



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

Die Wien-Film 1945/46

**Österreichische Filmproduktion am Übergang
vom Dritten Reich zur Besatzungszeit**

Verfasser:

Wolfgang Bumberger

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Gernot Heiss

Meinen Eltern gewidmet

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG	3
2.	DIE WIEN-FILM WÄHREND DES NATIONALSOZIALISMUS	5
2.1.	Organisation des Filmbereichs im Dritten Reich.....	5
2.1.1.	Reichsfilmkammer und Zensur.....	5
2.1.2.	Ufi – Das Monopol aus Ufa & Co.	9
2.2.	Die Wien-Film als Schlusspunkt des „filmwirtschaftlichen Anschlusses“	13
2.2.1.	Die vorweggenommene Arisierung der Gesetze.....	13
2.2.2.	Die Arisierung der Tobis-Sascha	17
2.2.3.	Die Gründung der Wien-Film	20
2.3.	Österreichische Identität?	25
2.3.1.	Karl Hartl als Produktionschef.....	25
2.3.2.	Die Produktionschefs der Filmfirmen.....	27
2.3.3.	Die Flucht in die Vergangenheit	29
2.3.4.	Das Österreichische und der Widerstand	34
2.3.5.	Wiener Atmosphäre	39
2.4.	Die letzten Kriegsjahre.....	41
2.4.1.	Der Stellenwert des Unterhaltungsfilms während des Krieges	41
2.4.2.	Kriegswirtschaft.....	45
2.4.3.	Die Wien-Film während der letzten Kriegsjahre	47
3.	NACH DEM KRIEG – DIE ZEIT DER BESATZUNG	51
3.1.	Österreich und die vier Besatzungsmächte	51
3.1.1.	Österreichische Politik.....	51
3.1.2.	Die Wien-Film und die Besatzungsmächte.....	55
3.2.	Alliierte Propaganda in Österreich	57
3.2.1.	US-Kulturmission in Österreich nach 1945	57
3.2.2.	Film Section und Hollywood	61

3.2.3.	Kultur- und Filmpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht	69
3.2.4.	Die Ateliers am Rosenhügel	74
3.3.	Österreichischer Film nach dem Zweiten Weltkrieg.....	76
3.3.1.	Stillstand und erste Schritte	76
3.3.2.	Die Wien-Film und die WIENER MÄDELN.....	83
3.3.3.	Selbstbildnis eines Unpolitischen	85
3.3.4.	Kontinuität	87
3.3.5.	Nicht bruchlos.....	90
3.3.6.	Der deutsche Markt – Ohne Untertitel.....	92
4.	AUSBLICK	96
5.	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	99
6.	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	100
7.	ANHANG: ZUSAMMENFASSUNG	109

I . EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich aus der Tobis-Sascha Filmindustrie AG hervorgegangenen Filmfirma Wien-Film Ges.m.b.H. am Übergang von der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft zur Besatzungszeit, d. h. der Besetzung Österreichs durch die vier Alliierten. Nach einem Überblick über die Organisation des Filmbereichs im Dritten Reich, in den die Wien-Film eingebettet war, und einem Exkurs über die Entstehung der Wien-Film am Ende einer bereits vor dem Anschluss begonnenen Übernahme reichsdeutscher Vorgaben durch die österreichische Filmindustrie widmet sich ein Abschnitt der retrospektiven Sichtweise vieler Protagonisten der Wien-Film, die in der Nachkriegszeit ihre Arbeit zwischen 1938 und 1945 als eine Art von Opposition begriffen wissen wollten, als Bewahrung des „eigenständigen Österreichischen“, eine Anschauungsweise, die auf gesamtgesellschaftlicher Ebene mit dem im Nachkriegsösterreich weit verbreiteten Opfermythos korrelierte. Dies wird uns zum Stellenwert ihrer Arbeit – dabei handelte es sich vor allem um den unpolitischen Unterhaltungsfilm – während der letzten Kriegsjahre führen. Die Besatzungszeit bescherte der Wien-Film nach dem Krieg eine Zersplitterung ihrer vormaligen Produktionsmittel, ihre Ateliers waren auf die verschiedenen Besatzungszonen aufgeteilt. Überdies ließ die Politik der Amerikaner zunächst keine Konkurrenz zu ihren eigenen Filmen zu. Der entsprechende Abschnitt dieser Arbeit wird sich mit der Filmpolitik der Amerikaner und der Sowjets in ihrem jeweiligen Einflussgebiet befassen. Die Wien-Film selbst trat in den ersten Nachkriegsjahren nicht als Hersteller von Filmen in Eigenproduktion in Erscheinung; die in den Besatzungszonen der Westmächte gelegenen und unter öffentlicher Verwaltung stehenden Ateliers wurden ab 1946 von verschiedenen privaten österreichischen Firmen zur Filmproduktion benutzt, während die im russischen Sektor gelegenen Studios am Rosenhügel im selben Jahr in russischen Staatsbesitz übergingen, bis 1955 als „Wien-Film am Rosenhügel“ geführt wurden und ab 1950 auch Filme in Eigenproduktion herstellten. Zuletzt widmet sich diese Arbeit in einem Abschnitt noch zwei Aspekten des österreichischen Nachkriegskinos, namentlich zum einen der personellen und inhaltlichen Kontinuität desselben sowohl hin zur Zeit der NS-Diktatur als auch zur Zeit des Austrofaschismus, und zum anderen einem nach

Kriegsende wieder virulent werdenden und schon in die Zeit seit Aufkommen des Tonfilms zurückreichenden Problem des österreichischen Films: der Abhängigkeit desselben vom deutschen Markt, etwas, das innovatorischen Entwicklungen ebenfalls abträglich war.

2. DIE WIEN-FILM WÄHREND DES NATIONALSOZIALISMUS

2.1. Organisation des Filmbereichs im Dritten Reich

2.1.1. Reichsfilmkammer und Zensur

Im Sommer 1933 kam es im Deutschen Reich mit Gründung der Filmkreditbank und der Reichsfilmkammer (RFK) zur wirtschaftlichen und strukturellen Umorganisation des deutschen Filmwesens. Erstere stellte gegen Wechsel der Produktionsfirma und Annahmeerklärungen des Verleihs einen Teil der Herstellungskosten eines Films bereit.¹ Im Juli 1933 ging die ehemalige Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) mit dem „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer“ in dieser „staatlichen, den Weisungen der Regierung unterworfenen Berufskammer ständischen Charakters“² auf. Wie die anderen Berufsverbände des Kulturbereiches wurde die Filmkammer durch die Etablierung der Reichskulturkammer gleichgeschaltet; die bereits vor der Gründung derselben bestehenden Teilorganisationen der Kulturschaffenden wie die RFK und die Reichsschrifttumskammer, Reichspressekammer, Reichsrundfunkkammer, Reichstheaterkammer, Reichsmusikkammer sowie die Reichskammer der bildenden Künste wurden somit von Joseph Goebbels dem Einfluss der von Robert Ley geführten Deutschen Arbeitsfront (DAF) entzogen und gleichzeitig unter dieser neuen Dachorganisation „zum zentralen Instrument der politischen Überwachung und Disziplinierung bzw. der rassistischen Verfolgung umfunktioniert.“³ Die Mitgliedschaft aller im Kulturbereich Tätigen in ihrer jeweiligen entsprechenden Kammer war unbedingte Voraussetzung für die Berufsausübung. Die daraus resultierenden Berufsverbote und die erzwungene Emigration von meist jüdischen Kulturschaffenden führte ab 1933 in Deutschland neben der Abriegelung gegenüber dem Ausland zu einem eklatanten Fachkräftemangel. Im Bereich Film etwa beklagte Mitte 1934 die Produktionsabteilung der Ufa den chronischen Mangel an Autoren und Regisseuren und zählte für die erwartete deutsche Jahresproduktion von ca. 120 Filmen nur neun dafür zur Verfügung stehende begabte Regisseure auf: neben Reinhold Schünzel, Luis

¹ Vgl. Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns* (Wien 1992) S. 261.

² Ebenda, S. 267.

³ Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich* (Wien 1991) S. 14.

Trenker, Gerhard Lamprecht, Carl Froelich, Artur Robison, Erich Waschneck wurden dabei auch die Österreicher Willi Forst, Gustav Ucicky und Karl Hartl genannt.⁴ Der erwähnte Reinhold Schünzel war als erfolgreicher Regisseur mit einer Sondergenehmigung ausgestattet und drehte nach der Machtergreifung der Nazis noch einige Zeit freche Komödien von ambivalentem Wert für die NS-Propaganda, bevor er 1937 als letzter Regisseur jüdischer Herkunft das Reich verlassen musste.⁵ Solche Sondergenehmigungen und Ausnahmen von der bis in kleine Positionen reichenden repressiven Zulassungspolitik zur jeweiligen Fachkammer wurden nur in Ausnahmefällen erteilt, nicht jedoch für solche Personen, die laut den Nürnberger Rassegesetzen als „Volljuden“ stigmatisiert wurden⁶, d. h. wenn, dann nur für „Mischehen“, „Mischlinge“ bzw. „Halbjuden“, „wobei Prominenz und antifaschistische Abstinenz Grundvoraussetzungen waren.“⁷ Als „Volljuden“ galten nach dem Arierparagraphen des Reichsbeamtengesetzes bzw. durch dessen Präzisierung in der Durchführungsverordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 jene Personen, die von mindestens drei „der Rasse nach volljüdischen“ Großeltern abstammten. Als volljüdisch wiederum wurde jeder Großelternteil angesehen, der jemals der jüdischen Religionsgemeinschaft angehört hatte. Wenn ein „Mischling“ sich persönlich zum mosaischen Glauben bekannte, wurde er vom Gesetz als Volljude angesehen, auch wenn er „nur“ zwei volljüdische Großeltern hatte.⁸ Seit April 1935

⁴ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 263 sowie Kreimeier, Klaus: Karl Hartl: Homo faber und Visionär. In: Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) S. 31-51, hier 31.

⁵ Vgl. Stern, Frank: Maskeraden. Unterhaltung zwischen Verbot, Anpassung und Subversion. Wien-Film und Ufa 1933-1945. In: *Mitteilungen des Filmarchiv Austria*, Folge 52 (Wien 2008) S. 58-64, hier 61 u. 63.

⁶ Vgl. Rathkolb, Führertreu, S. 20.

⁷ Rathkolb, Oliver: Nationalsozialistische „Kunstbetrachtung“ contra kulturelle Meinungsfreiheit. Anmerkungen zum Primat des Politischen über das Ästhetische in der „Ostmark“ 1938. In: Rathkolb, Oliver / Duchkowitsch, Wolfgang / Hausjell, Fritz (Hg.): *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38* (=Schriftenreihe des Arbeitskreises für historische Kommunikationsforschung 1, Salzburg 1988) S. 307-320 und 486-488 (Anmerkungen), hier 313.

⁸ Vgl. Hollstein, Dorothea: *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm* (=Kommunikation und Politik 1, München-Pullach / Berlin 1971) S. 15. Nach dieser Verordnung wurde etwa dem bei der Wien-Film für die Position eines Produktionsleiters vorgesehenen Karl Ehrlich eine Sondergenehmigung verwehrt: „Karl Ehrlich war schon in der Systemzeit Filmproduzent. Die Wien-Film Ges.m.b.H. beabsichtigt ihn als Produktionsleiter zu beschäftigen und ist daher bei der Aussenstelle um eine Sondergenehmigung eingekommen. Ehrlich ist jedoch auf Grund der Mitteilung des Abstammungsnachweises der Reichsfilmkammer [...] als jüdischer Mischling mit zwei der Rasse nach volljüdischen Grosselternteilen im Sinne der ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 (RöGBl. I.S. 1333) anzusehen. Die Reichskulturkammer hat daher mit Bescheid vom 17. Jänner 1942 [...] entschieden, dass der Antrag auf Aufnahme bzw. die Erteilung einer Sondergenehmigung für Karl Ehrlich als Produktionsleiter abgelehnt wird. Der Bescheid des Herrn Präsidenten der Reichsfilmkammer vom 23.1.1942 [...], der die Entscheidung der Reichskulturkammer mitteilt, gibt jedoch

war der Staatskommissar im preußischen Kultusministerium und SS-Offizier Hans Hinkel im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) für die „Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigem Gebiet“⁹ zuständig, wobei Goebbels es sich vorbehielt, aus wirtschaftlichen oder auch aus politischen Erwägungen heraus Ausnahmen für solche und für ausländische Künstler zu erteilen.¹⁰

Die staatliche Vorzensur erhielt im Februar 1934 durch die Novellierung des alten Reichslichtspielgesetzes die Institution eines Reichsfilmdramaturgen (RFD)¹¹, der nach Prüfung der ihm vorzulegenden Manuskripte und Filmdrehbücher unliebsame Stoffe schon vor Drehbeginn zu verhindern hatte. Diese Prozedur verursachte in der Folge durchaus des Öfteren erhebliche Produktionsverzögerungen und finanzielle Einbußen auf Seiten der Filmkonzerne.¹² Nicht zuletzt deshalb und wegen misslungener Propagandafilme bzw. des Verbots von solchen – etwas, das ja gerade durch den Reichsfilmdramaturgen verhindert hätte werden sollen – wurden dessen Kompetenzen im November 1935 allerdings eingeschränkt.¹³ Obschon seit diesem Zeitpunkt die Tätigkeit des RFD nur mehr als beratend definiert wurde, konnte er sich weiterhin eigeninitiativ in Filmprojekte einschalten und Verbote aussprechen.¹⁴ Eine weitere Instanz der Kontrolle des deutschen Films war die in der Reichsfilmkammer angesiedelte „Kontingentsstelle“, die für die Kategorisierung eines Filmes als „deutsch“ oder „ausländisch“ zu sorgen hatte und die wichtigste Instanz bei der

gleichzeitig zum Ausdruck, dass die Beschäftigung des Karl Ehrlich als unselbständiger Angestellter im Rahmen der Wien-Film Ges.m.b.H. durch die Entscheidung der Reichskulturkammer unberührt bleibt.“ Schreiben RFK, Außenstelle Wien an RFK in Berlin am 05.11.1942. Bundesarchiv Berlin, Abteilung Deutsches Reich [im Folgenden: BArch, R], R 109 II/63: Mappe Wien-Film bezüglich Janoschek, Ehrlich, Schömig, Sturmfeld, Hartl, von Neusser, Vesely.

⁹ Renner, Gerhard: Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie seit 1934. In: Rathkolb, Oliver / Duchkowitsch, Wolfgang / Hausjell, Fritz (Hg.): *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38* (=Schriftenreihe des Arbeitskreises für historische Kommunikationsforschung 1, Salzburg 1988) S. 1-34 und 438-444 (Anmerkungen), hier 16. 1944 wurde Hinkel Reichsfilmintendant und Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium. Vgl. Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich* (Berlin 1998), S. 132.

¹⁰ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 268.

¹¹ Erster Reichsfilmdramaturg wurde der Schriftsteller Willi Krause, der sich unter dem Pseudonym Peter Hagen auch als Filmregisseur versuchte. Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 268. Er war zuvor Redakteur der Berliner NSDAP-Zeitung *Der Angriff* gewesen. Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 3.

¹² Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 268.

¹³ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 5 u. 8.

¹⁴ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 108.

Verhinderung der Beschäftigung von Juden im deutschen Film war. Ein als „deutscher Film“ anerkannter Streifen war von Kontingentgebühren befreit und hatte zur Erlangung dieses Status zur Voraussetzung, dass das Manuskript und die Musik von Deutschen stammte und der Produktionsleiter, der Regisseur sowie alle Mitwirkenden deutscher Abstammung waren und die deutsche Staatsangehörigkeit besaßen. Die Kontingentverordnung galt, im Gegensatz zu den auf die in Deutschland hergestellten Filme beschränkten Kompetenzen des Reichsfilmdramaturgen, unabhängig vom Herstellungsland für alle zur Vorführung im Inland bestimmten Filme und stufte jene als „ausländisch“ ein, die die genannten Kriterien nicht erfüllten. Im Falle einer Beschäftigung von ausländischen oder nichtdeutschstämmigen Filmschaffenden musste vor Drehbeginn ein Antrag auf Anerkennung als deutscher Film gestellt werden.¹⁵ Diese Kontingentverordnung wurde zum maßgeblichen Instrument zum Ausschluss von jüdischen Filmschaffenden auch aus österreichischen Filmen, wie ein späteres Kapitel zeigen wird. Gemeinsam mit der Zensur bereits abgedrehter Filme durch die Filmprüfstelle ergab sich nun unter dem Dach des Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ein System der „Überwachung der Produktion vom Rohmanuskript bis zur Fertigstellung am Schneidetisch.“¹⁶ Und schließlich ließ sich Goebbels im Juni 1935 durch das „Zweite Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes“ zum „Oberzensor mit unbegrenzter Verbots- und Weisungsbefugnis ernennen“, der „unter Umgehung seines eigenen Zensur-, Kontroll- und Überwachungsapparats [...] nun in freischaltender Selbstherrlichkeit entscheiden [konnte], welche Filme in welcher Fassung dem Volke bekömmlich seien und welche nicht.“¹⁷ Dazu entwickelte der Propagandaminister ein Filmbewertungssystem, dem 1939 acht Filmprädikate, u. a. zum Beispiel „staatspolitisch wertvoll“ und das Sonderprädikat „Film der Nation“ für erfolgreiche „nationalpolitische“ Filme zur Verfügung standen.¹⁸ Abgerundet wurde das lückenlose System der Überwachung mit der Verordnung über das Verbot der Kunstkritik im November 1936, die jegliche nicht den ideologischen Maßstäben der nationalsozialistischen Weltanschauung verpflichtete Kunstkritik verbot. Auch die Filmkritik sollte in dieser Hinsicht keine individuell-persönliche Sicht eines einzelnen „privaten“ Kritikers mehr sein; es sollte

¹⁵ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 8.

¹⁶ Kreimeier, Ufa-Story, S. 268.

¹⁷ Ebenda, S. 269.

¹⁸ Vgl. ebenda, Ufa-Story, S. 302.

hingegen die neue „Kunstbetrachtung“ die nationalsozialistische „völkische“ Kultur-
auffassung repräsentieren.¹⁹

1942 wurde im Rahmen der Ufa-Film GmbH – von der im folgenden Abschnitt die Rede sein wird – die Einrichtung des Reichsfilmintendanten neu geschaffen, eine Position, die Fritz Hippler übernahm, seines Zeichens in Personalunion auch Leiter der Abteilung Film im Propagandaministerium, und die „die allgemeine Produktionsplanung, die Ausrichtung der künstlerischen und geistigen Gesamthaltung der Produktion und endlich die Überwachung des künstlerischen Personaleinsatzes sowie der Nachwuchserziehung“²⁰, somit die künstlerische Leitung der gesamten Filmwirtschaft umfasste.

2.1.2. Ufi – Das Monopol aus Ufa & Co.

Eine Schlüsselstellung bei der Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie zwischen 1933 und 1942 hatte Max Winkler mit seiner von ihm 1929 gegründeten Cautio Treuhand GmbH inne gehabt. Schon während der Weimarer Republik als Treuhänder im Dienste des Reiches für die Unterstützung des Auslandsdeutschtums und dessen Presse tätig und nach 1933 an der Gleichschaltung der Presse des Reiches maßgeblich beteiligt, brachte er im Auftrag des NS-Staates in- und ausländische Film- und Verlagsgesellschaften unter staatliche Kontrolle und kaufte mit seiner Holdinggesellschaft Cautio verdeckt beinahe den gesamten Filmproduktions- und Verleihsektor auf.²¹ Winkler, der als Vertrauter Goebbels' zum „Reichsbevollmächtigten für die deutsche Filmwirtschaft“ ernannt wurde, konnte schon 1936 die Filmgesellschaft Tonbild Syndikat AG (Tobis) über Umwegbeteiligungen und heimliche Aufkäufe einiger Tochterunternehmen in mehrheitlich staatlichen Besitz

¹⁹ Siehe ausführlicher Rathkolb, Nationalsozialistische Kunstbetrachtung, S. 307-320.

²⁰ Aus Punkt 2 des Leistungssteigerungserlasses vom 28.02.1942, zitiert nach Moeller, Der Filmminister, S. 127. Hippler war von 1939 bis 1943 Chef der Filmabteilung und damit ungewöhnlich lange im ansonsten von häufigen Personalwechseln betroffenen Ministerium tätig. Unter seiner eigenen Regie entstanden auch propagandistische Dokumentarfilme, wie etwa der aus Wochenschaumaterial zusammengesetzte Film DER WESTWALL (D 1939) oder der Hetzfilm DER EWIGE JUDE (D 1940). Hippler selbst behauptete, seine Entlassung hätte mit zu freundschaftlichen Kontakten mit tschechischen Filmleuten und mit der Affäre um das Drehbuch des verfeimten Schriftstellers Erich Kästner für den Film MÜNCHHAUSEN (D 1943, R: Josef von Báký) zu tun gehabt, während Goebbels von Amtsunfähigkeit, Pannen, Alkoholismus und familiären Problemen spricht. Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 125-128.

²¹ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 303.

bringen, bevor im Frühjahr 1937 die größte deutsche Filmfirma folgte: Der Anteil der Aktien von Alfred Hugenburgs Scherl-Verlag an der Universum Film AG (Ufa) wechselte am 18. März jenes Jahres zur Cautio, was ihr zunächst eine knappe Mehrheit an Stimmrechten bescherte.²² Bis März 1939 schließlich konnte die im Reichsauftrag handelnde Cautio mit den Ankäufen der Anteile der Deutschen Bank sowie der kleineren Aktionäre beinahe 100 % des Stammkapitals der Ufa verwalten²³, jenes 1917 unter der Kontrolle des deutschen Generalstabs gegründeten und 1927 mehrheitlich von Hugenberg aufgekauften Filmunternehmens, dessen konservative, deutschnationale Führung es dem nationalsozialistischen Zugriff ohne grundsätzliche Bedenken auslieferte, sich in den ersten Jahren aber noch schwer tat, die staatliche Gängelung und den Propagandaauftrag zu akzeptieren.²⁴

Aus der Tonbild Syndikat AG (Tobis) wurde die Tobis Filmkunst GmbH mit der Cautio Treuhand als alleiniger Gesellschafterin. Auch den übrigen noch vorhandenen privat geführten Unternehmen widerfuhr die Aneignung durch die nationalsozialistischen Sachwalter. Die Terra-Film AG erfuhr eine Neugründung als Terra-Filmkunst GmbH und wurde dem Ufa-Komplex einverleibt, mit der Ufa und der Cautio als Gesellschafter zunächst zu gleichen Teilen, später mit einem Ufa-Anteil von 51 %. Die hochverschuldete Bavaria AG in München wurde nach der Liquidierung nur auf Wunsch Adolf Hitlers im Februar 1938 als Bavaria Filmkunst GmbH neu gegründet, ebenfalls mit der Cautio im Staatsauftrag als alleiniger Gesellschafterin.²⁵ Da die nun in mittelbarem Staatsbesitz befindlichen Firmen bei Bedarf direkt mit Mitteln aus dem Staatsbudget bzw. Staatskrediten unterstützt werden mussten, wurde die als Stütze der angeschlagenen privaten Filmwirtschaft geschaffene Filmkreditbank überflüssig und 1937 folglich aufgelöst. Die Verstaatlichungen im Filmsektor hielt man allerdings bis 1941 vor der Öffentlichkeit geheim. In diesem Jahr waren auch die letzten noch bestehenden unabhängigen Produktionsfirmen, die vorwiegend Auftragsproduktionen für die großen

²² Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 84-89. Winkler wird bei Moeller auch abweichend, wie bei Kreimeier, Die Ufa-Story, als „Reichsbeauftragter“ titulierte. So wird er auch bezeichnet im „Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 31. Mai 1943 der Wien-Film Gesellschaft mbH, Wien“ durch die „Neue Revisions- und Treuhandgesellschaft m.b.H.“ [im Folgenden: Jahresabschluss 1942/43]. BArch, R2301/7036, Bl. 706-827, hier 708.

²³ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 305

²⁴ Vgl. ebenda, S. 312.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 306.

Gesellschaften ausführten, von der Cautio übernommen und im September als weitere staatsmittelbare Firma in der neugegründeten Berlin-Film GmbH zusammengefasst worden.²⁶

Die Pläne von Max Winkler, der nun für das Reich die Mehrheitsanteile dieser genannten großen Filmkonzerne hielt, gingen weiter in Richtung einer vollständigeren Zusammenfassung des gesamten filmindustriellen Komplexes und mündeten in dem nächsten Zentralisierungsschritt: Am 10. Jänner 1942 entstand mit der Dachgesellschaft Ufa-Film GmbH (Ufi, nicht zu verwechseln mit der Ufa) eine Staatsholding für den gesamten Filmbereich, die den bisherigen vertikalen Aufbau der Ufa (Produktion, Vertrieb, Filmtheater) beendete und die Kunst (Filmproduktion) vom Geschäft (Verleih, Export, Rentabilität) trennte, ein von Goebbels wiederholt proklamiertes Organisationsprinzip. Dazu gehörten auf der einen Seite die Spielfilmproduktionsgesellschaften Ufa Filmkunst GmbH, Tobis Filmkunst GmbH, Terra Filmkunst GmbH, Bavaria Filmkunst GmbH, Berlin-Film GmbH, Wien-Film GmbH und die im November 1941 aus ehemals tschechischen Produktionsbetrieben hervorgegangene Prag Film AG.²⁷ Der Produktionsbetrieb wurde dabei der „alten“ Ufa aus- und der Ufi als neugegründete Ufa-Filmkunst GmbH eingegliedert, während auf der anderen Seite alle anderen Zweige außerhalb der Produktion inklusive der Kopieranstalten, der Ufa-Handels GmbH für technischen Bedarf sowie der Buch- und Musikverlage bei der alten Universum-Film AG verblieben.²⁸ Dieser um den Filmproduktionsbereich erleichterte Konzern beinhaltete also neben der einheitlichen Filmtheatergesellschaft und einer zentralen Verleih- und Vertriebsgesellschaft (Deutsche Filmvertriebs-GmbH, DFV) alle Betriebe außerhalb der Filmproduktion, womit die Ufi nun in einen reinen Produktions- und einen Wirtschaftssektor aufgeteilt war.²⁹ „Bei Licht besehen, existierten im deutschen Filmwesen nur noch zwei Super-Organisationen: die alte Universum-Film AG als Dach aller Filmaktivitäten außerhalb der Produktion – und die Ufa-Film GmbH als gigantischer Produktionskonzern. Der Name ‚Ufa‘ war nun total und ein Synonym für den deutschen Film, und wie das Hakenkreuz als Signum für Hitler-Deutschland galt, so symbolisierte der Ufa-

²⁶ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 92f.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 94-96.

²⁸ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 376.

²⁹ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 96.

Rhombus alles, was mit Film und Kino im Reich und in den eroberten Ländern zusammenhing.“³⁰

In dieser Konstruktion als reichsmittelbare Filmwirtschaft blieb die privatrechtliche Unternehmensform das Fundament der Filmindustrie des Dritten Reiches. Die privatwirtschaftliche Führung lag bei der Cautio als alleiniger Gesellschafterin der Dachgesellschaft Ufi. Nach Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem damaligen Reichsfilmintendanten Hans Hinkel, der eine direkte politische Führung etablieren wollte, und dem Cautio-Leiter Winkler, der eine nach rein kommerziellen Gesichtspunkten orientierte Geschäftspolitik betrieb, wurde in einem im November 1944 bekanntgegebenen „Organisationsplan für die deutsche Filmwirtschaft“ mit der Trennung von „Filmpolitik“ (Abteilung F im Ministerium), „Filmkunst“ (Reichsfilmintendant) und „Filmwirtschaft“ (Reichsbeauftragter) die Organisation präzisiert, was allerdings die 1942 bei der Ufi-Gründung getroffenen Regelungen bestätigte. Bestimmte Weisungen musste Hinkel nun nicht mehr über die Cautio an die Filmfirmen weitergeben, auch die Stellung der Produktionschefs wurde gestärkt. Laut dem Organisationsplan war für Fragen außerhalb des Produktionssektors ein Einvernehmen mit dem Firmenchef vorgesehen, doch ein Erlass von Goebbels vom Oktober 1944 billigte ihnen das „Primat der Führung“ in den Betrieben zu. Schlussendlich blieb aber die Führungsposition Winklers unberührt, und Goebbels’ immer wieder bekundete Absichten, die kapitalistische Struktur der Filmwirtschaft zu ändern und ohne Rücksicht auf wirtschaftliche Erwägungen nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten direkt vom Ministerium führen zu lassen, somit unverwirklicht. Das effiziente System Winklers hatte nämlich Erfolg, der im kriegsgezeichneten ersten Halbjahr 1944 immer noch mit 460 Millionen Reichsmark (RM) Umsatz zu Buche schlug.³¹

³⁰ Kreimeier, Ufa-Story, S. 376.

³¹ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 134-136.

2.2. Die Wien-Film als Schlusspunkt des „filmwirtschaftlichen Anschlusses“

„So bedeutete der Anschluss für das österreichische Filmschaffen keine Zäsur, sondern lediglich die Vollendung eines schon vorbereiteten gesellschaftlichen, kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umstrukturierungsprozesses.“³² So beschreibt Karin Moser die Entwicklung vor dem März 1938 im filmwirtschaftlichen Bereich in Österreich, die im folgenden skizziert werden soll.

2.2.1. Die vorweggenommene Arisierung der Gesetze

Die mit dem Berchtesgadener Abkommen vom 12. Februar 1938 vertraglich vereinbarte Angleichung des österreichischen Wirtschaftssystems an das deutsche und die generelle Ausgrenzung jüdischer Bürger nach dem Anschluss war innerhalb der österreichischen Filmwirtschaft schon um Jahre vorweggenommen worden.³³ Herrschte bis in das Jahr 1934 hinein trotz der prinzipiellen Kontingentierung, die die Anzahl der importierten Filme an den Umfang der Produktion im Inland koppelte, noch ein völlig freier Filmverkehr zwischen Österreich und dem Deutschen Reich³⁴, so fand in den filmwirtschaftlichen Abkommen und Verträgen von 1934 bis 1936 der Arierparagraph auf Druck der reichsdeutschen Standesvertretung über die Bestimmungen des deutschen Filmkontingentgesetzes Einzug in die österreichische Filmproduktion, die sich durch die Prüfung durch den Reichsfilmdramaturgen eine unbehinderte Einfuhr österreichischer Filme in das Deutsche Reich erwarten konnte. Erste Schwierigkeiten im deutsch-österreichischen Filmverkehr hatten Ende 1933 begonnen, zu jenem Zeitpunkt, als die Reichsfilmkammer etabliert war, die nun die österreichische Produktion in ihrem Sinne zu beeinflussen trachtete. Die am 20. April 1936 in Wien zwischen der Reichsfilmkammer und der Österreichischen Filmkonferenz abgeschlossene Filmkonvention bildete dann „nur mehr den abschließenden Rahmen einer nun gemeinsamen Filmpolitik“³⁵ und stellte wiederum

³² Moritz, Verena / Moser, Karin / Leidinger, Hannes: *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938* (Wien 2008) S. 417.

³³ Vgl. Locker, Armin: *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938* (=Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg 5, Trier 1999) S. 187.

³⁴ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 2.

³⁵ Locker, Anschluß im ¾-Takt, S. 184.

eine Vorwegnahme des zwischen den Regierungen Österreichs und Deutschlands geschlossenen Juliabkommens vom 11. Juli 1936 dar.³⁶

Auf mehreren Ebenen konnte die nationalsozialistische Filmbürokratie auch schon vor 1936 die Besetzung von österreichischen Filmen kontrollieren. Bis Ende 1935 war zuerst die Hürde in Form des Reichsfilmdramaturgen zu überwinden, der zwar nach dem Lichtspielgesetz nicht die Mitwirkenden zu kontrollieren hatte, aber durchaus dem offiziellen Verständnis entsprechend auch schon Probleme mit der Kontingentverordnung im Vorfeld aus dem Weg räumen sollte. Und Ende 1935, als die Kompetenzen des RFD beschränkt wurden, war bereits die Institution „Filmnachweis“ in der Reichsfilmkammer aktiv. Die zweite Ebene stellte die bereits angesprochene Kontingentstelle dar. Die Kontingentverordnung war das wichtigste Instrument zur Verhinderung der Beschäftigung von Juden nicht nur im deutschen, sondern auch im österreichischen Film geworden. Den immer mehr zurückweichenden österreichischen Verhandlern mit Ministerialrat Eugen Lanske vom Bundesministerium für Handel und Verkehr (BMHV) an der Spitze wurde zunehmend klar, dass die nationalsozialistischen Kontrollinstanzen die ausgehandelten Verträge dahingehend interpretierten, dass nach dem Zugeständnis der Österreicher, neben dem Drehbuch auch die Liste der Darsteller vorzulegen, die Kontingentverordnung auch für aus Österreich importierte Filme Geltung habe und somit alle Juden von der Mitwirkung an für Deutschland bestimmten österreichischen Filmen ausgeschlossen seien, während die österreichische Seite noch davon ausgegangen war, dass sich dieser Personenkreis „nur“ auf die von Deutschland nach Österreich emigrierten jüdischen Filmschaffenden beschränken würde und nicht die bisher schon im österreichischen Film tätigen jüdischen österreichischen Staatsbürger – in den Verhandlungen auch als „bodenständige Arier“ bezeichnet – miteinbeziehen

³⁶ Zu den filmwirtschaftlichen Beziehungen zwischen dem nationalsozialistischen Deutschen Reich und Österreich bis 1936 siehe ausführlicher Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 138-187 sowie Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie seit 1934, S. 1-34. Schon 1935 wird zum Beispiel in der Zeitschrift *Der Tag* vom 25.04.1935 geklagt: „Deutschland übernimmt nur Filme, die nach gleichen Bedingungen gedreht sind wie die deutschen. Das heißt, alle Mitarbeiter [...] müssen nach den strengen Vorschriften des nationalsozialistischen Rassenwahns ausgewählt werden. Die österreichische Filmherzeugung ist einfach der Reichsfilmkammer unterstellt und es wird mit größter Strenge darüber gewacht, daß bei Verfassern, Darstellern bis in die kleinsten Nebenrollen, bei Regisseuren und Photographen und Cuttern keine nichtarische Großmutter vorhanden ist.“, zitiert nach Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 178.

würde.³⁷ Spätestens seit dem Filmaustauschübereinkommen von 1935 jedoch galt ausdrücklich die deutsche Kontingentverordnung auch für aus Österreich importierte Filme, womit die deutsche Abstammung der Beteiligten – nicht die deutsche Staatsangehörigkeit – zur Pflicht und die Mitwirkung von Juden an für den reichsdeutschen Markt bestimmten österreichischen Filmen offiziell ausgeschlossen wurde. In Hinkunft sollte dann zwischen den reichsdeutschen und österreichischen Stellen nur mehr darüber gestritten werden, wer beim Film vom Arierparagraphen betroffen sein sollte; die deutsche Seite trachtete danach, alle beim Film Beschäftigten damit zu erfassen. Druck wurde auch auf die unabhängige Produktion in Österreich ausgeübt, d. h. auf die nicht für den deutschen Markt bestimmte, indem man deutscherseits die Verweigerung der Einfuhrerlaubnis für Filme mit Filmschaffenden, die bereits vorher in einem sogenannten Emigrantenfilm mitgewirkt hatten, androhte und die Kontingentverordnung mit dem Hinweis auf Filme, „die eine dem deutschen Ansehen abträgliche Tendenz oder Wirkung haben“ wieder etwas weiter interpretierte als die österreichische Seite.³⁸ Die dritte Ebene der Kontrolle österreichischer Filme war die Zensur der Berliner Filmprüfstelle, die allerdings nur mehr selten angewandt werden musste, da die Androhung alleine und die Instanzen im Vorfeld schon die Selbstzensur aktivierten. Die vierte und letzte Ebene schließlich stellte Goebbels selbst dar, dessen Entscheidungen seit 1935 unabhängig von jenen der Filmprüfstelle und dieser übergeordnet waren.³⁹

Seit Mitte des Jahres 1935 war etwa für ein Jahr lang darüber hinaus eine von dem deutschen Produzenten Serge Otzoup und dem Bankfachmann Wilhelm Gaik gegründete Firma tätig, die die Kontrolle über die Besetzung von österreichischen Filmen perfektionieren und ausweiten sollte. Diese „Kombination Otzoup“ genannte Firma hatte im Allgemeinen „die in Österreich hergestellten Filme, die auf Grund des deutsch-österreichischen Abkommens nach Deutschland eingeführt werden sollten, [...] auf die Einhaltung der deutschen Kontingentbestimmungen hin zu kontrollieren“⁴⁰ und sollte im Speziellen dafür sorgen, dass der Ariernachweis auch auf die Komparsen und das technische Personal Anwendung fand.⁴¹ Für diesen

³⁷ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 3 u. 5-9.

³⁸ Ebenda, S. 13f.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 3 und 6-9.

⁴⁰ Loacker, Anschluss im ¾-Takt, S. 163.

⁴¹ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 20f.

Bereich der Filmherstellung wurde in der deutschen Kontingentverordnung kein Ariernachweis gefordert, die „Kombination Otzoup“ verlangte ihn bei österreichischen Filmen für diese Gruppe aber sehr wohl.⁴² Mehrere österreichische Filmfirmen bedienten sich in der Folge der Überwachungsstelle Otzoup mittels privater Verträge, die bei Kooperation und nach Prüfung der Drehbücher und der Besetzungslisten eine von der deutschen Kontingentstelle ungehinderte Einfuhr versprach. Die österreichischen Behörden mussten sich auf die Unterbindung der Mitwirkung staatlicher Stellen wie etwa der Filmgewerkschaft beschränken.⁴³

Es war also in Österreich spätestens mit dem Juli-Abkommen von 1936 die nationalsozialistische Kulturrepression zumindest schon verdeckt vorweggenommen und durch Filmkontingentierungen für Deutschland der Arierparagraph eingeführt worden, der es deutschen Emigranten unmöglich machen sollte, in den für den Export ins Deutsche Reich bestimmten Filmen aufzuscheinen bzw. beschäftigt zu werden.⁴⁴ Im Juni 1938 wurde dann durch die formelle Einführung des Reichskulturkammergesetzes auch in Österreich die Zwangsmitgliedschaft in der jeweils zuständigen Fachkammer all jener Personen bestimmt, die „bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut“ mitwirkten.⁴⁵

Diese beschriebene filmwirtschaftliche Ausrichtung auf das Deutsche Reich sowie die im nächsten Kapitel beschriebene reichsdeutsche Einflussnahme auf die österreichische Tobis-Sascha „fällt in eine Phase der allgemeinen Unterwanderung, die die Presse, den Rundfunk und das Theater ebenso umfaßte wie die Filmproduktion. Ermöglicht wurde dieser sogenannte ‚kalte Anschluß‘ durch das deutsch-österreichische Abkommen vom 11. Juli 1936, in dem das österreichische Regime sich u.a. verpflichtete, die nationalsozialistische Opposition in die politische

⁴² Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 23.

⁴³ Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 163f. Die „Kombination Otzoup“ war nur bis Mitte 1936 aktiv. Als mögliche Gründe für das Ende werden die ungeklärte Abstammung Otzoups, möglicherweise aber auch der Widerstand der deutschen Verleiher genannt. Danach scheinen die Verleiher selbst die Kontrolle durchgeführt zu haben. Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmwirtschaft, S. 21f.

⁴⁴ Vgl. Rathkolb, Führertreu, S. 43.

⁴⁵ *Wiener Neueste Nachrichten*, 17. Juni 1938, zitiert nach ebenda, S. 57.

Verantwortung einzubinden. Die Aufnahme Görings [Albert, Bruder von Hermann Göring, Anmerkung des Autors] in die *Tobis-Sascha* muß auch in einem direkten Zusammenhang mit der im Laufe des Jahres 1937 einsetzenden wirtschaftlichen Gleichschaltung, d. h. den Bestrebungen zur Angleichung der beiden Wirtschaftssysteme, gesehen werden.⁴⁶ Der erwähnte Albert Göring war 1928 nach Wien gezogen und dort durch seine Funktion als Exportchef der Kalorifer-Wärmetechnikwerke von Junkers & Co später auch in Kontakt mit der Tobis-Sascha gekommen, für die er dann, mittlerweile auch österreichischer Staatsbürger geworden, als technischer Studiodirektor arbeitete. 1937 gelangte er nach Personalrochaden im Zuge der im nächsten Kapitel beschriebenen verstärkten Einflussnahme des nationalsozialistischen Deutschlands auf die österreichische Filmproduktion in der Firma auch zu höheren Weihen. Er hat während des Zweiten Weltkrieges vielen Juden und politisch Verfolgten geholfen.⁴⁷

2.2.2. Die Arisierung der Tobis-Sascha

Das bestimmende Unternehmen der österreichischen Filmindustrie der dreißiger Jahre vor dem Anschluss, die Tobis-Sascha Filmindustrie AG, stand unter der Führung der vom Rechtsanwalt Oskar Pilzer angeführten sogenannten Pilzer-Gruppe, bestehend aus den Brüdern Oskar, Kurt, Severin und Viktor Pilzer, die zu den bedeutendsten österreichischen Filmproduzenten dieser Jahre gehörten. Die mit einem eigenen Tonfilmpatent arbeitende Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft m.b.H., die zweite österreichische Ateliergesellschaft, die 1934 das zuvor mit ihren Apparaten ausgestattete Schönbrunner Atelier übernommen hatte, blieb bezüglich der Eigenproduktion von großen Filmen unbedeutend.⁴⁸ 1934 war die Tobis-Sascha nach

⁴⁶ Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 204.

⁴⁷ Siehe ausführlicher die Biographie der Brüder Göring von Wyllie, James: *Albert Göring. Gegen Hitler, meinen Bruder und alle Nazis* (Essen 2006).

⁴⁸ Vgl. Heiss, Gernot / Klimeš, Ivan: Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs in der politischen Krise der dreißiger Jahre. In: Heiss, Gernot / Klimeš, Ivan (Hg.): *Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre* (=Knihovna Illuminace 17, Praha / Brno 2003) S. 392-484, hier 427. Die österreichische Selenophon besaß in der Zwischenkriegszeit Patente zur Tonfilmerzeugung und -wiedergabe und stattete Kinos und Filmateliers im In- und Ausland mit diesbezüglichen Apparaturen aus. Sie begann 1930 gemeinsam mit der Schönbrunn-Film die Produktionsstätte Schönbrunn in Hietzing für den Tonfilm zu adaptieren und stellte in Österreich auch selbst abendfüllende Spielfilme her. Die großen Hersteller von Tonaufnahme- und Wiedergabegeräten führten weltweit Prozesse wegen angeblicher Patentverletzungen gegeneinander aufgrund der Annahme, dass Filme, die auf einem bestimmten Tonsystem hergestellt

Einstieg der deutschen Tobis-Tonbild-Syndikat AG und nach der handelsgerichtlichen Umbenennung aus der traditionsreichen Sascha-Filmindustrie AG hervorgegangen.⁴⁹ Diese hatte sich 1931 im Ausgleich befunden, aber unter der neuen Führung durch die Pilzer-Gruppe im folgenden Jahr in der deutschen Tobis einen kapitalkräftigen Partner gefunden, der mit einer knapp unter 50 %igen Beteiligung der Sascha samt ihrem Sievinger Atelier die Sanierung brachte. Ebenso konnten nunmehr die ehemaligen Vita-Ateliers auf dem Rosenhügel⁵⁰ von der Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H. (Kiba) erworben und die Produktion auf den Tonfilm umgerüstet werden.⁵¹ Die deutsche Tobis besaß fortan die gleiche Anzahl an Inhaberaktien wie die Pilzer-Gruppe, einen kleinen Teil hatte die Österreichische Creditanstalt – Wiener Bankverein übernommen. Versuche deutscherseits, den Einfluss der nichtarischen Pilzer-Gruppe zurückzudrängen, scheiterten zunächst an einem zwischen den beiden großen Aktionärsgruppen abgeschlossenen und bis Mitte 1936 laufenden Syndikatsabkommen.⁵² Im Zuge der sich just seit jenem Zeitpunkt verschlechternden finanziellen Situation der Tobis-Sascha konnte dieses Vorhaben aber dann sukzessive umgesetzt werden. Denn das Deutsche Reich blockierte den Transfer von österreichischen Verleih- und Lizenzerlösen aus den ins Reich exportierten Filmen, was zur Folge hatte, dass manche Produktionsfirmen „in Mark flüssig, in Schilling gepfändet“⁵³ waren. Oskar Pilzer, als Jude bei den Verhandlungen über die Regelung der für die österreichischen Produzenten nur beschränkt verfügbaren Devisen-Guthaben von deutscher Seite abgelehnt, trat Ende November 1936 zunächst als

worden waren, auch nur auf den Wiedergabegeräten derselben Marke abgespielt werden durften. Die beiden weltgrößten Hersteller, die deutsch-holländische Küchenmeister-Tobis-Klangfilm-Gruppe und die amerikanische Western Electric teilten sich im „Pariser Tonfilm-Frieden“ 1930 den Weltmarkt auf. Im Ständestaat hatte die kleine Selenophon bei der österreichischen Wochenschau und dem obligatorischen Kurz- bzw. Kulturfilmen eine Monopolstellung inne, was allerdings ohnehin schon in dem 1932 erreichten Übereinkommen mit der deutschen Tobis-Klangfilm vorgegeben war. Allerdings stellte sie in Eigenregie keine abendfüllenden Filme mehr her, obwohl ihr dies im besagten Abkommen neben den Aufgaben im Kurztonfilmbereich zugestanden worden war, während die Spielfilm-Auftragsproduktion fast zur Gänze an den Wiener Atelierbetrieb der Tobis-Sascha fiel. Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 114-125.

⁴⁹ Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 125f.

⁵⁰ Zur Vorgeschichte dieses Ateliers der ehemaligen Vita-Filmindustrie AG in Mauer bei Wien im heutigen 13. Bezirk und zu jenem der Sascha-Filmindustrie AG in Sieving siehe ausführlicher Loacker, Armin: Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich. In: Loacker, Armin / Steiner, Ines (Hg.): *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (Wien 2002) S. 21-62.

⁵¹ Vgl. Heiss / Klimeš, Kulturindustrie und Politik, S. 427.

⁵² Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 126.

⁵³ *Der Wiener Film*, 29.09.1936, zitiert nach Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 26.

Präsident des Produzentenverbandes zurück. Die aktive Geschäftsleitung bei der Tobis-Sascha hatte indessen Fritz Hirt, deutscher Vertreter im geschäftsführenden Verwaltungsrat, übernommen. Am 23. Jänner 1937 stimmte Oskar Pilzer unter dem ökonomischen Druck dem Verkauf der Anteile der Pilzer-Gruppe schließlich zu, die darauf hin von der Creditanstalt übernommen wurden.⁵⁴ Max Winkler konnte befriedigt feststellen, dass die Tobis-Sascha nun „entjüdet“ sei. Dabei dürfte die Creditanstalt als Strohmännchen für die deutsche Tobis AG und indirekt für Max Winklers Cautio, die zuvor schon unter großer Geheimhaltung an die Aktienmehrheit der Intertobis, der holländischen Muttergesellschaft der deutschen Tobis AG, gelangt war, fungiert haben. Dafür spricht, dass sie, nun gleichberechtigter Partner der Tobis AG, kein Interesse an der Geschäftsführung der Tobis-Sascha zeigte und ihre Verwaltungsräte, darunter den ehemaligen österreichischen Handelsminister Eduard Heigl, erst im Juni 1937 ernannte.⁵⁵ Fritz Hirt wurde zum Direktor bestellt und Albert Göring erhielt, nachdem er es innerhalb der Gesellschaft nach dem Drehen der Personalspirale im Zuge der beschriebenen Vorgänge zwischenzeitlich zur Unterstützung Hirts in der Funktion der aktiven Geschäftsführung gebracht hatte, die Kollektivprokura und als Spezialaufgabe die Führung der Ateliers und der Kopieranstalt. Ende 1937 verkaufte der dermaßen isolierte Oskar Pilzer überdies noch seinen Drittelanteil an der Tobis-Sascha Film-Verleih- u. Vertriebsges.m.b.H., der an den nunmehrigen Verwaltungsrat der Tobis-Sascha-Filmindustrie AG, Eduard Heigl, ging.⁵⁶

Das Einfrieren der Lizenzerlöse österreichischer Filmproduzenten auf deutschen Bankkonten hatte begonnen, als sich die Filmzahlungsbilanz massiv zu Lasten der Deutschen verschoben hatte, d. h. die österreichischen Erlöse in Deutschland erheblich größer waren als die deutschen Einspielergebnisse in Österreich. Hauptgrund für die bewusst durch die restriktive Devisenregelung herbeigeführte Situation war aber, neben dem Erzwingen eines Ausgleichs in der Filmzahlungsbilanz, durch Druck auf die österreichische Filmwirtschaft die Kontrolle über dieselbe zu erlangen. Nur wenige Tage nach dem Ausscheiden der Pilzer-Gruppe aus der Tobis-Sascha AG wurde am 27. Jänner 1937 in Wien ein deutsch-

⁵⁴ Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 198-202.

⁵⁵ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 28.

⁵⁶ Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 199-204.

österreichisches Filmzahlungsübereinkommen beschlossen, das der Tobis-Sascha durch den Transfer von 500.000 RM kurzfristig eine Reduktion der eingefrorenen Guthaben in größerem Umfang bescherte. Allerdings brachte es für die anderen österreichischen Filmunternehmer keine wesentliche Entlastung, sie waren immer noch weit von einer vollständigen Nutzung der Guthaben entfernt und überdies weiterhin dazu angehalten, ihre Lizenzerlöse in Deutschland auszuwerten. Darunter fiel neben der Bezahlung von Materialien und Leistungen wie z. B. Rohfilmmaterial, Gagen und Rechten auch die Möglichkeit, sich an deutschen Produktionen zu beteiligen sowie die etwas später dahingehend erweiterte Regelung, damit in Deutschland auch Spielfilme in Eigenproduktion herstellen zu können.⁵⁷ Überliefert ist übrigens, dass Oskar Pilzer, der unmittelbar nach dem Anschluss von der Gestapo verhaftet wurde, durch die Initiative und Intervention Albert Görings zu Gunsten seines früheren Chefs frei kam, bevor er allerdings kurz nach der Emigration 1939 in Paris verstarb und seine Frau mit den beiden Söhnen vor der nachrückenden Deutschen Wehrmacht in die USA floh.⁵⁸

2.2.3. Die Gründung der Wien-Film

Max Winkler hatte also schon 1937 die Anteile der deutschen Tobis AG an der österreichischen Tobis-Sascha Filmindustrie AG an die Cautio überführt und nach dem Anschluss auch noch die von der Pilzer-Gruppe übernommenen Anteile der Creditanstalt sowie die noch im freien Verkehr befindlichen Aktien bis Oktober 1938 aufgekauft, ebenso wie jene der Tobis-Sascha Filmverleih- und Vertriebsgesellschaft. Die Tobis-Sascha Filmindustrie AG besaß zu diesem Zeitpunkt neben einem Kopierwerk die zwei größten Filmateliers des Landes am Rosenhügel in Wien-Mauer und in Wien-Sievering, die sie an Produzenten vermietete, ohne selbst Filme

⁵⁷ Vgl. Loacker, Anschluß im ¾-Takt, S. 206-208. Der Abbau dieser Guthaben durch eine eigene Produktion in Deutschland dürfte nicht neu gewesen sein, diente doch schon die seit 1935 in Berlin angesiedelte *Allgemeine Filmaufnahme- und Vertriebs-G.m.b.H.* (Algefa) der Verwertung der eingefrorenen Guthaben der Österreicher Paul Hörbiger, Karl Künzel und E.W. Emo. Vgl. ebenda, S. 209 sowie Moritz / Moser / Leidinger, Kampfzone Kino, S. 392. Die von Hörbiger und Künzel gegründete Algefa, für die anfangs Emo als Stammregisseur fungierte, spezialisierte sich dabei auf den „Wiener Film“. Wiener Lokalkolorit wurde vor Ort eingefangen, während die Innenaufnahmen hingegen in Berliner Ateliers entstanden. Vgl. Büttner, Elisabeth / Dewald, Christian: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (Salzburg / Wien 2002) S. 467.

⁵⁸ Vgl. Ulrich, Rudolf: *Österreicher in Hollywood* (Neuaufgabe, Wien 2004) S. 606 sowie Wyllie, Albert Göring, S. 154f.

herzustellen. Winklers Cautio wandelte die Tobis-Sascha Filmindustrie AG in eine Ges.m.b.H. um, um dem Publikationsangebot für Aktiengesellschaften zu entgehen.⁵⁹ Die Gründung der Wien-Film Ges.m.b.H. fand danach mit Gesellschaftsvertrag vom 16. Dezember 1938 statt, der „auf Grund des Beschlusses der Generalversammlung der Aktionäre der Tobis Sascha Filmindustrie Aktiengesellschaft vom 5. Dezember 1938 auf Umwandlung dieser Aktiengesellschaft in die neugegründete Wien-Film Gesellschaft m.b.H. geschlossen“ wurde.⁶⁰ Geschäftsführer waren Ing. Fritz Hirt, Regisseur Karl Hartl und Direktor Paul Hach⁶¹, im in der Gesellschafterversammlung vom 16.12.1938 gewählten Aufsichtsrat befand sich u. a. Willi Forst.⁶² Die Aufgabe der Wien-Film, nunmehr mit der Cautio als alleiniger Gesellschafterin im Hintergrund, sollte die Herstellung von Spiel-, Kurzton- und Kulturfilmen und der Betrieb des Kopierwerkes sein, während der Vertrieb ihrer Filme den anderen reichseigenen Gesellschaften überlassen werden sollte und somit die Tobis-Sascha-Filmverleih- und -vertriebsgesellschaft 1941 schließlich liquidiert wurde.⁶³ Eine Übersicht der betrieblichen Organisation der Wien-Film im Jahresabschlussbericht der Wirtschaftsprüfer für das Jahr 1938 und das erste Vierteljahr 1939 listet die Zentrale mit der kaufmännischen Verwaltung in der von 1938 bis 1945 „Straße der Julikämpfer“ benannten Siebensterngasse⁶⁴ und die Kopieranstalt in Wien-Mauer auf. Dazu scheinen neben den beiden in Eigenbesitz befindlichen Produktionsstätten am Rosenhügel und in Wien-Sievering nun auch die Ateliers in Schönbrunn in Wien-Hietzing als gemietete Räumlichkeiten auf.⁶⁵ Diese Produktionsstätte war in der Zwischenkriegszeit von der Schönbrunn Film GmbH betrieben und von der Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft m.b.H. benutzt worden, die an der

⁵⁹ Vgl. Spiker, Jürgen: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (=Zur politischen Ökonomie des NS-Films Band 2, Berlin 1975) S. 184f.

⁶⁰ „Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 31. Dezember 1938 und des Zwischenabschlusses zum 31. März 1939 der Wien-Film Gesellschaft m.b.H., Wien“ durch die „Neue Revisions- und Treuhandgesellschaft m.b.H.“ [im Folgenden: Jahresabschluss 1938]. BArch, R 2301/7036 Bl. 176-251, hier 178.

⁶¹ Ebenda. Prokuristen waren Dr. August Schwenk, Ing. Hans Friess und Heinz Joachim Ewert.

⁶² Ebenda, Bl. 180. Weiters im Aufsichtsrat vertreten waren Direktor Friedrich Merten, Berlin, Dr. Josef Joham, Wien, Ministerialdirigent Dr. Karl Ott, Berlin, Ministerialrat Hermann Burmeister, Berlin und Bankdirektor Heinrich Post, Berlin. Ebenda. Joham war Generaldirektor der Creditanstalt - Bankverein. Vgl. Heiss / Klimeš, Kulturindustrie und Politik, S. 436.

⁶³ Vgl. Spiker, Film und Kapital, S. 185.

⁶⁴ Wikipedia: *Liste der Straßennamen von Wien/Neubau*, online unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Stra%C3%9Fennamen_von_Wien/Neubau, Zugriff am 11.06.2008.

⁶⁵ Jahresabschluss 1938. BArch, R 2301/7036, Bl. 182.

Schönbrunn-Film wiederum verdeckt über die Micco-Film AG beteiligt war. Daneben hielt der Staat, der über die Bundesfilmhauptstelle (zuvor: Staatliche Filmstelle) das in weiterer Folge zu einem Atelier umgebaute Betriebsgelände, die Volière im Schönbrunner Park zur Verfügung gestellt hatte, trotz des nur 1/600 ausmachenden Anteils an der Schönbrunn-Film ein Fünftel der Stimmrechte.⁶⁶ Die Wien-Film erwarb dann am 20. März 1939 von der Micco-Film AG in Liquidation 72.000 RM Geschäftsanteile an der Schönbrunn-Film zum Preis von 1.000 RM. Letztere Gesellschaft trat im Mai desselben Jahres in Abwicklung. Nachdem der von der Schönbrunn-Film mit der Schlosshauptmannschaft zu Schönbrunn geschlossene Mietvertrag über die Volière-Liegenschaft mit Atelier und Kulissengebäude aufgelöst worden war, konnte nun die Wien-Film ihrerseits den Mietvertrag über die Schönbrunn-Ateliers in eigenem Namen abschließen.⁶⁷ Die im Ständestaat von der Selenophon produzierte obligatorische Wochenschau ÖSTERREICH IN BILD UND TON wurde bereits am 15. März 1938 in OSTMARK-WOCHENSCHAU umbenannt und bis Dezember desselben Jahres von dieser Gesellschaft weiter produziert. Die Tobis Filmkunst GmbH. in Berlin kaufte noch 1938 von der Selenophon das Inventar, das Wochenschaugeschäft und die Patente der Selenophon, die im Jänner 1940 endgültig aus dem Handelsregister gelöscht wurde.⁶⁸ Neben den Einrichtungen am Rosenhügel, in Sievering und in Schönbrunn stand der Wien-Film auch ein kleines Atelier am Bauernmarkt im ersten Bezirk Wiens zur Verfügung.⁶⁹

Gleichzeitig wurde mit dem bereits sich im Besitz der Ufa befindlichen Kino in Wien und den acht Kinos der städtischen Kiba als Grundstock ein eigener Theaterpark in der „Ostmark“ gebildet und in „Ostmärkische Filmtheater-Betriebs-GmbH zu Wien“ umgetauft, mit der Ufa und der Cautio als jeweils Hälfteigentümer der Geschäftsanteile. 1939 besaß diese Firma 14 Filmtheater, der geplante Bau eines repräsentativen Uraufführungstheaters in Wien blieb nach Kriegsbeginn unverwirklicht.⁷⁰

⁶⁶ Vgl. Loacker, Anschluss im ¾-Takt, S. 122f.

⁶⁷ Jahresabschluss 1938. BArch, R 2301/7036, Bl. 206.

⁶⁸ Zur Auflösung und Liquidation der Selenophon nach dem Anschluss siehe ausführlicher Pumberger, Sebastian: Der strukturelle „Anschluss“ der Selenophon Ges.m.b.H. In: Miloslavic, Hrvoje (Hg.): *Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus* (Wien 2008) S. 70-86.

⁶⁹ Vgl. Fritz, Walter: *Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm* (Wien 1991) S. 112.

⁷⁰ Vgl. Spiker, Film und Kapital, S. 186.

Wie zuvor schon im Reich führte auch in der „Ostmark“ die Umgestaltung der Filmindustrie nach dem Anschluss zur Liquidierung der meisten der privaten Firmen und zur Verstaatlichung der nunmehrigen Wien-Film. Es existierten davor die Forst-, die Styria- und die Emo-Film, die im Auftrag der Wien-Film arbeiteten und 1943 bis auf erstere geschlossen wurden.⁷¹ Regisseur und Filmschauspieler Willi Forst konnte seine eigene, im Oktober 1935 in Wien gegründete Produktionsfirma zwar erhalten, sie war aber de facto der Wien-Film unterstellt, die die gesamte Produktion in der „Ostmark“ kontrollierte und in deren Auftrag sie Filme produzierte. Er musste allerdings seine Firma in Berlin, die Deutsche Forst Film-Produktion liquidieren.⁷²

Wie der „Jahreslagebericht 1938“, ein Stimmungsbericht des Sicherheitsdienstes der SS (SD) in einem Abschnitt zum Thema Film in Wien bemerkt, werde es nach der „Bereinigung“ des Umstandes, dass sich vor dem Anschluss über 50 % der Kinos der Wiener Innenstadt in jüdischem Besitz befunden hatten und nach einigem Unmut der „ostmärkischen Filmfachleute“ über die Dominanz der Berliner Filmproduktion mit der Gründung der Außenstelle Wien der Reichsfilmkammer und der Wien-Film nun die Aufgabe der letzteren sein, „die Eigenart der Ostmarkkunst, den Wiener ‚Charme und Schwung‘ dem deutschen Film zu erhalten.“⁷³ Diese Aufgabe konnte die Wien-Film, nachdem sie bzw. die Tobis-Sascha sich zuvor auf die Vermietung ihrer Filmproduktionsstätten, dem Betrieb ihrer Kopieranstalt und dem Vertrieb von hauptsächlich in den eigenen Ateliers hergestellten Filmen im Ausland beschränkt hatte, ab Februar 1939 erfüllen. Ab diesem Zeitpunkt lief nämlich auch die Eigenproduktion an.⁷⁴ Eine andere Erwartung kam von höchster Stelle an die unter der Patronanz des Propagandaministeriums, der Reichsfilmkammer und der Cautio

⁷¹ Vgl. Hartl, Karl: Die Situation im Wiener Film. In: *Wien 1938* (=Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 2, Wien 1978) S. 273-276, hier 275. Ebenda schildert Hartl die Situation der kleinen Firmen folgendermaßen: „Alle drei [Forst-, Styria- und Emo-Film, Anmerkung des Autors] wurden 1943 vorerst geschlossen. Ich fuhr zu Goebbels und verwies darauf, daß als einzige dieser kleinen Filmfirmen die Leni Riefenstahl-Film bestehen bleiben sollte. Sosehr Hitler die Riefenstahl schätzte, so sehr haßte sie Goebbels. Ich überzeugte ihn von meiner Auffassung: Solange die Riefenstahl-Film besteht, muß auch die Forst-Film bestehen. Tatsächlich blieben diesen beiden Firmen als einzige bis Kriegsende bestehen. Das ist umso bemerkenswerter, als sogar die Carl Fröhlich-Film kassiert wurde – und Fröhlich [sic] war immerhin Präsident der Reichsfilmkammer.“ Gemeint ist Carl Froelich. Der Regisseur war Präsident der Reichsfilmkammer und bis 1942 auch im Aufsichtsrat der Wien-Film. Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1929-1945, S. 111.

⁷² Vgl. Bono, Francesco: „Er wollte mehr sein als nur ein Operettenschreiber“. Ein Porträt. In: Loacker, Armin (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien* (Wien 2003) S. 57-111, hier 67 u. 79f.

⁷³ abgedruckt bei Boberach, Heinz (Hg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945*, Band 2 (Herrsching 1984) S. 116.

⁷⁴ Jahresabschluss 1938. BArch, R 2301/7036 Bl. 183.

gegründete Wien-Film. Propagandaminister Goebbels meinte anlässlich des einjährigen Jubiläums:

„In den Jahren vor dem Umbruch war die gesamte Wiener Filmproduktion in jüdischen Händen [...] die Deutsche Tobis kämpfte dagegen innerhalb der Tobis-Sascha Filmindustrie einen erbitterten Kampf [...] Der Wiener Film entstand mit wenigen rühmlichen Ausnahmen unter Produzenten, die Heurigeneselligkeit, Walzertraum, Leichtsinn und süßes Nichtstun skrupellos mixten und dem gedankenlosen Kinobesucher als Spiegel eines ganzen Volkes anboten. Mit dem Anschluß der Ostmark an das Reich ist diesem Treiben der Geschäftemacherei um jeden Preis ein Ende gesetzt worden.“⁷⁵

Mit dem Anschluss sollte nun auch der von Witte und Kreimeier attestierte Verlust an künstlerischer Originalität einher gehen. „Ein hoher Produktions-Standard wurde in den folgenden Jahren aufs Niveau der perfekten Mediokrität gesenkt.“⁷⁶ Im Deutschen Reich selber war schon in den Jahren zuvor der „Typus des ‚Ufa-Regisseurs‘, den Fritz Lang [...] und andere einmal verkörpert hatten“, dem „politisch willfähige[n] Allround-Regisseur“ gewichen, der sich als vielseitig verwendbar in künstlerischen und politischen Funktionen erwies, auch als Autor, Produzent und/oder in einer Funktion in der Reichsfilmkammer. Die künstlerische Individualität wich, bei technischer Perfektion, „ästhetischer Gleichförmigkeit“ und „die unterschiedlichen ‚Handschriften‘ der Regisseure und Produzenten verschmolzen zu einer einheitlich gestanzten ideologischen ‚écriture‘.“⁷⁷

⁷⁵ Joseph Goebbels in *Unser erstes Produktionsjahr* (1939), zitiert nach: Frankfurter, Bernhard: Rund um die „Wien-Film“-Produktion. Staatsinteressen als Impulsgeber des Massenmediums eines Jahrzehnts. In: Waechter-Böhm, Lisbeth (Hg.): *Wien 1945 davor/danach* (Wien 1985) S. 185.

⁷⁶ Witte, Karsten: Der Violinschlüssel. Zur Produktion der Wien-Film. In: Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) S. 17-29, hier 19.

⁷⁷ Kreimeier, Ufa-Story, S. 322.

2.3. Österreichische Identität?

2.3.1. Karl Hartl als Produktionschef

In seinem Eintrag zum 23. Juli 1938 notierte Goebbels in sein Tagebuch: „Mit Winkler Filmfragen besprochen. Hartl als Produktionschef nach Wien berufen.“⁷⁸ Im Sommer dieses Jahres wurde also dem Österreicher Karl Hartl nach Willi Forsts Absage „im Büro Winkler“ die künstlerische Leitung der späteren Wien-Film Ges.m.b.H. angeboten, was er nach eigenen Angaben nach einigem Zögern und auf Drängen seiner österreichischen Kollegen annahm. So wie viele Protagonisten der Wien-Film interpretierte dabei auch Hartl nachträglich die eigene Arbeit während der Zeit des Nationalsozialismus als widerständig, als Kampf gegen einen stärkeren und somit schlimmeren Einfluss aus Berlin.⁷⁹ Hartl schildert, ganz in diesem „widerständigen“ Sinne, seine Entscheidung, das Angebot anzunehmen, folgendermaßen:

„Nachdem das deutsche Propagandaministerium nach der Einverleibung Österreichs den Plan gefaßt hatte, in Wien eine Produktionsgruppe zu errichten – sie sollte ‚ostmärkische Filmkunst‘ heißen, was abgewendet werden konnte –, wurde als Produktionsleiter ein Mann gesucht, der aus Wien stammen sollte. In den Augen der Verantwortlichen gab es nur zwei Aspiranten dafür, die ihnen geeignet erschienen, Willi Forst und mich. Doch Forsts Stil, Filme zu machen, lag auf einer anderen Ebene, als dies eigentlich erwünscht war – und so blieb es an mir hängen, obwohl ich mich zunächst mit dem Hinweis weigerte, ich sei Regisseur und verstehe zu wenig von der Organisation. So habe ich auch einige Monate gezögert, doch als dann die Gefahr immer näher rückte, daß das Propagandaministerium, daß Goebbels dann einfach einen Deutschen als ‚kommissarischen Leiter‘ einsetzen würde (der der ganzen Produktion ein ganz anderes und womöglich politisches Gesicht geben könnte), waren wir – alte Freunde wie Forst, Ucicky und andere – uns alle einig, daß es

⁷⁸ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hg. von Elke Fröhlich, Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941 (München 1998-2006) [im Folgenden: Tagebücher, Teil I], Band 5: Dezember 1937-Juli 1938, S. 391.

⁷⁹ Vgl. Hartl, *Situation im Wiener Film*, S. 273 sowie Dörfler, Goswin: Karl Hartl. In: *Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft* 84 (1979) S. 1-13, hier 9f.

unter diesen Umständen doch besser wäre, wenn es ‚einer von uns‘ machen würde. Und das gab mir dann also den Anstoß, daß ich sagte, also schön – ich werde es versuchen... Und so wurde ich also Leiter der damaligen Wien-Film von 1938-1945.“⁸⁰

Hartl, der wie sein Schulfreund Gustav Ucicky zu Stummfilmzeiten bei der Sascha-Filmfabrik des Filmpioniers Graf Alexander Joseph Kolowrat-Krakowsky das Filmhandwerk unter anderem als Regieassistent von Grund auf erlernt und 1930 mit dem Ufa-Tonfilm EIN BURSCHENLIED AUS HEIDELBERG⁸¹ als Regisseur debütiert hatte, um in weiterer Folge sich in dieser Tätigkeit in den unterschiedlichsten Genres zu bewegen⁸², war seit November 1937 Leiter des Kunstausschusses der deutschen Terra-Filmkunst GmbH gewesen. Vorstandsvorsitzender der Wien-Film wurde der nicht aus der Branche stammende, dafür bestimmt nationalsozialistische Ing. Fritz Hirt, während Paul Hach die Finanzverwaltung übernahm. Karl Hartl, selbst nie NSDAP-Mitglied, war seit 1. September 1938 als Produktionschef der einzige gebürtige Österreicher im Vorstand der Wien-Film.⁸³

Die oben angesprochenen Kunstausschüsse in den maßgebenden Filmfirmen waren vor der Vollendung der Verstaatlichung und Monopolisierung der deutschen Filmindustrie durch Max Winkler Gremien zur Kontrolle und Steuerung der Produktionspläne der Firmen gewesen. Sie bestanden zumeist aus Schauspielern, Regisseuren und Drehbuchautoren und sollten mit teilweise vom Reichsfilmdramaturgen als auch vom Produktionschef übernommenen Kompetenzen über Themen, Drehbuchauswahl und Besetzung befinden. 1938 jedoch wurde dieser misslungene, entgegen dem Führerprinzip organisierte Versuch der Programmplanung mit den bezüglich Parteitreu und organisatorischer Arbeit unzuverlässigen Künstlerpersönlichkeiten aufgelöst. Diese Ausschüsse hatte es nicht zuletzt auch deswegen gegeben, da es für die Position des für die Stoffpolitik verantwortlichen Produktionschefs in den jeweiligen Filmfirmen an zuverlässigen, parteitreuen Führungskräften mit Versiertheit im wirtschaftlichen wie zugleich auch im

⁸⁰ Karl Hartl in einer Tonbandaufzeichnung, zitiert nach Dörfner, Karl Hartl, S. 9f.

⁸¹ EIN BURSCHENLIED AUS HEIDELBERG, D 1930, R: Karl Hartl, P: Ufa.

⁸² Vgl. Kreimeier, Karl Hartl, S. 33-47 sowie Grünseid, Gerhard: *Das Filmschaffen Karl Hartls* (Dissertation, Wien 1949) S. 4-15.

⁸³ Vgl. Kreimeier, Karl Hartl, S. 47f. sowie Hartl, Situation im Wiener Film, S. 273f.

künstlerischen Bereich mangelte.⁸⁴ In der Folge setzte Goebbels jedoch wieder auf solche künstlerischen Leiter bzw. Produktionschefs; er schrieb am 10. Dezember 1938 in sein Tagebuch: „Die Kunstausschüsse bei den Filmfirmen löse ich auch bald auf und ersetze sie durch ausgesprochene künstlerische Leiter.“⁸⁵ Etwa drei Monate zuvor war Karl Hartl der Produktionschef der Wien-Film (zu jenem Zeitpunkt noch Tobis-Sascha) geworden.

2.3.2. Die Produktionschefs der Filmfirmen

Der von der Regie kommende Karl Hartl war also von 1938 bis 1945 Produktionschef der Wien-Film. Diese Funktion in den jeweiligen Filmfirmen war eine wichtige, denn der Produktionschef nahm in Zusammenarbeit mit der dramaturgischen Abteilung und den Drehbuchautoren der Firma die Programmauswahl vor, die dem Reichsfilmdramaturgen vorgelegt wurde⁸⁶; „sie waren die eigentlichen Exekutoren der Filmpolitik – und zugleich der Grund, warum Goebbels’ personelle Idealvorstellungen in der Filmindustrie sich nie erfüllten.“⁸⁷ In der Tobis Filmkunst bekleidete diese Position von 1939 bis 1945 der bis dahin als Reichsfilmdramaturg tätige Ewald von Demandowsky, der „weder eine filmkaufmännische Vorbildung“ besaß, noch „sich durch filmkünstlerische Leistungen hervorgetan“ hatte und „der Prototyp des ‚politischen Produktionschefs‘ [war], wie ihn sich Goebbels vorstellte.“⁸⁸ Unter ihm wurde die Tobis ab Mitte 1940 zum Filmkonzern mit dem höchsten Anteil an politischen und nationalen Stoffen. Der kurzzeitig mit Hildegard Knef liierte Demandowsky war außergewöhnlich lange und als politischer Vertrauens- und Parteimann eher eine Ausnahme in dieser Position. Politische Kandidaten aus Parteiapparat oder Ministerium standen nur kurzzeitig zur Diskussion, Goebbels griff letztlich oft auf – wenn auch mit staatlichen Funktionen versehene – Künstler bzw. Regisseure zur Besetzung der wichtigsten Positionen in der Filmprogrammpolitik zurück. Im April 1943 wurde etwa Wolfgang Liebeneiner zum Produktionschef der Ufa, ab März 1944 der österreichische Komödienregisseur E. W. Emo bei der Prag-Film. Nach größeren Personalfluktuationen in dieser Position in den

⁸⁴ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 112-117.

⁸⁵ Tagebücher, Teil I, Band 6: August 1938 - Juni 1939 S. 217.

⁸⁶ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 139.

⁸⁷ Ebenda, S. 142.

⁸⁸ Spiker, Film und Kapital, S. 292.

jeweiligen Firmen scheint Goebbels ab 1943 geneigt gewesen zu sein, den Produktionschefs mehr Verantwortung und größere Vollmachten zuzubilligen und die politische Filmführung von ganz oben zu lockern.⁸⁹ Wenn dies auch von Goebbels nur teilweise und willkürlich umgesetzt wurde, so „entwickelten sich die Produktionschefs zu einem exklusiven Kreis mit separaten Arbeitssitzungen, hohen Gehältern, Privilegien und regelmäßigen Besprechungen beim Minister, auf denen dieser seine ‚Richtlinien‘ bekanntgab.“⁹⁰ Und in weiterer Folge stärkte der weiter oben erwähnte Erlass von Goebbels von 1944 die Produktions- gegenüber den Firmenchefs, indem er ersteren das „Primat der Führung“ in den jeweiligen Betrieben zugestand, was das bis dahin für Fragen außerhalb des Produktionssektors notwendige Einvernehmen mit dem Firmenchef relativierte.

Wenn vorhin von den personellen Idealvorstellungen Goebbels’ die Rede war, so blieb im Bereich der Filmindustrie im oberen Management der Mangel an den „verzweifelt gesuchten künstlerischen Partei-Manager[n]“ bestehen, Goebbels hatte keine Alternative „zu den ‚Versagern‘ aus der Partei, zu den kapitalistischen Fachleuten und unzuverlässigen Künstlern.“⁹¹ Mit Karl Hartl schien Goebbels zufrieden zu sein, seinem Tagebuch entnimmt man zunächst fast ausschließlich positive Anmerkungen. Nachdem ihm Anfang 1940 das Programm der Wien-Film noch als „[z]u wenig zeitnah und aktuell“⁹² erschien, heißt es wenige Wochen später etwa: „Hartl macht seine Sache sehr gut. Ich rufe ihn noch an und sage ihm das auch, was ihn besonders erfreut.“⁹³ Ein paar Tage später notiert er: „Statistik der künstlerischen Filmerfolge aufgestellt. Danach schneidet Demandowski [*sic*] am schlechtesten und Hartl am besten ab.“⁹⁴ Und eineinhalb Jahre später schließlich ist folgender Eintrag zu finden: „Hartl bewährt sich als Produktionschef der Wien-Film außerordentlich gut; ich bin mit ihm sehr zufrieden. Die anderen, vor allem die Berliner Produktionschefs [...] fangen schon an, eifersüchtig zu werden.“⁹⁵

⁸⁹ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 139-145.

⁹⁰ Ebenda, S. 146.

⁹¹ Ebenda, S. 148.

⁹² Tagebücher, Teil I, Band 7: Juli 1939-März 1940, S. 292 (Eintrag zum 02.02.1940).

⁹³ Ebenda, S. 365 (Eintrag zum 24.03.1940).

⁹⁴ Ebenda, S. 369 (Eintrag zum 28.03.1940). Richtig: Demandowsky.

⁹⁵ Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. von Elke Fröhlich, Teil II: Diktate 1941-1945 (München / New Providence / London / Paris 1993-1996) [im Folgenden: Tagebücher, Teil II], Band 2: Oktober-Dezember 1941, S. 171 (Eintrag zum 24.10.1941).

2.3.3. Die Flucht in die Vergangenheit

Als Produktionschef der Wien-Film war Hartl für die Auswahl der zu realisierenden Projekte der Drehbuchautoren und somit für die Gesamtausrichtung der Firma verantwortlich. Das Selbstverständnis der Wien-Film charakterisierte er im Aufgabenkatalog, den er für das Produktionsjahr 1942/43 ausgab, folgendermaßen:

„Es wird die Aufgabe der Wien-Film sein, den einmaligen Zauber der Wiener Kultur und Musik, die Ursprünglichkeit des Lebens in den Alpenländern, die künstlerische Begabung ihrer Bewohner, die Schönheit der deutschen Alpenlandschaft, die Schätze ihrer Dichter, mit einem Wort das gesamte reiche künstlerische Erbe der Ostmark dem großdeutschen Filmschaffen dienstbar zu machen.“⁹⁶

Zu diesem Behufe holte er die in Berlin weilenden Wiener Forst, Ucicky, Emo, Bolvary, die Brüder Marischka und andere nach Wien, um mit ihnen bei den Filmstoffen die Flucht in die Vergangenheit anzutreten, um bei dieser Indienstnahme des allzu häufig auf den Mythos Wien reduzierten „ostmärkischen“ Filmschaffens durch Berlin, wie es Hartl selber schildert,

„keine Nazifilme machen zu müssen. Dabei mußten alle nur denkbaren Stoffe erhalten, von Mozart und Raimund bis zu den Schrammeln. Damit erzielten wir nicht nur schöne Erfolge, sondern es gelang uns auch, wie nach 1945 allgemein bestätigt wurde, das eigenständige Österreichische im besten Sinn zum Ausdruck zu bringen und lebendig zu halten.“⁹⁷

Aus der weiter oben angeführten Liste der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Reich verbliebenen und nach Ansicht der Produktionsabteilung der damaligen Ufa begabten Regisseure war nun Karl Hartl zum künstlerischen Leiter der Wien-Film aufgestiegen, während Willi Forst mit seinen Musikfilmen sowie Gustav Ucicky mit seinen „ernsteren“ Themen zu den Fixpunkten der Produktion der

⁹⁶ Karl Hartl im Pressekatalog *Der deutsche Film* (Berlin 1942/43), zitiert nach Witte, *Der Violinschlüssel*, S. 18.

⁹⁷ Hartl, *Situation im Wiener Film*, S. 274.

Wien-Film bis 1945 gehörten. Darüber hinaus ist noch E. W. Emo zu nennen, mit zehn realisierten und hauptsächlich dem Lustspiel zuzuordnenden Filmen der meistbeschäftigte Regisseur der Wien-Film.⁹⁸

Bei der Filmstoffauswahl war Gustav Ucicky, der als unehelicher Sohn Gustav Klimts gilt⁹⁹, allerdings nicht nur die Gegenwart ausblendend in die Vergangenheit geflüchtet. Nachdem er schon mit DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI¹⁰⁰ und mit YORCK¹⁰¹ NS-affine Methaphern um Führergestalten transportiert hatte, ließ er, ebenfalls noch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, mit dem Seekriegsdrama MORGENROT¹⁰² für die Ufa eine deutsche U-Boot-Besatzung während des Ersten Weltkriegs in todessehnsüchtiger Romantik gegen die Briten auslaufen und dabei Führertum und Heldentod huldigen. Nach 1933 blieb er dieser Linie in den Filmen FLÜCHTLINGE¹⁰³ und DAS MÄDCHEN JOHANNA¹⁰⁴ treu. 1938 war er an der

⁹⁸ Zu den 18 Regisseuren der Wien-Film und der Aufteilung ihrer Filme auf die von der Autorin angeführten Genres Tendenz-Film, Tendenziöses Lustspiel, Revue, Problem-Film, Lustspiel und Musik-Film siehe Schrenk, Helene: *Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939 und 1945*. Band 1 (Dissertation, Wien 1984) S. 31a-33. Über den Österreicher Emo, der längere Zeit in Berlin gearbeitet hatte und zwischenzeitlich auch in Wien tätig war, schrieb Fritz Eckhardt in einem Brief an den Bundeskommissar für den Heimatdienst, Walter Adam, vom 22.09.1934, in dem er seinen Unmut über die deutsch-österreichischen Filmübereinkommen kundtat: „Ich kann es nicht ganz fassen – und wenn ich in diesem Briefe per ‚ich‘ spreche, so spreche ich nicht nur im Namen der gesamten oesterreichischen Filmschaffenden, sondern auch im Namen aller derer, die seit Jahr und Tag in ihren Berufen mit und für die Regierung gekämpft haben – dass Herr E.W.Emo, oesterreichischer Staatsbürger, seit Jahren in Berlin tätig und seit Herrn Hitler führendes, aktives Mitglied der N.S.D.A.P. und des Kampfringes der Oesterreicher innerhalb dieser Partei, radikalster Dollfusshetzer während meiner letzten Anwesenheit in Berlin im August-September 1933, radikalster S.A.Mann bei allen entsprechenden Anlässen seit Januar 1933, hier bei uns in Wien die Möglichkeit erhält, als Regisseur bei der Firma Projektograph Film [...] tätig zu sein, während wir Oesterreicher in keinem Lande der Welt im Film arbeiten können.“ Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik [im Folgenden: ÖStA, AdR], BMHV: 1934, 581c, Kt. 3534, Zl. 104.936. Laut Spiker war er allerdings kein Parteigenosse, aber zumindest Mitglied der Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation. Vgl. Spiker, Film und Kapital, S. 292.

⁹⁹ Siehe etwa Cziffra, Géza von: *Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter* (München / Berlin 1975) S. 86 oder Kreimeier, Karl Hartl, S. 33.

¹⁰⁰ DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI, D 1930, R: Gustav Ucicky, P: Ufa. Zu den Produktionsdaten der Filme von Gustav Ucicky siehe die Filmografie bei Büttner / Dewald, Das tägliche Brennen, S. 348-353.

¹⁰¹ YORCK, D 1931, R: Gustav Ucicky, P: Ufa.

¹⁰² MORGENROT, D 1933, R: Gustav Ucicky, P: Ufa. Er feierte als erster Film nach der Machtergreifung am 2. Februar 1933 seine Premiere im Ufa-Palast am Zoo unter höchster prominenter politischer Beteiligung. Vgl. Giesen, Rolf / Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film* (Berlin 2005) S. 24-26 sowie Kreimeier, Ufa-Story, S. 241f. MORGENROT war Ucickys erster Film nach einem Drehbuch des deutschen Schriftstellers Gerhard Menzel, der in weiterer Folge noch für viele Filme Ucickys das Drehbuch verfasste.

¹⁰³ FLÜCHTLINGE, D 1933, R: Gustav Ucicky, P: Ufa.

¹⁰⁴ DAS MÄDCHEN JOHANNA, D 1935, R: Gustav Ucicky, P: Ufa.

Zusammenstellung von WORT UND TAT¹⁰⁵ beteiligt, einem Wahlwerbefilm zur Volksabstimmung am 10. April 1938 über die „Wiedervereinigung“ Österreichs mit dem Deutschen Reich. Nun, nach Wien zurückgekehrt, realisierte er mit MUTTERLIEBE¹⁰⁶ sein erstes Projekt für die Wien-Film. 1941 schließlich entstand unter seiner Ägide jener Streifen, der der Darstellerin Paula Wessely in der Zweiten Republik immer wieder zum Vorwurf gemacht werden sollte, für polnische Mitwirkende aber durchaus gravierendere Folgen hatte: der antipolnische Hetzfilm HEIMKEHR.¹⁰⁷ Der Film hat schon wie FLÜCHTLINGE oder auch sein AUFRUHR IN DAMASKUS¹⁰⁸ die Rückkehr der Auslandsdeutschen „heim ins Reich“ zum Grundmotiv. Die Lage der Minderheit der Wolhynien-Deutschen des Jahres 1939 wird als eine von ignoranten polnischen Behörden, brutalen Übergriffen und von einer antideutschen Pogrom-Stimmung geprägten Tortur geschildert. Deutsche, die in dieser lebensgefährlichen Situation in einer Scheune illegal der Reichstagsrede Hitlers vom 1. September 1939 lauschen, werden schließlich gefangen genommen und ins Gefängnis verfrachtet, wo sie exekutiert werden sollen. Nach dem berüchtigten Monolog der von Wessely verkörperten Lehrerin beenden deutsche Stukas und Panzer das Leiden der geknechteten Minderheit, die nun ins Reich heimkehren wird, so wie alle deutschen Minderheiten aus den durch das geheime Zusatzabkommen des Hitler-Stalin Paktes zur sowjetischen Einflussphäre gewordenen Gebieten rückgeführt werden sollten.¹⁰⁹

Im Großen und Ganzen aber beschreibt Kreimeier die österreichischen Regisseure Karl Hartl, Gustav Ucicky, Willi Forst und auch Eduard von Borsody, die vor ihrem

¹⁰⁵ WORT UND TAT, D 1938, R: Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahn, Eugen York, P: NSDAP-Reichspropagandaleitung. Siehe auch Büttner / Dewald, Das tägliche Brennen, S. 333.

¹⁰⁶ MUTTERLIEBE, D 1939, R: Gustav Ucicky, P: Wien-Film. Zu den Produktionsdaten der Filme der Wien-Film siehe die Filmografie bei Büttner / Dewald, Das tägliche Brennen, S. 463-466.

¹⁰⁷ HEIMKEHR, D 1941, R: Gustav Ucicky, P: Wien-Film. Igo Sym, der 1927 in Ucickys CAFÉ ELEKTRIC (P: Sascha-Film) als Darsteller mitwirkte, hatte als Vertrauensmann und Beauftragter der Wien-Film polnischer Abstammung die Aufgabe, polnische Schauspieler für die Mitarbeit an HEIMKEHR zu engagieren. Die polnische Untergrundregierung förderte seine Kontakte zur Gestapo zutage. Ein Untergrundgericht verurteilte ihn zum Tode, worauf er am 07.03.1941 von einem Exekutionskommando in seiner Wohnung erschossen wurde. Vgl. Büttner / Dewald, Das tägliche Brennen, S. 325 (Anmerkungen). Nach Kriegsende identifizierten polnische Behörden einige der in HEIMKEHR mitwirkenden polnischen Darsteller und Statisten, die vor Gericht in der Folge zu langjährigen Haftstrafen verurteilt wurden. Vgl. Trimmel, Gernot: *Der nationalsozialistische Spielfilm „Heimkehr“*. *Strategien der Manipulation und Propaganda* (Version: edition close_up, Krems 2003) S. 6, online unter: <http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/heimkehr.pdf>, Zugriff am 29.05.2008.

¹⁰⁸ AUFRUHR IN DAMASKUS, D 1939, R: Gustav Ucicky, P: Terra-Filmkunst.

¹⁰⁹ Vgl. Trimmel, Der nationalsozialistische Spielfilm Heimkehr, S. 21.

Engagement bei der Wien-Film in Berlin gearbeiteten hatten, als „versprengte, freilich außerordentlich gut beschäftigte Abkömmlinge der untergegangenen habsburgischen Epoche; gut-österreichische Konservative, die in Babelsberg ihren Ruf als verlässliche ‚Schlawiner‘ kultivierten – und eher Antipoden jener preußischen Kunstkorporale und nationalsozialistischen Gesinnungstäter vom Schlage Karl Ritters und Veit Harlans, die den Ton angaben.“¹¹⁰ Die „unpolitischen“ bzw. „neutralen“ Regisseure mit ihren gegenwartsfernen Stoffen „balancieren auf dieser vagen Grenzlinie zwischen ‚innerer Emigration‘ und resignativem Eskapismus“ und suchen „zwischen unauffälliger Anpassung und ironischer Distanz, zwischen Opera buffa und Parodie ihre Position zu behaupten“.¹¹¹ Schirmten sich diese Neutralen mit dem Unterhaltungsfilm dabei inhaltlich von den ideologischen Anforderungen an den zum Führungs- und Erziehungsmittel bestimmten Film ab, so erfüllten sie doch den auch von Goebbels so vorgesehenen Zweck, in schweren Zeiten für Entspannung zu sorgen.¹¹² Und das „österreichische Dreigestirn aus Sascha-Zeiten, Forst-Ucicky-Hartl“¹¹³, nach einigen Jahren Arbeit bei der Ufa und anderen deutschen Filmfirmen wieder in Wien vereint, machte dies nun mit Wien, Wein und Walzer und dem Versuch, damit die Wien-Film von Propagandaufträgen freizuhalten, was nicht immer gelang – siehe den schon erwähnten, von Ucicky gedrehten Propaganda-, bzw. in Hartls Diktion „den einzigen Alibi-Film“ der Wien-Film: HEIMKEHR.¹¹⁴ Entgegen Hartls Angabe gab es noch zwei weitere „Tendenzfilme“ der Wien-Film zur Zeit des Nationalsozialismus, LEINEN AUS IRLAND¹¹⁵ und WIEN 1910¹¹⁶, darüber hinaus etwa etwa noch das „tendenziöse

¹¹⁰ Kreimeier, Karl Hartl, S. 37.

¹¹¹ Kreimeier, Ufa-Story, S. 334f.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 363f.

¹¹³ Kreimeier, Karl Hartl, S. 48.

¹¹⁴ Hartl, Situation im Wiener Film, S. 274. Ebenda stellt sich die Lage der „Widerständigen“ folgendermaßen dar: „Wir mußten einen einzigen Alibi-Film machen, ‚Die Heimkehr‘. Zwei Jahre lang konnten wir diesen Propagandafilm sabotieren, es war jedoch eine letztlich unumgängliche Auflage, diesen im Osten Europas spielenden Film in Wien zu drehen. Man hat später vor allem Paula Wessely die Mitwirkung in diesem Film vorgeworfen. Ich rechne ihr im Gegenteil diese Mitwirkung hoch an, weil sie wesentlich dazu beigetragen hat, daß die beabsichtigte billige Propaganda hinter dem künstlerischen Niveau zurücktrat. Ihr eine Nazigesinnung vorzuwerfen war jedenfalls absurd. Ich weiß, daß sie gemeinsam mit Attila Hörbiger vielen Menschen geholfen hat. So verhalfen beide mehreren Juden über die Grenze.“

¹¹⁵ LEINEN AUS IRLAND, D 1939, R: Heinz Helbig, P: Styria-Film für die Wien-Film. Die literarische Vorlage für diesen Film, das 1928 erstmals gespielte gleichnamige Schauspiel von Stephan von Kamare musste „nicht unbedingt antisemitisch wirken [...] Es schildert den Fehlschlag eines Karrieremachers, dessen Charaktereigenschaften zum Teil negativ, aber nicht unbedingt typisch jüdisch sind. Dadurch wurde die Bühnenvorlage in dieser Form für den Drehbuchautor [*Harald Bratt – Anmerkung des Autors*] unannehmbar. Seine Neufassung stellt den Misserfolg eines Juden dar, dessen Ehrgeiz und das daraus resultierende Verhalten unverwechselbarer Teil seines Wesens

Lustspiel“ LIEBE IST ZOLLFREI¹¹⁷, das in komischem Gewand die Institution der Demokratie verspottet. Unter dem Produktionschef Hartl sollte die Wien-Film aber alles in allem ein Hort der „Neutralen“ werden, an dem neben Forst und Ucicky auch die Regisseure E. W. Emo, Hans Thimig, Hubert Marischka und die Ungarn Géza von Bolváry und Géza von Cziffra „das spezifisch Wienerische“ in ihre Arbeit einfließen ließen, möglichst weit weg von der Gegenwart. „So geschieht es, daß in den Jahren des Zweiten Weltkriegs, der dem alten Europa den Untergang bereitet, und in der schmachvollsten Periode der österreichischen Geschichte vermutlich die meisten wien-, wein- und walzerseligen Filme der Kinogeschichte entstehen. Von den 47 Spielfilmen, die zwischen 1939 und 1945 unter Hartls künstlerischer Verantwortung produziert werden, dürfte mindestens die Hälfte nach dem Schema von *Unsterblicher Walzer* (E. W. Emo, 1939), *Operette* (Willi Forst, 1940) oder *Schrammeln* (Geza von Bolvary, 1943/44) gefertigt worden sein.“¹¹⁸ Von dem in Wien tätigen ungarischen Drehbuchautor und Regisseur Géza von Cziffra ist die Erinnerung daran überliefert, dass Hartl bei einer Programmbesprechung nach seiner Inthronisation als Produktionschef folgende Parole ausgegeben haben soll:

„Bei der Filmstoffsuche Flucht in die Vergangenheit. Also Themen suchen, die möglichst weit in der Vergangenheit liegen und nichts mit der Gegenwart zu tun haben.“¹¹⁹

Eine Flucht in die Vergangenheit, die auch Hartl selbst bei seinem einzigen in seiner Zeit als Produktionschef bis 1945 von ihm gedrehten Film antrat: die Mozart-Biographie WEN DIE GÖTTER LIEBEN.¹²⁰

nationalsozialistisch gesprochen, Teil seiner Rasse sind.“ Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 53f.

¹¹⁶ WIEN 1910, D 1943, R: E. W. Emo, P: Wien-Film.

¹¹⁷ LIEBE IST ZOLLFREI, D 1941, R: E. W. Emo, P: Wien-Film.

¹¹⁸ Kreimeier, Karl Hartl, S. 48f.

¹¹⁹ Cziffra, Géza von: *Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films* (München / Berlin 1985) S. 177.

¹²⁰ WEN DIE GÖTTER LIEBEN, D 1942, R: Karl Hartl, P: Wien-Film. „Der vorgesehene Regisseur, Eduard von Borsody, wurde einige Tage vor Drehbeginn ernsthaft krank. Und da ich sehr vertraut mit dem Stoff war und als Produktionschef auch mit dem Projekt, habe ich den Film selbst gemacht. Mozart hat mich immer sehr beschäftigt: Nach dem Krieg habe ich dann mit *Reich mir die Hand, mein Leben* einen ganz anderen Mozart-Film nach meinen eigenen Vorstellungen gemacht.“ Karl Hartl, zitiert nach Giesen / Hobsch, Hitlerjunge Quex, S. 413. REICH MIR DIE HAND, MEIN LEBEN (AT: MOZART), Ö 1955, R: Karl Hartl, P: Cosmopol-Film.

2.3.4. Das Österreichische und der Widerstand

„Es klingt grotesk, aber es entspricht der Wahrheit: meine österreichischsten Filme machte ich in der Zeit, als Österreich zu existieren aufgehört hatte.“¹²¹ Diese Sichtweise Willi Forsts, die seinen eigenen Filmen während des Krieges im Nachhinein oppositionellen Charakter zuschreibt, weil sie die österreichische Kultur, das Österreichische schlechthin (das in den Filmen häufig das Wienerische ist) gegen die Un-Kultur der Nazis bewahrt hätten, wurde im Nachkriegsösterreich zu einer geläufigen Rechtfertigungsstrategie der Protagonisten bei der Wien-Film, die auch bei österreichischen Publizisten und Politikern weite Verbreitung fand.¹²² Forsts vier Filme bei der Wien-Film und damit sein „oppositioneller“ Beitrag dazu waren, neben dem Lustspiel FRAUEN SIND KEINE ENGEL¹²³ vor allem die Wiener bzw. Musikfilme OPERETTE¹²⁴, WIENER BLUT¹²⁵ und WIENER MÄDELN.¹²⁶ „Ich flüchtete damals ganz bewusst [...] in die Vergangenheit und vor allem in die Musik, um [...] für politische Stoffe auszuscheiden“¹²⁷, meinte Forst, nicht ohne im Gespräch mit einem fiktiven Gesprächspartner dieser Flucht in die Vergangenheit auch noch eine aktive widerständige Haltung zuzuschreiben: „Wenn mir heute jemand sagt: ‚Sie haben nie einen politischen Film gemacht!‘, so muss ich sagen: ‚Das stimmt nicht. Meine Filme waren sogar Propagandafilme, aber für Wien, für Österreich!‘“¹²⁸ Auch Karl Hartl sah seine Funktion als Produktionsleiter der Wien-Film zwischen 1938 und 1945 als Widerstand gegen Druck aus Berlin und gegen eine andere Ausrichtung der Firma, um, siehe Zitat weiter oben, während dieser Zeit das „eigenständige Österreichische im besten Sinn zum Ausdruck zu bringen und lebendig zu halten“. Unter Hartl sollte

¹²¹ Forst, Willi: Mein Filmschaffen. In: *Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*, Nr. 77 (1977) S. 5f., hier 5.

¹²² Einen ergiebigeren Versuch einer Beurteilung des „oppositionellen“ Charakters der Arbeit Willi Forsts während des Nationalsozialismus, als er in dieser Arbeit möglich ist, siehe bei Slunsky, Marion: *Der stille Protest des Willi Forst. Die Filme des österreichischen Regisseurs unter dem Blickwinkel einer Opposition im Nationalsozialismus* (Diplomarbeit, Wien 2005).

¹²³ FRAUEN SIND KEINE ENGEL, D 1943, R: Willi Forst, P: Deutsche Forst-Filmproduktion. Laut Géza von Cziffra, der das Drehbuch nach einem eigenen Stück verfasst hatte, sollte er den Film selbst als seinen ersten deutschsprachigen Film inszenieren, doch eine Verfügung des Propagandaministeriums, die angehenden Regisseure einen Probe-Kurzfilm und die Regieassistenten bei zumindest einem Film abverlangte, verhinderte dies und führte dazu, dass Cziffra Forst assistierte, der den Film nun selber inszenierte. Vgl. Cziffra, Kauf dir einen bunten Luftballon, S. 283f.

¹²⁴ OPERETTE, D 1940, R: Willi Forst, P: Deutsche Forst-Filmproduktion.

¹²⁵ WIENER BLUT, D 1942, R: Willi Forst, P: Deutsche Forst-Filmproduktion..

¹²⁶ WIENER MÄDELN, Ö 1949, R: Willi Forst, P: Willi-Forst-Film im Auftrag der Wien-Film, Überläufer (gedreht 1944/45).

¹²⁷ Manuskript von Willi Forst. Nachlass Willi Forst, zitiert nach Bono, Ein Porträt, S. 85.

¹²⁸ Bono, Ein Porträt, S. 85 (Anmerkungen).

die Wien-Film nach seinen Vorstellungen wohl ein Ort der angesprochenen „inneren Emigration“ werden und die Filmstoffauswahl dabei die Gegenwart ausklammern, um von allfälligen politischen Wünschen aus Berlin gefeit zu sein. Dissens und Kooperation lagen dabei sehr nahe beieinander, wobei die nach dem Krieg für sich in Anspruch genommene Opposition auch Wertschätzung des Regimes genießen konnte, das, worauf Rathkolb hinweist, bei der Erstellung von diversen Listen mit begünstigten prominenten Künstlern eine durchaus pragmatische Vorgehensweise an den Tag legte und dabei finanziellen Erfolg als Bewertungskriterium heranzog: „Das heißt, daß das NS-Regime auf hoher und höchster Entscheidungsebene anscheinend unpolitische bis materialistische Präferenzen zeigte und die Bedeutung der ‚reinen‘ Unterhaltung als systembewahrend einstuft“, was „keineswegs direktes Einverständnis oder aktive Mitwirkung voraus[setzte], sondern [...] eine unausweichliche Folge der Automatik öffentlicher Berufsausübung“ war.¹²⁹ Wer öffentlich künstlerisch tätig war, konnte dies nur innerhalb des oben beschriebenen bürokratischen Überwachungsprozesses und mit Duldung des NS-Regimes tun. Und die Wien-Film tat dies mit ihren zumeist „unpolitischen“ Filme 1939/40 mit einem Reingewinn von 263.700 RM, 1940/41 bereits mit 1,6 Millionen, 1941/42 mit 549.000 und 1942/43 mit beinahe 9,5 Millionen RM.¹³⁰

Wenn aktive Opposition in diesem Fall natürlich zu hoch gegriffen ist und die Regisseure der Wien-Film „keine direkten Appelle an das Widerstandspotential“ richteten, dann kann man ihnen vielleicht in einer auf den Filmbereich abgewandelter Form doch zugestehen, dass sie damit „aus einer gemeinsamen religiös-humanistischen Grundhaltung heraus [...] vielmehr zum geistigen Überstehen des Regimes“ anleiteten und „es ihnen vor allem um die moralische Rückgratstärkung ihrer Rezipienten, um die Ermutigung zur Selbstbehauptung im totalitären Staat“ ging, wie Heidrun Ehrke-Rotermund und Erwin Rotermund über die Schriftsteller der literarisch-publizistischen Inneren Emigration schreiben, ein etwas unscharfer Begriff, der jene nichtangepassten Schriftsteller bezeichnete, die im Gegensatz zu den Exilautoren im Dritten Reich verblieben waren und deren Art von Widerstand keiner „eindeutigen, politisch begründeten und als Aufruf zu aktivem Handeln gedachten

¹²⁹ Rathkolb, Führertreu, S. 169.

¹³⁰ Vgl. Spiker, Film und Kapital, S. 186.

antifaschistischen Stellungnahme zugerechnet werden“ kann.¹³¹ Auf die Filme der Wien-Film umgemünzt klingt es in den Worten Karl Hartls, der darin einerseits eine unpolitische eskapistische Funktion als „moralische Stärkung“ und andererseits die „widerständige“ Komponente des Bewahrens des im Deutschen Reich untergegangenen Österreichischen sieht, folgendermaßen: „Für uns ergab sich daraus die Chance, in dieser furchtbaren Zeit den Menschen ein bißchen Freude zu bringen und Mut zu machen – und ein Stück Österreich lebendig zu erhalten. Daß dieses Bemühen nach 1945 allseitige Anerkennung gefunden hat und daß viele unserer damaligen Filme auch heute noch, vor allem im Fernsehen, gespielt werden und dem Publikum gefallen, ist eine nachträgliche Bestätigung, daß wir richtig gehandelt haben.“¹³²

Die Proponenten der Wien-Film haben mutatis mutandis durchaus an einer gewissen Bewahrung von „Bezirken relativer Immunität und Selbstbestimmung [...], in denen nicht-nationalsozialistische Wertetraditionen weiterhin zur Geltung kamen“¹³³ mitgewirkt, wie es Ehrke-Rotermund / Rotermund, den Historiker Martin Broszat zitierend, der Literarischen Inneren Emigration zugestehen. Diese musste, wenn sie sich unter den repressiven Publikations- und Distributionsverhältnissen im Dritten Reich in irgendeiner Weise kritisch zu Wort melden wollte, einer „verdeckten Schreibweise“ oder „Camouflage“ bedienen.¹³⁴ Dass sich aber, wiederum auf die Situation der Wien-Film angewandt, die Protagonisten derselben innerhalb der nationalsozialistischen Filmindustrie ausgefeilter Tarnungsmethoden bedienen oder „getarnt und in die Handlung eingeschmuggelt das Hohelied von Österreich singen“¹³⁵ mussten, um ihre Reservate österreichischer Identität zu erhalten, lässt sich getrost verneinen. Die durch die Wien-Film nach ihrer Gründung ab Februar 1939 produzierten Filme setzten ja zum einen eine Tradition fort, die schon Jahre vor dem Anschluss mit der Etablierung des Tonfilms begann, mit den Lustspielen, Wiener

¹³¹ Ehrke-Rotermund, Heidrun / Rotermund, Erwin: *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur „Verdeckten Schreibweise“ im „Dritten Reich“* (München 1999) S. 9.

¹³² Hartl, Situation im Wiener Film, S. 276.

¹³³ Broszat, Martin: Gesellschaftsgeschichte des Widerstands. In: Broszat, Martin / Fröhlich, Elke: *Alltag und Widerstand – Bayern im Nationalsozialismus* (München / Zürich 1987) S. 11-73, hier 61, zitiert nach Ehrke-Rotermund / Rotermund, *Zwischenreiche*, S. 13.

¹³⁴ Siehe ausführlicher Ehrke-Rotermund / Rotermund, *Zwischenreiche*, S. 9-15.

¹³⁵ Forst, Willi: *Mit der zwölften Nummer*. In: *Film. Die österreichische Illustrierte Zeitschrift*, Nr. 12 (April/Mai 1947), S. 5-7, hier 6, zitiert nach Heiss, Gernot: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Loacker, Armin (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien* (Wien 2003) S. 112-131, hier 116.

Filmen und Musikfilmen mit leichter Vorliebe für die gute alte Zeit der Habsburgermonarchie des 19. Jahrhunderts, und die nach 1945 bruchlos während der fünfziger Jahre fortwirkte. Zum anderen lässt sich eine herrschaftseindämmende Wirkung, die Ehrke-Rotermund / Rotermund in der Aufrechterhaltung von „Bezirken relativer Immunität“ gegenüber nationalsozialistischen Idealen durch die Literarische Innere Emigration sehen, in unserem, auf den „Emigrantenzirkel“ bei der Wien-Film abgewandelten Fall, bezweifeln. Denn auch unpolitische Filme bzw. gerade diese waren kommerziell erwünscht und hatten systemstabilisierende Wirkung. Wenn sie auch „keine primär[e] [...] inhaltlich-propagandistische Funktion gehabt hatten“, so doch eine „sekundär-politische. Diese bestand in der Ruhigstellung des Publikums, im Ausschalten des kritischen Denkens, in der Stabilisierung einer bestimmten ‚Haltung‘ (die Goebbels von der ‚Stimmung‘ der Bevölkerung abgrenzte). Die ‚Kriegsfähigkeit‘ von Rüstungsarbeitern, Fronturlaubern und Soldatenfrauen sollte durch kontinuierliche Zerstreuung gewährleistet werden.“¹³⁶ Goebbels drohte zwar schon einmal: „Ich verbiete den ewigen Singsang in Unterhaltungsfilmen. Niveau muß etwas erhöht werden. Nicht nur Kitsch. Und keine verfilmten Operetten.“¹³⁷ Er brachte der Wien-Propaganda aber andererseits durchaus Bewunderung entgegen: „Mittags fahre ich mit Schirach zusammen auf den Rosenhügel zur Besichtigung der neuen Synchronhalle der Wien-Film. Sie ist während des Krieges trotz größter Schwierigkeiten zu Ende gebaut worden und wahrhaft imposant ausgefallen. [...] Es werden mir auch Teile des neuen Forst-Films ‚Operette‘ vorgeführt, der sicher wieder eine Riesenpropaganda für Wien darstellen wird. Man möchte die Berliner Produzenten bei den Ohren nehmen und ihnen diesen Film ein dutzend Mal vorführen, damit sie sehen, wie so etwas gemacht wird. Die Wiener verstehen es ausgezeichnet, für ihre Stadt Propaganda zu machen. Die Propaganda für Wien ist besser als die Stadt selbst. Bei Berlin ist es umgekehrt; hier ist die Stadt besser, als die Propaganda die für sie gemacht wird.“¹³⁸ Die Beteiligten bei der Wien-Film erfüllen somit durch Partizipation als geduldete und gut bezahlte Künstler, zumal im publikumsträchtigen Filmbereich, eine Funktion im Nationalsozialismus. Die unpolitischen Filme waren also der Reichsführung durchaus genehm, auch wenn sie für Österreich warben. Francesco Bono weist in seinen Ausführungen über den

¹³⁶ Moeller, Der Filmminister, S. 24.

¹³⁷ Tagebücher, Teil I, Band 4: März-November 1937, S. 241 (Eintrag zum 31.07.1937).

¹³⁸ Tagebücher, Teil II, Band 3: Januar-März 1942, S. 473 (Eintrag zum 15.3.1942).

Einfluss der Operette auf den deutschsprachigen (und hier vor allem auf den österreichischen) Unterhaltungsfilm der dreißiger bis fünfziger Jahre¹³⁹, den er folglich Operettenfilm nennt, auf die ideologische Doppeldeutigkeit desselben hin. Dessen Handlung ist meist in der Vergangenheit und in Mitteleuropa in der Zeit zwischen dem Wiener Kongress und dem Ende des „Fin de siècle“ angesiedelt. An den historischen Geschehnissen ist ihm weniger gelegen, die Historie bietet vielmehr den Hintergrund für private Affären in einem Fantasie-Mitteleuropa, „das die Wiener Operette so liebt, wo die Könige sich in Mädchen aus dem Volke verlieben, der Krieg ein Spiel ist und die Liebe das Schicksal der Staaten bestimmt“.¹⁴⁰ Eine weitere Spezialität des österreichischen Operettenfilms ist der mit „Wehmut“ auf diese Vergangenheit gerichtete Blick, der die Gegenwart verdrängte und die „gute alte Zeit“ idealisierte.¹⁴¹ Die ideologische Doppeldeutigkeit äußerte sich nun dahingehend, dass diese Gattung des Films „zu einer Zeit, in der Österreich als Staat nicht existierte,

¹³⁹ Bono, Francesco: Glücklich ist, wer vergisst... Operette und Film. Analyse einer Beziehung. In: Uhlenbrok, Katja (Red.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937* (=CineGraph Buch, München 1998) S. 29-45. Der Operettenfilm übernahm seinen Ausführungen ebenda zufolge von der Operette die Stoff- und Bilderwelt. Die Welt und die Menschen, die sie zeigen, sind dieselben. Werden in der Operette auch gerne die Verhältnisse zwischen den Klassen verkehrt, die „kleinen Menschen“ gefeiert und Spott über die Oberschicht verteilt, so vermeidet sie doch das Proletariat, die Unterklasse jener Zeit. „An dessen Stelle erscheinen in der Operette [...] Räuber und Schmuggler, Zigeuner, Schausteller und Akrobaten, Matrosen und Studenten [S. 32]“, die für die wahren Unterschiede zwischen Bürgertum und anderen Sozietäten einspringen. „Wir entdecken somit etwas, was gleichermaßen für den Unterhaltungsfilm der 30er Jahre bezeichnend ist: die Lebenskünstler ohne viel Geld in der Tasche [S. 32]“. In gleicher Weise benutzte der Unterhaltungsfilm der 30er Jahre, „als das Kino die Unterschiede zwischen den Armen und den Reichen, den Mächtigen und den Untertanen im Happy-End aufzulösen pflegte und die einzigen Konflikte die Gefechte zwischen Liebespaaren waren, [...] die ‚kleinen Leute‘ als Ersatz für die vom Kino der 30er Jahre kaum gezeigte Unterklasse. Die Menschen erscheinen weder als Ausbeuter noch als Ausgebeutete [...], sie haben etwas faszinierend Malerisches, Extravagantes (und manchmal sogar Utopiehaftes), das Ausbeutern und Ausgebeuteten im Alltag fehlt. Sie sind nicht seßhaft, kümmern sich kaum ums Geld, verachten Moral und Besitz, leben in den Tag hinein. Sie teilen eine im Motto ‚Carpe diem‘ resümierte Weltanschauung und vertreten die Ideologie der Operette. [S. 33]“ Im Gegensatz zum amerikanischen Musical (und zu an solchen orientierten Musikfilmen wie *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (D 1930, R: Wilhelm Thiele) spielen die Geschichten der Operettenfilme meistens in der Vergangenheit des 19. Jahrhunderts. So wie die Wiener Operette sich nach dem Scheitern der Revolution von 1848 von der Politik abkehrte, so bot auch der deutschsprachige Spielfilm der dreißiger Jahre eine Flucht aus dem Alltag, indem er die Gegenwart verdrängte und die Vergangenheit besang. „Bei der Auseinandersetzung mit der Geschichte bediente er sich der Ästhetik und der Ideologie der Wiener Operette. [S. 39]“ Während wiederum der Film nach dem Krieg mit dem Habsburger Mythos für Österreich identitätsstiftend wirkte, so „gab die Wiener Operette in einer vom Nationalismus geprägten Zeit der Idee einer Gesamtmonarchie thematisch und musikalisch Ausdruck. [S. 40]“ Die Operette fungierte demnach in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „kulturelles Gedächtnis“ der Gesamtmonarchie ebenso wie es der Unterhaltungsfilm ab den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts für Österreich tat. Letzterer setzte dabei motivische Topoi wie z. B. den Walzer, die die Operette zuvor verwendete, weiter ein und ließ sie zu einem Synonym für Wien (und in weiterer Folge zu einem Klischee) werden.

¹⁴⁰ Bono, Glücklich ist, wer vergisst, S. 38.

¹⁴¹ Vgl. ebenda, S. 38.

sondern Teil ‚Großdeutschlands‘ war [...] einer Welt bzw. einer Kultur, deren Andenken unterzugehen drohte, auf der Leinwand Asyl“ gewährte, aber in seiner eskapistischen Funktion den Ansprüchen der Machthaber in Berlin entsprach. „Die darin ausgedrückte Opposition war eher eine sentimentale als eine politische. Sie richtete sich mehr gegen die Geschichte als solche denn spezifisch gegen das ‚Dritte Reich‘. Es war schlechthin Widerstand gegen Veränderung.“¹⁴² Nach dem Krieg sollte dieser idealisierende Umgang mit Geschichte bzw. die nahezu vollständige Ausblendung der unmittelbaren Vergangenheit im Dritten Reich durch den österreichischen Nachkriegsfilm zum Sinnbild des schwierigen Verhältnisses Österreichs zur eigenen Geschichte werden.

2.3.5. Wiener Atmosphäre

Im August 1940 kam der langjährige Jugendführer Baldur von Schirach nach kurzem Fronteinsatz als Reichsstatthalter und Gauleiter nach Wien. Seine ehrgeizigen kulturpolitischen Absichten, mit der Betonung eines Wiener Kulturbewusstseins sowie des traditionell österreichischen Selbstverständnisses als Kulturgroßmacht und mit starken Österreich-Akzenten wie z. B. die Grillparzer-Woche im Jänner 1941, riefen in Berlin durchaus Missfallen und Kritik hervor.¹⁴³ Dass diese Ambitionen bis heute als Schirachs indirekter Widerstand gegen das Dritte Reich und als Opposition gegen die „deutschen Besatzer“ in Österreich dargestellt werden, hat laut Rathkolb in der Nachkriegszeit Einfluss auf die Nichtbewältigung der Vergangenheit Österreichs genommen.¹⁴⁴ Dass Schirach, der sich grundsätzlich an den ideologischen Rahmen hielt, ihn aber durchaus bis zum Äußersten ausnützte, auch zur Erhaltung der nationalsozialistischen Herrschaft und zur Instrumentalisierung der Hochkultur beitrug, durch „zusätzliche kulturelle Motivationen – sozusagen unter dem Tenor einer Identifikation mit dem nationalsozialistischen Aggressionskrieg durch ‚Umpolung‘ auf einen ‚Verteidigungskrieg‘ zum Schutze der österreichischen bzw. Wiener Kulturgüter“¹⁴⁵, wurde durch die Flucht in die alt-österreichische Hochkultur verdrängt. Vielmehr wurden durch diese konservative Hochkultur, die „auch in der

¹⁴² Ebenda, S. 42.

¹⁴³ Vgl. Rathkolb, Führertreu, S. 68-73.

¹⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 74.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 71.

Emigration ein essentielles Element zur Aufrechterhaltung einer österreichischen Identität“ war, die „einst nationalsozialistischen Kulturschaffenden sozusagen in die Zweite Republik transferiert [...] – ohne sich mit ihrer künstlerischen Produktion während des ‚Dritten Reiches‘ auseinanderzusetzen“. ¹⁴⁶

Den Zuständen in Wien und der dort herrschenden Atmosphäre scheint man im fernen Berlin nicht immer ganz getraut zu haben. „Ich habe eine kurze Unterredung mit dem Produktionschef Hartl aus Wien, dem ich sehr ernste Vorhaltungen mache, daß die hervorragenden Filmschaffenden Menzel und Ucicky unter der Leitung der Wien-Film auf eine so gänzlich falsche Bahn geraten sind. Sie haben im Verlauf des letzten Jahres nicht einen einzigen Film von Rang gemacht, dagegen eine Reihe außerordentlich zweifelhafter Filmvorhaben durchgeführt, die mehr in das Gebiet der Seelenanalyse als der Kunst hineingehören. Hartl verspricht mir, energisch gegen diese Entwicklung einzuschreiten. Überhaupt ist die Wien-Film etwas allzu sehr von der allgemeinen Atmosphäre in Wien, die ja zum großen Teil auf die Führung zurückzuführen ist, angesteckt.“ ¹⁴⁷ Auch bei der Wien-Film selbst lagen die Dinge für die Machthaber in Berlin nicht ganz im Reinen. „Der Deutsche Gruss ‚Heil Hitler‘ ist tatsächlich bei der Wien-Film so gut wie unbekannt ebenso wie das Tragen von Parteiabzeichen kaum festzustellen ist“, stellte der Personalbeauftragte beim Reichsfilmintendanten, Dr. Hilleke, im November 1942 in einem Schreiben über seine Untersuchungen diverser Vorwürfe bei der Wien-Film fest ¹⁴⁸, nicht ohne auch dabei die Wiener Atmosphäre dafür verantwortlich zu machen. „Allgemein erwies sich, dass die bei der Wien-Film herrschende Atmosphäre wesentlich von der Einstellung abweicht, wie wir sie hier im Kriege verlangen und wie sie für uns selbstverständlich ist. Da es sich dabei aber nicht um typisch Wien-Film-, sondern allgemeine Wiener Verhältnisse handelt, sind unmittelbare disziplinarische Massnahmen nicht erforderlich. Es wird nur zu erwägen sein, ob bei der Überprüfung der Uk-Stellungen [*uk: unabhkömmlich, nicht zum Militärdienst einzuberufen, Anmerkung des Autors*] der eine oder andere Angehörige der Produktion gelegentlich einmal zum

¹⁴⁶ Ebenda, S. 78.

¹⁴⁷ Tagebücher, Teil II, Band 10: Oktober-Dezember 1943, S. 330 (Eintrag zum 21.11.1943).

¹⁴⁸ Hilleke an RFK am 16.11.1942. BAArch, R 109 II/63, Mappe Wien-Film bezüglich Janoschek, Ehrlich, Schömig, Sturmfeld, Hartl, von Neusser, Vesely.

Frontdienst kommt, damit die an sich für die Filmproduktion recht günstige Wiener Atmosphäre nicht durch Mangel an Frischluftzufuhr ernstlich beeinträchtigt wird.“¹⁴⁹

Eine Abneigung gegen die Wiener Atmosphäre reichte bis in die höchsten Stellen: „Überhaupt ist es rührend, wie der Führer bestrebt ist, die starke Industrialisierung von Linz durch eine noch stärkere Betonung des kulturellen Charakters der Stadt etwas auszugleichen. Das ist überhaupt einer seiner liebsten Pläne. [...] Der Führer errichtet in Linz grandiose Bauten, mit dem Ziel, diese Stadt zum deutschen Budapest zu machen. Wien wird sicherlich dabei den kürzeren ziehen. Mit Schirachs Arbeit in Wien ist der Führer außerordentlich unzufrieden. Er hat seine eigentliche Aufgabe nicht erfaßt. Allerdings wird es noch geraume Zeit dauern, bis Linz, wenn auch in verkleinertem Umfange, mit Wien in Konkurrenz treten kann. Aber das ist das unumstößliche Ziel der dahingehenden Politik des Führers. [...] Wien hat natürlich als Stadt einen faszinierenden Charakter. Dem ist auch Schirach verfallen.“¹⁵⁰

2.4. Die letzten Kriegsjahre

2.4.1. Der Stellenwert des Unterhaltungsfilms während des Krieges

Nach dem Verweis darauf, dass im Aufsichtsrat der Wien-Film unter anderen Carl Froelich, der Präsident der Reichsfilmkammer, und Direktor Dr. Friedrich Merten, Geschäftsführer der Filmfinanz GmbH in Berlin saßen, kommt Frankfurter zu dem Schluss: „Die scheinbar politisch unverbindlichen Produktionen der ‚Wien-Film‘ waren nicht Resultate einer Sonderstellung, erobert durch wienerisches Widerständlertum, durch phantasiegespeiste Distanz von Berlin und durch charmant garnierte Verweigerung, sondern eine sehr gezielte Maßnahme der NS-Filmproduktion.“¹⁵¹ Tatsächlich war der „reine“ Unterhaltungsfilm von Goebbels vor allem nach dem zweiten Kriegswinter eine nicht nur gewünschte, sondern auch forcierte Zerstreungsform. Doch zuvor hatte er noch andere Prioritäten. Nach Kriegsbeginn forderte er mehr politische Stoffe; während des Westfeldzuges notierte

¹⁴⁹ Hilleke an RMVP am 01.10.1942. Ebenda.

¹⁵⁰ Tagebücher, Teil II, Band 8: April-Juni 1943, S. 264f. (Eintrag zum 10.05.1943).

¹⁵¹ Frankfurter, Wien-Film, S. 189.

er: „Spielfilmproduktion macht mir große Sorgen. Unsere Produktionschefs arbeiten so, als wenn sie in einem Wolkenkuckucksheim lebten. Fernab vom Leben und vom Kriege.“¹⁵² Anfang 1940 wurden viele „Klassiker“ des NS-Propagandafilms konzipiert, die nun nach und nach, zum Teil erst Ende 1941 und später in die Kinos kamen.¹⁵³ Der Aufnahme von Veröffentlichungen über das Filmprogramm 1940/41 widmete auch der Sicherheitsdienst seine Aufmerksamkeit: Während „die augenblickliche Stimmung der Bevölkerung durch eine gewisse *Nervosität* gekennzeichnet [wird], die einmal auf die fast überall auftauchenden Befürchtungen wegen einer längeren Kriegsdauer [...] zurückzuführen [...] ist“, wenngleich „auch die *allgemeine Siegeszuversicht* in der Bevölkerung in keiner Weise erschüttert ist“, hätten die „Furcht und Eindringlichkeit der Kriegswochenschauen [...] das an sich schon vorhandene *Interesse an zeitnahen Stoffen im Film noch wesentlich gesteigert*.“ Die „*Wiederaufführungen* älterer Filme während der letzten Monate“ sei zwar „*allgemein mit Verständnis aufgenommen* worden“, nun seien aber „die Ankündigungen mehrere [*sic*] *Filme mit zeitnahe Inhalt* allgemein besonders beachtet worden.“¹⁵⁴ Die zu Kriegsbeginn für Goebbels unbefriedigende Situation bezüglich der Produktion von politischen Stoffen und die daraufhin beginnende Konzeption der folgenden Propagandafilmwelle klingt in diesem Stimmungsbericht des SD durch. Jedenfalls warb Goebbels, nachdem viele dieser „Nationalfilme“ bereits gelaufen waren und er das Unterhaltungsbedürfnis auch davor nie aus den Augen verloren hatte, Anfang 1941 auf der Reichskriegstagung der Filmkammer bereits für die eskapistische Filmunterhaltung: „Auch Unterhaltung kann zuweilen die Aufgabe haben, ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, ihm die in den dramatischen Geschehen des Tages notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben.“¹⁵⁵ Ende 1941 war es mit dem im Frühjahr begonnenen Masseneinsatz politischer Filme vorbei, nachdem der Propagandaanteil im November zeitweise noch einmal bis fast auf 50 % angestiegen war. Anfang 1942 war Goebbels stark darauf konzentriert, den Unterhaltungsanteil für Kino, Theater und Rundfunk deutlich zu erhöhen. Die neue Linie wurde im „Leistungssteigerungserlaß für das deutsche Filmschaffen“ vom 28.02.1942 offiziell, dieser sah vor, dass das

¹⁵² Tagebücher, Teil I, Band 8: April-November 1940, S. 156 (Eintrag zum 05.06.1940).

¹⁵³ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 227.

¹⁵⁴ Meldungen aus dem Reich (Nr. 131) vom 10.10.1940, abgedruckt bei Boberach, Meldungen aus dem Reich, Band 5, S. 1653-1655.

¹⁵⁵ Rede vom 15.02.1941, zitiert nach Moeller, Der Filmminister, S. 232.

Produktionsprogramm „überwiegend aus Filmen unterhaltenden Inhalts“ bestehen solle.¹⁵⁶ Auf die wichtige Funktion der Unterhaltung und Zerstreuung während der Kriegszeit weist auch ein Eintrag Goebbels' zu dieser Zeit hin, mit einem Seitenhieb auf Alfred Rosenberg:

„Ich weise meine sämtlichen Mitarbeiter an, die Betreuung der Truppen und die Betreuung des deutschen Volkes mehr von der Praxis als von der Theorie aus bestimmen zu lassen. Es gibt unter uns immer noch Ideologen, die glauben, daß der U-Boot-Mann, wenn er verdreckt und verölt aus dem Maschinenraum kommt, am liebsten zum Mythos des 20. Jahrhunderts greift. Das ist natürlich purer Unsinn. Dieser Mann ist innerlich gar nicht danach ausgerichtet und befindet sich in keiner Weise in der Stimmung, sich weltanschaulich belehren zu lassen. Er lebt unsere Weltanschauung und braucht nicht eigens noch darüber unterrichtet zu werden. Er sucht sich zu entspannen, und die Möglichkeit zur Entspannung müssen wir ihm durch Literatur leichterer Art, durch leichte Rundfunkmusik und ähnliches verschaffen. Ich verfolge diese Tendenz sowohl in der Führung des Rundfunks wie des Films wie auch der Literatur.“¹⁵⁷

Das Jahr 1942 markiert somit den Wendepunkt bei der Produktion von propagandistischen Filmen und von „Großfilmen“, die auch einfach zu teuer geworden waren. Betrug der Anteil an „ausgesprochen politischen“ Filmen 1941 noch ca. 30 %, so waren es im darauf folgenden Jahr nur mehr 25 % (16 zum Großteil noch vor der Wende initiierte Filme). 1943 sank der Anteil auf 7 % (sechs Filme), 1944 auf 6 % (vier Filme), während 1945 nur mehr eine einzige solche Produktion erschien.¹⁵⁸ Bezüglich der Kosten diktierte Goebbels: „Winkler führt bei mir Klage über die Zunahme der Produktionskosten für einen normalen Film. Die ist auch geradezu enorm, und es muß ihr nun energisch entgegengetreten werden. Staatspolitisch wichtige Filme werden heute in großen Mengen produziert, und sie kosten so viel an

¹⁵⁶ Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, S. 261 u. 263f.

¹⁵⁷ *Tagebücher*, Teil II, Band 3: Januar-März 1942, S. 381f. (Eintrag zum 27.02.1942).

¹⁵⁸ Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, S. 265. Diese Zahlen übernimmt Moeller von Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*, Bd. 4: 1939-1945 (Berlin 1983) mit dem Vorbehalt: „Wenn man dabei auch einige Titel anfechten und andere hinzufügen möchte, so bleibt die Aussage über das jeweilige Verhältnis doch zutreffend.“

Menschen und Material, daß sie kaum erschwinglich sind. Was uns fehlt, das ist der gute, preiswerte Unterhaltungsfilm. Ich werde mich gezwungen sehen, für ihn eine Lanze zu brechen.“¹⁵⁹ Auf ein „zentrales Dilemma des Regimes“ weist dabei Kreimeier bezüglich des mondänen Unterhaltungsfilms hin, denn „zweifelloos propagierte man, angesichts einer immer hoffnungsloseren Kriegslage, Unterhaltung, Ablenkung und ‚Frohsinn‘, zugleich aber argwöhnten die zuständigen Behörden bei jedem noch so harmlosen Couplet, bei jedem noch so unschuldigen Dekolleté die Gefahr der Subversion“, andererseits aber „appellierte die nationalsozialistische Propaganda an den Ernst der Situation und an die ‚Tragik‘ des weltgeschichtlichen Entscheidungskampfes, der dem deutschen Volk aufgezwungen worden sei“, das aber nur mehr „durch staatliche Aufheiterungsmaßnahmen dazu zu bewegen [war], die staatlich inszenierte Tragödie zu überstehen.“¹⁶⁰ In der immer kritischer werdenden Lage während des Krieges wurden dann etwa nach der Kapitulation der 6. Armee bei Stalingrad im Februar 1943 in Berlin nahezu ausschließlich Liebeskomödien, Schwänke und Kriminalgeschichten gespielt, ganz entgegen der von Goebbels im selben Monat propagierten Massenmobilisierung zum „Totalen Krieg“.¹⁶¹ Jedenfalls war das „psychologische, militärische und politische Umfeld [...] ab 1942 für den [...] Film mit eindeutig politischem Hintergrund [...] immer schwieriger“¹⁶² geworden. Das zuvor von Goebbels wegen seiner mangelnden Zeitnähe und Aktualität noch gerügte Programm der Wien-Film schien auch nach Hartls Dafürhalten in der Gunst der Berliner Machthaber zu steigen, wenn er im Rückblick meinte: „Das hat am Anfang in Berlin nicht sehr geschmeckt, und man hat auch schon gespöttelt, wenn ein Film vor dem Ersten Weltkrieg spielte [...]. Später dann, als es immer schwieriger wurde während des Krieges und als Stalingrad passierte, da hat man sich in Berlin auch mit dem Tenor dieser Filme angefreundet, weil die Leute erkannt haben, man bietet Unterhaltung und Ablenkung.“¹⁶³

¹⁵⁹ Tagebücher, Teil II, Band 3: Januar-März 1942, S. 81 (Eintrag zum 09.01.1942).

¹⁶⁰ Kreimeier, Die Ufa-Story, S. 400f.

¹⁶¹ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 273.

¹⁶² Ebenda, S. 282.

¹⁶³ Filmgeschichte(n) aus Österreich, Folge 7, ORF 1971, zitiert nach Fritz, Kino in Österreich 1929-1945, S. 119.

2.4.2. Kriegswirtschaft

Zur selben Zeit wie zur Gründung des neuen Riesen-Trusts Ufi – einer Zentralisierung, die auch unter dem Aspekt von nötigen materiellen und personellen Einsparungen im Zuge der sich durch die Kriegswirtschaft verschärfenden Lage gesehen werden muss – trat der „Leistungssteigerungserlaß“ in Kraft, der drastische Rationalisierungen auf allen Ebenen der Filmproduktion vorsah, wie etwa Atelierkoordination, Mehrfachnutzung von Dekorationen und Ausstattung, Reduzierung auf nur zwei Proben pro Einstellung, u. s. w. Die dritte Durchführungsverordnung zum Leistungssteigerungserlaß sah vor, dass ein Geschäfts- und Produktionsjahr jeweils vom 1. Juni bis zum 30. Mai lief.¹⁶⁴

Die weiter oben beschriebene Zusammenfassung der deutschen Filmkapazitäten, mit dem Ergebnis eines monopolistischen Imperiums mit zahlreichen deutschen und ausländischen Tochter- und Beteiligungsgesellschaften und einem eigenen Kinopark unter dem einen Dach der Ufi, war die strukturelle Organisation, die die letzten Kriegsjahre in der deutschen Filmindustrie bestimmten. In wirtschaftlicher Hinsicht hatte die nationalsozialistische Annexionspolitik die Amortisationsprobleme der Industrie zunächst fast gänzlich zum Verschwinden gebracht¹⁶⁵, die Gewinne der Ufi erreichten 1943/44 mit 175 Millionen RM astronomische Größenordnungen und die Kinos verzeichneten Rekordbesucherzahlen. Allerdings zehrten kriegsbedingte Umstände wie z. B. die hohen Gewinnabführungen und Sonderbesteuerungen zur Kriegsfinanzierung an der wirtschaftlichen Konjunktur der Filmindustrie, ebenso wie die unter diesen Bedingungen sich einstellende Rohfilmverknappung und die Einsparungen in allen Bereichen. Zusätzlich ließen im Verbund mit diesen Bedingungen der Kriegswirtschaft die häufiger werdenden Luftangriffe auf deutsche Großstädte Goebbels' Forderung nach einer Jahresproduktion von 110 Filmen Utopie werden: 1943 wurden 78, 1944 nur mehr 64 Spielfilme produziert.¹⁶⁶ Goebbels diktierte zur steuerlichen Belastung zwecks Kriegsfinanzierung bei einer eher optimistischen Einschätzung der Jahresproduktion in sein Tagebuch: „Ich setze das Soll für das kommende Produktionsjahr trotz der erhöhten kriegsbedingten Schwierigkeiten auf 120 Filme fest. Unsere finanziellen Gewinne sind enorm; aber sie wirken sich nicht richtig aus, weil wir ungeheuerliche steuerliche Belastungen zu

¹⁶⁴ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 94 und 96f.

¹⁶⁵ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 392f.

¹⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 401f.

tragen haben. Aber das ist nun einmal der Lauf der Welt in Kriegszeiten.“¹⁶⁷ Um die sinkende Jahresproduktion an Filmen zu kompensieren, sollte etwa die sich in Ufi-Besitz befindliche französische *Continental Films* in Paris einspringen und nunmehr nach Goebbels' Vorstellung hauptsächlich deutschsprachige Filme herstellen: Es wurde „das Filmsoll für das neue Filmjahr auf hundert Filme festgelegt. Sind wir in den deutschen Ateliers und mit deutschen Kräften nicht in der Lage, hundert Filme zu schaffen, so sollen dafür Ausweich-Produktionsmöglichkeiten in Paris gesucht werden. Die Continental [...] soll nun in der Hauptsache statt französischer deutsche Filme herstellen. Greven bekommt den Auftrag, etwa zehn bis fünfzehn deutsche Filme zu produzieren und die französische Produktion mit der linken Hand zu erledigen.“¹⁶⁸ Die Continental produzierte jedoch bis zu ihrem Ende 1944 nur französische Filme.¹⁶⁹ Jedenfalls verzeichneten die Lichtspieltheater trotz des verschärften Bombenkrieges einen ungebrochen starken Publikumsandrang. Nach dem Höhepunkt Mitte 1943 waren die Besucherzahlen in der zweiten Hälfte dieses Jahres zunächst gesunken, um Anfang 1944 jedoch wieder stark anzusteigen und dann ab August bis Kriegsende kontinuierlich zu sinken. Die steigende Anzahl der wegen der Zerstörungen nicht mehr bespielbaren Kinos (womit die Auslastung der übrigen Kino zwangsläufig stieg) versuchte Winkler durch die Umwandlung von Theatern und Sprechbühnen in Kinos zu kompensieren, was jedoch auf den Widerstand der Gemeinden stieß, die die Verfügung über ihre Bühnen nicht verlieren wollten oder Einfluss auf die Filmprogrammgestaltung forderten. Zugleich schrumpfte von Jahr zu Jahr das Angebot an neuen Filmen, das mit der Aufführung älterer und bereits bekannter Produktionen kompensiert wurde. Der Anteil solcher nicht aktueller Titel stieg von 1942 mit ca. 25 % auf 35 % im darauf folgenden Jahr, um im November 1944 mehr als 40 % zu erreichen.¹⁷⁰ Mit der 1943 ins Leben gerufenen „Flachlandaktion“ versuchte man der geänderten Vertriebs- und Kinosituation Rechnung zu tragen. Eine erhöhte Schmalfilmproduktion sollte dem erhöhten Bedarf in den ländlichen Gebieten nachkommen, die von einer Massenflucht aus den

¹⁶⁷ Tagebücher, Teil II, Band 7: Januar-März 1943, S. 159 (Eintrag zum 22.01.1943).

¹⁶⁸ Tagebücher, Teil II, Band 9: Juli-September 1943, S. 131 (Eintrag zum 20.07.1943). Alfred Greven war 1940 als Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich ins besetzte Paris geschickt worden. Ihm oblag auch die Leitung der am 03.10.1940 gegründeten Produktionsfirma Continental Films S.A., die französische Filme mit deutschem Kapital herstellte. Siehe ausführlicher Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater* (=Pariser Historische Studien 63, München 2003) S. 138-153.

¹⁶⁹ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 98.

¹⁷⁰ Vgl. Moeller, Der Filmminister, S. 293f.

bombardierten Großstädten und industriellen Ballungszentren sowie den Flüchtlingsströmen aus dem Osten betroffen waren und zum Teil keine Kinoinfrastruktur besaßen. Die Idee scheiterte nicht zuletzt an den mangelnden Kapazitäten der Rohfilmfabrikation und der Kopieranstalten, um gegen Ende des Krieges komplett obsolet zu werden, als auch die Menschen in der Provinz immer mehr mit der Selbsterhaltung als mit ihrer Freizeitgestaltung beschäftigt waren.¹⁷¹ Über fehlende Freizeit berichtete auch der Sicherheitsdienst, nachdem in der Rüstungsindustrie längere Wochenarbeitszeiten verordnet wurden. Nach der im März 1945 angeordneten Ausdehnung der Wochenarbeitszeit auf 72 Stunden in den mit der Jägerfertigung beschäftigten Betrieben der Luftfahrtindustrie etwa seien „starke stimmungsmäßige Auswirkungen“ unter anderem wegen des „Wegfall[s] jeder Entspannungsmöglichkeit wie z. B. Besuch von Theater und Kino oder Zusammensein mit Bekannten und Freunden usw. entstanden.“ Im Verbund mit den zum Teil „mehr als zwei Stunden für den einfachen Weg von der oder zu der Arbeitsstelle“ bedeute dies, dass „den hiervon betroffenen Arbeitern für ihr privates Leben, d. h. für Essen, Schlafen, Zusammenleben mit ihrer Familie usw. vielfach kaum 8 Stunden übrig blieben, ganz abgesehen von der durch Fliegeralarm und Luftangriffe ausfallenden Nachtruhezeit.“¹⁷² Bei den aktuellen deutschen Produktionen war es zunehmend fraglich, ob sie in ihrer propagandistischen und/oder unterhaltenden Zielsetzung noch ihren Zweck erfüllen und ihr Publikum erreichen konnten. In der Ufi-Produktion von 1944/45 überwogen solche Filme, die vor dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes nicht mehr vollendet werden konnten und als sogenannte „Überläufer“ nach dem Krieg in die Kinos kamen.¹⁷³

2.4.3. Die Wien-Film während der letzten Kriegsjahre

Personell veränderte sich wenig an der Spitze der Wien-Film während der sieben Jahre unter nationalsozialistischer Herrschaft. Auch für das Geschäftsjahr 1942/43 wies der Bericht der Wirtschaftsprüfer Fritz Hirt, Karl Hartl und Paul Hach als Geschäftsführer aus, während nach der Neuordnung des deutschen Filmschaffens im

¹⁷¹ Vgl. Kreimeier, Die Ufa-Story, S. 416.

¹⁷² SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 08.06.1944, abgedruckt bei Boberach, Meldungen aus dem Reich, Band 17, S. 6582-6585.

¹⁷³ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 401f. und 414.

Jahre 1942 der Rechtsanwalt Bruno Pfennig als Vertreter der Ufa-Film GmbH fungierte.¹⁷⁴

Ein weiterer Aspekt der Produktion von Unterhaltungsfilmen war der Exportwert, sprich die Marktchancen deutscher Filme ins Ausland, wo politische Filme aus dem Reich nicht gefragt waren. Hatte Winkler schon im März 1942 gegenüber den Filmfirmen gemeint, man müsse im deutschen Film wegen der Marktchancen in Europa weitgehend auf den Hitler-Gruß verzichten, so kehrte dieses Argument in den folgenden Jahren angesichts schrumpfender Amortisationsmöglichkeiten deutscher Filme im Reich bedingt durch die Zerstörung der Kinos im Krieg immer wieder¹⁷⁵, etwa bei den Entscheidungsträgern der Ufi im Februar 1943: „[U]nseren Bemühungen [wird] jedoch nur dann ein Erfolg beschieden sein, wenn wir exportgeeignete Filme bringen, also Filme, die vorwiegend auf heitere Unterhaltung abgestellt sind, auf packende Handlung, Musik und Ausstattung.“¹⁷⁶ Einer dieser vor allem für Exportzwecke gedrehten Unterhaltungsfilme – ein Umstand, auf den Goebbels selbst in seinem Tagebuch hinweist – war der von der Wien-Film produzierte *DER WEISSE TRAUM*¹⁷⁷, der erste deutschsprachige Film unter der Regie von Géza von Cziffra. Der Eis-Revuefilm war im Ausland außerordentlich erfolgreich und wurde im Reich selbst die finanziell erfolgreichste Schwarz-Weiß-Produktion der NS-Zeit mit einem Einspielergebnis von über zehn Millionen RM und mit ca. 24 Millionen Besuchern bis September 1944.¹⁷⁸ Der Anteil an Filmen mit großen nationalpolitischen oder offen propagandistischen Stoffen war also seit 1942 aus den vorerwähnten kriegsbedingten psychologischen Gründen zurückgegangen. Dass die Premiere von *WIEN 1910* erst im August 1943 in Frankfurt stattfand, zu einer Zeit, als die

¹⁷⁴ Jahresabschluss 1942/43. BArch, R2301/7036, Bl. 708. Prokuristen waren Dr. August Schwenk, Oberingenieur Hans Friess, Dr. Josef Lebzelter, Erich von Neusser. Handlungsvollmacht hatten Dr. Günther Bayer, Karl Czipar, Karl Hamsa, Dr. Arthur Prochaska und Gustav Smejkal. Der Aufsichtsrat setzte sich wieder zusammen aus Friedrich Merten, Josef Joham, Willi Forst, Karl Ott, Hermann Burmeister und Heinrich Post. Ebenda, Bl. 709. Unter Josef Lebzelter von der ehemaligen Selenophon war das Kulturfilmschaffen bei der Wien-Film konzentriert. Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1929-1945*, S. 112.

¹⁷⁵ Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, S. 277.

¹⁷⁶ Anlageprotokoll Aufsichtsratsitzung Ufa-Film GmbH vom 09.02.1943, zitiert nach ebenda.

¹⁷⁷ *DER WEISSE TRAUM*, D 1943, R: Géza von Cziffra, P: Wien-Film. „Die Wien-Film führt einen neuen Film vor: ‚Der weiße Traum‘, der vor allem für Exportzwecke gedreht worden ist. Er ist sehr pompös in der Ausstattung und wird sicherlich im Ausland Aufsehen erregen, vor allem in Anbetracht dessen, daß wir am Anfang des 5. Kriegsjahres noch in der Lage sind, solche Filme herauszubringen“. Tagebücher, Teil II, Band 9: Juli-September 1943, S. 385 (Eintrag zum 29.08.1943). Siehe auch die Erinnerungen des Regisseurs dazu bei Cziffra, *Kauf dir einen bunten Luftballon*, S. 284-288.

¹⁷⁸ Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, S. 278 (Anmerkungen).

Propagandafilmwelle schon abgeebbt war, verdankte sich dem Umstand, dass politische Meinungsverschiedenheiten über die filmische Darstellung des einstigen Wiener Bürgermeisters und Gründers der Christlichsozialen Partei, Karl Lueger, den Start immer wieder verzögert hatten. Die Filmbiographie war im Herbst 1940 gemeinsam mit *HEIMKEHR* im Arbeitsprogramm der Wien-Film angekündigt worden, ein Jahr später begannen die Dreharbeiten, die in Babelsberg und in Wien stattfanden und 1942 eigentlich abgeschlossen waren. Die österreichischen Nationalsozialisten sahen in dem Film den Führer der Alldutschen Partei, Georg Ritter von Schönerer, im Verhältnis zu Lueger aber falsch dargestellt und entehrt, was die Uraufführung des Filmes angesichts des einsetzenden Tauziehens zwischen Berlin und Wien rund um dieses von der Wiener Gauleitung als ungenügende Würdigung Schönerers empfundene Porträt verzögerte.¹⁷⁹ Goebbels setzte sich für diesen Film über die letzten Tage im Leben des auch von Hitler sehr geschätzten Wiener Bürgermeisters ein, gegen den Widerstand einer „radikale[n] politische[n] Clique“ in Wien.¹⁸⁰ Der Wiener Gauleiter Baldur von Schirach, der sich keine Feinde im eigenen Haus schaffen wollte und die Wünsche der österreichischen Nationalsozialisten vertrat, erreichte allerdings, dass *WIEN 1910* nur im „Altreich“ zur Aufführung gelangte und nie in den „Donau- und Alpenreichsgauen“ gezeigt wurde.¹⁸¹

Der letzte von Gustav Ucicky während des Nationalsozialismus und für die Wien-Film fertig gestellte Film war *DAS HERZ MUSS SCHWEIGEN*¹⁸², der am 19. Dezember 1944 seine Uraufführung in Wien erlebte. In dieser „Eloge an Selbstverzicht und Tod“¹⁸³ wird die von Paula Wessely verkörperte Protagonistin zur Zeit der Jahrhundertwende die Assistentin eines Röntgenarztes und findet, trotz Warnungen vor der Gefährlichkeit der Strahlen der noch neuen Technik, ihre Bestimmung in dieser Tätigkeit, in der sie anderen Menschen durch rechtzeitige Diagnose helfen kann, bis sie selbst ein Opfer dieser Strahlen wird, an Krebs erkrankt und als Vorkämpferin der Wissenschaft stirbt. Zu der Gattung der Überläufer hingegen gehört *WIENER MÄDELN* von Willi Forst. Die Dreharbeiten zu diesem ersten Spielfilm in Farbe,

¹⁷⁹ Vgl. Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 165f.

¹⁸⁰ Tagebücher, Teil II, Band 3: Januar-März 1942, S. 473 (Eintrag zum 15.03.1942).

¹⁸¹ Vgl. Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 166. Das Drehbuch zu *WIEN 1910* stammte von dem im Propagandafach erfahrenen deutschen Schriftsteller Gerhard Menzel, der auch wie erwähnt für die Drehbücher vieler Filme von Gustav Ucicky verantwortlich war.

¹⁸² *DAS HERZ MUSS SCHWEIGEN*, D 1944, R: Gustav Ucicky, P: Wien-Film.

¹⁸³ Büttner / Dewald, Das tägliche Brennen, S. 343.

den die Wien-Film (bzw. die Forst-Film im Auftrag derselben) realisierte, begannen im Frühjahr 1944 und mussten infolge der Angriffe auf Wien nach Prag verlegt werden, wo sie Anfang 1945 beendet wurden. Nach dem Krieg hatte sich Forst noch vier Jahre mit der Fertigstellung des Films zu beschäftigen, wie im entsprechenden Nachkriegskapitel noch nachzulesen sein wird.

Die Regisseure, Schauspieler und Mitarbeiter dieser letzten NS-Filme waren „Uk-gestellt“, d. h. als „unabkömmlich“ eingestuft, was für Männer zumindest für die Dauer der Dreharbeiten den Einsatz an der Front verhinderte. Nach deren Abschluss hatten viele allerdings mit einer Dienstverpflichtung zu rechnen, was wiederum in manchen Fällen zu einem „genau kalkulierten ‚Bummeltempo‘“ zur Streckung der Dauer der Filmproduktion führte.¹⁸⁴ Die Dienstverpflichtung zu kriegswichtigen Arbeiten wird von Karl Hartl so geschildert: „Ab Mitte 1943, als auch die Dienstverpflichtungen der Künstler begannen, wurden die führenden Schauspieler auf die Firmen aufgeteilt und jeweils fest verpflichtet. Zur Wien-Film gehörten unter anderem die Damen Wessely, Harell, Krahel, Markus, die Herren Prack, Holt, Fischer, Brüder Hörbiger. Chargenschauspieler wurden weiterhin von Fall zu Fall verpflichtet. Seltsamerweise gehörte dazu auch unser großer Star Hans Moser. [...] Im Zusammenhang mit den Dienstverpflichtungen von Künstlern für kriegswichtige Arbeiten richtete die Wien-Film in einem ehemaligen Atelier auf dem Bauernmarkt eine Schneiderwerkstätte ein, in der auch unsere weiblichen Stars manchmal pro forma ihrer Arbeitspflicht nachkamen.“¹⁸⁵ Der Bericht der Wirtschaftsprüfer für das Geschäftsjahr 1942/43 weist für den Stichtag 31. Mai 1943 in der Verwaltung, dem Vertrieb, der Produktion, in den Atelierbetrieben, in der Kopieranstalt und der Fotoabteilung eine Belegschaft von insgesamt 1.286 Arbeitskräften bei der Wien-Film aus, von denen 275 zum Wehrdienst eingezogen waren.¹⁸⁶

„Je weiter der Krieg fortschritt, den das Großdeutsche Reich in Europa entfesselt hatte, desto stärker schritten die Stoffe, die in Berlin und Wien verfilmt wurden, zurück. Flucht aus der Gegenwart, Sprung in die Geschichte, um von dort aus eine Basis zur Prophetie der Zukunft zu erlangen, so könnte man den Programmstandpunkt

¹⁸⁴ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 414-416.

¹⁸⁵ Hartl, Situation im Wiener Film, S. 275.

¹⁸⁶ Jahresabschluss 1942/43. BArch, R2301/7036, Bl. 710f.

im Film vom geschichtlich-philosophischen Standpunkt aus erfassen“, schreibt Witte, und: „Die Gegenwart wird gelöscht. Sie liegt nahe an der Kriegsrealität. Nur die Vergangenheit birgt noch ein Versprechen auf Zukunft.“¹⁸⁷

3. NACH DEM KRIEG – DIE ZEIT DER BESATZUNG

3.1. Österreich und die vier Besatzungsmächte

3.1.1. Österreichische Politik

Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches und dem Ende der letzten Kriegshandlungen hatten die alliierten Mächte bis Mitte Mai 1945 das gesamte österreichische Staatsgebiet besetzt.¹⁸⁸ Am 4. Juli schlossen sie das sogenannte Erste Kontrollabkommen und am 9. Juli jenes über die Einteilung der Besatzungszonen sowie die gemeinsame Verwaltung der Stadt Wien.¹⁸⁹ Der im Kontrollabkommen installierte Alliierte Rat als oberste Besatzungsbehörde nahm am 11. September des Jahres seine Sitzungen auf. Schon am 27. April 1945 gab eine provisorische österreichische Regierung unter Karl Renner als Staatskanzler eine Unabhängigkeitserklärung ab, die die Wiederherstellung der demokratischen Republik Österreich proklamierte.¹⁹⁰ In dieser Regierung, deren erste Sitzung am 29. April im Wiener Rathaus mit anschließendem gemeinsamen Gang zum Parlament stattfand und die sich erst in der zweiten Sitzung am 30. April konstituierte, waren die drei von der sowjetischen Besatzungsmacht zugelassenen antifaschistischen Parteien ÖVP, SPÖ und KPÖ annähernd gleich stark vertreten. Die Sozialistische Partei Österreichs und die Österreichische Volkspartei stellten jeweils elf Staats- und Unterstaatssekretäre, die Kommunistische Partei Österreichs neun. Die

¹⁸⁷ Witte, *Der Violinschlüssel*, S. 22f.

¹⁸⁸ Vgl. Zöllner, Erich: *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wien / München ⁸1990) S. 529.

¹⁸⁹ Vgl. Beer, Siegfried: Die Besatzungsmacht Großbritannien in Österreich 1945-1949. In: Ableitinger, Alfred / Beer, Siegfried / Staudinger, Eduard G. (Hg.): *Österreich unter alliierter Besatzung 1945-1955* (= Studien zu Politik und Verwaltung 63, Wien / Köln / Graz 1998) S. 41-70, hier 45.

¹⁹⁰ Vgl. Zöllner, *Geschichte Österreichs*, S. 529-531.

Staatssekretäre waren Ressortchefs mit den Vollmachten von Ministern und hatten jeweils Unterstaatssekretäre aus jenen Parteien zugewiesen, die nicht mit der Leitung des jeweiligen Staatsamtes betraut waren. Die Staatsämter für Finanzen und Justiz wurden jeweils von einem nicht parteigebundenen Fachmann geleitet. Die Staatsregierung stellte somit ein relativ großes Gremium dar, weswegen neben diesem Ressortkabinett der Politische Kabinettsrat geschaffen wurde, der sich aus Staatskanzler Renner sowie je einem Staatssekretär ohne Portefeuille der drei Regierungsparteien zusammensetzte und in dem politischer Konsens zwischen den Parteien hergestellt sowie wichtige Entscheidungen getroffen wurden.¹⁹¹ Die Provisorische Regierung unter Renner wurde indessen nur von der Sowjetunion anerkannt, während die Westmächte Vorbehalte hatten vor allem wegen des verhältnismäßig starken Anteils der Kommunisten, die mit Franz Honner das Innenressort und mit Ernst Fischer das Staatsamt für Volksaufklärung, Unterricht, Erziehung und Kultusangelegenheiten leiteten. Die Regierung erließ überdies das Verfassungsüberleitungsgesetz, das die demokratische Verfassung in der Novellierung von 1929 in Kraft setzte und vorläufig Rechte der Legislative auf die Regierung übertrug.¹⁹² Ihr fehlten allerdings vorerst die Mittel, Gesetze und Verordnungen auch durchzusetzen. Es gab insgesamt fünf verschiedene Stellen, die gesetzgeberisch und administrativ in ganz Österreich tätig waren. Die westlichen Alliierten erkannten die Provisorische Regierung zunächst nicht an, womit deren Geltungsbereich sich nur über die russische Zone erstreckte, und neben der Regierung erließen die vier Besatzungsmächte jeweils ihre eigenen Bestimmungen.¹⁹³ Nachdem auch die westlichen Bundesländer bzw. die westlichen Alliierten im September die Regierung Renner anerkannt hatten, wurden die ersten Wahlen in den Nationalrat und die Landtage vorbereitet, welche am 25. November 1945 stattfanden und der ÖVP mit 85 Mandaten die absolute Mehrheit, der SPÖ 76 und der KPÖ nur vier Mandate bescherten. Der neuen Regierung unter Bundeskanzler Leopold Figl und Vizekanzler Adolf Schärp gehörten acht Minister der ÖVP, sechs der SPÖ sowie zwei parteilose Fachminister an, während die Kommunisten das neugebildete Ministerium für Energiewirtschaft und Elektrifizierung erhielten. Im Nationalrat waren somit nur

¹⁹¹ Vgl. *Protokolle des Kabinettsrates der Provisorischen Regierung Karl Renner 1945*, Band 1: „...im eigenen Haus Ordnung schaffen“. Protokolle des Kabinettsrates 29. April 1945 bis 10. Juli 1945, hg. von Enderle-Burcel, Gertrude / Jeřábek, Rudolf / Kammerhofer, Leopold (Horn / Wien 1995) S. III-V und XXII f.

¹⁹² Vgl. Zöllner, *Geschichte Österreichs*, S. 531.

¹⁹³ Vgl. Stiefel, Dieter: *Entnazifizierung in Österreich* (Wien / München / Zürich 1981) S. 89.

Regierungsparteien vertreten und keine Opposition, in den Koalitionsvereinbarungen zwischen der ÖVP und der SPÖ wurde ein weitreichendes Proporzprinzip beschlossen. Am 20. Dezember 1945 wählte die Bundesversammlung Karl Renner zum Bundespräsidenten.¹⁹⁴ Die Bedeutung der KPÖ vom Zeitpunkt der Staatsgründung im April 1945 bis zu den ersten Wahlen im November desselben Jahres hatte sich aus der besonderen Beziehung zur sowjetischen Besatzungsmacht ergeben. In diesem Zeitraum waren ÖVP, SPÖ und KPÖ in der von den sowjetischen Besatzungsbehörden zugelassenen provisorischen Allparteienregierung Renner, die Legislative und Exekutive in sich vereinte, noch annähernd gleich vertreten. Bei den Wahlen im November 1945 sank die KPÖ mit nur 5 % der Stimmen allerdings auf den Status einer Kleinpartei ab, wurde aber trotzdem zur Teilnahme an der Konzentrationsregierung eingeladen, in der sie den besagten Ministerposten für die Energiewirtschaft bekam. Nachdem es schon in der Provisorischen Regierung bezüglich der Übernahme der Verfassung von 1920 in der Fassung von 1929 zu Konflikten mit den beiden großen Parteien ÖVP und SPÖ gekommen war, schied der kommunistische Minister dieser Konzentrationsregierung, Karl Altmann, allerdings nach der Verweigerung der Zustimmung zu einer Regierungsvorlage über die Währungsreform im November 1947 aus der Regierung aus, was den Übergang von der krisenbedingten Allparteien-Konzentrationsregierung zur permanenten Zweiparteienkoalition markieren sollte.¹⁹⁵ Im Zweiten Alliierten Kontrollabkommen vom 28. Juni 1946 wurde die obligatorische Zustimmung des Alliierten Rates zu Gesetzen auf Verfassungsgesetze beschränkt, während alle anderen Gesetze vorbehaltlich eines Ausbleibens eines einstimmigen Einspruchs dieser Militärbehörde innerhalb von 31 Tagen in Kraft treten konnten.¹⁹⁶

Das von der Provisorischen Regierung schon in den ersten Wochen ihrer Tätigkeit geschaffene „Verbotsgesetz“ und dessen strafrechtliche Ergänzung, das Kriegsverbrechergesetz, hatten mehrere Monate lang nur in der russischen Zone Geltung gehabt, bis am 10. Jänner 1946 der Alliierte Rat die Entnazifizierungsgesetze genehmigte, womit sie ab 5. Februar dieses Jahres in ganz Österreich in Kraft traten.

¹⁹⁴ Vgl. Zöllner, Geschichte Österreichs, S. 531f.

¹⁹⁵ Vgl. Enderle-Burcel, Gertrude: Die österreichischen Parteien 1945 bis 1955. In: Sieder, Reinhard / Steinert, Heinz / Tálos, Emmerich (Hg.): *Österreich 1945-1995. Gesellschaft. Politik. Kultur* (=Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 60, Wien ²1996) S. 80-93, hier 81f. und 84-86.

¹⁹⁶ Vgl. Zöllner, Geschichte Österreichs, S. 532.

Kurz danach übergab der Alliierte Rat mit einigen Einschränkungen die Durchführung der Entnazifizierung der österreichischen Regierung unter der Kontrolle des alliierten Entnazifizierungsbüros. Grundlage des Verfassungsgesetzes über das Verbot der NSDAP war eine Meldepflicht und Registrierung jener Personen, die zwischen dem 1. Juli 1933 und dem 27. April 1945 der NSDAP oder einem ihrer Wehrverbände angehört hatten.¹⁹⁷ Ein im Juli 1946 vom österreichischen Nationalrat abgesegnetes neues Verbotsgesetz teilte die ehemaligen Nationalsozialisten in Kriegsverbrecher, Belastete und Minderbelastete, womit das Kriterium der Illegalität (Zeit zwischen 1933 und 1938) im Vergleich zum Gesetz von 1945 an Bedeutung verlor. Kriegsverbrecher sollten einer Bestrafung durch die Volksgerichte unterliegen, während Belastete und Minderbelastete mit nicht als Strafe, sondern als Sühne bezeichneten Folgen in Form eines Verwaltungsverfahrens zu rechnen hatten. Diese umfassten je nach Art der Belastung Einkommenskürzungen, Berufsverbote in bestimmten Bereichen bis hin zu pensionslosen Entlassungen aus dem öffentlichen Dienst und zum Ausschluss vom aktiven und passiven Wahlrecht. Die Sühnefolgen sollten nach einer gewissen Zeit automatisch auslaufen.¹⁹⁸ Der Alliierte Rat genehmigte allerdings diese ihm zu wenig weit gehende Gesetzesvorlage nicht und schickte sie mit fünfzig Änderungen wieder zurück. Das Entnazifizierungsgesetz von 1947 wurde Anfang dieses Jahres schließlich mit allen Änderungswünschen des Alliierten Rates einstimmig beschlossen.¹⁹⁹ Es erfuhr allerdings eine Abmilderung durch die den Alliierten abgerungene Jugend- und Minderbelastetenamnestie des Jahres 1948, die für eine Mehrheit der 536.000 registrierten ehemaligen Nationalsozialisten eine Beendigung der Entnazifizierung brachte.²⁰⁰ Die Entnazifizierungsmaßnahmen wurden allerdings spätestens ab 1947 durch die Amerikaner selbst anderen Anliegen untergeordnet. Sie beschränkten sich auf kurzfristige Berufsverbote für einzelne Personen und ließen die vorhandenen Strukturen weitgehend unangetastet, denn es wurde, um von dem für die vorliegende Arbeit relevanten Bereich zu sprechen, in der Kulturszene zur Zeit der Eskalation des Kalten Kriegs die aktuelle künstlerische Brauchbarkeit wichtiger eingestuft als die Bewertung der politischen Verantwortung des Einzelnen. Und ein Engagement der linken, antifaschistischen Kulturszene, die sich ansatzweise in Wien vor allem im

¹⁹⁷ Vgl. Stiefel, Entnazifizierung in Österreich, S. 81-83 u. 94.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 102-105.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 105-107 u. 111.

²⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 97 u. 115.

Neuen Theater in der Scala hatte etablieren können, war für die verantwortlichen US-Kulturoffiziere nicht brauchbar. „Die Parteinahme für ‚den Osten‘ oder ‚den Westen‘ wurde im Kalten Krieg zu einer selbstverständigen Frage der künstlerischen Qualifikation.“²⁰¹

3.1.2. Die Wien-Film und die Besatzungsmächte

Nach der Aufteilung Wiens in vier Besatzungszonen waren die Betriebsstätten der Wien-Film auf alle vier alliierten Sektoren verteilt. Während die Ateliers in Sievering und das Zentralbüro in der Siebensterngasse in der amerikanischen, die Produktionsstätten in Schönbrunn in der englischen und das Filmlager mit dem Archiv in der französischen Zone lagen, kam der Rosenhügel im russischen Sektor zu liegen. Nachdem die Rote Armee Wien erobert hatte, erfolgte in allen zu diesem Zeitpunkt zu 100 % im Eigentum des NS-Filmkonzerns Ufi stehenden Betriebsanlagen der Wien-Film nach der Beschlagnahmung der Abtransport der maschinellen Einrichtungen, wobei einiges in den letzten Kriegsmonaten nach Oberösterreich und Salzburg in dann von den Amerikanern beschlagnahmte Ausweichlager gebracht werden konnte. Die Alliierten hatten zwar auf der Potsdamer Konferenz im Sommer 1945 auf Reparationen von Seiten Österreichs verzichtet, sich aber darauf geeinigt, das sogenannte sich natürlich nicht nur auf Filmproduktionsstätten beschränkende Deutsche Eigentum in Österreich zu beschlagnahmen, um es in weiterer Folge als wirtschaftliches Faustpfand im Ringen der unterschiedlichen Auffassungen der alliierten Mächte im sich verschärfenden Kalten Krieg auf der einen und gegenüber den Bemühungen der heimischen Regierung um österreichische Interessen auf der anderen Seite zu benutzen.²⁰² Auch in Deutschland begann in den Ateliers von Neubabelsberg sofort nach Beginn der sowjetischen Besatzung die Demontage des gesamten Maschinenparks, der Kameras, Scheinwerfer, Schneidetische, Kräne, Notstromaggregate und Lichtmaschinen.²⁰³

²⁰¹ Wagnleitner, Reinhold: *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg* (=Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 52, Wien 1991) S. 212.

²⁰² Vgl. Prucha, Martin: Agfacolor und Kalter Krieg. Die Geschichte der Wien-Film am Rosenhügel 1946-1955. In: Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) 53-79, hier 54f.

²⁰³ Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 424.

Bei der Aufteilung der Kompetenzen in Filmfragen sicherte sich in der Provisorischen Regierung Renner auf Ministerebene der Staatssekretär für Industrie, Gewerbe, Handel und Verkehr, Eduard Heigl (ÖVP), die Kompetenzen für Filmherstellung und Filmverleih, während er kulturelle und künstlerische Fragen sowie die Aufsicht über die Lichtspieltheater Ernst Fischer (KPÖ) überließ, dem Staatssekretär für Volksaufklärung, Unterricht, Erziehung und Kultusangelegenheiten. Der ehemalige christlich-soziale Minister Eduard Heigl war vor 1938 nach der Verdrängung der Pilzer-Brüder aus der Tobis-Sascha Präsident dieser Firma gewesen.²⁰⁴ Nachdem für diese Funktion kurz Willi Forst im Gespräch war²⁰⁵, wurde Karl Hartl, bereits von 1938 bis 1945 Produktionschef der Wien-Film, am 16. Juni 1945 zum öffentlichen Verwalter der Wien-Film bestellt,²⁰⁶ außerdem noch zu dem der Tobis-Sascha-Filmvertriebs- und Verleihgesellschaft, des Deutschen Filmvertriebs und mehrerer anderer Gesellschaften, die alle in der Wien-Film vereinigt bleiben sollten. In dieser Hinsicht sollte es allerdings zu einem Konflikt zwischen der österreichischen Regierung und den Interessen der Alliierten im Filmbereich kommen, da sich erstere eine zentralistische Wien-Film unter staatlichem Einfluss wünschte, während sich die Amerikaner nicht nur gegen alle Versuche einer Verstaatlichung der österreichischen Filmwirtschaft wandten, sondern ihrerseits noch dazu das Vertriebsmonopol für deutsche und amerikanische Filme beanspruchten.²⁰⁷ Diesen Aspekt werden die folgenden Kapitel genauer betrachten. Von „Entnazifizierung“ ist im Zusammenhang mit Hartl keine Rede. Er war als Produktionschef der Wien-Film zwar nicht Mitglied der NSDAP gewesen, aber vom Sicherheitsdienst durchaus sehr positiv eingestuft

²⁰⁴ Vgl. Rathkolb, Oliver: Die „Wien-Film“-Produktion am Rosenhügel. Österreichische Filmproduktion und Kalter Krieg. In: Fabris, Hans Heinz / Luger, Kurt (Hg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik* (=Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte 11, Wien / Köln / Graz 1988) S. 117-132, hier 118f.

²⁰⁵ Schreiben von Heigl vom 17.05.1945. ÖStA, AdR, Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau [im Folgenden: BMHW], Sekt. V, 1945: Karton 26, Sign. 107, Zl. 20209.

²⁰⁶ Schreiben Wien-Film an Heigl vom 04.07.1945. ÖStA, AdR, BMHW, Sekt. V, 1945: Karton 26, Sign. 107, Zl. 20852.

²⁰⁷ Vgl. Rathkolb, Wien-Film-Produktion am Rosenhügel, S. 119f. Das Gesetz über die Bestellung von öffentlichen Verwaltern und öffentlichen Aufsichtspersonen vom 10.05.1945 besagte, dass die „zuständigen Staatsämter [...] für Unternehmungen, die ihren Sitz, eine Zweigniederlassung oder eine Betriebsstätte innerhalb der vor dem 13. März 1938 bestandenen Grenzen der Republik Österreich haben, öffentliche Verwalter bestellen [können], wenn es wichtige öffentliche Interessen erfordern.“ In: StGBI. Stück 3, Nr. 9, ausgegeben am 28.05.1945.

worden: „Er ist nationalsozialistisch eingestellt, erfreut sich eines guten Rufes und wird charakterlich günstig beurteilt.“²⁰⁸

Jedenfalls wurden unmittelbar nach Kriegsende die die Militärregierungen unterstützenden Kulturabteilungen in den jeweiligen Besatzungszonen etabliert: die französische Division des Affaires Culturelles, das British Council, die sowjetische Gesellschaft zur Pflege der kulturellen und ökonomischen Beziehungen zwischen Österreich und der UdSSR und die US-Information Services Branch (ISB), die bald mit Aktivitäten zur demokratischen Reorientierung und zur Kontrolle des österreichischen Kulturlebens begannen. Neben das zunächst vorrangige Ziel der Entnazifizierung des österreichischen Kulturlebens trat schon in der ersten Besatzungsphase die Konkurrenz unter den Alliierten; die Kulturmission war ein wichtiges Mittel für die Stärkung politischer Macht und des ökonomischen Einflusses.²⁰⁹ Den Kultur- und Propagandaaktivitäten der Besatzungsmächte sollte in den folgenden Jahren ein unterschiedlicher Erfolg beschieden sein, wie in weiterer Folge noch beschrieben wird.

3.2. Alliierte Propaganda in Österreich

3.2.1. US-Kulturmission in Österreich nach 1945

Die Politik der Amerikaner nach der militärischen Niederschlagung der Achsenmächte hatte die Etablierung einer pluralistischen, demokratischen Kultur in den besiegten Ländern mit vormals faschistischem Staatsapparat zum Ziel. In den ersten Nachkriegsjahren stand die gesamte US-Besatzungspolitik in Deutschland im Dienste dieser Umerziehung. „Re-education“ meint dabei „im engeren Sinne [...] die Indoktrinierung durch Massenkommunikationsmittel und die Versuche zur Demokratisierung des Kultur- und Bildungswesens.“²¹⁰ Dabei lagen „die Voraussetzungen für dieses Programm [...] in den naturrechtlichen Grundsätzen der

²⁰⁸ Loacker, Armin: „Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht“. Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel der Zeit. In: Loacker, Armin (Hg.): *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film* (Wien 2007) S. 35-221, hier 163.

²⁰⁹ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 82f.

²¹⁰ Ebenda, S. 81.

staatstheoretischen Auffassungen in den Vereinigten Staaten, die ‚moralische‘ Werturteile gegenüber dem Verhalten anderer Staaten immer wieder förderten. Zum einen waren die US-Planer völlig überzeugt, dass das ‚liberal‘-kapitalistische System der USA, gleichsam als Kulmination aller bisherigen menschlichen Organisationsformen, allen anderen gesellschaftlichen Systemen nicht nur materiell, sondern auch moralisch überlegen war. Zum anderen beruhte die Umoorientierung auf dem optimistischen Fortschrittsglauben, daß politische Reformen und die Etablierung der Demokratie ‚westlicher‘ Prägung längerfristig nur über eine alle offene, pluralistisch-liberale Erziehung zu erreichen seien.“²¹¹ Die antifaschistische Tendenzen der US-Demokratisierungspolitik wurden in weiterer Folge allerdings schnell vom Antikommunismus überwuchert und beschränkte sich vor allem auf personelle, inhaltliche und formale Reformen im politisch-institutionellen Bereich, ohne Veränderung der sozialen Verhältnisse anzustreben.²¹²

Im Gegensatz zu den strikten Umerziehungsmaßnahmen in Deutschland war für Österreich eine weichere Linie vorgesehen: „Re-orientation“ statt „Re-education“.²¹³ Die Behandlung Österreichs hatte sich schon seit der Moskauer Deklaration Ende 1943 von jener Deutschlands unterschieden. Österreich sollte wiedererrichtet und befreit werden, stand da in dem Österreich betreffenden Abschnitt:

„Austria, the first free country to fall a victim to Hitlerite aggression, shall be liberated from German domination.“²¹⁴

Ein Satz, der im Nachkriegsösterreich oft zur Untermauerung des „Opermythos“ herhalten musste und die Verantwortung an den Taten des nationalsozialistischen Deutschen Reiches von sich schob, ohne weiter auf einen nachfolgenden Satz der Moskauer Deklaration einzugehen, der sehr wohl auf die eigene Verantwortung und –

²¹¹ Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 81f.

²¹² Vgl. ebenda, S. 82.

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Erklärung der Außenminister Großbritanniens, der Sowjetunion und der Vereinigten Staaten über Österreich („Moskauer Erklärung“) vom 30. Oktober/1. November 1943. In: Eva-Marie Csáky: *Der Weg zu Freiheit und Neutralität. Dokumentation zur österreichischen Außenpolitik 1945-1955* (=Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft für Außenpolitik und internationale Beziehungen 10, Wien 1980) S. 33f. [im Folgenden: Moskauer Erklärung], hier 33.

in propagandistischer Absicht Widerstandsaktivitäten einfordernd – auf den eigenen Beitrag zur Befreiung hinwies:

„Austria is reminded, however, that she has a responsibility which she cannot evade for participation in the war on the side of Hitlerite Germany, and that in the final settlement account will inevitably be taken of her own contribution to her liberation.“²¹⁵

Die Ausgangslage stellte sich am Beginn der Besatzungszeit für die Besatzungsmächte in Österreich zunächst folgendermaßen dar: Während bei vielen die französische und britische Kultur und bis zu einem gewissen Grad auch die traditionelle russische Kultur hoch angesehen waren, verachteten viele Österreicher wie viele andere Europäer die USA als kulturelle Wüste. Die französischen und britischen Kulturprogramme bewegten sich allerdings immer knapp am finanziellen Abgrund bei gleichzeitiger kaum vorhandener Breitenwirkung, und die Sowjetunion hatte mit ihren Kulturinitiativen überhaupt kaum eine Chance, mehr als eine winzige Minorität im antikommunistischen Österreich zu erreichen. Der materiell mächtigste Mitbewerber, die USA, die den Zweiten Weltkrieg als einzige der Großmächte unzerstört überstanden hatten und eine wirtschaftliche Kraft waren, die noch in den 1930er Jahren mit fast unüberwindlichen Problemen konfrontiert gewesen war, sollten nun in weiterer Folge aufgrund der von dem Reichtum und der populären Kultur der Vereinigten Staaten ausgehenden Faszination „zum Chiffre des eigentlichen Gewinners schlechthin, auf dessen Seite ‚man‘ eigentlich ohnehin gekämpft hatte“, avancieren.²¹⁶ Die US-Kulturmission verstand es also während der Besatzungszeit, unter den Vorzeichen des Kalten Krieges die eigentlichen besatzungspolitischen Aufgaben mit kultureller Eigenwerbung zu verbinden und negative kulturelle Stereotypen, vor allem im Bereich der Hochkultur, mit der Kraft der von der amerikanischen Populärkultur ausgehenden Faszination zu durchbrechen. Neben der Populärkultur waren aber auch „die kulturellen Anstrengungen der US-Regierungen, die Europäer mit Manifestationen der US-Hochkultur zu beeindrucken, [...] ein integraler Bestandteil der politischen Strategie, mittels Abbau der kulturellen Hybris

²¹⁵ Moskauer Erklärung. In: Csáky, Der Weg zu Freiheit und Neutralität, S. 33.

²¹⁶ Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 83f.

der europäischen Menschen die Integration Europas in die ‚eine Welt‘, die ‚westliche Welt‘ der Pax Americana zu fördern.“²¹⁷

Die Organisation der Umerziehung in Österreich durch die USA und die angesprochene US-Kulturmission wurde von der Information Services Branch geleistet, die am 15. Mai 1945 ihre Tätigkeit aufnahm. Am 6. Juli 1945 ging der Oberbefehl über die ISB vom Supreme Headquarters Allied Expeditionary Forces (SHAEF) an die United States Forces in Austria (USFA). Letztlich unterstand die ISB der Civil Affairs Division (CAD) des War Departments in Washington. Ab 1947 gewann das Departement of State zunehmend Einfluss auf Planungsarbeiten und Entscheidungen. Am 16. Oktober 1950 übernahm das Außenministerium dann auch endgültig die Leitung.²¹⁸ Die ISB konnte in den ersten Nachkriegsjahren durch diverse Publikationen gewinnbringend operieren, etwa durch Profite vor der Abgabe der *Salzburger Nachrichten* und der *Oberösterreichischen Nachrichten*, durch den *Wiener Kurier*, durch Kinoeinnahmen von den als Deutsches Eigentum beschlagnahmten Anlagen, durch die Wochenschau WELT IM FILM²¹⁹ oder durch Tantiemen aus den an österreichischen Theater aufgeführten Stücken von US-Autoren.²²⁰

²¹⁷ Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 208.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 84f.

²¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 88. Die *Salzburger Nachrichten* und die *Oberösterreichischen Nachrichten* wurden jeweils im Juni 1945 von der US-Besatzungsmacht gegründet und schon im Oktober 1945 an österreichische Lizenzträger übergeben. Die US-Behörden schützten sie vor politischen (ÖVP-)Interventionen und parteilichen Übernahmeversuchen, die Zeitungen blieben im Gegenzug Hauptverbündete im Propagandafeldzug gegen die Sowjetunion, wenn auch nach den ersten Besatzungsjahren die *Salzburger Nachrichten* in der Berichterstattung zu sehr in die Unabhängigkeit entglitten. Mit der Unterstützung des nationalen Lagers und in der Frage der Amnestie ehemaliger Nationalsozialisten sowie mit Attacken gegen vor allem schwarze GIs nahmen sie durchaus auch gegen die US-Interessen und die Koalitionsregierung in Wien Stellung. Der im August 1945 von der ISB gegründete *Wiener Kurier* hingegen blieb bis 1954 im Besitz und unter direkter Kontrolle der US-Behörden. Er bilanzierte als auflagenstärkste österreichische Tageszeitung bis Anfang der fünfziger Jahre positiv, wurde zum wichtigsten Sprachrohr der USA und zum Modell für andere Zeitungen, ehe er gegen Ende der Besatzungszeit 1954 von Ludwig Polsterer übernommen wurde. Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 106-116. Zu *Wiener Kurier* und *Salzburger Nachrichten* siehe neuerdings Schlegel, Natalie: *Die Beurteilung der „US-Kulturmission in Österreich 1945-1955“*. *Der Bereich der Medien am Beispiel von „Wiener Kurier“, „Salzburger Nachrichten“ und „Radio-Rot-Weiß-Rot“* (Diplomarbeit, Wien 2008) S 90-144.

²²⁰ Siehe ausführlicher Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 214f.

3.2.2. Film Section und Hollywood

Die ISB hatte folgende Sections bzw. Abteilungen:²²¹

1. Press Scrutiny und Austrian Publications Control
2. Theater & Music
3. Films
4. Pictorial
5. Communications
6. News Operations
7. Graphic Display
8. American Publications
9. Radio Section
10. Education Division
11. Exchange of Persons
12. Youth Clubs
13. Administration & Financial

Die Filmabteilung, die eng mit Hollywoods Motion Picture Export Association (MPEA) zusammen arbeitete, sorgte auch für die Distribution kommerzieller US-Filme; sie fungierte, wiewohl ein offizielles Organ der US-Armee in Österreich, in den ersten Besatzungsjahren darüber hinaus als der „verlängerte Arm Hollywoods“²²², wie noch zu zeigen sein wird. Bis 1949 produzierte sie gemeinsam mit der britischen Besatzungsmacht die Wochenschau WELT IM FILM.²²³ Die Sicherung der Exportmärkte hatte für Hollywood nach 1945 höchste Priorität, wobei es von der US-Regierung unterstützt wurde. Die Zusammenfassung und Konsolidierung der zersplitterten Filmindustrie im ehemaligen Feindesland Italien etwa wurde von Seiten der US-Regierung durch Androhung von Kreditsperren, Abhängigmachung von wirtschaftlicher Unterstützung vom Abbau von Handelsbeschränkungen ebenso verhindert wie die Wiedereinführung von wirksamen Quotenregelungen im alliierten Frankreich. Um die Exporterträge nicht durch gegenseitige Konkurrenz zu

²²¹ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 85-87 sowie Ellmeier, S. 67f.

²²² Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 304f.

²²³ Vgl. ebenda, S. 85.

schwächen, gründeten die marktführenden Filmfirmen im August 1945 das Exportkartell Motion Picture Export Association, das in weiterer Folge mehr als 90 % des gesamten Filmexports der USA kontrollierte.²²⁴ Sie sammelte die Einspielergebnisse aus allen Auslandsmärkten und die einzelnen Mitgliedsfirmen erhielten daraus jeweils den ihren Bruttoanteilen am US-Markt entsprechenden prozentuellen Anteil, unabhängig vom Erfolg oder Misserfolg der eigenen Produktionen.²²⁵

„Das für Hollywood wichtigste Resultat der militärischen Niederlage des ‚Dritten Reiches‘ war die langfristige Schwächung des deutschen Kinos, des ökonomisch stärksten, nun aber politisch vollkommen desavouierten Konkurrenten.“²²⁶ Anders als in Deutschland wurde im Falle Österreichs kein Herstellungsverbot von Filmen gefordert, es ging nach der Befreiung um die Garantie des absolut unbehinderten Zugangs zum Markt und die Verhinderung aller gesetzlicher Diskriminierungen und Importrestriktionen für US-Filme.²²⁷

Die Film Section, deren erster Leiter der amerikanische Filmbevollmächtigte Eugen Sharin war, hatte die absolute Kontrolle über den gesamten Filmsektor in der US-Zone. Basis des Filmgeschäftes der ISB bildeten zunächst die bis Juli 1945 in Salzburg und Oberösterreich als Deutsches Eigentum konfiszierten Gebäude, Maschinen Filmrohstoffe, Filmkopien und Bankguthaben aller Filmproduktions- und Verleihfirmen. Die in Wien tätigen Firmen und Behörden²²⁸ hatten gegen Ende des Krieges einen erheblichen Teil ihres Besitzes in den Westen Österreichs evakuiert. Mehr als 700 Spielfilme in 1500 Kopien wurden alleine in den Kinos der US-Zone beschlagnamt. Außerdem kamen die Filmzensur, die Lizenzierung aller Filmaktivitäten, das Einfuhr- und Verleihmonopol dazu. Hatte die Rote Armee neben der Beschlagnahme des größten Teils der noch vorhandenen Filmproduktionsgeräte

²²⁴ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 283. Diese MPEA vertrat die Interessen der Konzerne Allied Artists, Columbia Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures, RKO Pictures, 20th Century Fox, United Artists, Universal International und Warner Bros.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 294.

²²⁶ Ebenda, S. 303.

²²⁷ Vgl. ebenda, S. 303f.

²²⁸ Darunter waren die Deutsche Filmvertriebs-GmbH, die Reichsfilmkammer, die Filmtreuhandgesellschaft Süd-Ost, die Wien-Film, die Prag-Film, die Tobis-Film, die Terra-Film, die Universal-Film, die Ufa, die Gaufilmstelle der NSDAP, die Mars-Film (Deutsche Wehrmacht), der Bavaria-Filmdienst und die Fink-Film. Der Besitz der in Kitzbühel requirierten Leni Riefenstahl-Film-Gesellschaft wurde an die Franzosen übergeben. Vgl. ebenda, S. 305f.

der österreichischen Regierung noch die Übernahme der Wien-Film als zentralisiertes Produktionsmonopol und die Gründung der Austria-Film-Verleih- und Vertriebsgesellschaft als staatliches Verleihmonopol gestattet, so waren eine solche starke, zentral gelenkte und verstaatlichte Filmproduktion und eine Konkurrenz auf dem Verleihsektor für Hollywood nicht akzeptabel, sodass die US-Armee nun auch das gesamte Filmeigentum in ihrer Zone beschlagnahmte, zunächst im Westen, dann auch in Wien, um es in weiterer Folge als Druckmittel und Faustpfand gegenüber der österreichischen Regierung für den unbeschränkten Zugang von US-Filmen nach Österreich einzusetzen.²²⁹ Von einer Reise nach Salzburg bezüglich der Rückführung der gen Westen verbrachten Apparaturen der Wien-Film berichtete deren öffentlicher Verwalter Karl Hartl in einem Schreiben vom 28. August 1945 an das Staatsamt für Industrie, Gewerbe, Handel und Verkehr folgendes: „Die erste Unterredung mit Herrn Sharin ergab die eindeutige Erklärung, dass nicht nur die im Westen Österreichs beschlagnahmten Filmbetriebsmittel Beutegut seien, sondern auch die Wien-Film in Wien mit ihrem gesamten Eigentum, also auch einschliesslich sämtlicher Filmauswertungsrechte der selbst hergestellten Filme, sowie der Deutsche Film-Vertrieb und die alte Wochenschau.“²³⁰ Eugen Sharin residierte zu diesem Zeitpunkt noch nicht im ursprünglich nur von den Sowjets besetzten Wien. Die Wien-Film und die Geschäfte der neu gegründeten Austria-Film-Verleih- und Vertriebsgesellschaft, die nach Kriegsende die Wiener Zweigstelle der Deutsche Filmvertriebs-Gesellschaft in Liquidation abgewickelt und die Filme der Wien-Film und aller übrigen früher durch die DFV ausgewerteten Filme weitervermietet hatte, wurden dann nach Ankunft des amerikanischen Filmbevollmächtigten im September beschlagnahmt und die Weiterauswertung der ISB Films übertragen.²³¹ Schon vorher aber hatte Eugen Sharin an den Absichten der Amerikaner, keine staatliche Filmindustrie dulden zu wollen, keinen Zweifel gelassen: „Aus Herrn Sharins Gehaben ist zu entnehmen, dass er sich autorisiert fühlt, sowohl für die englischen, als auch französischen Interessen zu handeln. Inwieweit mit den Franzosen, bzw. Engländern Absprachen stattgefunden haben, konnte ich nicht feststellen. Herr Sharin erklärte, dass von amerikanischer Seite nicht die Absicht bestünde, die beschlagnahmten Betriebsmittel

²²⁹ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 305-307.

²³⁰ Bericht Hartl an Heidl. ÖStA, AdR, BMHW, Sekt. V., Kart. 26, Sign. 107, Zl. 27130, Gegenstand: Repatriierungsansprüche der Wien-Film Ges.m.b.H.

²³¹ Situationsbericht Karl Hamsa, Wien-Film, an Staatssekretär Heidl vom 29.09.1945. ÖStA, AdR, BMHW, Sekt V., Kart. 26, Sign. 107, Zl. 30780.

nach Amerika zu entführen oder für amerikanische Zwecke hierorts zu verwenden. Sie würden, ebenso wie die Eingänge aus den Kinos, sichergestellt für den Aufbau einer kommenden österreichischen Filmproduktion, die allerdings keine staatliche, sondern eine Privatindustrie werden müsse.“²³²

Neben dem Umstand, dass die Film Section mit der aus Salzburger Beständen wieder eingerichteten Sieveringer Anlage über das einzige funktionierende Filmatelier in Österreich verfügte, reichte ihre Kontrolle auch in die Zonen der anderen Alliierten. Sie kontrollierte das Schönbrunner Studio in der britischen Zone, und selbst die sowjetischen Filmoffiziere ließen sich anfänglich von der professionellen Filmpolitik der ISB überzeugen, die über das Hauptbüro der Film Section auch das in der sowjetischen Zone sich befindliche Rosenhügel-Studio, dessen Mitarbeiter bis zum Frühjahr 1946 auf der Gehaltsliste einer Abteilung der US-Armee standen, kontrollierte. Das Labor der Ateliers produzierte sogar kostenlos Filmkopien für die ISB.²³³

Die Lage auf dem Verleihsektor stellte sich ähnlich dar, denn das Wiener Büro der Film Section betreute alle Sektoren Wiens inklusive der sowjetischen Zone und konnte dabei sowohl den Verleih der konfiszierten deutschen und der US-Filme als auch den der britischen, französischen und sowjetischen Filme besorgen. Im November gelang Sharin die Einrichtung eines ISB-Filmdepots in Amstetten, also in der russischen Zone. Daneben hatte die ISB auch die Kontrolle über den Vertrieb von WELT IM FILM, einer gemeinsam von der US-Armee und der britischen Armee in Deutschland, mit Kamerateams in Österreich produzierten Wochenschau, ebenso wie über den Vertrieb der französischen Wochenschau.²³⁴ Während die Film Section gleich von Anbeginn versucht hatte, den US-Filmen eine günstige Ausgangsposition zu verschaffen und deshalb die Kinos in der amerikanischen Zone so lange geschlossen halten wollte, bis genügend Hollywood-Nachschub in Österreich eingetroffen war, bestand die US-Armee zwecks Hebung der öffentlichen Moral und gegen den Willen der ISB darauf, die Kinos ab Juli 1945 mit politisch unbedenklichen deutschen und österreichischen Filmen wieder zu eröffnen. Worauf die ISB auf die

²³² Bericht Hartl an Heinl. ÖStA, AdR, BMHW, Sekt. V., Kart. 26, Sign. 107, Zl. 27130, Gegenstand: Repatriierungsansprüche der Wien-Film Ges.m.b.H.

²³³ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 307

²³⁴ Vgl. ebenda, S. 307f.

einzigartige Möglichkeit zurückgriff, die Profite aus den konfiszierten deutschen Filmen zur Stärkung der Position Hollywoods zu nutzen: „[W]enn schon die Zulassung der Konkurrenz nicht zu verhindern war, dann sollte diese wenigsten mithelfen, die Position Hollywoods in Österreich auszubauen. Und dies heißt im Klartext, dass zumindest im ersten Jahr die *gesamten* Kosten der Film Section *ausschließlich* aus den Einspielergebnissen der beschlagnahmten deutschen Filme getragen wurden. Mit diesen Profiten beglich die Film Section aber nicht nur alle Verleihausgaben der Filme aus den alliierten Staaten, vorwiegend aus den USA. Auch der Aufbau des gesamten US-Verleihnetzes, die Kosten für Produktion und Verleih der Wochenschau *Welt im Film*, der Verleih aller US-Dokumentar- und Propagandafilme und die Gehälter der von der Film Section in Verwaltung, Verleih, Produktion, Kopierlabors, Zensur und Werbung beschäftigten Mitarbeiter wurden aus diesem Topf bezahlt. Für die aus den USA importierten Filme bedeutete dies: keine Transport-, Verleih-, Werbe- und Verwaltungskosten. Da auch keine Einfuhrzölle eingehoben wurden, entsprach der Umsatz dem Reinertrag, und Brutto war gleich Netto.“²³⁵ Nach einer 1946 eingeleiteten Überprüfung von Unregelmäßigkeiten der Geschäftsabwicklung der Film Section durch die US-Armee wurde diese Praxis allerdings beendet, und Sharins eigenmächtiges Vorgehen bei der Durchsetzung von Hollywoods Interessen führte zu dessen Entlassung im Mai 1946.²³⁶

Mit den dann erst im Jahr 1946 beginnenden Aufbau des britischen und französischen Verleihwesens konnte die starke Position der US-Filme jedenfalls nicht mehr gefährdet werden, während von den sowjetischen Filmen wegen der geringen Produktion und der ablehnenden Haltung des österreichischen Publikums keine Konkurrenz zu erwarten war. Im Zuge der sich zwischen den Alliierten verschärfenden Spannungen unterstellten die sowjetischen Behörden am 15. März 1946 den Filmverleih in ihrer Zone der Firma Sovexport, am 17. Juni desselben Jahres kamen die Ateliers der Wien-Film am Rosenhügel als Deutsches Eigentum unter direkte sowjetische Verwaltung. Während die dort produzierten Filme außerhalb der sowjetischen Zone kaum eine Verleihmöglichkeit fanden und auch innerhalb dieser vom österreichischen Publikum mehrheitlich boykottiert wurden, fanden die Filme aus den USA in allen Sektoren großen Anklang. Die ISB konnte hingegen trotz

²³⁵ Wagnleitner, Coca-Colonisation, S.312.

²³⁶ Vgl. ebenda, S. 312f.

vorkommender Erschwernisse durch lokale Kommandanten auch nach Gründung der Sovexport bis 1955 eine große Zahl von US-Filmen und auch US-Wochenschauen in Kinos in der sowjetischen Zone platzieren, was den sowjetischen Filmen in der US-Zone verwehrt wurde. In der öffentlichen Meinung standen im Zuge der antikommunistischen Propaganda die US-Besitzer für kulturelle Liberalität, während das sowjetische Pendant mit dem Stigma der kulturellen Unterdrückung behaftet war und Filme aus der UdSSR somit mit der ablehnenden Haltung der österreichischen Bevölkerung konfrontiert waren. Gegen eine von den sowjetischen Filmoffizieren vorgeschlagene Quotenregelung für den Filmaustausch, der wenigstens zu einer kleinen Anzahl an Filmen aus der Sowjetunion in der US-Zone beigetragen hätte, während die große Zahl von US-Filmen in der sowjetischen Zone hätte reduziert werden müssen, wehrten sich ihre amerikanischen Kollegen immer wieder erfolgreich. Filme, inklusive solcher aus Österreich, benötigten eine US-Lizenz zur Aufführung innerhalb der US-Zone, während eine solche Zensur in der sowjetischen Zone nicht existierte. Zwar wurde die ISB-Zensurkarte im Juni 1948 abgeschafft, nicht aber der Boykott der sowjetischen Filme bzw. der Filme von Firmen unter sowjetischer Kontrolle, den nun die MPEA gemeinsam mit dem österreichischen Publikum besorgte.²³⁷

„Extremly unusual and interesting developments may be expected from the fact that ISB FILMS, Vienna, is the sole distribution outlet of any consequence in the region (...) We are in an excellent position to safeguard American interests by allowing no legislation directed against imports; this position the undersigned intends to use in full all times. Otherwise we shall encourage private industry, and discourage interference by the government of Austria.“²³⁸

Die ISB bzw. deren Film Section erreichte mit dieser dominanten Position als Verleiher nach der Stabilisierung des Nachschubs an US-Filmen in den ersten Monaten des Jahres 1946 Einspielergebnisse, die umgerechnet bereits die besten Jahresergebnisse von Hollywood-Filmen in den 1930er Jahren in Österreich

²³⁷ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 308-310.

²³⁸ Eugen Sharin, in: Films Division. Weekly Activities Report, 23.-30.09.1945, Wien, 30.09.1945, zitiert nach ebenda, S. 311.

übertrafen. Die US-Filme in Österreich kamen auf einen Umsatz von 7.765.582,08 Schilling, die als politisch unbedenklich wieder zugelassenen deutschen Filme auf 6.856.878,34, wobei allerdings durch die nicht immer unbedingt den Richtlinien der US-Besatzungspolitik, sondern eher den Interessen Hollywoods verpflichtete Vorgehensweise von Eugen Sharin die vorhandenen Unterlagen mehr als lückenhaft sind. Diese Einnahmen konnten auf Grund des Schilling-Gesetzes vom Dezember 1945 nicht mehr ins Ausland transferiert werden. Die ISB übernahm auch die Verwaltung der Konten der einzelnen MPEA-Mitgliederfirmen.²³⁹

Nachdem die Position der US-Filme durch die oben beschriebenen Tätigkeiten abgesichert war, wurde über eine Normalisierung der Situation mit der österreichischen Regierung verhandelt. Die Überführung des 1945 beschlagnahmten Filmvermögens in die Treuhänderschaft der österreichischen Regierung wurde von der Erfüllung von weitreichenden Zugeständnissen an die US-Filmindustrie abhängig gemacht. Mit dem Abschluss der Verhandlungen am 14. Dezember 1946 und der Unterzeichnung des Übergabevertrages verzichtete Österreich in Hinkunft auf jegliche Restriktionen gegenüber US-Filmen und sicherte den US-Behörden darüber hinaus durch eine Informationspflicht über verschiedene Aspekte des österreichischen Kinowesen auch noch eine weitere indirekte Kontrolle desselben. Außerdem legten sie die Treuhänderschaft in die Hände des Bundesministeriums für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung und verhinderten somit die Pläne von Eduard Heidl, die Kontrolle über die Filmwirtschaft in sein Ministerium für Handel und Wiederaufbau zu verlagern.²⁴⁰ Nach dieser Einigung wurde der Verleih der deutschen Streifen der Österreichischen Filmvertriebs- und Verwertungsgesellschaft übertragen, und am 28. März 1947 erfolgte die Übergabe der Verleih Tätigkeiten der ISB an die MPEA, die nun neben der Betreuung der Filme ihrer Mitgliedsfirmen auch die Filme der Wien-Film verlieh, ebenso wie die US-Lehr- und Propagandafilme und die offizielle Wochenschau der US-Besatzungsmacht WELT IM FILM.²⁴¹

²³⁹ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 311f.

²⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 314f. Rathkolb schreibt in diesem Zusammenhang, Bundeskanzler Leopold Figl hätte die Interventionen und nicht autorisierten Forderungen des auch von persönlichen Interessen geleiteten Ministers Heidl an die US-Besatzungsmacht ausgebremsst, indem er seine eigenen Verbindungen nutzte, um den Transfer der Wien-Film an den Bundesminister für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung durchzusetzen. Vgl. Rathkolb, Wien-Film-Produktion am Rosenhügel, S. 122.

²⁴¹ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 315. Die MPEA verdrängte diese allerdings mit der eigenen FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU vom österreichischen Markt, im Oktober 1949 wurde die WELT IM FILM eingestellt, während die zur gleichen Zeit anlaufende halbamtliche AUSTRIA WOCHENSCHAU in

Auch in einem anderen Bereich verringerte sich der Einfluss der US-Militärbehörden. Im Mai 1946 führten schon österreichische Behörden und Institutionen die personelle Entnazifizierung im Filmbereich durch. Hierin hatte nicht nur die Untersuchungskommission des Bundesministeriums für Unterricht Kompetenzen, sondern auch ein Prüfungsausschuss zwecks Entnazifizierung der österreichischen Filmindustrie innerhalb des Österreichischen Gewerkschaftsbundes, Gewerkschaft der Angestellten der freien Berufe, Sektion Film. Auf einer im Februar 1947 von der Alliierten Kommission veröffentlichten Liste standen noch 154 Filme, die aufgrund ihres nationalsozialistischen Hintergrundes nicht aufgeführt werden durften, während zahlreiche andere Filme zensuriert wurden.²⁴² Jedenfalls wurde zum Beispiel Gustav Ucicky 1947 in besagtem Ausschuss „entnazifiziert“. Die Österreichische Kino-Zeitung (ÖKZ) berichtet darüber folgendermaßen: „Gustav Ucicky erhielt bereits in der Sitzung des Alliierten Kontrollrates vom 24. November 1946 den einstimmigen Bescheid, dass gegen seine Tätigkeit als Filmregisseur von Seiten der alliierten Behörden kein Einwand erhoben werde. [...] Aus den Unterlagen, die Ucicky betreffen, geht hervor, daß er seit 1933 förderndes Mitglied der SS war, da man ihm seinerzeit erklärt hatte, dass für ihn als Prominenten diese Mitgliedschaft das Minimum seiner Leistung für die NSDAP darstellen würde. Seine ganze Tätigkeit in dieser Eigenschaft bestand in der Leistung des Mitgliedsbeitrages von 10 RM monatlich und war 1939 beendet. Bezüglich des Propagandafilms *Heimkehr* handelt es sich um einen Auftrag von Joseph Goebbels. Seine übrigen Filme waren durchaus unpolitischer Art, Spielfilme ohne politische Tendenz. [...] Auch sei der Vorwurf nicht zu beweisen, daß Ucicky als willfähiges Werkzeug der Nationalsozialisten anzusehen war beziehungsweise den Film *Heimkehr* nur deshalb inszeniert hat, um den ‚Professorentitel‘ zu erhalten. Das Bundesministerium für Inneres bezeichnete Ucicky auf Grund der durchgeführten Untersuchung als politisch indifferent. Ucicky war bei jedem seiner Filme bestrebt, eine gleichwertig hohe Leistung zu vollbringen, was ihm auch zweifellos gelungen ist, und seine überragenden künstlerischen

den westlichen Besatzungszonen keine ernsthafte Konkurrenz darstellte. Damit war die Funktion der Film Section auf die nicht von Hollywood abgedeckten Propagandaaufgaben beschränkt, wie z. B. den Verleih und Versand von teilweise auch selbst produzierten Dokumentarfilmen, Vgl. Wagnleitner, *Coca-Colonisation*, S. 316f.

²⁴² Vgl. Rathkolb, *Wien-Film-Produktion am Rosenhügel*, S. 123.

Fähigkeiten stehen ganz außer Zweifel.“²⁴³ Im Jahre 1947 kamen auch zwei Filme Ucickys in Österreich zur Aufführung, der Überläufer AM ENDE DER WELT²⁴⁴ und SINGENDE ENGEL²⁴⁵, ein Musikfilm über die Wiener Sängerknaben, dessen Erträge teilweise dem Wiederaufbau des Stephansdoms zugute kamen.²⁴⁶

Für die ISB tätig war übrigens der in die USA emigrierte Ernst Haeussermann, der 1946 als vom Office of War Information entsandter Kulturoffizier nach Wien zurückkehrte, wo ihm bis 1953 die Film- sowie die Theater- und Musikabteilung und die Programmgestaltung des Senders Rot-Weiß-Rot unterstanden, bevor er in der Folge in der Kulturszene der Zweiten Republik unter anderem als Burgtheaterdirektor und Direktor des Theaters in der Josefstadt eine Schlüsselstellung einnehmen sollte.²⁴⁷ Jedenfalls leitete er ab Anfang 1950 die Filmabteilung und als deren Anhängsel dazu die Theatre & Music Section, die die „Hochkulturabteilung“ der ISB darstellte und bis Ende 1947 von den Austro-Amerikanern Otto de Pasetti, Henry C. Alter und Ernst Lothar, dann von dem US-Amerikaner Edward Hogan geführt worden war. 1950 hatte sie schon ihre Hauptaufgaben abgeschlossen und ihre ISB-Agenden an private US-Agenturen abgegeben, sie wurde aber nicht aufgelöst, sondern organisatorisch in die von Ernst Haeussermann geführte Filmabteilung integriert, wo sie in weiterer Folge fast ausschließlich der Bekämpfung aller Ansätze einer vermeintlichen kommunistischen Unterwanderung des österreichischen Kulturlebens dienen sollte.²⁴⁸

3.2.3. Kultur- und Filmpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht

Die sowjetische Besatzungspropaganda wurde in Österreich von Politoffizieren der Roten Armee und ab Oktober 1945 von einer eigenen Propagandaabteilung des sowjetischen Elements der Alliierten Kommission für Österreich (SČSKA) durchgeführt und griff dabei auf verschiedene Medien zurück. Insbesondere zu

²⁴³ Anonym: Ehrenrat des Politischen Untersuchungsausschusses entscheidet für: Gustav Ucicky und Heinrich Haas. In: ÖKZ, Wien, 01.03.1947, zitiert nach Büttner, Elisabeth / Dewald, Christian: *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart* (Salzburg / Wien 1997) S. 112.

²⁴⁴ AM ENDE DER WELT, Ö 1947, R: Gustav Ucicky, P: Wien-Film, Überläufer (1943 gedreht).

²⁴⁵ SINGENDE ENGEL, Ö 1947, R: Gustav Ucicky, P: Vindobona-Film.

²⁴⁶ Vgl. Büttner / Dewald, *Anschluß an Morgen*, S. 112.

²⁴⁷ Vgl. Ulrich, *Österreicher in Hollywood*, S. 175.

²⁴⁸ Vgl. Wagnleitner, *Coca-Colonisation*, S. 209 u. 218.

erwähnen sind in diesem Zusammenhang etwa die *Österreichische Zeitung* im Bereich der Presse, die von der RAVAG (Radio Verkehrs AG) ausgestrahlte „Russische Stunde“ sowie die sich an den „Amerika-Häusern“ der US-Besatzungsmacht orientierenden sowjetischen Informationszentren und natürlich der Film. In die Wiener Kinos der sowjetischen Besatzungszone gelangten nicht nur sowjetische – am 24. April fand etwa im Apollo-Kino mit der Premiere von IWAN DER SCHRECKLICHE²⁴⁹ die erste belegte Nachkriegsaufführung eines sowjetischen Spielfilmes in Wien statt –, sondern auch alte deutsche und österreichische Filme sowie Wochenschauen. Im Bereich des Filmverleihs wurde zunächst zwar eine Vertretung der staatlichen sowjetischen Filmverleihgesellschaft Sojuzintorgkino (später Soveksportfil'm, dt. Sovexportfilm) in Österreich gegründet, doch sollte der Filmverleih nicht von dieser direkt, sondern durch eine staatliche österreichische Gesellschaft mit gesamtösterreichischem Verleihmonopol organisiert werden. Nach der Besiegelung eines entsprechenden Vertrags zwischen Sojuzintorgkino und der neu gegründeten Austria-Film-Verleih- und Vertriebsgesellschaft konnte am 7. September 1945 der erste durch diese verliehene sowjetische Spielfilm in den Wiener Kinos gestartet werden. Das sowjetische Besatzungselement war zunächst dazu bereit, dem staatlichen Filmverleih die von der Roten Armee beschlagnahmten Bestände deutscher Filme zu übergeben sowie auch ihre eigenen sowjetischen Filme durch diese österreichische Firma ausliefern zu lassen.²⁵⁰

Die beschriebene Situation mit einem von der Besatzungsmacht gestatteten staatlichen Monopol im Filmverleihwesen erfuhr mit der Ankunft der Westmächte in Wien im September 1945 eine wesentliche Änderung. Nach dem Zusammentreten der Alliierten Kommission übernahm Ende September die Information Services Branch der US-Besatzung in Zusammenarbeit mit den alliierten Filmoffizieren die Regelung sämtlicher Verleihfragen, und zwar für alle vier Besatzungsmächte, sowie den Vertrieb amerikanischer, sowjetischer, englischer und französischer ebenso wie deutscher und österreichischer Filme. Gemäß einem amerikanisch-sowjetischen Abkommen versorgte nun die Filmabteilung der amerikanischen ISB zusätzlich zu den Kinos in den Zonen der Westmächte auch noch 118 weitere in der sowjetischen

²⁴⁹ IVAN GROZNYJ, UdSSR 1944, R: Sergej M. Eisenstein.

²⁵⁰ Vgl. Müller, Wolfgang: Sowjetische Filmpropaganda in Österreich 1945-1955. In: Moser, Karin (Hg.): *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (Wien 2005) S. 86-118, hier 86 u. 89.

Besatzungszone und war überdies auch für die Prüfung und Zulassung von Filmen für alle Besatzungssektoren zuständig. Diese anfängliche gute Zusammenarbeit zwischen den Sowjets und den Amerikanern währte allerdings nur kurz, bis schon im Herbst 1945 deutliche Konflikte zwischen den alliierten Partnern zutage traten. Die ISB, die auch die Interessen der großen US-Filmgesellschaften vertrat und den österreichischen Markt langfristig für amerikanische Filme öffnen wollte, beschlagnahmte alle Filmbestände in ihrer Besatzungszone und gliederte die Austria-Filmverleih in die ISB ein. Der Konflikt ob dieser Vorgangsweise der Amerikaner mündete im Rückzug des sowjetischen Elements aus der ISB per 15. März 1946 und der Übertragung des Filmverleihs in der sowjetischen Zone auf die Österreich-Vertretung der Sovexportfilm, die darüber hinaus auch Ansprüche auf Kinos aus dem ehemals Deutschen Eigentum stellte.²⁵¹

Fortan waren zwei Genehmigungen für die Vorführung von Filmen in der sowjetischen Besatzungszone notwendig: Eine Zensurkarte der Militärzensur, ausgestellt vom sowjetischen Informationsdienst und ein Filmvorführungsschein für jede einzelne Vorführung in jedem einzelnen Kino in einem genau angegebenen Zeitraum, ausgestellt von der Firma Sovexportfilm. Dieses System unterschied sich kaum von jenem der französischen Besatzungsmacht in Vorarlberg und Tirol, während in der amerikanischen und der britischen Zone der Zulassungsvorgang mit nur einer Genehmigung einfacher war. Hauptbeweggrund dafür, mit den Sovexport-Filmzulassungsscheinen eine zweite Genehmigung einzuführen, dürfte dennoch die Beschränkung nichtrussischer Filme gewesen sein.²⁵² In der amerikanischen Zone nämlich konnten sich sowjetische Filme gegenüber der Überzahl an amerikanischen Filmen auf dem freien Markt nicht durchsetzen, weshalb von sowjetischer Seite immer wieder Quotenregelungen gefordert wurden, denen die amerikanische ISB ablehnend gegenüberstand.²⁵³ Trotz der geschilderten geänderten Zulassungsbestimmungen kam es zunächst nicht zu Änderungen im Programm der Wiener Kinos und der Filmverleih erfolgte weiterhin unabhängig von den Sektorengrenzen. Auch sowjetische Filme wurden in allen Bezirken Wiens gezeigt, denn in einem wenige Wochen nach der sowjetischen Übernahme der

²⁵¹ Vgl. Müller, Sowjetische Filmpropaganda, S. 91f.

²⁵² Vgl. ebenda, S. 93f.

²⁵³ Vgl. Rathkolb, Wien-Film-Produktion am Rosenhügel, S. 124.

Verleihangelegenheiten geschlossenen Abkommen zwischen Sovexportfilm und dem amerikanischen Informationsdienst war man darüber übereingekommen, die Buchungen von amerikanischen Filmen in der sowjetischen Zone bzw. von sowjetischen Filmen in der US-Zone jeweils gegenseitig überprüfen zu lassen. Im Laufe des Jahres 1947 jedoch änderte sich diese Sachlage grundlegend, als per Erlass der ISB im März dieses Jahres die sowjetischen Filme mit Aufführungsverbot in der US-Zone belegt wurden. Dieser Schritt wurde bis spätestens September 1947 von der britischen Besatzungsmacht nachvollzogen. Während es aber zwischen Sovexportfilm und der britischen sowie der französischen Besatzung 1947/48 zu einer einvernehmlichen Lösung bezüglich Filmaustauschquoten kam, blieben die Amerikaner in dieser Hinsicht unnachgiebig. Erst Anfang des Jahres 1948 reagierten die Sowjets auf das Verbot, indem sie ihrerseits nichtsowjetische Filme nur in dem Ausmaß bewilligten, in dem russische Filme in den nichtrussisch besetzten Zonen Österreichs zur Aufführung gelangten. Ende 1947 waren amerikanische Filme in der sowjetischen Zone noch frei verbreitet gewesen.²⁵⁴ In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass trotz einiger Willkürakte lokaler Kommandanten die Amerikaner auch nach der Übernahme der Verleihagenden durch die Sovexport über die gesamte Besatzungszeit eine große Zahl an US-Filmen sowie auch US-Wochenschauen in den Kinos der sowjetischen Zone platzieren konnten, während dies im Gegenzug den sowjetischen Filmen in der US-Zone verwehrt blieb.²⁵⁵ Im Mai 1948 wurde schließlich die britische und im Juni desselben Jahres die amerikanische Filmzensur in ihrem jeweiligen Besatzungsgebiet aufgehoben, ein Schritt, der von der französischen, nicht aber von der sowjetischen Besatzungsmacht nachvollzogen wurde. Die Westmächte überprüften nur mehr die Beachtung der Liste der vom Alliierten Rat verbotenen NS-Filme, während auf Seite der Sowjets nach wie vor die doppelte Kontrolle durch die Militärzensur in Form des Informationsdienstes und durch die Spielgenehmigung durch die Sovexport gegeben war.²⁵⁶ Die Westmächte hatten zwar ihre Filmzensur aufgehoben, der Boykott sowjetischer Filme wurde aber in der Folge weiterhin vom österreichischen Publikum und von der MPEA, dem US-amerikanischen Filmexport-Kartell, besorgt.²⁵⁷ Die unter dem Eindruck von verweigerten Sovexport-Bewilligungen wiederaufgenommenen Verhandlungen über

²⁵⁴ Vgl. Müller, Sowjetische Filmpropaganda, S. 94-96.

²⁵⁵ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 309.

²⁵⁶ Vgl. Müller, Sowjetische Filmpropaganda, S. 96.

²⁵⁷ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 310.

den interzonalen Filmaustausch zwischen der amerikanischen und der sowjetischen Besatzung führten im April 1950 zu einem bisher von den Amerikanern abgelehnten Quotensystem, „demgemäß sich die Menge der Sovexport-Filmvorführungsscheine für US-Filme nach der Anzahl der Aufführungen sowjetischer Filme in der amerikanischen Zone richtete.“²⁵⁸ Nach Abschluss dieses sowjetisch-amerikanischen Filmaustauschabkommens war die Nachfrage nach amerikanischen Filmen in der sowjetischen Zone gestiegen, weshalb die Hauptaufgabe der Anfang 1949 gegründeten österreichischen Universal-Film-Verleihgesellschaft m.b.H. in der Programmierung von Kinos in der sowjetischen Zone bestand. Diese neu gegründete Firma unterstützte die Sovexport und erhielt von dieser den Verleih russischer und deutscher Filme in der sowjetischen Besatzungszone in Zusammenarbeit mit Sovexport zugestanden und war überdies für Vertrieb und Verleih österreichischer Filme in Osteuropa und für die Kooperation mit den sowjetisch geleiteten Wien-Film-Studios am Rosenhügel zuständig. Ihre Hauptaufgabe wurde aber, wie bereits angeführt, die Verhandlung von Programmverträgen. Die Sovexport hatte zwar mit dem System der Filmvorführungsscheine auch weiterhin ein Mittel zur Unterdrückung von Konkurrenz in der Hand, aber bezüglich der amerikanischen Filme in der sowjetischen Zone wurde nun anders verfahren. Die von kleineren österreichischen Verleihfirmen erworbenen US-Filme wurden von Universal den Kinos in der sowjetischen Zone zur Blockbuchung gemeinsam mit den vorgeschriebenen sowjetischen Filmen angeboten. Diese monatlich erfolgende Blockbuchung ging „blind“ vor sich; der Kinounternehmer wusste nicht, welche Filme er von der Universal/Sovexport bekommen würde. Die Sovexport konnte durch Verweigerung der Filmvorführungsscheine die Kinobetreiber unter Druck setzen; 1954 jedenfalls erhielten 90 der insgesamt 480 Lichtspieltheater in der sowjetischen Besatzungszone auf diese Weise, nämlich der Programmgesellschaft von Universal beizutreten, amerikanische Filme.²⁵⁹

Innerhalb der sowjetischen Filmpropaganda wurde die im November 1946 erstmals in Wien abgehaltene *Festwoche des sowjetischen Films in Österreich*²⁶⁰, die anschließend auch in den westlichen Besatzungszonen in Salzburg, Graz und

²⁵⁸ Müller, Sowjetische Filmpropaganda, S. 97.

²⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 98f.

²⁶⁰ Siehe ausführlicher bei Breynck, Patrick / Hahn, Olaf: Die Festwoche des sowjetischen Films in Wien 1946 (Diplomarbeit, Wien 2006).

Innsbruck gezeigt wurde, ebenso wie die sowjetischen Freiluftfilmfestivals im Wiener Burggarten zu einem alljährlichen fixen Bestandteil im Kulturkalender der sowjetischen Besatzungsmacht.²⁶¹ Im Großen und Ganzen lässt sich allerdings sagen, dass die Akzeptanz der sowjetischen Filme in Österreich nicht sehr hoch gewesen ist und offensichtliche propagandistische Streifen auf Ablehnung des – mehrheitlich antikommunistischen – österreichischen Publikums gestoßen sind, bei dem die subtilere Vorgehensweise der US-Besatzungsinstitutionen größeren Anklang fand, wenngleich auch zumindest die Qualität mancher sowjetischer Filmklassiker im Speziellen und der sowjetischen Märchen- und Jugendfilme im Allgemeinen Anerkennung bei den Zusehern in den westlichen Besatzungszonen fand. Das politische Umfeld, in dem sich die sowjetische Propaganda in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg bewegte, war ebenfalls ungeeignet für eine günstige Aufnahme derselben durch die österreichische Bevölkerung. Die Westorientierung Österreichs war innenpolitisch durch die beiden Großparteien ÖVP und SPÖ abgesichert, während in außenpolitischer Hinsicht der Marshall-Plan und die unpopuläre Politik der UdSSR die Hinwendung zum Westen begünstigte.²⁶²

3.2.4. Die Ateliers am Rosenhügel

Während Sievering und das Zentralbüro wie bereits ausgeführt in der amerikanischen, Schönbrunn in der englischen und das Filmlager mit dem Archiv in der französischen Zone lagen, befanden sich die Ateliers am Rosenhügel im sowjetischen Einflussgebiet. Letztere bestanden bei Kriegsende aus zwei großen und einer kleinen Aufnahmehalle, einer großen und einer kleinen Synchronhalle, diversen Nebengebäuden, Werkstätten und einer Kopieranstalt. Nach der Beschlagnahmung und Plünderung der in ihrer Zone liegenden Filmproduktionsstätten erlaubten allerdings die Sowjets der österreichischen Provisorischen Regierung die Übernahme der Wien-Film als Produktionsmonopol und die Gründung der Austria-Film-Verleih- und Vertriebsgesellschaft als staatliches Monopol im Verleihsektor, ganz im Gegensatz zu den Amerikanern. Der ISB waren staatliche Verleih- und Produktionsstätten bei der weiter oben beschriebenen Sicherung der US-Interessen

²⁶¹ Vgl. Müller, Sowjetische Filmpropaganda, S. 104.

²⁶² Vgl. ebenda, S. 110-116.

und des ungehinderten Zugangs zum österreichischen Markt ein Dorn im Auge und kamen somit für die amerikanische Militärverwaltung nicht in Frage. Unter dem Eindruck des ausbrechenden Kalten Krieges unterstellte die sowjetische Verwaltung den Filmverleih in ihrer Zone allerdings am 15. März 1946 der Firma Sovexport und überstellte am 27. Juni desselben Jahres alle als Deutsches Eigentum geltenden Betriebe in sowjetischen Staatsbesitz. Ab diesem Zeitpunkt bis zum Staatsvertrag 1955 wurden die Rosenhügel-Studios nun als USIA-Betrieb „Wien-Film am Rosenhügel“ weitergeführt. In Reaktion darauf verzichteten die westlichen Alliierten auf das ihnen auf der Potsdamer Konferenz zugesicherte Deutsche Eigentum.²⁶³ USIA steht hierbei für die Abkürzung des russischen Wortlauts von „Verwaltung des sowjetischen Eigentums in Österreich“.²⁶⁴

Vorerst existierte keine eigene Filmproduktion der Wien-Film am Rosenhügel, sie musste sich zunächst damit begnügen, die eigenen Ateliers an andere österreichische Produktionsgesellschaften zu vermieten²⁶⁵, sowjetische Filme zu synchronisieren oder sich der Kopieranstalt zu bedienen. Eine Eigenproduktion war die unter unterschiedlichen Titeln gedrehte russische Wochenschau (WIR SIND DABEI; GESTERN, HEUTE, MORGEN; ZEITGESCHEHEN KURZ GESEHEN).²⁶⁶ Ab 1950 trat die Wien-Film am Rosenhügel auch als Produzent von Spielfilmen auf, das erste diesbezügliche Ergebnis war der Revuefilm DAS KIND DER DONAU.²⁶⁷ Im selben Jahr konnten insgesamt drei Filme produziert werden, deren Drehbücher allerdings nach einer vorherigen Übersetzung nach Moskau zur Genehmigung gebracht werden mussten.²⁶⁸ Die Eigenproduktion am Rosenhügel unter sowjetischer Verwaltung sollte bis zum

²⁶³ Vgl. Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 53-58.

²⁶⁴ Uprawnienie Sowjetskim Imuschtschestwom w Awstriji. Wikipedia, *USIA*, online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/USIA>, Zugriff am 28.09.2008.

²⁶⁵ Ein weiteres Beispiel hierfür ist neben dem erwähnten DER WEITE WEG etwa DER PROZESS aus dem Jahre 1948, der unter der Regie von G. W. Pabst von der Österreichischen Wochenschau- und Filmproduktion Hübler-Kahla & Co. in den Ateliers der Wien-Film am Rosenhügel gedreht wurde und sich anhand eines erfundenen Ritualmordes im Jahre 1882 in Ungarn mit dem Antisemitismus auseinandersetzt. Dieser Film wurde ein finanzieller Misserfolg. Vgl. Fritz, Walter: *Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde* (Wien 1984) S. 33-35 sowie Rathkolb, Wien-Filmproduktion am Rosenhügel, S. 124. Zu den Produktionsdaten der österreichischen Filme der Nachkriegszeit siehe die Filmografie bei Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 438ff. Ebenda wird die erwähnte Firma abwechselnd „Österreichische Wochenschau- und Filmproduktion Hübler-Kahla & Co.“ (S. 440) und „Österreichische Wochenschau-Filmproduktions-KG. Hübler-Kahla & Co.“ (S. 118) genannt.

²⁶⁶ Vgl. Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 58f.

²⁶⁷ DAS KIND DER DONAU, Ö 1950, R: Georg Jacoby, P: Nova-Filmproduktion, Wien-Film.

²⁶⁸ Vgl. Rathkolb, Wien-Film-Produktion am Rosenhügel, S. 124.

Staatsvertrag insgesamt 16 Filme umfassen; und neben ihr gab es auch bis 1955 keine Fremdproduktionen mehr.²⁶⁹ Für solche hatten die Sowjets vor 1950 nach der ersten Demontagewelle in der unmittelbaren Nachkriegszeit durchaus noch Filmmaterial zur Verfügung gestellt, während sie nach 1950 die Vorteile des ehemaligen Monopolbetriebes Wien-Film für die eigene Produktion ausnützten, wie etwa das Monopol auf eine Agfa Color-Kopieranstalt, das die Sieveringer Studios zu brechen versuchten.²⁷⁰ Jedenfalls blieb die Resonanz auf die Produktionen der Wien-Film am Rosenhügel, die außerhalb der sowjetischen Zone kaum eine Verleihmöglichkeit fanden, beim österreichischen Publikum äußerst gering. Dieses boykottierte auch in der sowjetischen Zone mehrheitlich die Rosenhügel-Produktionen, während Filme aus den USA größten Anklang fanden.²⁷¹

3.3. Österreichischer Film nach dem Zweiten Weltkrieg

3.3.1. Stillstand und erste Schritte

Die österreichische Filmproduktion stand nach der Befreiung still, viele Kinos waren zerstört und es herrschte ein Mangel an Rohfilm, der erst aus dem Ausland importiert werden musste, während gleichzeitig der Ausfall des ausländischen und vor allem des deutschen Marktes die Wiederaufnahme der Produktion erschwerten.²⁷² Auf dem Schwarzmarkt war Rohfilmmaterial „gelegentlich [...] zu Phantasiepreisen erhältlich.“²⁷³ Die Wien-Film, wegen ihrer Monopolstellung im Dritten Reich von der Größe sowie der vorhandenen Ressourcen und Erfahrung her prädestiniert für eine führende Rolle im österreichischen Nachkriegsfilm, war aufgrund der geschilderten Situation im in vier Besatzungszonen aufgeteilten Wien nachhaltig eingeschränkt bzw. zur Einstellung des Betriebs gezwungen. Die Filmproduktionsstätten waren in

²⁶⁹ Vgl. Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 54 u. 62. Zu diesen 16 Filmen siehe ausführlicher ebenda, S. 62-79 sowie das Programmheft des Filmarchiv Austria zur Retrospektive „Die Wien-Film am Rosenhügel 1950-1955“ im Metro Kino: *Mitteilungen des Filmarchiv Austria*, Folge 14 (Wien 2004).

²⁷⁰ Vgl. Rathkolb, Wien-Film-Produktion am Rosenhügel, S. 124f.

²⁷¹ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 309.

²⁷² Vgl. Bono, Ein Porträt, S. 88.

²⁷³ Denkschrift eines Referenten der ÖVP über die Lage der österreichischen Filmindustrie an Unterrichtsminister Felix Hurdes. Institut für Zeitgeschichte Wien, Nachlass Felix Hurdes (NL 48), Karton DO 322, Mappe 894: Film 1946/47 [im Folgenden: Nachlass Felix Hurdes].

Wien auf alle vier Zonen verteilt; zunächst wurden die in ihrem Sektor liegenden Filmproduktionsstätten von den jeweiligen Besatzungsmächten als Deutsches Eigentum konfisziert, um in weiterer Folge als Druckmittel eingesetzt zu werden. Während die US-Armee die Beschlagnahmungen ausschließlich aus taktischen Gründen als Faustpfand gegenüber der österreichischen Regierung zur Durchsetzung der Interessen der US-Filmwirtschaft und des ungehinderten Zugangs zum heimischen Markt benutzte und nicht plante, dieses konfiszierte Eigentum endgültig einzubehalten, unterstellten die sowjetischen Behörden im Zuge der sich verschärfenden Spannungen im aufziehenden Kalten Krieg zunächst am 15. März 1946 den Filmverleih in ihrer Zone der Firma Sovexport und dann am 17. Juni des selben Jahres die Ateliers am Rosenhügel unter direkte sowjetische Verwaltung.²⁷⁴ Während die Sowjets das Deutsche Eigentum in Österreich 1946 in ihren Besitz überführten, verzichteten die westlichen Besatzungsmächte darauf, was für die Wien-Film uneingeschränkte Verfügung über Sievering und Schönbrunn, aber völligen Verlust des Ateliers am Rosenhügel bedeutete. Letztere wurden in die USIA eingegliedert und bis zum Staatsvertrag als „Wien-Film am Rosenhügel“ weitergeführt.²⁷⁵ Umgekehrt gaben die sowjetischen Behörden mit den der österreichischen Regierung zur Verfügung gestellten 180.000 Metern Filmmaterial einen Anstoß für eine eigene heimische Filmproduktion²⁷⁶, demgegenüber auf der anderen Seite der für das Filmwesen zuständige amerikanische Offizier Eugen Sharin wie weiter oben beschrieben vorerst nur Interesse an der unbeschränkten Marktöffnung und daran hatte, den österreichischen Markt mit den seit Jahren lagernden amerikanischen Filmen zu beliefern.

Als erster „Überläufer“ wurde indessen am 3. August 1945 der Film FREUNDE²⁷⁷ von E. W. Emo in Wien uraufgeführt. Dieser unpolitische, noch 1943 während der NS-Herrschaft in den Prager Barrandow-Ateliers gedrehte Film war von den

²⁷⁴ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 307 u. 309.

²⁷⁵ Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 18-19 sowie Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 53-79, hier 57f.

²⁷⁶ Vgl. Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 57.

²⁷⁷ FREUNDE, Ö 1945, R: E. W. Emo, P: Wien-Film, Überläufer. Eine Übersicht über die vor 1945 begonnenen, aber nach 1945 von einer österreichischen Firma fertig gestellten bzw. herausgebrachten Überläufer siehe bei Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 90.

Kulturverantwortlichen des Dritten Reiches im November 1944 verboten worden²⁷⁸ und erblickte nun das noch junge Licht der Zweiten Republik.

Lag die Wien-Film bzw. eine Eigenproduktion derselben aus den weiter oben beschriebenen Gründen brach, so wurde in ihren Ateliers doch gedreht. Private Fremdfirmen produzierten in den angemieteten Studios des ehemaligen Monopolbetriebes ihre Filme. Zwei der 1946 in österreichischen Kinos aufgeführten Filme heimischer Provenienz waren DER WEITE WEG²⁷⁹ und GLAUBE AN MICH.²⁸⁰ Am Rosenhügel entstand der mit sowjetischem Negativfilm, Uniformen sowie Baumaterial und österreichischem Kapital produzierte DER WEITE WEG, der als erster heimischer Film nach Kriegsende am 23. August 1946 in Österreich seine Uraufführung feierte und ein rares Beispiel eines Films aus jenen Nachkriegsjahren (um nicht zu sagen Jahrzehnten) ist, der zeitbezogene Thematiken wie etwa Heimkehrerschicksale und Wiederaufbau aufgreift.²⁸¹ Noch vor Drehbeginn dieses Filmes war mit dem Dreh an GLAUBE AN MICH begonnen worden. Anfang des Jahres 1946 war Marte Harell, die Ehefrau Karl Hartls, die erste Produktionslizenz von den Amerikanern für dieses Winterlustspiel übergeben worden, das auf sowjetischem Rohfilm im wiedereröffneten Atelier Sievering in der amerikanischen Zone gedreht wurde.²⁸² Staatssekretär Fischer hatte der Produktion dieses Filmes einen Teil des von der sowjetischen Besatzungsmacht zur Verfügung gestellten Rohfilmmaterials, über das er sich die Verfügungsgewalt vorbehalten hatte, zugeteilt.²⁸³ Laut den Erinnerungen des Regisseurs Géza von Cziffra hatte er über Marte Harell einen hohen Vertreter der amerikanischen Militärbesatzung, General Brand, kennen gelernt, der ihm letztlich die Lizenz verschaffte, nachdem ihm die offizielle US-Filmpolitik unter Eugen Sharin diese aufgrund der nicht gewünschten Konkurrenz für die

²⁷⁸ Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 16.

²⁷⁹ DER WEITE WEG, Ö 1946, R: Eduard Hoesch, P: Donau-Filmproduktion Eduard Hoesch (Donau-Film).

²⁸⁰ GLAUBE AN MICH, Ö 1946, R: Géza von Cziffra, P: Loewen-Film Produktionsgesellschaft.

²⁸¹ Heimkehrerschicksale werden in der Nachkriegszeit noch thematisiert unter anderem in: GOTTES ENGEL SIND ÜBERALL, Ö 1948, R: Hans Thimig, P: Unitas-Film; ARLBERG-EXPRESS, Ö 1948, R: Eduard von Borsody, P: Donau-Film; AN KLINGENDEN Ufern, Ö 1948, R: Hans Unterkircher, P: Violanta-Film; DIE SONNHOFBÄUERIN, Ö 1948, R: Wilfried Frass, P: Ring-Film. Vgl. Büttner / Dewald: Anschluß an Morgen, S. 39-43.

²⁸² Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 19-22 sowie Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 57.

²⁸³ Denkschrift eines Referenten der ÖVP über die Lage der österreichischen Filmindustrie an Unterrichtsminister Felix Hurdes. Nachlass Felix Hurdes. Den Großteil des Rohfilmmaterials von der „Russenspende“, ca. 90.000 Meter (von an dieser Stelle genannten insgesamt 160.000 Metern), hätte Fischer aber dem Regisseur Hübner-Kahla für die österreichische kommunistische Wochenschau übergeben, heißt es darin.

amerikanischen Filme noch verwehrt hatte.²⁸⁴ Der Film feierte schließlich am 15. November des Ostarrichi-Jubiläumsjahres 1946 im Apollo-Kino seine Uraufführung, mit dem Kulturfilm 950 JAHRE ÖSTERREICH im Vorprogramm.²⁸⁵ Bezeichnenderweise war laut Cziffra der Finanzier des Films der Rennstallbesitzer Carl Albert Loewenstein, der groß angelegte Schwarzhandelsgeschäfte betrieb, das Geld kofferweise hortete und mit eben einem solchen Geldkoffer die erste Filmproduktionsfirma in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg ins Leben rief, die Cziffra-Film GmbH²⁸⁶, deren erster Film DAS UNSTERBLICHE ANTLITZ²⁸⁷ werde sollte. In den zitierten Akten des Nachlasses von Felix Hurdes ist schon im Zusammenhang mit GLAUBE AN MICH abwechselnd von der Loewen- und der Cziffra-Film die Rede.

Zu den anderen der insgesamt vier im Jahre 1946 uraufgeführten Nachkriegsfilme österreichischer Provenienz zählen noch SCHLEICHENDES GIFT²⁸⁸ und PRATERBUBEN.²⁸⁹ Ersterer hatte am 27. September Premiere und als Aufklärungsfilm die nach dem Krieg stark auftretenden Geschlechtskrankheiten zum Inhalt, in letzterem erhoben die Wiener Sängerknaben zu weniger ernsten Themen ihre Stimme.²⁹⁰

Zu einem Ausbau der österreichischen Filmwirtschaft kam es, nachdem die 1945 gegründete Austria-Film-Verleih- und Vertriebsgesellschaft aus oben angeführten Gründen noch keine Tätigkeit hatte aufnehmen konnte, im September 1946 durch die Gründung der Sascha-Filmverleih- und Vertriebsgesellschaft m.b.H. Unter der Patronanz der Creditanstalt entstand überdies am 3. Juli 1947 die Neue Wiener Filmproduktionsgesellschaft, deren Leitung Karl Hartl übernahm, und am 3.

²⁸⁴ Vgl. Cziffra, Kauf dir einen bunten Luftballon, S. 334-337. An dieser Stelle zitiert Cziffra Sharin mit folgenden Worten: „Sie müssen mir glauben, Cziffra, [...] daß ich ihre Lizenz nicht aus persönlichen Gründen zurückgehalten habe. Ich befolgte einen Auftrag meiner Vorgesetzten, so lange keine einheimische Filmindustrie entstehen zu lassen, bis die amerikanischen Verleiher sich hier etabliert hätten. Erich Pommer hat den gleichen Auftrag in Deutschland. General Brand ist Soldat, von den wirtschaftlichen Nebenfronten eines Krieges hat er keine Ahnung.“ Ebenda, S. 336f.

²⁸⁵ Einladung zur Festpremiere von GLAUBE AN MICH. Nachlass Felix Hurdes. 950 JAHRE ÖSTERREICH, Ö 1946, R: Walter Robert Lach, P: Loewen-Film Produktionsgesellschaft.

²⁸⁶ Vgl. Cziffra, Kauf dir einen bunten Luftballon, S. 330-333.

²⁸⁷ DAS UNSTERBLICHE ANTLITZ, Ö 1947, R: Géza von Cziffra, P: Cziffra-Film.

²⁸⁸ SCHLEICHENDES GIFT, Ö 1946; R: Hermann Wallbrück, P: Standard-Steurer Filmproduktion.

²⁸⁹ PRATERBUBEN, Ö 1946; R: Paul Martin, P: Vindobona-Filmproduktion.

²⁹⁰ Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 23f. u. 217.

November die Österreichische Film-Gesellschaft m.b.H. (ÖFA) mit Sitz in Salzburg und einer Zweigniederlassung in Innsbruck.²⁹¹

Indessen wälzte Willi Forst neben der Publikation einer Monatszeitschrift (siehe folgendes Kapitel) auch Pläne für eine österreichische Nachkriegsproduktion und schloss eine Vereinbarung mit der englischen Rank Organization zwecks Verwirklichung von drei internationalen Gemeinschaftsproduktionen in Österreich und parallel dazu ein Abkommen mit der Kiba, die einen Großteil der Wiener Kinos und eine Verleihabteilung besaß, über die Herstellung von fünf Filmen, dazu trat eine geplante Zusammenarbeit mit der französischen Film Sonor. Letztendlich kamen all diese Projekte nicht zustande, und der erste von der Forst-Film nach dem Krieg produzierte Streifen wurde DER HOFRAAT GEIGER²⁹², der 1947 unter der Regie des langjährigen Assistenten Forsts, Hans Wolff, in die Kinos kam.²⁹³ Außerdem synchronisierte Forst den Musikfilm SEI GEGRÜSST, MOSKAU²⁹⁴, der während der Festwoche des sowjetischen Films in Österreich im November 1946 gespielt wurde.²⁹⁵

In den ersten Nachkriegsjahren herrschten allerlei Schwierigkeiten vor, die die Filmproduktion hemmten, wie Rohfilmmangel, Stromknappheit, das Fehlen von Kohle und eine Not an Produktionsstätten (in Salzburg-Partsch wurde ein Atelierbetrieb mit 2 Hallen errichtet und in Thiersee das Passionsfestspielhaus zu einer großen Ateliershalle adaptiert, mit der Normalisierung des Atelierbetriebes Ende 1954 wieder aufgelassen).²⁹⁶ Im Jahr 1947 wurden immerhin 13 abendfüllende Spielfilme produziert, die eine Themenpalette abdeckten, die auch in den kommenden Jahren immer wieder vorkommen sollte: die Theaterkomödie, der bäuerliche Schwank, die Wiener musikalische Komödie, die Sommer- oder Winter-Fremdenverkehrsfilme, der biographische Film, die verfilmte Literatur und Dokumentarfilme.²⁹⁷ Existierten 1946 nur vier Firmen in Österreich, die diese Filme

²⁹¹ Vgl. Grünseid, Filmschaffen Karl Hartls, S. 17 und Fritz, Kino in Österreich, S. 25. Ersterer nennt den Sascha-Filmverleih „Sascha-Verleih- und Vertriebsgesellschaft m.b.H.“, letzterer „Sascha-Film Verleih- und Vertriebs-Ges.m.b.H.“

²⁹² DER HOFRAAT GEIGER, Ö 1947, R: Hans Wolff, P: Forst-Filmproduktion.

²⁹³ Vgl. Bono, Ein Porträt, S. 89f.

²⁹⁴ ZDRAVSTVUJ, MOSKVA!, UdSSR 1945, R: Sergej Jutkevič.

²⁹⁵ Vgl. Müller, Sowjetische Filmpropaganda, S. 104.

²⁹⁶ Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 25.

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 32.

produzieren konnten, so steigerte sich diese Zahl 1947 auf elf, 1948 auf 18 und 1949 auf 19.²⁹⁸

Kurz nach der Befreiung war noch im Mai 1945 von der Wien-Film eine ÖSTERREICHISCHE WOCHENSCHAU gestartet, aber noch im selben Jahr verboten worden. Als gemeinsame Wochenschau der britischen und amerikanischen Besatzer lief zwischen 1945 und 1949 die WELT IN FILM. Andere Wochenschau waren SPIEGEL DER ZEIT unter der Leitung von Karl Ziegelmayer, die FRANZÖSISCHE WOCHENSCHAU und die russische Wochenschau WIR SIND DABEI.²⁹⁹ 1949 wurde die WELT IM FILM eingestellt und durch die FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU der MPEA ersetzt.³⁰⁰ Am 11. November erschien die erste Ausgabe AUSTRIA WOCHENSCHAU, die bis Februar 1982 lief und danach als Kinomagazin SCOPE fortgeführt wurde. Die Gründung einer Österreichischen Wochenschau war von der österreichischen Bundesregierung ausgegangen. Die Anteile waren damals folgendermaßen verteilt: 52 % Bund, 24 % Stadt Wien (Kiba) und 24 % Sascha-Film – finanziert von der staatseigenen Creditanstalt.³⁰¹ Aus dem Exil in China waren indessen die österreichischen Stummfilmpioniere Jakob und Luise Fleck nach Österreich zurück gekehrt, die aber ihre 1947 ventilierten Pläne für einen nächsten Film nicht realisieren konnten, ehe sie 1950 und er 1953 verstarb.³⁰²

In den ersten beiden Nachkriegsjahren konnten österreichische Filme nicht im besetzten Deutschland gespielt werden, ein Umstand, der Österreich des traditionell wichtigsten Absatzmarktes beraubte. Aufgrund der mangelnden Größe des heimischen Marktes stellte dies eine gravierende Einschränkung der Produktionsmöglichkeiten dar. Erst 1948 wurde durch ein Filmübereinkommen der Absatz auch in Deutschland gesichert. In diesem Jahr konnten acht österreichische Filme offiziell in Deutschland gezeigt werden, u. a. DER HOFRAAT GEIGER.³⁰³

²⁹⁸ Vgl. Rathkolb, Wien-Film-Produktion am Rosenhügel, S. 129.

²⁹⁹ Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 24f u. 32.

³⁰⁰ Vgl. Wagnleitner, Coca-Colonisation, S. 317 sowie Fritz, Kino in Österreich, S. 49.

³⁰¹ Vgl. Fritz, Kino in Österreich 1945-1983, S. 49.

³⁰² Vgl. ebenda, S. 32.

³⁰³ Vgl. ebenda, S. 39.

Gleich nach Kriegsende reifte in dem Sozialisten Frank Ward Rossak (eigentlich Franz Rossak) der Plan, seine seit 1937 für einen Dokumentarfilm über die Zustände der Zeit begonnenen und seit dem Anschluss zwangsweise unterbrochenen Aufnahmen in einem Film über den Leidensweg Wiens während der letzten zehn Jahre zu verwenden. Rossak, der als Darsteller auch unter dem Namen Francis Ward tätig war, gründete 1946 die Wiener Produktionsgesellschaft Pax-Film und montierte die vor dem Krieg gedrehten Episoden mit Archiv- und neugedrehtem Material zu einem Dokumentarfilm mit einer vom Regieassistenten Herbert Heidmann inszenierten Spielszene, der noch im selben Jahr unter dem Arbeitstitel *Über Ruinen zu neuem Leben* fertiggestellt und mit einem Jahr Verspätung am 14. November 1947 unter dem Titel *Der Leidensweg Österreichs* in der Wiener Urania uraufgeführt wurde, nun allerdings unter dem heute gebräuchlichen Titel STURMJAHRE³⁰⁴ bekannt ist. Stellen die später entstandenen Filme I. APRIL 2000³⁰⁵ und DIE STIMME ÖSTERREICHS³⁰⁶ Propagandaproduktionen dar, die, ersterer von der österreichischen Bundesregierung und zweiterer vom United States Information Service in Auftrag gegeben, die österreichische Bevölkerung bezüglich der Staatsvertragsverhandlungen zuversichtlich stimmen sollten, so ist STURMJAHRE ein Produkt der engagierten Einzelperson Frank Ward Rossak. Schon in seinem unmittelbar nach Kriegsende hergestellten Film finden sich die identitätsstiftenden Mythen, auf die sich das Nachkriegsösterreich aufzubauen beginnt, Landschaft und Bauernstand werden mystifiziert und das Selbstverständnis als erstes Opfer nationalsozialistischer Aggression mobilisiert.³⁰⁷

³⁰⁴ STURMJAHRE – DER LEIDENSWEG ÖSTERREICHS, Ö 1947, R: Frank Ward Rossak, Herbert Heidmann. P: Frank-Ward-Rossak-Produktion (Pax-Film).

³⁰⁵ I. APRIL 2000, Ö 1952, R: Wolfgang Liebeneiner, P: Wien-Film. Ein vom Ministerrat eingesetztes interministerielles Beamtenkomitee plante diesen „Österreich-Film“ seit 1948 und ließ nach einem Preisausschreiben zwecks Ideensammlung das Drehbuch von Rudolf Brunngraber und Ernst Marboe erarbeiten. Zur Entstehungsgeschichte siehe Fremuth-Kronreif, Barbara: Der „Österreich-Film“. Die Realisierung einer Idee. In: Kieninger, Ernst / Langreiter, Nikola / Loacker, Armin / Löffler, Klara (Hg.): *I. April 2000* (=Edition Film und Text 2, Wien 2000) S. 11-71. Siehe ausführlicher Heiss, Gernot: Österreich am 1. April 2000 – das Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftsraum vom 1952. In: Bruckmüller, Ernst (Hg.): *Wiederaufbau in Österreich 1945 – 1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?* (Wien/München 2006) S. 102-124.

³⁰⁶ DIE STIMME ÖSTERREICHS, Ö 1953, R: Karl Heinz Langbein, P: Willy-Forst-Film im Auftrag es United States Information Service.

³⁰⁷ Vgl. Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 22-38.

3.3.2. Die Wien-Film und die WIENER MÄDELN

Willi Forst, der wegen der schwierigen ersten Nachkriegsjahre vorerst keine neuen Filme produzierte, war mit der Fertigstellung seines Films WIENER MÄDELN beschäftigt, der ab Frühjahr 1944 bis Anfang 1945 gedreht worden war. Aufgrund der zunächst nicht vollständig verfügbaren Negative und rechtlicher Konflikte zwischen der Forst- und der Wien-Film zogen sich die Bemühungen Forsts nach dem Ende des Krieges noch weitere vier Jahre dahin. Abgesehen davon, dass es in Wien weder Farbfilm-Material noch ein Farblaboratorium gab, befanden sich die vorhandenen Negative in Wien, Prag und Berlin, wobei jenes aus letzterer Stadt von den Sowjets beschlagnahmt wurde und somit unzugänglich war, sodass sich Forst um die in der Tschechoslowakischen Republik liegenden und in Wien fehlenden Teile des Negativs bemühte.³⁰⁸ Außerdem kam es zu einem Konflikt über die Rechte an WIENER MÄDELN, den die Forst-Film für die Wien-Film noch während der Zeit des Dritten Reiches begonnen und vor Kriegsende nicht mehr ganz fertig gestellt hatte. In den Verhandlungen über diesen strittigen Punkt verfocht die Wien-Film, vertreten durch Karl Hartl und Dr. August Schwenk, den Standpunkt, damals sämtliche Rechte an dem Werk von der Forst-Film erworben zu haben und damit das alleinige Verfügungsrecht über den Film zu besitzen, während Forst einen diesbezüglichen Vertragsabschluss in Abrede stellte. Die Negative des Films wären „auf eine abenteuerliche Art“ in den Besitz von amerikanischen Besatzungsstellen gelangt, die von Karl Hartl „auf die Angelegenheit des Filmes ‚Wiener Mädeln‘ aufmerksam gemacht und interessiert“ worden wären und die Rückgabe als österreichisches Eigentum von einer Klärung der Eigentums- und sonstigen Rechtsfragen abhängig machten. Die betroffenen österreichischen Ministerien stimmten darin überein, im öffentlichen Interesse mit einer vorläufigen Kompromisslösung die Verfügungsgewalt über den Film, den auch die sowjetische Besatzungsmacht als reichsdeutsches Eigentum für sich in Anspruch nehmen wollte, „für Österreich“ zu retten, indem man dessen Aushändigung von den Amerikaner erbitten, ihn der Forst-Film zur Fertigstellung übergeben und die folgenden Erträge aus Verleih und Vertrieb von einem von der österreichischen Bundesregierung bestellten Treuhänder bis zur Klärung des Konflikts zwischen Willi Forst und der Wien-Film verwaltet werden

³⁰⁸ Vgl. Bono, Ein Portät, S. 82f.

sollten.³⁰⁹ Dem Autor dieser Arbeit sind die Ergebnisse einer gerichtlich oder außergerichtlich herbeigeführten Lösung dieses privatrechtlichen Streites unbekannt; im Herbst 1948 wurde jedenfalls in Zürich mit dem Schnitt und der Synchronisation des Films begonnen, der schließlich am 23. Dezember 1949 in die Kinos kam, nicht ohne dass schon seit einem halben Jahr vorher und noch einige Zeit parallel eine von der Verleihfirma Sovexport in Auftrag gegebene und vom Berliner Negativ ausgehende Version von WIENER MÄDELN in den sowjetischen Zonen gelaufen ist, bis Forst Anfang 1950 erreichte, dass die Sovexport ihre Fassung zurückzog.³¹⁰ Dem Vorspann des nicht selten im Nachmittagsprogramm des Fernsehens zu findenden Films kann der interessierte Seher entnehmen, dass es sich um eine „Willi Forst-Produktion im Auftrage der Wien-Film Ges.m.b.H.“ handelt.

DASS WIENER MÄDELN nicht mehr in den Lichtspieltheatern des „Großdeutschen Reiches“ zum Einsatz kam, sondern erst im wiedererstandenen Österreich, beschrieb Willi Forst retrospektiv als bewusst herbeigeführte Verzögerung der Dreharbeiten an dem Film, der „der erste Film für das neue Oesterreich“ und somit nicht vor der Befreiung durch die Alliierten fertig gestellt werden sollte. Abgesehen davon hätte er die Hauptrolle nur aus dem Grund für sich selbst geschrieben hätte, um einer etwaigen Aufhebung seiner Uk-Stellung durch das Wien-Film-Direktorium zuvorzukommen, und überdies ein anderes Drehbuch verfilmt als das dem Propagandaministerium bekannte. „Das alles geschah unter schwieriger Geheimhaltung vor der Wien-Film, sogar gegen den Protest des Produktionschefs der Wien-Film Hr.Direktor Hartl, der drohend den Verdacht aussprach : Es habe den Anschein, als würden die Aufnahmen absichtlich in die Länge gezogen !“³¹¹ Forst deutet hiermit wieder seine Arbeit während der Zeit zwischen 1938 und 1945 im Nachhinein als Widerstand gegen die NS-Diktatur, wobei er sich in diesem Fall interessanterweise auch stark von der Wien-Film und seinem alten Freund Karl Hartl abgrenzte.

³⁰⁹ Bundestheaterverwaltung an Unterrichtsminister Felix Hurdes vom 08.11.1946. Nachlass Felix Hurdes.

³¹⁰ Vgl. Bono, Ein Portät, S. 83.

³¹¹ Denkschrift für Minister Hurdes vom 23.06.1946 betreffs des Konflikts zwischen Willi Forst und der Wien-Film. Nachlass Felix Hurdes.

3.3.3. Selbstbildnis eines Unpolitischen

Willi Forst gründete, während er an der Fertigstellung von WIENER MÄDELN arbeitete, einen Verlag und publizierte die von April 1946 bis 1949 erscheinende Monatszeitschrift *Film. Die österreichische Illustrierte Zeitschrift*, die sich neben den Schwerpunkten Kino und Theater auch mit aktuellen und kulturellen Themen im Allgemeinen beschäftigte³¹² und mit wenigen Ausnahmen jeden Monat einen Leitartikel Forsts enthielt. Diese Leitartikel vermitteln uns seine erwähnte kulturpolitische Überzeugung, mit dem Eintreten für das „Österreichische“ Widerstand gegen den Nationalsozialismus geleistet zu haben.³¹³ „Die wahren Wiener waren damals nicht auf der Straße. Sie saßen am Radio und – heulten, aus Herzweh, aus Wut oder aus beidem“, meinte Forst in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift³¹⁴ zum Anschluss und korreliert dabei mit den weit verbreiteten identitätsstiftenden Nachkriegsmythen Österreichs. „Österreich als hilfloses Opfer Hitlerdeutschlands und der appeasement-Politik [sic] war 1946 nicht nur Staatsdoktrin, sondern bildete auch die Basis im Selbstverständnis der österreichischen Patrioten. Ob sich nun ihr Österreichbewusstsein schon seit Jahren oder erst seit neuerem auf einen souveränen Staat bezog [...]: spätestens in den letzten Kriegsjahren wurde für sie deutlich – und in der Erinnerung war es für viele dann schon immer klar gewesen –, dass das ‚wahre Österreichertum‘ eine Negation des (preußischen) Nazismus sei.“³¹⁵ Diese „Staatsdoktrin“ ist schon einem Gründungsdokument der Zweiten Republik, der am 27. April abgegebenen und am 1. Mai 1945 im Staatsgesetzblatt Nr. 1 verlautbarten Unabhängigkeitserklärung der österreichischen Provisorischen Regierung, eingeschrieben mit der Erklärung, dass der Anschluss im Jahre 1938 „durch militärische Bedrohung von außen und den hochverräterischen Terror einer nazifaschistischen Minderheit eingeleitet, einer wehrlosen Staatsleitung abgelistet und abgepreßt“ worden sei und somit dieser preußische Nazismus „das macht- und willenlos gemachte Volk Österreichs in einen sinn- und aussichtslosen Eroberungskrieg geführt hat, den kein Österreicher jemals gewollt hat, jemals vorauszusehen oder gutzuheißen instand gesetzt war, zur Bekriegung von Völkern, gegen die kein wahrer Österreicher

³¹² Vgl. Bono, Ein Porträt, S. 88f.

³¹³ Vgl. Heiss, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 112.

³¹⁴ Forst, Willi: Ich rufe nach Österreich ... Ein offenes Wort an unsere Freunde in der Welt. In: *Film. Die österreichische Illustrierte Zeitschrift*, Nr. 1 (April 1946), S. 7, zitiert nach Heiss, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 115.

³¹⁵ Heiss, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 115.

jemals Gefühle der Feindschaft oder des Hasses gehegt hat, in einen Eroberungskrieg, der von den Eisfeldern des hohen Nordens bis zu den Sandwüsten Afrikas, von der stürmischen Küste des Atlantik bis zu den Felsen des Kaukasus viele Hunderttausende der Söhne unseres Landes, beinahe die ganze Jugend- und Manneskraft unseres Volkes, bedenkenlos hingeopfert hat, um zum Schlusse noch unsere heimatlichen Berge als letzte Zuflucht gescheiterter Katastrophenpolitiker zu benützen und kriegertischer Zerstörung und Verwüstung preiszugeben.“ Weiters wird in „pflichtgemäßer Erwägung des Nachsatzes der erwähnten Moskauer Konferenz“ auf die darin angesprochene eigene Verantwortung und den eigenen Beitrag zur Befreiung insofern eingegangen, als zunächst nur versichert wird, dass „die einzusetzende Staatsregierung ohne Verzug die Maßregeln ergreifen [wird], um jeden ihr möglichen Beitrag zu seiner Befreiung zu leisten, sieht sich jedoch genötigt, festzustellen, daß dieser Beitrag angesichts der Entkräftung unseres Volkes und Entgüterung unseres Landes zu ihrem Bedauern nur bescheiden sein kann.“³¹⁶ Grob zusammengefasst lässt sich der Opfermythos, nicht nur von den Proponenten der Wien-Film retrospektiv propagiert, sondern in der Zweiten Republik die nationale Identität aufbauend, sinngemäß nach Manoschek folgendermaßen auf den Punkt bringen: Erstes Opfer der nationalsozialistischen Expansionspolitik geworden zu sein, schwarz auf weiß in der Moskauer Deklaration, unter Ausklammerung des unbequemen Punktes der ebenfalls darin angesprochenen eigenen Verantwortung gegenüber der Partizipation der österreichischen Gesellschaft an der nationalsozialistischen Herrschaft – in letzter Minute vor Abschluss des Staatsvertrages im Mai 1955 wurde dieser Punkt übrigens auf Bemühen der österreichischen Regierung eliminiert – war für die identitätsstiftende Mythenbildung in Österreich von grundsteinlegender Bedeutung. Die völkerrechtliche Definition des Anschlusses Österreichs an Deutschland als Okkupation führte in den Nachkriegsjahren und in der Zweiten Republik zur „Externalisierung“ von Mitverantwortung an nationalsozialistischen Verbrechen durch „Selbstinfantilisierung“ zum Opfer, während die Bundesrepublik Deutschland die Rechtsnachfolge des Dritten Reiches antrat.³¹⁷ Eine Begünstigung erfuhr die aus der Moskauer Erklärung aufgegriffene Opferthese durch die von allen

³¹⁶ Proklamation über die Selbständigkeit Österreichs vom 27. April 1945. In: STGBI. Stück 1, Nr. 1, ausgegeben am 01.05.1945.

³¹⁷ Vgl. Manoschek, Walter: Verschmähte Erbschaft. Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus 1945-1955. In: Sieder, Reinhard / Steinert, Heinz / Tálos, Emmerich (Hg.): *Österreich 1945-1995. Gesellschaft. Politik. Kultur* (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 60, Wien ²1996) S. 94-106, hier 96-98.

Seiten mitgetragene Maxime der Loslösung Österreichs von Deutschland. Österreich erfuhr auch eine andere Behandlung als Deutschland im „Reorientierungsprozess“, wenngleich dies nicht auf einem Ausblenden der geschichtlichen Verantwortung der Österreicher von Seiten der Alliierten beruhte, wie ein von der Information & Education Section (MTOUSA) herausgegebener westalliiertes Soldatenführer für den einfachen Besatzungssoldaten zeigt:

„It was in part the Austrian people's own fault that their country was overrun by the Germans and that they found themselves fighting in Hitler's armies. The fact that we have beaten Hitler gives them another chance. They are lucky.“³¹⁸

In Willi Forsts Worten klingt die Nachkriegsrealität folgendermaßen: „Was hatte ich mir alles vorgestellt: Bald wird die Wiener Filmproduktion wieder florieren, ich werde wieder Filme machen, die nicht mehr getarnt und in die Handlung eingeschmuggelt das Hohelied von Österreich singen werden. Wie anders kam alles!“³¹⁹ In diesen Sätzen Forsts in der zwölften Ausgabe seiner Zeitschrift klingt einerseits wiederholt seine erwähnte Ansicht durch, mit seinen Filmen für die Wien-Film während des Krieges „Subversives“ geleistet zu haben, verbunden mit der nach dem Krieg vorherrschenden Frustration über die „große Politik“, von der er an der selben Stelle „in Ruhe gelassen zu werden“ wünscht, ebenso wie über die allgemeinen Lebensumstände und die Dauer der Besatzung.

3.3.4. Kontinuität

„In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückblicken. Um es klar zu sagen: wir haben es nicht nötig, mit der Zukunft zu kokettieren und nebulose Projekte zu machen, wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit, wir haben uns

³¹⁸ Austria. A Soldier's Guide, o.O., o.J., zitiert nach Beer, Die Besatzungsmacht Großbritannien, S. 41-70, hier 44.

³¹⁹ Forst, Willi: Mit der zwölften Nummer. In: *Film. Die österreichische Illustrierte Zeitschrift*, Nr. 12 (April/Mai 1947), S. 5-7, hier 6, zitiert nach Heiss, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 116.

nur zu besinnen, dass wir unsere Vergangenheit sind – und sie wird unsere Zukunft sein.“³²⁰

Diese oft zitierte konservative Position des österreichischen Schriftstellers Alexander Lernet-Holenia, die in der Hinwendung zurück zu der Zeit vor dem Anschluss im März 1938 zum autoritären Ständestaat unter Ausblendung der sieben Jahre der NS-Herrschaft und im Verzicht auf gegenwartsnahe Stoffe ihre „Zukunft“ sah, korrespondierte zum größten Teil mit dem Geist der österreichischen Filmproduktion der Nachkriegszeit. Eine Entsprechung fand diese Position durchaus in den Pfarrer-Filmen der fünfziger Jahre, die mit der „Konjunktion von Brauchtum, Volksverbundenheit, Christentum und dem ‚typisch Österreichischen‘ [...] unverbindlich unterhalten wollen“ und „das Kulturverständnis des Austrofaschismus anklingen“ lassen. Das Ländliche, das Dorf immunisiert sich „gegen die Einwirkungen des Fremden und des bedrohlichen Außen“, denn „die Gemeinschaft des Dorfes ist ein sich selbst regulierendes System, ein Organismus der inneren Bezüge, die kein Außen verlangen. Das Dorf ist der Stadt vorzuziehen.“³²¹

„Das Theorem der Stunde Null hält einer gesamtgesellschaftlichen historischen Analyse nicht stand.“³²² Oder etwas ausführlicher formuliert: „Aufgrund inzwischen vorliegender Studien ist vielmehr davon auszugehen, daß es in vielen Bereichen der österreichischen Medien bis in die fünfziger, ja bis in die sechziger Jahre – eine nur oberflächlich kaschierte – personelle, strukturelle und inhaltliche Kontinuität sowohl zur Zeit des Austrofaschismus als auch zur Herrschaft des Nationalsozialismus in

³²⁰ Alexander Lernet-Holenia in einem Brief an die österreichische Zeitschrift *Der Turm* vom 17.10.1945. In: *Der Turm*, 1, 1945, Heft 4/5, S. 109, zitiert nach Heiss, Gernot: „... dass Österreich wieder zum Kulturträger und Kulturpionier für die gesamte Menschheit werde.“ Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit. In: Moser, Karin: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (Wien 2005) S 37-60, hier 41 (Anmerkungen). Lernet-Holenia wird der Literarischen Inneren Emigration zugerechnet. „Er ist zu keiner Zeit Duckmäuser oder gar Mitläufer gewesen. Er versucht vielmehr innerhalb der Grenzen des gerade noch Artikulierbaren zu sagen, was gegen ein entmenschetes, von falschen und inhumanen Ideologien zersetztes Regime zu sagen ist. Mit den ihm erreichbaren, von ihm beherrschten Mitteln leistet er Widerstand. Denn wie die Autoren des Wiener Volkstheaters versteht er die Kunst der subversiven Anspielung. Während andere längst verstummt sind, betreibt er Ideenschmuggel, aber für alle jene, die lesen können, schreibt er eine eindeutige Sprache.“ Rocek, Roman: *Zwischen Subversion und Innerer Emigration. Alexander Lernet-Holenia und der Nationalsozialismus*. In: Holzner, Johann / Müller, Karl (Hg.): *Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich* (=Zwischenwelt 6) S. 181-211, hier 208.

³²¹ Büttner / Dewald, *Anschluß an Morgen*, S. 98f.

³²² Oliver Rathkolb im Gespräch mit Christa Blümlinger, Gottfried Schlemmer und Maria Steiner. In: Büttner / Dewald, *Anschluß an Morgen*, S. 140.

Österreich gegeben hat“³²³, konstatiert Hans Heinz Fabris für die österreichische Medienkultur nach 1945 im Allgemeinen. Im heimischen Nachkriegsfilm im Speziellen findet die Zäsur im politischen System Österreichs 1945 keine personelle oder inhaltliche Entsprechung, ebenso wenig wie die amerikanische oder sowjetische Besatzungsfilmpolitik in dieser Hinsicht nachhaltige Wirkung gehabt hätte. Die österreichischen Produzenten setzten lieber auf vertraute Regisseure, Autoren, Schauspieler und vor allem auf bewährte, d. h. gegenwartsferne Stoffe, wie man sie schon aus dem Musik- und Wiener Film kannte. Thematisch richtete die Mehrzahl der Filme nach dem Krieg keinen bewussten Blick auf den Nachkriegsalltag oder die Zeit des Nationalsozialismus, Vorrang hatten die Prioritäten des Wiederaufbaus, nämlich Optimismus und Vertrauen auf Österreich. Personell weist der Nachkriegsfilm Kontinuitäten auf, die sich unter anderem auch anhand von Regisseuren äußerten, die je nach Bedarf Filme mitunter in einer Bandbreite von harmloser Unterhaltung bis Propaganda unter drei verschiedenen politischen Systemen drehten. „Während andere Nationen nach der faschistischen Ära ihre filmische Selbstfindung in der Hinwendung zu ihrer eigenen Realität zu verwirklichen trachteten (Italien – Neoverismo, Frankreich – Nouvelle Vague), die Türen zu ihrer eigenen Geschichte und ihrer kollektiven Psyche aufzustoßen suchten, eine Sehschule der Nation installiert haben, ist Österreich immer auf der Strecke seines eigenen Schicksals geblieben. Mit dem selbstverordneten Diktat des Opfers und der Absage an die mögliche Remigration der verlorenen Talente blieb eine Provinzfamilie auf ihrer neuen Insel der Seligen in rechthaberischem Wohlbefinden unter sich.“³²⁴

Ausnahmen von dem ansonsten vorherrschenden gegenwartsfernen Blick des österreichischen Nachkriegskinos sind in den ersten drei Jahren nach 1945 etwa der bereits erwähnte *DER WEITE WEG* oder *GOTTES ENGEL SIND ÜBERALL*³²⁵, die sich beide anhand von Heimkehrerschicksalen der jüngsten Vergangenheit zuwenden. *DAS ANDERE LEBEN*³²⁶ war der erste von zwei vom Film-Studio des Theaters in der

³²³ Fabris, Hans Heinz: Die Bilderwelt des „Neuen Österreich“. Medienkultur nach 1945. In: Fabris, Hans Heinz / Luger, Kurt (Hg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik* (=Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte 11, Wien/Köln/Graz 1988) S. 13-43, hier 14.

³²⁴ Frankfurter, Wien-Film, S. 190.

³²⁵ *GOTTES ENGEL SIND ÜBERALL*, Ö 1948, R: Hans Thimig, P: Unitas-Film.

³²⁶ *DAS ANDERE LEBEN*, Ö 1948, R: Rudolf Steinboeck, P: Filmstudio des Theaters in der Josefstadt, Wien.

Josefstadt hergestellten Filmen und hatte die ein Jahr zuvor erschienene Novelle *Der 20. Juli* von Alexander Lernet-Holenia zur Vorlage.³²⁷ In *DER HOFRAAT GEIGER* kann man für einen Moment den Anblick eines bombenzerstörten Hauses in Wien erhaschen, bevor die Handlung des ersten Heimatfilms nach dem Zweiten Weltkrieg – einer Gattung, die in den fünfziger Jahren zur vollen Blüte gelangen sollte – den titelgebenden Hofrat in der Wachau seine Jugendliebe samt Tochter wiederfinden und einen Neuanfang wagen lässt. Und im selben Jahr drehte Karl Hartl *DER ENGEL MIT DER POSAUNE*³²⁸, in dem nach einem Roman von Ernst Lothar anhand einer Klavierbauerfamilie die österreichische Geschichte von der Monarchie bis unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges rekapituliert wird. In dieser „Rehabilitation des Österreichertums [...] wird jenes österreichische Verhalten quer durch die Jahrzehnte offenkundig, das man bei uns sehr barmherzig Anpassungsfähigkeit und Mut zum Überleben nennt. [...] Der Film endet unmittelbar nach Kriegsschluß. Hans Holt, der inzwischen selbst Vater von zwei Kindern [...] ist, ermuntert seine Kinder und natürlich auch alle Österreicher mit gedämpftem Optimismus zum Neubeginn. Der Erfolg des Films war so groß, daß Hartl in London bei Alexander Korda eine englische Fassung herstellte.“³²⁹

3.3.5. Nicht bruchlos

Ende 1947 wurde vom gemeindeeigenen Kinokonzern Kiba und dem österreichischen Filmregisseur Georg Wilhelm Pabst die Pabst-Kiba-Filmproduktionsges.m.b.H. gegründet, die den ersten Versuch darstellte, künstlerische Filme mit Mitteln der Gemeinde Wien zu ermöglichen. Für drei Filme wurden zehn Millionen Schilling bereitgestellt, es entstanden letztendlich vier Filme unter der künstlerischen Oberleitung von G. W. Pabst: *DUELL MIT DEM TOD* und *GEHEIMNISVOLLE TIEFE* sowie *EINS, ZWEI, DREI – AUS!* und *RUF AUS DEM ÄTHER*.³³⁰ Dieser vertikale Ansatz, den

³²⁷ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, S. 36.

³²⁸ *DER ENGEL MIT DER POSAUNE*, Ö 1948, R: Karl Hartl, P: Vindobona-Film, Wien.

³²⁹ Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, S. 37f.

³³⁰ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, S. 44f. *DUELL MIT DEM TOD*, Ö 1949, R: Paul May. *GEHEIMNISVOLLE TIEFE*, Ö 1949, R: G. W. Pabst. *EINS, ZWEI, DREI – AUS!*, Ö 1949 R: Johannes Alexander Hübner-Kahla. *RUF AUS DEM ÄTHER*, Ö 1951 (UA: 05.01.1951, gedreht 1948/49), R: Georg C. Klaren, P: alle Pabst-Kiba-Filmproduktion. Am 16.01.1948 wurde ein Vertrag zwischen der Pabst-Kiba und der Österreichischen Wochenschau-Filmproduktions-KG. Hübner-Kahla & Co geschlossen, der besagte, dass die Firma Hübner-Kahla & Co. die organisatorische Durchführung aller mit der

größten österreichischen Kinokonzern, die Kiba, der damals noch ein Verleih angeschlossen war, an der Filmproduktion zu beteiligen, scheiterte jedoch. Aus dem Einspielergebnis der ersten drei Filme hätten weitere Produktionen folgen sollen, doch für die für den internationalen Markt gedachten Filme der Pabst-Kiba verhinderte das Fehlen einer internationalen Vertriebsorganisation die Auswertung der durchaus auf internationalen Festivals erfolgreichen Filme. Überdies war „der Kredit schneller verbraucht [...], als der erste Schilling eingespielt werden konnte“, woran nicht zuletzt ein „ungeschickt formulierter Gesellschaftsvertrag und vor allem der persönliche, auf Charakter- und Temperamentunterschieden beruhende, unüberwindbare Gegensatz zwischen den beiden Geschäftsführern“ nicht unbeteiligt waren.³³¹ Während die in dieser Arbeit schon häufig erwähnten Filmemacher bruchlos in den verschiedenen politischen Systemen weiterproduzierten, gehört Pabsts Werk „im Vergleich zu dem Willi Forsts, Gustav Ucickys, Karl Hartls, Eduard von Borsodys, Geza von Bolvarys und E. W. Emos zu den vielgestaltigsten und disparatesten“³³². In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahren etablierte er sich als Regisseur der Neuen Sachlichkeit, der sich der sozialen Realität der Zeit annahm. Nach Hitlers Machtergreifung war er in Frankreich und in Hollywood tätig. Nach seinem Entschluss, endgültig in die Vereinigten Staaten auszuwandern, wurde er bei einem Besuch im angeschlossenen Österreich vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs überrascht und an der Ausreise gehindert. Er blieb schließlich in Deutschland und drehte dort die linientreuen Filme KOMÖDIANTEN und PARACELsus³³³, eine Zusammenarbeit mit Leni Riefenstahl im Jahr 1941 für ihren Film TIEFLAND³³⁴ scheiterte. Nach dem Krieg versuchte sich Pabst mit Filmen zu rehabilitieren, die die Zeit des NS-Regimes reflektieren. In dem erwähnten und in den Ateliers der Wien-Film am Rosenhügel gedrehten Film DER PROZESS aus dem Jahre 1948 etwa setzte er sich anhand eines erfundenen Ritualmordes im Jahre 1882 in Ungarn mit dem Antisemitismus auseinander, DUELL MIT DEM TOD unter seiner künstlerischen Oberleitung und unter der Regie von Paul May mit dem Widerstand. Der von der

Herstellung von GEHEIMNISVOLLE TIEFE verbundenen Arbeiten unter der Führung von G. W. Pabst von der Pabst-Kiba überantwortet bekam (und in der Folge dann auf sämtliche Pabst-Kiba-Produktionen erweitert wurde). Vgl. Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 118.

³³¹ Kennedy, Sigmund: Weltstadt als Filmprovinz. In Ziak, Karl (Red.): *Wiedergeburt einer Weltstadt. Wien 1945-1965* (Wien / München 1965) S. 221-223, hier 222f.

³³² Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 115.

³³³ KOMÖDIANTEN, D 1941. PARACELsus, D 1943, R: beide G. W. Pabst, P: beide Bavaria-Filmkunst.

³³⁴ TIEFLAND, R: Leni Riefenstahl, D/Ö 1954, deutsch-österreichischer Überläufer.

Cosmopol-Film des nunmehrigen Eigentümers des *Neuen Kuriers*, Ludwig Polsterer produzierte DER LETZTE AKT³³⁵ wiederum schildert, sich dabei auf ein Buch des amerikanischen Richters Michael Musmanno stützend, die letzten Tage Adolf Hitlers im Führerbunker.³³⁶ Die angesprochene Cosmopol-Film hatte bereits zuvor die österreichisch-jugoslawische Koproduktion DIE LETZTE BRÜCKE³³⁷ produziert, in der eine von Maria Schell dargestellte Ärztin am Balkan zwischen die Fronten des Krieges gerät und auch die Sicht der Partisanen kennenlernt, als sie von diesen entführt wird.

3.3.6. Der deutsche Markt – Ohne Untertitel³³⁸

Schon seit Mitte der zwanziger Jahre unterlag in vielen anderen Ländern der Filmimport Kontingentbestimmungen, die die eigene Filmindustrie gegen den billigen Importfilm, vor allem aus den USA, schützen sollten.³³⁹ In Österreich wurde 1926 eine solche Filmkontingentierung eingeführt, die in zweierlei Hinsicht der Filmherstellung im Inland bessere Chancen verschaffen sollte, nämlich indem sie einerseits den Import an die Inlandsproduktion koppelte, während sie andererseits den heimischen Film mit den Einnahmen aus den Kontingentabgaben subventionierte.³⁴⁰ Diese protektionistische Maßnahme beinhaltete ein Einfuhrverbot für Filme und regelte das Verhältnis zwischen Inlandsproduktion und Einfuhr in Abstimmung mit dem Bedarf der Kinos durch Ausnahmegenehmigungen. Kontingent- oder Vormerkscheine als Importgenehmigung wurden an solche Produktionen vergeben, die in Österreich mit österreichischen Arbeitskräften und Schauspielern hergestellt und somit als „Stammfilm“ anerkannt worden waren. Anfang der dreißiger Jahre wurden die österreichischen Spielfilme dadurch noch mit zehn bis 15 % der Produktionskosten subventioniert. Nachdem 1925, am Höhepunkt der Krise der österreichischen Filmindustrie, nur mehr sechs abendfüllende Spielfilme produziert

³³⁵ DER LETZTE AKT, Ö 1955, R: G. W. Pabst, P: Cosmopol-Film, Wien.

³³⁶ Zu den Filmen Pabsts nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 117-132.

³³⁷ DIE LETZTE BRÜCKE [PLOSLEDNI MOST], Ö, YU 1953, R: Helmut Käutner, P: Cosmopol-Film.

³³⁸ Beckermann / Blümlinger nennen den von ihnen herausgegebenen Sammelband „Ohne Untertitel“, weil die meisten österreichischen Filme der dreißiger bis sechziger Jahre nicht über den deutschsprachigen Raum hinaus kamen. Vgl. Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa: *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) S. 9.

³³⁹ Vgl. Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 2.

³⁴⁰ Vgl. Loacker, Werkstätten der Sehnsucht, S. 27.

worden waren, waren es seit Einführung dieser Maßnahme 1926 wieder 22, 1927 15, 1928 23 und 1929 19 gewesen. Das Jahr 1930 brachte wieder einen enormen Einbruch, als im Zuge der Umstellung auf den Tonfilm die Streitigkeiten zwischen den Patentinhabern für Tonaufnahme- und Abspielapparaturen, die Kosten der Erneuerung der Ateliers und die Steigerung der Produktionskosten auf das dreifache die chronische kapitalarme österreichische Wirtschaft nur mehr neun Stumm-, zwei Ton- sowie drei Kurztonfilme hervorbrachte. Die Sascha Filmindustrie AG ging 1931 in den Ausgleich und konnte im folgenden Jahr durch die weiter oben erwähnte Beteiligung der deutschen Tobis-Klangfilm saniert werden.³⁴¹ Seit dem Aufkommen des Tonfilms und der damit einhergehenden Einengung des Horizonts der österreichischen Filmwirtschaft auf den deutschen Sprachraum war die Finanzierung und die Auswertung ein Hauptproblem in der österreichischen Filmproduktion. Bis 1934 bestand ein völlig freier Filmverkehr zwischen Österreich und Deutschland. Da die österreichische Filmproduktion aufgrund der Größe des heimischen Marktes vom Absatz vor allem in Deutschland abhängig war, hatte der autoritäre Ständestaat unter reichsdeutschem Druck zur Absicherung der Auswertung die nationalsozialistische Filmpolitik und deren Filterung der im Filmwesen Tätigen nach ideologischen und rassistischen Gesichtspunkten Schritt für Schritt dem Anschluss vorweggenommen. Der Wegfall des deutschen Marktes stellte ein erhöhtes Risiko dar und erschwerte die Kapitalaufbringung. Schon Ende 1936 konnte sich „der maßgebliche Kopf der österreichischen Filmpolitik, Egon Lanske, gegenüber dem deutschen Druck nicht nur keine Alternativen mehr vorstellen [...] – er unterstützte seinerseits mit eigenen, ‚österreichischen‘ Argumenten de facto die NS-Filmpolitik“, verstärkt durch die österreichische Innen- und Außenpolitik, „die dem Trend zur Konzentration der österreichischen Ansätze einer Kulturindustrie auf den deutschen Markt trotz der politischen ‚Feindschaft‘ nichts entgegensetzte.“³⁴² Überdies führten die internationalen Erfolge des Wiener Film ab 1933 nicht zuletzt im Gefolge von Willi Forsts *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER*³⁴³ und *MASKERADE*³⁴⁴ bei den österreichischen Produzenten letztendlich zum Entschluss, in mittel bis hoch budgetierte Filme zu

³⁴¹ Vgl. Heiss / Klimeš, Kulturindustrie und Politik, S. 426f.

³⁴² Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie, S. 33f.

³⁴³ *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER*, AT: *Schuberts unvollendete Symphonie*, Ö/D 1933, R: Willi Forst, P: Cine-Allianz Tonfilm, Berlin. Zu den Produktionsdaten der Filme der Zwischenkriegszeit siehe die Filmografie bei Büttner / Dewald, Das tägliche Brennen, S. 412ff.

³⁴⁴ *MASKERADE*, Ö 1934, R: Willi Forst, P: Tobis-Sascha Filmindustrie.

investieren, auch wenn dies die Abhängigkeit vom deutschen Markt verstärkte.³⁴⁵ Während in anderen kleineren Ländern nur mit den Inlandserlösen kalkuliert wurde und der Herstellungsaufwand demgemäß eine gewisse Grenze nicht überschreiten durfte, rechneten die Produzenten der meisten österreichischen Filme mit den hohen Gewinnen aus Deutschland und planten Großfilme vor allem für den deutschen Markt. Und ein nicht unerheblicher Teil der Mittel für diese Produktionen kamen von den Verleihern, die im Normalfall bereits bei Drehbeginn Teilbeträge der Lizenzgebühren bezahlten oder Garantien für Produktionskredite übernahmen, weshalb die wichtigsten, d. h. die deutschen Verleiher bei dem Drehbuch oder der Besetzung ein Wort mitzureden hatten.³⁴⁶ „In dieser Konstellation war Österreich und insbesondere die Metropole Wien eine ebenso widersprüchliche wie wesentliche Größe: Einerseits weil sie ein gewaltiges Talentreservoir umfaßte, andererseits weil ihr eine starke Filmindustrie fehlte. Bereits Graf Sascha Kolowrat hatte seine Filmproduktion mit deutschen Anteilen finanziert. Wien war also immer schon ein Spielball unterschiedlichster Kräfte. [...] Mit der Gründung der ‚Wien-Film‘ und deren Eingliederung in das Filmimperium des Dritten Reiches gab es zum ersten Mal eine tragfähige wirtschaftliche Basis und industrielle Basis, mittels derer Stoffe und Ästhetik eines ‚genuin‘ österreichischen bzw. Wiener Films tatkräftig etabliert werden konnten. Im historischen und öffentlichen Bewußtsein wurde diese Phrase zum ‚genuinen‘ Ausdruck österreichischer Filmkunst.“³⁴⁷ Es klingt also grotesk, aber viele der österreichischsten Filme entstanden in der Zeit, als Österreich zu existieren aufgehört hatte, um etwas überspitzt hier Willi Forsts Worte zu wiederholen. Und in der Zeit, in der „Deutschland unter Hitler ‚modern‘ wurde und in einen modernen Massenvernichtungskrieg steuerte, wurde das ‚Österreichischste‘ am alten Österreich – der nostalgische Charme einer musikseligen Seinsvergessenheit – zum Topos des deutschen Kinos und weltflüchtiger deutscher Innerlichkeit.“³⁴⁸

In den ersten beiden Nachkriegsjahren konnten in Österreich produzierte Filme nicht auch im besetzten Deutschland gezeigt werden, was der österreichischen Filmproduktion den traditionellerweise stärksten und oft einzigen Absatzmarkt entriß.

³⁴⁵ Vgl. Loacker, Armin: Privater Staatsbetrieb. Anmerkungen zu einer Entwicklungsgeschichte der Selenophon. In: Miloslavac, Hrvoje (Hg.): *Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus* (Wien 2008) S. 46-69, hier 58.

³⁴⁶ Vgl. Heiss / Klimeš, Kulturindustrie und Politik, S. 426 und 434.

³⁴⁷ Frankfurter, Wien-Film, S. 191f.

³⁴⁸ Kreimeier, Karl Hartl, S. 36f.

Österreich war als kleine Filmnation aber aufgrund der Einspielergebnisse vor allem auf den westdeutschen Markt angewiesen, die alliierten Bestimmungen und die Konkurrenz der beiden deutschsprachigen Länder bauten Barrieren auf bei den Versuchen der österreichischen Filmproduzenten, ihre Ware im deutschsprachigen Raum in die Kinos zu bringen. Vorerst gelang ihnen das nur in der Schweiz, ab 1948 auch in größerem Ausmaß in Westdeutschland. Erst in diesem Jahr wurde der Absatz österreichischer Filme in Deutschland durch ein Filmübereinkommen gesichert, das für die Saison 1948/49 einen Export von acht österreichischen und einen Import von 32 deutschen Filmen vorsah. Allerdings blieb der Geldverkehr zwischen den beiden Ländern weiterhin ungeregelt, was zur Folge hatte, dass die Einnahmen österreichischer Filme im Ausland im Allgemeinen und in Deutschland im Speziellen auf einem Sperrkonto eingefroren wurden und in der österreichischen Filmwirtschaft 1949 die große Krise ausbrach.³⁴⁹ Die Verhandlungen um den Einsatz österreichischer Filme, um die Abrechnung und schließlich um die Möglichkeit einer Selbstbestimmung im Bereich der Gestaltung waren Probleme, die jährlich mehrfach diskutiert werden mussten bis zum Zusammenbruch der österreichischen Filmproduktion gegen Ende der sechziger Jahre.³⁵⁰ 1948 und 1949 betrug die österreichische Jahresfilmproduktion je 25 Filme, während sie 1950 auf 17 sank, weil die bundesdeutsche Produktion in dieser Zeit von 23 auf 82 gestiegen war und die den deutschen Markt beherrschenden Amerikaner sich das Geschäft nicht von österreichischer Konkurrenz verderben lassen wollten. Sie setzten deshalb in der Folge eine Kontingentierung der österreichischen Filme in der BRD im Verhältnis zu den bundesdeutschen Filmen in Österreich von eins zu fünf fest.³⁵¹

Nach der Zerschlagung der Ufi standen 1945 nur mehr kleinere und zur Selbstfinanzierung zu kapitalschwache Produktionsfirmen zur Verfügung, wodurch dem Handel automatisch der dominierende Einfluss zukam und der Filmmarkt nun nach den Verleihinteressen gestaltet wurde. Überdies machte das Einspielergebnis an den österreichischen Kinokassen etwa 1955 nur mehr ein Sechstel bis ein Fünftel der Herstellungskosten aus. Die deutschen Verleihfirmen konnten über ihre Kapitalstärke

³⁴⁹ Vgl. Prucha, *Wien-Film am Rosenhügel*, S. 61 sowie Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, S. 42. Zu den acht österreichischen Filmen, die 1948 offiziell in Deutschland gezeigt werden konnten, gehörten u. a. *DER HOFRAAT GEIGER*, *DER HERR KANZLEIRAT* und *DIE FRAU AM WEG*. Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, S. 39.

³⁵⁰ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, S. 42.

³⁵¹ Vgl. Kennedy, *Weltstadt als Filmprovinz*, S. 222.

und mit den hohen Garantien zur Finanzierung, die sie den österreichischen Produzenten gaben, Einfluss auf Sujet, Drehbuch und Besetzung nehmen. Sie erwarteten sich „typisch österreichische Themen“, aber eben aus bundesdeutscher Sicht.³⁵² Abgesehen davon waren die Erfolgsaussichten für die österreichische Filmindustrie unmittelbar nach dem Krieg durch die beschriebene Politik der US-Besatzungsmacht auf lange Sicht verringert worden; für die Amerikaner stand der Markt offen, während vorerst keine Gefahr von österreichischer Konkurrenz drohte.

4. AUSBLICK

„Dieser Film spielt im heutigen Österreich, das arm ist und voller Sorgen. Doch – haben Sie keine Angst – davon zeigt er Ihnen wenig. Er geht an der Zeit nicht vorbei, er erzählt nur, daß vieles – wenn man will – auch eine heitere Seite haben kann.“

Diese einleitenden Worte im Vorspann von *DER HOFRAAT GEIGER* weisen im noch stark kriegsgezeichneten Österreich des Jahres 1947 darauf hin, das Kinopublikum nicht zu sehr mit gegenwartsnahen Problemen oder Reflexion belästigen zu wollen, etwas, das der Mehrzahl der österreichischen Filme der Nachkriegszeit eignet. Hatte schon auf politischer Ebene bei der Gründung der Zweiten Republik die Verdrängung der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit identitätsstiftenden Charakter, so findet dies seine Entsprechung im vorherrschenden österreichischen Nachkriegsfilm. Dieser feiert „Glanz und Grandeur Österreichs und läßt die Habsburger Vergangenheit beim Wiederaufbau des Stolzes einer Nation helfen. Wurde der Habsburger Mythos in den 30er Jahren als Propaganda gegen Hitler eingesetzt, diente er nach dem Krieg dazu, Österreich eine Identität zu vermitteln.“³⁵³ Diese Wirkung des Operettenfilms als soziokulturelles Phänomen erklärt für Bono die Langlebigkeit desselben in Österreich, während er in Deutschland zugunsten des Revuefilms an Relevanz verlor.³⁵⁴ Die „charakteristische Tradition des österreichischen Films,

³⁵² Vgl. Steiner, Gertraud: *Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946 – 1966* (=Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 26, Wien 1987) S. 86-87.

³⁵³ Bono, *Glücklich ist, wer vergisst*, S. 40.

³⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 41.

nämlich vollkommen ahistorisch zu sein und Geschichte bestenfalls im historisierenden Operettengewand zu bieten“ wurde fortgeführt. Die „dramaturgischen Eckpfeiler“ des Wiener Films, „des einzig gültigen, weil halbwegs authentischen heimischen Filmgenres“ blieben „melodramatische Liebesverstrickungen, halbherzige Verwechslungen, komödiantische Mißverständnisse und der unerschütterliche Glaube an das Happy-End“.³⁵⁵ Ergänzt wurde dieses traditionelle heimische Genre nach dem Zweiten Weltkrieg durch den in den fünfziger Jahren zur vollen Blüte gelangenden Heimatfilm, in dem das imperiale Ambiente der Habsburgermonarchie zusehends mit idyllischen Landstrichen versehen wurde oder österreichische Erholungsgebiete auch mit Blick auf den bundesdeutschen Kinobesucher werbewirksam ins Bild gerückt wurden.

„Im Gegensatz dazu entstanden in Italien mit unbekannten Schauspielern und außerhalb der Ateliers Meisterwerke, die vielleicht nicht einmal ihre sehr geringen Produktionskosten einspielten, die aber in die ganze Welt verkauft wurden. Es waren nur acht von 219 Filmen, die die italienische Filmkunst in den vier Jahren von 1945 bis 1948 weltberühmt machten und die damit der zehnfachen Zahl von einfachen Unterhaltungsfilmen sogar den Weg in die Kinos Amerikas eröffnete [*sic*]. Die Themen dieser neoveristischen Filme waren der Widerstand und die Armut. Gerade weil die italienische Filmkunst die 22jährige faschistische Vergangenheit nicht verschwieg, sondern immer wieder darstellte, gelang ihr das Kunststück, sich gewissermaßen am eigenen Zopf aus dem Sumpf der künstlerischen Sterilität zu ziehen.“³⁵⁶ Österreichischerseits waren solche Versuche innovatorischer Formen des Erzählkinos nach dem Krieg zu etablieren wenig bis gar nicht von Erfolg gekrönt. Vom Scheitern der Pabst-Kiba Ende der vierziger Jahre und dem Versuch der Stadt Wien, den künstlerischen Film zu fördern, war schon die Rede. Doch „das Trauma des Scheiterns dieses hoffnungsvollen Versuchs verhinderte weitere Experimente. Denn als ein Dutzend Jahre später die Stadthalle mit weit größeren Kapitalien zu produzieren begann, hatte sie von vornherein keine künstlerischen Absichten.“³⁵⁷ Von dieser angesprochenen und 1961 gegründeten Wiener Stadthalle Betriebs- und Produktionsgesellschaft, die von Seiten der Stadt Wien „dem Bund eine geeignete

³⁵⁵ Prucha, Wien-Film am Rosenhügel, S. 54.

³⁵⁶ Kennedy, Weltstadt als Filmprovinz, S. 221.

³⁵⁷ Ebenda, S. 223.

Filmförderung vorexerzieren“ wollte, hatte man sich die Rettung des österreichischen Films aus der Krise erhofft, bevor sie 1966 nach der Produktion von Filmen ohne jegliche künstlerische Absicht mit für sich selbst sprechenden Titeln wie TANZE MIT MIR IN DEN MORGEN ODER UNSERE TOLLEN NICHTEN³⁵⁸ finanziell pleite ging. Die Krise hatte Anfang der sechziger Jahre in Deutschland durch die Konkurrenz des Fernsehens und der nicht gelingenden Umstellung vom Heimatfilm auf andere Themen eingesetzt. Ein großes Verleihsterben in Deutschland stellte die Kapitalbeschaffung für österreichische Produzenten in Frage, ebenso wie die am 1. Jänner 1962 in Kraft tretende deutsche Filmförderung die Wettbewerbsbedingungen für die österreichischen Produzenten verschlechterte.³⁵⁹ Die auf den deutschen Markt angewiesenen überkommenen Produktionsbedingungen funktionierten nicht mehr. Der Versuch einer Filmförderung durch die Gemeinde Wien ging mit der Wiener Stadthalle finanziell und künstlerisch pleite, eine bundesweite österreichische Filmförderung war noch in weiter Ferne. Nachdem sich mit wenigen Ausnahmen die überwiegende Mehrzahl der österreichischen Filme nach dem Zweiten Weltkrieg bis weit in die sechziger Jahre hinein eher als beharrendes und nicht als den historischen Bruch nachvollziehendes Moment erwiesen hatte, sollten nun langsam neue Thematiken Eingang in österreichische Produktionen finden. „Eine Bewegung läuft vom Wirklichen zu einer Form des Gefühls, die Andenken aufbewahrt“,³⁶⁰ schreiben Büttner / Dewald und beschreiben damit gut die das österreichische Selbstbild konstituierenden Mythen und Bilder der Nachkriegszeit. Den in der österreichischen Geschichtsschreibung dem *Neuen Österreichischen Film* zugeordneten Filmemachern blieb es vorbehalten, ab Ende der sechziger Jahre neben der Darstellung aktueller gesellschaftlicher Probleme auch die in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg geschaffenen und gefestigten Gefühlsschichten rund um die österreichische Geschichte unter nationalsozialistischer Herrschaft anzukratzen, abzutragen und neue Sichtweisen freizulegen.

³⁵⁸ TANZE MIT MIR IN DEN MORGEN, Ö 1962, R: Peter Dörte. UNSERE TOLLEN NICHTEN, Ö 1963, R: Rolf Olsen, P: beide Wiener Stadthalle.

³⁵⁹ Vgl. Steiner, Die Heimatmacher, S. 218-220.

³⁶⁰ Büttner / Dewald, Anschluß an Morgen, S. 133.

5. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AdR	Archiv der Republik
AT	Alternativtitel
BArch	Bundesarchiv (Deutschland)
BMHV	Bundesministerium für Handel und Verkehr
BMHW	Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau (unter der Provisorischen Regierung: Staatsamt für Industrie, Gewerbe, Handel und Verkehr)
DFV	Deutsche Filmvertriebs-GmbH
ISB	Information Services Branch
Kiba	Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H.
MPEA	Motion Picture Export Association
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
P	Produktion
R	Regie
RFD	Reichsfilmdramaturg
RFK	Reichsfilmkammer
RM	Reichsmark
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
SD	Sicherheitsdienst des Reichsführers SS
StGBI.	Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich (1945)
UA	Uraufführung
Ufa	Universum Film AG
Ufi	Ufa-Film GmbH
USIA	Uprawlenije Sowjetskim Imuschtschestwom w Awstriji (Verwaltung des sowjetischen Eigentums in Österreich)

6. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Archivalische Quellen:

Bundesarchiv, Deutschland:

- R: Abteilung Deutsches Reich, Berlin-Lichterfelde

Institut für Zeitgeschichte, Wien:

- NL 48: Nachlass Felix Hurdes

Österreichisches Staatsarchiv, Wien:

- Archiv der Republik, Handel

Gedruckte Quellen:

Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. von Elke Fröhlich, Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941, 9 Bände (München 1998-2006).

Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. von Elke Fröhlich, Teil II: Diktate 1941-1945, 15 Bände (München / New Providence / London / Paris 1993-1996).

Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. von Elke Fröhlich, Teil III: Register 1923-1945. Geographisches Register. Personenregister (München 2007).

Protokolle des Kabinettsrates der Provisorischen Regierung Karl Renner 1945, 3 Bände, hg. von Gertrude Enderle-Burcel / Rudolf Jeřábek / Leopold Kammerhofer (Horn / Wien 1995-2003).

Boberach, Heinz (Hg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945*, 17 Bände (Herrsching 1984).

Csáky, Eva-Marie: *Der Weg zu Freiheit und Neutralität. Dokumentation zur österreichischen Außenpolitik 1945-1955* (=Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft für Außenpolitik und internationale Beziehungen 10, Wien 1980).

Literatur:

Mitteilungen des Filmarchiv Austria, Folge 14 (Wien 2004).

Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996).

Beer, Siegfried: Die Besatzungsmacht Großbritannien in Österreich 1945-1949. In: Ableitinger, Alfred / Beer, Siegfried / Staudinger, Eduard G. (Hg.): *Österreich unter alliierter Besatzung 1945-1955* (= Studien zu Politik und Verwaltung 63, Wien / Köln / Graz 1998) S. 41-70.

Bono, Francesco: Glücklich ist, wer vergisst... Operette und Film. Analyse einer Beziehung. In: Uhlenbrok, Katja (Red.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937* (=CineGraph Buch, München 1998) S. 29-45.

Bono, Francesco: „Er wollte mehr sein als nur ein Operettenschreiber“. Ein Porträt. In: Loacker, Armin (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien* (Wien 2003) S. 57-111.

Breyneck, Patrick / Hahn, Olaf: *Die Festwoche des sowjetischen Films in Wien 1946* (Diplomarbeit, Wien 2006).

Büttner, Elisabeth / Dewald, Christian: *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart* (Salzburg / Wien 1997).

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

Cziffra, Géza von: *Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter* (München / Berlin 1975).

Cziffra, Géza von: *Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films* (München / Berlin 1985).

Dörfler, Goswin: Karl Hartl. In: *Fimkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*, Nr. 84 (1979) S. 1-13.

Ehrke-Rotermund, Heidrun / Rotermund, Erwin: *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur „Verdeckten Schreibweise“ im „Dritten Reich“* (München 1999).

Ellmeier, Andrea: Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich, 1945-1955. In: Moser, Karin (Hg.): *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (Wien 2005) S. 61-85.

Enderle-Burcel, Gertrude: Die österreichischen Parteien 1945 bis 1955. In: Sieder, Reinhard / Steinert, Heinz / Tálos, Emmerich: *Österreich 1945-1995. Gesellschaft. Politik. Kultur* (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 60, Wien ²1996) S. 80-93.

Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater* (=Pariser Historische Studien 63, München 2003).

Fabris, Hans Heinz: Die Bilderwelt des „Neuen Österreich“. Medienkultur nach 1945. In: Fabris, Hans Heinz / Luger, Kurt (Hg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik* (=Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte 11, Wien / Köln / Graz 1988) S. 13-43.

Forst, Willi: Mein Filmschaffen. In: *Fimkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*, Nr. 77 (1977) S. 5-6.

Frankfurter, Bernhard: Rund um die „Wien-Film“-Produktion. Staatsinteressen als Impulsgeber des Massenmediums eines Jahrzehnts. In: Waechter-Böhm, Lisbeth (Hg.): *Wien 1945 davor/danach* (Wien 1985) S. 185-196.

Fremuth-Kronreif, Barbara: Der „Österreich-Film“. Die Realisierung einer Idee. In: Kieninger, Ernst / Langreiter, Nikola / Loacker, Armin / Löffler, Klara (Hg.): *1. April 2000* (=Edition Film und Text 2, Wien 2000) S. 11-71.

Fritz, Walter: *Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde* (Wien 1984).

Fritz, Walter: *Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm* (Wien 1991).

Giesen, Rolf / Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film* (Berlin 2005).

Grünseid, Gerhard: *Das Filmschaffen Karl Hartls* (Dissertation, Wien 1949).

Hartl, Karl: Die Situation im Wiener Film. In: *Wien 1938* (=Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 2, Wien 1978) S. 273-276.

Heiss, Gernot: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Loacker, Armin (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien* (Wien 2003) S. 112-131.

Heiss, Gernot: „... dass Österreich wieder zum Kulturträger und Kulturpionier für die gesamte Menschheit werde.“ Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit. In: Moser, Karin (Hg.): *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (Wien 2005) S. 37-60.

Heiss, Gernot: Österreich am 1. April 2000 – das Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftsraum vom 1952. In: Bruckmüller, Ernst (Hg.): *Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?* (Wien/München 2006) S. 102-124.

Heiss, Gernot / Klimeš, Ivan: Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs in der politischen Krise der dreißiger Jahre. In: Heiss, Gernot / Klimeš, Ivan (Hg.): *Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre* (=Knihovna Iluminace 17, Praha / Brno 2003) S. 392-484 .

Hollstein, Dorothea: *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm* (=Kommunikation und Politik 1, München-Pullach / Berlin 1971).

Kahlenberg, Friedrich P.: Einführung in den Film *Heimkehr*. In: Fritz, Walter (Red.): *Der Wiener Film im Dritten Reich* (=Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 17, Wien 1988).

Kennedy, Sigmund: Weltstadt als Filmprovinz. In: Ziak, Karl (Red.): *Wiedergeburt einer Weltstadt. Wien 1945-1965* (Wien / München 1965) S. 221-223.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns* (Wien 1992).

Kreimeier, Klaus: Karl Hartl: Homo faber und Visionär. In: Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) S. 31-51.

Loacker, Armin: *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938* (=Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg 5, Trier 1999).

Loacker, Armin: Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich. In: Loacker, Armin / Steiner, Ines (Hg.): *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (Wien 2002) S. 21-62.

Loacker, Armin: „Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht.“ Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel der Zeit. In: Loacker, Armin (Hg.): *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film* (Wien 2007) S. 35-221.

Loacker, Armin: Privater Staatsbetrieb. Anmerkungen zu einer Entwicklungsgeschichte der Selenophon. In: Miloslavic, Hrvoje (Hg.): *Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus* (Wien 2008) S. 46-69.

Manoschek, Walter: Verschmähte Erbschaft. Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus 1945-1955. In: Sieder, Reinhard / Steinert, Heinz / Tálos, Emmerich (Hg.): *Österreich 1945-1995. Gesellschaft. Politik. Kultur* (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 60, Wien ²1996) S. 94-106.

Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich* (Berlin 1998).

Moritz, Verena / Moser, Karin / Leidinger, Hannes: *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938* (Wien 2008).

Müller, Wolfgang: Sowjetische Filmpropaganda in Österreich 1945-1955. In: Moser, Karin (Hg.): *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (Wien 2005) S. 86-118.

Prucha, Martin: Agfacolor und Kalter Krieg. Die Geschichte der Wien-Film am Rosenhügel 1946-1955. In: Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) S. 53-79.

Pumberger, Sebastian: Der strukturelle „Anschluss“ der Selenophon Ges.m.b.H. In: Miloslavic, Hrvoje (Hg.): *Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus* (Wien 2008) S. 70-86.

Rathkolb, Oliver: Die „Wien-Film“-Produktion am Rosenhügel. Österreichische Filmproduktion und Kalter Krieg. In: Fabris Hans Heinz / Luger, Kurt (Hg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik* (=Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte 11, Wien / Köln / Graz 1988) S. 117-132.

Rathkolb, Oliver: Nationalsozialistische „Kunstbetrachtung“ contra kulturelle Meinungsfreiheit. Anmerkungen zum Primat des Politischen über das Ästhetische in der „Ostmark“ 1938. In: Rathkolb, Oliver / Duchkowitsch, Wolfgang / Hausjell, Fritz (Hg.): *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38* (=Schriftenreihe des Arbeitskreises für historische Kommunikationsforschung 1, Salzburg 1988) S. 307-320 und 486-488 (Anmerkungen).

Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich* (Wien 1991).

Renner, Gerhard: Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie seit 1934. In: Rathkolb, Oliver / Duchkowitsch, Wolfgang / Hausjell, Fritz (Hg.): *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38* (=Schriftenreihe des Arbeitskreises für historische Kommunikationsforschung 1, Salzburg 1988) S. 1-34 und 438-444 (Anmerkungen).

Rocek, Roman: Zwischen Subversion und Innerer Emigration. Alexander Lernet-Holenia und der Nationalsozialismus. In: Holzner, Johann / Müller, Karl (Hg.): *Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich* (=Zwischenwelt 6) S. 181-211.

Schlegel, Natalie: Die Beurteilung der „US-Kulturmission in Österreich 1945-1955“. Der Bereich der Medien am Beispiel von „Wiener Kurier“, „Salzburger Nachrichten“ und „Radio-Rot-Weiß-Rot“ (Diplomarbeit, Wien 2008).

Schrenk, Helene: *Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939 und 1945*. 2 Bände (Dissertation, Wien 1984).

Slunsky, Marion: *Der stille Protest des Willi Forst. Die Filme des österreichischen Regisseurs unter dem Blickwinkel einer Opposition im Nationalsozialismus* (Diplomarbeit, Wien 2005).

Spiker, Jürgen: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (=Zur politischen Ökonomie des NS-Films 2, Berlin 1975).

Steiner, Gertraud: *Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966* (=Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 26, Wien 1987).

Stern, Frank: Maskeraden. Unterhaltung zwischen Verbot, Anpassung und Subversion. Wien-Film und Ufa 1933-1945. In: *Mitteilungen des Filmarchiv Austria*, Folge 52 (Wien 2008) S. 58-64.

Stiefel, Dieter: *Entnazifizierung in Österreich* (Wien / München / Zürich 1981).

Ulrich, Rudolf: *Österreicher in Hollywood* (Neuaufgabe, Wien 2004).

Wagnleitner, Reinhold: *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg* (=Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 52, Wien 1991).

Witte, Karsten: Der Violinschlüssel. Zur Produktion der Wien-Film. In: Beckermann, Ruth / Blümlinger, Christa (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) S. 17-29.

Wyllie, James: *Albert Göring. Gegen Hitler, meinen Bruder und alle Nazis* (Essen 2006).

Zöllner, Erich: *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wien / München ⁸1990).

Internet:

Trimmel, Gernot: *Der nationalsozialistische Spielfilm „Heimkehr“. Strategien der Manipulation und Propaganda* (Version: edition close_up, Krems 2003), online unter:

<http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/heimkehr.pdf>,
Zugriff am 29.05.2008.

Wikipedia: *Liste der Straßennamen von Wien/Neubau*, online unter:
http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Stra%C3%9Fennamen_von_Wien/Neubau,
Zugriff am 11.06.2008

Wikipedia: *USIA*, online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/USIA>, Zugriff am 28.09.2008.

7. ANHANG: ZUSAMMENFASSUNG

Die Wien-Film war nach dem Anschluss Österreichs an das Dritte Reich am Ende eines schon seit 1934 unter reichsdeutschem Druck einsetzenden Prozesses entstanden, der die österreichische Filmwirtschaft den nationalsozialistischen Interessen angeglichen hatte, bevor nach dem März 1938 die gesetzlichen Bestimmungen des Dritten Reichs für den Kulturbetrieb schlussendlich auch formell für die nunmehrige „Ostmark“ Geltung erlangten und die Wien-Film, die wie die anderen maßgeblichen Filmfirmen unter der Cautio Treuhand GmbH in den Besitz des NS-Staates überführt worden war, mit Karl Hartl als Produktionschef mit der Produktion meist unpolitischer Unterhaltungsfilme mit gegenwartsfernem Bezug begann, ab 1942 eingebettet unter dem Dach des Riesen-Trust Ufi (Ufa-Film GmbH). Die österreichischen Exponenten der Wien-Film, die ihre Arbeit während der Zeit der NS-Diktatur im Nachhinein als oppositionelle Haltung interpretiert wissen wollten, als Aufrechterhaltung der eigenen Kultur des im Reich untergegangenen Österreich, mögen dies tatsächlich durchaus so empfunden haben, aber eben gerade auch die unpolitischen Filme waren wegen ihrem kommerziellem Erfolg und ihrer systemstabilisierenden Wirkung vom Regime geschätzt, das darüber hinaus mit fortschreitender Kriegsdauer ab 1942 die Produktion eskapistischer Unterhaltungsfilme gegenüber propagandistischen Großfilmen forcierte. Nach Kriegsende wurde im Juni 1945 Karl Hartl von der Provisorischen Regierung unter Karl Renner zum öffentlichen Verwalter der Wien-Film bestellt, deren Produktionsstätten auf die vier Besatzungszonen der Alliierten aufgeteilt waren. Die Politik der US-Besatzungsmacht verfolgte das Konzept der Reprivatisierung und Entflechtung des vormalig reichseigenen Filmmonopols, während die Sowjets mit den von ihnen in Österreich beschlagnahmten Betriebsanlagen die Schaffung einer neuen zentralistischen Struktur betrieben. Im Zentrum der Filmpolitik der US-amerikanischen Besatzungsmacht stand vor allem anderen die Sicherung der Exportmärkte für die amerikanische Filmindustrie, die Garantie des absolut unbehinderten Zugangs zum Markt und die Verhinderung aller gesetzlichen Importrestriktionen für US-Filme, wie sie ursprünglich schon in der Zwischenkriegszeit vor allem zum Schutz gegen die amerikanische Konkurrenz eingeführt worden waren. Diese Rahmenbedingungen sollten der Entwicklung der österreichischen Filmindustrie nach dem Zweiten

Weltkrieg zum Nachteil gereichen. Lag die Eigenproduktion der unter öffentlicher Verwaltung stehenden Wien-Film brach, so konnten 1946 zumindest kleine private Firmen in den angemieteten Studios des ehemaligen Monopolbetriebes die ersten nach dem Krieg produzierten österreichischen Filme drehen. Im selben Jahr unterstellten die Sowjets im Zuge der sich verschärfenden Spannungen zwischen den Alliierten die Studios am Rosenhügel unter direkte sowjetische Verwaltung und führten sie bis zur Unterzeichnung des Staatsvertrages 1955 als USIA-Betrieb „Wien-Film am Rosenhügel“, während die westlichen Alliierten in Reaktion darauf auf das ihnen auf der Potsdamer Konferenz zugesicherte Deutsche Eigentum verzichteten und die Wien-Film somit über die restlichen Ateliers in Sievering und Schönbrunn verfügen konnte. Thematisch kennt die Mehrzahl der österreichischen Filme nach dem Zweiten Weltkrieg keinen bewussten Blick auf den Nachkriegsalltag oder gar eine Reflexion über den Nationalsozialismus; das österreichische Erzählkino dieser Zeit setzte vielmehr auf vertraute Stoffe und Formen und weist Kontinuitäten auf, die an den Beginn der dreißiger Jahre zurückreichen und den Unterhaltungsfilm weiterhin die fünfziger Jahre hindurch prägen sollten. Einher ging dies mit einer ebenfalls schon seit Beginn des Tonfilms vorherrschenden Tendenz: der Abhängigkeit der österreichischen Filmwirtschaft vom deutschen Markt. Aufgrund der Größe des heimischen Marktes war die österreichische Produktion vom Absatz in Westdeutschland abhängig.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Wolfgang Bumberger

Geburtsdatum 25. September 1974
Geburtsort Linz, Oberösterreich
Staatsbürgerschaft Österreich
Familienstand ledig

Schulbildung

1981-1985 Volksschule Weichstetten, Oberösterreich
1985-1993 Bundesrealgymnasium Linz, Fadingerstraße 4
1993 Matura

Bundesheer

10/1993-05/1994 Grundwehrdienst: Schwarzenberg-Kaserne in Wals-Siezenheim, Salzburg

Studium

10/1994-06/1996 Studium Geschichte und Politikwissenschaft, Universität Wien
seit 10/1996 Studium Geschichte und Fächerkombination (Schwerpunkt Filmgeschichte und Filmtheorie), Universität Wien
03/1998-01/2000 Projektstudium Film & Geisteswissenschaften mit den Schwerpunkten Theorie und Geschichte des Films unter Einbeziehung projektorientierter Praktika an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät Wien

Beruf

seit 02/2003 In der Pharmabranche tätig