsvoll Propaganda zu betreiben, als zu diesem Zeitpunkt, denn der Anspruch des Mediums die Wirklichkeit abbilden zu können, musste niemandem erst erklärt werden, weil er sich schon daraus ergab, dass der Blick des Films so sehr an die menschliche Wahrnehmung erinnert: bewegte Bilder, reale Objekte die wahrgenommen werden, das Objektiv als Auge usw.

Auf dieser Grundlage ließ sich natürlich sehr leicht eine spezifische Aussage, ein spezifischer Blick, der spezifischen Interessen folgt einbauen, ohne dass der Anspruch des Mediums aber verloren ging.

*“Die direkte (mediale) Folge war das Ersetzen einer Realität im körperlich-materiellen Sinne durch die multiplizierbare Virtualität des Gezeigten, ohne dessen Wert im Sinne von Präsentation oder Repräsentation zu mindern oder auf das Spektakel verzichten zu müssen: Filmische Kriegsberichterstattung orientierte (und orientiert) sich mit der Instrumentalisierung des Blicks nicht zufällig an der Schaulust des mit Nachrichtenmedien ebenfalls vertrauten Publikums. Dabei kommt den Gestaltern von Berichten und Propaganda eine sich ab der Frühzeit des Kinos abzeichnende Virtualisierungstendenz zugute: Das real Vorgeführte wird durch ein virtuelles Substitut ersetzt und erlaubt eine problemlosere Verzerrung in Darstellung und Schilderung”* (Ballhausen/ Krenn, 2008, S. 187 f.).

Die für sich beanspruchte Annäherung an die Realität des Krieges war eine Täuschung; durch diesen Anspruch der Annäherung an die Wirklichkeit wurde die Kluft zum angenommenen Tatsächlichen sogar noch vergrößert (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2008, S. 174). Die beschriebene Instrumentalisierung des Blickes ist somit bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Kinogeschichte spürbar und am sich wandelnden Verhältnis zwischen Welt und Bild deutlich nachvollziehbar. Im Fall der Kriegsberichterstattung ist dabei eine zunehmende Überlagerung der vereinbarten Wirklichkeit durch Projektionen - vorstellungsgemäße und kinematographische - die direkte und auch noch heute spürbare Folge (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2008, S. 175).

Beispielsweise wurde in dieser politisch instrumentalisierten Schein-Realität das katastrophisch-chaotische Urereignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt umgewandelt und diesem eine visuelle erzählerische und moralische Ordnung verliehen, die der Krieg per se nicht besitzt. Auf diese Weise trägt nicht nur die Kriegsberichterstattung zu dieser Zeit, sondern der Kriegsfilm generell, zu immer wieder neuen Illusionen der Planbarkeit von Kriegen bei (vgl. Paul, 2003, S. 7. zit. nach Ballhausen/ Krenn, 2008, S. 173).

## **10. Der Film als Propagandainstrument**

Während dem ersten Weltkrieg sollte sich die Filmwirtschaft in Österreich-Ungarn stabilisieren. Insbesondere einzelne Individuen verstanden es den Krieg und die neuen Bedingungen die er brachte, für den Film generell und für sich zu nutzen (insbesondere natürlich Graf Kolowrat-Krakowsky) (vgl. Beller, 1999, S. 153). Den Grundstein für diese Entwicklung legten die Autoritäten mit ihrer geänderten Wahrnehmung des Films – von einer Gefahr für die Jugend zu seinem Potenzial für die Kriegspropaganda (vgl. Beller, 1999, S. 154).

Während also vorher noch eine gewisse Skepsis vorherrschte, wurden die Vorzüge des Films und des Kinos zu Beginn des Krieges von den Verantwortlichen sehr schnell erkannt und für ihre Zwecke eingesetzt – und der hieß Kriegspropaganda. Dies galt natürlich nicht nur für Österreich-Ungarn, sondern für alle am Krieg beteiligten Großmächte: *„Der Film und das Kino fanden als Propagandainstrument der kriegsführenden Parteien Verwendung. Dieses Phänomen ist zwischen 1914 und 1918 erstmals zu vermerken, nicht erst im zweiten Weltkrieg“* (Fritz, 1996, S. 75).

Die (neuen) Massenmedien wurden dabei in einem bisher unbekanntem Ausmaß für die Vermittlung des Geschehens instrumentalisiert. Schon 1926, also auch noch vor dem zweiten Weltkrieg, schrieb Moreck rückblickend auf die Propaganda Vorgänge: *„Während des Weltkriegs wurde das Kino im weitesten Umfang für die Hetzpropaganda (...) ausgenutzt, und dies mit einer Wirkung, die durch keine gegenteilige Aufklärungsarbeit der Nachkriegszeit wieder aufgehoben werden konnte“* (Moreck, 1926, zit. nach Fritz, 1996, S. 75).

Die Auseinandersetzungen um das Kino gerieten dadurch ein Stück weit in den Hintergrund. Die vielen Kinos wurden seitens der Verantwortlichen nunmehr als Propagandainstrument genutzt und seitens der Bevölkerung zu einer wichtigen Anlaufstelle, was Informationen über den Krieg anbelangte. Für letztere bedienten Kinos gleichzeitig das durch die anfängliche Kriegseuphorie ausgelöste Bedürfnis nach eigenen Erfahrungen mit dem Krieg und den Wunsch sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, ohne aber vor Ort sein zu müssen und sich in Gefahr zu begeben (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 148). Bevor im weiteren Verlauf über die verschiedenen Arten der Kriegspropaganda berichtet wird, folgt eine Erläuterung zum Begriff der Propaganda.

## 10.1. Begriffsdefinition: Propaganda

Sowohl in Fachdiskussionen als auch in der Publikumsöffentlichkeit gibt es keine allgemeingültige Definition. Neil Postman formulierte hinsichtlich der diversen Propagandabegriffe: „*Propaganda can bring the best of us down.*“ (Postman, 1979, S. 128). Auch im Verlauf der Geschichte wurden unterschiedliche Erwartungen mit dem Begriff Propaganda verbunden.

Die Prägung des Wortes Propaganda geht auf die „*sacra congregatio de propaganda fide*“ des Papstes Gregor XV aus dem Jahr 1622 zurück. Die Propaganda wurde im 17. Jahrhundert als Instrument der christlichen Missionarsarbeit und der Gegenreformation verwendet. Während der Französischen Revolution wurde der Begriff Propaganda zu einem politischen Aktionsbegriff. Zu dieser Zeit erfuhr die Kommunikationstechnik mit dem Aufkommen der modernen Massenmedien eine große Aufwertung und die Propaganda wurde zu einer universell einsetzbaren Technik zur Verbreitung von Ideologien. Während zur Zeit der Französischen Revolution das Wort Propaganda noch eine ambivalente Bedeutung hatte, änderte sich dies in der Arbeiterbewegung. Die Propaganda wurde zu einem politischen Aktionsbegriff und positiv bewertet. Die Verbreitung von Propaganda galt als legitim, da die demokratischen Ideen als universal galten. Ende des 19. Jahrhunderts begann das Wort Propaganda parallel zu der Entwicklung des Begriffes in der Arbeiterbewegung auch in bürgerlichen Kreisen Fuß zu fassen und wurde nahezu synonym zum Begriff „Werbung“ verwendet. Eine strikte Unterscheidung zwischen den Begriffen „Propaganda“ und „Werbung“ wurde erst nach dem Ersten Weltkrieg in den 1930er Jahren etabliert (vgl. Bussemer, 2008, S. 26f).

Im 20. Jahrhundert beginnt die Phase der „modernen“ Propaganda. Laut Bussemer wird die Propaganda im Ersten Weltkrieg zum unverzichtbaren Bestandteil der Kriegsführung. Der Begriff Propaganda erfuhr zur dieser Zeit eine Politisierung bzw. Militarisierung. Die Propaganda wurde als Mittel der gouvernementalen Selbstrepräsentation von Staaten, insbesondere in der Außenpolitik benutzt und war eine auf konkrete Effekte gerichtete kommunikative Technik, die sowohl auf dem Schlachtfeld als auch an der Heimatfront Verwendung fand.

Die Propaganda wurde von geschulten Militärs betrieben. Zudem erfuhr der Begriff Propaganda eine „*Verengung in seiner Ausrichtung auf kurzfristige und klar definierte Ziele wie die Diffamierung des Gegners oder die Rechtfertigung einer bestimmten militärischen oder politischen Maßnahme.*“ (Bussemer, 2008, S.29).

Harald D. Lasswell, Pionier der Propagandaforschung definiert 1927 diese als „*management of collective attitudes by the manipulation of the significant symbols*“ (Lasswell, 1927, 627). Es geht als um die geplante Steuerung der Einstellung und Haltung bei sozialen Gruppen wie der Ausdruck „management“ erkennen lässt. Unter Symbolen verstand Lasswell „*words or word substitutes like pictures and gestures*“ (Edenda, S. 627). Er sah das eigentliche Wirkungspotenzial der Propaganda in der geschickten Manipulation.

Im deutschen Raum definierte Gerhard Maletzke 1972 Propaganda folgendermaßen: „*Propaganda sollen geplante Versuche heißen, durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen.*“ (Maletzke, 1972, S. 157). Hier wird nicht der Erfolg einer Beeinflussung sondern die Absicht als Merkmal der Propaganda gezählt. Der Unterschied der Propaganda zu Wissensvermittlung ist daran zu erkennen, dass die Versuche der Beeinflussung auf der Ebene der Meinungen, Verhaltensweisen und Haltungen stattfindet. Die Versuche finden nicht spontan sondern geplant und somit systematisch und zielorientiert statt.

Maletzkes Definition hatte lange Zeit Gültigkeit in der Kommunikationsforschung. Allerdings ist in jüngster Zeit eine konstruktivistische Definition von Propaganda vorgeschlagen worden. Klaus Merten definiert Propaganda als „*eine Technik zur Akzeptanz angesonnener Verhaltensprämissen, bei der die kommuniziert Botschaft durch Reflexivisierung generalisierte Wahrheitsansprüche erzeugt, deren Akzeptanz durch Kommunikation latenter Sanktionspotenziale sichergestellt wird.*“ (Merten, 2000, S. 161). Propaganda wird als Technik beschrieben und ist so nicht an ein bestimmtes Medium gebunden. Nicht selbstverständliche Positionen im Diskurs werden mit Hilfe der Propaganda generalisiert, um einen Wahrheitsanspruch zu bekommen. Merten beschreibt die Sanktionspotenziale der Propaganda.

Bussemer versucht die diversen Definitionen der Propaganda zusammenzufassen und beschreibt Propaganda, als *„die in der Regel medienvermittelte Formierung handlungsrelevanter Meinungen und Einstellungen politischer oder sozialer Großgruppen durch symbolische Kommunikation und als Herstellung von Öffentlichkeit zugunsten bestimmter Interessen verstanden werden. Propaganda zeichnet sich durch die Komplementarität vom überhöhten Selbst - und denunzierendem Fremdbild aus und ordnet Wahrheit dem instrumentellen Kriterium der Effizienz unter. Ihre Botschaften und Handlungsaufforderungen versucht sie zu naturalisieren, so dass diese als selbstverständliche und nahe liegenden Schlussfolgerungen erscheinen.“* (Bussemer, 2008, S. 33).

In dieser Definition wird Propaganda als symbolische Kommunikation begriffen. Sie nimmt also keine objektive Veränderung der Realität vor, sondern kann die subjektive Realitätskonstruktion der Menschen verändern. Somit ist Propaganda symbolisch oder medial. Die Propaganda ist eine Technik, die politische Ziele und Strategien verfolgt und wird durch ein Mediensystem verbreitet. Die Propaganda geht davon aus, dass die öffentliche Meinung einen gewissen Einfluss auf die politische Entscheidungsfindung hat und die Medien die wichtigsten Organisatoren des öffentlichen Diskurses bilden. Somit ist der Propagandabegriff ein historisch spezifischer Kommunikationstyp. Zudem wird Propaganda systematisch geplant und zielt auf die Überredung; Ziel ist es die Menschen zu überzeugen, zu einer bestimmten Frage eine bestimmte Haltung einzunehmen und danach zu handeln. (vgl. Bussemer, 2008, S 33).

## 10.2. Trennung zwischen Fiktion und Nichtfiktion

Um ein besseres Verständnis hinsichtlich Arten der Kriegspropaganda zu erlangen wird zunächst auf die Unterschiede von Fiktion und Nichtfiktion eingegangen. In der Filmanalyse dieser Arbeit werden nichtfiktionale Filmquellen behandelt, also Filme die dem Anschein nach, das Kriegsgeschehen mit Anspruch auf Wahrheitsgehalt wiederspiegeln. Nun stellt sich die Frage, was der Unterschied zwischen Fiktion und Nichtfiktion oder auch zwischen Spielfilmen und Dokumentationen ist.

Auf den ersten Blick erscheint die Trennung klar und eindeutig; der Spielfilm beruht auf fiktiver Handlung während der Dokumentarfilm die Realität wiedergibt, jedoch kommt diese Definition schnell ins Wanken.

Nach Pearson erkannten viele FilmtheoretikerInnen den Übergang von nichtfiktionalen Aufnahmen zu fiktionalen Aufnahmen in den Produktionen von den Gebrüdern Lumière und Mélières. Während erstere größtenteils authentische Aufnahmen drehten, produzierte Mélières und seine MitarbeiterInnen vermehrt inszenierte Aufnahmen; allerdings bemerkt Pearson, dass in den Produktionen vor 1907 authentische als auch inszenierte Aufnahmen oft vermischt wurden, deshalb plädiert Pearson dafür, nach den Gemeinsamkeiten der beiden Genres und nicht nach den Unterschieden zu suchen (vgl. Pearson, 1994, S. 18). Auch wenn an dieser Auffassung etwas Wahres dran ist, wird trotzdem der Klarheit wegen versucht eine Trennung der Genres aufzuzeigen.

Allerdings ist eine eindeutige Trennung oft schwierig, wie Goergen erläutert: *„Die Frage nach dem Dokumentarischen in den Wirklichkeitsbildern aus dem Ersten Weltkrieg verhandelt eine „Komplizierte Semantik“. Sie enthalten eine Matrix mehrerer Wirklichkeitsebenen, die mit Gegensatzpaaren wie dokumentarisch / nicht dokumentarisch, authentisch / nicht authentisch, korrekt / unkorrekt oder überzeugend / nicht überzeugend nicht ausreichend zu erfassen sind“* (Goergen, 2009, S. 29).

Für Taylor sind dokumentarische Techniken historisch konditioniert und aus diesem Grund verschieben sich die Übergänge von Fiktion und Nichtfiktion. Das fiktionale Genre arbeitet laut Taylor nach Kriterien der Wahrscheinlichkeit während der Dokumentarfilm die assertive Haltung einer Wirklichkeitsbehauptung einnimmt.

*„Die ontologische Differenz zwischen Fiktion und Nichtfiktion besteht vielmehr darin, dass letztere eine Wirklichkeitsreferenz enthält, während erstere auf „Segmente möglicher Welten“ verweist und anstelle von Wissensansprüchen und Beweisbarkeit die Wahrscheinlichkeit setzt.“* (Carroll, 1996, S. 238 zit. Nach Taylor, 2002, S.77). Taylor relativiert diese Aussage indem er sich auf Branigan bezieht und schreibt *„dass Fiktion und Nichtfiktion sich hybridisieren lassen und die Grenzen nicht immer eindeutig gezogen werden kann“* (Branigan, 1992, S. 207ff zit. Nach Taylor, 2002, S. 78).

Zusammenfassend lassen sich nach Taylor Fiktion und Nichtfiktion von ihren Intentionalitäten her trennen, wenn die gleitenden Übergänge bewusst gemacht werden; allerdings verschieben sich diese Übergänge auch mit der Zeit und somit wird es wichtig den ursprünglichen Erwartungshorizont der Filmproduktion nachzuvollziehen (Taylor, 2002, S. 82). Es hängt also auch davon ab, wann ein Film gedreht wurde, so unterscheiden sich frühere Dokumentarfilme von den späteren Filmen.

Das nichtfiktionale Genre stellt in den ersten Jahren der Kinematographie ein sehr breites Feld dar, dessen Teilbereiche auch teilweise ineinander übergehen und deren Grenzen zwischen den Bereichen unscharf sind. Abel listet unter dem Begriff non-fiction diverse Teilsparten auf: Actualités, Boxfilme, Werbefilme, ethnographische Filme, Tanzfilme, Erkundungsfilme, Industriefilme, Filme über Neuigkeiten, Wochenschauen, Kamerazugfahrten, Propagandafilme, Filme über Polarexpeditionen, religiöse Filme, wissenschaftliche Filme, Reiseberichte und Sportfilme (vgl. Abel, 2005, S. 791). Besonders am Anfang der Kinematographie stellt das nichtfiktionale Genre ein großes Feld dar in dem sich einige Bereiche überlappen.

Bei den Wochenschauen- über die in weiterer Folge noch näher berichtet wird- war das Interesse vom Publikum groß, so groß, dass das Publikum auch Aufnahmen von Ereignissen sehen wollte, die für die Kamera nur schwer bzw. unmöglich aufzuzeichnen waren. Aus diesem Grund wurden auch Ereignisse nachgestellt, um sie kinematographisch einfangen zu können. Hierbei handelt es sich um sogenannte Re-enactments, welche sich um eine möglichst detailnahe Abbildung der tatsächlichen Ereignisse bemühten (vgl. Lenk, 1997, S.51f). Diese Inszenierungen wurden vom Publikum zunächst gewürdigt und als Berichte über Ereignisse angenommen.

Zwar lassen vereinzelte Proteste gegen Re-enactments darauf schließen, dass das Publikum mancherorts Kenntnis über die nachgespielten Ereignisse hatte, allerdings war der Unterschied zwischen nachgestellten und tatsächlichen Ereignissen nicht entscheidend für das Ausmaß an Authentizität, die das Publikum den Aufnahmen zuschrieb (vgl. Lenk, 1997, S. 51ff). Nach einigen Berichten kam es allerdings zu vereinzelten Protesten und es wurde vermehrt über das Thema debattiert. Dies führte dazu, dass die Re-enactments weniger Verwendung fanden (vgl. ebenda, S. 54f). Nichts desto trotz kann an diesem Beispiel erkannt werden wie schwierig die Unterscheidung von Nichtfiktionalität und Fiktionalität ist, denn selbst in gekennzeichneten Dokumentarfilmen wurden auch Szenen gestellt.

Auch bei den Spielfilmen oder Kriegsdramen war die Trennung nicht immer klar. Gunning sieht den Unterschied hinsichtlich der Inszenierung in der Kameraführung. Durch die Montagen verfolgten die Bilder entweder bei Industriefilmen einer zeitlichen oder etwa bei Reisefilmen einer räumlichen Logik. Die verschiedenen Aufnahmen oder auch „Ansichten“ beschreiben also Prozesse und beruhen auf Begegnungen und benutzen das vorhandene Material. Grierson wollte mit dem Ausdruck „Dokumentarfilm“ ein Produktionsverfahren beschreiben welches sich von den „Ansichten“ abgrenzte. Für ihn lag der Unterschied zum Dokumentarischen vor allem in dem Wechsel von Aufnahmen die auf der Beschreibung des „natürlichen Materials“ beruhten und Begegnungen oder Beobachtungen aufzeichneten hin zu der bewussten Anordnung und Gestaltung der Bilder (vgl. Grierson, 1947, S. 100, zit. Nach Gunning, 1995, S. 113).

Das dokumentarische geht laut Grierson über die Positionierung des Blickfeldes hinaus, indem das „natürliche Material“ dramatisiert und gestaltet wird (vgl. Gunning, 1995, S. 117). Gunning interpretiert Grierson und sieht den Übergang zum Dokumentarfilm darin, dass die „Ansichten“ nicht mehr bloß dargestellt wurden, sondern die verschiedenen Bilder in eine Argumentation eingebettet wurden. Er sieht vor allem das Aufkommen von Propagandafilmen im Ersten Weltkrieg als Grund für diese Entwicklung. Die Bilder sollten Beweise für Thesen liefern und dies geschah mit Hilfe von Zwischentitel (vgl. Gunning, 1995, S. 111ff).

### 10.3. Arten der Kriegspropaganda

Generell hatten die österreichischen Filmproduktionsfirmen ein großes Interesse daran, propagandistische Filmstücke herzustellen, denn *“die Kriegspropaganda im Sinne der Kriegsführung war das große Geschäft für eine noch nicht stabile Filmindustrie”* (Fritz, 1996, S. 74). Man konnte sich so einerseits der Akzeptanz des Staates sicher sein, sowie auch *“auf den Wogen der öffentlichen Stimmung”* (Fritz, 1996, S. 73) mitschwimmen und die Bevölkerung weiter für sich gewinnen. Denn bei beiden musste sich der Film- wenn auch in der Bevölkerung und beim Adel schon beliebt, sowie auf Seiten des Staates zumindest geduldet- immer noch etablieren, wie weiter oben schon beschrieben wurde. Insofern stellte für die Filmwirtschaft die Kriegspropaganda eine sehr günstige Gelegenheit dar.

Der diesbezügliche Anspruch an Filme, wie er in der *„Kinematographischen Rundschau“*, der publizistischen Unterstützung der Kriegsfilmpropaganda (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 185), 1914 einmal formuliert wurde, lautete: *“Mit Geschmack gewählte Naturaufnahmen, die eines gewissen aktuellen Anstrichs nicht entbehren sollen, gewisse Filme patriotischer Tendenz, wie Manöver, Übungen und das Leben unserer oder verbündeter Truppen - die der gegenwärtigen Stimmung Rechnung tragen und durch Strammheit und Haltung das Vertrauen zu unseren Armeen kräftigen, werden gewiß (sic) Beifall finden (....) Keine französischen, englischen, belgischen und russischen Filme mehr.”* (Kinematographische Rundschau, Nr. 336, 16.8.1914, S. 25). Und in den Jahren zwischen 1914-1918 wurde versucht diesen hier exemplarisch formulierten Ansprüchen in mehreren Formaten gerecht zu werden.

#### 10.4. Die Propagandafilme

Da sich Österreich-Ungar nicht auf eine militärisch organisierte Filmproduktion vorbereitet hatte, war sie- wie bereits erwähnt- lange von den privaten Firmen abhängig. Zudem erlaubte die Monarchie vor dem Ausbruch des Krieges, dass profitable ausländische (vor allem französische) Tochterunternehmen in Österreich-Ungarn den Markt einnahmen und die heimische Filmproduktion hemmten; daher war diese bei Kriegsausbruch noch kein stabiler Wirtschaftszweig. Die verfügbaren Kapitalien ermöglichten es zudem den Entente Ländern und Deutschland die Propagandafilme umsonst abzugeben (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 184) und deren Distribution zu gewährleisten.

Hauptsächlich aus diesen Nachteilen gegenüber den späteren Feinden, standen die österreichisch-ungarischen Filmpropagandaprodukte denen der Entente-Mächte, aber auch den deutschen, in ihrer Wirkung und Effizienz nach (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 184 f.; vgl. Paupié, 1966, S. 164). Deutschland hatte beispielsweise schon Vorbereitungen getroffen und schon im Vorfeld mehrere Kinozüge von der Firma Meßter ausrüsten lassen, die zu Beginn der Mobilisierung bereit standen (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 184).

Trotzdem bemühte man sich auch in der Donaumonarchie, die eigenen Propagandafilme ins verbündete, neutrale und sogar feindliche Ausland zu bringen. Es wurden von österreichisch-ungarischen Filmfirmen Filme mit propagandistischer Ausrichtung produziert, die nicht offiziell von der Heeresverwaltung bestellt wurden, um vor allem im neutralen Ausland nicht den Eindruck zu erwecken, es handle sich um offizielle Filme der Militärbehörde. Des Weiteren war auch der Wille vorhanden im eigenen Land die Stimmung des Publikums zu festigen und sie für die patriotische Sache zu ermuntern, etwa durch "*Propagandafilms nicht militärischen Inhalts*" (Büttner, Dewald, 2002, S. 185). Diese wurden vom Armeeoberkommando neben den Films militärischen Inhalts schon sehr früh befürwortete. Trotzdem konnten Österreich-Ungarns Propaganda nicht die gleiche Effektivität wie die der verfeindeten Staaten und Deutschland erreichen (vgl. Büttner, Dewald, 2002, S. 185 f.).

Thomas Ballhausen und Günter Krenn erarbeitet eine These, welche die Entwicklung der Kriegsberichterstattung während des ersten Weltkriegs in 2 Phasen einteilt.

Bei der ersten Phase, die in etwa bis 1916 dauert, stand vor allem die Präsentation von Technik im Mittelpunkt. Diese Phase schließt an die Praktiken vor Ausbruch des Krieges an, als die *“zivile dokumentarische Berichterstattung”* vorherrschte (Ballhausen/ Krenn, 2006, S. 119) in der das Zeigen von Abläufen, von technischen Gerätschaften und Gegenständen im Vordergrund stand und das Publikum noch hinreichend faszinieren konnte. Diese Zurschaustellung der Technik kann sehr gut in *“Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkriegs”* (mit dem Untertitel: *“Interessante wissenschaftliche Aufnahme”*) (AT 1916) beobachtet werden. Hier wird minutiös die Herstellung von z.B. Stahlblöcken dargestellt und der damalige Fortschritt der Technik in den Fokus gestellt (Siehe Filmanalyse *“Das Stahlwerk der Poldihütte”*). Aber auch andere Filme beschäftigen sich mit der Zurschaustellung der Technik wie z.B. *“Kriegsgefangenenlager und Betriebe der Bauleitung Feldbach”* (AT 1915).

Jedoch wird in Frage gestellt, ob diese Darstellung das Publikum noch hinreichend faszinieren konnte, da relativ bald aus der Berichterstattung vom der *„Österreichischer Komet“* erkennbar ist, dass z.B. vom Publikum mehr Bilder von der Front verlangt wurden (Siehe Kapitel *„Auswertung der Zeitschriftanalyse und Filmanalyse“*).

Die erwachten Propagandaabsichten der Monarchie orientieren sich an diesen Praktiken. Es wurde versucht dem Publikum die Kriegsmaschinerie als Folge eines notwendigen, wie aber auch positiven Fortschritts zu präsentieren und etwaige Zweifel an der Schlagkraft der eigenen Truppen auszuräumen - wenn mitunter auch ohne Realitätsbezug (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2006, S. 119). Durch das detaillierte Zeigen von Abläufen und Gegenständen wurde ein zweifacher Zweck erfüllt. Einerseits *“die Begeisterung mit dem gezeigten Ablauf”* (Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 148) und andererseits *“die Faszination des Publikums mit dem Gegenstand an sich. Man nutzte die vorhandene Euphorie der ersten Kriegsjahre und kam dem Wunsch der Zuschauer nach eigener Erfahrung mit dem Krieg nach”* (Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 148).

*“Der Antimilitarismus wird angesichts der trefflichen Illustration zur Notwendigkeit eines gut bewahrten Vaterlandes kaum merklich an Boden gewinnen. 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 Kriegseignissen oft mehr erzählen als mancher Kriegsteilnehmer, dessen Gesichtskreis auf das zugewiesene Operationsfeld beschränkt werden muß”*  
(Österreichischer Komet, Nr. 234, S, 4).

In diesem Zitat sind exemplarisch die Erwartungen an die Kriegsberichterstattung und einige propagandistische Elemente enthalten. So wird etwa vom *“Krieg mit seinen Aufregungen”* gesprochen, als handle es sich um ein Abenteuer. Es wird implizit für sich beansprucht, das Geschehen in einer kompletteren und vollständigeren Weise wiedergeben zu können, als es die Soldaten selbst können, da die dokumentarische Kinematographie mit ihrem Blick nicht beschränkt ist, sondern aus der Gesamtheit der unterschiedlichen Blickwinkel die Wirklichkeit so auswählt, dass ein komplettes und authentisches Bild entsteht, wodurch man dem Geschehen eigentlich noch näher ist als die tatsächlich Teilnehmenden; dies war der Anspruch an die kinematographische Berichterstattung in dieser ersten Phase.

Auch Loiperdinger beschrieb einmal die Verwobenheit von Propaganda und dem dokumentarischen Blick bzw. dem daraus erwachsenen Anspruch, was in dieser Form erstmals zu Beginn des ersten Weltkriegs deutlich wird. Es setzte ein Blick und eine Tendenz ein, die einen Schritt machte in Richtung *“Dokumentation”*, verstanden als *“Dramatisierung des Faktischen”* (Loiperdinger, 2001, S. 75). Es wird das von der Kamera gefilmte Kriegsgeschehen als visueller Beweis für eine Aussage präsentiert, die implizit getroffen, häufig aber auch in Form von Zwischentiteln explizit sprachlich formuliert wird (vgl. Loiperdinger, 2001, S. 75).

Diese Beobachtung von Loiperdinger kann auch in der Analyse dieser Arbeit bestätigt werden. Diese Darstellungstendenz hat laut Loiperdinger zwei Ursachen:

Zum einen, das Bedürfnis der kriegsführenden Staaten die eigene Bevölkerung zu beruhigen und sie gegen den Feind zu mobilisieren - dabei werden propagandistische Aussagen über die Moral der Truppe oder die Niederträchtigkeit des Feindes durch passende Filmszenen veranschaulicht und "belegt". Die Aufnahmen galten dabei als Dokumente, geliefert von den als Augenzeugen dienenden Objektiven der Filmkameras (vgl. ebd., 2001, S. 75). Auf diese Weise wurden die Wochenschauen etc. den Menschen verkauft bzw. präsentiert.

Zum anderen bestand aber auch ein Problem. Dieses lag in der Diskrepanz zwischen diesem Anspruch und der Realität. Zahlreiche Behauptungen über den Verlauf des Krieges ließen sich gar nicht zeigen, weil sich das Kriegsgeschehen in der vom Medium Film gewohnten "Unmittelbarkeit der Ansicht" gar nicht aufnehmen und wiedergeben ließ (und lässt) (vgl. Loiperdinger, 2001, S. 75).

*"Die Wirklichkeit des Schlachtfeldes kann von den Filmkameras allenfalls nach dem [sic] Schlachten eingefangen werden. Nur äußerst selten gelangen Aufnahmen in die Kinos, welche die unmittelbaren Folgen von Kampfhandlungen für die beteiligten Truppen zeigen, nämlich Tote und Verletzte"* (Loiperdinger, 2001, S. 76).

Damit ist nun ein Problem angesprochen auf das hier im Anschluss gleich noch näher eingegangen wird und uns aber zunächst zur zweiten Phase der Kriegsberichterstattung führt. Ab der Mitte des Ersten Weltkriegs beobachteten Ballhausen und Krenn eine stärkere Einbindung narrativer Elemente in der Berichterstattung, was bis zum Kriegsende andauern sollte (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 148 f.). Die Präsentation von Technik und die dokumentarischen Passagen treten dabei zurück und die Beiträge werden vermehrt in Erzählungen eingebettet, die mit unterschiedlichen Anteilen von Bild und Text umgesetzt (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 148). Diese Tendenz kann auch bei der Filmanalyse beobachtet werden, so sind im Film „*Heldenkampf in Schnee und Eis*“ stärkere narrative Elemente erkennbar.

Mit dieser Umgestaltung reagierte man auf Seiten der zuständigen Stellen auf gewisse Diskrepanzen, die gegenüber der Berichterstattung der ersten Phase und ihrer Ansprüche entstanden sind. Dazu zählt laut Ballhausen und Krenn unter anderem die Erkenntnis, dass die Technik ganz offensichtlich nicht den erhofften und propagierten, schnellen Sieg gebracht hatte. Dazu zählen aber auch die tatsächlichen Kriegserfahrungen von heimgekehrten Soldaten (vgl. ebd., 2003, S. 148) und die Kritik des Militärs an den kinematographischen Berichterstattungen generell. Ballhausen und Krenn beziehen sich aber bei den Gründen auch auf das Publikum selbst, welches von den Wochenschauen bereits gelangweilt war (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 148).

#### 10.5. Kriegsberichterstattung – Wochenschauen

Aktualitäten oder Wochenschauen werden seit Beginn der kinematographischen Aufzeichnung produziert und ermöglichen es dem Publikum sich ein Bild von Krönungen, Paraden, Staatsbesuchen usw. zu machen, berichteten aber auch über das Kriegsgeschehen. Bei der Terminologie gibt es einige Unterschiede: *„Bezeichnet das französische actualité zunächst ganz allgemein einen Film, der auf das Interesse der Öffentlichkeit rechnen kann, so wird dieser Ausdruck schon bald im Sinne von „Nachrichtenfilm“ verwendet, worunter gleichermaßen nachgestellte und dokumentarisch aufgenommene Szenen fallen. Schließlich geht die actualité als Einzelfilm im Programmformat der Wochenschau auf. Im Englischen wiederum werden Filmaufnahmen von Tagesereignissen als tropical films, später als newsreels bezeichnet. Der Terminus actuality meint dagegen schlicht die Wirklichkeit, während der französische Ausdruck actualité in der anglo-amerikanischen Filmgeschichtsschreibung oft ganz allgemein für den frühen non-fiction-Film steht.“* (Kessler et al., 2003, S.7). Dazu kommt eine temporäre Note. Eine actualité beschreibt etwas was erst vor kurzem passiert ist (vgl. Abel, 2005, S. 5).

In Österreich-Ungarn gab es mehrere Serien, die von unterschiedlichen Firmen hergestellt wurden. Die „*Wiener Kunstfilm*“ produzierte die erste Serie des „*Kriegs-Journals*“ im September 1914. Acht Serien waren erschienen als die „*Sascha-Film*“ gemeinsam mit „*Philipp & Pressburger*“ und der „*Oesterreichisch-Ungarischen Kinoindustrie Gesellschaft*“ gegen Ende 1914 eine weitere Kriegswochenschau herausbrachte mit dem Titel „*Österreichischer Kino-Wochenbericht vom nördlichen und südlichen Kriegsschauplatz, I. Serie*“, was mehr Anklang fand. Ab 1915 nannte sich die Kriegswochenschau der Sascha Film „*Kinematographische Kriegsberichterstattung*“ und daraufhin „*Sascha-Kriegswochenberichte*“. Diese erschienen neben der „*Sascha-Meißter-Woche*“ (in Zusammenarbeit mit Oskar Meißter) (vgl. Fritz, 1996, S. 69 f.).

#### 10.6. Kriegsberichterstattung - Dokumentationen / Kriegssonderberichte

Ebenso mit dem Anspruch Fakten wiederzugeben sind solche Filmstücke zu nennen, die man heute am ehesten als Dokumentationen bezeichnen würde- was damals aber freilich noch nicht der Fall war. Oft wurden diese als Kriegssonderberichte präsentiert, wobei die detaillierten Abläufe von Vorgängen, beispielsweise die Herstellung einer Soldatenmontur, oder von Stahl und das Zeigen von Gegenständen dominierten und in der generell die Präsentation von Technik eine zentrale Rolle einnahm. Die Kriegsmaschinerie wurde dabei meist als Folge eines ebenso notwendigen wie positiven Fortschritts präsentiert (vgl. Ballhausen/ Krenn, 2006, S. 119). Die vorhandenen Elemente des Industriefilms darin, hatten hauptsächlich den Zweck einer militärischen und technischen Leistungsschau (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 139), wurden aber so präsentiert als ginge es dabei um ein generelles Informationsbedürfnis der Bevölkerung. Im Gegensatz zu den Kriegswochenschauen erschienen diese Formate aber unregelmäßiger und dauerten oft etwas länger.

## 10.7. Unterhaltungsformate – Spielfilme

Auch in die Unterhaltungskultur floss Propaganda ein bzw. wurde dies auch erwartet oder sogar gefordert. Im November 1914 meldete sich bereits die Fachpresse zu Wort und fragte: *„Wo ist aber Österreich mit einem heimischen Kriegs-drama? Jetzt schweigen die Großschnauzen, welche zu Beginn des Krieges herumgingen und verkündeten, nun sei der Augenblick gekommen, die Geburt der österreichischen Filmindustrie zu feiern?“* (Österreichische Komet Nr. 235, S. 1).

1915 stellte die „Wiener Kunstfilm“ erste *“patriotische Filmgemälde“* (Fritz, 1996, S. 74) her *„Der Traum eines österreichischen Reservisten“* und *„Mit Herz und Hand fürs Vaterland“*. 1916 folgten *„Mit Gott und für Kaiser und Reich“* und 1918 *„Freier Dienst“*. Auch andere Firmen wie *„Das Kriegspatenkind“* (AT 1915), die *“A-Zet”* *„Das Kind meines Nächsten“* (AT 1918), die *“Filmag”* (*„Konrad Hartls Lebensschicksal“* AT 1918) oder die schon erwähnte *“Sascha-Meßter Film”* (z.B. *„Wien im Krieg“*, (AT 1916) steuerten ihre Anteile bei. Dies sind aber nur Beispiele - insgesamt wurden während des ersten Weltkriegs etwa 190 Kurz- und Langspielfilme gedreht (vgl. Fritz, 1996, S. 74; S. 85). *„Immer wieder ging es um Heldentaten, Edelmütigkeit adeliger Kreise und Schmeicheleien für den kleinen Mann“* (Fritz, 1996, S. 74).

## **11. Organisation der Filmpropaganda**

### 11.1. Das Kriegspressequartier

Der erste Entwurf für die Aufstellung des Kriegspressequartiers (KPQ -der Mobilisierungsinstruktion- war bereits im Jahr 1909. Die Vorschriften zur Organisation des KPQ, sowie deren Organisation und Aufgaben sind schon im Anhang von 1909 enthalten (vgl. Paupié, 1966, S. 148 und Schmölzer, 1965, S.3), obwohl sich die Aufgaben und die Ausgestaltung während des Krieges noch veränderten.

Gegründet wurde das KPQ am Tag der Kriegserklärung Österreichs an Serbien, am 28. Juli 1914 durch Generalmajor Maximilian von Hoen in Wien und bestand vorerst nur aus wenigen Mitgliedern (vgl. Schmölzer, 1965, S. 3). Die Aufgaben des KPQ war die Leitung und Durchführung des gesamten militärischen Pressedienstes nach den Weisungen des Armeeeoberkommandos (AOK). Das KPQ wurde als Untergruppe des AOK gegründet und unterstand direkt dem Chef des Generalstabes (vgl. Mayer, 1963, S. 3). Es war somit ein Organ, das die Berichterstattung über das Kriegsgeschehen organisatorisch durch bestimmte staatliche Maßnahmen regelte, wobei die Zahl der Journalisten festgelegt, ihre Tätigkeiten kontrolliert und ihre Aussagen zensiert wurden (vgl. Paupié, 1966, S. 148). Somit war das KPQ nicht nur für die „*Nachrichtenversorgung*“ der Presse zuständig, sondern auch für die damit einhergehende Zensur.

Um die Presse in „*zielbewusster und planmäßiger Weise zu beeinflussen*“ (Mayer, 1963, S. 3) war das KPQ eng an das AOK gebunden, denn dort liefen alle operativen, militärpolitischen und organisatorischen Informationen zusammen, die einen Einfluss darauf haben könnten, was publiziert werden darf und was nicht (vgl. Mayer, 1963, S. 3f.). Das KPQ stellte die Verbindung mit der Nachrichtenabteilung des AOK her (vgl. Schmölzer, 1965, S. 5). Es galt aber nicht nur die inländische Presse zu beeinflussen, sondern auch die ausländische. Insbesondere in verbündeten und neutralen Staaten wurde versucht der Ententepropaganda entgegen zu wirken und ein positives Bild der Monarchie zu verbreiten (vgl. Paupié, 1966, S. 141).

1917 wurde Generalmajor von Hoen seines Amtes enthoben und durch Oberst Einer Bubna ersetzt. Bald entwickelte sich das KPQ zu einem riesigen Apparat (vgl. Schmölzer,

1965, S. 6): „Im Laufe des Krieges wurde es immer mehr ausgebaut und übernahm schließlich einen wesentlichen Teil der Aufgaben aller zur Verfügung stehenden Propagandaapparate“ (Mayer, 1963, S. 4). Für das Jahr 1917 lassen sich die Aufgaben des KPQ nach Mayer folgendermaßen zusammenfassen:

*„I. Die oberste militärische Beratung, der durch das Kriegsüberwachungsamt Wien und die Kriegsüberwachungskommission Budapest gesetzlich ausgeübte Pressezensur und die Leitung der Zensur bei der Armee im Felde.*

*II. Der exekutive Pressedienst des AOK und der Armee im Felde.*

*III. Die Einflussnahme auf die Presse des In- und Auslandes auf allen Gebieten militärischen Interesses“* (ebd., 1963, S. 4).

Die Aufgaben umfassten neben der schon beschriebenen Kontrolle der Presse auch die Koordination und Kontrolle aller schriftlichen, bildlichen sowie künstlerischen Darstellungen des Kriegsgeschehens, wie auch Veranstaltungen und Darbietungen im Rahmen der Kriegspropaganda (vgl. Denkmayr, 2012, S. 12).

Im Jahr 1917 gliederte sich das KPQ in folgende Gruppen (vgl. Schmölzer, 1965, S. 7):

- Kommandanten, Stellvertreter und Adjutanten
- Zensurgruppe
- Inlandstelle
- Auslandstelle
- Propagandagruppe
- Pressegruppe
- Kunstgruppe
- Lichtbildstelle
- Filmstelle
- I-Stelle
- Kriegsberichterstattungsgruppe
- Administrativer Apparat (Platzkommando, Kanzleidirektion, Archiv)

Für diese Arbeit sind natürlich die Arbeit und die Aufgaben der Filmstelle von Relevanz und so wird in weiterer Folge näher auf die Filmstelle eingegangen werden.

## 11.2. Die Filmstelle

Die Filmstelle war dem Kriegsarchiv unterstellt und wurde im Mai 1917 dem KPQ angeschlossen. Ihre Aufgaben war mithilfe von Kriegs- und Propagandafilmen die Interessen der österreichischen Wehrmacht sowohl im Inland als auch im Ausland zu vertreten, außerdem überwachte sie das Feldkinowesen und diente der Zensurberatung für alle Filme (vgl. Schmölzer, 1965, S. 10). Die Leitung der Filmstelle hatte von Ende September 1915 bis September 1917 Graf "Sascha" Kolowrat- Krakowsky inne, bevor er von Hauptmann Otto Löwenstein abgelöst wurde (vgl. Paupié, 1966, S. 163).

Trotz der zentralen Organisation der übrigen Propaganda im KPQ wurde zu Beginn des ersten Weltkriegs festgelegt, dass die „*Regelung der kinematographischen Aufnahmen*“ (Denkmayr, 2012, S. 13) dem Kriegsarchiv anvertraut wird. Dies geschah aufgrund einer im August 1914 an das Kriegsministerium gerichteten Bitte des KPQs. In Folge dessen war das Kriegsarchiv mit der Behandlung der Filmangelegenheiten betraut, hatte somit die gesamte Leitung des Feldkinowesens inne und übte im Einvernehmen mit der Polizeibehörde die Filmzensur aus, bevor sie an bezugsberechtigte Firmen ausgegeben und von diesen an Kinobetreiber verliehen wurden (vgl. Denkmayr, 2012, S. 13).

Dies änderte sich erst im Mai 1917, als die Filmbelange schließlich doch in das KPQ übernommen wurden und dieses die Agenden der Kriegsfilmpropaganda vollständig übernahm. Zuvor war zu Jahresbeginn noch der Kommandant des KPQ (Generalmajor Maximilian von Hoen) als Direktor des Kriegsarchivs eingesetzt worden. Dieser bat dann bald um die Enthebung von seiner bis zu diesem Zeitpunkt gleichzeitig ausgeführten Verantwortung des Kommandos des KPQ. Sein Nachfolger dort wurde Oberst Wilhelm von Eisner-Buba, dem von diesem Zeitpunkt an bis Ende des Krieges die Aufgabe zukam, die Kriegsfilmpropaganda zu leiten (vgl. Paupié, 1966, S. 163).

Die Aufgaben der Filmstelle wurden von Schmölzer wie folgt beschrieben (vgl. Schmölzer, 1965, S. 28):

- Die Bildung von „Filmtrupps“ aus wehrpflichtigen Kinofachleuten zur Herstellung der notwendigen Filmaufnahmen an der Front, im Etappenraum und im Hinterland.
- Die Aufstellung eines „kinematographischen Laboratoriums“ zur Entwicklung der Aufnahmen und um die notwendige militärische Kontrolle zu gewährleisten.
- Die Vereinigung der Filmzensur beim KPQ und der Widmung von 500.000 Kronen aus dem gemeinsamen Kredit seitens des Kriegsministeriums.

In einem Memoire über kinematographische Aufnahmen wurden Zweck, Organisation und Umsetzung der kinematographischen Aufnahmen folgend beschrieben:

*„Im Interesse kriegsgeschichtlicher Forschungen und zu militärischen Unterrichtszwecken und überdies zur Hebung der Kriegsfreudigkeit der Bevölkerung werden auf den Kriegsschauplätzen kinematographische Aufnahmen durchgeführt. Hierzu 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 (...). 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. [...]“* (ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Kriegsarchiv Wien 929. Memoire über kinematographische Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen. Handschrift, S. 1 zit. nach Denkmayr, 2012, S. 13).

Aber auch wenn man in der österreichisch-ungarischen Armee von der Notwendigkeit und dem Potenzial der kinematographischen Kriegsberichterstattung überzeugt war, so war man nicht darauf vorbereitet, diese in einem militärisch organisierten Betrieb auch zu realisieren. Zu Kriegsbeginn war man einerseits unter Zeitdruck und andererseits abhängig von zivilen Betrieben, wenn man rasch militärisch gelenkte Kriegsberichterstattung und

heimische Kriegsfilmpropaganda bereitstellen wollte. Dies war vor allem bei der Nutzung der Produktionskapazitäten und der Berufserfahrung der Mitarbeiter der Fall (vgl. Denkmayr, 2012, S. 11). Zuvor waren keinerlei Vorbereitungen für eine unabhängige, militärisch gelenkte Filmpropaganda getroffen worden.

Dieser Umstand stellte sich im Laufe des Kriegs als großes Hemmnis für die K.u.K. Kriegsfilmpropaganda dar und es dauerte lange bis diese effizient und vor allem beherrschbar strukturiert werden konnte (vgl. Denkmayr, 2012, S. 11).

Wie in dem oben zitierten Memoire erwähnt, sollten also „*unter Mitwirkung österreichischer Firmen einige Aufnahmeexposituren aufgestellt*“ werden. Die Firmen die mit dieser Aufgabe betraut wurden, waren die Sascha-Filmfabrik, die Wiener Kunstfilmindustrie Gesellschaft und die österreichisch-ungarische Kinoindustrie Gesellschaft (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 182). Ihre Einbindung wurde im „*Vertrag über das Recht zu kinematographischen Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen*“ von 1914 festgelegt (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 183). Dabei wurden auch die genauen Richtlinien und Vorschriften für die Aufnahmen und den Vertrieb festgelegt:

Die Aufnahmen mussten an das vorgesetzte Kommando abgeführt werden, das sie wiederum an das Kriegsarchiv in Wien schickte. Die Entwicklung der Negative erfolgte in den zivilen Betrieben unter militärischer Aufsicht, wo dem Kriegsarchiv zudem eine kostenlose Kopie zur Verfügung gestellt werden musste, danach wurden die Aufnahmen vom Kriegsarchiv zensiert. Die bearbeiteten und für öffentliche Vorführungen geeignet befundenen Negative bekamen die Betriebe anschließend zur geschäftlichen Verwertung, die unbearbeiteten Negative blieben im Kriegsarchiv (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 183). Sämtliche Kosten des technischen Betriebs trugen die Firmen selbst - Bereitstellung der Aufnahmeapparate, Rohfilmmaterial für die Herstellung und Vervielfältigung und Fabrikunkosten. Zudem hatten sie für den Vertrieb von freigegebenen Filmen pro Meter Tantiemen an das K.u.K. Militär zu entrichten und später dann kostenlose Pflichtexemplare an das Kriegsarchiv abzuliefern. Es kam außerdem später noch die Pflicht hinzu eine Mindestanzahl von sechzig Exemplaren pro Film zu vertreiben (vgl. Vertrag über das Recht zu kinematographischen Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen. In: KA, AOK, KPQ - Karton 33, Mappe: Kolowrat-Krakowsky, Alexander zit. nach Büttner/ Dewald, 2002, S. 183 f.; vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 183 f.; vgl. Denkmayr, 2012, S. 16).

Die Herstellung, die Produktion und der Vertrieb von kinematographischer Kriegsberichterstattung war also eine äußerst kostspielige Angelegenheit für die betroffenen Betriebe. Sie mussten daher zusehen, möglichst viel Geld mit dem Verkauf und dem Verleih der Filme zu verdienen, weshalb hohen Leihgebühren für die inländischen Kinobetreiber anfielen. Diese wiederum bevorzugten es darum oft, deutsches Material vorzuführen anstatt teureren österreichisch-ungarischen Filme (vgl. Büttner/ Dewald, 2002, S. 184 f. und Analyse). Aus diesem Grund wurde die Distribution von heimischen Propagandafilmen erschwert und das Ziel, gezielt die Massen zu erreichen und zu mobilisieren nicht optimal gewährleistet.

### 11.3. Sascha-Film und Sascha-Messter-Film Ges.m.b.H im Ersten Weltkrieg

In den Kriegszeiten hielt Kolowrat an seinen Interessen fest und meldete sich 1914 als fahrender Ordonanzoffizier des freiwilligen Automobilkorps; gleichzeitig bat er um die Erlaubnis Filmaufnahmen von Kriegsschauplätzen machen zu dürfen.

Die Bewilligung bedeutete einen Wendepunkt für die Sascha-Filmproduktion, welche 1914 noch als relativ unbedeutender Filmverleihfirma galt, was sich aber im Laufe des Krieges- vor allem da Kolowrat 1915 die Leitung der Filmstelle im Kriegspressequartier in Wien erhielt- änderte. Dieser Posten sicherte den Weiterbestand der Sascha-Film (vgl. Krenn, 1999, S. 40).

Im Herbst 1914 begann Sascha-Film mit der Herstellung eigener Berichte, die „*Österreichischen Kino-Wochenberichte vom Nördlichen und Südlichen Kriegsschauplatz*“, welche ab 1915 den Titel „*Sascha-Kriegswochenbericht*“ trugen. Des Weiteren wurden aber auch mehrere Dokumentationen, sowie Spielfilme über das Kriegsgeschehen hergestellt (vgl. Bono, 1999, S.60). In Zusammenarbeit mit dem K.u.K. Kriegsministerium wurden propagandistische Filme produziert, um die Öffentlichkeit einerseits zu informieren andererseits aber auch ‘positiv’ zu beeinflussen (vgl. Bono, 1999, S. 60).

Nachdem Kolowrat festgestellt hatte, dass militärische Operationen auf der Leinwand weniger dramatisch als in der Realität wirkten, beschloss er dramatische Handlungen inszenieren zu lassen. So inszenierte er z.B. bei einem Durchmarsch durch ein Seengebiet Feindbeschuss und ließ dutzende blinkende Handgranaten zünden (vgl. Krenn, 1999, S. 40f). Kolowrat stellte fest, dass für den Schauwert des Krieges das Grundprinzip der Kinematografie galt: „*Nichts wirkt so real wie eine Illusion.*“ (Krenn, 1999, S. 41). Zu den bekanntesten Kriegsdokumentationen des Sascha-Film gehören „*Heldenkampf in Schnee und Eis*“ und „*Die Zehnte Isonzoschlacht*“.

Im Jahr 1916 gründete Kolowrat das Filmatelier in Sievering, die Sascha-Filmfabrik. Der Bau aus verglaster Eisenkonstruktion diente kinematografischen Zwecken (vgl. Krenn, 1999, S. 42). Hieraus wuchs im Laufe der Jahre eine Filmstadt, ein „*Hollywood an der Donau*“ (Bono, 1999, S.60). Im selben Jahr geht Kolowrat eine Verbindung mit dem deutschen Filmindustriellen Oskar Messter ein und die „*Sascha-Messter-Film Ges.m.b.H.*“ wurde gegründet (vgl. Krenn, 1999, S. 42). Aufgrund dieser Fusion wurden die „*Sascha-Kriegswochenberichte*“ mit der „*Messter-Wochenschau*“ vereinigt; während ihrer Zusammenarbeit versuchten Messter und Kolowrat die Grenzen der Monarchie für den österreichischen Film zu öffnen, um so den Handlungsradius auf Europa auszudehnen (vgl. Bono, 1999, S.60).

Ihre Firma dominierte zwei Jahre den Markt und bekam erst im Februar 1918 durch die in Berlin gegründete „*UFA*“ Konkurrenz. „*UFA*“ kaufte die meisten deutschen Produktionsfirmen, Kopieranstalten und Ateliers auf, um die Wettbewerbsfähigkeit deutscher Filme auf den ausländischen Märkten gewährleisten zu können.

1918 kommt es zum Ende der Kooperation zwischen Messter und Kolowrat.

Zum Ausgleich von Verlusten fusioniert Sascha-Film am 10. September 1918 mit der Wiener Verleihfirma „*Philip & Preßburger*“ zur „*Sascha-Filmindustrie A.G.*“ mit dem Sitz in der Siebensterngasse, 31 in Wien (vgl. Krenn, 1999, S. 42).

#### 11.4. Zensur

Bei den formellen Rahmenbedingungen für die Propagandafilme soll nun auch die Zensur noch kurz erwähnt werden, wenngleich sie bis hier her schon öfter gestreift wurde.

Auch vor Ausbruch des Krieges gab es bereits Zensur. Bis dahin waren auch regionale Unterschiede bei der Beurteilung sehr gewöhnlich. Der Kriegsausbruch brachte aber eine Verschiebung der Zensur von Anliegen der Sittlichkeit zu politisch und militärisch motivierten Anliegen mit sich. Was Filme betrifft, so war die Zensur zuvor auch schon streng und der Kriegsausbruch brachte nun zusätzlich noch mit sich, dass gewisse Filme mit militärischen oder politischen Sujets zum großen Teil verboten wurden (vgl. Der Filmbote, Nr. 8, 28.9.1918, S. 23 zit. nach Ballhausen/ Krenn, 2003, S. 145).

Über die Zensur war niemand erhaben - auch beispielsweise "Sascha" Kolowrat-Krakowsky nicht, der ja zwischen 1915 und 1917 als Leiter der Filmstelle doch eine besondere und gefestigte Stellung einnahm. So wurde etwa bei einem seiner Kriegssonderberichte über die italienische Front von 1917 von den Zensoren folgendes befunden: *"Mit Ausschluß [sic] derjenigen Szene des 1. Teils (Nahaufnahme, in welcher man die gefallenen Italiener mit verzerrten Gesichtern sieht (...)) Mit Ausschluß derjenigen Szene (Nahaufnahme), in welcher der am Boden liegende Italiener von seinen Kameraden verbunden wird."* (Der Kinobesitzer. Nr. 12, 17.11.1917, S. 7 zit. nach Fritz, 1996, S. 71). Es ist nicht leicht die Beweggründe für gewisse Zensurenentscheidungen heute nachzuvollziehen und es soll hier auch nicht vertieft werden. Man kann dabei wohl nur davon ausgehen, dass es im Rahmen der Propaganda offensichtlich höhere Ziele gab, die gewissen Darstellungen von Feinden oder auch der eigenen Monarchie und seiner Soldaten zuließen und andere ausschlossen. Wenn man sich allerdings die teilweise doch recht ungeschickte Organisation der Kriegspropaganda in Erinnerung ruft (vor allem zu Beginn des Krieges), so können doch auch Zweifel aufkommen, ob gewisse Entscheidungen zur Zensur nicht manchmal von einer gewissen Willkür der zuständigen Personen und einer gewissen Zufälligkeit beeinflusst worden sind. Dies ist eine sehr interessante Fragestellung, die aber gleichzeitig äußerst schwierig zu erörtern ist.

## 12. Das Untersuchungsdesign

In weiterer Folge wird das Untersuchungsmodell vorgestellt. Um die Forschungsfragen beantworten zu können wird eine Kombination aus einer Filmanalyse nach Mikos und einer Zeitschriftenanalyse nach Mayring vom „Österreichischer Komet“ gewählt. Die analysierten Filme dienen als Fallbeispiele und werden ergänzt durch Filmberichte aus der Filmzeitschrift. Bei den Methoden handelt es sich um qualitative Forschungsmethoden auf die in weiterer Folge näher eingegangen wird.

### 12.1. Die Methode der Filmanalyse

In den weiteren Folgen wird näher auf die Methode der Filmanalyse eingegangen. Die Filmanalyse will nach Hickethier „über die ästhetischen Strukturen von Filmen, Fernsehsendungen und Videos Einsichten und Erkenntnisse formuliere, um sie auf diese Weise bewusst zu machen“ (Hickethier, 2007, S.27).

Das bewegte Bild wird in Wort übersetzt umso die flüchtige Seherfahrung anzuhalten und über den Inhalt zu reflektieren, daher zählt die Filmanalyse auch als hermeneutisches Unterfangen, so Mikos (vgl. Mikos, 2003, S. 76).

Für die Analyse von Filmen ist es nach Mikos wichtig, diese als Medien der Kommunikation zu verstehen, auch wenn ein Film ein Ergebnis eines künstlerischen Produktionsprozesses ist, versucht der Filmkünstler mit seinem Publikum zu kommunizieren. Damit die Kommunikation mit dem Publikum funktioniert, sollte auf Erwartungen des Publikums sowie auf kognitive und emotionale Fähigkeiten der Zuschauer Rücksicht genommen werden (vgl. Mikos, 2003, S. 19).

Eine Filmanalyse kann nach Hickethier immer nur eine Historische sein, indem sie die Analyse des einen Werkes in Bezug zu möglichen Deutungen sieht. Somit sind auch die Kontexte des Filmes wichtig (vgl. Hickethier, 2007, S. 32). Jede Filmanalyse ist deshalb eingebunden in wissenschaftliche Diskurse (vgl. Mikos, 2003, S. 38). Das Verständnis für damaligen Zeit ist demnach wichtig um verschiedene Aspekte im Film zu verstehen.

Als Hilfsmittel für die Filmanalyse dient das Filmprotokoll, in welchem die verschiedenen Eigenschaften der einzelnen Einstellungen protokolliert werden können. Allerdings stellt sich die Frage, ob die Benutzung der Protokollierung eines Filmes wichtig ist oder nicht einen strittigen Punkt in der Literatur darstellt. Hickethier sieht die Protokollierung des Filmes als keine Voraussetzung der Analyse:

*„Die Anschaulichkeit von Bewegungsabläufen, filmischen Einstellungsabfolgen, das audiovisuelle Zusammenspiel ist in der Betrachtung des Films selbst schneller und besser zu erfahren als über mühsam decodierende Lektüre eines Filmes“* (Hickethier, 2007, S.34).

Anders aber Kuchenbuch der die Benutzung eines Protokolls vorsieht, da die weitere Analyse so unabhängig von einem Apparat durchführbar ist und rück- sowie vorspringen des Filmes zulässt (vgl. Kuchenberger, 2005, S.34f). Korte sieht Sequenzprotokolle als Minimalvoraussetzungen für wissenschaftliche Analysen (vgl. Korte, 1999, S. 38).

Eine Sequenz beginnt oder endet meistens mit einem Ortswechsel, einer Veränderung in der Zeitstruktur der Erzählung oder einer veränderten Figurenkonstellation (vgl. Mikos, 2003, S. 89). Die Erfassung des Filmes in einem Protokoll dient größtenteils quantitativen Elementen, da man so Einstellungen und Dauer der Elemente zählen kann, welche z.B. eindeutige Symbole der Propaganda zeigen (vgl. Mikos, 2003, S.38f).

Nicht das systematische Erfassen einzelner Merkmale, sondern das Verständnis für den Gesamtentwurf und seine rhetorische- dramatische und auch filmtechnische Umsetzung, ist nach Kuchenberger relevant (vgl. Mikos, 2003, S. 283).

Da die Benutzung der in dieser Arbeit analysierten Filme eingeschränkt ist, wird auf ein Protokoll zurückgegriffen; das Protokoll soll als Hilfsmittel dienen. Es wird aber dennoch versucht den Bezug vom Film als Gesamtentwurf nicht zu verlieren. Das Protokoll wird in einzelne Sequenzen gegliedert.

Das allgemeine Interesse der Analyse liegt in der strukturfunktionalen Bedeutung für die Rezeption und in diesem Sinne kann nach Mikos auf fünf verschiedenen Ebenen analysiert werden: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte (vgl. Mikos, 2003, S. 39).

Allerdings muss nicht jeder Aspekt in der Analyse angewendet werden „*Jeder Film und jede Fernsehsendung kann auf diesen Ebenen untersucht werden. Dabei kann sich die Analyse auf eine einzelne Ebene beschränken, sie kann aber auch mehrere berücksichtigen.*“ (Ebenda, 2003, S. 39).

#### 12.1.1. Inhalt und Repräsentation

„Über den Inhalt und die Repräsentation sind die Film- und Fernsichtexte mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden.“ (Mikos, 2003, S.101).

Filme korrespondieren mit den gesellschaftlichen Strukturen und werden so selbst zu einem Text der sozialen Auseinandersetzung; sie haben allerdings mehrere strukturell-systematische Bedeutungen. Francesco Casetti und Frederico Di Chio unterscheiden zwischen drei Ebenen der strukturellen Repräsentation:

Auf der Ersten Ebene geht es um den Inhalt, welcher in den Bildern dargestellt wird; auf der zweiten Ebene geht es um die Frage wie es in den Bildern dargestellt wird und in der dritten Ebene geht es um den Sinn den die Bilder durch Hilfe der Montage bekommen (vgl. Casetti et. Al., 1994, S. 115ff zit. Nach Hickethier, 2007, S. 24f).

Zusätzlich hängt es von den Erfahrungen der Zuschauer ab, welche Bedeutung sie den einzelnen Szenen geben.

Bei der Darstellung von Ereignissen muss zwischen dem Ereignis selbst und der Darstellung von diesem unterschieden werden (vgl. Mikos, 2003, S. 103).

Bei der Analyse der gezeigten Zeichen im Film, spielt die Semantik also die Bedeutung der Zeichen sowie die Pragmatik, also die Wirkung der Zeichen eine Rolle. Für die Analyse des Inhaltes und der Repräsentation von Filmen ist es wichtig die möglichen Bedeutungen herauszuarbeiten die sich aus den einzelnen gezeigten Zeichen oder auch Codes ergeben.

In der Analyse soll der Beitrag zunächst in seine strukturellen Elemente zerlegt werden damit die einzelnen Bedeutungen bestimmt werden können. In der anschließenden Interpretation sollen die Diskurse berücksichtigt werden.

### 12.1.2. Narration und Dramaturgie

Unter Narration versteht man den Prozess der Entfaltung einer Geschichte in der Zeit; unter der Dramaturgie versteht man die Anordnung der verschiedenen Elemente der Geschichte um sie für den Zuseher interessant zu machen. Narrationen halten sich an ein kreierte Raum-Zeit-Kontinuum. Es geht darum wie die Ereignisabläufe strukturiert sind und auf welche Art und Weise die Informationen das Publikum erreichen. Die erzählte Geschichte findet an verschiedenen Orten zu einer künstlich kreierte Zeit.

Wichtig ist es zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit zu unterscheiden. Erstere stellt die Zeitspanne dar über die sich die Geschichte erstreckt, letztere die Dauer die es braucht die Geschichte zu erzählen. Die Dramaturgie bindet den Zuschauer kognitiv und emotional ein, indem es die Kette von Ereignissen in denen Personen handeln, entweder spannend, komisch, drohend, usw. gestaltet.

Wichtig ist das narrative Wissen der Rezipienten, um typische Handlungsstrukturen, typische Protagonisten Rollen, typische Plots usw. zu verstehen. Hier ist es auch das Wissen um was für ein Genre es sich handelt wichtig(vgl. Mikos, 2003, S.123ff).

### 12.1.3. Figuren und Akteure

Die einzelnen Figuren, Charaktere sind besonders für die Dramaturgie und die narrative Struktur der Filme wichtig. Nicht nur in Spielfilmen gibt es Charaktere die Ziele verfolgen, sondern auch in Dokumentationsfilmen. Die Wahrnehmung des Filmes wird auch durch die Charaktere gesteuert, so steuern die Zuseher durch erlebte Sympathie oder Antipathie einer Figur oder Charakter unterschiedliche Geschichten; ob die Zuseher ein Charakter sympathisch finden, hängt nicht nur mit den persönlichen Einstellungen oder Erfahrungen zusammen, sondern auch mit der Inszenierung dieser Figur. Wichtig ist es also wie diese Figur im Film durch gestalterische Mittel und Montage dargestellt wird.

Je näher eine Person z.B. gefilmt wird, umso mehr erfahren die Zuseher über sein Innenleben, da sie Mimik, Gestik und Emotionen wie Angst oder Traurigkeit besser erkennen können. Da die Zuseher mehr von der Figur wahrnehmen können wird sie „runder“.

Zusätzlich können verschiedene Aspekte der Figur hervorgehoben werden.

Die Figuren schlüpfen in soziale Rollen deren Wahrnehmung von den in der Gesellschaft und der Lebenswelt der Zuschauer kursierenden Bedeutungen und Konzepten von „Selbst“, „Person“ und „Identität“ abhängen; die Inszenierung der Figuren ist also gebunden an die jeweiligen gesellschaftlich zirkulierenden Bedeutungen und Regeln. Personen in Filmen stehen immer in Bezug zu den jeweiligen Vorstellungen vom Selbst, Identität, Personen- und Rollentypisierungen, die im Kontext des kulturellen Raums und der Lebenswelt stehen.

Bei der Analyse der Figuren ist es von Bedeutung herauszuarbeiten, wie die Figuren dargestellt oder auch medial konstruiert sind, zusätzlich ist es wichtig das Wissen der Zuschauer über die sozialen Rollen nicht außer Acht zu lassen (vgl. Mikos, 2003, S. 155ff). Die Wahrnehmung von Personen erfolgt durch sogenannte Rollenschemata. Die Schemata ermöglichen es einem Individuum Ereignisse zu interpretieren und Erwartungen zu bilden. Auch die Figuren aus Filmen werden mit Hilfe von Rollenschemata verstanden. Wichtig ist es, dass die Zuseher die Rolle auch verstehen, sich in die Rolle hineinversetzen können. Dies gibt dem Zuschauer auch die Möglichkeit sich mit einer Figur zu identifizieren, indem sie eigene Eigenschaften in der Figur wiederfindet. In Filmen werden verschiedenste Rollen inszeniert wie z.B. auch die Rolle des Helden. Bei der Analyse ist es so wichtig herauszufinden welche Identifikationsangebote durch soziale Rollen im Film angeboten werden (vgl. Mikos, 2003, S.165ff).

Bei der Analyse einer Figur gilt es zunächst die Rolle dieser Figur herauszuarbeiten. Es kann zwischen Funktionsrolle und Handlungsrolle unterschieden werden; die Funktionsrolle ergibt sich aus dem Status und der Funktion die die Figuren ausüben, die Protagonisten sind nicht nur durch ihre Funktion und Status definiert, sondern auch durch ihre Handlung. Durch ihre Taten treiben sie die Handlung der Geschichte voran. In der Handlungsrolle vereinen sich Statusposition, individuelle Charaktermerkmale, sowie die Handlung. Die Handlungsrollen stehen aber nicht nur in Bezug zur Figur sondern auch im Bezug zu der Person die/der die Figur spielt. Des Weiteren ist es bei der Analyse der Figuren wichtig die verschiedenen Beziehungen herauszufiltern. Wie verhält sich die eine Figur zur anderen? (vgl. Mikos, 2003, S.161ff).

#### 12.1.4. Ästhetik und Gestaltung

Bei der Film- und Fernsehanalyse kommt es nicht nur darauf an was gezeigt wird, sondern auch wie es dargestellt wird. Mikos weist darauf hin, dass alles was im Bild zu sehen ist und wie es zu sehen ist für die Bedeutungsbildung wichtig ist. Die gestalterischen Mittel steuern die Aufmerksamkeit der Zuschauer und haben so eine wichtige Funktion bei der Bildung von Bedeutung nicht nur in Bezug auf die Geschichte sondern auch in Bezug auf die Geschichte im Kopf der Zuseher (vgl. Mikos, 2003, S. 181).

Ein gestalterisches Mittel ist natürlich die Kamera. Für Hickethier organisiert der Kamerablick das Bild und setzt den Rahmen dessen was gezeigt wird und was nicht (vgl. Hickethier, 2007, S.44). Die Zuschauer können nur das sehen was ihnen die Kamera zeigt. Der Bildausschnitt den die Zuschauer sehen wird auch Einstellung genannt. Der Rahmen trennt das Sichtbare, vom Nichtsichtbaren. In einer Einstellung können Rahmungen gewählt werden um so z.B. den Eindruck von Tiefe zu verstärken (vgl. Mikos, 2003, S.182ff). Die Ästhetik und Gestaltung hat mehrere Ausdrucksformen und Charakteristiken. Im Folgenden wird auf jene Charakteristiken eingegangen die bei der Darstellung von Propaganda behilflich sind und welche für diese Arbeit relevant sind. So wäre es z.B. sinnlos über den Zoom zu erzählen welcher erst 1928 entwickelt wurde (vgl. <http://www.blog-ueber-fotografie.de/fototechnik/das-erste-zoom-objektiv-der-welt/> 24.01.2014). Auch würden die verschiedenen Einstellungsgrößen zu weit führen, da diese nicht im Erkenntnisinteresse liegen.

Eine Funktion die allerdings interessant für das Erkenntnisinteresse ist, ist die Kamerabewegung. Schnell wurde herausgefunden, dass die Kamera nicht nur starr stehen muss, sondern dass sie auch beweglich sein kann. Die Kamera wurde auf Gegenstände montiert. Zunächst waren es noch Schiffe, später dann auch Eisenbahnen, dadurch entstand die Kamerafahrt (vgl. Mikos, 2003, S. 193). Eine solche Kamerafahrt kann z.B. in „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ (Sequenz 6) beobachtet werden. Kamerafahrten verfolgen in der Regel einen Zweck und haben einen Bezug zur Handlung (vgl. Ebenda, S. 193). Es kann angenommen werden, dass die Kamerafahrt in Sequenz 6 bei „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ eingesetzt wurde

um dem Zuschauer verstärkt das Gefühl zu geben, welche Massen an Ressourcen vorhanden sind.

Eine weitere Form der Kamerabewegung ist der Schwenk; hierbei behält die Kamera ihren Standpunkt, bewegt sich jedoch horizontal oder vertikal, auf diese Weise kann der Zuschauer Informationen sehen, die vorher noch nicht im Bild waren. Gründe wieso ein Schwenk eingesetzt wird, können divers sein (vgl. Mikos, 2003, S.195). Der Schwenk in Sequenz 7 in „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ erweckt wieder das Gefühl an Massen von Materialien.

Bei der Perspektive ist vor allem die Froschperspektive für diese Arbeit interessant, da sie die gezeigten Dinge und Figuren als bedeutend und mächtig erscheinen lässt. Bei dieser Perspektive wird von unten nach oben gefilmt (vgl. Mikos, 2003, S. 90f).

#### 12.1.5. Kontexte

Wie schon beschrieben stehen Filme nicht nur für sich alleine, sondern sind in gesellschaftliche Strukturen und Funktionen eingebunden. Jeder Film entsteht unter spezifischen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen (vgl. Mikos, 2003, S. 249). Diese Arbeit analysiert Filme des Ersten Weltkrieges; Filme stehen nicht nur im Kontext zum gesellschaftlichen Zeitgeist, sondern auch zu der Geschichte des jeweiligen Mediums, sie sind sowohl Produkte die auf ihre Geschichte sowie strukturelle Eingebundenheit verweisen, als auch Produkte, die als gesellschaftliche Repräsentationsordnung wieder in die Geschichte des Filmes einfließen. In diesem Prozess spielen die ZuseherInnen eine wesentliche Rolle, da sie mit ihrem Konsum und der Einbindung vom Gesehen in ihr Alltagsleben und ihre Lebenswelt den Prozess der gesellschaftlichen und kulturellen Dynamik vorantreiben. Sie bringen Erwartungen mit und beeinflussen damit den Film, können aber das Gesehene in ihr Alltagsleben einfließen lassen. Daher spielt die Mediensozialisation der Rezipienten und seine subjektive Wahrnehmung eine Rolle. Somit ist es bei der Analyse von Filmen auch wichtig das Genre auszumachen, da ein Genre auch Konventionen mit sich bringt, wie der Film zu verstehen ist (vgl. Mikos, 2003, S.249f).

Die Rezeption von Filmen findet innerhalb von gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten statt; das Publikum von heute ist sicherlich ein anderes wie damals zurzeit vom Ersten Weltkrieg und nimmt so die Filme auch anders wahr. Durch die Zuseher bekommen die Filme eine neue Bedeutung. Filmtexte stehen aber auch in Verbindung zu anderen Filmen sowie anderen Romanen oder Bildern derselben Zeit; hier spricht man von einer Intertextualität.

Die zugeschriebenen Bedeutungen eines Films sind eng mit den in einer Gesellschaft zirkulierenden Diskursen verknüpft. Als Diskurs wird eine Praxis verstanden, in der Zeichensysteme benutzt werden, um eine soziale Praxis aus einem bestimmten Blickwinkel darzustellen. Daher spricht man von „diskursiven Praktiken“; sie vermitteln einen Blick auf die soziale Wirklichkeit und auf soziale Praktiken.

Welche Diskurse stattfinden und wie sich diese im diskursiven Umfeld der Gesellschaft verorten ist bei der Untersuchung von Interesse.

Des Weiteren soll die Lebenswelt berücksichtigt werden, welche eigene Diskurse hat (die in Verbindung stehen zu den Diskursen im Filmtext) und somit die Lesarten der „Texte“ bestimmt. Die Lebenswelt stellt dabei das Bezugssystem für die Produzenten und auch die Rezipienten dar. Auch Medien sind dabei in ihrer jeweiligen Lebenswelt verhaftet. Film und Fernsehen haben oft auch eine Vermittlerrolle zwischen verschiedenen Lebenswelten und Lebensformen (vgl. Mikos, 2003, S. 250ff).

## 12.2. Methodische Herangehensweise

Den Vorschlägen aus der Literatur folgend, wird versucht die Filme aus ihrer Einbettung möglichst gut nachzuvollziehen und verstehen zu können.

In einem ersten Schritt werden Filmdaten und Charakteristiken der einzelnen Filme herausgearbeitet, in einem nächsten Schritt wird eine Inhaltsangabe über den jeweiligen Film gegeben. Hier wird das Beobachtete aus den Filmen zusammengefasst. Auf dieser Ebene wird noch nicht der Film interpretiert oder versucht die Forschungsfragen zu beantworten, sondern es wird versucht den Inhalt des Filmes wiederzugeben.

Um besser verstehen zu können was dargestellt wurde, wird in weiterer Folge Hintergrundwissen über den historischen Rahmen und Personen gegeben. Auf dieser Ebene wird mit Hilfe von Literatur versucht die Kontexte des Filmes zu erläutern, danach erfolgt eine Interpretation des Dargestellten und dessen Bedeutung.

Hier werden Ästhetische Mittel und Gestaltung in die Analyse einfließen. Mit Hilfe der Montage wird wie schon oben erwähnt ein Rahmen gegeben, manche Elemente in den Vordergrund gerückt, während andere Elemente nicht gefilmt werden. Da es sich bei der Arbeit nicht um eine Filmanalyse der Filmtechnik handelt, wird die Analyse der Ästhetischen Mittel und Gestaltung nur eingearbeitet werden insofern sie dem Erkenntnisinteresse dienen. Der letzte Schritt wird die Ergebnisse zusammenfassen und auf Veränderungen im Propagandafilm während des Ersten Weltkrieges eingehen.

### 12.3. Untersuchungsmaterial und Analyseeinheit

Um den Brüchen des Propagandafilmes nachgehen zu können, werden ausgewählte Fallbeispiele analysiert. Zu Kenntnis muss genommen werden, dass nicht mehr sehr viele Filme aus dem Ersten Weltkrieg verfügbar sind. Schätzungen zufolge sind etwa vier Fünftel des gesamten Bestands verschollen. Durch das europäische Großprojekt EFG1914 The European Film Gateway werden von 20 europäischen Filmarchiven und Kinematheken rund 650 Stunden Filmmaterial digitalisiert und über das Internet verfügbar gemacht. Der thematische Schwerpunkt liegt besonders auf der Zeit des Ersten Weltkriegs 1914-1918. Beteiligt sind unter anderem Archive aus Frankreich, Deutschland, Österreich, Ungarn, Serbien, Italien, Spanien und den Niederlanden (vgl. <http://deutsches-filminstitut.de/projekte-festivals/efg1914/> 25.7.2015).

Wie bereits in dem Kapitel „Trennung zwischen Fiktion und Nichtfiktion“ erwähnt wurde ist die Trennung zwischen dokumentarischen Filmen und Spielfilmen unscharf. Trotz der Unschärfe zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion wird das Quellenmaterial für die Filmanalyse eingegrenzt und zur Analyseeinheit werden nur Filme in Betracht gezogen welche als „dokumentarische“ einzuordnen sind. Diese Eingrenzung wurde vorgenommen um eine bessere Vergleichbarkeit hinsichtlich der analysierten Filme zu ermöglichen.

Die Filme „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“ (Ö-U 1914), „*Die Einnahme von Przemyśl*“ (Ö-A 1915), „*Das zerstörte Görz*“ (Ö-A 1916), „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ (Ö-A 1916) und „*Ein Heldenkampf in Schnee und Eis*“ (Ö-A 1917) sind auf der Plattform von The European Gateway verfügbar. Die Ausschnitte des Filmes „*Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden*“ (Ö-A 1918) befinden sich auf der DVD Österreich Box 1 1896-1918 (Leiginger et. Al. 2010, DVD).

### 13. Die Zeitschriftanalyse

Zur Zeit des Ersten Weltkrieges wurden nicht nur Filme produziert, sondern es wurde auch in Filmzeitschriften über die Kinematographie und die Filme berichtet. Bevor näher auf die Methode der Zeitschriftanalyse eingegangen wird, gibt folgendes Kapitel Auskunft darüber welche Zeitschriften sich mit dem Thema Film im ersten Weltkrieg beschäftigten. Betrachtet wurden österreichisch-ungarische Zeitschriften die in der Zeit zwischen 1914 und 1918 publizierten. Mit Ausnahme vom „*Österreichischer Komet*“ der in weiterer Folge mit Hilfe einer Inhaltsanalyse analysiert wurde, um die Forschungsfragen und Thesen zu beantworten werden die Zeitschriften alphabetisch geordnet. Auf die Filmzeitschrift „*Österreichischer Komet*“ wird jedoch zuvor eingegangen werden.

#### 13.1. Die Österreich-Ungarischen Filmzeitschriften: 1914 - 1918

##### „Österreichischer Komet“

Der „*Österreichischer Komet*“ mit dem Untertitel „*Fachblatt für Kinematographie, Phonographie und verwandte Branchen*“ und „*Zentralorgan für Schausteller aller Art*“ erschien erstmals am 1. September 1908 und hatte zunächst einen Seitenumfang zwischen 12 und 16 Seiten. Im Folgejahr hatten einige Ausgaben jedoch bis zu 40 Seiten. Die Zeitschrift änderte im Jänner 1920 den Titel in „*Das Kino-Journal*“ um unter dem sie bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges erschien. Ab November 1911 erschien der „*Österreichischer Komet*“ wöchentlich, zuvor kam nur alle 14 Tage eine neue Ausgabe heraus. Das Programm der Zeitschrift war bunt gemischt, neben Ankündigungen von neu erscheinenden Filmen, kleinen Mitteilungen, Kleinannoncen und Werbeeinschaltungen für neue Filme hatten auch die Artikel im redaktionellen Teil eine große Themenvielfalt. Geschrieben wurde z.B. über das Verhältnis von Kinematographie und Publikum, Kinematographie und Presse, Zensurfrage und Auswüchsen innerhalb der Branche sowie der bisherigen Filmgeschichte und Neuerungen im technischen und künstlerischen Bereich. Die Kinematographie wurde im „*Österreichischer Komet*“ als neue Kunstform angesehen (vgl. Pauer, 1982, S, 42f).

Vor allem da der „*Österreichischer Komet*“ das Verhältnis von Kinematographie und Publikum thematisiert und über den ganzen Analysezeitraum erschienen ist die Filmzeitschrift für diese Arbeit besonders interessant. Ein Vorteil vom „*Österreichischer Komet*“ zu der „*Die Filmwoche*“ welche auch über den gesamten Zeitraum des Ersten Weltkrieges erschienen ist, dass dieser bereits seit 1908 publiziert wurde, „*Die Filmwoche*“ wurde erst seit 1913 publiziert. In den ersten zwei Jahren hatte „*Die Filmwoche*“ nur eine geringe Seitenanzahl, diese änderte sich erst später. Auch der Untertitel änderte sich während des Analysezeitraums bei „*Die Filmwoche*“. Nicht aber beim „*Österreichischer Komet*“, diese Filmzeitschrift änderte ihren Untertitel erst nach dem Ersten Weltkrieg und erschien über den ganzen Analysezeitraum hinweg im gleichen Format.

### „Der Filmbote“

Die wöchentliche Filmzeitschrift der „*Der Filmbote*“ erschien erstmals am 10. August 1918 mit den Untertitel „*Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie*“ und später „*Offizielles Organ des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich*“ (vgl. Pauer, 1982, S. 29). Somit ist die Zeitschrift für diese Arbeit nur peripher interessant, da kurz nach ihrem Erscheinen der Erste Weltkrieg bereits vorbei war. Der Umfang der wöchentlichen Zeitschrift umfasste zwischen 100 und 130 Seiten. Somit hatte die Zeitschrift „*Der Filmbote*“ eine große Themenvielfalt. Rund 80% der Zeitschrift machten allerdings Annoncen aus. Der redaktionelle Teil setzte sich mit den unterschiedlichsten Themen auseinander, wie etwa „kleine Nachrichten“, Berichten von Korrespondenten und Besprechungen der neuesten Filme sowie die Ergebnisse der Polizeizensur (vgl. Pauer, 1982, S.29).

### „Die Filmwoche“

„Die Filmwoche“ erschien von 1913 bis 1918 und deckt somit die gesamte Zeitspanne ab, die für diese Arbeit relevant ist. Zudem ist für Pauer „Die Filmwoche“ eine der wichtigsten Publikationen der frühen Filmpublizistik. Zunächst kann die Zeitschrift mit dem Untertitel „Verzeichnis wöchentlich erscheinender Films nebst ausführlichen Beschreibungen“ und hatte nur einen geringen Seitenumfang, welche einen informativen Überblick über das aktuelle Filmprogramm anbot. Dies änderte sich allerdings zwei Jahre später, der Untertitel wurde in „Freies Fachblatt zur Wahrung der Interessen des gesamten Kinematographenwesens in Österreich-Ungarn“ umgeändert und „Die Filmwoche“ wurde zu einem wichtigen Forum über Fragen zur Kinematographie. Mit einem Umfang von bis zu 150 Seiten wurden neben Filmbeschreibungen, Korrespondentenberichten, Branchenverzeichnissen auch Überlegungen über den Film von Publizisten wie Egon Friedell oder Georg Lukács dargelegt. Zudem publizierte „Die Filmwoche“ Artikel über wissenschaftliche Kinematographie, über die „Kino-Plakat-Kunst“, über Reklame- und Honorarfragen, über aktuelle Ereignisse sowie über die Lage der Filmindustrie während des Krieges. Behandelt wurde laut Pauer nicht nur rein technisch-ökonomische Fragen sondern auch das künstlerische und gesellschaftspolitische Geschehen (vgl. Pauer, 1982, S. 31ff).

### „Kinematographische Rundschau“

Die Erste Ausgabe von der „Kinematographische Rundschau“ war am 1. Februar 1907. Somit war die vorerst jede zweite Woche erscheinende Zeitschrift von Edmund Porges die erste Filmfachzeitschrift Österreichs. (vgl. Pauer, 1982, S. 34). Ab März 1917 wurde die „Kinematographische Rundschau“ von der „Neue Kinorundschau“ abgelöst. Somit deckt sie großen Zeitraum des Untersuchungsrahmens ab. Der Untertitel lautete zunächst „Organ für die gesamte Kinematographen-, Phonographen-, Grammophon-Industrie und deren Schaustellung“ einige Zeit später kamen noch die Untertitel „Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographen-Besitzer“ und „Offizielles Organ des Vereins reisender Schausteller und Berufsgenossen ‘Die Schwalbe’“ hinzu. Zudem hatte die „Kinematographische Rundschau“ noch das Beiblatt „Der Phonograph“. Zunächst hatte die Zeitschrift einen Seitenumfang zwischen 14 und 20 Seiten, später wurde der Umfang auf bis zu 60 Seiten ausgedehnt und erschien ab 1911 schließlich wöchentlich.

Neben Verzeichnissen von Filmneuheiten, aktuellen Nachrichten, Programme, Adressenlisten und einem Annoncenteil ging die „*Kinematographische Rundschau*“ auch in Leitartikel auf brisante Themen wie etwa den Auswirkungen der kinematographischen Vorführungen auf das sittliche und moralische Empfinden der Kinobesucher, die Zensurfrage oder der Geschichte des Filmes. Allerdings stellt Pauer fest, dass im Jahr 1911 die redaktionellen Beiträge drastisch zurückgingen. Dies betraf allerdings nur das Jahr 1911, denn nach 1911 war wieder eine große Anzahl von redaktionellen Beiträgen vorhanden (vgl. Pauer, 1982, S. 34ff).

### „Der Kinobesitzer“

„*Der Kinobesitzer*“ erschien erstmals am 1. September 1917 unter Chefredakteur Dr. Eduard Th. Koller. Herausgeber war der Reichsverband der Kinematographischen-Besitzer in Österreich. Wie der Titel als auch der Untertitel „*Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer in Österreich*“ verrät, wandte sich die Zeitschrift an die Zielgruppe der Inhaber der Kinematographen-Theater. Das Blatt erschien wöchentlich mit einem Umfang von 8 bis 16 Seiten. Thematisch widmete sich „*Der Kinobesitzer*“ besonders den Fragen des Betriebes von Kinotheatern. So wurden über Leihbestimmungen, Veröffentlichungen von Zensurergebnissen, Steuerprobleme und Copyright Fragen oder den Kinobetrieb im Winter geschrieben. Des weiteres ging „*Der Kinobesitzer*“ auch der Frage nach welche Auswirkungen die Kinematographie auf das Publikum hat ein zudem wurde die Frage des Jugendschutzes diskutiert. Im April 1919 fusionierte „*Der Kinobesitzer*“ mit der „*Neuen Kinorundschau*“. (vgl. Pauer, 1982, S. 37f). Sicherlich ist die Perspektive aus der „*Der Kinobesitzer*“ berichtet sehr interessant, jedoch deckt „*Der Kinobesitzer*“ nur eine kurze Zeitspanne des Untersuchungsrahmens ab.

### „Neue Kinorundschau“

Im März 1917 trat die „*Neue Kinorundschau*“ mit dem Untertitel „*Offizielles Organ der Landesverbände der Kinematographenbesitzer in Österreich*“ von Porges an die Stelle der „*Kinematographischen Rundschau*“. Wöchentlich erschien die Zeitschrift mit einem Seitenumfang zwischen 60 und 120 Seiten fünf Jahre lang. Im Vergleich zur „*Kinematographischen Rundschau*“ wurden mehr Annoncen publiziert und es wurde weitaus seltener auf die Grundsatzdiskussionen der Kinematographie eingegangen. Im redaktionellen Teil waren eher kürzere Artikel abgedruckt, sowie Notizen am Rande und Zensurergebnisse (vgl. Pauer, 1982, S. 41).

### „Paimann's Filmlisten“

Die ab 1916 erscheinende Zeitschrift „*Paimann's Filmlisten*“ mit dem Untertitel „*Wochenzeitschrift für Lichtbild-Kritik*“ hat nach Pauer eher den Charakter eines Arbeitsbehelfs für Kinobesitzer als den einer echten Zeitschrift. Der Seitenumfang war mit vier bis acht Seiten relativ gering. Wöchentlich wurden von den neuanlaufenden Filmen Titel, Herstellungsfirma, Genre, Länge sowie Jugendschutzbestimmungen aufgelistet, gefolgt von einer rund acht Zeilen langen Besprechung. Neben der Handlungswiedergabe wurde auch die Regie, Darstellung und technische Qualität bewertet. Diese Kurzkritik ist unter den Fachblättern eine Ausnahme und stoß zum Teil auf Kritik aus den Reihen der Verleihe. Einen redaktionellen Teil im eigentlichen Sinn gab es allerdings nicht. (vgl. Pauer, 1982, S. 44f).

### 13.2. Die Methode: Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring

Philip Mayring versucht in seinem Buch über Grundlagen und Techniken der „Qualitativen Inhaltsanalyse“ (2010) zunächst die Inhaltsanalyse zu definieren und sieht das Ziel einer jeden Inhaltsanalyse darin, das Material zu analysieren, „*das aus irgendeiner Art von Kommunikation stammt.*“ (Mayring, 2010, S. 11). Die Kommunikation soll systematisch, regelgeleitet und theoriegeleitet analysiert werden. Ziel der Analyse es, Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation zu ermöglichen (vgl. Mayring, 2010, S. 13). Laut Mayring verbindet die Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse die Vorteile einer quantitativen Untersuchung mit einem qualitativen Vorgehen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen qualitativer und quantitativer Arbeit ist die Repräsentativität der Ergebnissen: Bei der quantitativen Forschung werden Stichproben generiert, die Rückschlüsse auf die Grundgesamtheit erlauben und so zu allgemeingültigen Ergebnissen führen. Qualitative Forschung hingegen erhebt keinen Anspruch auf Repräsentativität, sondern versucht anhand von Einzelfällen Trends und Entwicklungen aufzuzeigen (vgl. Mayring, 2010, S. 13ff). Dieses Vorgehen oder Strategie erlaubt eine gewisse Offenheit im Forschungsprozess und erlaubt es auf bislang unbekannte Aspekte eingehen zu können. Für den/die ForscherIn können sich anhand des Materials neue Ansätze und Probleme ergeben. Als Fixpunkt bleibt die Orientierung an der zentralen Fragestellung im Hintergrund bestehen. Dies ermöglicht dem/der ForscherIn, das eigene Vorwissen nach intensiver Beschäftigung mit der Materie einschätzen zu können. Sollte während dem Forschungsprozess sichtbar werden, dass angestellte Vermutungen nicht zutreffen, kann darauf reagiert werden (vgl. Lamnek, 1995, S. 199f).

Mayring sieht die qualitative Inhaltsanalyse jedoch nicht als Gegenstück zur quantitativen Inhaltsanalyse, sondern versucht das qualitative Vorgehen mit quantitativen Elementen zu ergänzen. Bei der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring soll das Material in den Kommunikationszusammenhang eingebettet werden. Das Ziel der Analyse ist es, das Untersuchungsmaterial in ein Kommunikationsmodell einzuordnen und festzulegen für welchen Bereich der Kommunikation Rückschlüsse gezogen werden sollen (vgl. Mayring, 2010, S. 48). Somit sind besonders der Kontext, die Entstehung und die Wirkung des Untersuchungsmaterials wesentlich für die Textinterpretation.

Mayring geht in der qualitativen Inhaltsanalyse systematisch und regelgeleitet vor. Die Inhaltsanalyse folgt einem konkreten Ablaufmodell, in dem die einzelnen Schritte festgelegt sind. Die Texte werden systematisch analysiert: Die Kodierung der Textstellen unterliegt einem Kategorienschema. Dieses Vorgehen soll eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit gewährleisten. Es sollen verschiedene Forscher mit dem gleichen Kategorienschema zu einem ähnlichem Ergebnis kommen.

Mayring beschreibt zwei mögliche Wege um die Kategorien zu bilden: deduktiv oder induktiv (vgl. Mayring, 2010, S. 48ff). Bei der deduktiven Methode werden die Kategorien auf Basis bestehender Literatur gebildet. Die einzelnen Kategorien werden mit Hilfe von Definitionen und Ankerbeispielen festgelegt. Bei der Analyse wird dieses Schema über den zu analysierenden Text gelegt und einzelne Textstellen werden den bereits erarbeiteten Kategorien zugeordnet. Allerdings lässt die deduktive Methode dem Forscher die Möglichkeit einer ständigen Überarbeitung des Kategorienschemas. Textstellen, die nicht dem System zuordenbar sind, jedoch immer wieder auftauchen bilden eine neue Kategorie (vgl. Mayring, 2000, S. 13f).

In der vorliegenden Arbeit wird das induktive Verfahren gewählt. Bei diesem Verfahren werden die Kategorien aus dem zu analysierenden Text heraus generiert. Dabei wird als erster Schritt ein Selektionskriterium festgelegt. Schritt für Schritt werden bei der induktiven Methode neue Kategorien benannt sowie Textstellen bereits bestehenden Kategorien zugeordnet. Dieser Prozess wird mehrfach wiederholt und es wird versucht einerseits die einzelnen Kategorien zu prüfen und sie andererseits zu übergeordneten Kategorien zusammenzufassen (vgl. Mayring, 2000, S.11f).

Das Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse soll sich am jeweiligen Gegenstand orientieren; die Grundverfahren der Zusammenfassung, der Explikation und der Strukturierung sollen dem jeweiligen Erkenntnisinteresse angepasst werden.

Auch quantitative Schritte können in den Analyseprozess eingebaut werden. Etwa kann aufgezeigt werden, dass ein bestimmtes Phänomen im Untersuchungsmaterial besonders häufig auftritt und die Bedeutung einer Kategorie kann unterstrichen werden.

Bei der Analyse nach Mayring sind die Gütekriterien wichtig; die Ergebnisse sollen nach ihrer Objektivität, Reliabilität und Validität bewertet werden. Besonderer Bedeutung hat die Intercoderreliabilität für Mayring d.h. zwei verschiedene Forscher sollen bei der Anwendung des Analyseverfahrens auf das gleiche Ergebnis kommen (vgl. Mayring, 2010, S. 50ff).

Mayring unterscheidet drei Techniken, deren Verwendung von der jeweiligen Forschungsfrage sowie Untersuchungsmaterial abhängt: Zusammenfassung, Explikation und Strukturierung (vgl. Mayring, 2010, S. 64ff).

- Ziel der Zusammenfassung ist die Reduktion des zu analysierenden Textes. Nur die wesentlichen Inhalte sollen am Ende erhalten bleiben und das Untersuchungsmaterial überschaubar darstellen.
- Die Explikation dient dazu unverständliche Textstellen zu erklären indem auf zusätzliche externe Quellen oder auf benachbarten Textabschnitte zurückgegriffen wird.
- Bei der Strukturierung sollen verschiedene Aspekte herausgefiltert und geordnet werden. Bei dieser Technik gibt es mehrere Möglichkeiten: der Text kann entweder nach formalen Gesichtspunkten strukturiert werden, es können Textstellen zu bestimmten Inhalten zusammengefasst werden, einzelne Ausprägungen im Material können gesucht werden oder das Material kann in Skalenform eingeschätzt werden.

### 13.3. Methodische Herangehensweise

Bei dieser Arbeit wird die zusammenfassende Inhaltsanalyse angewendet werden auf dessen Arbeitsschritte in Folgendem Abschnitt näher eingegangen wird:

Grundprinzip der zusammenfassenden Inhaltsanalyse ist, *„dass die jeweilige Abstraktionsebene der Zusammenfassung genau festgelegt wird, auf die das Material durch Einsatz der Makrooperatoren transformiert wird“* (Mayring, 2010, S. 69). Die Abstraktionsebene wird schrittweise verallgemeinert somit wird die Zusammenfassung kontinuierlich abstrakter. Mayring schlägt dazu folgende Arbeitsschritte vor:

In einem ersten Schritt wird das Material genau beschrieben und durch die Fragestellung wird festgelegt was zusammengefasst werden soll. In diesem Schritt wird demnach die Analyseeinheit festgelegt (vgl. Mayring, 2010, S. 69).

Die einzelnen „Kodiereinheiten“ (diese bestimmt den kleinsten Materialbestand, der ausgewertet werden darf) werden auf den Inhalt beschränkte, beschreibende Form umgeschrieben (Paraphrasierung). In dieser Phase werden nicht inhaltstragende Textbestandteile fallen gelassen. Wichtig bei der Paraphrasierung ist die Formulierung in einer einheitlichen Sprachebene. Die Textstellen werden auf eine grammatikalische Kurzform transformiert. Bei größeren Materialmengen werden die beiden nächsten Arbeitsschritte gleich mitvollzogen. Nur bei kleineren Materialmengen werden auf dieser Ebene die einzelnen Paraphrasen herausgeschrieben.

Die „Generalisierung auf das Abstraktionsniveau“ beschreibt den nächsten Arbeitsschritt. Auf diese Ebene werden alle Paraphrasen, welche unter dem definierten Abstraktionslevel liegen verallgemeinert. Bei Zweifelsfällen müssen hier theoretische Vorannahmen zur Hilfe gezogen werden. Die Paraphrasen welche über dem Abstraktionslevel liegen werden währenddessen belassen. Auch die Satzaussagen werden auf gleiche Weise generalisiert.

Bei der „Ersten Reduktion“ werden die bedeutungsgleichen Paraphrasen innerhalb der Auswertungseinheiten gestrichen. Es werden nur die Paraphrasen übernommen, die als zentral inhaltstragend angesehen werden. Sowohl unwichtige Paraphrasen als auch ähnliche oder gleiche Paraphrasen können gestrichen werden. Auch auf dieser Ebene können theoretische Vorannahmen bei Zweifelsfällen zur Hilfe gezogen werden. Die „Zweite Reduktion“ dient dazu gleiche oder auch ähnliche Paraphrasen und ähnlichen Aussagen zu einer Paraphrase zu bündeln. Mehrere Paraphrasen welche sich aufeinander beziehen und oft über das Material verstreut auftauchen werden zusammengefasst und durch eine neue Aussage wiedergegeben. Am Ende dieser Phase muss kontrolliert werden, ob die Aussagen die nun als Kategoriensystem dargestellt sind, noch das Ausgangsmaterial repräsentieren. Alle ursprünglichen Paraphrasen müssen im Kategoriensystem vertreten sein.

Wie schon angedeutet können bei größeren Datenmengen mehrere Analyseschritte zusammengefasst werden. Die Textstellen werden gleich auf das angestrebte Abstraktionsniveau umgewandelt (vgl. Mayring, 2010, S. 71f).

Um Unterschiede und Brüche wahrnehmen zu können, wurden die Analysen von den einzelnen Jahren getrennt voneinander analysiert.

#### 13.4. Untersuchungsmaterial und Analyseeinheit

Ziel dieser Untersuchung ist es herauszufinden wie die österreich-ungarischen Propagandafilme wahrgenommen wurden und welche Rolle den Österreichisch-Ungarischen Kriegsfilmern vom Publikum gegeben wurde. Es gilt herauszufinden wie sich die Berichterstattung im Laufe des Krieges verändert hat. Demnach werden die einzelnen Artikel der Zeitschrift „*Österreichischer Komet*“ im Untersuchungszeitraum des Ersten Weltkriegs—das heißt seit dem Zeitpunkt der österreichisch-ungarischen Kriegserklärung am 28. Juli 1914 bis zum Ende der Habsburger Monarchie im Jahr 1918— mit Hilfe der zusammenfassenden Inhaltsanalyse mit induktiver Kategorienbildung nach Mayring untersucht. Da bei dieser Analyse größere Datenmengen analysiert werden, werden vereinzelte Textstellen gleich auf das angestrebte Abstraktionsniveau umgewandelt. Jedoch werden auch, für die Fragestellung relevante Passagen zitiert und demnach die Original Passagen niedergeschrieben. Die Arbeitsschritte „Paraphrase“, „Generalisierung“ und „Reduktion“ werden angewendet.

Bei der Zeitschriftenanalyse wurde sich für die Filmzeitschrift „*Österreichischer Komet*“ entschieden, da dieser zum einen über den ganzen Analysezeitraum hinweg publiziert wurde und bereits vor dem Zeitraum existierte und sich so zum anderen nicht erst etablieren musste.

Zur Analyse gezogen werden jene Artikel aus der Filmzeitschrift „*Österreichischer Komet*“ welche entweder über Österreich-Ungarische Filme berichten oder welche sich mit der Thematik des Publikums und des Kriegsfilms befassen. Um die Artikel in einen Kontext setzen zu können und zu verstehen aus welchen Gründen einzelne Veränderungen geschehen sind werden zudem Artikel analysiert, die die Auswirkung des Krieges hinsichtlich der Kinematographie behandeln.

Folgende Fragen sollen mit Hilfe der Inhaltsanalyse nach Mayring beantwortet werden:

- Welche Auswirkungen hat der Krieg auf den Film und die Kinematographie?
- Wie wurden über die Österreich-Ungarischen Filme mit Kriegshandlung berichtet?
- Welche Rolle wurde dem Publikum beigemessen?

## 14. Filmanalysen

### 14.1. „Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger“

#### 14.1.1. Filmdaten

Titel: Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger

Untertitel: keiner

Erscheinungsdatum: 1914

Land: Österreich-Ungarn

Regie: nicht angegeben

Genre/Sujet: Dokumentarfilm / Kriegsfilm

Produzent: nicht bekannt

Produktionsfirma: nicht bekannt

Drehort: Eger / Erlau (heute in Ungarn)

Format: 393m, Schwarz-weiß

Länge: 00:21:31

Quelle: <http://tinyurl.com/o6nfp66> 15.7.2015

#### 14.1.2. Filmhandlung / Inhalt

Die Handlung beginnt auf dem Hauptplatz in Eger. Die Haupthandlung folgt einer Art „Militärparade“. Die auf der Straße versammelte Menge beobachtet, wie einzelne Autos, Kutschen und Lazarettkutschen an ihnen vorbei fahren. Zudem marschieren zahlreiche Soldaten marschieren vorbei (Sq 1-2). Vier Männer mit einer Armschleife mit dem Roten Kreuz, tragen einen „Verletzten“ (er hat eine Bandage am Kopf) auf einem Stuhl und helfen ihm beim Einstieg in ein Auto (Sq 3). Einzelne Passanten posieren im Kamerabild. Nachdem die Autos weggefahren sind marschieren weitere Soldaten in Zweier-Reihen an den Zuschauern vorbei (Sq 4). Andere Soldaten werden mit Pferdewagen transportiert, während links und rechts die Menschenmasse jubelt und mit Taschentüchern schwingt (Sq 5). Ein Auto wird vor den Zuschauern beladen, neben dem Auto befinden sich zahlreiche Helfer mit Rot-Kreuz-Armbinden (Sq 6). Einzelne Laster (von Pferden gezogen) stehen bereit und einige Helfer tragen einen Sarg in eine Pferdskutsche (Sarg nur

bei genauerem Hinsehen sichtbar) (Sq 8). Während einzelne Autos stehen, wird ein Mann von zwei Helfern im Rollstuhl an den Zuschauern (welche hinter einer Absperrung stehen) gefahren (Sq 9). In zweier Reihen gehen verletzte Soldaten (einige haben eine Armbinde) an der jubelnden Menschenmasse vorbei (Sq 10). Auf einer anderen Straße gehen reihenweise Helfer mit leeren Tragen (Sq 11). Zudem werden einzelne Wagen von Helfern gerollt (Sq 12). Ein Schnitt auf eine Straße wo zahlreiche Passanten, Kinder, ein Hund umhergehen und Kinder umherlaufen. Eine Frau geht mit einem Kinderwagen während eine Pferdekutsche auf der Straße steht (Sq 13). Ähnliche Szenen von Passanten die auf der Straße flanieren werden in Sequenz 27 und 36 gezeigt. In der nächsten Szene wird ein Zug gezeigt beim Vorbeifahren. Zahlreiche Passanten stehen auf dem Steg und winken dem Zug. Aus den Fenstern winken zahlreiche Soldaten den Passanten zu (Sq. 14-15). Bei der „Parade“ marschiert eine Musikkapelle an den Zuschauern vorbei, gefolgt von zahlreichen Soldaten die ihre Hüte schwingen und zum Teil in die Kamera lächeln (Sq 16-17). Die Soldaten werden von der Nähe gezeigt, wie sie lächeln, ihre Hüte schwingen und vereinzelt in die Kamera lächeln (Sq. 18). In der nächsten Szene ist ein Mann zu sehen, ein Karton mit der Aufschrift „K.K.J.R.Nr. 94. F. Keller“ und neben ihm eine Frau (Sq. 19). In weiterer Folge werden Bilder aus einem Park mit einem Pavillon gezeigt, Frauen, Männer und Kinder sitzen auf Bänken oder flanieren durch den Park (Sq. 20) gefolgt von erneuten Bildern der „Parade“ diesmal aus der Publikumperspektive, die meisten drehen der Kamera den Rücken zu und schauen Richtung Soldaten die vorbeimarschieren, einzelne Kinder blicken in die Kamera (Sq.21). In einer anderen Straße werden Kinder und Erwachsene gefilmt und ein „vornehmer“ Mann beim Einsteigen in eine Kutsche (Sq. 22). Bei der „Parade“ stehen drei Autos und dahinter Lazarettkutschen, die Zuschauer stehen auf den Seiten (Sq. 23). Soldaten gehen aufgereiht vorbei und eine Person wird in ein stehendes Auto gehoben (Sq. 24). Auf Tragen werden zwei Soldaten in eine Lazarettkutsche gebracht (Sq.25). Erneute Bilder aus dem Park - ein Soldat geht in die Richtung von einem Kind (Sq. 26). Etwas Später in Sq. 29 geht der Soldat auf die Kamera zu, zwei Mädchen kommen von der Seite und ein Junge auf ihn zu und salutiert. Der Soldat gibt dem Jungen die Hand und klopft ihm auf die Schulter. Anschließend geht der Junge auf die Kamera zu und salutiert (Sq. 29-30). Zudem werden Bilder von Soldaten bei Lagerhallen gezeigt (Sq. 28). Die Filmhandlung befasst sich anschließend wieder mit den Zuschauern und ein vollgefüllter Platz mit Zuschauern wird gefilmt. Viele blicken in die Kamera und Kinder hüpfen um ins Bild zu kommen (Sq. 32). Helfer tragen erneut leere Tragen und ein Auto fährt weg

(Sq. 34). Die Menschenmasse wird von oben gefilmt, rechts und links sind Zuschauer die winken in der Mitte marschieren Soldaten (Sq. 36-39). In einem weiteren Bild werden acht Krankenschwestern gefilmt, Soldaten beim Einsteigen in eine Kutsche und Helfer (Sq. 40-42). In der Schlussequenz stehen Soldaten aufgestellt auf einer Stufe vor einem Haus, eine Statue von Kaiser Franz Joseph I. wird gefilmt und die Zuschauer winken in die Kamera.

### 14.1.3. Weiterführende Informationen

#### Kriegsgefangene im Ersten Weltkrieg

Als Kriegsgefangene werden Personen mit Kombattantenstatus beschrieben, die während einem Krieg in Feindeshand geraten. Die Gesamtzahl aller Kriegsgefangenen im Ersten Weltkrieg kann aus heutiger Sicht nur grob auf etwa 6,6 bis 8 Millionen Soldaten geschätzt werden. Dies sind rund 10 % aller Mobilisierten. Statistiken aus der Zwischenkriegszeit besagen, dass Ende 1918 328.000 Soldaten in britische, 350.000 in französische, 916.000 Soldaten in österreich-ungarische, 2,25 Millionen in russische und 2,4 Millionen in deutsche Gefangenschaft geraten waren. Ebenso wenig wie die Gesamtzahl an Kriegsgefangenen kann die exakte Ziffer der Todesfälle in Gefangenschaft zwischen 1914-1918 genannt werden. Statistiken die etwa in Deutschland nach dem Krieg veröffentlicht wurden können nur als Näherungswert betrachtet werden, da jedes Land ein klares Interesse daran hatte die Todesrate in den eigenen Lagern möglichst niedrig darzustellen (vgl. Hirschfeld et. al., 2003, S. 641f). Die Behandlung von Kriegsgefangenen war bereits ab 1914 in Ansätzen geregelt. Zentral waren die Genfer Konvention und die ergänzten Bestimmungen der Haager Landkriegsordnung (HLKO) von 1907, wonach die Gefangenschaft als reine Sicherheitsgewahrsam feindlicher Militärangehöriger galt, die dem Zweck dienen sollte den entwaffneten Gegner dauerhaft an der Wiederaufnahme des Kampfes zu hindern. Nach HLKO waren die Feinde mit „Menschlichkeit“ zu behandeln und legte international verbindlich, allgemeine Richtlinien zur Fürsorge, militärischen Status und auch zum Arbeitseinsatz von Kriegsgefangenen fest. Alle großen kriegsführenden Mächte hatten vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges das HLKO unterzeichnet und ratifiziert, damit war die Kriegsgefangenschaft im Ersten

Weltkrieg klar geregelt. Trotzdem sicherte diese Rechtslage nicht eine einheitliche Umsetzung und verhinderte auch keine Verstöße gegen das Abkommen.

Die HLKO war allein durch das Prinzip der „Gegenseitigkeit“ verankert worden und es gab keine übergeordnete Kontroll- und Sanktionsinstanz; somit hing die Umsetzung von dem jeweiligen Eigeninteresse der einzelnen Staaten ab. Zudem wurde die Frage der Kriegsgefangenenbehandlung sofort nach Kriegsausbruch für propagandistische Zwecke benutzt. In allen Staaten war die Kriegsgefangenschaft Gegenstand von Ängsten und Spekulationen, die durch gegenseitige Schuldvorwürfe und Berichten von Gräueltaten noch zusätzlich gesteigert wurden. Dem jeweiligen Gegner wurde jede erdenkliche Barbarei an wahrlosen Gefangenen vorgeworfen. Aus diesem Grund waren oft erst die Androhung oder Durchführung von Repressalien Anlass zu Kompromissen zwischen den Konfliktparteien, zum Leid der Kriegsgefangenen selbst.

Die angewandten Repressionen reichten von zeitweiligem Post- oder Nahrungsentzug bis hin zur Errichtung von Repressalienlagern; Hauptgrund für die zahlreichen Verstöße gegen die Grundsätze einer „menschlichen Gefangenenbehandlung“ war die von Hass und Misstrauen geprägte Atmosphäre des Ersten Weltkrieges. Ein weiterer Faktor war die ständige Intensivierung aller Ressourcen und so wurden die Kriegsgefangene bereits 1915 aus militärischen Gründen zum Arbeitseinsatz im Etappen- und Frontgebiet gezwungen auch wenn dies gegen die Richtlinie der HLKO war. Zudem waren zu Beginn des Ersten Weltkrieges die Kriegsführenden Staaten nicht eingerichtet für die Zahl der Kriegsgefangenen und so waren die medizinische Versorgung, das Sanitärwesen und das Ernährungsprinzip nicht hinreichend vorbereitet. Erst nach und nach etablierte sich ein durchorganisiertes System allerdings blieb die Ernährungslage insbesondere in Russland und Deutschland schlecht, daher war die Durchsetzung von humanitären Standards schwierig, dennoch setzten sich Institutionen wie das Internationale Rote Kreuz, der Vatikan und die Diplomatie einiger neutraler Staaten für eine Verbesserung der Lage von Kriegsgefangenen ein. Allerdings kam es z.B. nur zum Austausch von invaliden und schwer verletzten Soldaten. Erst im letzten Kriegsjahr wurde diese Vereinbarung auf ältere, bereits länger in Gefangenschaft befindliche Familienväter ausgedehnt jedoch dauerte für viele Soldaten das Gefangendasein selbst nach dem Ende des Krieges an, erst durch Hilfe des Völkerbundes und des Internationalen Roten Kreuzes gelang schließlich die Rückführung. Rechtlich gesehen behielten alle Offiziere und Mannschaften nach Gefangennahme ihren militärischen Status und Rang. Unterschieden wurden demnach nach Offizierlagern und Mannschaftslagern wobei letztere weniger Privilegien besaßen

und ab 1915 immer mehr für Arbeitszwecke eingesetzt wurden (vgl. Hirschfeld et. al., 2003, S. 642ff).

### Verwundete im Ersten Weltkrieg

Im Ersten Weltkrieg gab es laut Leidinger et al. rund 21 Millionen Verwundete – knapp vier Millionen davon stammten aus der Donaumonarchie. Die Verletzten stellten auch noch in der Nachkriegszeit eine Herausforderung für die sozialen Netze und machten die Folgen des Ersten Weltkrieges sichtbar (vgl. Leidinger et. Al., 2010, DVD).

#### 14.1.4. Analyse

In dem Film „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“ gibt es keine Hauptfigur. Im Mittelpunkt des Filmes steht das Heldentum der Soldaten. Diese werden vom Volk bejubelt sei es bei der Parade oder bei der Fahrt im Zug. Zur großen Mehrzahl werden unverletzte Soldaten gezeigt, nur vereinzelt gehen Soldaten mit einer Armschlinge vorbei. Zudem wird ein Soldat in einem Rollstuhl gefahren, einer verletzt auf einem Stuhl getragen und zwei Verletzte werden auf einer Trage in eine Lazarettkutsche eingeladen. Nur beim genaueren hinschauen, kann ein Sarg erkannt werden, der in ein Wagen eingeladen wird; die Verletzten sieht man nur von der Ferne und nicht näher. Die Stimmung der Soldaten ist durchaus gut, viele schwingen ihre Hüte, lachen in die Kamera und lassen sich vom Volk feiern.

Zum größten Teil werden die Verletzten nur angedeutet, nicht aber gefilmt: So gehen z.B. Helfern mit leeren Tragen an der Kamera vorbei, Fahnen mit dem Roten Kreuz werden gezeigt, Helfer tragen rote-Kreuz Armbinden und Krankenschwestern werden gefilmt. Neben der Darstellung der „verletzten“ Soldaten zeigt der Film das Leben in der Stadt. Zahlreiche Passanten befinden sich auf der Straße, Kinder spielen, Pferdekutschen und Autos fahren vorbei und im Park flanieren die Menschen. Vom Krieg selbst ist wenig zu bemerken: im Gegenteil das Leben wirkt recht idyllisch. Das Einzige woran erkennbar ist, dass Krieg herrscht sind vielen verschiedenen Bilder von den Soldaten, diese werden in ganzen Truppen marschierend gezeigt. Dabei wirkt das ganze wie eine „Parade“, eine Musikkapelle spielt, Kutschen und Autos fahren womit die Stärke und Größe des Heeres

demonstriert wird. Die Soldaten werden volksnahe gezeigt, wie etwa in der Szene mit dem Soldaten und dem Jungen (Sq. 29-30). Der Junge salutiert vor dem Soldaten, dieser klopft dem Junge auf die Schultern und redet mit ihm. Daraufhin geht der Junge auf die Kamera zu und salutiert in die Kamera. In dieser Szene wird der Soldat als Held und Vorbildfunktion gezeigt; der Junge imitiert den Soldaten. Des Weiteren, kann erkannt werden, dass das Volk Anteil nimmt an dem Geschehen, sie stehen in den Straßen und feiern die heimgekehrten Soldaten. Die Plätze in den Städten werden voller Menschen gezeigt, beim Zug stehen Zuschauer und winken den Soldaten. Auffallend ist, dass auch die Kamera von den einzelnen Zuschauern wahrgenommen wird und als Attraktion gesehen wird. In verschiedenen Szenen lächeln Passanten in die Kamera oder einzelne Kinder springen um ins Bild zu kommen.

Ein weiteres Motiv, das der Film darstellt ist die Verbundenheit mit dem Kaiser. In der Abschlusszene stehen die Soldaten aufgestellt auf den Stufen vor einem Haus und in der Mitte eine Statue von Kaiser Franz Joseph I.

Der Film „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“ zeigt vor allem die Kriegseuphorie, der Krieg selbst wird aber im Film nicht gezeigt und auch die Folgen vom Krieg werden sehr verharmlost. Auffallend beim Film ist, dass keine Verwendung von Zwischentitel stattfindet. Der Film folgt nicht einer wirklichen Geschichte, sondern zeigt das Leben in der Stadt, die Soldaten und die jubelnde Masse.

## 14.2. „Die Einnahme von Przemyśl“

### 14.2.1. Filmdaten

Titel: Die Einnahme von Przemyśl

Untertitel: keiner

Erscheinungsdatum: 1915

Land: Österreich-Ungarn

Regie: nicht bekannt

Genre/Sujet: Dokumentarfilm

Produzent: nicht bekannt

Produktionsfirma: nicht bekannt

Drehort: Przemyśl

Format: 293m; Duplicate positive

Länge: 00:16:07

Quelle:

<http://www.europeana19141918.eu/de/europeana/record/08621/1037479000000262003>

15.8.2015

### 14.2.2. Filmhandlung / Inhalt

Der Film „*Die Einnahme von Przemyśl*“ beginnt mit einem Zwischentext, der erklärt, dass „*Zwischen 29. Und 30. Mai 1915 eine 5-Zentimeter Batterie vor Przemyśl in Stellung gebracht*“ wurde (Sq.) Gefolgt von Bildern von Soldaten die auf einem Armeefahrgespann mit Anhängern fahren (Sq. 2). Die Soldaten montieren die Batterie. Ein Raupenlaster fährt vorbei (Sq.3-4). Es folgen Bilder von einem Abschuss einer Granate, zuvor haben vier Soldaten die Granate herbeigerollt, sie wurde hochgehoben und beladen (Sq. 5-7). Nach Abschuss ist viel Dampf zu sehen (Sq. 8). „*Zwei Tage lang bombardierten die Kanonen ununterbrochen die feindliche Festung. Im Hintergrund sieht man die Burg und explodierende Granaten*“, erklärt der Zwischentitel (Sq.9). Gezeigt werden Landschaftsaufnahmen (einzelne Bäume, Hügel) und in der Ferne sind zwei Explosionen zu sehen. Bei einer Explosion rüttelt die Kamera (Sq. 10). In einem Schützengraben beobachten sieben Soldaten die Lage, machen Berechnungen und Beobachtungen mit Ferngläser (Sq.11). Erneut wird die Kanone angekurbelt und abgeschossen (Soldaten halten sich die Ohren zu, viel Rauch nach Abschuss) (Sq. 12).

Anschließend geht ein Soldat mit einer Zivilperson durch den Wald und zeigt die Auswirkungen des Krieges – die Bäume sind zerstört, zwei Soldaten liegen reglos unter Ästen, eine Granate liegt am Boden, etwas weiter liegen noch zwei weitere reglose Soldaten (Sq. 13). *„Obwohl die Russen die Festungen wieder aufgebaut hatten, konnten sie der Wirkung unserer Schwerebatterien nicht widerstehen“*, erklärt der Zwischentitel (Sq. 14). Zwei Soldaten gehen durch die Trümmer der Festung und gehen entlang eines Panzerturms (Sq. 15-16). *„Ein Panzerturm, dessen Kanone nach der erfolgreichen Schlacht von bayrischen Truppen auf die flüchtenden Russen gerichtet wurde“*. In der folgenden Szene wird ein Soldat aus der Froschperspektive gefilmt (Sq. 17- 18). Anschließend wird die *„Beute: Kanonen, Gewehre, Maschinenpistolen“* gezeigt. Soldaten legen nacheinander Gewehre auf einen Haufen (Sq. 19-20). In einem zerstörten Teil der Festung klettern Soldaten durch die Trümmer (Sq. 21-23). Der Zivilperson wird von zwei Personen eine Kanone und ein getarntes Schutzloch gezeigt (Sq. 24). *„Ansicht Przemysls. Die Russen haben die Eisenbahnbrücken gesprengt, um den Vormarsch der Verbündeten aufzuhalten“*, erklärt der Zwischentitel und es folgt ein Schwenk über die Stadt Przemysls. Eine Brücke die über den Fluss geht, ist in der Mitte kaputt und hängt ins Wasser. Drei Boote fahren über den Fluss (Sq. 25-26). Auf der Uferseite befinden sich Soldaten und Pferdekutschen und überqueren den Fluss. *„Die von den Verbündeten rasch erbauten Pontonbrücken ermöglichen die Überquerung des San und somit die weitere Verfolgung des Feindes“*, erklärt der Zwischentitel. Die Soldaten überqueren im Laufschrift die Holzbrücke, auf einer weiteren Holzbrücke überqueren Kutschen und Pferde den Fluss (Sq. 27-31, 33-34). *„Ein deutscher Flieger beobachtet den Rückzug der Russen“*, wird im Zwischentitel erklärt (Sq. 32). *„Einmarsch der Truppen“* (Sq.35). Soldaten auf Pferden. Pferdekutschen und mehrere Truppen marschieren in 4er Reihen in der Stadt (Sq. 37). *„Die aus Przemysl und Umgebung geflüchtete Bevölkerung kehrt in die Stadt zurück.“* (Sq. 38). Zu sehen sind Frauen, Männer und Kinder mit Gepäck und Tieren. Ein Soldat lächelt und hebt seinen Hut vor der Kamera (Sq. 39). Die letzte Szenen zeigt Soldaten beim Verlassen einer Kirche zuvor erscheint der Zwischentitel: *„Nach dem glorreichen Sieg wurde am 3. Juni unter Teilnahme der glücklichen Bevölkerung ein Dankgottesdienst abgehalten.“* (Sq. 40-41).

### 14.2.3. Weiterführende Informationen

#### Przemysl

Przemysl war die österreich-ungarische Hauptfestung in Galizien und lag oberhalb des Flusses San, welcher eine vorteilhafte Verteidigungslinie in Mittelgalizien bildete. Zudem kontrollierte die Festung von Przemysl die Wege durch die karpatischen Vorgebirge nach Ungarn. Allerdings war die Festung vor dem Krieg nur wenig modernisiert worden. Im September 1914 fand die Festung zuerst Beachtung, als sich das K.u.K. Heer, im Norden und Osten geschlagen, nach Przemysl rettete um sich weiter nach Westen zurückzuziehen. Eine Garnison von rund 120.000 Mann wurde in Przemysl zurückgelassen, welche die Festung in Erwartung eines raschen Entsatzes halten sollte. Das russische Hauptquartier beschloss eine aus Zentralpolenheraus geführten Invasion Deutschlands und zog seine Kräfte westlich des Sans hinter den Fluss zurück. Als sich die K.u.K. 4. Armee durch den Schlamm nach Przemysl durchschlug, traf der Nachschub dermaßen unvollständig ein, dass die Armee durch die Vorräte der Festung mitversorgt werden musste. Die 4. Armee wurde im Oktober 1914 im Norden umfasst und musste sich Richtung Krakau zurückziehen. Die Festung Przemysl war auf sich gestellt und die 11. Russische Armee unter Seliwanow bereitete sich auf die Belagerung vor, während die nächsten K.u.K. Truppen rund 100 Kilometer entfernt waren. Wegen den schlammigen Bodenverhältnissen die den Transport von Belagerungsartillerien behinderten und der geringen Anzahl von russischen Geschützen ließ sich Przemysl verteidigen. Da die Außenwerke von Przemysl derart desolat waren, mussten zur Verteidigung Erdwälle ausgehoben werden, bei denen die Artillerie weniger Wirkung erzielten. Die Festung war also so lange die Vorräte reichten (bis Ende März 1915) zu halten, aber die Festung konnte nie länger als einige Monate aushalten. Während die russische Armee wusste was sie erwartete, war die österreich-ungarische Strategie zunehmend in Abhängigkeit von der Frage des Entsatzes geraten. Die Strategie der K.u.K. Armee war an eine Festung gebunden. Im Januar 1915 traf die deutsche Südararmee unter General von Linsingen ein, mit dem Ziel die K.u.K. Armee beim Entsatz der Festung zu unterstützen. Am 23. Januar, begannen unter schrecklichen Wetterbedingungen die Offensiven und der Entsatzversuch scheiterte. Die Besatzung von Przemysl versuchte nochmals Mitte März einen Versuch, aber auch dieser scheiterte und folgte am 22. März die Kapitulation(vgl. Hirschfeld et. al., 2003, S. 783f). General Hermann von Kusmanek kapitulierte mit neun Generälen,

rund 2600 Offizieren und rund 117.000 Mann (vgl. Kleindel, 1989, S. 105). Die 11. Russische Armee wurde durch den Erfolg über Przemyśl zur Teilnahme an einer Offensive in den Karpaten frei und kämpfte gegen die österreich-ungarischen Truppen. Am 4. Juni 1915 wurde Przemyśl im Zuge des Sieges der Mittelmächte bei Gorlice-Tarnów zurückerobert und wurde zum Hauptgrenzort zwischen Polen und der Ukraine (vgl. Hirschfeld et. al., 2003, S. 783f).

#### 14.2.4. Analyse

In dem Film „*Die Einnahme von Przemyśl*“ wird die Macht von der österreich-ungarischen Armee gezeigt. Dabei steht auch die Technik im Vordergrund, wie etwa beim Beladen und beim Abschuss einer Kanone. Der Vorgang wird dem Zuschauer ganz genau und präzise gezeigt. Zwar wird in dem Film „*Die Einnahme von Przemyśl*“ keine eigentliche Kampfhandlung gezeigt, sondern nur einzelne Explosionen in der Ferne, trotzdem werden aber die Konsequenzen des Krieges teilweise gezeigt. Die starken Beschädigungen in der Festung sind sichtbar, die Einschlagslöcher der Bomben, die Bäume die abgebrochen sind werden gefilmt und es liegen einzelne „Leichen“ am Boden. Neben den Soldaten wird auch eine Zivilperson in Begleitung von einem Soldaten gefilmt die den ZuschauerIn teilweise durch den Film leitet und z.B. auf „Tote“ Soldaten zeigt. Vor allem in der Sequenz 17-18 kann klar erkannt werden, dass die Soldaten als Helden dargestellt werden. Hier wird ein Soldat von unten gefilmt, wie er neben dem Panzerturm wache hält; besonders die Froschperspektive wurde in den Filmen genutzt um Personen größer darzustellen.

Die Soldaten im Film wirken entspannt und klettern durch die Trümmer oder sitzen in den Trümmern, aber es wird nicht der Eindruck vermittelt, dass ein Angriff vom Feind zu erwarten ist. Zwar wird die Festung bewacht, allerdings wirkt es als sei das Kampfgeschehen vorbei und die österreich-ungarische Armee wird als siegreich dargestellt. Die Russen konnten „*der Wirkung unserer Schwerebatterien nicht widerstehen*“ und mussten selbst die Waffen zurücklassen die als Kriegsbeute der erfolgreichen Sieger dem/der ZuschauerIn gezeigt wird. In dem Film wird dem/der ZuschauerIn das Bild vermittelt, das die russischen Armeen nicht nur flüchten, sondern auch versuchen den Vormarsch der österreich-ungarischen Truppen aufzuhalten, indem

sie eine Brücke sprengten. „*Die Russen haben die Eisenbahnbrücken gesprengt, um den Vormarsch der Verbündeten aufzuhalten*“ (Sq.25), erklärt der Zwischentitel. Dieser lasse sich aber nicht aufhalten: „*Die von den Verbündeten rasch erbauten Pontonbrücken ermöglichen die Überquerung des San und somit die weitere Verfolgung des Feindes*“ (Sq. 29) erklärt der nächste Zwischentext. An diesem Beispiel erkennt man, dass die Zwischentitel das Gezeigte erklären und zudem Propaganda aufzeigen.

Es wird dargestellt, dass sie die siegreichen Truppen nicht aufhalten lassen und rasch eine Pontonbrücken erbauten, um den Feind zu verfolgen. Gezeigt wird die starke Präsenz der österreich-ungarischen Armee und so laufen zahlreiche Soldaten über die Brücken um den Feind noch weiter zurückzuschlagen. In vierer Reihen marschieren die österreich-ungarischen Truppen in die Stadt ein, dabei wird eine große Anzahl an Soldaten gefilmt. Der Sieg ermöglichte es auch dem Volk wieder zurückzukehren. Gefilmt werden zahlreiche Bauern, Kinder und Frauen wie sie mit Hab und Gut, glücklich wieder in die „befreite“ Stadt zurückkehren sowie die Soldaten die glücklich in die Kamera lächeln. Der Sieg wird als glorreich beschrieben und zur Feier wurde unter „*Teilnahme der glücklichen Bevölkerung ein Dankgottesdienst abgehalten*“.

Die Handlung des Filmes wird mit Hilfe von Zwischentiteln vorangetrieben. Von einer Belagerung von Przemysl ist in dem Film nichts zu merken, sondern in dem Film wird der Erfolg der österreichischen Truppen dargestellt und die Russen werden als Feiglinge dargestellt die flüchten und keine Chance gegen die österreich-ungarischen Truppen haben.

### 14.3. „Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges“

#### 14.3.1. Filmdaten

Titel: Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges

Untertitel: Eine interessante wissenschaftliche Aufnahme

Erscheinungsdatum: 1916

Land: Österreich-Ungarn

Regie: nicht angegeben

Genre/Sujet: Dokumentarfilm / Industriefilm

Produzent: Oskar Messter, Alexander Graf Kolowrat

Produktionsfirma: Österreichisch-Ungarische Sascha-Messter-Filmfabrik GmbH

Drehort: Wien

Format: 35 mm, Handgefärbt

Länge: 00:48:56

Quelle:

<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/poldih%C3%BCtte/multilingual%3A1>

#### 14.3.2. Filmhandlung / Inhalt

Die Bilder sind zum einen Teil in Schwarz/Weiß und zum anderen Teil rötlich gefärbt.

Der Film „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges. Interessante wissenschaftliche Aufnahme*“ ist in drei Teile geteilt.

Am Anfang des Filmes stehen die Rohstoffe, welche für die Stahlgewinnung - Roheisen, Alteisen, Kalkstein, Siliziumlegierung usw. - im Mittelpunkt. Ganze Berge von Rohstoffen sowie Holz, Kohle werden gezeigt. So schaufeln z.B. Frauen und auch Männer Haufenweise Kohle welche von Züge transportiert werden (Sq. 3-6).

Aber nicht nur Kohle auch andere Materialien wie Holz, Stahlbarren usw. werden Haufenweise gefilmt(Sq. 7). Die Materialien werden von Güterloren, Zügen, Pferden oder per Greifkran angeliefert und transportiert. Vereinzelt ziehen auch Menschen Waggons. Die ersten 4:30 des Filmes beschäftigen sich mit der Quantität an Materialien und deren Transport.

In weiterer Folge werden die Fabrikvorgänge beschrieben: So wird z.B. erklärt, dass in der Kokerei durch unvollständige Verbrennung von Kohle Gas hergestellt wird, dies wird allerdings nicht gezeigt. Gezeigt wird jedoch das Beladen eines Martin-Ofens; wie flüssiger Stahl hinausgezogen wird und ein Abstrich gemacht wird. Ein Arbeiter hält wegen der großen Hitze, schützend seine Hand vors Gesicht. Auch bei der Befüllung eines Elektro-Ofens mit flüssigem Stahl wird große Hitze gezeigt. Hier steht allerdings die Maschine im Mittelpunkt. Sie bewegt sich in der Mitte des Bildes durch den Raum (Sq. 13-22). Weiter geht es mit Gießen von Stahlblöcken, die später gewalzt oder geschmiedet werden. Auch hier stehen die Arbeiter um die Maschine aus der flüssige Lava gegossen wird (Sq. 23-24). Nach der Präsentation der Produktion, werden die fertigen Stahlblöcke gezeigt, welche mit Hilfe eines Elektromagneten transportiert werden. Es wirkt als würde die riesige Maschine von alleine die Arbeit verrichten (Sq. 25-29). Als letzter Produktionsvorgang im ersten Teil wird das Walzen von Stahlblöcken gezeigt (Sq. 30-35).

Im zweiten Teil geht die Verarbeitung der Stahlblöcke weiter, sie werden in kleine Teile von einer Maschine geschnitten und von Männern mit einer Zange abtransportiert. Nun kommt es zum Pressen der Granaten. Eine Frau kommt mit einem Stück Stahlblock in einer Zange schaut in die Kamera schlägt es zweimal auf und gibt es zum Pressen in eine Maschine, eine weitere Frau entnimmt die nun gepresste Granate aus der Maschine. Im Film kann öfters beobachtet werden, wie Männer im Anzug den Arbeitsablauf kontrollieren. Eine weitere Maschine formt und presst die Granaten. Die Männer beladen die Maschine und transportieren die Rohgranaten, pressen tut die Maschine alleine und mit viel Dampf (Sq. 36-43).

Die nächsten Bilder spielen sich wieder Draußen ab, gezeigt wird das Produkt, die Rohgranate, wie sie aufgestapelt auf mehreren Türmen herantransportiert werden (Sq. 44-46). In einem weiteren Produktionsschritt kommen die Granaten in die Granatendreherei. Hier arbeiten 1500 Menschen auf 500 Drehbänken (Sq. 46). Gezeigt werden sowohl Frauen, Männer und Kinder bei der Arbeit an den Drehbänken in einer großen Halle. Neben den ArbeiterInnen können auch die Maschinen beobachtet werden (Sq. 47-51). Nachdem die Granaten gedreht wurden werden sie vermessen, verpackt und schließlich in Züge verladen (Sq. 52-57).

Das Verpacken und Beladen wird von Frauen betätigt. Besonders beim Verpacken kann die Quantität an Granaten beobachtet werden, regelrechte Pyramiden von Granaten stehen aufgestellt.

Am Ende des zweiten Teiles werden noch Panorama Bilder von der Poldihütte mittels zwei Schwenks gezeigt. Der Zuschauer kann das Areal mit vielen Schornsteinen und Gebäuden sehen (Sq. 58-63). Hat sich der erste und zweite Teil mit dem genauen Produktionsweg von Granaten beschäftigt, versucht der dritte Teil die Bandbreite an Produkten zu zeigen, welche in der Poldihütte produziert werden. Die Produktionswege werden nicht mehr genau so im Detail gezeigt als der der Granaten. Gezeigt wird zunächst die Herstellung von Flugmaschinen- und Automobilkurbelwellen. Hierfür wird ein Rohstoffblock in die Schmiede gebracht und mittels einer hydraulischen Presse gepresst (Sq. 64-69). Weiter geht es mit dem Schmieden einer Flugmaschinenwelle bei der eine große Maschine mit Hammerfunktion zum Einsatz kommt. Diese formt die Flugmaschinenwelle welche von den Arbeitern stets gedreht wird (Sq. 70-71). Die Rohgeschmiedete Kurbelwellen werden verladen und gestapelt und vom Maschinen welche von Frauen aber auch von Männern per Handbewegung bedient werden weiterverarbeitet (Sq. 72-75). Nach diesem Arbeitsschritt scheinen die Kurbelwellen fertig zu sein und mehrere werden lagernd gefilmt (Sq. 76-77).

Aber noch mehr Produkte werden in der Poldihütte produziert, wie eine Wellendreherei, Federnherstellung, Eisenbahntragfedern, Schutzschilder für die Infanterie, Werkzeugstahl sowie Kanonenrohre. Bei diesen Produkten wird nur jeweils ein Produktionsschritt gezeigt, wie z.B. Schmiede beim Hämmern, eine Maschine die die Elastizität der Eisenbahntragfeder prüft, Frauen beim Einladen der Schutzschilder oder eine Stampfmaschine bei der Arbeit. Zudem werden einzelne Maschinen vorgestellt, wie ein sechs Tonnen schweren Hammer oder ein Feinwalzwerk (Sq. 78-94).

Das Ende des Filmes beschäftigt sich mit der Poldihütte selber. Wie z.B. mit der Fahrt von Zügen, in 2:30 Minuten fahren sieben Züge jeder mit anderen Materialien beladen, vier weitere Waggons werden gerollt. Aber nicht nur die Bahnstrecken werden gezeigt sondern auch das Kesselhaus mit vier Arbeitern und ein Labor zur Untersuchung des Stahls und seiner Inhaltsstoffe (Sq. 95-117). Die letzte Szene des Filmes zeigt den Schichtwechsel und die ArbeiterInnen beim Verlassen der Poldihütte.

### 14.3.3. Weiterführende Informationen

Auch wenn es seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Industrialisierungsprozess in der Doppelmonarchie gekommen war, kam Österreich-Ungarn hinsichtlich einem schwachen Export nicht an die stärkeren Industrienationen heran. Fortschrittshemmend war eine allgemeine Kapitalismusfeindlichkeit nach dem Börsenkrach von 1873, Bürokratie und das Traditionsdenken in strukturschwachen Agrargebieten. Um 1900 trug Deutschland die Hälfte der österreichisch-ungarischen Staatsschulden. Dominiert um 1900 noch in vielen Wirtschaftsbereichen das Handwerk kam es schnell zu einer maschinellen Massenproduktion in den Fabriken. Die Modernisierungen wie z.B. bei der Eisengewinnung am steirischen Erzberg verhalfen es dem Habsburgerreich, gegenüber dem Ausland, aufzuholen. Gut drei Viertel der Großunternehmen in Österreich des 20. Jahrhunderts entstanden schon vor 1914. Zwischen 1870 und 1913 stieg der Industrieanteil am Volkseinkommen der österreichischen Reichshälfte von 35 auf 50 Prozent (vgl. Leidinger, 08.02.2014, S.13f).

Fabriken dienten schon seit den Gebrüder Lumière als Handlungsort mehrerer Filme. Die Stahlproduktion sowie die technologischen Fortschritte waren wichtige Themen während des Krieges (vgl. O'Quinn, 1996, S. 192).

Das Werk der Poldihütte wurde 1889 in Kladno gegründet und hatte sich unter anderem auf die Produktion von gezogenem und geschliffenem Präzisionsstahl spezialisiert (vgl. Leidinger, 08.02.2014, S.16)

#### 14.3.4. Analyse

Im Film „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ steht die Technik im Mittelpunkt. Fast akribisch werden die einzelnen Arbeitsschritte gezeigt. Während die ArbeiterInnen meistens in einer Gruppe von mehreren Personen arbeiten oder die Maschinen bedienen, scheinen die Maschinen oft die Arbeit wie von Geisterhand zu verrichten. Eine Faszination an der neuen Technik wird gezeigt. In vielen Szenen rückt die Maschine ins Zentrum. So hat keine einzelne Person sondern vielmehr die Poldihütte und die Technik die Handlungsrolle. Die Technik und die Produktion von Kriegsmaschinerie wie Granaten stehen im Vordergrund. In „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ wird Stärke der Industrie sowie der Kriegsanstrengungen demonstriert. Des Weiteren erzählt der Film eine Narration der Urbanisierung. Nicht bloß Züge, auch Greifkräne, Güterloren und Elektromagnete transportieren die Waren durch die Poldihütte.

Neben einem Platz für Kriegsproduktion bietet die Poldihütte auch Arbeitsplätze; gezeigt werden die fleißigen ArbeiterInnen sowie Kinder welche mithelfen um „gemeinsam stark zu sein“. Kein einzelner ArbeiterIn hat die Hauptrolle. Nein, gezeigt wird eher die Masse der ArbeiterInnen die alle mithelfen um Granaten, Flugmaschinen- und Automobilkurbelwellen usw. für den Krieg zu produzieren. Ganze Hallen mit ArbeiterInnen werden gezeigt; in einer Halle arbeiten laut Aussage des Filmes gar 1500 Menschen in einer Halle (Sq. 46).

In einzelnen Szenen verstärkt sich beim näheren Hinblick der Eindruck, dass manche Arbeiten für die Kamera gestellt sind. Besonders bei der Szene bei der acht Frauen per Hand einen Zugwaggon mit Granaten beladen, währenddessen eine Art Kran weiter im Hintergrund eine ganze Ladung auf einmal belädt, kommt dieser Eindruck auf. Bei dieser Szene steht nicht nur die Technik sondern auch das fleißige Arbeiten der Bevölkerung insbesondere auch der Frauen im Vordergrund. Neben der großen Anzahl an ArbeiterInnen wird in „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ auch die großen Quantitäten an Waren und Rohstoffen präsentiert. Ganze Züge fahren gefüllt vorbei und Berge an Kohle, Holz usw. werden gezeigt. Hier wird mithilfe der Montage (Schwenks, zum Teil werden Gebiete doppelt gefilmt) der Eindruck der Massen noch verstärkt.

Auch Zugfahrten mit der Kamera vergrößern zusätzlich den Eindruck der gezeigten Rohstoffe. Nicht nur die Rohstoffe sondern auch die Quantität an produzierten Gütern wird regelrecht präsentiert. Die Zwischentitel erklären das gefilmte wie folgende Beispiele verdeutlichen: „*In der Kokserei wird durch unvollständige Verbrennung von Kohle Gas hergestellt*“ (Sq. 13) oder „*Befüllen eines Martin-Ofens*“ (Sq. 15).

#### 14.4. „Das zerstörte Görz“

##### 14.4.1. Filmdaten

Titel: Das zerstörte Görz.

Untertitel: Ein Opfer der ohnmächtigen Wut Italiens. Das Patenkind der Stadt

Erscheinungsdatum: 1917

Land: Österreich-Ungarn

Genre/Sujet: Dokumentarfilm

Produktionsfirma: Sascha-Film

Drehort: Görz

Format: 265m; Original positive

Länge: 00:12:52

Quelle: <http://tinyurl.com/psbz43g> zuletzt abgerufen am 22.8.2015

##### 14.4.2. Filmhandlung / Inhalt

Der Film wurde mit der Bewilligung des Armeekorpskommandos und des Kriegsministeriums aufgenommen. Zu Beginn des Filmes wird ein Überblick von der Stadt Görz gezeigt (von Gastejnoviz gesehen) (Sq. 1-3). In weiterer Folge werden Bilder von den Auswirkungen des Krieges gezeigt angefangen mit dem Volksgarten, wo laut Zwischentitel viele Granaten explodierten. Gezeigt wird der Volksgarten und Einschusslöcher am Boden können erkannt werden (Sq. 4-5) zudem ein umgefallener Baum („*Geschoss eines italienischen 30.5 Schiffmörser des Parkes*“) (Sq. 6-7).

Weitere Zerstörungen werden auf einem Brunnenplatz gezeigt (Schutt am Boden) (Sq. 8). *„Die Verwüstung der italienischen Mörser. Die Italiener beschossen zunächst die besseren Hotels der Stadt, da sie wussten, dass hier Offiziere wohnen. Das Hotel Post auf der Via della Teatro, war ihnen ein besonders beliebter Zielpunkt. Hier erzielten sie mehrere Volltreffer die eine furchtbare Verwüstung verursachten“*, erklären die Zwischentitel (Sq. 9-11). Gefolgt von Bilder von Häusern, an denen die Auswirkungen von Explosionen beobachtbar sind. So fehlt ein Stück vom Dach, vor dem Haus liegt Schutt, die Vorderwand eines Hauses fehlt und bei einem anderen fehlen einzelne Mauern, ein Hotel ist noch relativ unzerstört (Sq. 12-15). *„Auf der Via Morelli sehen wir die vernichtende Wirkung einer Granate. Die Kugel hat die äusseren und rückwärtigen Hauptmauern des Gebäudes ausgehoben und verursachte eine tunnelartige Öffnung. Auf dem Trottoir stehend, sehen wir durch die Löcher der Mauer einen ganzen Teil des Parkes“* (Sq. 17-18). Gezeigt wird die Innenansicht von einem Haus, alles liegt durcheinander. Zwischen zwei Häusern ist ein tunnelartiges Loch, der Schutt rieselt noch runter (Sq. 19-21). *„Ein Teil der Via della Ginnastica; links ein von Granaten vernichtetes Haus, aus dessen Tor ein altes Mütterlein auf die Strasse eilt um die noch vorhandenen Mauerreste wegzuschaffen. Rechts ebenfalls zerschossene Häuser; an der Ecke der Via Allveres die kleine protestantische Kirche von Görz, deren Turm von einer Granate getroffen wurde.“* (Sq. 22-23). Eine Hausansicht mit mehreren Einschusslöchern wird gezeigt, eine Frau kommt raus und kehrt mit dem Besen den Schutt zusammen. Gefolgt von Bildern vom Kirchturm (ein Mauerteil fehlt) (Sq. 24-25).

Nach der Erklärung *„das Haus Via della Caserma Nr. 9 wurde vom Hof aus mit einem 30.5 Geschoss belegt, das die riesige 3 Stock Zinskaserne total zugrunde richtete. Von einer Zündgranate getroffen, brannte der eine Flügel total ab“* (Sq. 26), werden Bilder von einem stark zerstörtem Haus gezeigt und Schutt (Sq. 27-28). Auch das Bankgebäude wurde laut Zwischentitel von einer Zündgranate getroffen, die beiden Eckern wurden zerstört und das Haus brannte ab. Nur noch die Außenmauern stehen, im Haus befindet sich Schutt (Sq. 29-31). *„Auch das seit Kriegszeiten volkstümlichste Unterhaltungslokal: das Kino, wurde nicht verschont. In's Edison Theater schlug während einer Vorstellung eine Granate ein“*. Beim Gebäude sind zahlreiche Einschusslöcher zu erkennen, die Fenster wurden mit Holzbretter verschlossen. Die Aufschrift vom Kino ist noch zu erkennen, das Kino selbst ist aber verschlossen. Zwei Soldaten gehen vorbei (S. 32-34).

„Ein von einer Granate getroffenes grosses Gebäude, dessen innerer Teil total zugrunde gerichtet wurde. Während die Hauptmauer stehen blieb, flogen die Fensterrahmen nach allen Windrichtungen umher“. Gezeigt wird das Haus, im zerstörten Inneren vier Soldaten, die aus dem Haus hinaus Richtung Kamera gehen (Sq. 35-37). Nach dem Zwischentitel werden die Bilder der Zerstörung gezeigt. „Die von einer Granate vernichtete Wohnung des Obersten N. der am Doberdo Plateau kämpft. Die furchtbare Kraft der Explosion schleuderte den Salon mit dem Fußboden in den Keller, während vom Schlafzimmer nur die Wand gegen die Straße vernichtet wurde. Die Möbel blieben intakt.“ (Sq. 38-41). „Das Haus in der Via Morelli Nr. 8 ist so beschädigt, dass der Verkehr auf der Strasse mit Lebensgefahr verbunden ist. Die Militäringenieure haben aus diesem Grunde die Strasse gesperrt.“ (Sq. 42). Mit Hilfe von einer Holzabspernung ist der Durchweg blockiert auf einem Schild wird die Umleitung mit „Durchgang, Passagio, Prehod“, angezeigt (Sq. 43). Bei einem Haus fehlt bei drei Stockwerken die Außenwand. „Das Zifferblatt der Uhr zeigt, um wie viel Uhr dieses Zimmer von einer Granate getroffen wurde.“ (Sq. 45). In einem Haus liegen die Möbel am Boden, die Uhr zeigt 11:10 an, der Schutt liegt im Haus am Boden und zahlreiche Einschusslöcher sind auf der Fassade zu erkennen, während ein Soldat durchs Bild geht (Sq. 46-50). Die Zerstörung macht laut Zwischentitel selbst vor italienischen Geschäften nicht halt. Gezeigt wird ein Haus bei dem die oberen zwei Stockwerke fehlen und unten ein Geschäft ist mit dem Namen „Giuseppe Cescitti“. (Sq. 51-52).

„Eine 30.5 Granate, die im Garten des Parkhotels einschlug und sich bis zur Hälfte in die Erde grub. Die Kugel explodierte nicht und nachdem der Zünder abmontiert wurde, wird sie von Soldaten und Hotelpersonal aus der Grube gehoben.“ (Sq 53-45). Im Park ist eine Ansammlung von rund 15 Personen (Soldaten, Frauen und Männer) und einem Hund die mit Hilfe von einem Seil und einem Draht die Granate hochheben (Sq. 55) und anschließend stehen zuerst ein Mann und eine Frau neben der Granate um die Größe dieser zu zeigen (reicht bis kurz unter die Brust) dann später stehen alle um die Granate und schauen in die Kamera während der Hund umherläuft (Sq. 56-58).

Das Ende des Filmes erklären die Zwischentitel mit Unterbrechungen von Landschaftsbildern von der Stadt und der Umgebung. „*Der Piavo, wo unser linker Flügel ganz bei der Nase der Podgora den Görzer Brückenkopf verteidigte. Der Oslavia, welcher in dem offiziellen Bericht erst letztthin erwähnt wurde im Zusammenhang mit jenem kräftigen Nachtangriff, der dem Feinde riesige Verluste verursacht hat. Der im Nebel verschwindende Berg neben dem Oslavia ist der Monte Sabotino. In dem Sattel zwischen den zwei Bergen fließt der Isonzo an die Stadt Görz heran und bei reinem Wetter sieht man von hier unsere ganze, ruhmreiche Isonzofront.*“ (Sq. 59-64).

#### 14.4.3. Weiterführende Informationen

Die Stadt Görz (heute Gorizia) am Isonzo, war ein schwer umkämpftes Ziel italienischer Offensiven und wurde von der K. u. k. 5. Armee als Brückenkopf ausgebaut. Genauso wie Triest wurde die Stadt Görz als symbolträchtig gewertet und schien zunächst wesentlich wichtiger zu sein als z.B. die Geschehnisse an der russischen Front oder der Kriegseintritt Rumäniens. Am Isonzo wurden zwischen Juni 1915 und September 1917 elf Abnutzungsschlachten geschlagen (vgl. <http://tinyurl.com/q8qd6z8>). Am 6. Juli 1915 wurden die Italiener bei Görz von den k.u.k. Truppen geschlagen und die K.u.K. Truppen behaupteten ihre Stellung trotz heftiger Angriffe der Italiener (vgl. ebenda, S. 81ff). Am 26. September 1915 wurde das Spital des Roten Kreuzes in Görz beschossen und es folgten vermehrte Angriffe der Italiener auf Görz die aber zurückgewiesen wurden (vgl. ebenda, S. 89ff). Am 8. August 1916, zu Beginn der 6. Isonzoschlacht, gelang den Italienern die Einnahme von Görz (vgl. Kleindell, 1989, S. 35). Diese konnten aber in den Folgeschlachten kaum Geländegewinne erreichen. Während der elften Schlacht, im September 1917, schien sich das Blatt für die Italiener zu wenden. Doch die Truppen der Mittelmächte reagierten mit dreifacher Übermacht und setzten unter anderem auch Giftgas ein (die Italiener besaßen noch keine Gasmasken). Ab Ende Oktober 1917 verloren die Italiener bei der zwölften und letzten Isonzoschlacht, ein Vielfaches sämtlicher Geländegewinne; 10.000 italienische Soldaten starben, 30.000 wurden verwundet, 294.000 Mann waren in Gefangenschaft geraten, Hunderttausende desertierten (vgl. <http://tinyurl.com/q8qd6z8>). Am 28. Oktober 1917 besetzten die österreich-ungarischen Truppen Görz (vgl. Kleindell, 1989, S. 197).

Der Film „Das zerstörte Görz“ wurde Vorabend der 5. Isonzoschlacht, am 10. März 1916 uraufgeführt (vgl. <http://tinyurl.com/q8qd6z8>).

#### 14.4.4. Analyse

Wie der Titel schon vermuten lässt „*Das zerstörte Görz. Ein Opfer der ohnmächtigen Wut Italiens. Das Patenkind der Stadt Berlin*“ steht im Mittelpunkt dieses Filmes die Auswirkungen die der Krieg und die Angriffe der Feinde, in diesem Fall die Italiener, auf die Stadt Görz hatten. Schon alleine der Nebentitel „*Ein Opfer der ohnmächtigen Wut Italiens*“ verdeutlicht, dass die Kriegsschuld den Italienern gegeben wurde. Der Film verdeutlicht die Zerstörungswut der Italiener, die vor nichts Halt machen und dem Opfer der Stadt Görz -schwer zusetzen und den Park, das Hotel, selbst die Kirche, die Zinskaserne und sogar ein italienisches Geschäft wurden stark beschädigt. Auch das „*volkstümlichste [sic] Unterhaltungslokal*“ das Kino, sei während einer Vorstellung bombardiert worden. Mit Hilfe von Zwischentitel wird dem ZuschauerIn das Ausmaß der Zerstörung dargestellt und Wörter wie „*furchtbare Verwüstung*“ und „*vernichtende Wirkung*“ werden gebraucht. Die Zwischentitel haben jedoch mehr erklärenden Charakter, dem ZuschauerIn wird geschrieben was er zu sehen hat und was die Bilder zeigen, wie etwa im folgenden Zwischentitel: „*Das Haus in der Via Morelli Nr. 8 ist so beschädigt, dass der Verkehr auf der Strasse mit Lebensgefahr verbunden ist. Die Militäringenieure haben aus diesem Grunde die Strasse gesperrt.*“

Das Ausmaß der Zerstörung wird sehr detailreich gezeigt: im Park liegt Schutt und Einschlaglöcher sind zu sehen, zahlreiche Gebäude sind stark beschädigt und teilweise fehlen Mauern und Gebäudefronten. Andere Bilder zeigen das Ausmaß der Zerstörung im Inneren der Häuser, hier sind sämtliche Möbel durcheinander oder kaputt. In der Stadt selbst werden fast keine Menschen gezeigt, sondern sie wirkt wie eine Geisterstadt, vereinzelt gehen Soldaten durch die Trümmer und eine alte Dame wird gefilmt, wie sie die Trümmer zusammenkehrt. Das Leben in der Stadt ist wegen den Angriffen zu gefährlich geworden und z.B. ist der „*Verkehr auf der Strasse mit Lebensgefahr verbunden*“. Erst zum Schluss des Filmes werden eine größere Ansammlung von rund 15 Personen (Soldaten und Zivilpersonen) sowie ein Hund gefilmt, wie sie eine Granate im Park, mit Hilfe von Seilen und einem Draht hochheben.

Dabei wird die Größe des Geschosses verbildlicht, indem die Personen neben der Granate posieren, diese reicht bis etwas unter die Brust. Im letzten Zwischentitel wird auf die Heldentaten der Armee aufmerksam gemacht: *„Der Piarno, wo unser linker Flügel ganz bei der Nase der Podgora den Görzer Brückenkopf verteidigte. Der Oslavia, welcher in dem offiziellen Bericht erst letztthin erwähnt wurde im Zusammenhang mit jenem kräftigen Nachtangriff, der dem Feinde riesige Verluste verursacht hat. Der im Nebel verschwindende Berg neben dem Oslavia ist der Monte Sabotino. In dem Sattel zwischen den zwei Bergen fließt der Isonzo an die Stadt Görz heran und bei reinem Wetter sieht man von hier unsere ganze, ruhmreiche Isonzofront“*. Auch aus diesem Text, lässt sich schließen, dass die Italiener als die Bösen dargestellt wurden und die österreich-ungarischen Truppen als die Guten die sich verteidigen mussten, dabei musste nicht nur Görz sondern auch der Feind *„riesige Verluste hinnehmen“*. Auch wenn der Film die Zerstörung des Krieges zeigt, appelliert er dennoch an die Erfolge der K.u.K. Truppen mit dem Zwischentitel an der *„ruhmreichen Isonzofront“*. Dem ZuschauerIn wird Hoffnung gemacht; selbst wenn durch den Krieg starke Zerstörungen verursacht wurde, bleibt die österreich-ungarische Armee Ruhmreich auf der *„ganzen Isonzofront“*.

## 14.5. „Ein Heldenkampf in Schnee und Eis“

### 14.5.1. Filmdaten

Titel: Ein Heldenkampf in Schnee und Eis.

Untertitel: Aufnahmen der Filmstelle des K.u.K. Kriegspressequartiers

Erscheinungsdatum: 1917

Land: Österreich-Ungarn

Regie: nicht angegeben

Genre/Sujet: Dokumentarfilm / Kriegswochenschau

Produzent: Oskar Messter, Alexander Graf Kolowrat

Produktionsfirma: Österreichisch-Ungarische Sascha-Messter-Filmfabrik GmbH

Drehort: Wien

Format: 676m, Handgefärbt

Länge: 00:49:50

Quelle: <http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/heldenkampf/multilingual%3A1>

### 14.5.2. Filmhandlung / Inhalt

Die ersten Szenen von „*Ein Heldenkampf in Schnee und Eis*“ spielen sich in einem Soldatendorf in den Bergen ab. Die Soldaten fahren mit Ski (stürzen dabei) und gehen durch das Dorf. Die morgendliche Ruhe wird von einer, im Text erwähnten, aber nicht zu sehenden, auffallende Bewegung bei den feindlichen Linien gestört. Eine Patrouille, die das Vorfeld aufklären soll, marschiert aus (Sq. 1-5). Durch ein Bergpanorama folgt die Kamera sechs Soldaten, welche durch den Schnee wandern und Felswände entlang klettern (Sq. 6-8). Dies ist aber nicht die einzige Einheit, welche laut Film unterwegs ist. Auch andere Rekognoszierungspatrouillen sind in den übrigen Kampfabschnitten des Frontraumes an der Arbeit. Eine Gruppe bestehend aus 14 Soldaten marschiert durchs Kamerabild (Sq. 9-10).

Aber wieder zurück zu der sechs-köpfige Einheit, diese hat das Ziel des 3.500 m hohen Eirngipfel, der die gegnerischen Stellungen weit überschaut, zu ersteigen. Um dies zu erreichen klettern sie durch den Schnee einen Hang hinunter, einen Gipfel hoch und diesen auf der anderen Seite wieder hinunter (Sq. 11-12).

Die Soldaten müssen aber nicht alles zu Fuß erklettern – Ein Abschnittskommandant fährt mit einer Seilbahn zu den vorgeschobenen Stützpunkten. Im Text wird besonders die Geschwindigkeit der Bahn hervorgehoben *„mit Schnellzugsgeschwindigkeit“* (Sq. 13-16). Auch die Hochalpine Ausrüstung für den Krieg wird per Seilbahn gebracht (Sq. 31-32). Die *„Arktische Festungen: Öst.-ungar. Truppenlager in Gebirgshöhen, die der Mensch bisher nicht zu besiedeln vermochte“*, (Sq. 35) verlangt Anstrengung für den *„Hochgebirgsdienstes“*. So werden *„die nach mehreren Monaten des aufreibenden erschöpften Truppen“* durch eine *„frische Formation“* abgelöst. Mehrere Truppen marschieren dafür durch den Schnee den Berg hinunter (Sq. 17-18). Zudem wird ein *„Mühseliger Aufstieg nach langen Märschen“* wird gefilmt (Sq. 19-20). Die Abgelösten Truppen steigen über Stufen im Schnee zu den Retablierungsstationen ab (Sq. 21-22). Nicht nur Soldaten befindet sich im Hochgebirge sondern auch Artillerie: So wird eine Gebirgskanone (in Stücken zerlegt) über den Gletscher transportiert und montiert (Sq. 23-26).

Unterdessen ist *„beim höchstgelegenen schweren Geschütz unserer Alpenfront“* Alarm, feindliche Kolonnen sind laut Text, in Sicht. Mehrere Soldaten rennen los und bei einer im Schnee versteckte Kanone bewegt sich der Lauf (Sq. 27-28).

Jedoch die *„Eisklüfte und Spalten, durch die der Feind vordringen kann, sind von unseren Truppen besetzt und ausgebaut“* so der Text. Zu sehen sind vier Soldaten welche in eine Gletscherhöhle gehen (Sq. 29-30).

*„Vor dem Angriff auf den feindlichen Stützpunkt. Eine Bergführerpatrouille klärt das schwierige Vorterrain der gegnerischen Stellung auf.“* (Sq. 31) Hierfür klettert eine sechs-Mann Patrouille eine Bergspitze hoch (Sq. 32).

Nachdem im Ersten Teil die Vorbereitungen für den Angriff auf den feindlichen Stützpunkt *„Höhe 3274“* gefilmt wurden, sind die Geschehnisse im zweiten Teil näher an der Front. *„In einem vom gegnerischen Minenfeuer bestrichenen Graben unserer Gletscherstellungen gibt der Abschnittskommandant die Angriffsweisungen aus“*, so der Text.

Während den Anweisungen im Schutzgraben umzäunt mit Stacheldraht, schüttet eine kleine Explosion etwas Schnee auf die Patrouille (Sq. 39-43). Für den Angriff wird der in Reserve liegende Sturmtrupp alarmiert, selbst der Hund kommt neben den circa 40 Soldaten aus der Reserve. Das Schnellfeuergeschütz wird in eine improvisierte Feuerstellung vorgezogen (Sq. 44-46). Der Sturmtrupp klettert über einen Weg und eine Strickleiter den Berg hoch (Sq. 47-49). Weitere acht Soldaten sitzen hinter einem Geschütz. Der Abschnittskommandant steht mit einem Funk im Aussichtsbunker gibt einen Befehl und die Soldaten feuern 23 Mal. Dabei werden vier Schüsse aus der Perspektive der Soldaten hinter dem Geschütz gezeigt und 18 Explosionen am gegenseitigen Berg. Zwei Mal lösen sich sogar Gesteinsbrocken und rollen den Berg runter (Sq. 50-51, Sq. 53-54, Sq. 56-60).

Währenddessen läuft der Sturmtrupp weiter durch den Schutzbunker, der auch durch Stacheldraht gesichert ist (Sq. 52, 55), verlässt den Schutzgraben und bewegt sich in Schutzstellung den Berg hinauf. Auf der anderen Seite des Berges werden weitere sieben Explosionen und schwarzer Rauch gezeigt (Sq. 61-64). *„Um den feindlichen Reserven das Vorgehen unmöglich zu machen, wird das Feuer als Sperrfeuer hinter die sturmreif gewordene Höhe verlegt“* meint der Zwischentitel (Sq. 65). Der Sturmtrupp greift laut Text an: *„Sturm! Im wirksamen Minenfeuer der überlebenden Verteidiger bricht der Sturmtrupp über schwierige Felsen in den feindlichen Stützpunkt ein, dessen rechter Flügel noch kurzen Widerstand leistet.“* Im Bild kann von oben erkannt werden, wie zwei Soldaten Granaten werfen. Neben dem Sturmtrupp finden sieben Explosionen statt, drei Soldaten rutschen den Berg (verletzt?) runter (Sq. 69-70).

*„Die Höhe ist gewonnen! Der Abschnittskommandant empfängt hiervon die Meldung“* berichtet der Zwischentitel, zu sehen ist der Abschnittskommandant mit Funk.

*„Die Verwundeten und Gefangenen werden abtransportiert. Der eroberte Stützpunkt wird ausgebaut.“* Die Soldaten (mit Gefangenen?) gehen durch das Bild weiter den Berg hoch, zwei Verletzte sind zu sehen. Nach dem Sieg werden noch Bilder von den Bergen gezeigt *„Auf dem erstürmten Grat: Blick auf die Firne und Felsen der feindlichen Hauptstellungen“* welche die letzten Bilder des Filmes sind.

### 14.5.3. Weiterführende Informationen

#### Der Alpenkrieg und die Tiroler Front

Als am 23. März 1915 Italien den Krieg erklärten geriet Österreich-Ungarn in eine schwierige Lage, da die Kräfte fast gänzlich an der Ostfront und auf den Balkan festgelegt waren. Nur schwache, eher improvisierte Kräfte sicherten die 600 km lange Grenze zu Italien unter ihnen 30.000 Standschützen, eine Tiroler bzw. Vorarlberger Landmiliz, die jedoch nur junge oder alte Soldaten aufweisen konnte. Der italienische Oberbefehlshaber General Cadorna ließ sich aber Zeit für das Vorrücken und so konnten die Österreicher ihre Verteidigung organisieren. Die Grenze verlief mit Ausnahme der Küstenregion durch die Alpen, meist in Höhen über 2000 oder 3000 Metern. Zuvor kannte die Kriegsgeschichte noch keine Kämpfe in diesen Höhen. Zwar besaßen die meisten europäischen Großstaaten Gebirgstruppen, diese waren jedoch ausgebildet das Gebirgsgelände zu überwinden nicht um darin zu kämpfen. Kleine Truppen besetzten nach und nach Gebiete und es dauerte Monate bis, dass sich eine geschlossene Gebirgsfront bildete. Die Front die sich Südwestfront nannte, begann im Westen am Stilfser Joch, zog sich um Tirol, durchlief die Dolomiten über den Kamm der Kanarische Alpen bis zu den Julischen Alpen, wo sie in die Isonzofront überging (vgl. Hirschfeld et. al., 2009, S. 331f). Während des Ersten Weltkrieges fanden 12 blutige Isonzoschlachten an der Südostfront zwischen Italien und Österreich-Ungarn statt. Lange Artillerievorbereitung auf engstem Raum, Munitionstransporte durch die Gebirgslandschaft, Angriffe der Infanterie und erbitterte Gegenwehr bis auf Nahkampftfernung fand um das Ringen jeder Bergspitze statt. Oft kam Sprengstoff zum Einsatz, um ganze Berggipfel mitsamt der feindlichen Besatzung zu vernichten (vgl. Leidinger, 08.02.2014, S.31).

Im Gefolge der 12. Isonzoschlacht wurden die italienischen Truppen 1917 zurückgedrängt. Conrad von Hötzendorf, ein österreichisch-ungarischer Feldmarschall der vom 18 November 1906 - Dezember 1911 und vom 12 Dezember 1912 - März 1917 Chef des K.u.K. Generalstabs war (vgl. Hirschfeld et.Al., 2009, S. 419f), hatte vor dem Krieg für die Befestigung neuzeitlicher Anlagen gesorgt und es den Italienern gelang die Einnahme nicht. Nicht nur Infanteristen wurden in die Höhen gebracht sondern auch Artillerie. Das höchste Geschütz des 1 Weltkrieges stand knapp unter 3905 Metern.

Um das Gebirge militärisch zu nützen waren auch verschiedene Infrastrukturen wie Anlagen von Wegen und Steigen, Materialeilbahnen, beheizbaren Unterkünften und in den Fels getriebene Kasernen nötig. Die Italiener schufen einen Strickleiterraufstieg von 2900 auf 3648 Meter Höhe. Am Marmorgletscher verlegten die Österreicher ihre Anlage ganz in Eis, welches von einem Stollensystem von 8 km durchzogen war. Der Aufwand für die Versorgungen war sehr groß (vgl. Hirschfeld et. Al., 2009, S. 332ff). Nicht nur die Kämpfe auch die Natur forderte in dieser Umgebung seine Opfer. Im Kriegswinter 1916/17 starben mehr Soldaten durch Lawinen als durch feindlichen Kugelhagel; ausgelöst wurden die Lawinen jedoch oft durch Artilleriebeschuss über den feindlichen Stellungen. Die siegreiche Kampfhandlung gegen die Italiener bot im Herbst 1917 ein Thema für Propagandafilme (vgl. Leidinger, 08.02.2014, S. 31).

#### 14.5.4. Analyse

In „*Heldenkampf in Schnee und Eis*“ gibt es keine Hauptperson. Im Fokus des Filmes stehen die Leistung der Soldaten und das schwierige Terrain in dem sie kämpften. Auch das Lager und die Technik hat Bedeutung im Film. In mehreren Szenen wird gezeigt wie das schwierige Terrain bearbeitet wurde; z.B. wird eine Seilbahn gefilmt, eine Kanone im Schnee versteckt, selbst die *„Eisklüfte und Spalten, durch die der Feind vordringen kann, sind von unseren Truppen besetzt und ausgebaut“*. Wie an dieser Aussage festgestellt werden kann, wird im Text von Feind und unseren Truppen geschrieben. Dieser Ton kann mehrmals in den Texten beobachtet werden. Auch eine gewisse Faszination an der Höhe ist feststellbar wie z.B. in der Aussage: *„Arktische Festungen: Öst.-ungar. Truppenlager in Gebirgshöhen, die der Mensch bisher nicht zu besiedeln vermochte“*. Die Soldaten werden als heldenhaft dargestellt die mühseligen Wege bezwingen um die Feinde zu besiegen. Im ersten Teil klettern sie zum größten Teil durch das Gelände und das Ganze wirkt eher wie ein Abenteuer; z.B. fahren am Anfang des Filmes einige Ski.

Im zweiten Teil werden dann Kampfhandlungen angedeutet, allerdings gehen die Explosionen von österreich-ungarischer Seite aus. Gezeigt werden die Soldaten wie sie in einen ausgegrabenen Schutzgraben umzäunt mit Stacheldraht gehen. Die Soldaten bleiben aber nicht nur im Schutzbunker, sondern einige verlassen ihn und greifen an.

Mehrere Explosionen und das beladen von Kanonen wird vorgeführt, zudem wird ein Angriff der K.u.K. Truppen dargestellt, während dem mehrere Explosionen neben dem Sturmtrupp detonieren und drei Soldaten (verletzt?) den Berg runterrutschen. Wie authentisch die Kampfhandlungen sind ist dahingestellt.

Außer das mehrfache Abfeuern des Geschützes und den folgenden Explosionen sind keine direkten Kampfhandlungen zu sehen. Der Text beschreibt das Geschehnis, der Feind selbst ist nicht direkt im Bild. Mit Ausnahme von einzelnen Explosionen, sieht man die Soldaten nur beim Klettern, Wandern oder beim Schießen in Deckung hinter einem großen Geschütz. Durch die Zwischentitel und den Schnitt kommt allerdings Spannung auf. Dieser treibt die Geschichte voran und mit Hilfe der Zwischentitel und dem Schnitt wird die Geschichte vorangetrieben. Somit können verschiedene narrative Elemente erkannt werden. Der Wechsel der Orte zwischen dem Sturmtrupp, den Soldaten beim Geschütz und dem Abschnittskommandant verbildlicht den Angriff: „*Sturm! Im wirksamen Minenfeuer der überlebenden Verteidiger bricht der Sturmtrupp über schwierige Felsen in den feindlichen Stützpunkt ein, dessen rechter Flügel noch kurzen Widerstand leistet*“. Nicht nur Verletzte werden in dem Film gezeigt, sondern auch Kriegsgefangene die von den K.u.K. Truppen abgeführt werden.

#### 14.6. „Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden“

##### 14.6.1. Filmdaten

Titel: Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden im Ersten Weltkrieg

Untertitel: keiner

Erscheinungsdatum: 1918

Land: Österreich-Ungarn

Genre/Sujet: Ausschnitt / Dokumentarfilm

Produktionsfirma: unbekannt

Drehort: unbekannt

Länge: 00:01:16

Quelle: Leidinger et al., 2010, DVD

#### 14.6.2. Filmhandlung / Inhalt

Hintereinander gehen Soldaten auf einer Straße, der erste Soldat geht mit einem Gehstock auf der einen Seite auf der anderen wird er von einer Krankenschwester gestützt. Gefolgt von einem Soldat mit Gehstock, einem mit Gehstock und einer Beinprothese, einem älteren Soldaten mit starker Gehbehinderung und Gehstock. Der nächste Soldat wird von einer Krankenschwester in einem Rollstuhl gefahren, sein Kopf wird mit Hilfe von einem Tuch hochgehalten und ein weiterer Soldat mit einer Beinprothese (Sq. 1). In der Zweiten Sequenz des Filmes rollt ein Mann ein Fass, rechts und links befinden sich Zivilpersonen die zuschauen. Ein Soldat mit einer Armprothese gibt einzelnen Zuschauer die Hand, ein weiterer Soldat mit Gehprothese geht durch die Zuschauermenge, ein Soldat geht auf Krücken da ihm ein Bein fehlt. Erneut rollt ein Mann eine Tonne und vier Soldaten gehen vorbei die große Säcke auf dem Rücken tragen und drei weitere gehen mit Hilfe von Krücken an den Zuschauern vorbei (Sq. 2).

#### 14.6.3. Analyse

Im Film *„Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden im Ersten Weltkrieg“* wird die Auswirkung des Krieges gezeigt. Dargestellt werden einzelne Soldaten, die schwer verletzt sind und sich nur noch mit Hilfe von Gehstöcken, Prothesen oder einem Rollstuhl fortbewegen können. Alle wurden medizinisch versorgt und es werden auch Krankenschwestern gezeigt, außerdem wird dem ZuschauerIn verdeutlicht, dass es bereits Prothesen gab und dass einzelne Soldaten mit Hilfe dieser gehen können. Auch wenn der Krieg die Soldaten verletzte wird ihnen geholfen. Die einzelnen Soldaten werden von Zuschauer erwartet und als Helden gefeiert. Dies kann vor allem in der Szene beobachtet werden, wo ein Soldat mit Armprothese einem Zuschauer die Hand gibt und lächelt.

## 15. Auswertung der Zeitschriftenanalyse und Filmanalyse

### 15.1. Der österreich-ungarische Film 1914

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurden dessen Folgen für die Kinematographie im der „*Österreichischer Komet*“ thematisiert. Eine erste Auswirkung wäre, dass kurz nach Beginn des Krieges Filme aus englischen, französischen, belgischen und russischen Produktionen in Österreich-Ungarn wegen Demonstrationen verboten wurden. Etwas später dürften jedoch Filme die bereits vor Kriegsausbruch importiert wurden, vorgeführt werden. Viele erwarteten durch diese Entwicklung einen gewaltigen Aufschwung für die heimische Filmwirtschaft und Produktion: „*Durch die Ausschaltung des französischen und englischen Imports ist so viel Raum und Luft entstanden, dass selbst für kleine Betriebe Erwerbsfreiheit geboten wird*“, meinte ein Artikel zu Beginn des Krieges (Nr. 232, S.2). Das Ausbleiben von den ausländischen Filmen wurde jedoch nicht nur positiv beurteilt, da der Film als international gesehen wurde und man sah eine Gefahr darin, dass der österreichische Filmmarkt zu sehr von den Produktionen eines Landes (Deutschland) abhängig sei. Konstatiert wurde, Deutschland könne den österreichisch-ungarischen Markt alleine nicht füllen, da es viele Filme benötige, um dem Publikum ein gutes Kino bieten zu können, des Weiteren könne ohne Fabrikzeichen nicht festgestellt werden aus was für einem Land ein Film stamme (vgl. Nr. 221, S.3, Nr. 225, S.1, Nr. 232, S.1, Nr. 393, S. 1).

Die Auswirkungen des Krieges, wie z.B. die Mobilisierung, setze insbesondere den kleineren Kinos zu, trotzdem wurde in mehreren Artikeln angemerkt, dass das Kino viele Besucher habe und die Kinos, vor allem in Wien, offen bleiben würden (vgl. Nr. 220, S.1, Nr. 224, S.1, Nr. 228, S.1, Nr. 230, S.1).

1914 wurde als eine schwierige Zeit für die Filmbranche dargestellt; bereits vor dem Kriegsausbruch erschwere das Schulverbot (Jugendliche unter 16 durften nicht ins Kino, diese Maßnahme diene dem Schutz der finanziellen Mittel der Jugendlichen) die Branche was in einem Artikel als „*die größte Ursache der Kinokrise*“ beschrieben wurde (vgl. Nr. 242, S.1, Nr. 320, S. 1, Nr. 324, S. 1).

Auch auf das Publikum habe der Krieg, laut Berichterstattung des Österreichischen Kometen Auswirkungen; demnach müsste das Kino nach der ersten Aufregung wieder sein Publikum finden. Dabei wären die Provinzkinos, wegen den Einberufungen stärker betroffen als die Städtischen (vgl. Nr. 220, S.1, Nr.226, S.1).

Besonders das Kriegsinteresse des Publikums wurde in der Berichterstattung hervorgehoben. Das Publikum wartete vor allem auf aktuelle Kriegsbilder, Aktualitäten und patriotische Filme (vgl. Nr. 220, S.2, Nr.222, S.5, Nr. 223, S.2, Nr. 226, S.1, 228, S.1, Nr. 229, S.1, Nr. 232, S.1, Nr. 241, S.2). In einem Artikel werden die Kriegsbilder sogar als einzige Hoffnung der Kinobesitzer beschrieben; nichts anderes als der Krieg beherrsche das Interesse der Bevölkerung (Nr. 222, S.1). Es wurde jedoch ein geographischer Unterschied hinsichtlich des Interessens an Kriegsbildern dargestellt, denn vor allem Provinzbewohner, die stärker die Auswirkungen des Krieges spürten, würden ein stärkeres Interesse an Kriegsfilmen zeigen (vgl. Nr. 226, S.1, Nr. 228, S. 1).

Zu Beginn des Krieges sind in der Berichterstattung das Interesse am Kriegsgeschehen und die Kriegseuphorie deutlich spürbar. Das Publikum wolle nicht unterhalten werden und von den Ereignissen flüchten, sondern mit Hilfe der Kinematographie über den Krieg informiert werden (vgl. Nr. 223, S.3, Nr. 226, S.1, Nr. 232, S.2); das Kino war also zu einer wichtigen Anlaufstelle für Information geworden.

Filme sollen „*Ergriffenheit, Mitgefühl, den Willen zum Ausharren*“ zeigen (Nr. 232, S.2); der Film wurde also ein Mittel, um sich mit dem Thema Krieg auseinanderzusetzen.

Die Institution Kino stellte sich als relevant für die Zuschauer im Krieg dar; die früheren Vorwürfe - es sei zu nah an der Wirklichkeit, zu wenig dichterisch, zu realistisch- wurden während des Krieges als Vorteil beschrieben. Im Gegensatz zum Theater sei es besser für die Darstellung des Krieges geeignet, da das Publikum nämlich die „*Wahrheit*“ ohne Pathos sehen wolle (Nr. 223, S.2, Nr. 232, S.2).

Das Interesse an Kriegsberichten zeigte sich auch in den zahlreichen Werbungen für Kriegsberichte im der „*Österreichischer Komet*“ zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Geworben wurde mit Aussagen wie „*wenn Sie in der jetzigen schlechten Zeit überhaupt ein Geschäft machen wollen, bestellen Sie sofort unsere Kriegsbilder*“ (Nr. 223, S.8) und „*Sämtliche neu erschienene und erscheinende Kriegsaufnahmen sind in je 3 Exemplaren bei mir zu haben. Provinzaufträge werden zu späteren Wochen zu billigsten Preisen effektuiert.*“ (Nr. 226, S. 5). Aus letzterer Aussage lässt sich erneut ein Unterschied zwischen Stadt und Provinz herauslesen.

Nicht nur Lob auch Kritik an den Kriegsbildern machte sich breit, denn trotz dem Interesse an Kriegsbildern würden diese alleine kein Programm darstellen, denn das Publikum verlange auch nach anderen Filmen (vgl. Nr. 220, S.2, Nr. 232, S. 2). Zudem würden die vom Publikum geforderten Bilder von der Feuerlinie nicht gezeigt werden, darum ging laut der Berichterstattung des *Österreichischen Kometen* auch das Interesse an Kriegsaktualitäten wieder etwas zurück (vgl. Nr. 221, S. 1, Nr. 223, S. 3, Nr. 230, Nr. 234, S. 1f, S.1, N. 235, S. 1ff, Nr. 241, S.1). Die gezeigten Kriegsbilder hingen nur lose mit den Ereignissen vom Schlachtfeld zusammen, es wurde behauptet es würden ältere Bilder wie z.B. von der Ausrückung von Regimentern, Straßenszenen abseits des Kriegsschauplatzes, Bilder von verwüsteten Orten, Lazaretten und Feldmeldungen präsentiert werden (vgl. Nr. 226, S.1, Nr. 230, S. 1). In einzelnen Artikeln berichtete man darüber, dass es nach Kriegsbeginn lange dauerte, bis die österreich-ungarischen Filmfirmen die vom Publikum erwarteten Kriegsdramen produzierten. Die einzelnen Aktualitäten alleine würden dem Publikum aber nicht ausreichen (vgl. Nr. 222, S.1, Nr. 229. S.1, Nr. 241, S.1); gefordert würden Filme welche „*den Ernst der Zeit wiederspiegeln und die Volkseele zum Ausdruck*“ bringen (Nr. 235, S.1ff).

Wie groß das Verlangen von Bildern von der Front war verdeutlicht ein Artikel der vorschlägt mit Hilfe von älteren Materialien (Bildern vom Sanitärwesen, der Automobiltechnik, Militärluftschiffahrt und vom Flugwesen der Armee) über den mutmaßlichen Kriegsschauplatz zu berichten; somit wäre schnell ein „neuer“ Film fertig „*dem kein Mensch ansieht, dass er schon früher in den Theatern lief*“. (Nr. 223, S. 2). Die meisten Kriegsaufnahmen wie z.B. vom belgischen Kriegsschauplatz würden so in Deutschland produziert werden und in Österreich-Ungarn gezeigt werden (vgl. Nr. 226, S. 4, Nr. 241, S.1).

Auch wenn das Kino anfänglich keine Bilder von der Feuerlinie zeigte, wurden dennoch dessen Vorteile hervorgehoben. Beschrieben wurde das Kino als eine Stätte der Erholung und eine Zerstreuungsmöglichkeit dargestellt, die dem Publikum ermöglihe fremde Orte zu sehen, und in die Geschichte einzutauchen (Nr. 220, S.1, Nr. 231,1, Nr. 232, S.4, Nr. 232, S.4). Außerdem wurde den LeserInnen ein baldiges Erscheinen von den militärischen Ereignissen im Bilde versprochen (Nr. 221, S.1, Nr. 226, S. 1) und Gründe genannt wieso es länger dauerte Kriegsfilme herauszubringen. Genannt wurden einerseits technische Schwierigkeiten (die Kriegsoperateure würden Erlaubnisscheine und Pässe benötigen um überhaupt näher ans Kriegsgeschehen heran zu kommen) und zusätzlich würden sie eine Berechtigung von der obersten Behörde sowie eine zusätzliche Sondererlaubnis für jede Aufnahme benötigen; die Aufnahmen selbst dürften nur in Gegenwart einer Militärperson betätigt werden. Nach Erfüllung der ganzen Auflagen wären die Kriegsgeschehnisse jedoch schon oft bereits vorbei; zusätzlich sei das benötigte Material auch noch recht aufwendig und hinzu kämen lange Bearbeitungszeiten sowie die strenge militärische Zensur (vgl. Nr. 226, S.1, Nr. 229, S. 1, Nr. 241, S.1). Aus Angst militärische Strategien zu verraten, durften nur Bilder in den Kriegsberichten zugelassen werden die vom Militär genehmigt waren (vgl. Nr. 223, S.2, Nr. 241, S.1). Deswegen würden nicht alle Aufnahmen die getätigt werden dem Publikum gezeigt (vgl. Nr. 230, S. 1). In einem kritischen Artikel im Dezember 1914 wird konstatiert, dass trotz der Schwierigkeiten eine höhere Anzahl an Bildern von Soldaten möglich gewesen wäre (vgl. Nr. 241, S.1).

Die Zensurbestimmungen fanden aber nicht nur Kritik, sondern wurden auch in Schutz genommen; die generalstäbliche Zensur sei nämlich eine Garantie dafür, dass es sich auch um wirkliche Kriegsbilder handle (vgl. 234, S. 4f). Die Situation, dass nur wenige Aufnahmen von österreich-ungarischen Filmproduktionen an der Front getätigt wurden, schien sich Ende 1914 zu ändern und so meint ein Artikel im Dezember 1914:

*„Hochinteressante Einzelszenen von den verschiedensten Kriegsschauplätzen laufen täglich ein und die rasche Übermittlung steigert das Interesse an den Vorgängen, so daß also durch den Krieg die Kriegsberichterstattung den Kulminationspunkt ihrer Leistungsfähigkeit erreichte“* (Nr. 237, S.1). Allerdings berichtete auch dieser Artikel nur von Einzelszenen und nicht von Kriegsdramen und hob die Leistungsfähigkeit der Kriegsberichterstattung hervor; es wird weiteres auch angedeutet, dass die Leistungsfähigkeit der Filmproduktion durch den Krieg gesteigert würde.

Auch andere Artikel beschäftigten sich mit der Relevanz der Kinematographie für den Kriegsfilm. Dabei wurde diese für die Vermittlung des Geschehens instrumentalisiert wie folgender Artikel darstellt: *„Die Kinematographie selbst ist für strategische Zwecke ein so wichtiger Behelf, daß [sic] wir ihrer zur Kriegsführung dringend benötigen.“* (Nr. 222, S.1). Der Film zeige die „Wahrheit“, sei ein wichtiges historisches Dokument *„welches Zeugnis von den Ruhmestaten der Armee“* sei, eine lebende Illustration vom Weltkrieg und kläre das Publikum über das Funktionieren des Krieges auf und wirke auch so dem Antimilitarismus entgegen. Zudem seien Bilder vom Krieg dank des Kriegsministeriums von großem Wert für zurückgebliebene Familienangehörige, eine Illustration und wirkungsvolle Ergänzung der Tagesberichte, leicht verständlich und dienen neben Lehrzwecken auch wirtschaftlichen Zwecken. Das Publikum erlebe mit Hilfe des Filmes den Krieg mit; sie wüssten von den Kriegsgeschehnissen oft sogar mehr zu erzählen als die Soldaten selbst, deren Beobachtungskreis sich ja auf das zugewiesene Operationsfeld beschränke. Die Soldaten seien nach ihrer Rückkehr froh über die Kriegsberichte, die als Auffrischung des Erinnerungsvermögens dienen würden. Vor allem das Sammeln von Kriegsberichten in einem Kriegsarchiv wurde als wichtig empfunden (vgl. Nr. 222, S.1, Nr. 234, S. 4f, Nr. 237, S.1, Nr. 241, S.1).

Beobachtet man die österreich-ungarischen Propagandafilme die 1914 erschienen, thematisieren einige den Hof: *„Sr. Majestät Franz Ferdinand und viele Mitglieder des kaiserlichen Hauses“* (Nr. 223, S.11), *„Kaiser Franz Josef I. und Kaiser Wilhelm II im Film“* (vgl. 224, S.1) *„Die letzte Truppenrevue Erzherzog Franz Ferdinands“* (vgl. 224, S. 7) und *„Letzte authentische Aufnahme. Sr. K.u.k. Hoheit Franz Ferdinand“* (Nr. 222, S.5) lauten die Titel. Österreich-Ungarn trauerte um Franz Ferdinand und thematisierte auch seinen Tod. So brachte Sascha-Film 1914 den Film *„Die Einholung der Leichnahme Sr. K.u.k. Hoheit des Erzherzog- Thronfolgers und Gemahlin“* heraus (vgl. Nr. 226, S. 2).

Aus Titel wie „*Auf nach Serbien*“ (vgl. Nr. 224, S.7) und „*Wir müssen siegen*“ (Nr. 232, S.11) kann die Kriegseuphorie von 1914 herausgelesen werden.

Gezeigt wurden 1914 Bilder von den verschiedenen Kriegsschauplätzen wie die Titel verdeutlichen: „*Bilder vom Kriegsschauplatz*“ (Nr. 223, S.3), „*Aufnahmen vom Kriegsschauplatze*“ (Nr. 224, S.3), „*Erste Aufnahmen vom südlichen Kriegsschauplatze*“ (Nr. 225, S. 1), „*Kinematographische Kriegsbilder*“ (Nr. 223, S.8). In „*Wiener Kriegsbilder*“ werden etwa Bilder vom Abmarsch des polnischen Schützenkorps, von Kriegsverwundeten und Kriegsübungen gezeigt (Nr. 227, S. 3); also keine Bilder von der Front selbst.

Außer bei „*Wiener Kriegsbilder*“ lässt sich bei den Bildern vom Kriegsschauplatz die Herkunft nicht eindeutig feststellen, da die Produktionsfirma nicht angegeben wurde. An den Titeln lässt sich das Interesse an Kriegsbildern erkennen, jedoch wird anhand der zuvor analysierten Artikel davon ausgegangen, dass viele nicht aus österreich-ungarischer Produktion stammen.

Bei den weiteren Filmen lässt sich hingegen klarer eine Österreich-ungarische Produktion feststellen. In den Filmen wird vor allem das Militär thematisiert wie die Titel erkennen lassen: „*Die österr. – ungar. Armee*“ (Nr. 225, S.4), „*Kavallerie Reitübungen*“ (Nr. 224, S. 7), „*Österreichs Kriegsflotte*“ (Nr. 228, S.3), „*Eisenbahnregiment Kroneuburg*“ (Nr. 228, S. 3) und „*Militärschule in Flaschau*“ (Nr. 228, S.3). Dem Publikum wurden die Tätigkeiten von der Armee präsentiert-wenn auch nicht von den Tätigkeiten an der Front-trotzdem soll die Armee als heldenhaft dargestellt werden, wie die Titel „*Abmarsch unseres tapferen Warasdiner Infant.-Regts. Nr. 16 aus der Wiener Garnison*“ (Nr. 223, S.7), „*Abmarsch der jetzt siegreichen österreichischen Sachsendragonier*“ (Nr. 226, S. 3) zeigen; bereits im Titel sind die Wörter „*tapferen*“ und „*siegreichen*“ vertreten.

Dies bestätigt sich auch in dem analysierten Film von 1914 „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“; zwar lässt hier der Titel auf Verwundete und Kriegsgefangene schließen, jedoch werden diese aber nur am Rande gezeigt. Vielmehr sind nur vereinzelte Soldaten mit Bandagen und bei näherem Hinsehen ein Sarg und weitere vereinzelte Verletzte zu sehen; die Mehrzahl der Soldaten im Film ist jedoch unverletzt und wird vom Publikum gefeiert.

Den größten Teil des Filmes macht eine Art Militärparade aus in der zahlreiche Soldaten marschieren und sich feiern lassen. Auch bei einer Szene mit einem Soldaten und einem Jungen, der vor dem Soldat salutiert, worauf dieser ihm auf die Schulter klopft, kann erkannt werden, dass die Soldaten als Helden und Vorbilder dargestellt wurden. Vom Krieg selbst ist aber im Film nicht viel zu bemerken – im Gegenteil- die Soldaten werden in einer Art Parade gezeigt und es wird das „unbeschwerte“ Stadtleben gezeigt (siehe Filmanalyse).

Beworben als „*Das Erste österreichische Kriegsdrama*“ wurde der Film „*Schlacht bei Lemberg*“. Der „*Österreichischer Komet*“, beschreibt die Handlung des Filmes wie folgt: „*Der Film spielt in Lemberg und behandelt hochinteressante Episoden. Es sind österreichische, deutsche und russische Soldaten abgebildet und über der packenden Handlung liegt der Reiz der kriegerischen Situation, so daß der Film ein Bild des Lebens, wenn auch nicht vom Schlachtfeld selbst, so doch von der Nähe dasselbe bietet, und daher in diesen ersten Tagen das weitgehendste Interesse bieten wird.*“ (Nr. 229, S.4). Auch hier werden also keine Bilder direkt von der Front gezeigt, sondern nur von der Nähe. In „*Österreich und die Heere unserer Feinde*“ wird die Filmhandlung folgendermaßen beschrieben: „*Die mannigfachen Aufnahmen deutscher, österreichischer, französischer, englischer, belgischer und russischer Truppen der verschiedensten Gattungen- auch Flotte und Luftschiffe fehlen nicht- werden in der gegenwärtigen Zeit überall die Zuschauer fesseln und dankbare Aufnahmen finden.*“ (Nr. 231, S. 11). Es kann davon ausgegangen werden, dass hier die Bilder von mehreren Produktionen zusammengefügt wurden.

Der ungarische Film „*Der Landsturmmann*“ zeigt nach Angaben vom der „*Österreichischer Komet*“ den Besuch der Erzherzogin Auguste in einem Budapester Spital. Bilder von der bäuerlichen Unterhaltung bis zu den Szenen am südlichen Kriegsschauplatz, Bilder der Mobilisierung und Szenen, die im feindlichen Land spielten. Zudem seien „gestellte“ Szenen zu sehen, wie der Überfall von Komitatschis an den Ufern des Flusses und im Dörfchen selbst, die Szene mit der hübschen, falschen Serbin und das Werfen mit der Handbombe. Vor allem der patriotische Geist wird in der Berichterstattung gelobt. In diesem Film wurden also bereits Szenen vom südlichen Kriegsschauplatze gezeigt.

## 15.2. Der österreich-ungarische Film 1915

Das Jahr 1915 wurde in der Berichterstattung als schwierig für die Kinobranche beschrieben und verschiedene Beschlüsse welche die Kinematographie belasteten wurden im der „*Österreichischer Komet*“ thematisiert. Dies seien zum einen das Schulverbot, die Kartensteuer, (Landeskinoabgabe von 20 % ab dem 1. März 1915) sowie ein Verbot auf die Ausfuhr und Durchfuhr von Kinofilmen (vgl. Nr. 242, S. 1ff, Nr. 276, S.1, Nr. 254, S.1, Nr. 320, S. 1, Nr. 324, S. 1). Zudem stiegen die Lieferkosten und Produktionskosten für Rohfilme während des Krieges (Nr. 246, S.4, Nr. 278, S.1) und es kam zu einem Rohmaterialmangel (vgl. Nr. 266, S.1). „*Der Krieg brachte dem Kino den größten Schaden*“, berichtet ein Artikel der die negative Haltung der Branche hinsichtlich des Krieges zum Ausdruck bringt (Nr. 242, S. 4). Immer größere negative wirtschaftliche Auswirkungen durch die Kriegswirren wurden angeführt.

Hinsichtlich der Publikumszahlen wurde einerseits konstatiert, dass wegen zahlreichen Einberufungen ein Rückgang des Publikums, vor allem in der Provinz bemerkbar sei (vgl. Nr.243, S. 13, Nr. 247, S. 17, Nr. 290, S.1). Ein gegensätzlicher Artikel meint, die Zuschauer hätten sich selbst mit den teuren Eintrittspreisen abgefunden und das Kino sei immer noch beliebt (vgl. Nr. 279, S.1); und die Filmbranche erfülle nach Angaben der Zeitschrift ihre patriotischen Pflichten und stelle Mittel für die Kriegsvorsorge zu Verfügung, (vgl. Nr. 242, S. 4, Nr. 290, S. 1) dennoch wurde das Ende des Krieges zu diesem Zeitpunkt schon herbeigesehnt (Nr. 242, S. 4, vgl. Nr. 778, S.1).

Es wurde aber nicht nur negativ über die Auswirkungen des Krieges für das Kino geschrieben, sondern im „*Österreichischer Komet*“ wurde auch von positiven Auswirkungen für das Kino und die Kinematographie berichtet. Der Krieg liefere z.B. Feldpost und Soldatenbriefe, welche wiederum Anregungen für die Kinoschriftsteller und Ideen für neue Filme hervorbrächten (vgl. 250, S. 4). Zusätzlich wurde die (zwangsläufige) Rückkehr zur Einfachheit und Vernunft des Kinos positiv dargestellt; vor dem Krieg sei immer mehr Wert auf Luxus im Kino gelegt worden und der Film selbst wären nebensächlich geworden, nun sei wieder die Qualität der Filme in den Mittelpunkt gerückt (vgl. Nr. 244, S. 1, Nr. 257, S. 1, Nr. 257, S.4). Das Kino entwickelte sich während dem Krieg weiter (vgl. Nr. 244, S 5); anstelle der Internationalität des Kinos wurden nun der Patriotismus und das „Herz fürs Deutschtum“ als wichtig dargestellt.

So wäre dem Deutschtum, also Österreich-Ungarn und Deutschland durch den Krieg klargemacht, worden, dass es auf sich gestellt wäre (vgl. Nr. 257, S. 1, Nr. 277, S.4). In den Kinos wurden jedoch noch immer größtenteils deutsche Produktionen und nur wenige österreich-ungarische gezeigt (vgl. 246, S.4). Viele Filme auch Kriegsfilm wären demnach aus Deutschland (vgl. Nr. 246, S.4, Nr. 250, S.1) sowie den nordischen Ländern importiert worden (vgl. Nr. 266, S.1). Die Schuld an der geringen Quantität von österreich-ungarischen Kriegsfilmen in den Kinos wäre jedoch nicht alleine den Produktionsfirmen zu geben- an diesen hätte es nicht gemangelt (vgl. Nr. 247, S. 18f), da jedoch die österreich-ungarischen Filme im Gegensatz zu den deutschen teurer wären, würden diese nicht gezeigt werden; die hohen Kosten seien seitens der Kriegsverwaltung entstanden (vgl. Nr. 246, S.4, Nr. 247, S. 18).

Dies sollte sich jedoch zu Anfang des Jahres ändern, da das KPQ die Preise um drei Kronen pro Meter senkte, was als „zweifellose Interesse“ der Militärbehörden an einer stärkeren Verbreitung österreich-ungarischer Filme gesehen wurde. Jedoch warfen die Ämter den Kinobesitzern ein geringes patriotisches Verhalten, da sie wegen nur einem geringen Preisunterschied, deutsche Filme bevorzugen würden (vgl. Nr. 246, S.4). Dem Publikum wurde ein starkes Interesse an österreichisch-ungarischen Kriegsfilmproduktionen nachgesagt: „*Das Publikum will auch die Erfolge der österreichischen Truppen sehen*“ (Nr. 246, S.4). Diese Forderung waren jedoch nicht gegen die deutschen Produktionen gerichtet (vgl. Nr. 250, S.1): „*Gewiß, ma [sic] soll auch die Heldentaten der mit uns gemein kämpfenden glorreichen Armee des Deutschen Reiches gebührend bei uns würdigen und sie sollen den ehrenvollen Platz in unseren Kinos erhalten, allein die österreichischen Kriegsaufnahmen sollten nicht in zweiter Linie kommen, wie es bisher der Fall war.*“ (Nr. 246, S. 4). Vor allem in der Provinz wäre man enttäuscht, dass es nur wenige Vorführungen gäbe (vgl. Nr. 246, S. 4).

Es wurde berichtet, dass 1915 50% des Publikums nur wegen Kriegsaufnahmen ins Kino gehen würde (vgl. Nr. 246, S. 4), zudem wurde im Österreichischen Kometen angedeutet, dass die Preissenkung einen Effekt hätte, was rund vier Wochen später in einem gesteigerten Einkauf an heimischen Produktionen ersichtlich wurde (vgl. Nr. 250, S. 1). Eine konkrete Zahl der Filme wurde allerdings nur hinsichtlich des Kriegsarchivs genannt; im Dezember wurde der 50. Kriegsfilm feierlich an das Filmarchiv übergeben.

In diesem Zusammenhang muss berücksichtigt werden, dass auch Filme an das Kriegsarchiv übergeben wurden, welche nicht dem Publikum gezeigt wurden (vgl. Nr. 284, S.1), weshalb diese Zahl nicht deckungsgleich mit der Anzahl an gezeigten österreich-ungarischen Kriegsfilmen ist. Jeder Film-auch Kriegsdramen- der im Zusammenhang mit dem Krieg stand und sich „*einer Aufnahme ins Archiv würdig zeigte*“ war aufgenommen worden. Vor allem für strategische Zwecke wären die Filme wichtig gewesen (vgl. Nr. 284, S. 1).

Der Vorwurf von 1914, dass die Kriegsfilme nicht von den Geschehnissen an der Front berichten würden, wiederholt sich 1915 nicht-im Gegenteil- es wird darüber berichtet, dass die Kinooperateure Bilder an der vordersten Schutzgrabenlinie aufnehmen würden, aber nicht von den Gefechten selbst (vgl. Nr. 256, S.1). Nicht alle gezeigten Kriegsaufnahmen waren authentisch; die „gestellten“ Kriegsfilme seien aber meistens beim Publikum positiv angenommen worden (vgl. Nr. 250, S.4). Ein weiterer Unterschied zu der Berichterstattung von 1914 war, dass der Filmimport von deutschen Kriegsfilmen mit der Aussage verteidigt wurde, diese würden auch die österreich-ungarischen Interessen berücksichtigen (vgl. Nr. 250, S.1). Die Kriegsfilme selbst wurden als patriotisch beschrieben, weil sie zugleich Zeuge der Filmkunst seien und unter schwierigsten Bedingungen aufgenommen wurden (vgl. Nr. 277, S.4, Nr. 284, S.1). Dem Publikum sei gezeigt worden was „*unsere tapferen Soldaten im Dienste des Vaterlandes im Schützengraben und an anderer Stelle leisten*“ (Nr. 284, S.4).

Über die Filmproduktionen aus Ungarn wurde zunächst berichtet sie ständen noch in den Anfängen, allerdings bemerkte der „*Österreichischer Komet*“ ein steigendes Publikumsinteresse an ungarischen Filmen (vgl. Nr. 266, S.1).

Neben dem Interesse an Kriegsfilmen wären aber auch das Kinodrama sowie Detektivfilme von Interesse fürs Publikum, insbesondere bei den „unteren Volksschichten“. Ein Grund hierfür sei, dass bei den Arbeitern der Wunsch zu phantasieren groß wäre, das Interesse sich weiterzubilden, geringer (vgl. Nr. 243, S. 4, Nr. 293, S.1).

Dem Kino wurden hinsichtlich der Publikumperspektive eine Reihe an Funktionen und Nutzen zugeschrieben. Insbesondere die Unterhaltungsfunktion des Kinos wurde öfters erwähnt (vgl. Nr. 242, S.4, Nr. 243, S. 13, Nr. 244, S.5, Nr. 253, S. 4, Nr. 258, S. 4, Nr. 270, S.1, Nr. 270, S.1, Nr. 284, S.7).

Das Kino diene aber auch der Zerstreuung und Ablenkung (vgl. Nr. 242, S.4, Nr. 243, S. 13, Nr. 244, S.1, Nr. 258, S.4). „*Die Hauptaufgabe des Kinooperators ist es, das Publikum über Raum, Zeit und Entfernung hinwegzutäuschen*“ (Nr. 264, S.1) meint ein Artikel. Der Funktion der Zerstreuung wurde 1914 noch nicht so viel Bedeutung gegeben, denn damals wurde beschrieben, dass das Publikum nicht vom Krieg flüchten wolle, sondern informiert werden wolle.

1915 wurde die Ablenkung der Bevölkerung durchaus positiv gesehen, so gab es z.B. die These, dass das Kino dem Alkoholmissbrauch entgegenwirke (vgl. Nr. 258, S.4). Das Publikum begeben sich mit Hilfe vom Film auf die Reise, (vgl., Nr. 258, S. 4, Nr. 284, S.4) wobei die Forderung ans Kino gestellt wurde so lebenswahr wie nur möglich zu sein. Zur Intensivierung des Erlebnisses für die Zuschauer wurde vorgeschlagen z.B. Kanonenschüsse mit Trommelschlägen zu unterstreichen (vgl. Nr. 254, S. 4) oder die Zwischentitel kürzer zu gestalten (vgl. Nr. 264, S.1).

Neben diesen Funktionen wurde dem Kino auch eine Bildungsfunktion zugeschrieben (vgl. Nr. 243, S. 13, Nr. 253, S.4, Nr. 258, S.4, Nr. 273, S.1) vor allem auf dem Gebiet der Wissenschaft, der Industrie (Fabrikationsweisen) (vgl. Nr. 244, S.5, Nr. 253, S.4, Nr. 284, S.4), der Volksbildung (vgl. Nr. 258, S. 4), der Kunstbildung und der Bildung für Jugendliche (vgl. Nr. 261, S.1). Die Kinematographie eigne sich besonders gut für diese Funktion, da sie die Wirklichkeit darstelle und einzelne Vorgänge in den kleinsten Einzelheiten erfassen könne; etwa bei der Arbeitsweise von Maschinen. So diene die Kinematographie auch wissenschaftlichen Studien und Propagandazwecke (vgl. Nr. 244 S. 5).

Das Kino galt als Erholungsstätte (vgl. Nr. 244, S. 5, Nr. 253, S.4, Nr. 258, S.4): „*Das Kino ist die einzige Erholung, welche sich hunderttausende leisten können*“ (Nr. 243, S. 13). Aus dieser Zeile lassen sich gleich weitere Aspekte herausanalysieren die dem Kino im der „*Österreicher Komet*“ zugeschrieben wurden. Zum einen, dass das Kino als Massenmedium galt und zum anderen, dass das Kino als günstig galt (vgl. Nr. 243, S. 4, Nr. 243, S.13). Auch andere Artikel beschreiben das Kino als Massenmedium, welches sich schnell entwickeln würde und die Möglichkeit besäße das Volk zu bewegen (vgl. Nr. 243, S. 4, Nr. 244, S.1, Nr. 269, S. 1, Nr. 269, S.1, Nr. 270, S.1).

„*Die Filmkunst ist eine Kunst der allerbreitesten Massen, so volkstümlich wie nur möglich*“ (Nr. 269, S. 1). Wie bereits in diesem Artikel geschrieben wurde, galt besonders das „einfache Volk“ als Zielgruppe (vgl. Nr. 284, S.7): „*Kinobesucher sind vor allem die Mittelschicht und das kleine Publikum*“ (Nr. 244, S. 1) erklärt ein anderer Artikel. Die Akzeptanz des Kinos befand sich im Umbruch wie in einem anderen Artikel festgestellt wurde, so schrieb ein Befürworter des Kinos, das Kino sei keine billige Unterhaltungsstätte für die niedrigen Schichten, sondern salonfähig geworden und würde auch immer mehr Personen aus den wohlhabenden Schichten ansprechen; damit wuchsen auch die Anforderungen an das Kino (vgl. Nr. 264, S.4).

Während die einen Artikel dies als positiv darstellten, kritisierten andere die Einfachheit des Kinos. Nach den kritischen Stimmen, stelle das Kino nur geringe Anforderungen an sein Publikum; die Wiedergabe der höheren Kunst sei im Kino nicht möglich, (vgl. Nr. 269, S.1) das Kino sei die „*systematische Verblödung des Volkes*“ (vgl. Nr. 284, S 4) welches „*die Seele und Gemüt*“ des Publikums verflache (vgl. Nr. 284, S.7). Außerdem wurde dem Kino vorgeworfen nicht in den Ernst der Zeit zu passen (vgl. Nr. 293, S.1). Dieser Artikel verdeutlicht das Spannungsverhältnis zwischen dem Kino und dem Theater. Das Theater sähe das Kino laut diesem Artikel als Feind (vgl. ebenda). Mit dem Fortschritt der Kinematographie seien auch die Ansprüche des Publikums gewachsen (vgl. Nr. 244, S. 1). Trotzdem wurde das Kino von Kritikern als junges Medium beschrieben, mit einem jungen Publikum, das sich oft nicht zu benehmen wüsste; besonders in der Vorstadt, wo die Kinos vermehrt vom einfachen Volk genutzt würden (vgl. Nr. 283, S.1). Dem Kino wurde nachgesagt leichter verständlich als das Theater zu sein, (vgl. Nr. 243, S. 4) zudem war in der Stummfilmzeit vor allem das Bild von Relevanz und so wurden dem Kino nur geringe Sprachbarrieren nachgesagt (vgl. Nr. 243, S. 4).

*„Der Fortbestand des Kinos ist eine volkswirtschaftliche Notwendigkeit. Der Bevölkerung darf man nicht ihr bestes Bildungs- und Zerstreungsmittel nehmen“* (Nr. 243, S.13). Dies führt zu einer weiteren Funktion die dem Kino zugeschrieben wurde, diese bezog sich aber nicht auf das Publikum, sondern auf den allgemeinen Nutzen, den wirtschaftlichen Faktor des Kinos (vgl. Nr. 284, S.4).

Von besonderer Notwendigkeit sei vor allem auch das Feldkino: *„Im Etappenbereich ist das Kino eine Notwendigkeit und floriert deshalb auch. Offiziere und Beamte nützen das Kino um die freien Stunden zu nutzen.“* (Nr. 266, S.7) und das Frontkino sei ein harmloses Vergnügen für die Soldaten (vgl. Nr. 284, S.4).

Im der *„Österreicher Komet“* wurden demnach die verschiedensten Gründe genannt wieso das Publikum Filme konsumiere und welche Funktionen das Kino für den Zuschauer erfülle. Letztendlich hängt es jedoch von jedem Zuschauer selbst ab, was er anschaut und warum. Zu dieser Annahme ist auch bereits ein Artikel des Österreichischen Kometen gekommen: *„Der Zuschauer findet im Kino Landschaftsaufnahmen, und eine Revue der Tagesereignissen und ernste literarische Werke von künstlerischem Rang, Schlachtgetümmel und Bilder aus dem friedlichen Familienleben, tolle Tricks und Darstellungen voll wissenschaftlichen Ernstes, Bilder des Elends und zauberhafte Ferien. Das alles und mehr sucht der Mensch im Kino, wobei er nach seinem Geschmacke das eine bevorzugt oder vernachlässigt oder gar nicht anschaut (...)“* (Nr. 273, S.1).

Insbesondere sei aber der Kriegsfilm für das Publikum von großem Interesse, meint der Artikel weiter: *„Vor allem aber möchte das Publikum Kriegsbilder sehen. Das Publikum will den Menschen und sein Schicksal sehen. Und nicht blos die Menschen in seiner Umgegend. Der im Alltag arbeitende Mensch wird in der Muße bald zum Romantiker. Er will nicht nur etwas Realistisches sehen, sondern dies Realistische soll in einer idealeren, phantastischeren Sphäre erhoben sein.“* (ebenda, S.1). Somit wurde dem Patriotismus eine wichtige Rolle zugeordnet (vgl. Nr. 284, S.4).

Hinsichtlich der produzierten Filme wurde auch noch 1915 Themen der Donaumonarchie thematisiert wie aus dem Titel *„8 Tage im Gefolge des Thronfolgerpaares“* schließen kann. Laut der *„Österreicher Komet“* wurden im Auftrag des Magistrates von Budapest Aufnahmen des Thronfolgerpaares während des Besuches vom 7. Bis 14. August 1914 gedreht. Zu sehen sei Ihre K.u.k. Hoheit Erzherzogin Auguste, alle Nobilitäten Budapests, der Graf Tisza, Kriegsminister Krobotin, Hoher Besuch in Gran, Defilierung, etc. Ein weiteres Thema welches in den Propagandafilmen von 1915 gefilmt wurde sind Filme welche die Soldaten in den Bergen zeigen: *„Österreichs Krieg in 3000 Metern Höhe“* (Nr. 286, S.12), *„Skifahrertruppen im Zillertal“* und *„Soldaten auf Schneeschuhen im Gebirge“*. Diese Filme zeigten die K.u.k. Truppen bei den Höhenkämpfen. Gezeigt wurde laut Filmangabe vom der *„Österreicher Komet“* vor allem die Bewältigung des schwierigen Terrains. Den ZuschauerInnen sollten die Heldentaten der Truppen hoch oben auf dem Berge veranschaulicht werden, unter anderem wurde z.B. auch die strategische Wichtigkeit des Skisports dargestellt.

Aber nicht nur in den Bergen wurden die Truppen gezeigt sondern auch am östlichen Kriegsschauplatz wie z.B. in den Filmen *„Auf Patrouille im Osten“*, *„Lebende Kriegskarte“*, und *„Die Einnahme von Przemyśl“*. Im Film *„Die Einnahme von Przemyśl“* wird zwar keine Kampfhandlung gezeigt, trotzdem werden aber Konsequenzen vom Krieg verdeutlicht und es werden „tote“ Soldaten gezeigt, sowie die Zerstörung an der Festung. Auch die Technik wird dargestellt und es wird detailreich demonstriert wie eine Kanone beladen und abgeschossen wird. Die österreich-ungarischen Truppen werden als siegreiche Helden dargestellt, welche die Feinde in die Flucht trieben und die Stadt befreiten und es dem Volk wieder ermöglichte in die Heimat zurück zu kehren (Siehe Analyse).

In *„Die siegreichen Heere Österreich-Ungarns und Deutschlands sowie die Heere unserer Feinde“* werden bereits im Titel die Heere Österreich-Ungarns und Deutschlands als „siegreich“ betitelt. Zudem werden auch die Truppen der Feinde gefilmt. Bei den Filmen *„Das Wächterhäuschen in den Karpathen“*, *„Der Traum eines österreichischen Reservisten“*, *„Mit Herz und Hand fürs Vaterland“*, *„Der Tiroler Kaiserjäger“* sowie *„Zofia“* handelt es sich um Kriegsdramen. Bei diesen wurde die Kriegsthematik in eine Geschichte verpackt. Das Kriegsdrama *„Das Wächterhäuschen in den Karpathen“* basiert laut Informationen vom *„Österreichischer Komet“* auf Grundlage

einer wahren Begebenheit und handelte *„über das unerschrockene Heldentum des Militärs“*. Im Film *„Zofia“* spielt laut Filminformation vom *„Österreichischer Komet“* ein Mädchen die Hauptrolle; dabei geht ein Grafenpaar vor dem Krieg auf Reisen und lässt die Tochter zuhause. Diese hilft einem sterbenden Soldaten und macht sich auf die gefährliche Reise, da sie ein Bild und einen Zettel ans Etappenlazareth zu übergeben hat und erlebt so den Krieg mit. Am Ende wird Zofia mit ihren Eltern wiedervereint. *„Der Tiroler Kaiserjäger“* zeigt Bilder von der Südwestfront. Ein Oberleutnant gerät in italienische Gefangenschaft und wird zum Tod verurteilt; mit Hilfe seiner Frau und österreichischen Soldaten werden das Dorf und er befreit.

Bei den Filmen *„Das Kriegspatenkind“* und *„Wie man aus alten Zeitungen Bettdecken für Soldaten macht“* handelt es sich um Propagandafilme die Auswirkungen des Krieges thematisieren. So hat z.B. *„Das Kriegspatenkind“* als Thema die Förderung der Kriegspatenschaft.

### 15.3. Der österreich-ungarische Film 1916

Wie bereits erwähnt deckte die österreichischen Filmproduktionen nur ein Teil des Filmbedarfes ab. Der *„Österreichischer Komet“* bemerkt, dass bei Kriegsausbruch die Filmproduktion noch nicht auf einen Massenbetrieb eingestellt war (vgl. Nr. 319, 1ff). Trotz Bemühungen einzelner Personen *„die österreichischen Filmproduktionen auf ein ernstes Niveau zu bringen. Mit den Bestrebungen sich wenigstens zum Teil zur Programmierung unserer Kinos beizutragen und sich wenigstens etwas von der auswertigen Produktion unabhängiger zu machen“* (vgl. Nr. 319, S. 1ff) seien immer noch viele Filme aus Deutschland, den nordischen und neutralen Ländern sowie bis Mai 1915 aus Italien importiert worden (vgl. Nr. 298, S.1, Nr. 319, S. 1ff). Deutschland blieb für die österreichische Filmwirtschaft ein wichtiges Importland. In einem Artikel von Dezember wird der Import von deutschen Filmen auf rund 6 Millionen Kronen geschätzt (vgl. 346, S. 1) jedoch wird in der Berichterstattung eine Entwicklung der österreich-ungarischen Filmproduktion festgestellt. Als positives Beispiel wurde die Zusammenarbeit von Sascha Kolowrat mit Oskar Messter und der Firma Philipp & Pressburger angeführt (vgl. Nr. 319, S. 1ff). Trotz der Importe wurde über die durch den Krieg resultierende *„Loslösung der Filmherzeugung vom ausländischen Geschmacke“*

berichtet und wegen dem Krieg seien mehr Filmproduktionen in Österreich-Ungarn gemacht worden (vgl. Nr. 345, S. 12). Ausländische Filme würden nicht mehr dem Geschmack des Volkes entsprechen, die deutschen Produktionen hätten sich aber dem österreich-ungarischen Geschmack angepasst. Dennoch seien Importe aus den neutralen Ländern wichtig damit die Monotonie germanischer Produktionen entgangen werden könne (vgl. Nr. 345, S.12). Der Wunsch war, dass sich der deutsche und der österreich-ungarische Markt ergänzen (vgl. Nr. 345, S. 12).

Die Filme, nicht nur die Kriegs- und Propagandafilme, wurden für die Leihanstalten und auch fürs Publikum teurer. Hierfür wurden verschiedene Gründe genannt. Einerseits seien die Produktionskosten gestiegen (wegen der Preissteigerung von Baumwolle und Chemikalien), außerdem wirkten sich die zahlreichen Einberufungen auf das Personal aus und es gab 1916 eine Steigerung des Valutenpreises, wodurch die Preise der deutschen Filme stiegen (vgl. Nr. 298, S. 1, Nr. 294, S. 1). Aus diesem Grund wäre trotz guter Publikumszahlen die Rentabilität gesunken (vgl. Nr. 294, S. 1, Nr. 298, S. 1) und im Süden des Reiches wären aus angeblichen strategischen Gründen viele Kinos geschlossen worden (vgl. 294, S. 1); um die Goldwährung zu schützen, kam es zu einem Verbot der Filmeinfuhr. Der Film wurde vom Staat als Luxusartikel und nicht als notwendiger Artikel angesehen. Die Kinobranche verteidigte sich und führt die positiven Aspekte des Kinos für das Volk und den Staat an und forderte eine Aufhebung des Verbotes. Die Vorteile des Kinos seien die Hebung des Prestiges der Armee und die Hebung der Moral des Volkes, zudem berief man sich darauf, dass die Kinobesitzer sich für die Kriegsvorsorge freiwillig einsetzen (vgl. Nr. 346, S. 1). Die Bereitstellung von kostenlosen Apparaten für die Feldkinos stellte zusätzlich eine Belastung für die Leihanstalten dar (vgl. Nr. 298, S. 1).

Durch das Verbot der Filmeinfuhr war die österreich-ungarische Filmproduktion immer mehr auf sich gestellt. Auch wenn Beschlüsse wie das Jugendverbot (vgl. Nr. 320, S. 1, Nr. 324, S. 1) und das Verbot der Filmeinfuhr der Filmbranche zusetzten, wurden dennoch der Kaiser Franz Josef und später der Kaiser Karl I. als Förderer der Kinematographie beschrieben. Nach dem Tod von Franz Josef kam es aber zur einer kurzzeitigen Schließung der Kinos (vgl. Nr. 341, S. 1f).

In der Berichterstattung vom „*Österreichischer Komet*“ werden die Vorgehensweisen des Staates kritisiert. Zum Beispiel wird konstatiert der „*Staat hat nicht gerade auf die Geburt des Kinos gewartet. Staat und Kino gehören zusammen aber sie gehen noch nicht zusammen.*“ (Nr. 342, S. 4). Dem Staat wurde vorgeworfen, die Möglichkeiten des Kinos wie etwa der wirtschaftliche Nutzen, die Bildungsmöglichkeiten, den Volksnutzen für Zensur und Propaganda noch nicht wirklich wahrzunehmen (vgl. Nr. 342, S. 4).

Auf der anderen Seite wurde aber auch geschrieben, dass der Staat versucht hat der Kinobranche mit verschiedenen Maßnahmen zu helfen. So müssten die Kinos nicht mehr gratis Plakate zur Verfügung stellen (vgl. Nr. 298, S. 1). Ab 1915 wurde es wieder ermöglicht in die Balkanländer und nach Russisch-Polen zu exportieren und es wurden neue Kinos in den „befreiten“ Gebieten wie etwa in Lemburg und Teilen von Galizien errichtet (vgl. Nr. 294, S.1, Nr. 295, S. 1, Nr. 298, S.1). Zudem wurde es nach Zögerungen vom Militär und der Kriegsverwaltung erlaubt Bilder von der Front aufzunehmen. Den LeserInnen wurde erklärt, dass die Organisation dieser Aufnahmen unter der Direktion des K.u.K. Kriegsarchivs unter dem Kommandant GM v. Hoen steht. Aufnahmen von der Front wurden von geschulten Operateuren durchgeführt, und es wurden „*von Kriegsbeginn bis Anfang 1916 ca. 20.000 Meter Negative von der Front hergestellt. Dies hat nicht nur das Interesse des Publikums befriedigt, sondern auch zu Propagandazwecken genutzt und die Aufnahmen können als Dokumente für Kriegsgeschichte aufbewahrt werden (...) und eine Fundgrube für wissenschaftliche Arbeiten*“ (Nr. 298, S. 1). Neben den Soldaten wird auch der Kinooperator heldenhaft dargestellt, da er sich in schwierige und gefährliche Lagen begeben um die Aufnahmen betätigen zu können (vgl. Nr. 294, S. 3). Dem Film wurden wichtige und positive Eigenschaften für den Krieg zugewiesen und besonders die Qualität und Wirklichkeit des Filmes werden dem LeserIn verdeutlicht. Die Aufnahmen gelten als Dokumente, sie würden den Krieg so darstellen wie er tatsächlich wäre.

Nach wie vor wurde ein Publikumsinteresse an Kriegsfilmen dargestellt: „*Publikum freut sich gewiss stets, wenn das Programm auch einen lebenden Kriegsbericht bringt. Man will keine häßlichen Schauerszenen sehen und solche werden auch nicht geboten. Aber*

*wir die nicht mit hinausgezogen sind, möchten auch etwas beobachten wie es draußen im Felde zugeht ohne sich in die Gefahrenzone zu begehen.*“ (Nr. 294, S.2).

Gefragt wurden laut diesem Artikel also Bilder von der Front. Es wird hingegen als positiv betrachtet, dass die Grauen des Krieges nicht in den Kriegsberichten gezeigt würden. Der ZuschauerIn würde zwar über den Krieg informiert werden befinden sich aber trotzdem in Sicherheit.

Besonders in der Provinz wurden die Kriegsberichte noch immer als Zugkraft beschrieben (vgl. Nr. 295, S.1). Dieses Interesse an Kriegsfilmen wurde damit begründet, dass es auf dem Land weniger Ablenkung gäbe. Ziel war es das Publikum in das Geschehen des Filmes hineinzusetzen und es wurden Vorschläge gemacht mit Hilfe von Erklärungen das Filmerlebnis für den Zuschauer zu intensivieren (vgl. Nr. 296, S.1). Die Kriegsberichterstattung galt als Zeitzeuge des Krieges und das Kino als Ergänzung zur Tagespresse (vgl. Nr. 297, S.1). Gezeigt wurden laut dem „*Österreichischer Komet*“ Bauarbeiten (Straßen- und Brückenbau) sowie Transporte. Auch 1916 wurde propagiert der Film sei ein Zeitzeuge vom Krieg und sei auch für die Kriegswissenschaft von Bedeutung; dargestellt wurde das Leben im Feld anhand von Märschen, Montierung von Geschützen und der Darstellung von der Artillerie. Zudem wurden bereits 1916 Bilder von der Front aufgenommen (vgl. Nr. 294, S.3). Dabei durfte auch 1916 nicht alles aufgenommen werden und die Diskretion der Bilder wurde als wichtig erachtet (vgl. Nr. 294, S. 3).

Hinsichtlich der Berichterstattung über Kriegsfilme lässt sich 1916 ein Bruch feststellen. Erstens wurden Aufnahmen von der Front erlaubt und zweitens wurden die Kriegsfilme am Anfang des Krieges kritisiert. So wurden den „gestellten“ Films etwa vorgeworfen künstlerisch minderwertig zu sein (vgl. Nr. 328, S. 1). Aber vor allem die Kriegsfilme am Anfang des Krieges wurden kritisiert; die Romantik und die patriotische Begeisterung hätten die Filme idealisiert. Nun wurde Realistik in den Filmen gefordert: *„Doch die Erfahrung lehre gar bald, daß jene Richtungen der Größe und dem Ernst unserer Zeit nicht im entferntesten gerecht zu werden vermochten. Auch unsere Filmfabrikanten haben erkannt, dass Sentimentalität und Patriotismus schlecht zueinander passen und sind in ihrer Schöpfungen größtenteils auf den Boden einer mehr oder minder betonten Realistik zurückgekehrt.*“ (Nr. 299, S. 1ff). Dabei gingen laut diesem Artikel jedoch manche Filmemacher ins extreme Gegenteil: *„Manche sind der Auffassung je krasser die*

*Filme den Gegensatz des Idealismus betonen, je tiefer sie ins extreme geraten desto höher sei der realistische Wert ihres Werkes. Dies ist ein Irrtum und Grund für Schauerstücke“* (ebenda, S. 1ff).

Trotzdem war die Anforderung an die Kriegsfilme ab 1916 das Realistische und dies wurde am Anfang des Filmes eben versäumt. So fand laut dem Artikel die Zeit des Weltkrieges lange Zeit keinen Spiegel durch die Kunst und die raue Wirklichkeit wäre lange Zeit veredelt worden. Den Kriegsfilmen der ersten Epoche wurden vorgeworfen, keine Kunst zu sein: *„Im Milieu einer lyrischen überhitzten Phantasie entsprungen, die das Schlachtfeld zum Vergnügungsort fälschte, die Handlungen so fade und seicht waren, daß unsere Verwundeten Krieger, wenn sie die Marschwerke sahen, in lautes Lachen ausbrachen, und im dramatischen Effekt so arm, so bar eines jeden originellen Gedankens, dabei mit allerhand groben Unwahrscheinlichkeiten und Regiefehlern behaftet, - es ist kein Wunder, daß solche Stücke statt der in ihrer Tendenz wohl beabsichtigten patriotischen Begeisterung bittere Gefühle und Widerspruch auslösten, nachdem die ersten Verlustlisten erschienen waren und die ersten Begeisterungstürme sich gelegt hatten. Heute sind jene „Schöpfungen“ glücklicherweise bereits in Vergessenheit geraten, und da eine streng realistische Darstellung des Krieges oder gar eine Uebertreibung [sic] dieser Realistik von der Zensur in den meisten Fällen auf Schwierigkeiten stoßen würde, so beschränkt man sich zur Zeit größtenteils auf die aktuellen Kriegsbilder der Wochenübersichten und hat sich im Drama wieder anderen Gebieten zugewandt.“* (Nr. 299. 1ff).

In diesem Artikel wird die Kritik an den Kriegsfilmen von 1914-1916 thematisiert. Diese wurde auch innerhalb der Literatur gefunden und behandelt. In der Euphorie des Krieges wäre der Krieg veredelt worden und dies wäre vor allem bei den Soldaten auf Kritik gestoßen. Jedoch konnte, wegen den Zensurbestimmungen, auch ab 1916 nicht das „wahre“ Bild des Krieges dargestellt werden, zudem wird bezweifelt ob dies jemals beabsichtigt wurde. Auch auf einen weiteren Punkt geht dieser Artikel ein, nämlich, dass das Drama zum großen Teil nicht mehr den Krieg thematisierte. Dies kann darauf zurückzuführen sein, dass sich die Publikumsinteressen im Laufe des Krieges veränderten. Das Kino wurde 1916 vor allem als Mittel der Zerstreuung und der Ablenkung beschrieben (vgl. Nr. 295, S. 4).

Das Kino wurde besucht, um die Alltagswelt und den Krieg zu vergessen. Vor allem die Dauer des Krieges weckte laut dem „*Österreichischer Komet*“ immer mehr das Bedürfnis nach Zerstreuung sowohl bei der Bevölkerung als auch bei den Soldaten an der Front (vgl. Nr. 298, S. 1, Nr. 334, S. 1f). Das Filmerlebnis sei jedoch für die Soldaten anders; erst wenn man den Krieg miterlebt habe, wisse man den Film und die Leistungen zu schätzen. Besonders die Zerstreuung an der Front wurde als wichtig dargestellt. Für die Soldaten seien Kriegsbilder von geringem Interesse, da sie den Krieg ja miterlebten und das Kino wurde 1916 als Fluchtort für die Soldaten propagandiert. Demnach wurden an den Frontkinos vermehrt Lustspiele und Detektivgeschichten gezeigt; beliebt bei den Soldaten seien vor allem die Schauspielerinnen gewesen (vgl. Nr. 299, S. 33).

Besonders an der Front aber auch für den Rest der Bevölkerung wurde die Funktion des Eskapismus kontinuierlich wichtiger. War 1914 noch die Kriegsinformation von Interesse wollte man 1916 den Krieg im Kino vergessen. Mit Hilfe vom Kino wurde dem Publikum die Möglichkeit gegeben sich auf Reisen zu begeben und auch der technische Aspekt des Kinos wurde als wichtig empfunden. Mit Hilfe des Kinos wurde versucht den technischen Fortschritt darzustellen (vgl. Nr. 295, S. 4, Nr. 295, S.9). Diese zur Schaustellung der Technik kann z.B. in dem Film „*Das Stahlwerk der Poldihütte*“ beobachtet werden. Im Detail wird den ZuseherInnen gezeigt wie die einzelnen Maschinen funktionieren und welche modernen Geräte eingesetzt wurden um Kriegsgeräte herzustellen. Die Filme dienten der Propaganda und dem Publikum wurde gezeigt wozu man bereits fähig war und dies in verschiedensten Bereichen: „*Kein Betätigungsfeld des menschlichen Geistes ist verschlossen. Die Historie wird zum Leben*“ (vgl. Nr.295, S.9). Der Film zeige die Kultur und den Fortschritt von Österreich-Ungarn (vgl. Nr. 295, S. 1); hingegen würden England und Frankreich mit Hilfe von Filmpropaganda das Volk aufheizen. Zwar wurde die Benutzung der Propaganda gelobt und auch konstatiert, dass die Propaganda nicht im gleichen Maße in Österreich-Ungarn ausgenutzt würde. Dies wurde damit gerechtfertigt, dass in Österreich-Ungarn Kriegsreklame überflüssig sei, da der Krieg ja zur nationalen Verteidigung geführt würde. Der Film wurde als eine Waffe angesehen, eine, die der Feind zum „Bösen“ ausnütze. Bemängelt wurde, dass in Österreich-Ungarn noch kein richtiger Filmautor für Kriegsfilme gefunden wurde und die Möglichkeiten der Kriegspropaganda nicht voll genutzt wurde (vgl. Nr. 297, S. 1).

Das Kino wurde zudem als Vergnügungsstätte propagiert und es wurde darüber berichtet, dass in den „befreiten“ Gebieten, die Kinos wiedereröffnet wurden und diese würden

sicher großen Zuspruch finden, da ja kaum ein anderes Vergnügen vorhanden sei (vgl. Nr. 294, S. 1).

Das Kino selbst hatte laut dem Österreichischer Kometen keine Kriegskonjunktur. Die Kinematographie hätte sich schon vor dem Kriegsausbruch etabliert und wäre keine Folgeerscheinung des Krieges (vgl. Nr. 345, S. 12). Trotz einiger Mängel sei das Kino noch immer beliebt beim Publikum welches von der großen Masse angenommen wurde (vgl. Nr. 321, S. 4). Allerdings wird auch von einem Rückgang der Kinobesucher berichtet dieses sei durch erneute Einrücktermine und Geldknappheit des Publikums zu verschulden (vgl. Nr. 334, S. 1f). Auch in den höheren Kreisen tat sich das Kino angeblich auch noch 1916 schwer, obwohl auch hier versucht wurde das Kino populär zu machen; diese Publikumsgruppe würde aber vom niedrigen Niveau des Kinos zurückschrecken. Dem Kino wurde in kritischen Artikeln vorgeworfen, seiner Bildungsfunktion nicht entsprechend nachzukommen und auf Sensationsbefriedigung der breiten Masse ausgerichtet zu sein (vgl. Nr. 322, S. 1f, Nr. 324, S.4, Nr. 328, S. 1) und es wurde vorgeschlagen das „ungebildete“ Publikum langsam zu erziehen. Verdeutlicht wird immer mehr, dass das Publikum vor allem ins Kino ging um unterhalten zu werden. Es wurde sogar geschrieben *„rein wissenschaftliche und belehrende Filmprogramme ist gänzlich undurchführbar und würde sich geradezu ruinös auswirken“* (Nr. 328, S. 12). Dies wurde aber von anderen Artikeln bestritten, diese führten an, dass vor allem der Krieg die Kinematographie wieder zurück zur Belehrung und zur Berichterstattung gebracht hätte und das Kino sowohl für die Wissenschaft als auch für die Bildung der Bevölkerung nützlich sei (vgl. 295, S.4). Mit Hilfe vom Film als Anschauungsmaterial könnten Vorgänge analysiert werden und Verbesserungsmöglichkeiten gefunden werden (vgl. Nr. 294, S. 3).

1916 wurde der Tod von Kaiser Franz Josef I thematisiert und Sascha-Messter brachte kurze Zeit später den Film *„ Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Ablebens Sr. Maj. Des Kaisers Franz Josef I.“* heraus.

Auch das Thema des Krieges im Hochland wurde in den Filmen dargestellt. So brachte Sascha-Film „*Österreich- Ungarns Krieg in Schnee und Eis*“ heraus. Die Filmhandlung spielt, laut Beschreibung im Tiroler Hochland. Hier würden die Österreicher ihr „*tausendjähriges Recht gegen Welschlands Tücke und Verrat verteidigen*“. Dieser Propagandafilm sucht also die Kriegsschuld beim Feind und thematisiert „*die Größe und Schönheit der Natur*“. Die Soldaten werden als Helden dargestellt. Zudem wird aber auch die Technik in den Vordergrund gestellt. Die meisten Bilder wurden in einer Meereshöhe von 3000-3900 Meter aufgenommen und zeigen die Kämpfe der Soldaten sowohl mit der Natur als auch mit dem Feind (vgl. Nr. 338, S. 21). Auch im Film „*Die Verteidigung der Karpathen*“ von Sascha-Messter werden die Österreicher als Helden dargestellt, die sich gegen die Feinde verteidigen müssen. Gezeigt wird laut Filmbeschreibung Skikursen in den Bergen, Märschen mit Schneeschuh und Ski, Abmarsch von zwölf Kompagnien, Herabrollen künstlich erzeugter Lawinen und das Leichenbegängnis eines Soldaten der in dieser Welt von Schnee und Eis seinen Tod gefunden hat (vgl. Nr. 334, S. 27). Selbst in der Filmbeschreibung wird geschrieben, dass die Lawinen künstlich erzeugt wurden, also „gestellt“ sind. Durch das Begräbnis eines Soldaten werden schon mehr die Auswirkungen des Krieges gezeigt. Beim Film „*Ein heißer Kampftag beim 2. Regiment der Kaiser-Jäger*“ (vgl. Nr. 321, S. 25) wird im Titel der Kampf in den Vordergrund gestellt.

Die österreich-ungarische Armee wurde als heldenhaft dargestellt wie die Titel „*Ein Gefechtstag einer öst.-ung. Armee*“ (Nr. 300, S. 9) und bei „*Österreichs Heldensöhne*“ erkennen lassen (vgl. Nr. 296, S. 19). Auch in dem Film „*Kriegsspiele*“ stand die K.u.K. Armee im Mittelpunkt und wurde bei Übungen und Kriegsvorbereitungen wie etwa bei feldmäßigen Schieß-, Reit- und Kletterkünsten gezeigt zudem bekamen auch Hunde einen Einsatz (Wache, Sanitätshunde) (vgl. Nr. 294, S. 24).

Nicht nur Kriegsgefechte waren Handlungsorte der Propagandafilme sondern einige Filme behandelten auch das Leben in den Städten während dem Ersten Weltkrieg, wie etwa der Film „*Die Stadt Krakau zur Kriegszeit*“ (Nr. 337, S. 25) oder der Sascha-Messter Film „*Wien im Krieg*“. Letzterer zeigt laut Filmbeschreibung Wien und wie es die Folgen des Krieges auf sich nahm, treu zu Kaiser und Reich stand und doch nicht seinen Humor verloren hat. Somit sei „*Wien im Krieg*“ ein Spiegelbild der Zeit (vgl. Nr. 319, S. 1).

Dabei wurden besonders gegen Ende von 1916 bereits die Auswirkungen vom Krieg gezeigt. Die kann besonders in dem Film „*Das zerstörte Görz*“ beobachtet werden. In diesem Film wird die Zerstörungswut der Italiener gezeigt und welche Auswirkungen „*ihre Wut*“ auf die Stadt hatten. Zahlreiche zerstörte Gebäude werden dem ZuschauerIn gezeigt. Die Italiener werden als das Böse dargestellt die K.u.K. Truppen als das Gute, das sich verteidigen muss. Auch wenn die Auswirkungen des Krieges an den Gebäuden gezeigt werden, sind im Film aber keine Kampfscenen oder Explosionen zu sehen sondern das Kriegsgeschehen ist bereits vorbei. Dem ZuschauerIn wird am Ende des Filmes Hoffnung gemacht und in der Ferne wird „*unsere ruhmreiche Isonzofront*“ gezeigt.

Das Kriegsdrama „*Lyon Lea*“ spielt an der östlichen Grenze im Jahr 1915 und zeigte laut dem Österreichischen Kometen die „ergreifende Wahrheit“ des Elends welches die Österreicher in den von Russen besetzten Gebieten erleben mussten. Die Feinde wurden als Barbaren dargestellt, die Österreicher als die Guten: „*Die maßlose Gier und Rücksichtslosigkeit der Fremden wird der würdigen und ernsten Haltung der verzweifelten Österreicher gegenübergestellt*“ Am Ende des Filmes ziehen die österreichischen Soldaten als Sieger in das Dorf (vgl. Nr. 295, S. 21).

Ein Chemiker wird im Film „*Die Braut des Reserveleutnants*“ zum Kriegshelden und darf am Ende des Filmes seine Geliebte heiraten. Dabei werden auch Bilder aus dem Feld von der südöstlichen Front gezeigt (vgl. Nr. 308, S. 26). Beim Kriegsdrama „*Die Braut des Reservisten*“ wurde „*mit realistischen Szenen, aus den Kämpfen der verbündeten österr.-ungarischen, deutschen und bulgarischen Truppen*“ geworben (Vgl. Nr. 306, S. 22, Nr. 319, S. 1).

#### 15.4. Der österreich-ungarische Film 1917

In der Berichterstattung von 1917 beschäftigte sich der Österreichischer Komet vermehrt mit den kriegsbedingten Problemen der Kinematographie. Die Berichterstattung über das Publikum geriet mehr in den Hintergrund. So wie in den Vorjahren wurde auch die Filmbranche 1917 als abhängig von Filmimporten insbesondere denen aus Deutschland und den neutralen Ländern beschrieben. Für rund 8 Millionen Mark seien Filme aus Deutschland importiert worden und etwa 80 % der gezeigten Filme in Österreich kämen aus Deutschland. Vor Ausbruch des Krieges seien es vergleichsweise nur 20 % gewesen (Grund war, dass vor dem Krieg viele Filme aus Ländern wie Frankreich und England importiert wurden). Allerdings nützte Deutschland diese Situation aus, diktierte die Filmpreise und verkaufte die Filme teurer als in Deutschland (vgl. Nr. 347, S. 1, Nr. 354, S.9, Nr. 361, S. 2, Nr. 361, S.4, Nr. 391, S. 1, Nr. 394, S. 2).

Auch im Jahr 1917 wehrten sich die Kinobesitzer gegen das Verbot der Filmeinfuhr. Der Film sei kein Luxusartikel sondern ein Bedarfsartikel welches rund 40.000 – 50.000 Menschen in Österreich-Ungarn beschäftige und somit ein wichtiger wirtschaftlicher Faktor. Zudem wurden so wie im Vorjahr die Vorzüge des Kinos aufgezeigt, so sorgte das Kino für die Aufmunterung der Stimmung beim Volk, sorgte für Zerstreung und Erheiterung bei den Soldaten und sei wichtig für das Ansehen im Ausland. Zudem gefährde das Verbot der Filmeinfuhr auch das Weiterbestehen der Feldkinos (vgl. Nr. 347, S. 1, Nr. 348, S.1, Nr. 348, S. 4). Besonders die Propagandafunktion des Kinos wurde hervorgehoben *„Eine Aufrechterhaltung des Einfuhrverbotes würde die von der k.u.k. Armeekommando und von der k.u.k. Ministeriums des Äußeren erfolgreich durchgeführten Auslandspropaganda unmöglich machen, den in vielen Fällen hat sich der Film als ein wesentlich stärkeres Propagandamittel als die Zeitung erwiesen.“* (Nr. 348, S. 4).

Durch Verhandlungen wurde 1917 eine Aufhebung des Verbotes der Filmeinfuhr für Filme aus Deutschland erreicht, nicht aber für Filme aus neutralen Staaten (vgl. Nr. 347, S. 1, Nr. 348, S. 1). Allerdings besagte das Gesetz, dass die Gelder für die Filmeinfuhr erst zwei Jahre nach Kriegsende nach Deutschland herausgehen dürfen und es folgte, dass Deutschland daraufhin eine Filmausfuhr nach Österreich-Ungar verweigerte, auch wenn dieser zuvor ein wichtiger Markt gewesen war (vgl. Nr. 354, S. 9, Nr. 356, S.9).

Die Einfuhrfrage stelle die Leihanstalten vor mehrere Schwierigkeiten, sie müssten Ersatzbilder besorgen, außerdem gäbe es auch noch Schwierigkeiten mit den Transporteinrichtungen und einige Filme würden auf dem Bahnweg verschwinden (vgl. Nr. 389, S.1).

Doch das Verbot der Filmeinfuhr war nicht das einzige Problem das der „*Österreichischer Komet*“ thematisierte und die Filmbranche 1917 beschäftigte. Nicht nur bei den Filmproduktionen auch bei den Rohmaterialien wäre Österreich-Ungarn vom Ausland abhängig, da sie selbst keine Firmen zur Erzeugung von Rohfilmen besäßen. Zusätzlich wäre die Qualität der importierten Filmmaterialien gering, das Absatzgebiet für Filme durch den Krieg kleiner geworden und in ungarischen Stätten wie etwa Arad würde eine Vergnügungssteuer eingeführt (vgl. Nr. 348, S. 1, Nr. 351, S.1, Nr. 370, S. 3). Wegen höheren Portogebühren und Verpackungskosten würden die Preise steigen (vgl. Nr. 351, S. 1). Die Kriegswirren setzten der Kinobranche immer mehr zu und zu Beginn des Jahres 1917 mussten die Kinos in Niederösterreich, Wien, Böhmen und der Steiermark wegen Kohlemangel ihre Türen schließen. Dies waren alleine in Wien rund 140 Kinos (vgl. Nr. 353, S. 1, Nr. 354, S. 1). „*Daß man gerade die Kinos geschlossen hat, beweist wie wenig man deren Recht auf Dasein, das ja durch die Beliebtheit der Kinos in der Bevölkerung am besten bewiesen ist, anerkennt. Dies ist nicht der Fall in Deutschland.*“ (Nr. 354, S. 1).

Durch dieses Vorgehen kann in der Tat erkannt werden, dass die Propagandawirkungen des Kinos nicht voll genutzt wurden und sich die Institution Kino noch nicht voll und ganz in Österreich-Ungarn durchgesetzt hatte. „*Der Film besitzt eine ganz gewaltige Macht, von deren Bedeutung sich die wenigsten Menschen eine richtige Vorstellung zu machen vermögen.*“ (Nr. 396, S. 32) meint ein Artikel und verdeutlicht den Frust der Kinematographiebranche.

Am 4 März wurde die Kinosperre in Wien wieder teilweise aufgehoben und sie durften wieder von Freitag bis Montag bis 21. Uhr Filme zeigen, jedoch ohne Kohlezuschübe oder Beheizung (vgl. Nr. 356, S. 8, Nr. 358, S. 1, Nr. 390, S. 1). Zur Aufhebung des Heizungsverbotes kam es Ende 1917 und Holzheizungen wurden wieder erlaubt (vgl. Nr. 392, S. 1). Die Gebühren für die Filme mussten trotz Ausfall gezahlt werden (vgl. Nr. 360, S. 2). 1918 kam es jedoch zu einer anderen Regelung und die Kinos mussten demnach

nur die Kosten für die ersten vier Tage zahlen (vgl. Nr. 403, S. 1). Trotz der Aufhebung wurden eine neue gesetzliche Grundlage, mehr Schutz, die Zuweisung an ein eigenes Departement, eine Konzessionierung sowie neue Zensurbestimmungen im „*Österreichischer Komet*“ gefordert. Das Gewerbe der Kinematographen wurde seit 1836 als Schaustellung betrachtet. Die Vorzüge des Kinos wurden erneut angeführt, dieser sei ein wichtiger wirtschaftlicher Faktor, eine eigene Erwerbsgruppe die Steuern zahlen und der Zeit der Zeltbesitzer entwachsen und die Kinematographenbesitzer beteiligten sich zudem an Wohltätigkeitsorganisationen (vgl. Nr. 366, S. 3, Nr. 351, S. 1). Auch das Vorgehen der Kinobesitzer wurde kritisiert, sie würden sich trotz ernsthafteren Problemen in Kleinigkeiten verrennen und hätten sich unbeliebt gemacht, da sie sich z.B. gegen die Eröffnung von neuen Kinos aufregten (vgl. Nr. 354, S.1, Nr. 394, S. 1).

Die Hoffnung der Kinobesitzer war wie bereits in den Jahren zuvor auf einen baldigen Frieden (vgl. Nr. 398, S.1). Für die Kriegsanleihe wurden Propagandafilme vorgeführt (vgl. Nr. 388, S. 22). Doch die ganzen Schwierigkeiten hatten auch Vorteile für das Kinogewerbe. So wurde darüber berichtet, dass besonders die ungarische Filmwirtschaft sich weiter entwickelte und immer mehr Filme nach Österreich importiert wurden (vgl. Nr. 391, S. 1).

In Österreich wurde die Sascha-Filmproduktion gelobt, diese sei die einzige die „*im Kriege ihre Mission, durch patriotische Filme, die Stimmung der Bevölkerung zu heben erfüllt*“ (Nr. 377, S. 32).

Hinsichtlich des Publikums wurde berichtet, dass das Publikum vor allem Sensationsfilme verlangte (vgl. Nr. 347, S.5). Zudem wären auch Feature Filme, Schlager und Detektivfilme besonders beliebt (vgl. Nr. 396, S. 3). Zwar wünschten sich Kritiker, dass das Kino eine größere Bildungsfunktion einnehme und das Kino als Lehrmeister diene, dennoch blieben vor allem Unterhaltungsfilme beliebt bei der großen Masse. Trotzdem wurde bemerkt, dass tendenziell mehr Propagandafilme konsumiert wurden (vgl. Nr. 347, S.5). Noch immer war vor allem das Bedürfnis nach Ablenkung und Zerstreuung beim Publikum groß: „*Man muß sich zunächst darüber klar werden, daß gerade im Kriege das Publikum ein erhöhtes Bedürfnis fühlt nach Ablenkung und Zerstreuung.*“ (Nr. 396, S.3). Das Kino passe sich an die Bedürfnisse der ZuschauerInnen an wie aus folgendem Zitat hervorgeht: „*Das Publikum läßt sich von den führenden Filmfabriken hinsichtlich des Gebotenen viel leichter leiten als von den*

*Theaterdirektionen*“ (Nr. 396, S. 3). Des Weiteren würde im Kino kein Unterschied hinsichtlich der sozialen Stufe gemacht, sondern die breite Masse würde angesprochen (vgl. Nr. 377, S. 32). Eine weitere Funktion des Kinos 1917 war es *„in dieser Zeit des geduldigen Ausharrens bis zum glücklichen und ehrenvollen Frieden Mut und Vertrauen einzuflößen“* (Nr. 377, S. 32). Die Propaganda war demnach 1917 darauf eingerichtet dem kriegsüberdrüssigen Publikum Mut zu geben.

Bereits 1916 wurde von der Obersten Heeresleitung die Wiedergabe von Schlachtszenen erlaubt was sich auf den Kriegsfilm auswirkte. Jedoch gab es auch kritische Stimmen, die in den Kampfszenen nur eine Sensationsbefriedigung sahen; andere sahen im Kinematographen das geeignetste Mittel den Krieg darzustellen: *„Kein besseres Mittel als den Kinematographen kann es geben, um den Daheimgebliebenen eine Vorstellung davon zu bieten, wie denn ein blutiger Soldatenkampf in Wirklichkeit aussieht. Das bewegliche Bild ist imstande, in der Reihenfolge von Szenen die Vorbereitung von Kampfhandlungen und die Kämpfe selbst wiederzugeben. Das bewegungserfüllte Bild kann mehr als das gesprochene Wort oder die starre Photographie die Seelen der Massen weit hinter der Front erfassen, kann sie in Erregung mitleben und bis ins Innerste erbeben lassen“* (Nr. 359, S. 2f). Jedoch wurde diese Aussage zum Teil entkräftet, da der Autor den LeserIn darauf hinwies, dass der Film keine ethische Vertiefung übermitteln könne.

Der Film wäre dem Krieg nicht würdig und könne diesen auch nicht richtig darstellen: *„Wir ärgern und grimmen uns, daß die Macht des Kinos die Menge immer wieder zu locken und sie mit ihrem schillernden Gift zu bestricken vermag. Nun soll dieser nichtswürdige Verführer des allgemeinen Unterhaltungsverlangens das Recht genießen, dem Volk im Lande darzulegen, was es heißt, als Soldat zu kämpfen und zu bluten? (...)Bedeutungsvolle Worte könnten die Vorführung einleiten. Statt dessen aber bildet ein flotter Marsch die Einleitung und Begleitung, ein Marsch in unzähligen Wiederholungen. Zwischendurch gefällt sich das Harmonium [sic] in sentimentalen Widerlichkeiten.(...) Wenn dann die Kriegsszenen vorübergeflogen sind, nimmt schnell das Amüsement wieder das Wort.“* (Ebenda, S. 2f). Dies ist eine sehr deutliche Kritik an das Kino und verdeutlicht noch einmal, dass das Kino zwar als Massenmedium betrachtet wurde, trotzdem aber auch Gegner hatte. Dem Kriegsfilm wurde vorgeworfen den Krieg zur Schau zu stellen. Der Kriegsfilm sei zwar ein Kassengarant würde aber den Krieg nicht ernst genug nehmen und die Unterhaltung stehe im Mittelpunkt (vgl. Nr. 359, S. 2f).

Ein Vorteil vom Krieg sei jedoch gewesen, dass das militärische Filmwesen während des Krieges an Bedeutung gewonnen hätte und expandieren würde. Der Ablauf der Produktion war 1917 vom „Bild- und Filmamt“ geregelt das die „Filmtrupps“ entsendete. Diese wurden als sehr organisiert dargestellt. In den Kriegsjahren wurde eine Organisation getroffen die fast alle Zweige der Filmindustrie umfasste. Die Filmstelle und das KPQ stellten Mitarbeiter an, die bereits zum Teil Erfahrungen im Ausland gesammelt hatten. Den LeserInnen wurde verdeutlicht unter welchen Gefahren die Kriegsbilder aufgenommen wurden. Die Filmtrupps wurden als kleine, gut ausgerüstete Kommandos, unter Führung eines Offiziers dargestellt die den Befehl hatten an die vorderste Linie heranzugehen, um an Ort und Stelle der Kämpfe Aufnahmen zu machen (vgl. Nr. 425, S. 2, Nr. 429, S. 1).

Vor allem die Professionalität wurde hervorgehoben und die Aufnahmeoperateur wurden als Helden beschrieben, die unter großem Wagemut ihre Aufnahmen betätigten und so nah wie möglich ins Geschehen eintauchten. Dies hätte zu Folge gehabt, dass die K.u.K. Filmoperateur oft verwundet würden. Die KinooperateurInnen hätten das nötige Sachverständnis für effektvolle Wirkungen und würden vollkommen unbeeinflusst arbeiten. Zweck der militärischen Filmaufnahmen, sei die Ruhmestaten (im Feld) zu zeigen, die Mitarbeit des Hinterlandes an dem Kriege und das Leben der Soldaten der Mitwelt zu vermitteln. Der Kriegsfilm informiere die Mitkämpfer und die Daheimgebliebenen über moderne Kriegsführung (vgl. Nr. 429, S. 1).

Den LeserInnen sollte vermittelt werden, dass die österreich-ungarischen Kriegsfilme professionell und im Kriegsgeschehen aufgenommen wurden. Der Kriegspropaganda wurde große Bedeutung zugesprochen und die Kriegsfilme sollen dem ZuschauerIn das Gefühl geben den Krieg mitzuerleben ohne sich selbst Gefahren auszusetzen. Ein anderer Artikel meint jedoch, dass es nur möglich war eine geringe Quantität an Aufnahmen an der Front aufzunehmen. Die Aufnahmegeräte wären ziemlich groß und die meisten Aufnahmen würden in Gebieten betätigt werden wo die Schlacht bereits vorbei wäre. Aufgenommen wurden laut Artikel der Sturm der Soldaten, Sperrfeuer, Explosionen und Granaten, zerstörte Gebäude, Pferdekadaver und zerstörte Gebäude (vgl. Nr. 425, S. 2). Die militärischen Filmaufnahmen der K.u.K. Filmstelle seien sowohl im Inland als auch in Deutschland sehr beliebt. Die Kriegsaufnahmen dienen als Anschauungsunterricht für

eine breite Publikumsmasse. Der Kriegsfilm sei nicht nur belehrend, sondern hätte auch eine dokumentarische Wichtigkeit für die Nachwelt (vgl. Nr. 429, S.1).

In der Berichterstattung von 1917 lässt sich vermehrt der Kriegsfrust feststellen. Vor allem in der Provinz sei es wichtig mit Hilfe vom Film „*nicht den Eindruck vollkommener Depression durch den Kriegszustand zu geben*“ (Nr. 348, S. 1). Für wenig Geld biete das Kino die Möglichkeit sich abzulenken, zu erholen, zu vergnügen, zu unterhalten und aufzuheitern und so wirke das Kino auch gegen den Alkoholismus (vgl. Nr. 348, S. 1, Nr. 349, S. 4). Dies wäre auch für die Jugendlichen wichtig, besonders da die Kritiker noch keine schlechten Einwirkungen vom Kino beweisen könnten (vgl. Nr. 349, S. 4). Auch die Kriegsverwaltung wäre sich den positiven Aspekten des Kinos bewusst, da sie das Kino für Kriegsfilmpropaganda nützten und weiterhin Feldkinos errichteten (vgl. Nr. 348, S. 1). So wären nahe der Kampflinie 87 Feldkinos errichtet worden. Gleich mehrere Artikel beschäftigten sich mit der Thematik der Feldkinos. Die Filme würden gratis zur Verfügung gestellt und auch zivile Personen dürften die Filme besuchen (vgl. Nr. 348, S. 1, Nr. 351, S. 4, Nr. 358, S. 2, Nr. 392, S.1). Mit Hilfe der Feldkinos wäre also eine größere Verbreitung der Propagandafilme möglich. Allerdings gab es auch kritische Stimmen die in den Feldkinos eine Gefahr für die Frauen sahen (bei den Vorführungen waren auch Kriegsgefangene) (vgl. Nr. 392, S.1).

Auch aus der Berichterstattung über die Feldkinos lässt sich der Kriegsfrust erkennen. Für die Soldaten bedeuteten diese auch 1917 eine Pause vom Krieg. „*Die gewissen Kriegsfilms mit ihrem theatralischen Aufputz würden kaum Anklang finden. Sie werden niemals gebracht. Dagegen findet die Wochenrundschau des Krieges stets ungeteilte Aufmerksamkeit.*“ (Nr. 351, S. 4). Die Wochenschauen würden den Soldaten als Informationsquelle über den Kriegsvorgang in anderen Gebieten dienen. Vor allem aber seien harmlose Filme beliebt gewesen (vgl. Nr. 348, S. 4). Kriegsfilme oder Filme die den Krieg thematisierten wurden von den Soldaten kritisiert: „*Kriegsbilder, gefilmte Episoden aus den Tagen des Weltkrieges, Kriegsfilmdramen und zeitgemäße Sensations-Filmgeschichten mit gestellten Kriegs- und Soldatenszenen sind gar beliebte Objekte zur Entfaltung vernichtender Kritik. Regiefehler und Fehlgriffe in der Darstellung kriegsmäßig erhalten Spottgelächter der sachverständigen Zuschauer*“ (Nr. 358, S. 2). Aus dieser Passage kann erkannt werden, dass der Krieg im Film auch 1917 noch nicht wahrheitsgetreu dargestellt wurde und der Kriegsfilm auch in der Berichterstattung vom „*Österreichischer Komet*“ kritisiert wurde.

Die Soldaten wollten den Krieg vergessen und sehen wie die Welt vor dem Krieg aussah. Auch über die Ausstattung und Organisation der Feldkinos wurde berichtet und den LeserInnen somit verbildlicht wie die Feldkinos funktionieren. Hervorgehoben wurde, dass die Feldkinos von Fachleuten betrieben wurden und die mobilen Anlagen bestens ausgerüstet waren. Die Stummfilme konnten sowohl von ungarischen als auch von österreichischen Soldaten verstanden werden. Die Auswahl der Filme würde von einer Offizierskommission geprüft.

Auch im Jahr 1917 zeigten die Propagandafilme Verbundenheit mit der Monarchie und die Filme „*Kaiser Karl I. bei Jung-Oesterreich*“ (Nr. 367, S. 37), „*Unser Kaiser*“ der anlässlich seines Geburtstages Szenen aus seinem Leben zeigt (vgl. Nr. 376, S. 29), sowie „*Sr. Majestät Kaiser Karl I. an der Tiroler Front*“ (Nr. 350, S. 27) kamen in die Kinos. Ein weiteres Filmthema, welches auch 1917 wiederkehrte war der Krieg im Hochgebirge wie etwa bei den Sascha-Messter Filmen „*Der Stellungskrieg in den Alpen*“ (Nr. 359, S. 18) und „*Der Kampf im Alpenrot*“. Letzterer zeigte die „*heldenhaften Kämpfe unserer tapferen Truppen an der Tiroler Front*“ (Nr. 370, S. 22).

Und auch der Film „*Der Kampf mit dem Hochgebirge*“ zeigte laut Filmangabe die Tapferkeit und Ausdauer der Soldaten in der Bergwelt. Auch der in dieser Arbeit analysierte Film „*Heldenkampf in Schnee und Eis*“ hat seinen Handlungsort im Hochgebirge. Gezeigt wird wie die Soldaten mit Hilfe von Technik das Gelände bearbeiten. Zunächst wird noch das Lagerleben der Soldaten gezeigt, dieses wirkt abenteuerlich. Dann kommt es jedoch zur Kampfhandlung: Nach einer Alarmmeldung rennen die Soldaten los, sie werden in Schutzgräben gezeigt, mehrere Explosionen werden gezeigt und ein Sturmtrupp verlässt den Schutzgraben und greift an, währenddessen gibt es Explosionen und drei rutschen (Verletzt?) den Berg hinunter. Die K.u.K. Truppen werden siegreich dargestellt auch wenn vom Feind außer den Explosionen nichts zu sehen ist. Dennoch wird versucht den Krieg darzustellen und auch ein Sturmtrupp zu zeigen (siehe Analyse).

Ein weiteres Thema das 1917 behandelt wurde war die Kampfhandlungen an der italienischen Front. Im Film „*Die zehnte Isonzoschlacht*“ werden laut dem Österreichischen Kometen Sturmtruppen bei der Abwehr feindlicher Angriffe, die Artillerie im Trommelfeuer, Flieger auf der Wacht in der Adria und der Besuch des Kaisers gezeigt (vgl. Nr. 368, S. 10). Die Soldaten ringen an den Ufern des Isonzoflusses greifen an. Die K.u.K. Truppen werden als siegreich dargestellt und durchwaten in einer Furt einen See um „*die fliehenden Italiener zu verfolgen*“ (Nr. 368, S. 40). Der Kinooperator spielt auch eine Rolle und dem ZuschauerIn wird gezeigt in welche Gefahren er sich begibt und hinter einer Steinwand verschwinden muss um nicht vom Späherauge entdeckt zu werden (vgl. Nr. 368, S. 40). Beim Film „*Der Zusammenbruch der italienischen Front*“ wurden laut dem Österreichischen Kometen die militärischen Operationen „*so unverhüllt und präzise wie noch nie festgehalten*“. (Nr. 392, S. 3). Gezeigt wurde der Vormarsch der Verbündeten Armeen über den Isonzo. Es seien zertrümmerten Kanonen und Kriegsgeräte, zerschossene Bagagewagen, Pferdekadaver sowie gefallene Krieger, Gefangene und die Rauchwolken der österreichisch-ungarischen Batterien zu sehen. Wie bereits der Titel verrät werden die K.u.K. siegreich dargestellt und es wird gezeigt wie die Flüchtlinge in die „befreiten“ Gebiete zurückkehren. Vor allem ein Bild bei einer Waldkapelle wo ein Soldat neben einen gefallenen K.u.K. Krieger kniet, sei „*von höchst dramatischer Kriegslyrik*“. Gezeigt wurde der Siegeszug der Truppen bis nach Udine (Nr. 392, S. 3).

Nicht nur auf der italienischen Front sondern auch in der Bukowina wurden die K.u.K. Truppen erfolgreich dargestellt wie etwa in dem Film „*Die Befreiung der Bukowina*“ (Nr. 387, S.9), „*Mit der siegreichen Kövösz Armee durch die Bukowina*“ oder im Film „*Die Eroberung der Bukowina*“ verrät. Dieser zeige „*das ganze bunte Kriegsleben mit seinen Freuden und Leiden, Schrecken und Idyllen*“ (Nr. 388, S. 40), die moderne Technik der Waffen ohne jedoch die blutigen Opfer zu zeigen wie dies die Feinde tun würden (vgl. ebenda, S. 40).

Der Film „*Luftkämpfe*“ handelte von einer Jagdstaffel im Westen und sei sogar in Deutschland erfolgreich (vgl. Nr. 383, S. 19).

Dass 1917 aber wie bereits erwähnt sich ein Kriegsfrust bemerkbar machte und sich die Bevölkerung nach Frieden sehnte zeigen die Filme „*Dem Frieden entgegen*“ (Nr. 390, S.22) und „*Wie Belgrad aussieht nach einem Jahre österr.-ung. Verwaltung*“ beide von Sascha-Film. Im letzteren wurde wie der Titel bereits verrät, das Leben nach den Schrecken des Krieges gezeigt. Für den Film wurde wie folgt geworben: „*Wer in den Tagen dieses endlosen Ringens noch nicht genug Bilder der Zerstörung sollte gesehen haben, wird bei der Vorführung dieses Wandelbildes etwas wie Enttäuschung empfinden; denn es versetzt ihn in die Mitte einer Stadt, der mans unbedingt nicht ansehen kann, daß sie alle Schrecken des Krieges mitgemacht hat und seit dem Winter 1914 zweimal vom Feinde genommen worden ist*“ (Nr. 360, S. 60). Nur noch wenige Spuren vom Krieg seien zu sehen im Mittelpunkt des Propagandafilmes steht das bunte Leben in der Stadt: „*Die Straßen zeigen das gewohnte geschäftige Treiben einer sich aller Segnungen des Friedens erfreuenden Stadt, jede Spur von Verwüstung an Häusern und Palästen ist verwischt*“ (ebenda, S. 60). Dem ZuschauerIn wurde Hoffnung auf den Frieden gemacht und die Friedensleistung wurde hervorgehoben. Nur noch die Belgrader Befestigungswerke würden die Auswirkungen des Krieges zeigen und dies wäre jedoch ein „*würdiges Grabmal verflogener großserbischer Träume*“ (ebenda, S. 60). In diesem Film werden die K.u.K. Truppen nicht nur als siegreich dargestellt, nein die österreichische Verwaltung sorgte laut Angaben über den Film für einen schnellen Wiederaufbau und ermöglichten wieder Lebensqualität in der Stadt.

## 15.5. Der österreich-ungarische Film 1918

Im letzten Jahr des Ersten Weltkrieges beschäftigte sich die Berichterstattung vom „*Österreichischer Komet*“ so wie im Vorjahr mit der Frage der Filmeinfuhr. Das zugemessene Kontingent von 19% pro Jahr wäre schnell erschöpft gewesen und weitere Verhandlungen hinsichtlich der Valuta folgten. Die Einfuhr von unentbehrlichen Waren solle wieder eingeführt werden, allerdings würden die Filme nicht in diese Kategorie eingestuft (vgl. Nr. 401, S. 1ff, Nr. 402, S.2). Auch der Rohmaterialmangel und die Lieferprobleme blieben im Jahr 1918 bestehen (vgl. Nr. 399, S. 1). Jedoch wurden in der Berichterstattung immer mehr die Vorzüge die der Krieg für die österreich-ungarische Filmwirtschaft brachte unterstrichen. So hätte sich die Filmproduktion in Wien und Ungarn deutlich gesteigert. Die Creditanstalt beteilige sich an der Filmproduktion und daraus wurde sich noch eine weitere Entwicklung hinsichtlich der Produktion erwartet und der Filmimportbedarf insbesondere aus Deutschland sinken (vgl. Nr. 401, S. 1ff). „*Wegen dem Krieg wurden neue österreichische Filmunternehmen gegründet*“ heißt es in einem Artikel sogar, der die positive Berichterstattung verdeutlicht (Nr. 407, S. 1). Zudem konkretisierte sich die Gründung einer ungarischen Rohfilmfabrik, welche von einem Bankinstitut finanziert wurde. Zudem wurde in Ungarn der Filmversand von der Firma „Filmtransport-Unternehmen A.G“ zentralisiert und die Verstaatlichung der ungarischen Kinos war geplant (vgl. Nr. 401, S. 1ff, Nr. 423, S. 2). Das Kino ist laut einem Artikel Salonfähig geworden (vgl. Nr. 401, S. 1ff). Die partielle Aufhebung des Heizungsverbotes ließ Hoffnung zu. Ein Artikel meint, hieran sei erkennbar, dass die Wichtigkeit des Kinos anerkannt wurde (vgl. Nr. 401, S. 1ff). Das Heizverbot wurde gemildert und eine alte Heizung die mit altem Holz heizte war wieder erlaubt. Auch hinsichtlich der Valutafrage gab es wieder Hoffnung und eine Erhöhung der Quote wurde diskutiert (vgl. Nr. 403, S.1, Nr. 410, S. 1). In Österreich kam es zur Gründung der „*Sascha-Projektions-Aktiengesellschaft*“ (vgl. Nr. 402, S. 1), was ein weiteres Zeichen der Weiterentwicklung der österreich-ungarischen Filmproduktion darstellte. Viele Artikel beschäftigten sich mit der Frage wie die Zukunft der österreich-ungarischen Filmwirtschaft nach dem Krieg sei. Auch hier ist eine positive Haltung bemerkbar.

Es wurde davon ausgegangen, dass die Position nach der Kinematographie gestärkt sei. *„Sie hat im Krieg ihre volle Daseinsberechtigung bewiesen, sie hat sich als ein unentbehrlicher Behelf für Front und Hinterland bewiesen. Und darum hat sie auch bei den Behörden in solch schwierigen Zeiten Berücksichtigung und volles Verständnis gefunden“* (Nr. 411, S. 1) meint ein Artikel der diese positive Haltung verdeutlicht. Die österreich-ungarische Filmindustrie müsse nach dem Krieg ihren Absatz im Ausland suchen, wie etwa im Osten z.B. in der Ukraine meinen andere Artikel (vgl. Nr. 410, S. 2, Nr. 419, S. 3). Und nach dem Krieg sei eine Vermehrung der Kinos zu erwarten, da im Herbst die Konzession eingeführt werde (vgl. Nr. 414, S. 1). In diesen Artikeln lässt sich herauslesen, dass mit einem baldigen Frieden gerechnet wurde. 1918 fand zudem die freiwillige Kinoführsorge ein Ende und die *„Kronprinz Otto-Stiftung“* wurde gegründet (vgl. Nr. 406, S. 1). Allerdings waren nicht alle Veränderungen positiv für die Kinematographie, so wurde im März 1917 eine Lustbarkeitssteuer eingeführt. Von jeder Eintrittskarte waren 10% an Steuern zu zahlen (vgl. Nr. 409, S. 1). Zudem forderten die Kinobesitzer mehr in die Zensurenentscheidungen integriert zu werden (vgl. Nr. 418, S.1). Hinsichtlich der Publikumperspektive wurde dem Kino die Funktion zugeschrieben, der Bevölkerung in der schwierigen Zeit etwas Vergnügen zu bereiten und die Funktion des Eskapismus. Das Kino helfe den Menschen den Alltag und den Jammer des Krieges zu überwinden (vgl. Nr. 417, S. 1). Der Film diene vor allem als Kulturträger und Propagandamittel (vgl. Nr. 419, S. 3) und bediente nach wie vor ein Massenpublikum. Dem Kino wurde von den Befürworter des Kinos eine große und direkte Wirkung aufs Volk zugeschrieben und sei zudem billiger als das Theater (vgl. Nr. 420, S. 2). Die Propagandawirkungen des Filmes wurden immer mehr anerkannt. Dies verdeutlichten auch Aussagen von Politikern. Der ungarische Justizminister meinte das Kino sei das mächtigste Kulturmittel und eine nützliche, segensreiche Institution, wenn es dem Anschauungsunterricht, der Verbreitung von Wissen diene. Graf Michael Karolyi meinte *„Ich halte es für die stärkste volkstümliche Agitationswaffe. In den Dienst dieses Zieles stellte es auch schon die deutsche Kriegspartei die zum Teil durch das Kino die Kriegsstimmung wach hält. Doch ich glaube, daß diese Kriegshetze trotz der Kino-Agitation nicht gelingen wird.“* (Nr. 420, S.2). Trotzdem hätte das Kino aber auch noch immer Kritiker die das Kino beschuldigten die Jugend zu verrohen und auch in der Tagespresse wurde angeblich das Kino kritisiert (vgl. Nr. 421, S. 2).

So wie bereits 1917 wurde auch 1918 die Hoffnung auf Frieden in den Filmen thematisiert wie z.B. in dem Film „*Die Friedensverhandlungen in Bukarest*“ (Nr. 409, S. 30) und „*Die Heimreise der kriegsgefangenen Ukrainer*“ der mit dem Satz „*Das erste sichtbare Zeichen des nahenden Friedens*“ (Nr. 408, S. 12), beworben wurde.

Erneut wurden die Erfolge der K.u.K. Truppen thematisiert wie etwa in „*Der Einzug unserer Truppen in Odessa*“ (Nr. 412, S. 25), „*Die k.u.k. Artillerie in der Türkei*“ (Nr. 429, S. 2) und „*Die k.u.k. Artillerie im Westen*“ (Nr. 429, S. 2). Nicht nur Kämpfe sondern auch das Felddienstleben wurden in Filmen wie „*Freier Dienst*“ geschildert (Nr. 429, S.2) der Film „*Bosnien und Herzegowina*“ zeigt Märsche durchs Land (Nr. 429, S. 2) und auch der Film „*Honved gegen Italien*“ zeigen Wanderbilder in den winterlichen Hochgebirgskrieges (Nr. 429, S. 2).

Das Kriegsdrama „*Das Kind meines Nächsten*“ beginnt laut Filmbeschreibung mit einer ländlichen Hochzeit im Geburtsort des Kaisers, welcher jedoch ein Ende wegen der Mobilisierung gesetzt wurde. Der Ehegatte zieht in den Krieg und er erlebt das Leben im Feld, aber es werden auch Kinderheime, Kinderspitäler und Spielplätze gezeigt, zusätzlich wird auch die Sorge der Soldaten um Frau und Kind thematisiert.

Die Monarchie spielt eine große Rolle im Film – Frau Erzherzogin Isabelle wird bei der Expedition eines Transporters gefilmt und das Grab von Erzherzog Franz Ferdinand und seiner Gemahlin in Amstetten wird dem ZuschauerIn gezeigt (vgl. 400, S. 4).

Im Film „*Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden im Ersten Weltkrieg*“ werden im Vergleich zum Film „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“ von 1918 Soldaten gezeigt die schwerer verletzt sind Prothesen haben, auf Krücken gehen oder im Rollstuhl sitzen. Zwar werden auch ZuschauerInnen gefilmt, die die Soldaten empfangen aber weitaus weniger und die Kriegseuphorie ist nicht mehr zu spüren, niemand jubelt oder winkt. Dennoch kann in einer Szene wo ein Soldat mit Armprothese einem Mann die Hand schüttelt die Volksnähe der Soldaten erkannt werden (Siehe Analyse).

## 16. Zusammenfassung der Ergebnisse

Relativ schnell machten sich die Auswirkungen des Krieges für die österreich-ungarische Filmproduktion und Kinematographie bemerkbar, da kurz nach Kriegsbeginn keine Filme mehr aus feindlichen Ländern gezeigt werden durften. Während einige darin eine Hoffnung für die Weiterentwicklung der heimischen Filmproduktion sahen, gaben die Anderen Bedenken an und befürchteten einen zu großen Einfluss von deutschen Filmproduktionen. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges war die österreich-ungarische Filmwirtschaft noch nicht auf den Krieg eingestellt und den österreich-ungarischen Filmproduktionen wurde schnell vorgeworfen dem Interesse des Publikums nicht nachzukommen und die gefragten Bilder von der Front nicht zu produzieren. Das Publikum wollte besonders zu Beginn des Krieges über diesen informiert werden und eine Kriegseuphorie war bemerkbar. So wurden 1914 auch zahlreiche Werbungen für Kriegsfilme im Österreichischen Komet publiziert; besonders auf dem Land, die im Vergleich mehr die Auswirkungen des Krieges miterlebten, sei das Interesse für Kriegsfilme besonders groß gewesen. Die gezeigten österreich-ungarische Aktualitäten reichten dem Publikum aber nicht und so wurden in den Kinos viele deutsche Propagandaproduktionen gezeigt, diese waren einerseits in größerer Quantität erhältlich und andererseits auch noch billiger. Damit kann gesagt werden, dass die österreich-ungarischen Produktionsfirmen die erste Kriegseuphorie der Bevölkerung in keinem großen Maße nutzte.

Es lässt sich nicht belegen, ob Österreich-Ungarn und die Filmproduktionen zu Beginn des Ersten Weltkrieges organisatorisch nicht in der Lage waren die gewünschten Filme zu produzieren oder vielmehr nicht produzieren wollten. Gezeigt wurde nämlich nur das, was von der Zensur zugelassen war und es gab strenge Regelungen für die Aufnahmen vom Krieg. Gründe wieso keine Bilder von der Front aufgenommen wurden, waren zum einen strategischen Natur, so wurde befürchtet durch den Film die Taktik der Truppen zu verraten, zum anderen aber wohl auch propagandistischer Natur. Gezeigt wurden nämlich die Kriegsvorbereitungen der Truppen sowie deren Macht. Filme wie „*Auf nach Serbien*“ lassen die Kriegseuphorie erkennen. Im Film „*Österreichs Kriegsflotte*“ wurden z.B. die Kriegsschiffe demonstriert; gefilmt wurden nicht die Grauen des Filmes, sondern der Krieg wurde positiv dargestellt. Selbst in dem Film „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“ werden fröhliche und lachende Soldaten gezeigt, die vom

Volk gefeiert werden. Die Verwundeten spielen nur beiläufig eine Rolle vielmehr wird auch hier die Macht der Truppen demonstriert und es wurden keine Schrecken des Krieges gezeigt. Tatsächlich gab es im Ersten Weltkrieg zahlreiche Verwundete. Auch die Kriegsgefangenen werden nicht wirklich im Film präsentiert und es lässt sich eine Diskrepanz hinsichtlich der Darstellung im Film und der damaligen Lage feststellen.

Vergleicht man die Darstellung der Verwundeten im Film von 1914 „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangene in Eger*“ mit der Darstellung von 1918 in den Ausschnitten im Film „*Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden*“ lassen sich große Unterschiede feststellen. Während im ersten nur vereinzelt Soldaten mit einer Schlinge gezeigt wurde oder im Hintergrund jemand mit dem Rollstuhl gefahren wurde, stehen beim letzteren die hier nicht nur „verletzten“ sondern „invaliden“ Soldaten im Vordergrund, zahlreiche haben Prothesen, ihnen fehlt ein Bein oder sie gehen mit Hilfe von Gehstöcken. Im Gegenzug zum ersten Film war hier der Krieg bereits zu Ende oder neigte sich dem Ende zu. Trotz der Unterschiede zwischen den Filmen wurden dennoch in beiden Filmen die Soldaten als Helden und volksnahe präsentiert, die von ZuschauerInnen empfangen wurden. Im Film „*Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden*“ war aber keine Euphorie mehr zu erkennen und die Soldaten werden nicht mehr so bejubelt wie in „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“. Während dem Krieg hatte sich sowohl teilweise die Bedürfnisse und Interessen der ZuschauerInnen als auch teilweise die Darstellung der Propaganda geändert.

Als bereits 1915 die erste Kriegseuphorie verflogen war, ging auch das Interesse an den Kriegsfilmern etwas zurück. Dies kann auch daran erkannt werden, dass im Gegenzug von 1914 bereits 1915 viel weniger mit Kriegsfilmern im Österreichischen Kometen geworben wurde. Bereits Ende 1914 wird berichtet, dass das Interesse an Kriegsbildern etwas zurückging auch weil in den Filmen nicht das gezeigt wurde, was das Publikum sehen wollte und das waren Bilder vom Kriegsgeschehen selbst. Die Produktionen zu Beginn des Krieges hingen aber nur lose mit dem Geschehen an der Front zusammen. Dies änderte sich bereits teilweise 1915 als die Kinooperateure Bilder im Schutzgraben Aufnahmen, allerdings wurden keine Bilder von den Gefechten selbst gefilmt.

Im Film „*Die Einnahme von Przemyśl*“ von 1915 werden zwar keine Kampfhandlungen gezeigt, jedoch werden bereits die Auswirkungen des Krieges dargestellt. Gefilmt wurden Trümmer und am bodenliegende, regungslose Soldaten, sprich Tote oder welche die sich zumindest Tod stellten. Zudem folgt der Film bereits teilweise einer Handlung, die K.u.K. Truppe werden als siegreich dargestellt, sie befreiten die Stadt und ermöglichten den Flüchtlingen eine Rückkehr in ihre Heimat, die Feinde mussten flüchten. Diese Darstellung widerspricht jedoch dem geschichtlichen Geschehen.

Auch in dem Film „*Das zerstörte Görz*“ werden keine Soldaten im Gefecht gezeigt. Jedoch sehr wohl die Auswirkungen des Krieges, zahlreiche kaputte Gebäude wurden gezeigt, die vom zerstörungswütigen Feind bombardiert wurden. In diesem Film lässt sich klar erkennen, dass der Feind negativ dargestellt wurde und auch diese negative Darstellung der Feinde wiederholte sich in anderen Propagandafilmen. Die Feinde haben Zerstörung angerichtet, die K.u.K. Truppe haben dennoch gesiegt und die Feinde flüchteten.

Ab 1916 erlaubt das Militär es Bilder von der Front aufzunehmen; erst jetzt wurde das früher beschriebene Verlangen nach Bildern von der Front gestillt, ob hiermit allerdings wirklich dem Bedürfnis der ZuschauerInnen nach Bildern von der Front nachgekommen wurde, lässt sich nur vermuten jedoch nicht belegen. Auch wenn noch weiterhin Diskretion gefragt wurde, veränderte dieser Beschluss den Propagandafilm sowohl auf visueller, narrativer als auch auf thematischer Ebene.

Im Film „*Heldenkampf in Schnee und Eis*“ z.B. werden die Soldaten nicht nur im Lagerleben oder in der Nähe des Gefechtes gefilmt und es werden auch nicht nur die Folgen des Krieges gezeigt, sondern die K.u.K. Truppen werden beim Stürmen gefilmt. Trotzdem werden auch in diesem Film nicht die Feinde gezeigt und auch keine konkreten Kampfhandlungen mit dem Feind. Dennoch wird ein Sturmtrupp gezeigt und Explosionen die neben ihnen explodieren; mit Hilfe von Schnitt und Zwischentitel wird Spannung aufgebaut. In den Filmen von 1917 werden z.B. auch sehr aufrüttelnde, brutale bzw. verstörende Bilder z.B. von Pferdekadaver und Leichen gezeigt, was bewirkte, dass kritische Stimmen die „Schauerszenen“ verurteilten und dem Film vorwarfen den Krieg zur Schau zu stellen.

Besonders ist hier zu bemerken, dass in zahlreichen Filmen auffallend häufig die K.u.K. Truppen als siegreich dargestellt wurden, welche die Feinde vertrieben. Zu dieser Zeit war der Kriegsfrust bei der Bevölkerung nämlich schon recht groß und es wurde versucht mit Hilfe von Propaganda der Bevölkerung Mut zu geben und so dem Kriegsfrust entgegenzuwirken.

Auf narrativer Ebene kann festgestellt werden, dass versucht wurde die Geschichtshandlung mit Hilfe von Zwischentitel spannender zu gestalten. Im Film von 1914 „*Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger*“ wurden gar keine Zwischentitel verwendet, bei den Filmen „*Die Einnahme von Przemyśl*“ (1915), „*Das Stahlwerk der Poldihütte*“ (1916) und „*Das zerstörte Görz*“ (1916) wurden Zwischentitel genutzt und diese dienten auch propagandistischen Zwecken, dennoch waren die Zwischentitel mehr erklärender Natur; dem Zuschauer wurde (vor)geschrieben was er in den Bildern zu sehen hat. Bei dem Film „*Heldenkampf in Schnee und Eis*“ werden die Zwischentitel zwar auch genutzt um die Filmhandlung zu erklären, allerdings wird mit Hilfe von ihnen auch die Geschichte vorangetrieben und Spannung aufgebaut.

Auch in der Filmberichterstattung wird auf diesen Bruch von 1916 aufmerksam gemacht. Die Propagandafilme von 1914 bis 1916 wurden kritisiert; die früheren Filme seien idealisiert worden und hätten den Ernst der Zeit nicht wiedergespiegelt, nun seien die Filme realistisch. Aber auch nach 1916 dienten die Filme noch immer weitgehend Propagandazwecken und es wurde das gezeigt, was das Volk sehen sollte. Somit wurde auch nach 1916- auch wenn dies so beworben wurde- nicht das reale Bild des Krieges gezeigt, wobei man auch bezweifeln kann, ob dies überhaupt möglich gewesen wäre. Besonders an den Kritiken der Soldaten an Filmen mit Kriegshandlungen, kann erkannt werden, dass der Erste Weltkrieg auch nach 1916 nicht wahrheitsgetreu dargestellt wurde. Die Soldaten an der Front bevorzugten Filme die sie unterhielten und vom Krieg ablenkten, Kriegsfilme waren laut Berichten relativ bald an der Front unbeliebt, oder nur beliebt, als Möglichkeit zur Kritik über die schlechte bzw. unrealistische Darstellung der Kriegsgeschehnisse, um Spannung und Frust abzubauen.

Während dem Ersten Weltkrieg gibt es mehrere Themen die über alle Jahre behandelt wurden. Vor allem der Technik wurde in allen Kriegsjahren z.B. eine wichtige Rolle zugeordnet, sei es in der Fabrik wie etwa im Film *„Das Stahlwerk der Poldihütte“*, oder im Hochland wie etwa bei der Fahrt in einer Seilbahn im Film *„Heldenkampf in Schnee und Eis“* oder aber bei der Zuschaustellung von den Kanonen.

Ein weiteres Thema was immer wieder zurückkehrte war die Thematik der Monarchie. Sei es bei letzten Bildern des Verstorbenen Franz Ferdinand zu Beginn des Krieges wie z.B. im Film von 1914 *„Die letzte Truppenrevue Erzherzog Franz Ferdinands“* oder Ausschnitte des Kaiserlebens z.B. im Film von 1915 *„8 Tage im Gefolge des Thronfolgerpaares“*, oder bei den Trauerfeierlichkeiten des Kaisers Franz Josef I 1916 z.B. in *„Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Ablebens Sr. Maj. Des Kaisers Franz Josef I“*, oder die Darstellung des Kaisers Karl I. z.B. in *„Kaiser Karl I. bei Jung-Oesterreich“* im Jahr 1917 und Besuche vom Jungen Kaiser an der Front wie etwa in *„Sr. Majestät Kaiser Karl I. an der Tiroler Front“* im Jahr 1917. Die Darstellung der Monarchie und den Kaisern war eine wiederkehrende Thematik in den Propagandafilmen und drückte die Verbundenheit mit der Donaumonarchie aus, als auch die Unterstützung und die Präsenz seiner Kaiser.

Auch die Handlungsorte waren über den Zeitraum hinweg oft die gleichen. Thematisiert wurden in den Propagandafilmen vor allem die Bewältigung des Krieges und das Leben der Soldaten im Hochgebirge sowie Filme von der Ostfront.

Ein anderes wiederkehrendes Thema, das über den Krieg hinweg in den Propagandafilmen präsent war, war die heldenhafte Darstellung der K.u.K. Truppen; sei es mit Hilfe von Zwischentitel, Kameraperspektive oder großen Präsenz.

Ein Thema das erst am Ende des Krieges behandelt wurde ist hingegen das Thema der Hoffnung auf Frieden gewesen. Im Film von 1917 *„Wie Belgrad aussieht nach einem Jahre österr.-ung. Verwaltung“* wird der Wiederaufbau und die Reparaturen durch die Verwaltung thematisiert. Nur noch wenige Spuren vom Krieg seien in Belgrad bemerkbar und diese dienen der Abschreckung „Großserbischer“ Träume. Auch im Film *„Die Friedensverhandlungen in Bukarest“* von 1918 steht der Frieden und nicht der Krieg im Mittelpunkt.; den ZuschauerInnen wurde versucht Mut zu machen und ein nahender Friede wurde thematisiert, aber trotzdem hieß es am Ende des Ersten Weltkrieges für die Bevölkerung durchzuhalten und dies wurde auch im Propagandafilm so vermittelt.

In der Zeitschriftsberichterstattung wird das Medium Film als relevant fürs Publikum dargestellt. Über den ganzen Krieg hinweg wird dem Kino und dem Film eine Unterhaltungs- und Rekreationsfunktion nachgesagt. Im Gegensatz zum Kriegsbeginn wird jedoch, mit fortschreiten des Kriegsgeschehens immer mehr über die Ablenkung des Kinos und des Filmes berichtet. Wurde dem Kino noch 1914 hauptsächlich nachgesagt wichtig für die Informationsbeschaffung des Kriegsgeschehen zu sein, änderte sich dies und die Menschen gingen immer mehr ins Kino um ihren Alltag und auch den Krieg zu vergessen und dies wirkte sich auch auf das Filminteresse von Propagandafilmen und Kriegsfilmern aus. Wurde zu Beginn noch berichtet, dass nichts das Publikum mehr interessiere als der Kriegsfilm, änderte sich dies kontinuierlich und immer mehr Artikel berichteten darüber, dass vor allem Detektivgeschichten, Lustspiele usw. von besonderem Interesse waren. Auch wenn dem Kino eine Bildungsfunktion aufgetragen wurde und den ZuschauerInnen in Propagandafilmen wie „*Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges*“ Produktionswege im Detail gezeigt wurden, wurde dennoch darüber berichtet, dass das Publikum nur ein geringes Interesse an belehrenden Filmen hatte.

1915 wurden die Produktionspreise für österreich-ungarische Filmproduktionen gesenkt, was in einem gesteigerten Einkauf von heimischen Filmproduktionen resultierte. Dennoch mussten noch immer zahlreiche Filme importiert werden, damit der Filmbedarf der ZuschauerInnen gedeckt werden konnte. Gerechtfertigt wurde der Importbedarf damit, dass deutsche Filme auch österreich-ungarische Interessen berücksichtigen würden.

Auch wenn sich die Filmwirtschaft in Österreich-Ungarn während dem Krieg weiterentwickelte, blieb die Importfrage bis zum Ende des Krieges bestehen. Durch die Auswirkungen des Krieges kam es jedoch bereits schon 1915 zu einem zeitweiligen Verbot auf die Ausfuhr und Durchfuhr von Filmen und 1916 wegen der schlechten Valuta zu einem Verbot der Filmeinfuhr. Somit war die österreich-ungarische Filmproduktion mehr auf sich gestellt, da nur ein gewisses Kontingent an Filmen importiert werden durfte und gezwungen die eigene Produktion zu steigern. Während des Krieges gewann das militärische Filmwesen immer mehr an Bedeutung und es entwickelte sich um das „Bild- und Filmamt“ eine Organisation die die Kriegsfilme leitete. Hinsichtlich der Rohfilme war aber Österreich-Ungarn bis zum Ende des Krieges abhängig vom Ausland, auch wenn 1918 eine Rohfilmproduktionsfirma geplant wurde.

Auch wenn das Kino als Massenmedium galt, hatte es mit zahlreichen Auswirkungen des Krieges zu kämpfen, wie dem Schulverbot, Publikumsverluste wegen zahlreichen Einberufungen, der Kartensteuer, höheren Liefer- und Produktionskosten, einem Rohfilmmangel, dem kurzzeitigen Verbot auf die Ausfuhr und Durchfuhr von Filmen, sowie 1916 dem Verbot der Filmeinfuhr und 1917 zeitweilige Schließung der Kinos wegen Kohlemangels und das anschließende Heizungsverbot.

Obwohl sich das Kino bereits vor dem Ersten Weltkrieg institutionalisiert hatte, hatte es dennoch Probleme voll und ganz akzeptiert zu werden; vor allem zwischen dem Kino und dem Theater gab es Spannungsverhältnisse. Das Kino wurde als Luxusartikel angesehen und es kann erkannt werden, dass die Propagandawirkungen des Kinos nicht ganz ausgenutzt wurde.

Die Kinematographiebranche führte immer wieder an, was für einen Nutzen das Kino für das Volk habe; neben einem propagandistischen Nutzen, diene das Kino zur Hebung des Prestiges der Armee, zur Hebung der Moral des Volkes und der Soldaten, steigere das Ansehen im Ausland und zudem habe es einen wirtschaftlichen Nutzen, sei günstig und es gebe keine Sprachbarrieren.

Trotz all der vorgeführten Vorteile wurden die Propagandamöglichkeiten in Österreich-Ungarn nicht so ausgenutzt wie etwa in Deutschland oder England.

In der durchgeführten Analyse konnte eine Diskrepanz zwischen der öffentlichen Meinung zum Krieg und der Darstellung des Ersten Weltkrieges in Propagandafilmen festgestellt werden. Zu Beginn des Krieges wollte das Publikum Kriegsszenen sehen, diese wurden aber nicht gezeigt. Die Darstellung des Krieges wurde kritisiert, vor allem von den Soldaten die den Krieg miterlebten, wurde die falsche Darstellung des Krieges kritisiert.

Durch die Filmpropaganda und die Zensur wurde versucht die Vorstellungen vom Krieg zu leiten. Dem Publikum wurde das im Film gezeigt, was auch von Propagandaseiten erwünscht war. Hinsichtlich der Kriegsfilme können – wie bereits angeführt- zahlreiche wiederkehrende Themen erkannt werden, allerdings gab es auch verschiedene Brüche. Zum einen veränderte der Beschluss Aufnahmen von der Front zu genehmigen den Propagandafilm zum anderen wurden im Verlauf andere Themen wichtig und es wurde versucht mit narrativen Elementen die Filme spannender zu gestalten. Mit zunehmenden

Kriegsfrust der Bevölkerung wurde immer mehr versucht dieser mit Hilfe von Propagandafilmen Mut und Hoffnung zu geben und die K.u.k. Truppen wurden als siegreich porträtiert. Zudem wurde auch der baldige Friede immer mehr thematisiert.

## **17. Resümee und Ausblick**

Zu Zeiten des Ersten Weltkrieges befand sich das Medium Film noch in einem Anfangsstadium. Der Kinematograph wurde 1895 erfunden, also knappe 20 Jahre vor dem Ausbruch des Krieges. Die Gesellschaft wusste noch nicht recht wie sie das neue Medium wahrnehmen sollten und schwankte zwischen Euphorie, Akzeptanz und Fortschrittsglaube auf der einen Seite und Skepsis, Ablehnung und Misstrauen auf der anderen Seite. Besonders ein „Kulturkampf“ zwischen Kino und Theater kann beobachtet werden und einige Bestimmungen wie etwa das Jugendverbot erschwerten den Erfolg des Gewerbes. Institutionen wie Schulbehörden, Kirche und Polizei rüsteten zu massiven Angriffen gegen das Kino. Der Film war umstritten und musste sich nicht nur selbst finden, sondern sich auch gegen bestehende Strukturen durchsetzen. Das Publikum war nicht nur mit einem neuen Medium konfrontiert, sondern auch mit einer neuen kulturellen Institution. Die Ersten Filmerfahrungen machten die ZuschauerInnen in Wanderkinos, diese prägten die Kinematographie in der ersten Etablierungsphase bis etwa 1910 maßgeblich mit. Begünstigt durch die Urbanisierung und Industrialisierung entwickelte sich das Kino relativ schnell zu einem Massenmedium. Vor allem bei den unteren Schichten war das Kino beliebt. Bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, hatte sich das Kino bereits institutionalisiert und immer mehr feste Kinos wurden gegründet.

Die ersten österreich-ungarischen Filme wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts produziert, allerdings ging die Entwicklung der Filmproduktion nur langsam voran. Ab 1911 wurden aber immer mehr Produktionsfirmen gegründet unter denen sich besonders Wiener Kunstfilm und Sascha-Film hervortaten. Trotz der Gründung von österreich-ungarischen Produktionsfirmen wurden vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges zahlreiche Filme besonders aus Frankreich und England importiert.

Die änderte sich mit Kriegsausbruch, da sowohl ein Einfuhrverbot von Filmen aus feindlichen Staaten als auch ein Aufführungsverbot erteilt wurde. Dennoch blieb der Import, vor allem aus Deutschland wichtig für die österreich-ungarische Filmwirtschaft. Das Publikum verlangte eine große Anzahl an Filmen und diese konnte die österreich-ungarischen Filmproduktionen alleine nicht decken.

Mit Hilfe einer internationalen Betrachtung der Filmentwicklung, kann erkannt werden, dass sich internationale Tendenzen, wenn auch mit etwas Verzögerung in Österreich-Ungarn etablierten. Sowohl auf internationalen Ebene als auch in Österreich-Ungarn beschleunigte der Erste Weltkrieg die Entwicklung der Filmproduktionen. Jedoch wurden die Propagandamöglichkeiten nicht in jedem Land gleich genutzt. Im Gegensatz zu Deutschland und England wurden etwa die ersten Kriegsdramen und längere Kriegsfilme in Österreich-Ungarn später produziert. Die Propagandamöglichkeiten des Filmes wurden nur bedingt genutzt und die Organisation der Propaganda entwickelte sich erst im Laufe des Ersten Weltkrieges. Generalisierend lässt sich beobachten, dass mit dem Abflauen der Kriegsbegeisterung der ersten Kriegsmonaten auch das Publikumsinteresse an der Darstellung vom Krieg im Film schwand. Dies war nicht nur in Österreich-Ungarn der Fall, sondern lässt sich international beobachten. Eine weitere internationale Tendenz war, dass sich eine Enttäuschung über die wenig realistische Darstellung des Krieges beim Publikum etablierte. Das Publikum hatte immer weniger Interesse an nachgestellten Bildern und Aufnahmen von Übungen und dem Geschehen abseits der Front.

Es muss bemerkt werden, dass die Reaktion der ZuschauerInnen hinsichtlich der Filmpropaganda aus heutiger Sicht nur mit Hilfe von Berichten und Zuschauerzahlen abgelesen werden kann. Zurzeit des Ersten Weltkrieges war das Kino noch ein neues Medium und so unterscheiden sich die Medienerfahrungen der ZuschauerInnen von damals mit der von heute. In dieser Arbeit wird das Publikumsinteresse und die Wirkungen des Filmes für das Publikum aus einer „rezipientenzentrierte“ Perspektive betrachtet. Es wird von einem aktiven Publikum ausgegangen, welches bewusst handelt, sich sein Medienkonsum selbst aussucht und von dem Medienangebot zielgerecht Gebrauch macht und bestimmte Bedürfnisse (Nutzen) aus dem Filmkonsum befriedigte.

Welche Nutzen und Funktionen der Film erfüllte hing natürlich von jeder einzelnen Person ab. Abschließend kann generalisierend erkannt werden, dass zu Beginn des Krieges die Soziale Orientierung wichtig war. Das Publikum wollte über das Kriegsgeschehen informiert werden. Diese Neugierde legte sich jedoch schon recht bald und Funktionen wie Ablenkung und Zeitvertreib sowie Rekreation und Unterhaltung wurden wichtiger. Der Kinobesuch diente immer mehr der Flucht vor dem Alltag und dem Krieg.

Während des Ersten Weltkrieges fand das neue Medium Film als Propagandainstrument der kriegsführenden Parteien Verwendung. Da der Blick des Films so sehr an die menschliche Wahrnehmung erinnert: bewegte Bilder, reale Objekte die wahrgenommen werden, das Objektiv als Auge usw. war es einfacher als je zuvor wirkungsvoll Propaganda zu betreiben. Die Filme wurden entweder direkt für die Kriegspropaganda produziert oder wurden von der Zensurbehörde freigegeben. Die Regelung der kinematographischen Aufnahmen wurde dem Kriegsarchiv anvertraut.

Zu Beginn des Krieges wurde versucht mit Hilfe vom Film die Massen zu mobilisieren jedoch mussten die Bilder mit den Propaganda-Absichten übereinstimmen, was die Darstellung des Krieges im Film beeinträchtigte. So waren z.B. es nicht im Interesse der Propaganda Tod und Vernichtung abzubilden, sondern eher die Kameradschaft, das fröhliche Lagerleben und die Abenteuerhaftigkeit des Krieges. Es wurde versucht mit Hilfe von Propagandafilmen den Blick des Publikums zu leiten und die Kriegsberichterstattung wurde instrumentalisiert. Vor allem von den Soldaten wurde die Darstellung des Krieges im Film kritisiert und das Volk wartete besonders zu Beginn des Krieges vergebens auf Bilder von der Front. Ab 1915 wird der Kriegsfilm in Österreich-Ungar immer mehr kritisiert, besonders die Kriegsdarstellung der ersten Jahre und es wurden realitätsgetreueren Darstellungen gefordert. Daraufhin kam es zu Veränderungen hinsichtlich der Organisation der Kriegspropaganda und es wurde 1915 z.B. die Leitung der Filmstelle des Kriegsarchivs an Sascha Kolowrat übertragen und es wurde versucht eine rein militärisch organisierte Filmpropagandastelle zu einzurichten. Auch wenn bereits 1915 Bilder von „Toten“ gezeigt wurden, wurden erst ab 1916 erlaubt Bilder von der Front erlaubt, was zu einem thematischen, visuellen und narrativen Bruch führte.

Erst ab 1917 übernahm das KPQ die Agenden der Kriegsfilmpropaganda vollständig. Die Zensur war bereits vor dem Ausbruch des Krieges streng, der Kriegsausbruch brachte nun zusätzlich noch mit sich, dass gewisse Filme militärischen oder politischen Sujets verboten wurden. Jedoch wurde die Distribution eigener Propagandafilmen durch hohe Produktionskosten und das Versäumnis von einer militärisch organisierten Filmproduktion erschwert und das Ziel, gezielt die Massen zu erreichen und zu mobilisieren, keinesfalls optimal gewährleistet. Somit standen die österreichisch-ungarischen Filmpropagandaprodukte denen der Entente-Mächte, aber auch den deutschen, in ihrer Wirkung und Effizienz nach.

Ab der Mitte des ersten Weltkriegs kommt zu einer strukturellen Veränderung - der Chef des Generalstabes dem Kommando des KPQ erteilte im Juli 1917 den Befehl, die Kriegsfilmpropaganda auf eine vollkommen neue Grundlage zu stellen und auf der kinematografischen Ebene fand eine stärkere Einbindung narrativer Elemente statt. Der im Literaturstudium angeführte Bruch konnte in den Analysen bestätigt werden.

Die analysierten Fallbeispiele konnten mit Hilfe der Definition von Propaganda als propagandistisch identifiziert werden und mit Hilfe der Differenzierung zwischen Fiktionalen und Nichtfiktionalen Filmen als dokumentarisch begriffen werden.

Mit Hilfe der Filmanalyse und der Zeitschriftanalyse konnten sowohl Kontinuitäten als auch Brüche in den Propagandafilmen festgestellt werden. Vor allem Themen wie der Krieg in den Hochalpen oder aber die Begeisterung der Technik oder die Darstellung der Monarchie und Handlungen der Kaiser konnte über den gesamten Zeitraum des Krieges beobachtet werden. Jedoch konnten auch große Unterschiede in der Darstellung festgestellt werden. Besonders im Vergleich der Darstellung der Kriegsverletzten oder Invaliden waren starke Unterschiede bemerkbar, außerdem konnte eine Diskrepanz der öffentlichen Meinung zum Krieg und der Darstellung des Ersten Weltkrieges in Propagandafilmen festgestellt werden. Besonders die Soldaten, die im Krieg kämpften kritisierten die fehlerhafte Darstellung des Krieges im Film. Die Bevölkerung litt immer mehr unter Kriegsfrust, dennoch wurde in den Filmen versucht die K.u.K. Truppen siegreich darzustellen und motivierend zu wirken.

Die Ereignisse des Ersten Weltkrieges liegen bereits über 100 Jahre zurück. Dennoch zeigt es sich als interessantes Forschungsgebiet. Besonders die Propagandafilme in Österreich-Ungarn wurden noch relativ wenig behandelt. Es wurde in dieser Arbeit versucht die Thematik zu erläutern so war der Analysefokus relativ breit. Eine engere Fokussierung kann noch weitere Ergebnisse hervorbringen. In dieser Arbeit wurde qualitativ vorgegangen. Für eine weitere Untersuchung wäre auch eine quantitative Forschungsmethode denkbar, diese könnte z.B. herausfinden in welchem Maße sich die Filmzeitschriften mit der Thematik der Kriegsfilme befassten und wie sich das Ausmaß der Berichterstattung veränderte.

Auch ein Vergleich zwischen den Propagandafilmen aus Deutschland und aus Österreich-Ungarn wäre sicherlich interessant, vor allem da viele Filme aus Deutschland importiert wurden; hier wäre es interessant herauszufinden was für ein Einfluss die deutsche Filmwirtschaft für die Österreich-Ungarische hatte.

Die Filmentwicklung wurde durch die Ereignisse des Ersten Weltkrieges mitbestimmt und die Kriegspropaganda wurde im Laufe des Krieges immer mehr organisiert. Dabei wurden die Filmpropaganda und die Darstellung des Krieges vom Publikum nicht einfach hingenommen sondern auch kritisiert. Dennoch wurde der Krieg für die Propaganda instrumentalisiert und es wurde versucht damit die Vorstellung des Publikums vom Krieg zu leiten.

## 18. Quellenverzeichnis

### 18.1. Primärliteratur

Der Filmbote Nr. 8

Die Filmwoche Nr. 9

Die Filmwoche Nr. 172, 12.8.1916

Die Kinematographische Rundschau Nr. 26

Die Kinematographische Rundschau Nr. 336

Der Kinematograph Nr. 401

Der Kinematograph Nr. 403

Der Kinobesitzer Nr. 12

Der Österreichische Komet – Fachblatt für Kinematographie, Phonographie und verwandte Branchen beziehungsweise Zentralorgan für Schausteller aller Art (Bestand für die Jahre 1914 – 1918). Nr. 220 – 429.

Leidinger, et. Al. (2010): ÖSTERREICH BOX 1: 1896-1918. Das Ende der Donaumonarchie DVD. Wien: Filmarchiv Austria

KA, AOK, KPQ - Karton 25: Brief von Hptm. d. Gstbkps. Arthur Phleps an das K.u.K. Etappenkomdo Nr. 10, 26. August 1915

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

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.

ÖStA/KA/AOK/KPQu – Karton 34/K2. Unter: Kolowrat. Kriegsarchiv Wien 929. Memoire über kinematographische Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen. Handschrift  
Vertrag über das Recht zu kinematographischen Aufnahmen auf den Kriegsschauplätzen. In: KA,

AOK, KPQ - Karton 33, Mappe: Kolowrat-Krakowsky

## 18.2. Sekundärliteratur

### 18.2.1. Bücher

Abel, Richard (Hg.) (2005): Encyclopedia of Early Cinema. London [u.a.] : Routledge

Ballhausen, Thomas (2014): Krieg der Bilder - Zur Zugänglichmachung österreichischer Filmquellen zum Ersten Weltkrieg. In: Medienimpulse (2014): <http://www.medienimpulse.at/articles/view/675> 26.07.2015

Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter (2003): Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege. Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des ersten Weltkriegs. In: Kessler, Frank (2003) (Hg.): Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 12: Theorien zum frühen Kino. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag. S. 142 - 149.

Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter (2006): Mediale (Schein-)Erfahrung während des Ersten Weltkriegs. In: Thomas, Tanja; Virchow, Fabian (Hg.) (2006): Banal Militarism. Zur Veralltägung des Militärischen im Zivilen. Bielefeld: Transcript Verlag.

Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter (2008): "Eleganzen und Eitelkeiten und draußen der Krieg". Arthur Schnitzler und die propagandistisch überformte Medienlandschaft während des ersten Weltkriegs. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL). Vol. 33 (1). De Gruyter Verlag. S. 171 - 198.

Barkhausen, Hans (1982): Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim [u.a.]: Olms

Beller, Steven (1999): The tragic carnival: Austrian Culture in the First World War. In: Roshwald, A. / Stites, R. (1999) (Hg.): European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918. Cambridge: Cambridge University Press, S.127-161.

Bir, Christoph et al. (2000): Bewegte Bilder. Der Film – Ein neues Medium propagiert den Krieg. In: Zühlke, Raoul: Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Volume 4. Hamburg: Verlag Ingrid Kämpfer. S. 367-375.

Blom, Ivo (2005): In: Abel, Richard (Hg.) (2005): Encyclopedia of Early Cinema. London [u.a.] : Routledge

Bonfadelli, Heinz et.al. (2011): Medienwirkungsforschung. 4. Auflage. Konstanz: UVK

Bono, Francesco (1999): Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In: Bono, Francesco et.al. (Hg.) (1999): Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummgeschichte. Wien: Filmarchiv Austria. S. 47-75

Bono, Francesco et.al. (Hg.) (1999): Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummgeschichte. Wien: Filmarchiv Austria. S. 47-75

Burkert, Steffen (2000): Propagandakrieg im russischen Film 1914-1917. In: Bir, Christoph et al. (2000): Bewegte Bilder. Der Film – Ein neues Medium propagiert den Krieg. In: Zühlke, Raoul (2000): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Volume 4. Hamburg: Verlag Ingrid Kämpfer. S. 376-384.

Burkhart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4. Auflage. Stuttgart: UTB

Bussemer, Thymian (2008): Propaganda. Konzepte und Theorien. Mit einem einführenden Vorwort von Peter Glotz. 2. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.

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

Büttner, Elisabeth (2005): Ein neues Medium. In: Dewald, Christian (Hg.) (2005): Filmhimmel Österreich. I. Das Privileg zu sehen. Ausgabe 2. Wien: Filmarchiv Austria. S. 2 - 6.

Carroll, Noel (1996): Theorizing the Moving Image. Cambridge [u.a.] : Cambridge Univ.

Casetti et.al. (1994): Analisi del film. Mailand: Gruppo Ed. Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS

Dahlke, Günther et al. (Hrsg.) (1993): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer. Berlin : Henschel

Daniel, Joseph (1972): Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971. Paris: Armand Colin.

Dewald, Christian (Hg.) (2005): Filmhimmel Österreich. I. Das Privileg zu sehen. Ausgabe 2. Wien: Filmarchiv Austria. S. 2 - 6.

Elsaesser, Thomas et.al. (2005): Germany. In: Abel Richard, (Hg.): Encyclopedia of Early Cinema. London [u.a.] : Routledge

Engell, Lorenz (1992): Sinn und Industrie – Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt / New York/ Paris: Edition Pandora 7.

Faulstich, Werner et. Al. (Hgg.)(1994): Fischer Filmgeschichte, Band. 1 – Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. Frankfurt am Main: Fischer Cinema.

Fritz, Walter (1981): Kino in Österreich 1896-1930. Wien: Österreichischer

Fritz, Walter (1996): Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. Wien / München: Christian Brandstätter Verlag. Bundesverlag.

Gaudreault, André (2003): Das Erscheinen des Kinematographen. In: Kessler Frank (Hg.) (2003): Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 12: Theorien zum frühen Kino. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld Verlag. S. 32 - 48.

Goergen, Jeanpaul (2009): Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz Bilder und Nachbilder der Schlacht an der Somme 1916. In: Rother, Rainer et. Al. (2009): Der Erste Weltkrieg im Film. (Hrsg.) München: Meßlinger.

Grierson, John (1947): First Principles of Dokumentary. In: Forsyth, Hardy (Hg.) (1947): Grierson on Documentary. New York: Harcourt, Brace.

Gunning, Tom (1995): Vor dem Dokumentarfilm –Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 4, Anfänge des dokumentarischen Films. Basel: Stroemfeld

Hasebrink, Uwe (2002): Publikum, Mediennutzung und Medienwirkungen. In: Jahn, Otfried et.al. (2002) (Hg.): Journalismus – Medien – Öffentlichkeit. Eine Einführung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 101-127.

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler

Hiley, Nicholas (1985): The British Army Film, You!, and For the Empire: reconstructed propaganda films, 1914-1916. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 5, No. 2, S. 169-173.

Hiley, Nicholas (1994): Hilton de Witt Girdwood and the origins of British official filming. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 13, No.2, 1993, S.129.  
Hiley, Nicholas (2005): In: Abel Richard, (Hg.): Encyclopedia of Early Cinema. London [u.a.] : Routledge

Hiley, Nicholas (1994): Der Erste Weltkrieg im britischen Film. In: Rother, Rainer (1994) (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Berlin / London: Deutsches Historisches Museum

Hirschfeld, Gerhard et.Al. (2003): Enzyklopädie. Erster Weltkrieg. Paderborn: Verlag Ferdinand Schönigh

Insenghi, Mario (1998): Breve storia dell Italia unita a uso die perplessi. Mailand: Rizzoli

Jahn, Hubertus F. (1995): Patriotic culture in Russia during world war I. New York: Cornell University

Jahn, Otfried et.al. (2002) (Hg.): Journalismus – Medien – Öffentlichkeit. Eine Einführung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Jecolas, Jean-Pierre (1994): Der französische Film 1914-1918. In: Rother, Rainer (1994): Die letzten Tage der Menschheit: Bilder des ersten Weltkrieges. Berlin: Ars Nicolai

Keitz, Ursula von et.al. (2001): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945. Marburg: Schüren

Kessler, Frank (2003) (Hg.): Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 12: Theorien zum frühen Kino. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag. S. 142 – 149

Korte, Helmut (1999): Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag

Krenn, Günther (1999): Der bewegte Mensch - Sacha Kolowrat. In: Bono et.al. (Hg.) (1999): Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummgeschichte. Wien: Filmarchiv Austria. S. 37-46.

Kuchenberger, Thomas (2005): Filmanalyse: Theorie. Methode. Kritik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag

Lamnek, Siegfried (1995): Qualitative Sozialforschung. 1. Methodologie. 3., korrigierte Aufl. Weinheim: Beltz, Psychologie-Verl.-Union.

Lasswell, Harold D. (1927): The Theory of Political Propaganda. In: American Political Science Review 21. Jg., Heft 4, S. 627-631

Le Fraper (1914): Vive la paix. Le Courrier Cinématographique. 1.8.1914. In: Daniel, Joseph (1972): Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971. Paris: Armand Colin

Lenk, Sabine (1997): Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. In: KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6, Aktualitäten. Basel: Stroemfeld

Letschnig, Melanie (2008): Filmdokumente zur Zeitgeschichte 02. Unsere Royals: Materialien aus der österreichischen Kinopresse, 1912-1916.  
[https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/data/uploads/Unsere\\_Royals\\_Mat1.pdf](https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/data/uploads/Unsere_Royals_Mat1.pdf)  
[zuletzt abgerufen 15.09.2015](#)

Leyda, Jay (1983): Kino: A History of the Russian and Soviet film. London [u.a.]: Allen & Unwin Paul

Lindberg, Oliver (2000): Der britische Film im Ersten Weltkrieg. In: Bir, Christoph et al. (2000): Bewegte Bilder. Der Film – Ein neues Medium propagiert den Krieg. In: Zühlke, Raoul (2000): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Volume 4. Hamburg: Verlag Ingrid Kämpfer. S. 355-366.

Loacker, Armin (1993): Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms. In: Maske und Kothurn, 1993, Vol.39(4), S.75-124. Böhlau Verlag GmbH & Co.KG. <http://dx.doi.org/10.7767/muk.1993.39.4.75> [zuletzt abgerufen 15.09.2015](#)

- Loiperdinger, Martin (2001): Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Keitz, Ursula von et.al. (2001): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945. Marburg: Schüren.
- Low, Rachael (1997): The History of the British Film 1914-1918. London [u.a.] : Routledge
- Lugner, Kurt (1985): Medien im Jugendalltag. Wie gehen die Jugendliche mit Medien um - Was machen Medien mit den Jugendlichen? Wien: Böhlau.
- Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien. 2 Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Maletzke, Gerhard (1963): Psychologie der Massenkommunikation: Theorie und Systematik. Hamburg: Bredow-Inst
- Maletzke, Gerhard (1972): Propaganda. Eine begriffskritische Analyse. In: Publizistik 17. Jg., Heft 2, S. 153-164.
- Mayring, Phillipp (2010): Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. Weinheim [u.a.] : Beltz
- Mayring, Phillipp (2015): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 12., überarbeitete Aufl. Weinheim [u.a.]: Beltz
- McQuail, Denis (1994): Mass communication theory. An introduction. 3 Aufl. London: Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications
- Merten, Klaus (2000): Struktur und Funktion von Propaganda. In: Publizistik 45. Jg., Heft 2. Springer Science & Business Media B.V. S. 143-162.
- Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Moreck, Curt (1926): Sittengeschichte des Kinos. Dresden: Aretz
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1996): The Oxford History of World Cinema. Oxford [u.a.] : Oxford Univ. Press
- O'Quinn, Kimberly (Hg.) (1996): The Reason and Magic of Steel: Industrial and Urban Discourses in Die Poldihütte. In: Elsaesser, Thomas (1996): A Second Life. German Cinema's First Decades. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Paul, Gerhard (2003): Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizzen und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard, et al. (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (Beiträge zur Militärgeschichte 59). München: Oldenburg
- Paupié, Kurt (1966): Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848 - 1959. Wien: Braumüller.

- Pearson, Roberta (1994): Early Cinema. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1996): The Oxford History of World Cinema. Oxford [u.a]: Oxford Univ. Press.
- Pearson, Roberta (1996): Transitional Cinema. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1996): The Oxford History of World Cinema. Oxford [u.a]: Oxford Univ. Press
- Postman, Neil (1979): Propaganda. In: Et Cetera. A Review of General Semantics 36. Jg. Heft 2, S. 128-133
- Rainer (Hg): (1994): Katalog des Deutschen Historischen Museums zur Ausstellung „Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges“. Berlin: Ars Nicolai
- Roshwald, A.; Stites, R. (1999) (Hg.): European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918. Cambridge: Cambridge University Press, S.127-161.
- Rother, Rainer (1994): Katalog des Deutschen Historischen Museums zur Ausstellung „Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges“. Berlin: Ars Nicolai
- Rother, Rainer (1998): Vom Kriegssofa zum Flug an die Front. Anmerkungen zum deutschen Film im Ersten Weltkrieg. In: Spilker, Rolf / Ulrich, Bernd (Hrsg) (1998): Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914-1918. Osnabrück: Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co.KG
- Rother, Rainer et. Al. (2009): Der Erste Weltkrieg im Film. (Hrsg.) München: Meßlinger.
- Sadoul, Georges (1957): 1904-1967: Geschichte der Filmkunst. Wien: Die Buchgemeinde
- Schulz, Winfried (1982): Ausblick am Ende des Holzweges. Eine Übersicht über die Ansätze der neuen Wirkungsforschung. In: Publizistik 27 (1-2), S. 49-73.
- Siegert, Gabriele et al. (Hg.) (2008): Zur Ökonomie der Unterhaltungsproduktion. Köln: Halem.
- Singer et. Al. (2005): USA. In: Abel, Richard (Hg.) (2005): Encyclopedia of Early Cinema. London [u.a.] : Routledge.
- Sorlin, Pierre (1994): Der italienische Film in der Zeit des Ersten Weltkrieges. In: Rother, Rainer (Hg.) (1994): Katalog des Deutschen Historischen Museums zur Ausstellung „Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges“. Berlin : Ars Nicolai
- Sorlin, Pierre (1996): Italian National Cinema 1896-1996. London [u.a.] : Routledge
- Spilker, Rolf / Ulrich, Bernd (Hrsg) (1998): Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914-1918. Osnabrück: Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co.KG
- Steinhorst, Anja (2000): Der italienische Propagandakrieg. In: Bir, Christoph et al. (2000): Bewegte Bilder. Der Film – Ein neues Medium propagiert den Krieg. In: Zühlke, Raoul (2000): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Volume 4. Hamburg: Verlag Ingrid Kämpfer. S. 347-354

Stiasny, Philipp (2004): Review of Oppelt, Ulrike. Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=18381>  
01.02.2014

Sturm, Hertha / Brown, J.Ray (Hg.) (1979): Wie Kinder mit dem Fernsehen umgehen. Nutzen und Wirkungen eines Mediums. Stuttgart: Klett-Cotta.

Taylor, Henri McKean (2002): Rolle des Lebens – Die Filmbiographie als narratives System. Rolle des Lebens – Die Filmbiographie als narratives System. Marburg : Schüren

Toeplitz, Jerry (1979): Geschichte des Films. Band 1: 1895-1928. München: Rogner und Bernhard

Thomas, Tanja / Virchow, Fabian (Hg.) (2006): Banal Militarism. Zur Veralltäglichung des Militärischen im Zivilen. Bielefeld: Transcript Verlag.

Tsivian, Yuri (1990): Silent Witnesses: Russian Films, 1908-1919. British Film Inst.

Uricchio, William (1996): The First World War and the Crisis in Europe. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), The Oxford History of World Cinema. Oxford [u.a]: Oxford Univ. Press

Vasey, Ruth (Hg.) (1996): The World-Wide Spread of Cinema. In: Nowell-Smith, Geoffrey The Oxford History of World Cinema. Oxford [u.a]. Oxford Univ. Press.

Zglinicki (1979): Der Weg des Films. Hildesheim, New York: Olms

Zühlke, Raoul (200): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Volume 4. Hamburg: Verlag Ingrid Kämpfer.

### 18.2.2. Diplomarbeiten

Denkmayr, Oswald (2012): Kurbelmann im Kriegsdienst. Die Operateure der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs und des k.u.k. Kriegspressequartiers 1914 bis 1918. Wien: Universität Wien.

Krivanec, Eva (2009): Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg. Um Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Lissabon, Paris, Wien) während des ersten Weltkriegs. Wien: Universität Wien.

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

Spitzer, Helmut (1998): Sascha-Film. Ein historischer Kurzüberblick. Wien: Universität Wien.

Winkler, Paul (2013): Krieg auf der Leinwand – Die Darstellung des Ersten Weltkrieges am Beispiel österreichisch-ungarischer Filmquellen der Jahre 1914 bis 1918. Wien: Universität Wien.

### 18.2.3. Dissertationen

Pauer, Florian (1982): Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchzeit der Kinematographie – 1895 – 1918. Wien: Universität Wien.

Schölzer, Hildegrund (1965): Die Propaganda des Kriegspressequartiers im ersten Weltkrieg 1914-1918. Wien: Universität Wien.

### 18.2.4. Internetquellen

<http://www.blog-ueber-fotografie.de/fototechnik/das-erste-zoom-objektiv-der-welt/>  
24.01.2014

<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/heldenkampf/multilingual%3A1>  
25.12.2013

<http://www.europeana19141918.eu/de/europeana/record/08621/1037479000000262003>  
15.8.2015

<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/poldih%C3%BCtte/multilingual%3A1>  
28.12.2013

<http://deutsches-filminstitut.de/projekte-festivals/efg1914/> 6.2.2014

<http://www.oocities.org/veldes1/eugen.html> 2.2.2014

<http://tinyurl.com/psbz43g> zuletzt abgerufen am 22.8.2015

<http://tinyurl.com/o6nfp66> 15.7.2015

## 19. Filmografie

### 19.1. Filmnennungen aus Österreich-Ungarn

#### 19.1.1. Vor dem Ersten Weltkrieg

Aufnahmen vom Semmeringrennen (Ö-U 1909)

Der Concorde Platz in Paris (Ö-U)

Der Dorftrottel (Ö-U)

Der Hut im Kino (Ö-U)

Der Millionenonkel (Ö-U 1913)

Der Müller und sein Kind (Ö-U 1910)

Der Unbekannte“ (Ö-U 1911/12)

Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von Wiener Neustadt (Ö-U)

Die Brautnacht der Pensionatstochter (Ö-U)  
Die Eisenbahn (Ö-U)  
Die Gewinnung des Eisens am Steirischen Erzberg in Eisenerz (Ö-U 1912)  
Eine Tunnelfahrt im Aussichtswagen während der Fahrt aufgenommen (Ö-U)  
Kaiser Joseph II (Ö-U 1912)  
Mutter (Ö-U)  
Nur ein armer Knecht (Ö-U)  
Schiffspromenade (Ö-U)  
Von Stufe zu Stufe (Ö-U 1908)

### **19.1.2. Zur Zeit des Ersten Weltkrieges**

8 Tage im Gefolge des Thronfolgerpaares (Ö-U 1915)  
Abmarsch der jetzt siegreichen österreichischen Sachsen dragoner (Ö-U 1914)  
Abmarsch unseres tapferen Warasdiner Infant.-Regts. Nr. 16 aus der Wiener Garnison (Ö-U 1914)  
Auf nach Serbien (Ö-U 1914)  
Auf Patrouille im Osten (Ö-U 1915)  
Aufnahmen vom Kriegsschauplatze (Ö-U 1914)  
Aufnahmen von unserem Kriegsschauplatz (Ö-U 1914)  
Aufnahmen während der Schlacht bei Meggrabova (Ö-U 1914)  
Aus der Belagerung von Przemsyl (Ö-U 1914)  
Bilder vom Kriegsschauplatze (Ö-U 1914)  
Bilder vom südlichen Kriegsschauplatze (Ö-U 1914)  
Bosnien und Herzegowina (Ö-U 1918)  
Das Kind meines Nächsten (Ö-U 1918)  
Das Kriegspatenkind (Ö-U 1915)  
Das rote Kreuz im Film (Ö-U 1914)  
Das Wächterhäuschen in den Karpathen (Ö-U 1915)  
Das zerstörte Görz (Ö-U 1916)

Defilee von österreichischen Kriegsinvaliden im Ersten Weltkrieg (Ö-U 1918)  
Dem Frieden entgegen (Ö-U 1917)  
Der Einzug unserer Truppen in Odessa (Ö-U 1918)  
Der Heldenkampf im Schnee und Eis (Ö-U 1918)  
Der Kampf im Alpenrot (Ö-U 1917)  
Der Kampf mit dem Hochgebirge (Ö-U 1917)  
Der Kriegswaise Dank (Ö-U 1916)  
Der Landsturmmann (Ö-U 1914)  
Der schwarze Husar (Ö-U 1915)  
Der Stellungskrieg in den Alpen (Ö-U 1917)  
Der Tiroler Kaiserjäger (Ö-U 1915)  
Der Traum eines österreichischen Reservisten (Ö-U 1915)  
Der Zusammenbruch der italienischen Front (Ö-U 1917)  
Die Befreiung der Bukowina (Ö-U 1917)  
Die Braut des Reserveleutnants (Ö-U 1916)  
Die Durchbruchsschlachten in Galizien (Ö-U 1915)  
Die Einnahme von Przemsyl (Ö-U 1915)  
Die Eroberung der Bukowina (Ö-U 1917)  
Die ersten Verwundeten und Kriegsgefangenen in Eger (Ö-U 1914)  
Die Freuden der Reserveübung (Ö-U 1914)  
Die Friedensverhandlungen in Bukarest (Ö-U 1918)  
Die Heimreise der kriegsgefangenen Ukrainer (Ö-U 1918)  
Die Heldin der Karpaten (Ö-U 1916)  
Die k.u.k. Artillerie im Westen (Ö-U 1918)  
Die k.u.k. Artillerie in der Türkei (Ö-U 1918)  
Die letzte Truppenrevue Erzherzog Franz Ferdinands (Ö-U 1914)  
Die österr. – ungar. Armee (Ö-U 1914)  
Die siegreichen Heere Österreich-Ungarns und Deutschlands sowie die Heere unserer Feinde (Ö-U 1915)  
Die Stadt Krakau zur Kriegszeit (Ö-U 1916)  
Die Verteidigung der Karpathen (Ö-U 1916)

Die zehnte Isonzoschlacht (Ö-U 1917)  
Ein Gefechtstag einer öst.-ung. Armee (Ö-U 1916)  
Ein Held im Schützengraben (Ö-U 1915)  
Eisenbahnregiment Kroneuburg (Ö-U 1914)  
Er will ins Feld (Ö-U 1915)  
Erste Aufnahmen vom südlichen Kriegsschauplatze (Ö-U 1914)  
Freier Dienst (Ö-U 1918)  
Gestern noch auf stolzen Rossen (Ö-U 1916)  
Honved gegen Italien (Ö-U 1918)  
Kaiser Karl I. bei Jung-Oesterreich (Ö-U 1917)  
Kavallerie Reitübungen (Ö-U 1914)  
Kinematographische Kriegsbilder (Ö-U 1914)  
Kriegsspiele unserer k.u.k. Armee (Ö-U 1916)  
Lebende Kriegskarte(Ö-U 1915)  
Luftkaempfe (Ö-U 1917)  
Lyon Lea (Ö-U 1916)  
Militärschule in Flaschau (Ö-U 1914)  
Mit der siegreichen Kővősz Armee durch die Bukowina (Ö-U 1917)  
Mit Herz und Hand fürs Vaterland (Ö-U 1915)  
Oesterreichs Krieg in 3000 Metern Höhe (Ö-U 1915)  
Österreich- Ungarns Krieg in Schnee und Eis (Ö-U 1916)  
Österreichs Heldensöhne (Ö-U 1916)  
Österreichs Kriegsflotte(Ö-U 1914)  
Österreichs und die Heere unserer Feinde(Ö-U 1914)  
Schlacht bei Lemberg (Ö-U 1914)  
Skifahrertruppen im Zillertal (Ö-U 1915)  
Soldaten auf Schneeschuhen im Gebirge (Ö-U 1915)  
Sr. K.u.k. Hoheit Erzberg Franz Ferdinand mit seiner durchlauchtigsten Familie in seinem Schlosse Konopischt in Böhmen (Ö-U 1914)  
Sr. Majestät Franz Ferdinand und viele Mitglieder des kaiserlichen Hauses(Ö-U 1914)  
Sr. Majestät Kaiser Karl I. an der Tiroler Front (Ö-U 1917)

Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Ablebens Sr. Maj. Des Kaisers Franz Josef I (Ö-U 1916)

Unser Kaiser. Szenen aus dem Leben Sr. Majestät (Ö-U 1917)

Wie Belgrad aussieht nach einem Jahre österr.-ung. Verwaltung (Ö-U 1917)

Wie man aus alten Zeitungen Bettdecken für Soldaten macht (Ö-U 1915)

Wien im Kriege (Ö-U 1916)

Wiener Kriegsbilder (Ö-U 1914 )

Wir müssen siegen (Ö-U 1914)

Zofia (Ö-U 1915)

## **19.2.Filmnennungen aus anderen Ländern**

À Biribi (F 1907)

America´s Answer (USA)

Battle of the Somme (GB 1916)

Bei unseren Helden an der Somme (D 1917)

Birth of Nation (USA 1915)

Britain Prepared (GB 1915)

Cabiria (IT 1914)

Chained To The Enemy (GB)

Christmas Whithout Daddy (GB)

Cretinetti (IT)

Das ganze Deutschland soll es sein! (D 1914)

Das Vaterland Ruft (D 1914)

Deutsche Frauen (D 1914)

Deutsche Helden (D 1914)

Deutsche Treue (D 1914)

Die kleine Amerikanerin (USA 1917)

Die Schöne Ljukanida – Der Krieg der Gehörten mit den Schnurrbärtigen (R 1912)

Eiko-Woche (D)

Es Braust Ein Ruf wie Donnerhall (D 1914)

Fall Erzurums in der Türkei (RU)  
For the Empire (GB 1916)  
Fürs Vaterland! (D)  
Gaumont Graphic (F 1910-32)  
Greatest Thing in Life (USA 1918)  
Greatest Thing in Life (USA 1918)  
Guerra sull' Adamello (IT 1916)  
Hearts of the World (USA 1918)  
Hearts of the World (USA 1918)  
Hors La Loi (F 1912)  
Im Scheinwerferstrahl der deutschen Flugabwehr (RU)  
Jane Shore (GB)  
Kriegsgetraut (D 1914)  
La Vie Telle Qu'elle Est (F 1911 – 12)  
Leuchtfeuer für Lubaczow (D 1914)  
Maciste Alpino (IT 1916)  
Messter-Woche (D 1914-1922)  
Michels eiserne Faust (D 1914)  
Nerone (IT 1909)  
Nun wollen wir sie alle dreschen (D 1914)  
O.H.M.S.: Our Helpless Millions Saved (GB)  
Once a Hun, always a Hun (GB)  
Once Upon a Time (GB 1915)  
Pathé Gazette (F 1910 – 70)  
Pathé-Journal (F 1908-1928)  
Pershing's Crusades (USA)  
Quo Vadis (IT 1913)  
Russland In Bildern (F 1908)  
Saving The Colours (GB)  
Shoulder Arms (USA 1918)

Silvesterfeier im Schützengraben (D 1914)  
St. Quentin (GB 1917)  
Stenka Razin (R 1908)  
The Battle of the Ancre and the Advance of the Tanks“(GB 1917)  
The Bond (USA 1918)  
The Great Spy Raid (GB)  
The Invasion of Britain (GB 1917)  
The Life of Lord Kitchener (GB)  
The Stepson of Mars (RU 1914)  
The Storming and Capture of Erzurum (RU 1916)  
The Terrors Of The Great European war (GB)  
Trista let Dinastija Romanow – Dreihundert Jahre Dynastie Romanow (R 1913)  
Tropical War (GB 1910)  
Uns die Ehre, dem Feind der Tod (RU)  
War Brides (USA 1916)  
With the Empire´s Fighters (GB 1916)  
Wozarenije Romanowch- Die Herrschaft der Romanows (R 1913)  
You! (GB)  
Your Country Needs You (GB)

## **20. Abkürzungsverzeichnis**

AOK: Armeeeoberkommando  
HLKO: Haager Landkriegsordnung  
K.u.K.: Kaiserlich und Königlich  
KPQ: Kriegspressequartier  
Sq: Sequenz

## **21. Anhang**

### **21.1. Lebenslauf**

Sandra Koeune

#### **Zur Person:**

Geburtsdatum: 19.05.1985  
Geburtsort: Luxemburg  
Staatsbürgerschaft: Luxemburgisch  
Email: [Sandra.Koeune@gmx.at](mailto:Sandra.Koeune@gmx.at)

#### **Schulbildung:**

1991 - 1997 Primärschule, Lorentzweiler (Luxemburg)  
1997 - 2002 Lycée classique Robert Schuman Luxemburg (Gymnasium )  
2002 - 2005 Lycée classique Michel Rodange Luxemburg  
Sektion A2: Sprachen – Sozial- und Humanwissenschaften

#### **Studium:**

2005 - 2015 Universität Wien - Studium Publizistik und  
Kommunikationswissenschaft

#### **Erhaltene Diplome:**

30 Juni 2005 Diplôme de fin d'études mention assez bien  
(entspricht dem deutschen sowie dem französischen Abitur)  
16 März 2012 Bakkalaureat der Publizistik und  
Kommunikationswissenschaften  
(Schwerpunkt Print und TV)

#### **Sprachkenntnisse:**

Deutsch: Fließend schreiben und sprechen  
Luxemburgisch: Muttersprache  
Französisch: Fließend schreiben und sprechen  
Englisch: Fließend schreiben und sprechen / Business English II  
Portugiesisch: Grundkenntnisse

#### **Praktische Erfahrungen:**

2011 – 2013 UTV  
2012 Praktikum bei ZDF Auslandsstudio Südosteuropa  
2014 - 2015 Freie Mitarbeiterin bei BVZ (Burgenländische  
Volkszeitung)

## 21.2. Abstract

Die vorliegende Magisterarbeit setzt sich mit der Thematik der österreich-ungarischen Propagandafilme während dem Ersten Weltkrieg auseinander. Das Ziel ist erstens vermutete narrativen, thematischen und visuellen Brüchen in der Filmproduktion im Ersten Weltkrieg aufzuzeigen, die beim Versuch, die Filme an das Publikum anzupassen, um deren Vorstellung vom Krieg zu leiten entstanden sind und zweitens die Diskrepanz der öffentlichen Meinung zum Krieg und der Darstellung des Ersten Weltkrieges in Propagandafilmen darzustellen.

Um auf das Thema hinzuführen, wird ein kurzer geschichtlicher Überblick gegeben; zunächst wird auf die Geschichte des Films und des Kinos bis zu den Anfänger ihrer Institutionalisierung eingegangen und zusätzlich wird versucht das kinematographische Filmschaffen in Österreich-Ungarn in einen internationalen Rahmen zu positionieren. Auf der Publikumsebene wird sowohl auf die Wirkungsebene, den Nutzansatz, den Symbolischen Interaktionismus sowie auf den Uses-and-Gratification Approach eingegangen und es werden weiters auf die verschiedenen Funktionen des Medium Film erläutert. Dabei wird das Publikum des Ersten Weltkrieges als aktives Publikum betrachtet.

Mit Hilfe einer Kombination von einer qualitativen Zeitschriftenanalyse nach Mayring der Filmzeitschrift „*Österreichischer Komet*“ der Jahre 1914-1918 und einer Filmanalyse von ausgewählten Fallbeispielen werden verschiedene Brüche, aber auch Kontinuitäten hinsichtlich der Filmdarstellung des Krieges während dem Ersten Weltkrieg aufgezeigt. Besonders ab 1916 kann ein solcher Bruch gefunden werden, im Gegensatz zu den Vorjahren wurden Bilder von der Front gezeigt und die Filme und eine stärkere Einbindung von narrativen Elementen kann beobachtet werden.

Anhand der Zeitschriftenanalyse wird dargestellt, dass nach einer ersten Kriegseuphorie das Interesse des Publikums an Kriegsfilmen schwand. Das Publikum versuchte mit Hilfe vom Film immer mehr vor dem Alltag und den Kriegssorgen zu flüchten. Zudem wird aufgezeigt, dass die Darstellung des Krieges im Film vom Publikum kritisiert wurde.

### 21.3.English Abstract

The present Master Thesis deals with the subject of Austrian-Hungarian Propaganda movies during the First World War. The aim of the Thesis is firstly to illustrate narrative, thematic and visual changes in the movie production in the First World War which emerged while trying to adjust the movies to the public, to conduct their conception of the war and secondly to display the gap between the public opinion of the First World War and its representation.

To broach the subject a brief introduction on movie and cinematic history is given from its beginning till its institutionalization. Furthermore the cinematographic filmmaking in Austria-Hungary with its important figures will be explained.

Taking the audience into consideration, the Uses-and-Gratification approach and the symbolic interactionism as well as the movie functions will be explained. The audience of the First World War is perceived to be an active one.

A combination of qualitative researches in form of a movie journal analysis of the movie magazine "*Österreichischer Komet*" 1914-1918 using the Mayring method and a film analysis of selected case studies is used, to highlight various changes as well as continuities in film representation during the First World War. Especially since 1916 the movie representation changed and recordings from the military front were shown and the movies showed more narrative elements.

Based on the movie journal analysis it is shown that the war euphoria faded and the public's interest in war films decreased. They visited cinema with the aim to escape the war and everyday worries. Furthermore it is shown that the movie representation of the war has been criticized by the public.