



Anton Holzer

# Die andere Front

Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg



PRIMUS  
VERLAG

№ 1309 Handgranatenwerfer 10 0

# ANTON HOLZER: DIE ANDERE FRONT



**Anton Holzer**

# Die andere Front

**Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg**

Mit unveröffentlichten Originalaufnahmen aus dem  
Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Veröffentlicht mit Unterstützung des  
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung  
durch elektronische Systeme.

© 2007 by Primus Verlag, Darmstadt

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Einbandgestaltung: JUTTA SCHNEIDER, Frankfurt

Einbandmotive: oben: Russischer Zivilist, Wolhynien 1917,

unten: Handgranatenwerfer, gestellte Aufnahme, Isonzofront 1917.

Gestaltung und Satz: JOHANNES STEIL, Hamburg

Redaktion: KRISTINE ALTHÖHN, Mainz

Printed in Germany

[www.primusverlag.de](http://www.primusverlag.de)

ISBN: 978-3-89678-338-7

# Inhalt

<b>Vergessene Bilder aus dem Osten</b>	Vorwort	7
<b>Der unbekannte Krieg</b>	Einleitung	8
<b>Auf Fotobeute</b>	Kriegsfotografen, illustrierte Presse und Fotoagenturen	18
<b>Der Medienkrieg</b>	Die Organisation der Bildpropaganda	32
<b>Mit der Kamera bewaffnet</b>	Der Alltag der Fotografen	46
<b>Karl</b>	Kaiser, Feldherr, Medienstar	62
<b>Helden</b>	Die Errichtung fotografischer Denkmäler	76
<b>Zensur</b>	Die Schattenbilder des Krieges	88
<b>Die Magie der Waffen</b>	Trophäen, Panzer, unsichtbare Waffen	100
<b>Das Auge der Schlacht</b>	Das Licht und die Fotografie	126
<b>Menschen-Material und Maschinen</b>	Der industrialisierte Krieg	138
<b>Menschliche Beute</b>	Das Bild der Kriegsgefangenen	166
<b>Zwischen den Fronten</b>	Die Zivilbevölkerung im Blick	190
<b>Reiche Ernte</b>	Fotografische Inbesitznahme	212
<b>Das Drama der Vertreibung</b>	Flucht und Deportation	228
<b>Am Galgen</b>	Krieg gegen die Zivilbevölkerung	248
<b>Kirchen, Heilige und Ruinen</b>	Symbole des Überlebens	262
<b>Das letzte Bild</b>	Die Toten und ihre Orte	272
<b>Nach der Schlacht</b>	Die Landschaft des Krieges	296
<b>Nach dem Krieg</b>	Die schwierige Erinnerung	308
<b>Geschichte in Bildern</b>	Schluss	322

## **Anhang**

Anmerkungen 328

Literatur 348

Hinweise zur Schreibweise von Ortsnamen 357

Index 360

Bildnachweis 368

Dank 368

# Vergessene Bilder aus dem Osten

## Vorwort

Ein großer Teil der Fotografien, die in diesem Buch vorgestellt werden, sind am Beginn des 20. Jahrhunderts im Osten und Südosten Europas entstanden. Keiner der Soldaten, die auf den Fotos zu sehen sind, lebt mehr. Und auch die Aufnahmen sind in Vergessenheit geraten. Es scheint, als ob die Geschichte des abgeschlossenen 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts (der Kommunismus, der Nationalsozialismus, ein weiterer Weltkrieg, die Teilung Europas und die Umbrüche nach 1989, um nur einige Entwicklungen zu nennen) sich endgültig zwischen diese Bilder und die Gegenwart geschoben hat. Sollten wir uns daher damit begnügen, diese Fotografien in das Geschichtsalbum einer längst vergangenen Zeit einzufügen? Das wäre, denke ich, verfehlt.

Viele der Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, die im Osten und Südosten Europas entstanden sind, lagen bis vor wenigen Jahren in den Archiven, ohne dass sie viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätten. Dieses Vergessen begann bereits nach dem Ersten Weltkrieg. Schon in der Zwischenkriegszeit machte sich eine seltsame Teilung Europas bemerkbar. Sie schlug sich auch in den Bildern nieder. Der Krieg im Westen (und gegen Italien) wurde überhöht und zum Zentrum der kollektiven Erinnerung ausgebaut, die Ereignisse im Osten und Südosten Europas wurden hingegen nach und nach in den Hintergrund gedrängt. Diese „Westverschiebung“ der visuellen Erinnerung lässt sich entlang zahlreicher Fotobildbände der 1920er und 1930er Jahre deutlich nachvollziehen.<sup>1</sup> Im Zweiten Weltkrieg legte sich über diese halb verschüttete Bildwelt des Krieges eine neue kriegerische Wahrnehmungsschicht: Nun wurde der Osten und Südosten Europas ein weiteres Mal von einem noch weit brutaleren Eroberungs- und

Vernichtungskrieg heimgesucht. So wie der Erste Weltkrieg hat auch dieser Krieg zu einer reichen fotografischen Beute geführt. Auch diesmal wanderten zahlreiche Fotografien in den Taschen der Soldaten und mit den Kurierdiensten der Propaganda Richtung Westen. Auch diesmal fanden diese Bilder – aus anderen Gründen zwar – nach Kriegsende *nicht* Eingang in die kollektive Erinnerung. Viele der kompromittierenden Fotodokumente aus dem Zweiten Weltkrieg wurden nach Kriegsende jahrelang verräumt oder verschämt im privaten Raum aufbewahrt.<sup>2</sup>

Zwei mit aller Brutalität geführte Kriege stehen also in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zentrum der kollektiven fotografischen Erkundung des europäischen Ostens. Beide Fotofeldzüge haben eine ungeahnte Anzahl von Aufnahmen hinterlassen. Beide Male fand ein Teil der fotografischen Erinnerungen erst jahrzehntlang nach ihrer Entstehung den Weg in die Öffentlichkeit. Nach 1945 kam es zur Teilung Europas im Kalten Krieg. Diese politische Frontstellung überlagerte die Erinnerungen an die beiden Kriege, vor allem aber jene an den Ersten Weltkrieg. Erst nach 1989 setzte eine Neuerkundung ein. Die Archive im Osten öffneten sich und jene im Westen bemerkten, dass auch sie unaufgearbeitete Bestände zur osteuropäischen Geschichte hatten.<sup>3</sup> Zugleich nahm das Interesse an einer neuen gesamt-europäischen Geschichte zu, die die Grenzen des Kalten Krieges überschreitet und in der auch Themen wie Krieg und Gewalt Platz finden. Zögernd wurden nun auch verschüttete und vergessen geglaubte Bilddokumente wieder ans Licht geholt. Darunter waren auch die Fotografien, denen dieses Buch sein Entstehen verdankt.



## Der unbekannte Krieg Einleitung

ABB. 1 „Nikitas Todesritt“, Schneemann in Kolomea (Kolomija), Ostgalizien, Jahreswechsel 1915/1916, vermutlich erste Januarwoche 1916; Kriegsvermessung 7 [K 31777].

Es ist Winter und auf den Bäumen liegt Schnee. Im Hintergrund erkennen wir einen Mann vor einem Gebäude. Rechts im Bild ist das Heck eines Autos angeschnitten. Ins Auge sticht aber die aus Schnee geformte Figur, die auf einem Schwein sitzt (ABB. 1). Gesicht, Bart, Haare, Mund, Augen und Ohren sind geschwärzt. Der Mann trägt eine Kappe auf dem Kopf und Epauletten an den Schultern. Im Mund steckt eine Zigarette. Die Hand hält eine Peitsche, die Zügel laufen über den Kopf des Tieres bis zu seiner Schnauze. „Nikitas Todesritt“ – so lautet die Beschriftung dieses Fotos, das im Ersten Weltkrieg im östlichen Kriegsgebiet aufgenommen wurde. Es ist Teil jener Fotosammlung, die das österreichische k. u. k. Kriegspressequartier, die Propagandaabteilung des österreichischen Heeres, während des Krieges zusammengetragen hatte. Die Aufnahme entstand in der galizischen Stadt Kolomea (heute: Kolomija), vermutlich in den ersten Januartagen 1916 – mitten im Krieg. Kolomea liegt im Südosten Galiziens, etwas weiter östlich verläuft die Frontlinie. Der an der Bahnlinie Lemberg (L'viv)– Czernowitz (Černivici) gelegene Ort spielte im Krieg als Nachschubstation und Garnisonsstadt eine gewisse Rolle. Immer wieder geriet die Bevölkerung in der Stadt und in der Umgebung in die Kampfhandlungen, wenige Monate, nachdem das Foto aufgenommen wurde, eroberten russische Truppen die Stadt. Aber davon erzählt dieses Foto nichts.

Galizien lag weit im Osten der k. u. k. Monarchie. Ein entferntes Land, von dem die einfachen Menschen in den westlichen Gegenden des Landes nur vom Hörensagen erfuhren. Vielleicht vernahmen sie Geschichten vom Öl, das an Orten wie Drohobycz (Drogobič) oder Boryslav (Borislav) gefördert wurde und einigen wenigen schnel-

len Reichtum versprach. Vielleicht war ihnen das Schicksal einer jüdischen Familie zu Ohren gekommen, die bereits vor dem Krieg in eine der großen westlichen Städte der Monarchie gezogen war. Galizien zu bereisen, das wäre kaum jemandem in den Sinn gekommen. Im Sommer 1914 aber, als der Krieg begann, lernten Zehntausende einfacher Männer Galizien kennen, als Soldaten der Monarchie.

Einer dieser Soldaten war mein Großvater. Johann Golser war Bauer auf einem Südtiroler Bergbauernhof und hatte, bevor er als k. u. k. Soldat in den Osten aufbrach, von Galizien wohl noch nicht viel gehört. Den Militärdienst hatte er Anfang der 1890er Jahre in Trient, im südwestlichen Zipfel der Monarchie, abgeleistet. Drei Jahre blieb er deswegen fern vom Hof – diese Zeit ist ihm in Erinnerung geblieben. Er erzählte öfters von seiner Dienstzeit in Trient. Etwa von einer „Kutsche“, die sich, das könne er bezeugen, tatsächlich ohne Pferde bewegt habe. Es war das erste Auto, das er sah.

Im Jahr 1914, als er eingezogen wurde, war er 41 Jahre alt. Was er im Krieg erlebte, davon wissen wir aus seinen Erzählungen nur wenig. Was genau er an der Front erlebte, wo er stationiert war, wann er wieder heimkam, darüber gibt es nur vage Angaben. Briefe hat er keine geschrieben, erzählt meine Mutter, und er besaß auch keinen Fotoapparat. Dass die Schützengräben viel zu flach gewesen seien, habe er berichtet, dass die eigenen Soldaten den getöteten Russen Ringe und Wertsachen abgenommen hätten. Eines Tages wurde er verletzt. Ein Streifschuss am rechten Ellbogen, eine Verletzung, an der er sein Leben lang zu leiden hatte, die ihm aber wohl auch das Leben rettete. Der zertrümmerte Ellbogen bedeutete für ihn, dass der Krieg vorbei





2

ABB. 2 „Schneefigur der k. k. Kraftf. Kol. 10 in Brzezany“, Ostgalizien, vermutlich Winter 1915/1916; Deutsche Südmarmee [K 5491].

war. Die Zeit bis Kriegsende verbrachte er als Erntearbeiter auf den ausgedehnten Gütern des Großgrundbesitzers und Industriellen Baron Drasche in der Nähe von Wien. Aus dieser Zeit sind ihm, dem Bergbauern, die riesigen Mähdrescher in Erinnerung geblieben, die im Flachland über die Äcker rollten.

### Der Schneemann aus Kolomea

Ob mein Großvater in Kolomea war, weiß ich nicht. Aber an seine Geschichte habe ich denken müssen, als ich das Foto vor mir liegen hatte. Beide Geschichten, jene des Fotos aus Kolomea und jene meines Großvaters, liegen ein Stück weit im Dunkeln. Das vorliegende Foto bezeugt zunächst nur eines: Ein Fotograf hat damals im Winter 1915/1916 auf den Auslöser gedrückt, als er den Schneemann auf dem Rücken des Schweins im Visier hatte. Mehr erzählt es zunächst nicht. Die Fotografie macht etwas sichtbar, aber sie gibt dennoch kein umfassendes Bild.

Ohne historisches Wissen, ohne Kontext und ohne „Umfeld“ lässt sich das Bild nicht entschlüsseln. Die Geschichtsschreibung, die in erster Linie auf die Kraft des Textes, auf schriftliche Dokumente, vertraut, würde dieses Bild gar nicht erst beachten. Was kann ein Schneemann aus Kolomea schon zur Geschichte des Ersten Weltkrieges beitragen?

Schneefiguren begegnen uns während des Krieges immer wieder. Etliche Kilometer weiter nördlich, im kleinen ostgalizischen Ort Brzezany (Berezani), bauten die Soldaten im selben Winter 1915/1916 ebenfalls einen Schneemann (ABB. 2). Die breite, stämmige Schneefigur trägt eine Kappe auf dem Kopf. Und wenn nicht alles täuscht, gleicht sie ein wenig dem Kommandanten der k. u. k. Kraftfahrkolonne 10, der ebenfalls eine Kappe auf dem Kopf trägt und rechts neben dem Schneemann Aufstellung genommen hat. Daneben steht ein Schneeauto. Einer der Männer hat am Steuer Platz genommen. Die anderen Soldaten haben sich dahinter im Halbkreis aufge-

stellt. Die wirklichen Kraftfahrzeuge erkennen wir im Hintergrund. Gelegentlich fanden solche Aufnahmen von Schneefiguren sogar Eingang in die illustrierte Presse. Die Wochenzeitung *Das interessante Blatt* druckte im März 1915 ein Foto einer „Schneefrau“ (ABB. 3).<sup>1</sup> Die liegende nackte Frau mit Kappe wird von Soldaten umringt. Der Bildtext lautet: „Eine gelungene Schneefigur, die von dem verwundeten Soldaten Slunicko aus Wernersreuth, derzeit im Reservespital Arbeiterheim in Asch, geschaffen wurde und deren Besichtigung gegen Entree einen namhaften Betrag für das Rote Kreuz ergab.“ Der Schneemann aus Kolomea steht also nicht ganz isoliert da.

Schweinedarstellungen haben eine lange Tradition in der populären Vorstellungswelt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass dieses Motiv auch Eingang in den soldatischen Alltag fand. Das Schwein begegnet uns in Gestalt des „Glücksschweins“, aber es bedeutet, ebenfalls belegt durch eine lange ikonografische Tradition, auch das Gegenteil: Es wurde als Bild der Verpottung und Verhöhnung – etwa der Juden – verwendet. Im Krieg wurde das Schwein zum Orakeltier des Unglücks und Verderbens. Die archaische Dimension des Brauchs hat in Kolomea freilich eine bemerkenswerte Aktualisierung erfahren. Unmittelbar neben dem Schneemann steht, ebenfalls aus Schnee geformt, eine Art „Stein“ mit einer Beschriftung, die nur mehr teilweise zu entziffern ist. „[...] er nach Albanien“, so lauten die beiden unteren Zeilen, die noch nicht abgebrochen sind. Um diesen Satzrest „nach Albanien“ einordnen zu können, müssen wir den Rand des kleinen Bildes überschreiten. Wir müssen Kolomea verlassen und die größeren Zusammenhänge des Krieges in Europa in den Blick nehmen. Anfang 1916 waren die Ereignisse am Balkan in den Schlagzeilen. Anders als zu Kriegsbeginn gelang es den österreichisch-deutschen Truppen zum Jahreswechsel 1915/1916, große Gebietsgewinne zu machen. Serbien wurde Ende November 1915 endgültig erobert, auch das Königreich Montenegro kapitulierte am 25. Januar,



3

nachdem österreichische und deutsche Truppen in einer dreiwöchigen Offensive weit ins Innere des Landes vorgedrungen waren. Ende Januar 1916 rückten weitere Truppen in Nordalbanien ein. Der Schneemann aus Kolomea spielt also auf die aktuellen Ereignisse am Balkan an. Der Sieg über Serbien und Montenegro sowie der Einzug in Albanien werden auch Hunderte Kilometer weiter östlich gefeiert.

In diesem breiteren historischen Kontext beginnt das Foto mit dem Schneemann allmählich Sinn zu ergeben. Die vorläufige Deutung lautete folgendermaßen: „Nikitas Todesritt“ – die Figur des Schneemanns – verkörpert eine triumphierende Prophezeiung. „Nikita“, das „russische Schwein“, werde ins Verderben stürzen. Es wird, so lautet der Neujahrswunsch, dasselbe Schick-

ABB. 3 „Schneefrau“  
(aus: *Das interessante Blatt*, 18. März 1915,  
S. 12).

sal erleiden wie die verbündeten Serben und Montenegriner am Balkan.

### Verblasste Erinnerungen

Etliche Wochen, nachdem ich diese Interpretation zu Papier gebracht hatte, erhielt ich einen unerwarteten zusätzlichen Hinweis. In einem längeren Beitrag für die Wochenendausgabe einer österreichischen Tageszeitung beschäftigte ich mich mit den Möglichkeiten, aber auch den Schwierigkeiten der Lektüre historischer Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg.<sup>2</sup> Als Beispiel erwähnte ich auch das Schwein von Kolomea. Das Foto wurde abgedruckt, meine Deutung stand daneben. Zahlreiche Leser meldeten sich daraufhin bei mir, erzählten, dass sie Fotos, aber auch Tagebücher aus dem Ersten Weltkrieg zu Hause hätten, die ich mir doch einmal ansehen solle. Eine der Zuschriften bezog sich auf das Foto aus Galizien.

Sehr geehrter Herr Holzer!

Mit großem Interesse habe ich Ihren Artikel in der Zeitung gelesen. Ich könnte mir auch folgende Bildinterpretation vorstellen: der Schneemann soll nicht „Nikita, das russische Schwein“ darstellen, sondern den damaligen König Nikolaus von Montenegro. Dafür sprechen sowohl die typische Kopfbedeckung als auch die Generalspauletten auf den Schultern des Schneemannes. Und damit wäre auch die von Ihnen angesprochene zeitliche Verbindung zum Zusammenbruch Montenegros und der Hinweis auf Albanien zu erklären. König Nikolaus galt als „Original“ unter den europäischen Herrschern, war aber recht populär und wurde allgemein nur „Niki“ genannt. Vielleicht könnte das der Boden sein, auf dem solche Schneemänner wachsen.

Mit besten Grüßen

W. K.<sup>3</sup>

Nikolaus I., der König von Montenegro, war zu der Zeit, als das Foto entstand, tatsächlich im Ge-

rede. Nachdem sich die Niederlage Montenegros abzuzeichnen begann, flüchtete er ins Ausland. Er ging nach Frankreich ins Exil. Die neue Interpretationsspur schien also durchaus vielversprechend. Wenig später stieß ich zufällig auf eine Sammlung von Kriegspostkarten aus dem Ersten Weltkrieg. Eine davon zeigte König Nikolaus von Montenegro während seiner Flucht im Winter 1915/1916. Die gezeichnete Karikatur spitzt den Hohn über den abgesetzten, flüchtenden König zu. Wir sehen ihn tief zusammengesunken auf einem alten klapprigen Gaul sitzen. Seine Krone hält er in der Hand. Mir leuchtete immer mehr ein, dass die Schneefigur den Triumph über den flüchtenden König von Montenegro zeigte.

Das Foto dokumentiert zunächst das flüchtige Werk populärer Kultur, einen Schneemann, errichtet im östlichen Galizien, im Hinterland der Ostfront. Der Schneemann erweist sich aber bei genauerem Hinsehen auch als politische Botschaft, die auf die jüngsten Kriegsereignisse reagiert. Mitten im Krieg kombiniert die Figur traditionelle Rituale und Bildmuster (Schneemann bauen, Ritt auf dem Schwein, Neujahrsritual usw.) mit aktuellen politischen Bezügen (die Eroberung Serbiens, Montenegros und Teilen von Albanien, die Flucht des Königs von Montenegro). Die Verhöhnung des Kriegsgegners in Gestalt des Schweins wurde während des Krieges allseits verstanden. Und auch die Verwünschung „Nach Albanien mit ihnen!“ gehörte, wie Karl Kraus zeigt, zu den stehenden Sätzen der zeitgenössischen propagandistischen Rhetorik. „Albanien“, lässt er den *Optimisten* in den *Letzten Tagen der Menschheit* sagen, „diente uns doch vorwiegend als – Der Nörgler: – Strafkolonie. ‚Nach Albanien mit ihnen!‘ war eine Verschärfung der Ehre, fürs Vaterland zu sterben. *Der Optimist*: Wenn wir nach Albanien gehen, so ist eines sicher – *Der Nörgler*: Der Tod.“<sup>4</sup>

Der eigensinnige Schneemann ist ein Beispiel dafür, dass die Lektüre von historischen Fotografien kein einfaches Unternehmen ist, es zeigt, dass die Anstrengungen von Beschreibung, Ein-

ordnung und vorsichtiger Kontextualisierung nicht immer auf Anhieb (und oft gar nicht) von Erfolg gekrönt sind. Nach Jahrzehnten sind manche Bilder des Krieges nur mehr schwer zu entschlüsseln. Was einmal offensichtlich war, erscheint heute unverständlich. Wenn früher manche Aufnahmen ohne Bildbeschriftung auskamen, weil alle wussten, was gemeint war, entziehen sich nun, Jahrzehnte danach, viele Fotografien dem einfachen Wiedererkennen. Orte und Ereignisse sind in Vergessenheit geraten, die Erinnerung an ehemals wichtige Personen ist verblasst. Auf diese Weise ist jedes fotografische Bild der Gefahr des Bedeutungsverlustes ausgesetzt. Wenig wissen wir etwa vom Fotografen des Schneeschweins aus Kolomea, wenig von seinem konkreten Auftrag, seiner Herkunft, seinen Kameraden, für die die Aufnahme vielleicht auch bestimmt war. War er vielleicht Bosnier, dem die Ereignisse in Montenegro nähergingen als anderen Soldaten? Hat er das Bild für sich selbst, für seinesgleichen, für die Oberen, für die Presse gemacht? Der Schneemann aus Kolomea zeigt die Grenzen der historischen Rekonstruktion anhand von Fotografien. Er zeigt, dass nicht nur die Oberfläche historischer Fotografien verblasen kann, sondern auch ihre Bedeutung.

### Wer waren die Kriegsfotografen?

Wir sehen die Ecke eines Zimmers (ABB. 4). Im hintersten Winkel steht ein Ofen. Es ist Winter. Auf der linken Wand ist eine Tür zu erkennen, und auf diese ist eine Landkarte geheftet. Ein schmales Stück davon ist noch sichtbar. Und aus der Tür lugt ein Fotograf, er hält eine kleine tragbare Kamera in der Hand. Um den Arm hat er einen Spazierstock gehängt. Die schnell hingeworfene Zeichnung wurde von einem österreichischen Offizier an die Wand gekritzelt. „Karikaturen, gezeichnet von Fhr. [Freiherr] Biri [oder Biro], Brus, November 1915“ heißt es im Bildtext.<sup>5</sup> Der Fotograf kommt durch die Tür und stößt auf eine Landkarte, die soeben neu ge-



4

schrieben wurde. Brus, der kleine serbische Ort, in dem die Wandzeichnung entstand, liegt südöstlich von Kraljevo. Er war vor kurzem erobert worden. Am 22. Oktober 1915 hatten österreichisch-ungarische und deutsche Verbände die Drina überschritten und waren schnell in das Landesinnere vorgedrungen. Wenige Wochen später schon, Ende November, war das ganz Land eingenommen.

Der Fotograf ist, so suggeriert die Karikatur, Zeuge eines historischen Augenblicks. Er tritt auf, um am Schauplatz des siegreichen Kampfes den entscheidenden Schnappschüssen nachzujagen. Die Zeichnung aus Serbien zeigt die Figur des Kriegsreporters mit der Kamera aus ironischer Distanz und als etwas lächerliche Projektion. Durch die Tür tritt ein besonders neugieriger

ABB. 4 „Aufgefundene Karikatur unserer Offiziere in Serbien“ [„Karikaturen, gezeichnet von Fhr. [Freiherr] Biri [oder Biro], Brus, November 1915“], südöstlich von Kraljevo; 90. I.D. Kmdo, Nr. 83 [K 19369].

ger, wendiger Reporter, der sich hastig auf die neuesten Nachrichten stürzt. Die Zeichnung spitzt sein Image in der Karikatur augenzwinkernd zu. Die tatsächliche Situation der Kriegsfotografen war freilich eine ganz andere. Sie waren eingezwängt in die Logistik des Militärs, hatten oft Mühe, bis an vorderste Frontabschnitte vorzurücken, und mussten öfter mit Bildern der Etappe vorliebnehmen. Die Kriegsfotografen waren keineswegs mit leichtem Gepäck unterwegs, sondern hatten in der Regel einen schweren Apparat für großformatige Aufnahmen, ein Stativ, Negativplatten aus Glas und gelegentlich sogar Entwicklermaterialien zu schleppen. Klagen der Fotografen über ihre schwierigen Arbeitsbedingungen waren daher nicht selten.

Während des Krieges hatten die offiziellen Pressefotografen u. a. wegen gewisser Privilegien ein anderes Image. Sie wurden nicht zum Heerdienst eingezogen, blieben also Zivilisten. Verglichen mit einem durchschnittlichen Soldaten war ihre Bewegungsfreiheit größer. Ihre Aufenthalte im Kriegsgebiet galten als „Exkursionen“, dazwischen erhielten sie immer wieder die Möglichkeit, Arbeiten in der Hauptstadt zu verrichten. Im Frontgebiet verkehrten sie eher mit den Kommandanten als mit den einfachen Soldaten. Sie waren ordentlich untergebracht und von den alltäglichen Pflichten der einfachen Soldaten befreit. Sie waren gut informiert und hielten ständigen Kontakt zu ihrer Redaktion.

Wer waren diese Kriegsfotografen? Wie arbeiteten sie? Auffallend ist: Die (österreichisch-ungarischen) Fotografen des Ersten Weltkrieges haben, im Unterschied etwa zu den Kriegsjournalisten, die nicht selten schriftliche Erinnerungen verfasst hatten, nur wenige Spuren und Selbstzeugnisse hinterlassen. Die schriftlichen Spuren beschränken sich zumeist auf die knappe Korrespondenz mit ihren Auftraggebern (etwa dem Kriegspressequartier oder der jeweiligen Zeitung). Und es gibt nur wenige Aufnahmen von den Fotografen selbst. Ihr Objektiv ist – mehr noch als jenes der Fotografen im Frieden – nach

vorne und nicht auf die eigene Person gerichtet. Wenn die Aufnahmen in der Presse veröffentlicht wurden, geschah dies meist anonym. Die Namen der Fotografen wurden, im Unterschied zu den Kriegsjournalisten, -zeichnern und -bildhauern, in der Regel nicht genannt. Im Vergleich mit diesen galten sie zunächst als Künstler zweiter Wahl. Die großen Aufträge wurden nach wie vor von etablierten Künstlern aus dem grafischen Gewerbe ausgeführt, die Fotografen hatten – zumindest in den ersten Kriegsmonaten – die eher gering geschätzte Arbeit der bildlichen Dokumentation zu erledigen.

Im Laufe des Krieges jedoch nahm die Bedeutung der Kriegsfotografie ständig zu. Gegen Kriegsende bestimmten die Fotografen, nicht die Zeichner und Grafiker, das Bild des Krieges. Wenn seither der Erste Weltkrieg in Bildern erinnert wird, steht die Fotografie im Vordergrund. Zwischen 1914 und 1918 ist sie zum beherrschenden Massenmedium des Krieges aufgestiegen.

### **Fotografische Zeugen**

Der Erste Weltkrieg gehört zu jenen tief greifenden kollektiven Erfahrungen, die nicht nur die europäische Landkarte grundlegend verändert haben, sondern auch tiefe Spuren in den Lebensgeschichten und in der Vorstellungswelt von Hunderttausenden von Männern, Frauen und Kindern hinterlassen haben. Fotografien aus dem Krieg berichten von diesen Erfahrungen. Sie zeigen, oft wenig geordnet, Ausschnitte und Szenen, die es dem Fotografen wert waren, festgehalten zu werden. Sie berichten vom Alltag der Soldaten, von den Errungenschaften und Widrigkeiten der Fortbewegung, von den Wochen und Monaten des Wartens, vom Alltag im Unterstand, den kleinen Festen und Freuden, den Orten der Geselligkeit, aber auch von Langeweile, Dreck und Entbehrungen. Wir blicken in die Gesichter der „Anderen“, der toten gegnerischen Soldaten, der Kriegsgefangenen, der Flüchtlinge. Wir sehen Orte und Menschen, die vom Krieg gezeichnet

sind. Zerstörungen, Ruinen, Schlachtfelder. Die Bilder vom Krieg halten aber auch fest, was bisher kaum bildwürdig war – das Leben der Zivilbevölkerung im fernen Kriegsgebiet: Häuser abseits der großen Städte, Gesichter der Unterschichten, Kleidung und Bräuche von Menschen im Hinterland, denen sich bisher noch nie ein Fotograf genähert hat. Der fotografische Blick auf den Krieg hält nicht selten ganz andere Dinge und Ereignisse fest als die offiziellen Chroniken.

Das fotografische Erbe des Krieges besteht aus einer Vielzahl von Bilddokumenten. Manche von ihnen sind verloren gegangen, andere befinden sich in privaten Sammlungen, wieder andere wurden in öffentlichen Sammlungen zusammengetragen. Manche dieser Bilder fanden in der Historiografie des Krieges bereits Verwendung. In der Regel wurden sie als illustrative Zugaben der Schrift behandelt, als Bildmaterial, das sich in die v. a. aus Textquellen gewonnene Erzählung einzufügen hatte. Damit war der Fotografie ihre Rolle als eigenständiges Medium genommen, das mehr und anderes festhält als die herkömmlichen schriftfixierten Überlieferungen, die zur Geschichtsschreibung des Krieges herangezogen werden.

Die Welt der Fotografie ist auf den ersten Blick kleiner als die des Textes. Fotografien eröffnen einen bestimmten Blickwinkel, sie zeigen Ausschnitte, Facetten und Details. Fotografien bezeugen das, was in einem bestimmten Augenblick vor der Kamera passierte. Diese Eigenschaften scheinen der Fotografie auf den ersten Blick eine unmittelbare und starke Beweiskraft zuzugestehen. Die Fotografie rückt näher heran an die Welt, als es etwa ein schriftlicher Bericht, ein Tagebuch oder eine Zeitungsmeldung vermag. Ist deshalb die Fotografie schon authentischer als andere Formen der Zeugenschaft? Wohl kaum. Das Rechteck der Fotografie arbeitet keineswegs wie ein unschuldig, unbeteiligtes Auge. Der Fotograf wählt aus, inszeniert, arrangiert, er bestimmt Ort und Zeitpunkt der Aufnahme, er wählt den Blickwinkel, er arbeitet das Bild aus,

beschriftet es und reicht es weiter. Am Ende einer langen Kette von Handgriffen steht vielleicht ein Zeitungsbild, das in hoher Auflage erscheint und ein breites Publikum erreicht. Das Foto kann aber auch in den Fängen der Zensur hängen bleiben, es kann in privatem Besitz verbleiben, ins Album eingeklebt werden, es kann zerstört werden oder in Vergessenheit geraten. Es kann montiert, retuschiert und bearbeitet werden. Diese Handgriffe gehen ebenso in die Bedeutung der Aufnahme ein wie der offensichtlich scheinende Bildinhalt. Und schließlich gibt es den Blick des Publikums: die Soldaten, die den Fotografen am Ausgang der Dunkelkammer umringen und vielleicht einen privaten Abzug erbetteln, die Vorgesetzten, über deren Schreibtisch der Film wandert, schließlich die Zensurbehörde, die Propagandaabteilung. Und dann vielleicht: das große Publikum, das das Foto in einer Illustrierten sieht, weiterblättert oder auch genauer hinsieht.

Um ein Foto lesen und interpretieren zu können, ist es notwendig, diese Wege der Handhabung und der kollektiven Resonanz im Auge zu behalten. Es ist unumgänglich, den Blick über die Ränder der Fotoplatten hinauszuerwerfen. Die Bilder müssen in einen Kontext gestellt werden, Hintergrundrecherchen sind vonnöten, die Arbeit im Archiv ist unumgänglich. Ich habe in diesem Buch versucht, diesen Ansprüche so weit als möglich gerecht zu werden. Aber ich gebe auch zu: Nicht immer waren die Anstrengungen der Interpretation erfolgreich, oft waren die Spuren der Überlieferung derart verblasst, dass es unmöglich war, ein Bild oder eine Bildserie sinnvoll zu deuten.

### **Die Ordnung des Archivs**

Mitte der 1920er Jahre begann die Erinnerung an den Krieg in eine neue Phase einzutreten. In der Öffentlichkeit war der Kampf um die Deutung der Vergangenheit nun endgültig zugunsten der nationalen und rechten Parteien und Grup-





5

ABB. 5 Welt-Presse-Photo (Wien): Zentral-Nachweiseamt für Kriegerverluste in Berlin-Spandau, 1930 [ÖNB 515, 28].

pierungen entschieden. Die offensichtlichsten Spuren des Krieges waren zugedeckt, Archive und Museen begannen sich mehr und mehr der Verwaltung der jüngsten Vergangenheit anzunehmen. Das Archiv mit seiner chronologischen oder alphabetischen Ordnung wurde zum Modell für die Aufbewahrung all jener Relikte, die der Krieg massenhaft hinterlassen hatte.

Ende der 1920er Jahre hatte die Wiener Fotoagentur „Welt-Presse-Photo“ ein bezeichnendes Foto im Angebot (ABB. 5).<sup>6</sup> Der Bildtext führt aus: „Das Museum der Stammrollen! In Berlin-Spandau, in den früheren Kasernen-Anlagen der Heeres-Verwaltung befindet sich das Zentral-Nachweise-Amt für Kriegerverluste im Weltkriege. In meterhohen Regalen reihen sich die Kartothek-kästchen mit den Stammrollen der deutschen Soldaten, welche im Weltkriege gefallen oder vermisst worden sind. Genau registriert, kann bei fast jedem einzelnen festgestellt werden, wo er gefallen ist und begraben wurde.“<sup>7</sup> Betreut wird die Sammlung – das fällt auf – von einer Frau. So wie die Pflege vieler Soldatenfriedhöfe in die Obhut von Frauenvereinen übergang, wird auch hier – zumindest im Bild – die Pflege und Verwaltung der anonymen Hinterlassenschaften der Kriegsoffer nicht zufällig einer Frau übertragen. Das moderne Heer hatte den einzelnen Soldaten in Reih und Glied gestellt. Er wurde der anonymen Logik der Militärverwaltung untergeordnet. Auf ähnliche Weise nimmt sich nun das

Archiv seiner Erinnerung an. Es überführt die Relikte des Krieges – oft sind es nur die Namen der Toten, die Verlustlisten, seltener haben sich auch persönliche Erinnerungen wie Brieftaschen, Briefe, Ausweispapiere erhalten – in die anonymisierende Ordnung des Alphabets und der Chronologie. Auch viele der – v. a. offiziellen – fotografischen Spuren des Krieges haben – nicht unähnlich den „Stammrollen der deutschen Soldaten“ – im Archiv jeden persönlichen Funken der Erinnerung abgestreift. Die Nachkriegsverwaltung hat die Bilddokumente des Krieges in Empfang genommen, die kriegerische Logik der Ordnung, in der die Bilder ursprünglich entstanden und aufbewahrt wurden, wurde in der Regel beibehalten.

Wer in Fotoarchiven arbeitet, ist der kühlen Ordnung dieser Karteikästen ausgeliefert. Leicht vergisst man, dass jedes einzelne Bild einer konkreten historischen Situation entspringt. Dass die Männer, Frauen und Kinder wohl kaum um ihr Einverständnis gefragt wurden, wenn der Fotograf sich vor ihnen aufbaute und ein Bild von ihnen mitnahm. Mit Statistik und allzu verallgemeinernden Schlussfolgerungen ist der gewaltigen Menge dieser fotografischen Relikte des Krieges nicht beizukommen. Immer wieder habe ich daher auf den folgenden Seiten versucht, einzelne Aufnahmen und Aufnahmeserien herauszugreifen und genauer zu betrachten. Es war mir wichtig – soweit das im zeitlichen Abstand überhaupt möglich ist –, die Bilder in ihrer mehrfachen historischen Verankerung zu lesen: als Dokumente einer konkreten historischen Situation und im Kontext der Sammlung, in die sie während und nach dem Krieg überführt wurden.

### Die Bilder

Der Großteil der hier vorgestellten Bilder wird zum ersten Mal veröffentlicht. Die meisten Aufnahmen stammen aus der Fotosammlung des k. u. k. Kriegspressequartiers, der Propagandaabteilung des österreichisch-ungarischen Heeres.

Heute wird diese Sammlung im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt.<sup>8</sup> Bemerkenswert ist, dass hier – im Unterschied zu anderen Archiven, die oft lediglich über Abzüge verfügen – auch die Originalnegative in Form von Glasplatten erhalten sind.<sup>9</sup> Diese weisen zum Teil zusätzliche Beschriftungen und Informationen auf und ermöglichen oft auch Rückschlüsse auf die Bildbearbeitung für die Presse, wie Beschneidungen und Retuschen.

Die rund 33.000 Originalglasplatten und die dazugehörigen Abzüge waren bisher wenig bekannt und nicht erforscht. Sie gehören aber zweifellos europaweit zu den wichtigsten erhaltenen Bildquellen zur Geschichte des Ersten Weltkrieges, vor allem zu den Kriegsschauplätzen in Ost- und Südosteuropa. Keine andere vergleichbare westeuropäische Sammlung verfügt über einen derart geschlossenen und gut erhaltenen Originalbildbestand an Kriegsphotos von der Ost- und Südostfront.<sup>10</sup> Die Bilder stammen aus sämtlichen Kriegsgebieten der Monarchie ebenso wie vom russischen, serbischen, montenegrinischen, rumänischen, bulgarischen, italienischen und türkischen Kriegsschauplatz. Sie stellen zunächst einzigartige Quellen zur europäischen Kriegsgeschichte dar. Entlang der Bilder lassen sich wichtige, aber bisher noch zu wenig beleuchtete Aspekte des Ersten Weltkrieges im Osten und Südosten Europas rekonstruieren. Die Fotografen zeichneten nicht nur auf, was sie an der Front sahen, sondern auch, was im Hinterland passierte. Die Fotos zeigen Episoden von Flucht und Vertreibung, sie zeigen den Umgang mit den Kriegsgefangenen, die Lage der Zivilbevölkerung in den eroberten Gebieten, aber auch die gewaltige Logistik des modernen Krieges.

Zum propagandistischen Einsatz kamen die Fotografien nicht vor Ort, sondern in den Zentren der Krieg führenden Staaten im Westen. Am Beispiel dieser Bilder lässt sich das komplexe Räderwerk des ersten großen Medienkrieges veranschaulichen. In seinen Grundzügen wurde dieser Krieg in Wien ähnlich geführt wie in Berlin, Paris

und London. Daher lassen sich, bei allen nationalen Besonderheiten, viele der Schlussfolgerungen über den Fotokrieg der k. u. k. Monarchie auf die anderen Kriegsparteien übertragen.

Die Bedeutung dieses Fotomaterials reicht aber über die reine Kriegsgeschichte hinaus: Die Bilder halten auch – oft unbeabsichtigt und gewissermaßen nebenbei – Ereignisse, Menschen, Orte und Gegenden in einer politischen und gesellschaftlichen Umbruchsituation fest. Bis vor dem Ersten Weltkrieg stand der Osten und Südosten Europas unter dem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss der europäischen Großmächte (Deutsches Reich, Habsburger Monarchie, Osmanisches Reich und Russland). Nach dem Ende des Krieges traten eine ganze Reihe neuer Staaten an die Stelle der zerfallenen Monarchien. Innerhalb weniger Jahre hatte sich die politische und gesellschaftliche Situation im Osten und Südosten Europas grundlegend geändert. Die Fotografien aus der Kriegszeit halten also auch Szenen am Vorabend eines gewaltigen Zusammenbruchs fest. Sie sind Bilddokumente einer historischen Bruchstelle, aus der ein anderes als das alte Europa hervorgehen sollte.

Ich habe in diesem Buch versucht, die Bilder „sprechen“ zu lassen. Um die Fotografien im Kontext ihrer Zeit entziffern zu können, war es notwendig, sie so genau wie möglich zu betrachten. Aber es bedeutete auch, dem erobernden Blick der Fotografen ein Stück weit zu folgen: nicht, um den Augenzeugen im Nachhinein Recht oder Unrecht zu geben, sondern um mehr über ihre Erfahrungen, ihre Wahrnehmungen und ihre Aufträge herauszufinden. Auf diese Weise, so schien mir, war es möglich, das bildliche Erbe aus dieser Zeit des Umbruchs und der Gewalt aus heutiger Sicht neu und anders zu lesen.



6

Abb. 6 Carl Seebald: „Das erste von unseren Truppen erbeutete russische Aeroplan, dessen Piloten heruntergeschossen wurden“ (aus: *Das interessante Blatt*, 10. September 1914, S. 9).

## Auf Fotobeute Kriegsphotografen, illustrierte Presse und Fotoagenturen

Am 10. September 1914, also gut einen Monat, nachdem der Krieg begonnen hat, erscheint in der Wiener illustrierten Wochenzeitung *Das interessante Blatt* erstmals eine Fotografie, die Kampfhandlungen am östlichen Kriegsschauplatz zeigt. Das Bild ist nicht sonderlich gut gedruckt – es hat einen weiten Weg hinter sich. Zu sehen ist „das erste von unseren Truppen erbeutete russische Aeroplan, dessen Piloten heruntergeschossen wurden“ (ABB. 6), wie der Bildtext ausführt.

Die Aufnahme dürfte in den ersten Kriegstagen in Ostgalizien entstanden sein, wo genau sie aufgenommen wurde, wissen wir nicht. Das Foto ist aber, im Unterschied zu den meisten anderen Kriegsbildern, die zu Beginn des Krieges in der Presse erscheinen, namentlich gezeichnet. Es stammt von Carl Seebald. Er war einer der ersten Fotografen, die Reportagen von der Ostfront an die Presse lieferten. Ende Juli, unmittelbar nach der Kriegserklärung, hatte er noch an den Wiener Bahnhöfen fotografiert: Soldaten, die aus dem Zug winken, Angehörige, die am Bahnsteig von den einrückenden Männern Abschied nehmen, dazwischen zahlreiche Schaulustige.<sup>1</sup> In den ersten Augusttagen wurde Carl Seebald als Kriegsphotograf in das Kriegspressequartier (KPQ) aufgenommen. Nun konnte er auch die Kriegsschauplätze bereisen.

Wir wissen wenig über die Gegenden, die der Fotograf im Krieg besuchte, darüber, was genau er wo fotografierte, auf welchem Weg die Bilder die weite Strecke in die Hauptstadt zurücklegten, welche seiner Bilder gedruckt wurden und welche nicht. Die meisten Pressefotografen, die als Kriegsphotografen arbeiteten, tauchten in die Anonymität des Militärs ein. Sie waren nun der strengen Befehlsgewalt des Heeres unterworfen, sie konnten nur mit Erlaubnis des Militärs in die

Kriegsgebiete reisen. Die Aufnahmen, die sie machten, wurden zensiert, wenn Bilder in der Presse veröffentlicht wurden, traten die Namen der Fotografen in der Regel hinter jenen der Agentur zurück. Und es sind auch kaum Porträtaufnahmen von Kriegsphotografen überliefert. Es ist, als ob der fotografische Blick, der im Krieg stets nach vorne gerichtet ist, die Körper und Gesichter der Fotografen, die den Krieg fotografieren, ausgelöscht hätte.

Bei Carl Seebald ist das anders. Durch Zufall ist ein kleines Brustbild von ihm erhalten, das aus der Kriegszeit stammt (ABB. 7). Es ist auf seinen „Legtimationsausweis“ aufgeklebt, der ihn als Mitglied des Kriegspressequartiers ausweist. Der Fotograf wird – wie in der zeitgenössischen Diktion üblich – als „Illustrator“ bezeichnet.<sup>2</sup> Seebald, geboren 1878, stammte aus Schlesien, er war Inhaber der „Illustrationsunternehmung Carl Seebald, Zentrale Wien“ – sie besaß auch eine Filiale in Budapest – und bereits vor 1914 als Pressefotograf mit einem internationalen Vertriebsnetz weit über Wien hinaus bekannt. Im Briefkopf gab sich das Unternehmen selbstbewusst: „Mitarbeiter aller illustrierten Journale der Welt. Photographische Berichterstattung Berlin, London, Paris, New York, Mailand“. Das aus der Vorkriegszeit stammende Briefpapier trug aber der neuen politischen Situation aufmerksam Rechnung: London und Paris sind – da die Hauptstädte von Feindstaaten – mit schwarzem Stift durchgestrichen.<sup>3</sup>

### Das Gedränge um die ersten Kriegsbilder

In den ersten Kriegstagen und -wochen überschlugen sich die aktuellen Nachrichten aus den Kriegsgebieten. Telegrafisch übermittelte Berich-



7  
 ABB. 7 Legitimationsausweis des KPQ für den Fotografen Carl Seebald [Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv, Wien].

te und Erzählungen von Verwundeten, die ins Hinterland abtransportiert wurden, gaben – meist verworrene – Auskünfte über die Situation an der Front. Die Journalisten tappten oft im Dunkeln. Fotos aus den Kriegsgebieten waren noch rar. Die Nachfrage nach aktuellen Bildern aber war groß, die Konkurrenz der Blätter ebenso. Zahlreiche Fotoagenturen nutzten die Gunst der Stunde. Sie sahen im beginnenden Krieg eine spektakuläre Kulisse für neue, noch nie gesehene Bilder.<sup>4</sup> Daneben boten auch Zeitungen und Zeitschriften Kriegsbilder zur Vermarktung an.<sup>5</sup> Und schließlich kaufte die illustrierte Presse aktuelles Bildmaterial auch bei einzelnen selbstständig arbeitenden „Illustrationsphotographen“, d. h. Pressefotografen.<sup>6</sup>

Die Kriegssituation stellte viele der Fotoagenturen, die vor 1914 weit über die Landesgrenzen hinausreichende Geschäftsverbindungen unterhalten hatten, vor neue Herausforderungen. Sie verloren mit einem Schlag große Teile ihres Auslandsgeschäfts – d. h. die Abnehmer in den „feindlichen“ Staaten. Infolgedessen wurde die Konkurrenz heftiger. Dennoch gelang es einzelnen Agenten, durch geschicktes Taktieren diese Einschränkungen zu überwinden. Besonders erfolgreich agierte der französische Pressefotograf Charles Trampus, der bereits vor 1914 von Paris aus einen international vernetzten Fotovertrieb aufgebaut hatte. Er bot Fotos von weniger bereisten Fronten an, etwa vom russischen und serbischen Kriegsschauplatz. Während des Krieges unterhielt er auch ein Büro in Mailand (Milano). Er vermarktete eigene und zugekaufte Fotografien

in mehrere Länder.<sup>7</sup> Da Fotografen aus den alliierten Ländern kaum an die osteuropäischen Kriegsschauplätze gelangten<sup>8</sup>, waren seine Bilder sehr gefragt. Trampus bot seine Motive mit teils zweisprachigen (englisch, französisch), teils einsprachigen (französisch) Bildtexten der englisch- und französischsprachigen Presse an. Gelegentlich kauften sogar deutsche Redaktionen bei ihm ein.<sup>9</sup>

Die privaten Pressefotografen, Fotoagenturen und die illustrierte Presse reagierten wesentlich schneller auf die gestiegene Nachfrage nach Kriegsbildern als der anfangs noch sehr träge Apparat der offiziellen Kriegspropaganda. Die Zeitungen druckten schon bald Fotografien aus dem unmittelbaren Frontgebiet im Westen. Aufnahmen von der Ost- und Südostfront ließen länger auf sich warten. Um diesem Mangel Abhilfe zu schaffen, ließ die deutsche Militärführung im Oktober 1914 29 zumeist Berliner Fotografen ins Heeresgebiet Ost zu.<sup>10</sup> Dennoch fanden die östlichen Kriegsschauplätze in der illustrierten Presse auch weiterhin einen deutlich geringeren fotografischen Niederschlag als jene im Westen.

### Das k. u. k. Kriegspressequartier

Die staatliche Kriegspropaganda griff anfangs nur zögernd auf die Fotografie zurück. Das österreichische k. u. k. Kriegspressequartier (KPQ) war bereits am 28. Juli 1914, dem Tag der Kriegserklärung gegründet worden. Aber erst zwei Wochen später, am 11. August 1914, reiste der erste Presse-Tross von Wien ab. Das Ziel hieß Dukla, eine kleine galizische Stadt in den Beskiden. Zwei Sonderzüge, vier Autos, zwei Stabskompanien und ein Stabskadron sowie ein „großer Train“ brachten Ausstattung und Berichterstat-ter ins Hinterland des Krieges. Die Militärführung hatte Dukla ausgewählt, weil der Ort weder in unmittelbarer Frontnähe noch in der Nähe des Armeeoberkommandos lag. Auf diese Weise war es leichter, die Presse zu kontrollieren. Von Dukla aus konnten die Berichterstat-ter nur selten in die Nähe der Front gelangen.<sup>11</sup>

Der Personalstand des Kriegspressequartiers stieg nach Kriegsbeginn deutlich an. Im Vergleich zu den Journalisten, Schriftstellern, Malern und Zeichnern war die Anzahl der Fotografen gering. Mitte 1915 waren erst ein halbes Dutzend Kriegs Fotografen im KPQ erfasst,<sup>12</sup> einhalb Jahre später, Anfang 1917, war die Zahl aber bereits auf das Doppelte angewachsen.<sup>13</sup> Nun begann man, der Fotografie größere Aufmerksamkeit zu schenken. In Österreich wie auch in Deutschland setzten sich nach 1916 die militärischen Propagandastellen allmählich gegenüber den privaten Lieferanten durch. Auch auf der Seite der Alliierten wurden militärisch kontrollierte Foto- und Bildpropagandastellen aufgebaut, die in Konkurrenz zu den privaten Bildlieferanten traten. Im April 1915 wurde in Frankreich die „Section Photographique de l'Armée française“ (SPA) und die „Section Cinématographique de l'Armée“ (SCA) gegründet, 1916 wurden die ersten offiziellen britischen Fotoreporter zur Front zugelassen, Anfang 1916 wurde das „Canadian War Record Office“ gegründet, unmittelbar nach dem amerikanischen Kriegseintritt 1917 das staatliche „Comittee of Public Information“.<sup>14</sup> Die Zuteilung von aktuellem Fotomaterial an die Presse wurde auf diese Weise immer stärker zentralisiert und militärisch kontrolliert. Auch das österreichische k. u. k. Kriegspressequartier (KPQ) konnte sich ebenso wie das deutsche Bild- und Filmamt (BUFA) eine Monopolstellung bei der Belieferung der Presse mit Aufnahmen aus dem Krieg sichern. Beide Institutionen legten Wert darauf, dass die Aufnahmen unter ihrem Namen in der Presse erschienen. Private Anbieter konnten daher in der zweiten Kriegshälfte immer weniger Fotos in der Presse unterbringen.

Je länger der Krieg dauerte, umso begehrt war die Aufnahme in das Kriegspressequartier. Für Fotografen bildete sie ein Karrieresprungbrett. Zusätzlich erhöhte sie die Chancen des Überlebens. Über die Aufnahme in das KPQ entschieden nicht nur Können und Erfahrung, sondern, wie der Fall des 21-jährigen Aladár Hehs jun.

zeigt, auch die Beziehungen zu einflussreichen Vertretern des Militärs. Der Sohn des Herausgebers der im ungarischen Arad verlegten illustrierten Militärzeitschrift *A Hadsereg* (Die Armee) wurde Anfang 1916 auf Betreiben seines Vaters als Kriegs fotograf ins KPQ aufgenommen. Dieser stand in bestem persönlichen Verhältnis zu Maximilian von Hoen, dem Leiter des Kriegspressequartiers. Als im Juli 1916 Klagen über das ausschweifende Leben des jungen Mannes im Hauptquartier des KPQ in Mährisch-Ostrau (Ostrava) laut wurden, wandte sich sein Vater an Hoen. „Ihre gütigste väterliche Mitteilung, dass mein Sohn mehr als dies in Anbetracht seines jugendlichen Alters zulässig wäre, in Damenkreisen sich herumtreibt, habe ich mit vielem Danke erhalten. Ich gab ihm einen strengen Verweis und hoffe, dass er sich denselben zu Herzen nehmen wird und zur Einsicht gelangt.“<sup>15</sup>

Am 30. September 1915 bemühte sich der deutsche Kriegs fotograf Emil Meerkämper, der zuvor im Gebiet der deutschen Truppen in Galizien fotografiert hatte, um Zulassung zur italienischen Front. „Auf dem südöstlichen Kriegsschauplatze hatte ich infolge der damaligen verhältnismässigen Ruhe der Operationen fast keine Gelegenheit, das eigentliche Soldatenleben an und direkt hinter der Front möglichst bildmässig zu illustrieren. Das Hochgebirge des südlichen Kriegsschauplatzes dürfte dazu ausgiebige Gelegenheit bieten und zudem könnte ich dort meine ausserordentlich grossen Erfahrungen in der Photographie im Gebirge besser anwenden.“<sup>16</sup> Die Antwort fiel knapp aus: „Es befinden sich bereits so viele Photographen im Gefolge der Armee, dass Ihrem Ansuchen nicht Folge gegeben werden kann.“<sup>17</sup> Tatsächlich aber sollten deutsche Kriegs fotografen bewusst von jenen Kriegsschauplätzen, an denen die k. u. k. Truppen zusammen mit deutschen Einheiten operierten, ferngehalten werden. Vermutlich steht hinter dieser Entscheidung nicht nur die ausgeprägte Konkurrenz der beiden Mittelmächte, die sich immer wieder an der Art der öffentlichen Darstellung der jeweiligen „Kriegs-

leistungen“ im Bild entzündete. Man wollte wohl auch der italienischen Propaganda keinen zusätzlichen Zündstoff für antideutsche Propaganda liefern. Wenige Monate zuvor, am 8. August 1915, war nämlich ein Telegramm an den Kommandanten der Tiroler k. u. k. Truppen Starhofer ergangen. Darin heißt es: „Besonderer Rücksichten halber dürfen nur verlässliche Berichtersteller oder Künstler im Bereich des Alpenkorps zugelassen werden. Diese haben sich zu verpflichten weder mündlich noch schriftlich von Anwesenheit deutscher Truppen in Tirol Erwähnung zu tun, Photographen und Zeichner dürfen Deutsche in Tirol nicht bringen.“<sup>18</sup>

Die Anzahl der im KPQ Beschäftigten nahm im Laufe des Jahres 1915 rapide zu. Im Dezember 1915 wurden die Neuzugänge erstmals gebremst. „Die beim Kriegsministerium einlaufenden Gesuche um Einteilung beim Kriegspressequartier“, heißt es in einem Brief des Kriegsministeriums vom 6. Dezember 1915, „mehren sich ganz beträchtlich, wobei die Wahrnehmung gemacht wurde, dass fast alle Bittsteller musterungspflichtig waren (...). [Es] drängt sich von selbst die Vermutung auf, dass eine solche Verwendung in vielen Fällen nur zu dem Zwecke angestrebt wird, um sich dem Frontdienste zu entziehen.“<sup>19</sup> Ab Anfang 1917 erfolgten praktisch keine Neuaufnahmen von Kriegsphotografen, -malern und -bildhauern mehr, und einige Mitglieder des KPQ, die als Fotografen gearbeitet hatten, wurden zum Frontdienst eingezogen.

### Pressefotografen im Krieg

Als sich 1915 herausstellte, dass der Krieg länger dauern würde, versuchte der Herausgeber der ungarischen Zeitung *Pesti Napló* (Pester Tagebuch), Kornél Tábori, kostengünstig Kriegsaufnahmen zu bekommen. Er warb auf eigene Faust einen Fotografen an. Der aus Budapest stammende Johann Bálint war ihm „aufs wärmste als ein verlässlicher Mann empfohlen“<sup>20</sup> worden. Tábori kaufte ihm einen Apparat und Filme, be-

mühte sich um eine Legitimation beim KPQ und versprach, sämtliche Spesen zu übernehmen. Bálint begann seine Arbeit als Kriegsphotograf und belieferte, wie vereinbart, die Zeitung mit Fotos vom Kriegsschauplatz. Die Komplikationen begannen, als Tábori gewahr wurde, dass der Fotograf offenbar mehrmals überhöhte Spesen berechnet hatte. Bálint habe mehr Aufnahmen gemacht, als er ablieferte, und er habe diese heimlich an verschiedene Wochenblätter verkauft. Der Herausgeber fühlte sich geprellt und wandte sich Ende Oktober 1915 an das KPQ mit der Bitte, Bálint habhaft zu werden. „Da ich nicht in der Lage bin, von ihm mit Gewalt die Legitimation abzunehmen, erachte ich es für meine Pflicht, das hochgeehrte Press[e]quartier über die Geschehnisse zu benachrichtigen (...) [um] durch die Polizei oder durch andere zweckmäßige Mittel dieselbe Legitimation von ihm zurückzuziehen.“<sup>21</sup> Zwei Tage später wandte sich das KPQ an die Staatspolizei in Budapest und ersuchte sie, die „seinerzeit ausgestellte und unbefugt nicht abgelieferte Legitimation (...) dem Genannten abzunehmen und anher zu übermitteln“.<sup>22</sup>

Der „Fall Bálint“ wäre nicht weiter bemerkenswert, brächte er nicht einige Eigenheiten der Pressefotografie im Krieg ans Licht. Die Fotografen standen im Schatten ihres Auftraggebers, nämlich der Zeitung oder der Fotoagentur, für die sie arbeiteten. Sie waren aber vor allem der Autorität des KPQ und damit einer strengen militärischen Hierarchie unterstellt. Tonfall und rhetorische Gesten der Unterwürfigkeit lassen die Allmacht des KPQ in der Korrespondenz sehr deutlich werden. Und dieses hatte keinerlei Interesse, die Fotografen unabhängig arbeiten zu lassen. Es fällt auf, dass die Arbeit der Kriegsphotografen auffallend wenig schriftliche Spuren hinterließ. In den militärischen Akten tauchen sie nur auf, wenn sie sich für die Aufnahme ins KPQ bewarben, wenn sie eine Versetzung an einen anderen Frontbereich anstrebten oder eben wenn sich Hindernisse oder Komplikationen ergaben. Aus der spärlich erhaltenen Korrespondenz lassen

sich, bei aller Lückenhaftigkeit, aber dennoch einige Hinweise zu ihrer Herkunft und ihrem Arbeitsalltag finden.

Die Fotografen des KPQ waren in der Regel erfahrene Pressefotografen. Viele von ihnen hatten bereits vor dem Krieg für illustrierte Zeitungen gearbeitet. Mit der Berufung ins Kriegspressequartier änderten sich ihre Arbeitsbedingungen. Hatten sie vorher hauptsächlich in den großen Städten und deren Umgebung fotografiert, so verlagert sich nun ihr Einsatz in unwirtlichere Gegenden. Je nach Einsatzort und Arbeitsbedingungen war die fotografische Ausbeute sehr unterschiedlich. Monatlich schickten sie zwischen fünf und 60 Aufnahmen ein. Gelegentlich waren es aber auch weit über 100 Bilder. Franz Planer, Eduard Frankl, Hugo Ritter v. Eywo, Rudolf Kaulich und Bertalan Mikovsky galten als besonders eifrige Fotografen. Fiel die fotografische Ausbeute in den Augen des KPQ gering aus, übte dieses Druck aus. „Wenn in Hinkunft nicht von jedem Einzelnen alle 14 Tage irgend ein Produkt seines Schaffens (...) einläuft, wird das Armeekommando dies als Beweis der Unfähigkeit zu der beabsichtigten Verwendung ansehen und dessen Einrückung zum Landsturmdienste mit der Waffe verfügen“, heißt es in einem Befehl vom 19. Juli 1915.<sup>23</sup>

Das KPQ verwertete neben den Bildern der offiziellen Berichtersteller auch jenes Material, das von den militärischen Stellen, von einzelnen Offizieren und Soldaten eingeschickt wurde. Dennoch stammte der Hauptanteil der in den Zeitungen gedruckten Bilder von Pressefotografen. Ihnen war es erlaubt, über den Umweg des KPQ weiterhin für ihre alten Auftraggeber und Blätter zu arbeiten.

### **Kriegsfotografen im Kriegspressequartier**

JOHANN BÁLINT arbeitete 1915 kurze Zeit für die ungarische Zeitung *Pesti Napló* (Pester Tagblatt).<sup>24</sup> RUDOLF BALOGH, geb. 1879 in Budapest, besuchte die Graphische Lehr- und Versuchs-

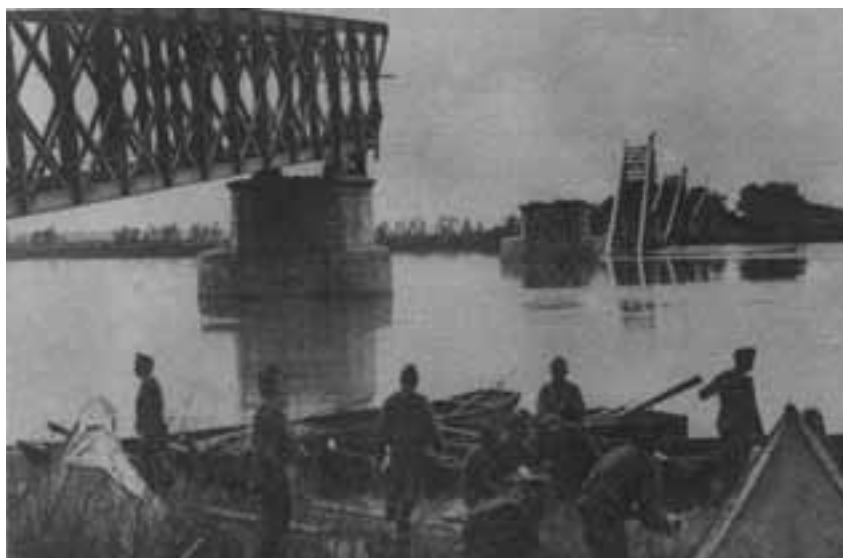
anstalt in Wien und war seit 1903 als Pressefotograf für die ungarische Wochenzeitung *Vasárnapi Újság* (Sonntagsblatt) tätig. Er arbeitete seit Kriegsbeginn als Kriegsfotograf für das KPQ und veröffentlichte seine Bilder in ungarischen, österreichischen und deutschen Blättern. Im Herbst 1914 war er an der Ostfront tätig, Ende November 1914 druckte der Berliner *Welt Spiegel* seine Aufnahmen aus Przemyśl. Im Mai 1915 fotografierte Balogh im Bereich des Korps Hofmann in Galizien, Ende März 1917 wurde er beim Honved Heeresgruppenkommando Erzherzog Joseph eingeteilt. Insgesamt nahm er während des Krieges mehr als 10.000 Fotos auf. Der Wiener Fotograf FRIEDRICH BITTNER war seit 1915 Mitglied im KPQ und arbeitete u. a. für die *Wiener Illustrierte Zeitung*. Ende Juli 1916 wurde er wegen eines „Nervenleidens“ vom KPQ entlassen. GEORG BITTNER arbeitete (vermutlich) seit Anfang 1916 als Kriegsfotograf für das KPQ und war im nordöstlichen und östlichen Frontabschnitt tätig. KARL DITTERA, geboren 1887, aus Nagyszeben, Hermannstadt (Sibiu) stammend, arbeitete vor und während des Krieges für die bekannte in Budapest erscheinende Zeitung *Az Est* (Der Abend). Diese betätigte sich auch als Fotoagentur und belieferte mit Ditteras Aufnahmen weitere Zeitungen. Er kam 1915 ins KPQ und berichtete nach dem Eintritt Italiens in den Krieg (Ende Mai 1915) zunächst vom Tiroler Kriegsschauplatz. Im Herbst 1915 wechselte er nach Sarajevo, um von dort aus über den Serbienfeldzug zu berichten. 1917 wurde er der 5. Armee und dem Kommando Erzherzog Joseph zugewiesen. ALEXANDER EXAX, geboren 1896 in Mürzzuschlag (Steiermark), lebte seit 1904 in Wien und hatte vor dem Krieg eine Ausbildung in der k. u. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt absolviert.<sup>25</sup> Zu Kriegsbeginn hatte er neben seiner grafischen auch eine einjährige Ausbildung zum Fotografen hinter sich. Im August 1914 begann er für die Fotoagentur „Kilophot“ als Kriegsfotograf zu arbeiten und wurde als jüngster Pressefotograf ins KPQ aufgenommen. Er fotografierte zunächst in Galizien



(ab Herbst 1914), später auch in Serbien, Bosnien, Albanien (ab Ende 1915) und (ab Frühsommer 1916) an der Italienfront. Exax war bis März 1917 Mitglied des KPQ. Vom 1. Juni bis 31. August 1917 besuchte er in Windisch-Feistritz (Slovenska Bistrica) und in Mürzzuschlag die Offiziersschule, danach war er bis Kriegsende Offizier im Infanterieregiment Nr. 27 und als Kriegsmaler im Stab des Infanterieregiments Nr. 59. Sein letzter Kriegseinsatz war an der italienischen Front auf der Hochebene von Doberdó. Nach Kriegsende blieb er zunächst Angestellter der grafischen Abteilung der Kunstanstalt „Kilophot“. Das Unternehmen kehrte nach 1918 zu seinen Schwerpunkten der Vorkriegszeit zurück. Die Landschaftsfotografie trat wieder an die Stelle der Kriegsaufnahmen. Exax arbeitete nun als Reise- und Porträtfotograf. 1921 verließ er „Kilophot“ und arbeitete zunächst zwei Jahre lang in Griechenland (Korfu) als Entwurfsgrafiker in der Staatlichen Großdruckerei „Aspiotis Frères“, dann, ab März 1923, im Verlag „Postkartenindustrie A. G.“ in Wien. 1924 hielt er sich in Rom auf. 1925 kehrte er nach Wien zurück, wo er mit seinem Jugendfreund Oskar Spitzer ein Werbeatelier gründete (Atelier Exax-Spitzer). Im Mittelpunkt seiner Arbeit stand nun die Werbegrafik. Als erfahrener Fotograf spezialisierte er sich auf fotografische Anwendungen in der Werbung. Er galt als Spezialist für die Fotomontage, lieferte Fotovorlagen (etwa für die Motive von Luigi Kasimir), gestaltete Plakate, Prospekte, Briefmarken, Flugzettel und Buchebände. Alexander Exax übersiedelte 1945 nach Kärnten, wo er weiterhin als Gebrauchsgrafiker arbeitete. Er starb 1994. HUGO RITTER VON EYWO, geb. 1877 in Wien, kam als Inhaber der Fotoagentur „Wiener Photo-Zentrale“ zu Kriegsbeginn ins KPQ. Vor dem Krieg hatte er auch als Leiter der Wiener Niederlassung des französischen Filmunternehmens der „Fa. Pathé frères“ gearbeitet und war daher gut mit der Filmtechnik vertraut. Seit 1. August 1914 war er als „Kino-Operateur“ und „Photograph“ an mehreren Kriegsschauplät-

zen im Einsatz, 1915 machte er an der Tiroler Front Filmaufnahmen, im Herbst 1916 filmte er während des Rumänienfeldzugs. Am 5. Juli 1917 wurde er „für tapferes Verhalten vor dem Feinde“ ausgezeichnet, er erhielt das „Goldene Verdienstkreuz am Bande der Tapferkeitsmedaille mit den Schwertern“. „Am 22. November 1916“, heißt es in der Begründung, „ging er mit seinen zwei Begleitmännern nach Sósmezö (Poiana Sarata) und machte Aufnahmen aus der Schwarmlinie, dann ging er im Dorfe weit vor die eigene Stellung, wo er, trotzdem die eigenen und feindlichen Patrouillen ein reges Gewehrfeuer unterhielten, Aufnahmen machte.“<sup>26</sup> Anfang 1917 war er als Fotograf in Albanien unterwegs. Am 21. März 1917 wurde er für „frontdiensttauglich“ erklärt und kam zum Ersatz Bataillon des Infanterieregiments 4. Er arbeitete aber weiterhin als Kameramann und Fotograf, im Juli 1917. HEINRICH FINDEIS war seit 1915 Mitglied des KPQ. Zunächst arbeitete er als Fotograf und als „Film-Operateur“, d. h. als Kameramann, im Bereich der 10. Armee, die ihr Hauptquartier in Villach hatte und von Generaloberst Rohr kommandiert wurde. Anfang 1916 wechselte er zur 7. Armee. Im Frühsommer 1916 war er mit der 1. Armee in Galizien unterwegs, Anfang Mai drehte er dort die Aufnahmen für den Film „Werdegang eines Geschosses“ und für einen weiteren Film Szenen des Schützengrabenlebens der Wiener Truppen. EDUARD FRANKL hatte vor dem Krieg ein gut gehendes Unternehmen für Pressefotografie in Berlin-Friedenau betrieben. Auf seinem Briefpapier verwies er selbstbewusst auf seine internationalen Reputation: „Presse-Photograph. Mitglied des Verbandes für Presse-Illustration, Mitarbeiter der in- und ausländischen illustrierten Presse. Korrespondenten an allen größeren Plätzen des Kontinents“. Zu Beginn des Krieges hatte er an der Westfront, u. a. in Holland fotografiert. Ende November 1914 bewarb er sich um Aufnahme ins KPQ, spätestens im März 1915 erhielt er die Fotografierlaubnis. Er wollte unter anderem für die *Wiener Illustrierte Zeitung* Bilder liefern.

Frankl arbeitete zunächst im Bereich des 5. Armeekommandos, Ende Juli 1915 ging er zum Korps Hofmann nach Galizien und im Herbst 1915 berichtete er aus Serbien, später auch von der italienischen Front. Frankl nahm sich, wohl infolge seiner prominenten Vorkriegskontakte und seines ausgezeichneten Verhältnisses zum Leiter des KPQ, Oberst Hoen, einige Sonderrechte heraus. Er lieferte zwar seine Aufnahmen pflichtgemäß ab, verkaufte aber Kopien davon zugleich direkt an österreichische und internationale Blätter.<sup>27</sup> Da seine Aufnahmen gefragt waren – u. a. lieferte er immer wieder Bilder für Buchpublikationen –, erscheint sein Name öfter als der anderer Fotografen. Sein Selbstbewusstsein stieß jedoch in der Militärbürokratie auf Kritik. Als Frankl Ende Juli 1915 nach Galizien wechselte, verständigte das KPQ den zuständigen Kommandanten Hofmann über die „Pflichten“ des Kriegsfotografen. Das Kommando „wolle ihm Gelegenheit zu Aufnahmen, die zur Propaganda unserer Armee geeignet sind, geben; im übrigen wäre ihm stets vor Augen zu führen, dass er nicht freiwilliger Photograph, sondern wehrpflichtig ist und sich allen Anweisungen vor Ort fügen muß“.<sup>28</sup> Wenige Tage später schickte das KPQ erneut eine Ermahnung: „Der Vorgang des Photographen Frankl, die für das Kriegsarchiv bestimmten Platten selbst zu verwerten, ist vollständig unrichtig und widerspricht dem Sinne der Instruktionen für die Kriegsfotographen. Frankl wolle angewiesen werden, die für das Kriegsarchiv bestimmten Negative ausschließlich diesem zu schicken.“<sup>29</sup> Der aus Temesvar (Timișoara) stammende ALADÁR HEHS trat nach Intervention seines Vaters Anfang 1916 in das KPQ ein und wurde dort bis Anfang April 1917 als Fotograf geführt. Der ungarische Pressefotograf JULIUS VON JELFY fotografierte für den Budapester *Photo-Report* (Photo-Report) und war v. a. an der Ostfront tätig. Im Herbst 1916 wurde er, zusammen mit den beiden Fotografen Bertalan Mikovsky und Karl Dittera, nach Rumänien geschickt, um den siegreichen Vormarsch der k. u. k. Tup-



8



9

pen fotografisch zu dokumentieren. Auch RUDOLF (REZSÖ) KAULICH, geb. 1889, war ungarischer Herkunft. Er war seit 1915 im KPQ und fotografierte überwiegend an der russischen Front. Er hatte zunächst mit dem Illustrierten Blatt *Tolnai Világlapja* (Tolnais Weltblatt) Kontakt aufgenommen, später arbeitete er als Fotograf für die Budapester Zeitung *Ország Világ* (Land und Welt). BERTALAN MIKOVSKY, geb. 1887, war seit Anfang Juni 1916 im KPQ und fotografierte an der Ostfront und in Rumänien. Vermutlich im Herbst 1916 wurde er „infolge Verwundung superarbitriert und in Ruhestand versetzt“. JOSEF PERSCHIED arbeitete vor dem Krieg bei der „Berliner Illustrations-Gesellschaft“, zunächst in Berlin, dann in Paris, London und Wien, hier machte er sich selbstständig und wurde Inhaber der Firma „Welt-Preß-Photo – Perscheid“. Er

ABB. 8 Josef Perscheid: „Die von den Serben gesprengte Brücke über die Save bei Belgrad“ (aus: *Das interessante Blatt*, 4. November 1915, S. 4).

ABB. 9 Josef Perscheid: „Österr.-ung. Pioniere mit dem Wiederaufbau der gesprengten Savebrücke beschäftigt“, Oktober, November 1915, Fotopostkarte der Firma Photobrom, Wien [Privatbesitz].

fotografierte bereits in den ersten Kriegstagen in Wien. Am 2. August veröffentlichte der Berliner *Welt Spiegel* eine Aufnahme von Perscheid. Sie zeigt die „Verladung von Truppen und Kriegsmaterial vor dem Arsenal in Wien“. Später war der Fotograf an der österreichisch-russischen Nordostfront zu Russland (u. a. in Wolhynien), aber auch am Balkan als Fotograf tätig, seine Aufnahmen bot er v. a. der in Wien erscheinenden illustrierten Zeitung *Das interessante Blatt* an, er belieferte aber auch deutsche Zeitschriften wie den *Welt Spiegel* und Verlage wie den Münchner Bruckmann Verlag, der einen mehrbändigen Großen Bilderatlas des Weltkrieges herausgab. FRANZ PLANER, geb. 1886, „heimatzuständig“ in Datschitz (Dačice), Wölking, (Mähren), lebte vor dem Krieg in Wien und arbeitete als Redakteur bei der *Oesterreichischen Illustrierten Zeitung*. Anfang September 1915 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen, seit November 1915 war er als Kriegsfotograf im KPQ und arbeitete von hier aus weiterhin für die illustrierte Presse.<sup>30</sup> Er fotografierte in Galizien und im Sommer 1916 an der Isonzofront. Die Aufnahmen, die er von dort einschickte, erschienen nicht nur in *Oesterreichs Illustrierter Zeitung*, sondern auch in anderen Blättern, u. a. in *Das interessante Blatt*. Ende März 1917 wurde er als „frontdiensttauglich“ erklärt und schied damit aus dem KPQ aus. Der Wiener BRUNO REIFFENSTEIN, geb. 1869, besuchte die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien. Er arbeitete v. a. als Architektur- und Landschaftsfotograf und gründete nach der Jahrhundertwende einen Architekturverlag. Reiffenstein war seit Juni 1916 Mitglied im KPQ. EMERICH RÉVÉSZ, geb. 1888, aus Budapest stammend, war seit Mitte Februar 1916 Mitglied im KPQ und arbeitete als Fotograf für die in Budapest erscheinende Zeitung *Érdekes Újság* (Das interessante Blatt). NIKOLAUS SCHINDLER, geb. 1873, war vor dem Krieg als Amateurfotograf tätig, versuchte sich als Kunstfotograf und machte v. a. Genreaufnahmen. Schindler war,

ohne jemals an der Front gewesen zu sein, seit Juni 1916 im KPQ, seit 1917 war er Leiter der Lichtbildstelle im KPQ. CARL (auch KARL) SEEBALD, geb. 1878, stammte aus Schlesien und arbeitete seit 1905 als Pressefotograf in Wien. Er war Inhaber der „Illustrationsunternehmung Carl Seebald“. Die Firma hatte ihre Zentrale in Wien und betrieb eine Filiale in Budapest. Seebald war seit Sommer 1914 Mitglied des KPQ und – nach einer mehrmonatigen Pause – wieder ab 1915. Er fotografierte u. a. in Serbien und Russland.

### Die Jagd nach exklusiven Bildern

Immer dann, wenn sich auf den Kriegsschauplätzen militärische Erfolge abzeichneten, stieg die Nachfrage nach Kriegsfotos deutlich an. Die Konkurrenz um die „besten“ Bilder nahm zu. Nicht nur die illustrierten Blätter standen miteinander in erbittertem Wettbewerb, auch die Fotografen selbst versuchten, einander zuvorzukommen. Am 21. Oktober 1915 wandte sich die Wiener Firma „Kilophot“, die als „Illustrationsverlag“ die Presse mit Fotomaterial belieferte, an das k. u. k. Kriegspressequartier. „Da sich die Art des Krieges und der Ort nicht ändern, in welchem unser Photograph tätig ist und [da er] somit in Kürze in dem Bereich des Armeekommandos, dem er zugeteilt ist, erschöpfend gearbeitet haben wird“, bat sie, ihren Fotografen Alexander Exax an die serbische Front zu beordern.<sup>31</sup> Die Antwort fiel zustimmend aus. Exax war in einer Einschätzung des Kriegspressequartiers zwei Monate zuvor als „bewährt und fleißig“<sup>32</sup> beschrieben worden, „Kilophot“ unterhielt zudem beste Kontakte zum Armeekommando.

Den Zeitpunkt des Ortswechsels hatte das Unternehmen geschickt gewählt. Wohl durch einen Hinweis aus der Armeeführung war „Kilophot“ bekannt geworden, dass am 22. Oktober 1915 die große Serbien-Offensive beginnen sollte. An diesem Tag überschritten österreichisch-ungarische Verbände die Drina, einen Monat später, am



10

25. November, war Serbien endgültig erobert. Möglicherweise hatte „Kilophot“ auch in Erfahrung gebracht, dass ein Konkurrenzbetrieb, die Wiener Fotoagentur „Welt-Preß-Photo“, ebenfalls vorhatte, möglichst frühzeitig über die Serbienoffensive zu berichten. Josef Perscheid, der Inhaber dieses Unternehmens und ebenfalls Mitglied des Kriegspressequartiers, war bereits Ende Oktober 1915 an den Kriegsschauplatz am Balkan gereist.<sup>33</sup> Er belieferte u. a. die illustrierte Wochenzeitung *Das interessante Blatt*. Am 4. November erschien dort eines seiner ersten (namentlich gekennzeichneten) Fotos, eine Aufnahme der gesprengten Savebrücke bei Belgrad (ABB. 8).<sup>34</sup> Es ist ein dichtes, symbolisches Bild. Der erfolgreiche Eroberungszug in Serbien begann an der Save, dort, wo die serbische Armee bisher am erbittertsten Widerstand geleistet hatte und wo die k. u. k. Truppen mehrere schwere Niederlagen erlebt hatten. Als Perscheid am Grenzfluss ankam, hielt er die Zerstörungen „der Serben“ fest. Zugleich aber dokumentierte er auch den Brückenschlag auf serbisches Territorium. Auch eine Bildpostkarte aus dem Verlag „Photobrom“ greift auf Perscheids Sujet zurück (ABB. 9). Sie trägt den Titel: „Österr.-ung. Pioniere mit dem Wiederaufbau der gesprengten Savebrücke beschäftigt“.

Weitere Aufnahmen folgten. Am 18. November 1915 druckte *Das interessante Blatt* ein Foto

Perscheids (ABB. 10), das einen serbischen Flüchtlingszug mit Ochsen und Planwagen zeigt, der von einer Frau angeführt wird. Der Bildtext spricht von „[g]eflüchtete[n] serbische[n] Landleute[n] bei der Heimkehr in ihre Wohnstätten“. Während die serbische und alliierte Presse ähnliche Motive als Aufbruch des serbischen „Volkes“ in die Freiheit interpretierte, sind die Zivilisten mit ihren Planwagen in der österreichischen Diktion „Befreite“, die in ihre Dörfer zurückkehren.<sup>35</sup>

Der Kriegsschauplatz in Serbien war im Spätherbst 1915 eines der herausragenden Themen in der internationalen Presse. Nach schweren Rückschlägen im Herbst und Winter 1914 wurde nun durch das Zusammengehen der deutschen und österreichischen Truppen eine rasche Offensive erwartet. Die Zeitungen erhofften sich neue, spektakuläre Bilder aus einem schnell „vorschreitenden“ Krieg. Den Lesern sollten die lange herbeigesehnten Siegesbilder geliefert werden.

Als nach zwei Wochen feststand, dass die serbischen Truppen unterliegen würden, wurde der Andrang der Fotografen und Filmfirmen immer stärker. Neben österreichisch-ungarischen und deutschen „Film-Exposituren“ bemühten sich auch ausländische Kameraleute um Drehgenehmigungen. Unter ihnen war der von Berlin aus agierende amerikanische „Kino-Operateur“ Albert K. Dawson, der im Sommer 1915 bereits in

ABB. 10 Josef Perscheid: „Geflüchtete serbische Landleute bei der Heimkehr in ihre Wohnstätten“ (aus: *Das interessante Blatt*, 18. November 1915, S. 2).



11

ABB. 11 Kilophot (vermutlich Alexander Exax): Zerstörte Kirche in Šabac, Ende 1915 (aus: *Großer Bilderatlas des Weltkrieges*, Erster Band, München 1919, S. 351).

Galizien gefilmt hatte und nun bei der Eroberung Serbiens dabei sein wollte. Er wandte sich zunächst an das österreichische Kriegspressequartier, von dem er eine abschlägige Antwort erhielt.<sup>36</sup> Daraufhin versuchte er es über das für die Kriegsfilmpropaganda zuständige Kriegsarchiv in Wien. Dieses erteilte ihm am 25. Oktober 1915 die Erlaubnis, bis zum 1. Dezember Filmaufnahmen in Serbien zu machen.<sup>37</sup> Schon wenige Tage nach seiner Ankunft erfuhr das KPQ von Dawsons Filmvorhaben und unternahm alles, um die Aufnahmen zu verhindern. Seine Anwesenheit am serbischen Kriegsschauplatz sei, so heißt es, „ungehörig“, da er sich „unter Umgehung des

Armeeoberkommandos Zutritt auf serbischen Kriegsschauplatz zu verschaffen gewusst“ habe.<sup>38</sup> Am 3. November 1915 wurde sein gesamtes Filmmaterial beschlagnahmt und beim Polizeipräsidenten in Belgrad deponiert. Dawson selbst wurde zunächst ins Hinterland, dann nach Deutschland abgeschoben.<sup>39</sup>

Am 10. November erhielt Alexander Exax den Auftrag „über Belgrad zu[m] Armeekommando Kövess ab[z]ureisen“.<sup>40</sup> Bald lieferte auch er Bild-Reportagen vom neuen Kriegsschauplatz: Aufnahmen von den Donaukriegsschiffen und deren Besatzung sowie vom Vormarsch der Truppen durch serbisches Territorium.<sup>41</sup> Er fotografierte serbische Zivilisten auf der Flucht und Kriegszerstörungen, etwa die zerstörte Kirche in Šabac (ABB. 11), und lieferte seiner Firma „Kilophot“ in Wien zahlreiche weitere Bilder.

Besonders hartnäckig war Max Löhrich, der Inhaber des „Leipziger Presse-Büros“.<sup>42</sup> Er hatte sich schon im ersten Kriegsjahr mit Gesuchen um Fotografiereinigungen an das Wiener KPQ gewandt. Obwohl er im Mai 1915 betont hatte, dass er „mit sämtlichen namhaften deutschen und österreichischen Zeitschriften in Verbindung“<sup>43</sup> stehe, lehnte das KPQ sein Ansuchen „wegen Überfüllung“ ab.<sup>44</sup> Mitte Juni wandte sich Löhrich neuerlich an das KPQ und wies darauf hin, dass er selbst, „amtlicher Kriegsphotograph des deutschen Generalstabes [sei], zur Zeit aber zurückberufen wurde, weil nunmehr auch andere Firmen in Frankreich zugelassen werden sollen“.<sup>45</sup> Um seinem Ansuchen Nachdruck zu verleihen, kündigte er an, sämtliche Aufnahmen, die er bisher an anderen Kriegsschauplätzen gemacht hatte, dem KPQ kostenlos zur Verfügung zu stellen. „Die übersandten 384 Bilder behandeln (...) nur die ersten Kriegsmonate, da es mir unmöglich war, mein gesamtes Material, das weit über 1.500 Aufnahmen austrägt, auf einmal einzusenden. Allerdings sind gerade diese ersten Aufnahmen, da bekanntlich am Anfang das Arbeiten schwierig und man auch noch nicht so eingeübt war, nicht so hervorragend, wie die spä-

teren, die ich dem Pressequartier in nächster Zeit vorlegen werde und die durchwegs in Grösse 18:24 gehalten sind.“<sup>46</sup> Die Bemühungen der Leipziger Agentur waren vergeblich. Löhrich erhielt wiederum eine Absage.<sup>47</sup>

Im Serbienfeldzug kämpften auch deutsche Truppen an der Seite der k. u. k. Armee auf dem Balkan. Am 3. November 1915 wandte sich Löhrich daher neuerlich an das Kriegspressequartier, um die Zulassung eines „sprachkundigen Herrn“ als Kriegsphotograf auf dem Balkan zu erwirken. Es liege „ja im Interesse der Militärbehörde (...), recht zahlreiche Aufnahmen aus Serbien veröffentlichen zu lassen“.<sup>48</sup> Das KPQ teilte dem Pressedienst des k. u. k. Kriegsministeriums lapidar mit: „Auf dem serbischen Kriegsschauplatz sind bei unseren Truppen bereits 4 Photographen tätig. Es würde sich empfehlen Löhrich anzuweisen, sich an das deutsche Kommando Gallwitz zu wenden, wo mehr Gelegenheit zur Betätigung ist.“<sup>49</sup> Zwei Wochen später war der Eroberungszug auf dem Balkan abgeschlossen. Die Unternehmen „Kilophot“ und „Welt-Preß-Photo“ hatten sich die Exklusivrechte für die Berichterstattung aus Serbien gesichert, der deutsche Konkurrent ging leer aus.

### Das Geschäft mit dem Krieg

Die Episode „Kilophot“, „Welt-Preß-Photo“, „Leipziger Presse-Büro“, Dawson vom Herbst 1915 wirft ein bezeichnendes Licht auf das komplexe Gefüge von Abhängigkeiten und Begünstigungen, von Druck und Einflussnahmen, die die Bildberichterstattung im Krieg bestimmten. Die Zeitungen und Agenturen agierten in einer kontinuierlichen Gratwanderung zwischen der Verfolgung ihrer kommerziellen Interessen und der patriotischen Andienung ans Militär. Die Jagd nach möglichst exklusiven und sensationellen Bildern wurde gebremst durch die militärische Einflussnahme, eine Politik der Geheimhaltung und eine umfassende Kontrolle der Berichterstattung. Einige Firmen profitierten von dieser Situa-



12



13

tion, andere gerieten mehr und mehr ins Hintertreffen. Auf diese Weise kam es während des Krieges zu einer folgenreichen Neupositionierung des Bildermarktes, die auch für die Entwicklung der Pressefotografie nach dem Ende des Krieges bedeutsam bleiben sollte.

Das Wiener Unternehmen „Kilophot“ etwa profitierte vom Krieg.<sup>50</sup> Es konnte durch geschicktes Manövrieren am Markt, v. a. aber durch seine guten Kontakte zur Armeeführung dem Druck der Monopolisierung der Pressefotografie durch das Kriegspressequartier halbwegs standhalten. Eingaben und Wünsche an das Kriegspressequartier wurden in der Regel wohlwollend behandelt. „Kilophot“ stieg während des Krieges

ABB. 12 Kilophot (vermutlich Alexander Exax): „Österreichischer 30,5 cm-Mörser beim Abschuss“, aufgenommen vermutlich in Galizien (aus: *Großer Bilderatlas des Weltkrieges*, Erster Band, München 1915, S. 291).

ABB. 13 Kilophot (vermutlich Alexander Exax): „Soldaten beim Löschen eines Brandes“, aufgenommen vermutlich in der Bukowina (aus: *Großer Bilderatlas des Weltkrieges*, Erster Band, München 1915, S. 339).