



Kinematografische Propaganda und Zensur in Österreich-Ungarn von 1914–1918 als gescheitertes kybernetisches Modell

Paul Winkler

1. Vorwort

(Medien-)Pädagogik, verstanden als Medienverbund zur programmierten "Unterrichtung" einer breiten Masse wurde bereits vor 1914 erfahren. Zweifelsohne kam es jedoch während dem Ersten Weltkrieg zu einer intensiven Orchestrierung der zur Verfügung stehenden Medien. Die angestrebte *Volkserziehung* kann dabei als kybernetisches Regelkreismodell betrachtet werden. Als ganz spezielles systemimmanentes Instrument, stellte sich dabei das Kino heraus. Anfangs etwas zögerlich, verstand man es mit Verlauf des Krieges auch in der Donaumonarchie, die Möglichkeiten der bewegten Bilder immer umfassender auszunützen. Das Kino sollte als Regler, dem Publikum Führungsgrößen vor Augen führen und das einzelne Individuum gleichzeitig zu einer Art Selbstregulation auffordern. Vorstellungs- und Wertewelten der Menschen sollten homogenisiert werden und das

System in dieser Weise stabilisieren. Offenes Feedback war unerwünscht; Grundstimmungen und Diskurse innerhalb der Bevölkerung blieben jedoch nicht unbemerkt und wurden auf der Leinwand bearbeitet, wobei begründete Befürchtungen, Zweifel und Ängste, zu entkräften versucht wurden. Mit fortschreitender Kriegsdauer taten sich Zensur und Propaganda immer schwerer, ein geschöntes Bild der Situation glaubhaft darzustellen. Schließlich vermochte das Flimmern der Leinwände, die Botschaften des Systems nicht mehr zu vermitteln. Das kybernetische Modell der Volkserziehung über Kamera und Leinwand, welches die Gesellschaft militärisch überprägte, Überlegenheit predigte, Gewalt normalisierte und das kriegsbedingte Sterben humanisierte, musste letztlich scheitern. Der vorliegende Artikel soll einen kurzen Einblick in den Aufbau dieses – letztlich gescheiterten – regulativen Werkes der kinematografischen Propaganda und Zensur in Österreich-Ungarn geben, wobei der Fokus auf der dokumentarischen Berichterstattung vom Krieg liegt, die eine vermeintliche Realität repräsentieren sollte.

2. Dokumentarische Propaganda

"Mit Geschmack gewählte Naturaufnahmen, die eines gewissen aktuellen Anstriches nicht entbehren sollen, gewisse Films patriotischer Tendenz, wie Manöver, Übungen und das Leben unserer oder verbündeter Truppen – die der gegenwärtigen Stimmung Rechnung tragen und durch Strammheit und Haltung das Vertrauen zu unseren Armeen kräftigen, werden gewiß Beifall finden." (Kinematographische Rundschau 1914, 336: 2) Mit der Aufgabe derartige Aufnahmen zu tätigen, sind am 11. August 1914 zehn Kinoexposituren betraut worden. Auf Wunsch des *k.u.k. Kriegsministeriums* wurde das *k.u.k. Armeeoberkommando* beziehungsweise das *k.u.k. Kriegspressequartier* angehalten, die Exposituren zu kreieren. Die praktische Durchführung sollte die *Sascha-Filmfabrik*, die *Wiener-Kunstfilm* und die *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie* bewerkstelligen. Die Aufstellung der Teams in militärischer Hinsicht oblag dem *k.u.k. Kriegsarchiv*. (Der Filmbote 1918, 2: 8)

Im September 1914 brachte die *Wiener-Kunstfilm* die erste Kriegswochenschau heraus. (Fritz 1997: 69) Es waren bereits acht Folgen des KRIEGS-JOURNAL (Ö-U 1914), der *Wiener-Kunstfilm* erschienen, als die *Sascha-Filmfabrik* mit den Firmen *Philipp und Pressburger* und *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Gesellschaft* die Serie *Österreichischer Kino-Wochenbericht vom nördlichen und südlichen Kriegsschauplatz* (Ö-U 1914 – 16) veröffentlichte. (Fritz 1997: 69)

So kam es auch in Österreich-Ungarn "zu einer intensiven Nutzung des bestehenden bzw. eines noch zu installierenden Medienverbundes" und eine intermediale, informationsbezogene Propagandakriegsführung wurde forcierte. (Ballhausen/Krenn 2003, 145) Gerade jenes Genre, das sich als non-fiktional ausgab, konnte vorerst sehr gut für die Propaganda funktionalisiert werden. (Jung 2009: 23) Der epochenspezifische Glaube an die technische Gerätschaft, und ihre vermeintliche Fähigkeit, die Realität wahrheitsgetreu wiederzugeben, sowie das Verlangen des Publikums nach Authentizität, machte gerade Kriegsbilder zu einem geeigneten Werkzeug der Propaganda: "Es ist wohl einleuchtend, daß die häufige Darstellung militärischer Szenen der eigenen Armee und Flotte, wenn geschickt in Angriff genommen und in möglichst großem Rahmen durchgeführt, durch die bekannte suggestive Massenwirkung der Kinos unendlich viel dazu beitragen würde, unsere Wehrmacht und ihre Einrichtungen in den breiten Schichten der Bevölkerung, also gerade in jenen, die uns bisher verhältnismäßig kühl gegenübergestanden sind, zu popularisieren." (Kinematographische Rundschau 1914, 329: 8–9)

1914 wurden zuerst zwei Kinoexpositionen vom Kriegspressequartier aufgestellt; fünf weitere sollten vom Kriegsarchiv geschaffen werden. Hauptmann Zitterhofer oblag dabei die Leitung von Zensur und Propaganda innerhalb des *Kriegsarchivs*. Weil jedoch die anfängliche Nachfrage nach Kriegsbildern schnell wieder einbrach, baten die drei Firmen mit Hinweis auf die schwere finanzielle Last um die Lösung ihrer Verträge. Der Vertrag wurde bis zum 6. August 1915 aufgelöst und es wurde eine autonome Stelle mit dem Titel *Kriegsfilmpropaganda* unter Regie des Kriegsarchivs gebildet. Zum technischen Leiter wurde Sascha

Kolowrat bestellt. Die *Wiener-Kunstfilm* schied aus den weiteren militärischen Produktionen gänzlich aus, dagegen erlangte die *Sascha-Filmfabrik* schnell eine führende Rolle innerhalb der *Kriegsfilmpropagandastelle*. Nur sie war in der Lage, die Produktion entsprechend anzukurbeln. (Mayer 1963: 83–86/Schwarz 1992: 36/Wickenhauser 1967: 73–74)

1916 handelt Kolowrat eine Partnerschaft mit dem deutschen Film-tycoon Oskar Messter aus, die zu einer weiteren Marktdominanz führt. (Krenn 1999: 42/Dassanowsky 2005: 21/Bono 1999: 60) Die Zusammenarbeit zeigte sich in der Ausgabe der gemeinsamen Kriegswochenschau, Sascha-Messter-Woche (Ö-U / D, 1916 / 17) (Bono 1999: 60). Mit Gründung der *UFA* 1917 in Berlin war die Zusammenarbeit zwischen Messter und Kolowrat jedoch beendet und der Rest von Kolowrats Firma wurde in die *Sascha Filmindustrie AG Wien* umgewandelt. (Fritz 1997: 70)

1917 ist die *Kriegsfilmpropagandastelle* auf Betreiben von Oberst Eisner-Bubna direkt dem *Kriegspressequartier* unterstellt worden und die direkte Leitung der Filmstelle ging gleichzeitig von Oberleutnant Sascha Kolowrat auf Hauptmann Otto Löwenstein über. (Schwarz 1992: 36/Mayer 1963: 88) "Die Filmpropaganda diene dem KPQ =Kriegspressequartier zur Propagierung des Krieges und sollte die Schwierigkeiten zeigen, unter denen die Truppen kämpften, weiters die hervorragende Wirkung der Verwaltung in den von der österreichisch-ungarischen Armee besetzten Gebieten, die Behandlung der Kriegsgefangenen, den kulturellen Zustand der Monarchie, die Volksernährung, die Kriegsbetriebe und die landschaftlichen Schönheiten der Monarchie. Endlich sollte sie auch der dynastischen Propaganda dienen." (Mayer 1963: 83) Das Interesse an diesen Bildern bestand jedoch nur solange, als das Dargestellte und die aktuelle Situation nicht zu sehr auseinanderklafften. Dieser Zustand sollte bald eintreten (Baumeister 2003: 249). Ballhausen schreibt dazu: "Die unvorhergesehene Dauer der Ereignisse, das wechselnde Kriegsglück und wohl auch der Gewöhnungsfaktor lassen das Interesse allmählich sinken." (Ballhausen/Krenn 2003, Volksbildung: 25–26) Der Euphorie folgte eine schnell eintretende Ernüchterung und die dokumentarischen Bilder

ließen sich nur mehr zu sehr billigen Preisen an die Kinos vergeben (Schwarz 1992: 37).

Dazu ein Bericht von Major Zitterhofer, vormaliger Abteilungschef der *Sascha-Filmindustrie* und Leiter der Kriegsfilm-Propaganda: "Mit der Zeit aber erlahmte das Interesse für den Kriegsfilm und man bekam die ewigen ‚Etappenbilder‘ herzlich satt. Dazumal konnte man unseren Kriegsfilm nur dadurch zur Vorführung bringen, daß man ihn zwischen das Drama und das Lustspiel einschob und das Publikum dadurch gewissermaßen zwang, diesen militärischen Film geneigtest zur Kenntnis zu nehmen" (Ballhausen/Krenn 2003, 26). Von den Kriegsschauplätzen wurden die privaten Filmfirmen ab 1917 wieder verdrängt, da das *Kriegspressequartier* die Propagandaufnahmen selbst gestalten wollte. Zum Ausgleich sollten die privaten Firmen nun vermehrt Natur- und Industriebilder, als Beiprogramm zu den Kriegsberichten, herstellen (Kieninger/Thaller/Wostry 2009: 11).

Die Not, die überall herrschte, konnte zu Kriegsende kaum noch beschönigt beziehungsweise mit Kriegsbildern gerechtfertigt werden. Vielmehr trat der Umstand, dass das Unterhaltungssystem Kino Kriegsalltag und soziale Not etwas erträglicher machen konnte, in den späten Kriegsjahren immer deutlicher hervor. So wurden auch für die Front eigene Vorführstätten eingerichtet. 87 dieser Frontkinos waren im Jahr 1917 für das *Kriegsministerium* aktiv (Österreichischer Komet 1917, 351: 4–5).

Das Kino entwickelte sich, besonders in den letzten Jahren des Krieges, zu einem wertvollen sozialen Ventil und Stabilisator der Massen. Dieser Ort der Unterhaltung, an dem die Leiden und die Sorgen des Lebens sowie der schreckliche Hunger zumindest eine kurze Zeit vergessen werden konnten, war nicht einzusparen (Schwarz 1992: 35–38). Auch deshalb gestaltete sich das letzte halbe Jahr der Donaumonarchie, "Trotz Hungers- und Kohlennot, der Spanischen Grippe und des Zusammenbruchs der politischen und gesellschaftlichen Ordnung", zu einem der produktivsten der österreichischen Filmgeschichte (Kieninger/Thaller/Wostry 2009:12).

3. Funktion der Zensur

Zivile und militärische Zensur hatten im Allgemeinen die Aufgabe, darauf Acht zu geben, dass moralische, religiöse, politische und nationale Sittenvorstellungen nicht verletzt wurden. Daneben sollte die Zensur für den Weiterbestand von Ordnung und Sicherheit sowie den Schutz der Jugend sorgen. Nicht nur ausländische Filme, sondern auch Produktionen aus dem deutschen Reich und der Donaumonarchie wurden verboten oder zensuriert, wenn die Bilder beispielsweise zu "krasse Abschiedsszenen von ins Feld ziehenden Soldaten von ihren Angehörigen" zeigten. Auch wurden Szenen entfernt, in denen die Grausamkeit des Krieges zu drastisch dargestellt wurde (Wickenhauser 1967: 96–102). Generell gab es die Weisung des *Armeeoberkommandos*, dass nichts gezeigt werden sollte, was "der rauhen Wirklichkeit allzunahe kam und geneigt war, herabzustimmen". In der Folge wurden Bilder des Filmpersonals von der Front mit gestellten Szenen vermischt und dramaturgische Handlungen erarbeitet, die bei Frontsoldaten aber eher verspottet wurden, da es den Anschein hatte, als würde das Filmpersonal den eigentlichen Feuerbereich meiden (Mayer 1963: 90/Wickenhauser 1967: 104). Deshalb setzte sich Oberst Wilhelm Eisner-Bubna dafür ein, die Kriegswochen überhaupt nicht mehr zu zeigen beziehungsweise zumindest die Etappenbilder daraus entfernen zu lassen. Die militärische Zensur versuchte zudem die militärische Geheimhaltung zu wahren. Keine Aufnahmen von Landschaften, die von taktischem Interesse sein konnten, durften gemacht werden. Moderne Kriegstechnik musste verschleiert werden und Stellungen durften nur gezeigt werden, wenn der gefilmte Bereich nicht mehr umkämpft war. (Ebd.)

4. Zivile Zensur ab 1914

Wie bisher wurde die Zensur von Filmen von der Polizeidirektion Wien durchgeführt, wobei die Ergebnisse lediglich eine Empfehlung für die

übrigen Landesstellen darstellten (Ballhausen/Caneppele 2005: 12–13). Eine erste überregionale Maßnahme der zivilen Zensur, also der *k.u.k. Polizeidirektion Wien*, mit Ausbruch des Krieges war das Einfuhrverbot ausländischer Filme. Dieser Stimulationsversuch der heimischen Filmindustrie begann jedoch sehr zögerlich zu wirken, weshalb das Verbot in besonderen Fällen aufgehoben werden konnte, falls die Filme etwa der Propaganda Österreich-Ungarns dienten (Kinematographische Rundschau 1914, 338: 3–10). Um die KinoinhaberInnen nicht weiter zu schädigen, musste das Vorführverbot für bereits importierte Filme wieder aufgehoben werden. Bei den ausländischen Filmen mussten vor der Projektion alle Hinweise auf das Produktionsland entfernt werden (Kinematographische Rundschau 1914, 346: 2–3).

Eine Veränderung der Vorgehensweise wurde im Juli 1916 durchgesetzt. Innerhalb der *k.u.k. Polizeidirektion* wurde die Zensur nun nicht mehr vom *Administrativbüro*, sondern vom *Pressebüro* unter Regierungsrat Dr. Arnold Habison durchgeführt. In diesem Jahr fielen etwa 250 Filme der Zensur zum Opfer (Kinematographische Rundschau 1916, 460: 16–91). Auch während des Krieges machte den Kinoindustriellen die Dezentralisierung der Zensur in der Donaumonarchie zu schaffen. Nachdem am 30. Juni 1916 in Innsbruck die Nachzensur aller Filme angeordnet worden war, verfasste der *Bund der Kinoindustriellen* eine Denkschrift über die Filmzensur in Österreich-Ungarn, die sich auf die Sonderregelungen in Tirol und Schlesien bezog. Ziel war wie schon vor dem Krieg eine Zentralisation der Zensurenentscheidungen in Wien (Österreichischer Komet 1916, 326: 1–4/Wickenhauser 1967: 87).

Ein weiteres zentrales Thema der Zensur in den Kriegsjahren war der Jugendschutz. Filmverbote konnten in den einzelnen Ländern separat von den Landesschulbehörden ausgesprochen werden (Ebd.: 89). Während des Krieges machten die diversen Stellen, rigorosen Gebrauch davon (Ebd.: 89–94). So regte in Prag ein Zensurbeirat 1916 ein vollständiges Verbot von Vorstellungen für Jugendliche an (Ebd.: 89). Durch den Vorschlag, den das Ministerium für Inneres gut hieß, wurde in Mähren und Schlesien Druck auf die KinematografenbesitzerInnen ausgeübt,

welche sich zum *freiwilligen Verbot* gezwungen sahen. (Kinematographische Rundschau 1916, 440: 8) Zumindest in Schlesien wurde dieses Verbot jedoch für propagandistische Filme aufgehoben (Wickenhauser 1967: 91). Auch in Niederösterreich wurden die für Jugendliche freigegebenen Filme einer neuerlichen Zensur zugeführt und bis dahin verboten, wobei im Zensurkataster nun nur mehr die erlaubten Filme geführt wurden (Kinematographische Rundschau 1916, 460: 16–91).

Interessanterweise erließ das *Heeresgruppenkommando der Südwestfront* eine Anordnung zum Schutz der Jugend, die an die Landesstellen von Tirol, Salzburg, Steiermark, Kärnten und Krain gerichtet war (Wickenhauser 1967: 91). Zusätzlich zu diesen Regionen kam es auch noch in Dalmatien und Oberösterreich zwischen 1916 und 1917 zu Regelungen, die Vorführungen für Jugendliche erst ab dem 17. Lebensjahr erlaubten, wobei speziell freigegebene Filme ausgenommen waren. Lediglich Triest strebte solch ein Verbot nur bis zum 12. Lebensjahr an und verwies bereits auf die stabilisierende Wirkung des Kinos, insbesondere in der Kriegszeit (Ebd.: 92–93). Das Ministerium für Kultus und Unterricht regte auch im Innenministerium eine ähnliche Regelung an, welche die Länderzensur verstärkend unterstützen sollte. Der – schließlich nicht umgesetzte – Entwurf einer Ministerialverordnung sollte den Besuch von Kinovorführungen von Jugendlichen bis zum 16. Lebensjahr verbieten, wobei Lehrfilme ausgenommen waren (Ebd.: 93–94). In einem Polizeidirektionsrunderlass aus Wien, hieß es: "[Es sollen] nur solche Filme zugelassen werden, die infolge ihres belehrenden oder harmlos-humoristischen Inhalts zur Vorfuehrung fuer die Jugend vollkommen geeignet sind. Unbedingt auszuschließen sind Films, die wertlose, nur nervenerregende Erzaehlungen aus dem Weltkriege oder Abenteuer- und Detektivgeschichten, sowie Darstellungen verbrecherischer Szenen oder von Liebesszenen in den sogenannten Kinodramen zum Gegenstande haben" (Ballhausen/Caneppele 2005: 15).

Auf die dezentralen Jugendschutzgesetze folgte wiederum Kritik vonseiten der Kinoindustrie. Die Filmindustrie forderte die Einrichtung einer Berufungsinstanz gegen Verordnungen, die sich gegen die Filmindustrie

richten. Erneut wurde die Vereinheitlichung und Zentralisierung der Zensur gefordert. Abermals stieß diese Kritik jedoch auf taube Ohren bei den zuständigen Behörden (Ebd.). Das Ministerium für Kultus und Unterricht setzte sich dagegen für eine dezentrale Länderzensur ein, wovon es sich wohl erhoffte, dass es zu strengeren Zensurauflagen komme (Wickenhauser 1967: 93). Dem nicht genug, machte dieses Ministerium 1917 den Vorschlag, die Filmerzeugung, die Verwertung und die Vorführung zu monopolisieren und zu verstaatlichen. Auch dieser Vorschlag, der sich möglicherweise aus dem Modell der *UFA* nährte, wurde nicht umgesetzt (Ebd.).

Trotz des 1916 ausgesprochenen Kinobesuchsverbots für unter 16-jährige lässt sich jedoch mit Ausbruch des Krieges feststellen, dass die Kritik an der Institution Kino insgesamt, etwa vonseiten der Schule oder der Kirche, leiser wurde. Auch hierbei machte sich ein Effekt des *Burgfriedens* bemerkbar: "Von seiten der Kinobesitzer erwartete man sich zu Recht, daß die allzu eifrigen Reformer die »patriotische« und nationale Bedeutung des Kinos erkennen und schätzen lernen würden. [...] Die Stimmen nach einer Reform des Kinos verstummten dann auch während des Krieges und hoben erst wieder am Beginn der Republik an" (Schwarz 1992: 34).

5. Militärzensur

Mit Einverständnis der zivilen Zensurstelle wurde nach Beginn des Krieges ein weiteres Zensuramt im *k.u.k. Kriegsarchiv* eingerichtet (Wickenhauser 1967: 73). Dessen Aufgabe war es zunächst jene Filme zu zensurieren, welche die zehn Kinoexpositionen produzierten, die durch das *Kriegsarchiv* aufgestellt worden waren (Der Filmbote 1918, 2: 8–22). Dass neben der Produktion von Filmmaterial von Kriegsschauplätzen auch die Zensur dem *Kriegsarchiv* übergeben wurde, hatte Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen entschieden (Ebd.). Innerhalb des *Kriegsarchivs* oblag die Zensur Hauptmann Karl Zitterhofer, der damit gleichzeitig die Kriegsfilmpropaganda leitete (Mayer 1963: 83). Für die bearbeiteten Filme

wurden Zensurkarten ausgestellt, die seit 1915 mit einem Stempel des *Kriegsarchivs* gekennzeichnet wurden (Wickenhauser 1967: 74). Als die selbstständige Zentralstelle *Kriegsfilmpropaganda* ins Leben gerufen wurde, mussten Aufzeichnungen dieser Stelle an die *Zensurstelle des Kriegsarchivs* gesandt werden (Ebd.). Die zensurierten Negative wurden dann an die *Sascha-Filmfabrik* und die *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie* zurück gesandt. Diese Firmen waren für die praktische Arbeit innerhalb der Kinoexpositionen zuständig und konnten das zensurierte Material danach geschäftlich verwerten. Material, das verboten wurde, wurde im *Kriegsarchiv* gelagert und erlaubte Filme wurden auch dem *Pressebüro des Kriegsministeriums* weitergeleitet (Ebd.: 75). Ende Dezember 1915 kam es zu einem neuerlichen Umbau der Strukturen innerhalb des *Kriegsministeriums*. Generalmajor Maximilian Ritter von Hoen wurde zum Leiter des *Kriegsarchivs* ernannt (Der Filmbote 1918, 2: 8–22). Dem *Kriegspresssequartier* stand von nun an Oberst Wilhelm Eisner-Bubna vor (Ebd.), der beim Armeeoberkommando durchsetzte, dass *Kriegsfilmpropaganda-* und *Zensurstelle* an das *Kriegspresssequartier* übergingen (Mayer 1963: 87–88). Am 25. September 1917 wurde die *Kriegsfilmpropaganda* Feldmarschallleutnant Teisinger unterstellt. Kolowrat verzichtete auf eine Beteiligung, da ihm Eisner-Bubna rein geschäftliche Interessen am Amt vorgeworfen hatte (Wickenhauser 1967: 76). Vorstand der eingerichteten Filmstelle, welche die eigentlichen Aufnahmen tätigte, wurde Hauptmann Otto Löwenstein (Ebd.).

Bis 1917 wurden militärische Aufnahmen auch noch durch die zivile Zensurstelle der *Polizeidirektion* zensuriert, wobei hierfür eine/ein VertreterIn des *Kriegspresssequartiers* anwesend war. Erst im Verlauf des Jahres 1917 wurden militärische Filme ausschließlich von der Filmstelle des *Kriegspresssequartiers* auf ihre militärische Zulässigkeit hin zensuriert. Trotzdem wurden sie danach mit einer Bescheinigung der zivilen Behörde zugesandt, die dann noch die Zensur in Bezug auf moralische, religiöse, politische Sittlichkeit und im Sinne des Jugendschutzes durchführte. Dabei machte sich jedoch wieder die durchgreifende Propaganda der Kriegszeit und die *Burgfrieden-Politik* der Kontrollorgane bemerkbar, denn wurde auch der Jugendschutz während des Krieges zum Leidwesen der

Kinoindustrie verschärft, so wurden militärische Aufnahmen, welche authentischen Inhalt versprachen, allesamt als belehrende und jugendbildende Filme für Jugendvorstellungen zugelassen (Ebd.: 77).

Am 9. und 10. Juli 1917 machte Oberst Eisner-Bubna bei einer Besprechung über die Kriegsfilmpropaganda (Ebd.) einen neuerlichen Vorstoß dahingehend, dass die Filme der *Filmstelle* nun tatsächlich nur mehr der militärischen Zensur zugeführt werden sollten (Ebd.: 77–78), wobei auf alle Bereiche der Zensur Rücksicht genommen werden sollte und hierfür ein Vertreter des Ministeriums des Inneren der Zensur beiwohnen sollte (Ebd.: 78). Er schlug außerdem vor, eine Zensur von militärischem Material in den Landesstellen zu unterbinden (Wickenhauser 1967: 78). Schließlich sollte die gesamte Filmzensur im *Kriegspressequartier* vereinigt werden (Ebd.). Eisner-Bubna beabsichtigte die zivile Zensur gänzlich aufzuheben und eine einzige, zentrale Zensur von zivilen und militärischen Filmen der Donaumonarchie innerhalb des *Kriegspressequartiers* zu schaffen (Ebd.). Das Innenministerium verhinderte eine Durchsetzung dieses Vorstoßes, kam Eisner-Bubna jedoch insofern entgegen, als es die zivile Zensurtätigkeit von militärischem Material verstärkt unter Einbeziehung des *Kriegspressequartiers* durchführen ließ und die daraus resultierenden Zensurenentscheide auch in den Landesstellen anerkannt werden sollten (Ebd.: 78–80). Schließlich einigten sich das *Armeeoberkommando* und das *Innenministerium* darauf, eine Zensurkommission in der *Polizeidirektion Wien* zu etablieren, in der das *Kriegspressequartier* ständig vertreten war. Diese Kommission sollte alle militärisch relevanten Filme zensurieren und Zensurkarten erstellen, die für das gesamte Gebiet der Monarchie gelten sollten (Ebd.: 81). Eine eigenständige Zensurtätigkeit von militärischem Material in den Landesstellen sollte unterbunden werden. Das Kriegsende verhinderte jedoch eine Durchführung dieser neuen Regelungen (Wickenhauser 1967: 73–81).

6. Resümee

Was Gertrude Bub über die Situation im deutschen Reich schreibt, kann in eben dieser Form auch für die kinematografischen Propaganda- und Zensurbestrebungen in der Habsburgermonarchie übernommen werden: "Dass die Glaubwürdigkeit und Akzeptanz dieser ‚vaterländischen Märchen‘ beim Publikum eng mit den patriotischen Hochgefühlen und der anfänglichen Siegesgewissheit zusammenhängen, zeigte sich spätestens Mitte 1915. Die Offensivstrategien der kriegführenden Parteien waren gescheitert, der Blitzkrieg im verlustreichen Stellungskrieg erstarrt und die Bevölkerung bevorzugte wieder die üblichen Possen, Schwänke, Gesellschaftsdramen etc. ohne militärische oder vaterländische Zutaten" (Bub 1938: 109). Die kinematografische Propaganda und Zensur begannen somit bereits während des Krieges, ihre Glaubwürdigkeit und damit ihre Wirksamkeit zu verlieren. Dem schlussendlichen Scheitern dieses kybernetischen Regelkreismodelles sollte der innere, wie äußere Kollaps der Donaumonarchie bald folgen.

Der Erste Weltkrieg war nicht die erste und nicht die letzte Phase militärischer Auseinandersetzungen, in dem der Medienverbund von systematischer Propaganda und Zensur, dazu missbraucht wurde, den Takt für einen verhängnisvollen Marsch, vorzugeben. Einen Todesmarsch, der nicht bloß als unausweichlich dargestellt wird, sondern gar als reinigendes Stahlgewitter beschrieben wird. In dem der Blutzoll der/des Einzelnen heilige Pflicht an den Konstruktionen von Nation, Volk oder Religion bedeutet.

In diesem Sinn geht auch Norman Paech auf die Phrase "Im Krieg stirbt die Wahrheit zuerst" ein und prangert die absurden Rechtfertigungen von Kriegsverbrechen an. Gleiwitz 1939, Tonkin 1964, Kuwait 1990, Jugoslawien 1999, Irak 2003 oder Syrien 2013 sind dabei nur einige Beispiele, in denen dem Publikum die Notwendigkeit vom Krieg über mediale Kanäle weisgemacht wurde (Paech 2013: 1-8).

Der Medienverbund besitzt – so viel steht fest – Erstschlagkapazität. Bewusste Aufnahme von, und Misstrauen gegenüber medialem Input sowie Reflexion der vermeintlich allgemein gültigen Wahrheiten, sind notwendiger Schutz der RezipientInnen. Denn, um Carl von Clausewitz zu

paraphrasieren: Die (Fehl-)Information ist also ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen.

Literatur

Publizistische Quellen

Der Filmbote – Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie beziehungsweise Offizielles Organ des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich (Bestand FAA für das Jahr 1918).

Kinematographische Rundschau – Organ für die gesamte Kinematographen-, Phonographen-, Grammophon-Industrie und deren Schaulager; Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographen-Besitzer beziehungsweise Offizielles Organ des Vereins reisender Schaulager und Berufsgenossen ‚Die Schwalbe‘ mit dem Beiblatt "Der Chronograph" (Bestand FAA für die Jahre 1914 bis 1918).

Österreichischer Komet – Fachblatt für Kinematographie, Phonographie und verwandte Branchen beziehungsweise Zentralorgan für Schaulager aller Art (Bestand FAA für die Jahre 1914 bis 1918).

Primärliteratur

Ballhausen, Thomas/Caneppele, Paolo (2005): Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938: Eine Auswahl historischer Quellentexte, Wien: Turia & Kant.

Sekundärliteratur

Ballhausen, Thomas/Krenn, Günter (2003): Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege: Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs, in: KINtop, 2003, 12, 142–149.

Ballhausen, Thomas/Krenn, Günter (2003): "Volksbildung und Volkswehrhaftigkeit gehören zusammen": Der Erste Weltkrieg als Beginn multimedialer Kriegsberichterstattung in Österreich am Beispiel der Kriegswochenschauen und der Vorträge am Wiener Volksbildungshaus Urania, in: Spurensuche, 14, 1–4, 24–35.

Baumeister, Martin (2003): *L'effet de réel: Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918*, in: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts: Beiträge zur Militärgeschichte* 59, München: Oldenbourg, 245–268.

Bono, Francesco (1999): *Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms*, in: Bono, Francesco/Caneppele, Paolo/Krenn, Günter (Hg.): *Elektrische Schatten: Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte*, Wien: Filmarchiv Austria, 47–76.

Bub, Gertraude (1938): *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz*, Berlin: Univ. Diss.

Dassanowsky, Robert von (2005): *Austrian Cinema: A History*, Jefferson/NC et al.: McFarland.

Fritz, Walter (1997): *Im Kino erlebe ich die Welt: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien et al.: Brandstätter.

Hübl, Ingrid Maria (1950): *Sascha Kolowrat: Ein Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Kinematographie*, Wien: Diss. Phil.

Jung, Uli (2009): *Neurestaurierungen* Filmarchiv Austria, in: Filmarchiv, 2009, 64, 23.

Kieninger, Ernst/Thaller, Anton/Wostry, Nikolaus (2009): *Manufakturen der Schaulust: Frühe Filmproduktion in Österreich 1906–1918*, in: Filmarchiv 2009, 64, 8–12.

Krenn, Günter (1999): *Der bewegte Mensch: Sascha Kolowrat*, in: Bono, Francesco/Caneppele, Paolo/Krenn, Günter (Hg.): *Elektrische Schatten: Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte*, Wien: Filmarchiv Austria, 37–46.

Mayer, Klaus (1963): *Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k. AOK im ersten Weltkrieg 1914–1918*, Wien: Diss. Phil.

Schwarz, Werner Michael (1992): *Kino und Kinos in Wien: Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia + Kant.

Wickenhauser, Ida (1967): Die Geschichte und die Organisation der Filmzensur in Österreich 1895–1918, Wien: Univ. Diss.

Onlinequellen

Paech, Norman (2013): Krieg und die Medien, online unter: <http://www.norman-paech.de> (letzter Zugriff: 17.12.2014).