



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Jüdische Filmschaffende in Österreich der
Zwischenkriegszeit 1920 – 1938“

Verfasser

Fischer Stefan Willi Fritz

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Ulrich Meurer

Danksagung

Ich möchte mich als Erstes bei meinem Betreuer Prof. Dr. Ulrich Meurer bedanken, der mir sehr viel Vertrauen hinsichtlich der Fertigstellung dieser Arbeit entgegen gebracht hat.

Außerdem danke ich Herrn Mag. Thomas Ballhausen für das zur Verfügung stellen von Material, Räumlichkeiten und Wissen des Filmarchivs Austria.

Ganz besonderer Dank gebührt meiner Familie. Ihr habt mich immer ermutigt weiter zu machen und mich auch stets tatkräftig unterstützt.

Auch Mascha und Herbert möchte ich für den Ansporn und die konstruktive Kritik, vor allem bezogen auf meine Arbeitsmethoden, danken.

Diese Arbeit widme ich meiner Mutter, die immer an mich geglaubt hat, egal welche seltsame Idee ich bisher in meinem Leben verfolgt habe.

Danke Mama!

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung.....	3
1.1.	Themenschwerpunkt der vorliegenden Arbeit	3
1.2.	Leitfragen und Methoden	3
1.3.	Zur Differenzierung.....	4
2.	Antisemitismus in Zentraleuropa	11
2.1.	Entwicklungen des Antisemitismus in Zentraleuropa ab dem 19. Jahrhundert .	11
2.2.	Aufarbeitung des Antisemitismus im Film – „Tendenzfilme“	24
2.3.	Filmpolitik in Österreich von 1920 – 1938	31
2.2.	Filmsubstanz - Konventionen des österreichischen Kinofilms der Zwischen - kriegszeit	42
3.	Aktion.....	47
3.2.	Filmanalysen	47
	„East and West“ OT „Ost und West“ R: Sidney M. Goldin (A 1923).....	48
	„Die Tat des Andreas Harmer“ R: Alfred Deutsch – German (A 1930).....	56
	„Die vom 17er Haus“ R: Artur Berger (A 1932)	66
	„Heut´ ist der schönste Tag in meinem Leben“ R: Richard Oswald (A 1936)	75
3.2	Zusammenfassende Worte zu den Filmanalysen	83
4.	Conclusio.....	84
4.1.	Kurzbiografien	86
5.	Bibliografie.....	88
6.	Filmografie	91
	Anhang	94
	Erweiterte Sequenzprotokolle	94
	Zusammenfassung	167

1. Einführung

1.1. *Themenschwerpunkt der vorliegenden Arbeit*

Die vorliegende Arbeit beleuchtet in einem kleineren Rahmen das Filmschaffen jüdischer Regisseure der Zwischenkriegszeit in Österreich in den Jahren 1920 – 1936. Die Arbeit gibt des Weiteren einen kurzen Überblick in die Mechanismen des Antisemitismus, der Filmpolitik innerhalb Österreichs dieser Jahre und soll durch die Filmanalysen von vier Werken einen Einblick in die „Funktion“ der Filme des gewählten Zeitraumes aufzeigen. Die gewählten Filmschaffenden sollen nicht in die Rolle als „die jüdischen“ Filmschaffenden der 1920er und -30er Jahre versetzt werden, sondern Beispielhaft den Umgang mit den sozialpolitischen Umwälzungen der damaligen Zeit aufzeigen mit Hinblick auf den schwellenden Antisemitismus und des immer stärker werdenden Deutschnationalismus und Faschismus.

Innerhalb der Arbeit wird somit der genannte Zeitraum auf Basis der weiterführenden Thesen bezüglich der Reaktion von Filmschaffenden aufgezeigt. Die grundlegendsten Mechanismen der politischen Strömungen werden kurz erläutert. Die kulturpolitischen Bewegungen innerhalb der ersten Republik und des Ständestaates sollen ebenfalls dargelegt werden. Dies bildet die erwähnte Basis, auf der - neben vielen anderen Kunstrichtungen - die Filmschaffenden besonders hervorgehoben werden. Die Gruppe der jüdischen Filmschaffenden tritt daraus noch einen Schritt weiter hervor, da sie als die Opfer des Antisemitismus und Faschismus am meisten in ihrem Schaffen beeinträchtigt wurden.

1.2. *Leitfragen und Methoden*

Die leitende Frage lautet, ob und wie die jüdischen Filmschaffenden auf die Antisemitischen und Faschistischen Tendenzen der Jahre 1920 – 1936 reagiert haben. Ob eine Art „Gegenoffensive“ oder „Gegenpropaganda“ durch die jüdischen Filmschaffenden stattfand, ist ebenfalls ein Punkt, den es zu beantworten gilt. In diesem Zusammenhang sollen die Filmbeispiele aufzeigen, inwiefern diese Aufarbeitung stattfand.

Die Methode der Filmanalyse soll den Inhalt der gewählten Beispiele darlegen und die Grundzüge der einzelnen Werke herausarbeiten. Die Grundlage bilden angefertigte „Erweiterte Sequenzprotokolle“ die im Anhang vorzufinden sind. Anhand dieser Protokolle kann der

filmische Inhalt bis in einzelne Details nachvollzogen werden. Für die Filmanalysen wurden die Bereiche herausgelöst, welche am treffendsten die einzelnen Punkte beleuchten.

1.3. Zur Differenzierung

Eine eindeutige Differenzierung gewisser Gruppen innerhalb der Filmschaffenden vorzunehmen, welche ihre Arbeit in der Zwischenkriegszeit als wohl alltägliche Aufgabe ihres Berufsstandes angesehen haben, ist nicht zwangsläufig das Hauptaugenmerk dieser Arbeit. Die Filmschaffenden der Zwischenkriegszeit in Österreich in den Jahren 1920 bis 1938 bieten sicherlich die gesamte Bandbreite an filmischen „Kultur - Arbeitern“ dieser beiden Jahrzehnte. Jedoch kann und soll nicht „unterschlagen“ werden, dass Filmschaffende die als Juden durch die Gesellschaft identifiziert wurden, einer sehr vehementen Verfolgung und Diffamierung durch gewisse Gruppierungen innerhalb der österreichischen Gesellschaft ausgesetzt waren. Der Antisemitismus war in Österreich von jeher präsent und wurde vor allem ab dem 19. Jahrhundert durch die Politik und verschiedenste gesellschaftlichen Gruppen beeinflusst.¹ In den 1920er, aber vor allem den 1930er Jahren, wurde dieser dauerhaft gärende Antisemitismus zu einem Großbrand, der den jüdischen Mitmenschen die Lebensgrundlage im sozialen Gefüge Österreichs entzog und die Juden in weiterer Folge aus dem Land verwies, oder noch schlimmer, sie in eine Welt von Vertreibung und Tod stieß. Die Geschichte zeigt dieses erschreckende Bild einer dramatischen Entwicklung der Gesellschaft in Österreich und den Ausschluss einer Gruppe von Menschen, welche bis dato immer wieder den Versuch einer Assimilierung unternommen haben, aber meist innerhalb dieser (mitteleuropäischen) Gesellschaft, in der deren Leben und Arbeiten stattfand, früher oder später ausgeschlossen wurden.² Diese Beeinträchtigung und die daraus resultierende Reaktion ist die Hauptgrundlage dieser Arbeit. Jüdische Filmschaffende sollen hier nicht als die eine von vornherein spezifische Gruppe innerhalb der Filmschaffenden der Jahre 1920 - 1938 gelten, sondern für den gewählten Zeitraum als die erwähnten Opfer eines Systems aus politischen und somit staatlichen Mechanismen, die mit aller indirekten und direkten Gewalt die jüdischen Filmschaffenden zwang, sich von der Gruppe der österreichischen Filmemacher abzuspalten. Dies war ein besonders herber Schlag, da sich die meisten von ihnen in erster Linie nicht zwingend mit ihrem jüdischen Glauben sondern der filmischen Arbeit identifizierten und als vollwertige Mitglie-

¹ Vgl. Bruce F. Pauley in: Botz, G., & Oxaal, I., & Pollak, M., & Scholz, N. (Hg.). (2002). *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Wien: Czernin Verlag. S. 241ff.

² Vgl. Ebd. S. 243ff.

der der Gesellschaft sahen.³ Die Arbeit soll zeigen, dass diese Trennung, diese Differenzierung, von gesellschafts-, bzw. kulturpolitischen Einflüssen geprägt wurde und sich auch auf die Filmschaffenden auswirkte. Die Fragen nach dem „Wie erging es den jüdischen Filmschaffenden?“ und „Wie reagierten diese auf die immer stärker werdenden antisemitischen und faschistischen Strömungen?“ sollen innerhalb der Arbeit ihren Platz finden. Keinesfalls werden „typisch jüdische“ oder als Gegenüber „typisch nicht-jüdische“ Filme am Ende dieser Arbeit stehen.

Die in dieser Arbeit erläuterte Differenzierung kann im Foucault'schen Sinne gesehen werden.

"[...] Das System der Differenzierungen, das dem Einwirken auf das Handeln anderer zugrunde liegt: juristische oder traditionelle Unterschiede des Status und der Vorrechte, ökonomische Unterschiede in der Aneignung der Reichtümer und der Güter, Unterschiede in der Stellung innerhalb des Produktionsprozesses, sprachliche oder kulturelle Unterschiede, Unterschiede im Können und in den Kompetenzen, usw. jegliches Machtverhältnis bringt Differenzierungen mit sich, die zugleich seine Bedingungen und seine Wirkungen sind."⁴

Foucault sieht in diesem Fall die Differenzierung als eine Bedingung und Wirkung von Machtverhältnissen. Diese hauptsächlich christlich orientierten Machtverhältnisse waren in Zentraleuropa das, was permanent auf die Juden einwirkte und ihnen meist eine Unterscheidung, also Differenz, auferlegte.⁵

Warum also diese Arbeit? Warum aus den Filmschaffenden eine Gruppe heraus lösen? Nun, die jüdischen Filmschaffenden waren einer Gesellschaft ausgesetzt, welche die unterschwellige, bereits „salonfähige Art des Antisemitismus“⁶ innerhalb kürzester Zeit in Ausmaße brachte, die vorher, in dieser Summe und Gewalt, kein Beispiel in der Geschichte hat. Differenzierung war damals an der Tagesordnung. Die jüdischen Mitmenschen wurden als solche bezeichnet, auch wenn diese ihren Glauben nicht offen praktiziert haben.⁷ Doch diese Differenzierung und extreme Hervorhebung einer Volksgruppe aus dem gesamten Bündnis an verschiedenen Völkern und Kulturen ist in keiner Weise mit der Hervorhebung der jüdischen Filmschaffenden dieser Arbeit vergleichbar.

Das Herauslösen der jüdischen Filmschaffenden innerhalb dieser Arbeit zielt einzig und alleine darauf hin, deren Umgang mit den eingangs erwähnten Prozessen innerhalb der österrei-

³ Vgl. Lappin, E. (Hg.). (2004). *Jews and Film. Vienna, Prague, Hollywood*. Juden in Mitteleuropa. Gestern – Heute. Schriftenreihe des Instituts für Geschichte der Juden in Österreich. Wien: Mandelbaum Verlag.

⁴ Foucault, M. (1999). *Botschaften der Macht. Der Foucault – Reader. Diskurs und Medien*. Herausgegeben von Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt. S. 196.

⁵ Zu den Machtstrukturen und dem Antijudaismus in Zentraleuropa des 19 Jhdt. vgl. Beller, S. (2009). *Antisemitismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. S. 37ff.

⁶ Vgl. Bruce F. Pauley in: Botz, G., & Oxaal, I., & Pollak, M., & Scholz, N. (Hg.). (2002). S. 242f.

⁷ Vgl. Allan Janik in: Ebd. S. 121ff.

chischen Gesellschaft aufzuzeigen. Jüdische Filmschaffende wurden im Zuge der „Arisierung“⁸ als „Nichtarisch“ oder „Emigranten“ bezeichnet und durch verleumderische Hetze aus dem Lande, weg von ihrem Schaffensplatz, verwiesen.⁹ Sie wurden Opfer der Umstrukturierung vor allem der Gesellschaften in Zentraleuropa. Sie wurden wegen einer als „neu“ und „besser“ empfundenen Ideologie aus dem Land ihrer Vorfahren geworfen.¹⁰ Dies soll in den folgenden Kapiteln dargestellt werden. Die Werke der Filmschaffenden der 1920er und 1930er Jahre im deutschsprachigen, speziell im österreichischen Raum steht im Vordergrund. Jedoch immer im Hinblick auf die gesellschaftspolitischen Umbrüche zu jener Zeit. Die Arbeit soll möglichst aufzeigen, dass die Filmschaffenden an einem großen Projekt gemeinsam gearbeitet haben – der Unterhaltung der Menschen, der Unterhaltung der Masse, was vor allem auf die ökonomisch erfolgreicherer Filme zutrifft.¹¹ Die jüdischen Filmschaffenden haben sich möglicherweise nicht als solche gesehen, sie waren Filmschaffende, Kulturarbeiter, sie haben verschiedene Filmtexte genauso bearbeitet wie alle anderen Filmschaffenden auch. Dies soll in dieser Arbeit mit berücksichtigt und in einem kleineren Rahmen bearbeitet werden.

Die Folgen ab der Machtergreifung Hitlers für Menschen, die nach dem „Arierparagraphen“¹² nicht mehr von dieser Regierung geduldet wurden, bleiben mit Hinblick auf die gemeinsame Arbeit aller Filmschaffenden dieser Zeit, völlig unverständlich. Das Herauslösen von Menschen mit höchster Begabung im jeweiligen Fachgebiet, insbesondere der künstlerischen, war ein erheblicher Verlust und Einschnitt in die Filmlandschaft, sowie in allen Bereichen des alltäglichen Lebens der damaligen Zeit. Die Masse wurde dazu verleitet „falschen Uniformen und Phrasen“¹³ zu folgen. Diese Masse wurde allerdings nicht überrascht oder zu etwas verleitet, das nicht sowieso schon seit Jahrzehnten in so manchen Köpfen gärte. Die Nationalsozialisten und ihre Politik waren die Spitze einer schon lange andauernden, unterschwelligsten Hassstirade gegen die jüdische Bevölkerung. In vielen Pogromen und Verfolgungen der Geschichte, vor allem Mitteleuropas, waren die Juden Opfer von hasserfüllten, gesellschaftspolitischen Umbrüchen.¹⁴

⁸ Botz, G., & Oxaal, I., & Pollak, M., & Scholz, N. (Hg.). (2002). S. 317

⁹ Vgl. Gerhard Botz in: Ebd. S. 315ff.

¹⁰ Vgl. Sottopietra, D. (1997). *Variationen eines Vorurteils: eine Entwicklungsgeschichte des Antisemitismus in Österreich*. Wien: Passagen Verlag. S. 58ff.

¹¹ Vgl. Loacker, A. (1999). *Anschluß im 3/4 Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930 - 38*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 5ff.

¹² Carsten, F.L. (1977). *Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 296.

¹³ Vgl. Berger, A. (Regie). (1932). *Die vom 17er Haus* [DVD Video] Wien: verlag filmarchiv austria. 00:41:51.

¹⁴ Vgl. Beller, S. (2009). S. 60ff.

Jean Paul Sartre hat in seinem Text „Überlegungen zur Judenfrage“¹⁵ erläutert, dass die Juden im Grunde in ihrem Assimilierungsbestreben immer wieder zum Scheitern verurteilt waren, da sie stets versuchten nicht als Juden zu gelten oder nicht als solche identifiziert werden wollten. Zumindest bezieht er dies auf die französischen Juden vor und während des zweiten Weltkriegs. Sie wollten als Menschen in der Gesellschaft aufgenommen werden. Als Teil einer Einheit, Teil der Masse.¹⁶ Sartre geht zuerst auf die Menschen und deren Authentizität ein:

„Wenn wir darüber einstimmen, daß der Mensch eine Freiheit in Situation ist, wird man leicht verstehen, daß sich diese Freiheit als authentische oder unauthentische definieren kann, je nach der Wahl ihrer selbst in der Situation, in der sie auftaucht. Die Authentizität, das versteht sich von selbst, besteht darin, ein klares und wahrhaftiges Bewußtsein von Situation zu haben, die Verantwortungen und Risiken, die die Situation einschließt, auf sich zu nehmen, mit Stolz oder Demut, mitunter auch mit Grauen und Haß zu ihr zu stehen. Zweifellos verlangt Authentizität viel Mut, und mehr als nur Mut. So ist es auch nicht erstaunlich, daß die Unauthentizität verbreiteter ist.“¹⁷

Der Autor führt hier in Folge dessen die „authentischen Juden“¹⁸ an, welche im Grunde in jeglicher Lebenssituation zu dem stehen, was sie sind, sogar wenn, oder gerade weil, ihnen Verachtung und Hass entgegenschlägt. Der unterschwellige und direkte Antisemitismus wird vom „authentischen Juden“ stets als solcher wahrgenommen und möglichst verarbeitet.¹⁹ Im Gegenzug dazu gibt es laut dem Autor die „unauthentischen Juden“, die ihre Assimilationsbestrebungen nicht aufgeben wollen und eine Verleugnung und ein Ausweichen aus ihrer Identität versuchen.²⁰ Als Gründe führt Sartre die Antisemiten auf der einen Seite und die christliche Gesellschaft mit ihren demokratischen Grundlagen auf der anderen Seite an. Er stellt diese beiden Richtungen als Extreme dar, die in beiden Fällen zu einer Art Identifikation der jüdischen Menschen führen und untereinander sogar so manch Nahverhältnisse in ihren geistigen Inhalten besitzen.²¹ Vor allem im christlich-demokratischen Lager sieht Sartre das Problem, das ein Jude nie nur als Mensch gesehen wird, sondern immer als Beispielsweise „der gute“, „mächtige“ oder „reiche“ Jude.²²

Worauf diese Aussage abzielt, ist die Darlegung einer Differenzierung, die schon lange Jahre vor dem zweiten Weltkrieg begonnen hat und in der Hasspolitik der Nationalsozialisten ihre

¹⁵ Vgl. Sartre, J. P. (2010). *Überlegungen zur Judenfrage*. Deutsch von Vincent von Wroblewsky. 2. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hier S. 9 – S. 91.

¹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷ Ebd. S. 56.

¹⁸ Ebd. S. 57ff.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd. S. 56f.

²¹ Ebd. S. 36ff.

²² Ebd. S. 61f.

traurige Erfüllung fand. Juden wurden stets als solche „identifiziert“ und sogar im demokratischen Denken findet dieser Prozess statt. Sartre schreibt weiter:

„Will man also wissen, was der heutige Jude ist, muss man das christliche Gewissen befragen – man darf nicht fragen „was ist ein Jude?“, sondern „was hast du aus den Juden gemacht?“

Der Jude ist ein Mensch, den die anderen Menschen für einen Juden halten: das ist die einfache Wahrheit, von der man ausgehen muß.“²³

In dieser Aussage steckt der Kern, den auch Sartre im Endeffekt herausarbeiten will. Die Juden sollen nicht auf ihr „jüdisch sein“ reduziert werden. So eine Reduzierung soll diese Arbeit ebenso wenig vornehmen. Konstanze Fliedl hat in der Einleitung des Buches *„Judentum und Antisemitismus“*²⁴ unter anderen folgendes zur „jüdischen Identität“ niedergeschrieben:

„[...] Bereits der Begriff „Judentum“ kann dabei als – historisch oder geographisch bestimmbares – Kollektiv oder aber als ein – subjektiver oder objektiver – Begriff vom „Jüdisch-Sein“ verstanden werden, was als Vorentscheidung ins Spiel kommt. Zwischen Fremd- und Selbstbild, zwischen Relevanz und Irrelevanz tut sich dann ein Spektrum von Optionen auf. Die Frage nach jüdischen Identitäten ist sinnvollerweise nur im Kontext der jeweiligen Situation oder, um nochmals mit Sartre zu sprechen, der konkreten „conditio“ jüdischer Existenz zu stellen. [...]“²⁵

Fliedl spricht also von einer Situationsbedingten Definition der „jüdischen Identität“. An dieser situationsbedingten Definition orientiert sich die vorliegende Arbeit zu einem großen Teil. Der Zeitrahmen innerhalb der Zwischenkriegszeit in Österreich, in der der Antisemitismus ein stets gegenwärtiges Element der Gesellschaft war, gibt hier die Situation der Juden in Österreich vor.²⁶

Das den Filmschaffenden deren „jüdische Identität“²⁷ auf jeden Fall vor Augen geführt wurde, lässt sich an der Tatsache entnehmen, dass viele von ihnen spätestens nach der Einführung des „Arierparagraphen“ in der Filmbranche in Deutschland und später auch in Österreich nicht mehr arbeiten durften. Doch auch schon im Vorfeld gab es einige Hürden, die jüdische Filmschaffende zu nehmen hatten.²⁸

So diskutabel Sartres Aussagen klingen mögen, so deutlich ist doch seine Stellungnahme gegen den Antisemitismus. Sartre klagt den Antisemiten an, er klagt aber auch die Christen an, die in ihrem demokratischen Denken auch zwiespältig sind. Doch die Kernaussage hält am

²³ Sartre, J. P. (2010). S. 44.

²⁴ Betten A. Fliedl K. (Hg.). (2003). *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*. In Zusammenarbeit mit Klaus Amann und Volker Kaukoreit. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 10f

²⁵ Ebd. S. 10.

²⁶ Siehe dazu das nächste Kapitel dieser Arbeit.

²⁷ Vgl. Botz, G., & Oxaal, I., & Pollak, M., & Scholz, N. (Hg.). (2002). S. 228f.

²⁸ Vgl. Loacker, A., & Prucha, M. (Hg.). (2000). *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937*. Wien: Filmarchiv Austria. S. 11ff.

Antisemiten fest. Dessen Irrwege, der Irrationalismus, werden von Sartre auf der Basis einer psychologischen und soziologischen Analyse sehr deutlich geschildert. Sartre fordert einen Liberalismus, der in seinen Grundfesten dem Antisemitismus jegliche Grundlage entzieht. Er fordert die Nicht-Juden dazu auf, dem Antisemitismus Einhalt zu gebieten, da nicht die Juden ein Problem haben, sondern der Rest der Gesellschaft.

Der Individualismus soll hier im Vordergrund stehen.²⁹ Jeder Filmschaffende hat für sich „seine“ Werke erschaffen und sie in die Weiten der damaligen Filmlandschaft entlassen. Wie diese „Produkte“ aussehen, sollen die Beispiele im Kapitel der Filmanalysen aufzeigen.

Somit kann im Zuge dessen nur erklärt werden, dass ein Großteil der Gesellschaft der 1920er und -30er Jahre derart verblendet war, dass sie dem Antisemitismus freien Lauf ließ und sich diesem voll und ganz hingab:

„[...] Wir sind es, die ihn zwingen, sich als Jude zu wählen: ob er flieht oder zu sich steht, wir haben ihn zum Dilemma jüdischer Unauthentizität oder Authentizität gedrängt. Wir haben diese Spezies Mensch geschaffen, die nur Sinn hat als künstliches Produkt einer kapitalistischen (oder feudalen) Gesellschaft und deren einzige Daseinsberechtigung darin besteht, einer noch prälogischen Kollektivität als Sündenbock zu dienen. [...] das von den Nazis vergossene jüdische Blut fällt zurück auf das Haupt eines jeden von uns.“³⁰

Klare Worte mit denen Sartre seine Kernaussage noch weiter vertieft. Die Aufarbeitung der Vergangenheit muss ein steter Prozess bleiben, die Taten und Folgen dürfen niemals vergessen sein.

Sartre hat in seinen Grundaussagen allerdings auch Kritiker hervorgerufen. Unter anderen war dies Abraham B. Jehoshua, der nachdrücklich eine jüdische Selbstdefinition forderte:

„Alle pseudo-Sartreschen Theorien, die als Bedingung für das jüdische Selbst-Verständnis die Existenz des Heiden (in den besten Fällen) oder des Antisemiten (schlechtestenfalls) fordern, welcher den Juden seinerseits zwingt, sich als Jude zu verstehen, sind lächerlich. Ich brauche die heidnische Wahrnehmung oder die Feindschaft des Antisemiten nicht, um meine jüdische Identität zu finden. Gäbe es keinen einzigen Antisemiten in der Welt, würde ich mich immer noch als Jude verstehen wollen. Wie demütigend, jüdische Identität und Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft als eine Art Falle ohne Ausweg darzustellen.“³¹

²⁹ Sartre gibt in einem Interview im Jahr 1947 folgendes bekannt: „Ich glaube an den Beitrag der Juden zur Kultur und zur Zivilisation nur als Individuen. Es scheint mir riskant, von einem spezifischen jüdischen Temperament zu sprechen.“ In: Sartre, J. P. (2010). S. 130.

³⁰ Ebd. S. 82.

³¹ Abraham B. Jehoshua (1986). *Exil der Juden. Eine neurotische Lösung? Essays*. Übers. Von Karin Lorenz-Lindemann, Kuno Lorenz u. Ulrike Bastert. St. Ingbert: Verlag Röhrig. S. 126.

Dies zeigt auf, dass zumindest ein Teil der Juden die jüdische Identität als stets vorhanden ansieht, die durch nichts und niemanden außer den Juden selbst dargestellt oder aufgelöst werden soll.

Die Konzentration auf eine Darstellung der Minderheit, die die Juden in Österreich seit jeher waren, soll im Hinblick auf das oben genannte nicht zwingend stattfinden. Vielmehr soll im Vordergrund das Schaffen der Filmmacher, der Individualisten - der Menschen - stehen, die plötzlich zum „authentischen Jude sein“ durch die sozialpolitischen Umbrüche gezwungen wurden. Die politischeren Filme, *DIE VOM 17ER HAUS* (A 1932) und *DIE TAT DES ANDREAS HARMER* (A 1930), zeigen auf, wie sich die Filmschaffenden in ein solches Lager hinein bemühten und somit Partei ergriffen.³²

Währenddessen konzentrierte sich Richard Oswald vor allem ab der Einführung des Tonfilms eher auf ein Thema, das durchaus als massentauglich angesehen werden kann – dem Musikfilm. Diese Massentauglichkeit sollte eventuell auf die Fähigkeiten des Regisseurs und seiner Darsteller verweisen, die von den Nationalsozialisten in den Jahren zuvor bereits als „nicht-arisch“ und deshalb nicht berechnete Filmschaffende bezeichnet wurden.³³ So wurde zwar ein Werk geschaffen, das die Menschen im Kinosaal konsumieren konnten, allerdings wurde Oswald die Präsentation seiner Arbeiten immer schwieriger bis unmöglich gemacht.³⁴

Diese Prozesse und Vorgänge sollen in den folgenden Kapiteln näher erläutert werden.

³² Bei Artur Bergers Film „Die vom 17er Haus“ kommt dies besonders zur Geltung.

³³ Vgl. Loacker, A. (1999). Hier (Fußnoten) S. 47 u. S. 48. sowie S. 144f u. S. 148ff.

³⁴ Ebd. S. 147ff.

2. Antisemitismus in Zentraleuropa

2.1. *Entwicklungen des Antisemitismus in Zentraleuropa ab dem 19. Jahrhundert*

Der Antisemitismus, vor allem in Mitteleuropa, war bis in die Kriegsjahre des zweiten Weltkrieges nach neuerer Antisemitismusforschung³⁵ ein stetig wachsendes Phänomen der letzten Jahrhunderte. Bis zum brutalen Ausbruch des Rassenantisemitismus unter dem Regime der Nationalsozialisten keimten innerhalb Europas immer wieder antisemitische Tendenzen gegen das Judentum auf, die sich stets mit politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen verbanden. Unterdrückung stand an der Tagesordnung, die Juden wurden nur zu bestimmten Arbeiten zugelassen. Somit etablierte sich im Lauf der Jahrhunderte ein Bild der jüdischen Bevölkerungsgruppe, welches eigentlich von christlich geprägten - politischen - Strömungen erschaffen wurde, um die Juden unterdrückt zu halten.³⁶ Dieser Abschnitt der Diplomarbeit soll einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung des Antisemitismus ab dem 19. Jahrhundert aufzeigen.

Im 19. Jahrhundert etablierte sich unter anderen der Rassenantisemitismus in der so genannten „Rassentheorie“³⁷ und wurde auf eine pseudowissenschaftliche Stufe gehoben. In den 1850er bis in die 1890er Jahren war hier neben vielen Werken von antisemitischen Schriftstellern, auch ein unter dem Pseudonym „K. Freigedank“³⁸ angefertigtes Werk Richard Wagners von 1850 vorzufinden. „*Das Judentum in der Musik*“³⁹ zweifelte die Fähigkeiten der jüdischen Musiker an, die laut ihm nicht als „Deutsche“ galten und deshalb in ihrem Schaffen gar nicht dem authentischen, deutschen Kulturgut entsprechen konnten.⁴⁰

Beller dazu über Wagner:

„[...] Er beklagte zudem die Kommerzialisierung der modernen deutschen Musikwelt und führte dies sowohl auf die Krankheit der modernen deutschen Kultur und Gesellschaft als auch auf die materialistische Natur der Juden zurück, die lediglich daran interessiert seien, ihre „künstlerische Ware“ zu verkaufen, statt wahre Kunst zum Ausdruck zu bringen. [...]“⁴¹

³⁵ Siehe dazu: Sottopietra, D. (1997). bzw. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). *Antisemitismus in Zentraleuropa. Deutschland, Österreich und die Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

³⁶ Vgl. Beller, S. (2009). S. 9ff.

³⁷ Vgl. Ebd. hier: Kapitel 5 „*Die Gefahren der Moderne*“ S. 81ff.

³⁸ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 31f.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Beller, S. (2009). S. 65ff.

⁴¹ Ebd. S. 66.

Der Antisemitismus eroberte im Industrialisierungszeitalter also vor allem die Wissenschaften⁴² und die Kunst. Diese „neue Ideologie“ wurde schließlich bis ins 20. Jahrhundert hinein übertragen und sogar noch weiter vertieft. Die Gesellschaften Europas verfolgten laut Beller bei den Überlegungen zu den Juden drei Richtungen des Antisemitismus:

„[...] Aus der Sicht des religiösen Antisemitismus, der eine Fortsetzung des christlichen Antijudaismus darstellte, folgten die Juden einer oberflächlichen, materialistischen Religion für blinde Ungläubige. Der wirtschaftliche Antisemitismus, der auf Furcht vor Neid auf die angebliche Herrschaft „der Juden“ über die Finanzen beruhte, bezichtigte die Juden, hinter der Verwüstung der traditionellen Wirtschaft durch den Kapitalismus zu stehen. Der kulturelle Antisemitismus machte den materialistischen Rationalismus für die Entzauberung der Welt durch die „Herrschaft des Mammon“ (die auf Geld beruhende Wirtschaft) und den marxistischen Sozialismus verantwortlich [...]“⁴³

Somit waren hier drei Richtungen des Antisemitismus vorgegeben, die der jüdischen Bevölkerung nicht mehr viel „Spielraum“ ließen. Allerdings traten diese Prozesse laut Steven Beller erst ab dem Jahr 1914 konkret in Erscheinung. Davor und parallel dazu hatten die Juden im (mittel-) europäischen Raum durchaus eine Zeit der Integration und Assimilation erlebt. Die gesellschaftlichen Positionen der jüdischen Bevölkerungsgruppe waren durchaus den Nicht-jüdischen Menschen angepasst.⁴⁴

Werner Bergmann und Ulrich Wyrwa nehmen in Bezug auf den Antisemitismus an sich ebenfalls einige Einteilungen vor. Sie definieren die neu entstandene „Abneigung und Hass gegenüber den Juden“⁴⁵ im 19. Jahrhundert. Die beiden Autoren meinen folglich dazu:

„Unter Antisemitismus ist im Unterschied zur traditionellen, religiös motivierten Judenfeindschaft in erster Linie eine politische Einstellung, soziale Haltung und weltanschauliche Orientierung zu verstehen. Doch ist diese Bestimmung als Definition noch nicht hinreichend [...]“⁴⁶

Sie führen zur weiteren Eingrenzung des Antisemitismusbegriffes die „Sprachgeschichtlich Semantische“⁴⁷ sowie „Synonyme, allerdings interpretativ schwierige“⁴⁸ Punkte an und weiter, dass der Antisemitismus kein monolithisches System und eine homogene Erscheinung sei,

⁴² auch mit dem Bezug auf die Darwin'schen Erkenntnisse in „Über den Ursprung der Arten“ (1859) in: Beller. (2009). S. 83ff.

⁴³ Ebd. S. 105.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 106ff.

⁴⁵ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 1.

⁴⁶ Ebd. S. 2.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

da hier stets unterschiedliche Kontexte und abweichenden Zusammenhänge in den verschiedenen Verwendungen des Begriffes vorherrschen.⁴⁹

So wird bei Bergmann und Wyrwa unter anderen von einem durch die Sprache und Geschichte geprägten Begriff mit einem großen Deutungsspielraum ausgegangen. Dass der Antisemitismus als solches keinem starren System unterliegt, führte laut den beiden Autoren dazu, dass er sich so rasch und durchschlagend verbreiten konnte.⁵⁰ Als Grundlegende Definition legen die Verfasser des Weiteren vor:

„Zur Bestimmung dessen, was unter Antisemitismus zu verstehen ist, ist somit der sozial-, wirtschafts-, mentalitäts- und politikgeschichtliche Ort seiner Entstehung im 19. Jahrhundert entscheidend. [...]“⁵¹

Somit wird von Bergmann und Wyrwa unter anderen die Meinung vertreten, dass im 19. Jahrhundert, zumindest im europäischen Raum, eine neue Form des Antisemitismus entstand. In dieser Entwicklung wurde den Juden diverse Schuld in den genannten Bereichen aufgeladen und äußerte sich durch den noch tiefer greifenden Antisemitismus.

„Im Antisemitismus verbanden sich affektive mit weltanschaulichen Motiven, er war zugleich eine Haltung und eine Einstellung. [...] Im Mittelpunkt stand der Kampf gegen die Emanzipation der Juden und ihre Integration in die Gesellschaft, und er verdichtete alle Unterstellungen und Gerüchte zum Wahnbild einer allumfassenden Verschwörung.“⁵²

Somit hat der Antisemitismus eine Integration der Juden in die europäische Gesellschaft zu unterbinden versucht. Durch die Suggestion einer „jüdischen Verschwörung“ wurde innerhalb der europäischen Gesellschaften ein Bild einer jüdischen Bevölkerung gezeichnet, dem viele Menschen erlagen und dadurch den Antisemitismus einen weiteren Vorschub gewährleisteten. Der Sprung ins 20. Jahrhundert war bis zum Beginn des ersten Weltkrieges durchaus mit den antisemitischen Zügen des vergangenen Jahrhunderts geprägt. In Wien war zum Beispiel der als Antisemit bekannte Karl Lueger im Bürgermeisteramt und führte dort eine dementsprechende Politik durch. Lueger kann als einer der Repräsentanten einer neu entstandenen sozialen und politischen antisemitischen Bewegung gesehen werden.⁵³ Lueger begründete seine Karriere als Nachfolger Georg von Schönerer's innerhalb der christlich – sozialen Partei. Dort fasste er verschiedene christlich - nationale, sowie antisemitisch orientierte Gruppen zu dieser einen Partei zusammen und wurde letztendlich viermal zu Wiens Oberbürgermeister ge-

⁴⁹ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 2ff.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 2ff.

⁵¹ Ebd. S. 5.

⁵² Ebd. S. 8.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 50ff.

wählt.⁵⁴ Wien wurde somit zu einer Art „Hochburg“ des Antisemitismus um die Jahrhundertwende. Durch den Erfolg Luegers und vieler weiterer Politiker in (Mittel-)Europa wurde der Antisemitismus auch im Alltagsleben immer vehementer. Die Bevölkerung passte sich an die Gegebenheiten förmlich an.

„Der Antisemitismus wurde damit in allen Teilen Zentraleuropas zu einem kulturellen, den Zustand der Gesellschaft kennzeichnenden Syndrom und zu einem Faktor des Alltagslebens [...] Für die jüdische Bevölkerung wurde er außerdem zu einer alltäglichen Erfahrung, die sie in den verschiedenen Bereichen des sozialen Lebens machen mussten.“⁵⁵

Der Antisemitismus etablierte sich nach den genannten Autoren sogar so stark, dass er zu einem „kulturellen Code“⁵⁶ anwuchs, der sich vor allem in den konservativ eingestellten Kreisen der Gesellschaften Zentraleuropas verfestigte.⁵⁷ Der Mittelstand war in dieser Zeit besonders vom Phänomen des Antisemitismus betroffen, vor allem da er sich in seinem patriarchalischen Ordnungssystem, in dem Ehre und ein Beharren auf moralischer Ökonomie vorherrschte, durch die Juden bedroht fühlte. Der jüdischen Bevölkerung wurde im Zuge dessen eine Schuld an den Krisen und wirtschaftlichen Umständen zugeschrieben. Der Handel und das Handwerk sowie die Angestellten folgten noch dem monarchisch autoritären System, welches dem Antisemitismus, einen sehr guten Nährboden bot.⁵⁸

Die entscheidenden Wortführer des Antisemitismus um die Jahrhundertwende verorteten Bergmann und Wyrwa allerdings im gebildeten Bürgertum.⁵⁹ Trotz der kleineren und aus verschiedenen Teilen der Gesellschaft zusammengesetzten Gruppe, dominierte diese Klasse den Rest der damaligen mitteleuropäischen Gesellschaft. Die Verbundenheit in Kultur und der Wertauffassung prägten laut den Autoren die Sprache des Antisemitismus nachhaltig.⁶⁰ Innerhalb des Bürgertums gab es allerdings verschiedene Auffassungen gegenüber der jüdischen Bevölkerung:

„Was die antisemitischen Haltungen und judenfeindlichen kulturellen Dispositionen im bürgerlichen Alltag auszeichnete, waren vielmehr Ambivalenzen und Brüche. Sie changierten zwischen Ablehnung des offenen Antisemitismus, insbesondere des gewalttätig auftretenden Radauantisemitismus, bei gleichzeitiger Aversion gegen das Judentum. Ferner war im Bürgertum der offene oder verdeckte Anspruch an die Juden verbreitet, zum Christentum zu konvertieren. Die Gespaltenheit im bürgerlichen Anti-

⁵⁴ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 50ff.

⁵⁵ Ebd. S. 52.

⁵⁶ Ebd. S. 53f.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 52ff.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 53ff.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 54f.

⁶⁰ Vgl. Ebd.

semitismus zeigte sich auch darin, dass Juden nach Situationen und nach Kontext unterschiedlich, mal wohlwollend, mal abweisend begegnet wurde.“⁶¹

Das Bürgertum zeigte also verschiedene Seiten im Umgang mit den Juden, allerdings immer mit einem gewissen antisemitischen Hintergrund. Sei dies bei der direkten Ansprache gegen das Judentum als ein Element innerhalb der Gesellschaft, welches vom Bürgertum nicht zu akzeptieren war, oder durch eine quasi „Zwangsassimilierung“ durch Taufe und den Wechsel der Glaubensrichtung.

Der Adel und die Bauern fühlten sich laut den beiden Autoren vor allem in ihrer generellen Existenz bedroht. Der Adel war bei den lautesten Agitatoren des Antisemitismus vertreten, wohingegen die Bauern vom Bild des „Wuchervorwurfs“⁶² bezogen auf das Bankenwesen, welches vorwiegend der jüdischen Bevölkerung zugeschrieben wurde, beeinflusst waren. Die Arbeiter betrachteten den Antisemitismus als einen „Ausdruck der konservativen Gesinnung“⁶³ und lehnten diesen deshalb schon aus Prinzip ab.

Was in diesen Jahren besonders deutlich hervortrat, ist die Tatsache das kirchennahe Gruppierungen in der zentraleuropäischen Gesellschaften dem Antisemitismus sehr offen gegenüber standen. Die christlich orientierten Parteien waren hier die wohl stärksten Vertreter. Von den christlichen Kirchen der damaligen Zeit haben beide Richtungen, die katholische und protestantische, ihre Werteposition gegenüber dem Judentum offen bekundet.

Bei den Protestanten hing viel vom Frömmigkeitsstil, der sozialen Zugehörigkeit und der Theologie der einzelnen Christen ab. Außerdem teilte sich hier die Glaubengemeinschaft in einen konservativ – lutherschen und einen liberaleren Flügel auf. Hier gab es dementsprechend unterschiedliche Auffassungen dem Antisemitismus gegenüber.⁶⁴

Die katholische Kirche hatte vor allem in Österreich großen Einfluss auf die Gläubigen, allerdings gab es auch hier verschiedene Positionen:

„Im dominant katholischen Österreich wiederum wurden innerhalb der katholischen Kirche unterschiedliche Positionen vertreten. Auf der einen Seite stand der dynastisch-staatstragende Klerus, der in der antisemitischen Bewegung eine Gefahr für den Bestand der Monarchie erblickte und sich gegen den politischen Antisemitismus stellte, auf der anderen Seite standen diejenigen Kirchenkreise, die sich um die christlich-soziale Bewegung scharten und den Antisemitismus zu einem Kernpunkt ihres kirchlichen Bekenntnisses und ihrer christlich-politischen Überzeugung gemacht hatten.“⁶⁵

⁶¹ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 54.

⁶² Ebd. S. 55.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 55f.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 56f.

⁶⁵ Ebd. S. 56.

Somit wird aus diesen zusammenfassenden Punkten ersichtlich, wo die Gesellschaft die oben erwähnten tief verwurzelten antisemitischen Tendenzen entwickelte und in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgriff. Doch wie erwähnt, war der Antisemitismus kein starrer Prozess, der sich an einen Punkt festhielt. Die Entwicklung bis hin zum Rassenantisemitismus der Nationalsozialisten forcierte sich bereits in dieser Phase und erreichte schließlich den Höhepunkt in der späteren Zwischenkriegszeit.

Was in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg im Gegenzug bzw. als Abwehr der Juden gegen den immer stärker werdenden Antisemitismus versucht wurde, war die Gründung einiger Organisationen wie den in Deutschland gegründeten „Verein zur Abwehr des Antisemitismus“⁶⁶ und in Österreich den so genannten „Anti-Verein“⁶⁷. Doch die heranwachsende Generation erkannte, dass diese „Vereine“ dem Antisemitismus nicht wirklich Einhalt boten. Dementsprechend wurde die Idee eines zionistischen Staates in Palästina wieder aufgegriffen.⁶⁸ Diese Idee wurde zu einem etwas späteren Zeitpunkt durch Theodor Herzl konkretisiert, der anstatt der Assimilation innerhalb Europas den zionistischen Staat und die Auswanderung der Juden nach Palästina propagierte. Laut Herzl war vor allem dies die Lösung gegen die antisemitischen Angriffe gegenüber den Juden.⁶⁹

Der erste Weltkrieg brachte eine scheinbare Wende in der Entwicklung des politischen Antisemitismus. In Deutschland und Österreich-Ungarn wurde ein so genannter „innerer Burgfrieden“⁷⁰ zwischen der monarchischen Führungen und der jüdischen Bevölkerung vereinbart. Hier war in erster Linie das Kalkül der Monarchen, vor allem die ausländischen Wohltäter aus den USA und dem Zarenreich nicht zu verstimmen, welche zumeist Juden waren. Die Juden ihrerseits versuchten durch dieses Abkommen ihre „patriotische Gesinnung“⁷¹ gegenüber dem Staat klar zu machen:

„[...] Um ihre Loyalität zu beweisen, haben Juden in beiden Ländern zahlreiche Aufrufe verfasst, sich freiwillig zu den Fahnen zu melden. Damit wollten sie, wie es die liberale jüdische Zeitung Wahrheit am 28. August 1914 formulierte, auch die ärgsten Judenfeinde beschämen und zum schweigen bringen.“⁷²

Die jüdische Bevölkerung zeigte also ein hohes Interesse daran, als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft anerkannt zu werden und bekundete dies durch ein sehr hohes Maß an Patriotis-

⁶⁶ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 61.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 61f.

⁶⁹ Vgl. Tobias Grill in: Pattillo-Hess, J.D. & Smole, M.R. (Hg.). (2008). *Die Juden. Eine unbekannte Nation*. Wien: Löcker Verlag. S. 30ff.

⁷⁰ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 62.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd. S. 63.

mus gegenüber dem Staat, in den sie lebten. Sie bekamen in dieser Zeit durch die monarchischen Regierungen eine völlige gesellschaftliche Gleichstellung zugesichert.⁷³

Doch der „Burgfrieden“ erwies sich schon in den ersten Jahren des ersten Welt - Krieges als brüchig. Bereits ab 1914 gab es gegen die jüdische Bevölkerung den Vorwurf der Spionage für den Feind. Der unglückliche Kriegsverlauf spielte der politisch Rechten und somit den Antisemiten in die Hände und führte zu einem Erstarken des Antisemitismus schon während der Kriegsjahre. Den Juden in Österreich, zumindest aus dem galizischen Raum, wurde vorgeworfen sich dem Kriegsdienst zu verweigern. Ein Gerücht, das sich bis Kriegsende vehement in der Bevölkerung verfestigte.⁷⁴ Die galizischen Juden wurden ab 1918 für alle sich verschärfenden Probleme in Österreich, hier vor allem in Wien, verantwortlich gemacht. Aufgrund ihrer Zuwanderung während der Kriegsjahre wurden die ca. 35.000 „Ostjuden“⁷⁵ vor allem wegen ihrer „verarmten“ und „nicht-assimilierten“⁷⁶ Herkunft mit dem Hass einiger Wiener Bevölkerungsgruppen konfrontiert. Die galizischen Juden wurden für die hohe Kriminalität und den wirtschaftlichen Abschwung in Österreich verantwortlich gemacht. Die antisemitischen Parteien des christlich-sozialen Lagers besinnen sich zurück auf ihre Wurzeln. Auch die Parteinahfolger des Georg von Schönerer führten ab 1918 wieder eine deutliche antisemitische Gesinnung im Parlament ein.⁷⁷

Im Wahlkampf von 1919 führten die christlich-sozialen und deutschnationalen Parteien ihren Wahlkampf mit antisemitischen Parolen an. Die Sozialdemokraten wurden von diesen beiden Lagern als „Judenschutztruppe“ hingestellt und dementsprechend verunglimpft.⁷⁸

Eine der Folgen des verlorenen Krieges der Mittelmächte war vor allem eine zunehmende Radikalisierung und Verrohung innerhalb der Gesellschaft. Diese Entwicklung machte auch vor der Politik nicht halt, obwohl Juden nun endlich dazu berufen waren, einige machtvollen Positionen einzunehmen. Zugleich entstand auch ein „neuer Mythos vom Juden“⁷⁹, der sich auf einer Weltverschwörung des Judentums gegen den Rest der Welt begründete. Saul Friedländer erwähnt dies im Zusammenhang mit dem Vorwurf der „Zersetzung der arischen Rasse“⁸⁰.

⁷³ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 62ff.

⁷⁴ Vgl. S. 63f.

⁷⁵ Ebd. S. 66.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 66ff.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 67f.

⁷⁹ Saul Friedländer in: Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 70.

⁸⁰ Ebd. S. 70.

Die Gesellschaften Zentraleuropas definierten im Zuge dieser neuen Entwicklungen auch die „Judenfrage“ neu⁸¹, indem eine scharfe Trennung zwischen „Deutsch“ und „Jude“ vorgenommen wurde. Die Juden wurden hier als „abstrakte Andere“ dargestellt.⁸² Dies passierte laut Bergmann und Wyrwa paradoxerweise parallel mit der politischen und kulturellen Integration der Juden an sich.⁸³ In Österreich wurden die Juden vor allem mit der Kriegsniederlage, dem Sozialismus und der Demokratie assoziiert. Das christlich-soziale Lager hatte im Zuge der Regierungstätigkeit und der Verfassung der 1. Republik die katholische Kirche mit diversen Privilegien versehen, welche die antijüdische Position im öffentlichen und politischen Leben weiter manifestierten.⁸⁴

„Kriegsniederlage, Revolutionsfurcht, ökonomischer Kollaps und Brutalisierung des politischen Lebens führten in Deutschland und Österreich zu einer bis dahin unbekannten Mobilisierung des Antisemitismus. [...] Entsprechend gewannen antidemokratische und völkisch-antisemitische Gruppen Mitglieder hinzu, oder wurden neu gegründet, sodass über hundert antisemitische Orden und Bünde sowie zahlreiche völkische Verlage in Deutschland in diesen Jahren aktiv waren, in Österreich zählte man gar über tausend.“⁸⁵

Die antijüdische Entwicklung schritt nun weiter voran, obwohl die Sozialdemokratie zum Großteil, nicht nur mit deren Mitgliedern, dagegen hielt. Der Antisemitismus beschränkte sich in Österreich bald nicht mehr nur auf Wien, sondern begann auch in den Bundesländern immer weiter Fuß zu fassen:

„[...] Die Antijüdische Politik und soziale Ausgrenzung von Juden blieb aber nicht auf Wien begrenzt, es gab auch in Oberösterreich und Tirol Aufenthaltsbeschränkungen für Juden in Kurorten oder die Weigerung, sie in Restaurants und Hotels zu bedienen. 1921 führte der Deutsch-österreichische Alpenverein auf Drängen seines österreichischen Zweiges den Arierparagraphen ein. Diesem Beispiel folgten später weitere Freizeit- und Sportvereine.“⁸⁶

Der politische Antisemitismus begann sich in diesen Jahren also auch in den Freizeitaktivitäten bzw. gesellschaftlichen Zusammenkünften zu etablieren. Die „Verkleinerung“ des Staates Österreich führte zu einem weiteren Punkt des gesellschaftspolitischen Antisemitismus.⁸⁷

Der kleinere Staat benötigte nicht mehr so viel Personal wie Österreich-Ungarn zuvor, deshalb versuchten einige Arbeitssuchende in „jüdische Berufe“ der Industrie und freien Berufe

⁸¹ Botz, G., & Oxaal, I., & Pollak, M., & Scholz, N. (Hg.). (2002). S. 241f.

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 70f.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 72.

⁸⁵ Ebd. S. 72.

⁸⁶ Ebd. S. 74.

⁸⁷ Pauley in: Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 74.

vorzudringen. Die christlich - soziale Partei schreckte dabei nicht davor zurück, Juden zu entrechten und somit aus ihren Erwerbszweigen zu drängen.⁸⁸

Die Propaganda gegen die Juden wurde ab den frühen 1920er Jahren auf eine völlig neue Ebene ausgetragen. Klebmarken, Handzettel, Broschüren sowie judenfeindliche Abdrucke in Zeitungen und Zeitschriften waren plötzlich an der Tagesordnung. Antisemitische Autoren und deren Hetzschriften hatten schon in diesen Jahren eine Hochkonjunktur. Die 1919 erstmals in Erscheinung getretenen „*Protokolle der Weisen von Zion*“⁸⁹, eine vermutlich durch den russischen Geheimdienst herausgegebene Hetzschrift bezüglich einer Weltverschwörung der Juden gegen die restliche Welt,⁹⁰ wurden in diesen Jahren in hoher Auflagenzahl publiziert. Die antisemitischen Vereinigungen nutzten auch Großkundgebungen dazu die Massen gegen die jüdische Bevölkerungsgruppe zu mobilisieren. Laut Bergmann und Wyrwa folgten aus diesen Kundgebungen nicht selten gewalttätige, antijüdische Übergriffe.⁹¹

Das christlich - soziale Lager machte in diesen Jahren keinen Hehl aus deren politischer Überzeugung und dem daraus resultierenden Antisemitismus. Auch Gewalt spielte bei Veranstaltungen dieser Partei immer wieder eine Rolle. Vor allem die Juden aus dem Osten waren ein beliebtes Ziel für die Hassattacken der christlich - sozialen Anhängerschaft. Die Sozialdemokraten versuchten zwar den Antisemitismus im Großen und Ganzen einzudämmen, schreckten aber auch nicht davor zurück eine Ausweisung der „Ostjuden“ zu fordern.⁹² Anfang der 1920er Jahre verfasste die Sozialdemokratische Partei sogar die Schrift „*Der Judenschwindel*“⁹³ in dem der Stereotyp des „reichen Juden“ aufgezeigt wurde.

1923 wird in den 1920er Jahren als das Jahr mit den häufigsten antisemitischen Kundgebungen innerhalb Österreichs veranschlagt.⁹⁴ Der von dem CSP (Christlich - Soziale Partei) Abgeordneten Dr. Straffer und Richard Steidle, dem späteren Heimwehrführer, gegründete „Antisemitenbund“ war in diesem Jahr laut den Autoren, was Kundgebungen angeht, hochaktiv, sodass verschiedene jüdische Organisationen dagegen eine Pressekonferenz abhielten, um den Ganzen Einhalt zu gebieten. Einen tragischen Höhepunkt der Welle des Antisemitismus bildete der politisch motivierte Mord an Hugo Bettauer im Jahre 1925.⁹⁵

„Antisemitismus wurde für die jüdische Bevölkerung Zentraleuropas zu einer alltäglichen Erfahrung, die antisemitische Bedrohung zu einem unmittelbaren Erlebnis. Zugleich haben sie diese Erfahrungen in komprimierten Erfahrungsschüben, ausgelöst

⁸⁸ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 74f.

⁸⁹ Ebd. S. 75.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd. S. 75f.

⁹² Ebd. S. 76f.

⁹³ Ebd. S. 80f.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd. S. 76f.

durch eigene Erlebnisse oder ferne Ereignisse, zu Einsichten in das gesellschaftliche Zusammenleben verarbeitet. Schon frühzeitig haben jüdische Intellektuelle versucht, die antisemitische Bedrohung begrifflich und historisch zu fassen und auf die Erfahrung des Antisemitismus politisch zu reagieren.“⁹⁶

Was aus diesen Ereignissen resultierte, war ein oberflächliches Abflauen des „Radauantisemitismus“ bis hin zum Ende der 1920er Jahre. Allerdings wurde Antisemitismus an sich plötzlich „salonfähig“⁹⁷, die Frage, ob jemand Jude sei, wurde auf der gesellschaftlichen Ebene immer wieder gestellt und galt als ein etabliertes Kriterium vor allem im großbürgerlichen Milieu.⁹⁸ Peter Melchiar meint dazu, dass der Reiz des „Gesellschaftsspiels jemanden als Jude zu demaskieren“ damals ein ganz besonderer war.⁹⁹

Der Antisemitismus schwellte in den folgenden Jahren, trotz einer etwas entspannter wirkenden Wirtschaftslage, weiter in der österreichischen Gesellschaft vor sich hin. Die Politik, besonders die christlich – soziale Partei, ließ keinen Moment von ihren antisemitischen Tendenzen ab. Zwar wurde nicht mehr so oft wie in den Jahren zuvor lauthals demonstriert, doch im Parteiprogramm blieb die klare antijüdische Haltung fest verankert. Die „Judenfrage“ keimte ebenfalls immer wieder auf:

„Innenpolitische Probleme und neu ausbrechende Finanzskandale wurden in der österreichischen Öffentlichkeit jedoch immer wieder mit der „Judenfrage“ in Verbindung gebracht. Im Programm der *Christlichsozialen Partei* (Art. VIII 1926) hieß es weiterhin, dass sie gegen die „Übermacht des zersetzenden jüdischen Einflusses auf geistigem und wirtschaftlichen Gebiet“ vorgehen werde, ohne dass sie allerdings auf die Einführung diskriminierender Gesetze hinarbeite [...]“¹⁰⁰

Der Widerspruch zwischen einem Ankämpfen gegen angebliche „zersetzende Jüdische Einflüsse“ und dem, dass die Christlich - Sozialen angeblich kein diskriminierendes Gesetz daraus hervorbringen wollten, ist offensichtlich. Die Attacken, vor allem gegenüber jüdischen Studenten und Professoren im universitären Bereich, nahmen unterdessen stetig zu bzw. flauten nie ab. Zwar gewährleistete der Staat eine angebliche Sicherheit,

„Solange in Österreich die parlamentarische Demokratie funktionierte, waren die Juden zwar einem aggressiven Antisemitismus ausgesetzt und wurden an den Universitäten und in den Berufsverbänden diskriminiert, doch gab es staatlicherseits keinerlei Einschränkungen, geschweige denn eine Bedrohung von Eigentum und Leben.“¹⁰¹

doch wie schon im ersten Satz des Zitats klar wird, wurde die staatliche Autorität, mit Billigung der einschlägigen Parteien, immer wieder untergraben. Die konservativen Kräfte, spezi-

⁹⁶ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 59.

⁹⁷ Ebd. S. 76.

⁹⁸ Ebd. S. 76f.

⁹⁹ Peter Melchiar in: Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 76.

¹⁰⁰ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 84.

¹⁰¹ Ebd.

ell in Österreich, hatten vor allem auf dem politischen Feld immer noch die Vormachtstellung und behaupteten diese direkt oder indirekt. Wien galt hier als Ausnahmeerscheinung. Die Sozialdemokraten stellten hier ab 1921 den Bürgermeister und die Landesregierung. Die Stadt lag bis zum Verbot der sozialdemokratischen Partei 1934 fest in „roter“ Hand.¹⁰² Die Machtkämpfe zwischen den großen Parteien fielen oft gewalttätig aus. Dies zeigt der Brand des Justizpalastes 1927 und der Bürgerkrieg Anfang der 1930er Jahre. Ab 1933 stand ein neues politisches System in Österreich an der Spitze, der „Austrofaschismus“ unter der Herrschaft von Engelbert Dollfuß.¹⁰³

Der Druck der Nationalsozialisten aus Deutschland Anfang der 1930er Jahre ließ auch in Österreich den Antisemitismus wieder stärker ansteigen.¹⁰⁴ In Folge dessen, dass die Regierung Dollfuß die Nationalsozialisten, wie auch die Sozialdemokraten und die kommunistische Partei, verbot, wollte sich Dollfuß in seinem Faschismus mehr an Italien orientieren und den Antisemitismus der deutschen Führung nicht übernehmen. Dollfuß führte hier einen „Mittelweg“¹⁰⁵ ein, indem er in der ansonsten stark zensierten Presse den Antisemitismus zuließ, während er antijüdische Maßnahmen durch seine Regierung nicht propagierte. Allerdings wurde in den Jahren des Austrofaschismus eine österreichische Staatsgesinnung etabliert, die auf christlich-katholischer und traditionalistischer Basis stand und Juden, bei aller offiziellen Toleranz, ausschloss.¹⁰⁶

In der „Vaterländischen Front“, der Partei welche Dollfuß 1933 gegründet hat, war der Antisemitismus vor allem auf den unteren Ebenen der Parteihierarchie zu finden. Die Akzeptanz von Juden erfolgte hier meist nur dann, wenn diese „religiös und national-jüdisch“ eingestellt waren. Liberale und Sozialistische Juden wurden von den unteren Parteigängern Dollfuß' meist als „Assimilanten“¹⁰⁷ oder „Auswürfe des Judentums“¹⁰⁸ sowie als „Gefahr für den gesunden Volkskörper“¹⁰⁹ attackiert. Dies war meist mit nationalsozialistischen Zügen verbunden, die ihren Einfluss unter den Dollfuß Anhängern so indirekt geltend machen konnten.

1934 wurde Engelbert Dollfuß bei einem missglückten Putschversuch der Nationalsozialisten ermordet. Kurt Schuschnigg übernahm von da an die Parteiführung und somit die Macht in Österreich. Er führte den Kurs von Dollfuß weiter, auch was die Juden betraf:

¹⁰² Vgl. Kos, W. (Hg.). (2010). *kampf um die stadt*. Wien: Wien Museum; Czernin Verlag. S. 318ff.

¹⁰³ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 64ff.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 69ff.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 64ff.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 86ff.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 87.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

„Als Bundeskanzler Dollfuß bei einem missglückten Putschversuch der Nationalsozialisten am 27. Juli 1934 erschossen wurde, war dennoch unter den Österreichischen Juden das Entsetzen groß, da er nach ihrer Auffassung für die Versöhnung der Klassen in Österreich eingetreten war. Sein Nachfolger Kurt Schuschnigg sicherte den Juden in wiederholten Erklärungen zur "Judenfrage" Gleichbehandlung zu, äußerte aber zugleich Verständnis für den Antisemitismus von Nichtjuden, die ihre Existenzangeichts der Wirtschaftskrise in bestimmten, von Juden beherrschten Wirtschaftszweigen bedroht sahen. [...]“¹¹⁰

So setzte Schuschnigg dort an, wo Dollfuß aufgehört hatte. Er schloss die nationalsozialistische Propaganda zwar oberflächlich aus, doch diverses Gedankengut wurde indirekt durchaus auch von den Austrofaschisten übernommen. Der damalige österreichische Staat und dessen faschistische Regierung arbeiteten eng mit der katholischen Kirche zusammen. Die katholische Kirche verfolgte hier denselben Kurs der Regierung, was eine Art „traditionelle Judenfeindschaft“¹¹¹ anging, lehnte aber die Rassenlehre ab.¹¹² Dies war in der Abgrenzung von Hitler – Deutschland ein wichtiger Punkt. Die Kirche fürchtete die antichristliche Haltung der Hitlerregierung, die Austrofaschisten den politischen Anschluss. So vereinten diese „Ängste“ die beiden Lager noch tiefgreifender.¹¹³

Die protestantische Kirche orientierte sich in diesen Jahren stärker am Nationalsozialismus. Da die Protestanten ebenfalls eine Minderheit als Glaubensgemeinschaft in Österreich bildeten, wurde diese Richtung vor allem als eine Art Protesthaltung gegenüber der katholischen Macht im Staate eingenommen. Auch dem radikalen Antisemitismus des nationalsozialistischen Regimes stimmten die damaligen Protestanten zum größten Teil zu.¹¹⁴

Der Antisemitismus nahm auf allen Ebenen der österreichischen Gesellschaft weiter zu. In den Berufsorganisationen beispielsweise der Rechtsanwälte und Ärzte fanden sich immer mehr Anhänger der Nationalsozialisten, die vor allem die Einführung eines „Arierparagraphen“ in ihren jeweiligen Berufsständen forderten.¹¹⁵ Die Regierung unter Schuschnigg betrieb, wie bereits erwähnt, zwar keine offizielle Ausgrenzung der Juden, unterstützte aber die verschiedenen Stände in deren Anliegen, indem zum Beispiel ein „numerus clausus“ eingeführt wurde. Auch eine Gesetzesnovelle des Jahres 1934 benachteiligte Juden sehr stark, obwohl diese nicht direkt genannt wurden. Eine Trennung von christlichen und nichtchristlichen Klassen in den Schulen war ebenfalls eine der antisemitischen Maßnahmen der

¹¹⁰ Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S.87.

¹¹¹ Vgl. Hannot, W. (1990). *Die Judenfrage in der katholischen Tagespresse Deutschlands und Österreichs 1923 - 1933*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag. S. 54ff.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 88f.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 89f.

¹¹⁵ Vgl. Ebd.

Austrofaschisten.¹¹⁶ Sie standen also keineswegs „offener und toleranter“ als die Nationalsozialisten den Juden gegenüber. Es gab nur andere Schwerpunkte, welche durch die Regierung in Österreich gesetzt wurden.¹¹⁷

Ab 1934 gelangten die Nationalsozialisten in Österreich zu immer größeren Einfluss. 1938 mussten sich Schuschnigg und seine Regierung, nach einem missglückten Versuch einer Volksabstimmung gegen den „Anschluss“ an Hitlerdeutschland, den Nationalsozialisten schließlich geschlagen geben. Hitler wurde in Österreich freudig empfangen, der „Anschluss“ wurde vom nationalsozialistischen Regime im März 1938 feierlich inszeniert.¹¹⁸ Spätestens von diesem Zeitpunkt an galten dieselben Gesetzmäßigkeiten wie in Hitlerdeutschland. Der Antisemitismus wurde nun zum Rassenantisemitismus der Nationalsozialisten und in Österreich mit extremer Brutalität durchgesetzt.¹¹⁹ Juden wurden innerhalb weniger Monate zwangsenteignet und gedemütigt. Sie wurden auf offener Straße misshandelt und unter den Augen vieler Schaulustiger verhöhnt und teilweise ermordet. Die schnell installierten SA und Gestapo-Trupps führten massenhaft „wilde Übernahmen“¹²⁰ von jüdischen Unternehmen durch. In Wien fanden die so genannten „Novemberpogrome“¹²¹ statt, bei denen ebenfalls viele Menschen jüdischen Glaubens vertrieben und ermordet wurden. Besonders schwer setzten diese „Pogrome“ in den Außengemeinden Wiens ein. Bei diesen Hetz-, und Hassaktionen wurden rund einhundert Juden ermordet, 4600 Männer in Konzentrationslager verschleppt, 7500 jüdische Geschäfte sowie 42 Synagogen und Bethäuser zerstört.¹²²

„[...] Dabei spielt der spezifische Charakter des Wiener Antisemitismus eine wichtige Rolle, da dieser nach Gerhard Botz "mehr als bloß ein ideologisches Konstrukt von der unterschiedlichen Wertigkeit der Rassen" als vielmehr wirtschaftlich und religiös-kulturell geprägt war. Vor allem für Wien, wo die Mehrzahl der Österreichischen Juden lebte, stellten diese ein "großes wirtschaftliches Zielpotential" für die Antisemiten dar. In der Judenverfolgung in Wien, aber auch in anderen größeren Städten des Reiches wie in den ostmitteleuropäischen Vasallengebieten kann man mit Botz geradezu einen "Ersatz für Sozialpolitik" sehen. Die "wilden Arisierungen" in Österreich führten dort im April zu "Arisierungsverordnungen", die wiederum auf das "Altreich" zurückwirkten und dort den Arisierungsprozess beschleunigten. [...]"¹²³

Das Jahr 1938 und der „Anschluss“ an Hitlerdeutschland markierten für die Juden in Österreich eine schier unglaubliche Welle des Hasses und der Verachtung aus der Bevölkerung.

¹¹⁶ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 90f.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Berger, P. (2008). *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. S. 198ff.

¹¹⁹ Ebd. S. 205ff.

¹²⁰ Vgl. Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 100f.

¹²¹ Vgl. Ebd. S. 101ff.

¹²² Vgl. Ebd. S. 102f.

¹²³ In: Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 103.

Die Mechanismen des Nationalsozialismus griffen in der österreichische Bevölkerung zwar schon weit vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten um sich, doch die brutale Gewalt vor allem gegenüber dieser einen Gruppe von Menschen innerhalb der Bevölkerung entlud sich größtenteils innerhalb dieser wenigen Monate. Das Wien hier die meisten Opfer dieses Regime-, und Ideologiewechsels zu beklagen hat, zeigt das oben angeführte Zitat, da hier die größte Gruppe an jüdischen Menschen versammelt war. Wien als kosmopolitische Stadt war schon unter den Austrofaschisten mehr oder weniger zum Erliegen gekommen. Die Nationalsozialisten schnitten diese Bemühung einer offenen Weltstadt jedoch komplett ab, um die Ostmark mit der darin festgesetzten Hauptstadt Wien als eine Art zweites Berlin zu etablieren. Die nationalistische Führung wollte das Großdeutsche Reich, dieses wurde mit großen Hoffnungen durch die Bevölkerung, vor allem in Österreich, verbunden.¹²⁴ Doch durften in diesem Reich gewisse Bevölkerungsgruppen nicht mehr vorhanden sein und wurden in den folgenden Jahren durch Vertreibung und Genozid aus der Gesellschaft der Nationalsozialisten eliminiert.

2.2. *Aufarbeitung des Antisemitismus im Film – „Tendenzfilme“*

Der Film in den frühen 1920er bis zu den späten 1930er Jahren bot ein sehr starkes Werkzeug, um ein, oft massenhaftes, Publikum zu unterhalten.¹²⁵ Sehr oft wurde ein hauptsächlich fiktionales Bild im Zeichen der Propaganda vermittelt.¹²⁶ Diese Propaganda wurde auch in so genannten „Tendenzfilmen“¹²⁷ angewendet, um ein bestimmtes Thema filmisch zu bearbeiten. In den folgenden Beispielen sollen diese Tendenzfilme, auf den Antisemitismus und das Judentum der 1920er und 1930er Jahre in Österreich bezogen, erläutert werden.

Der Film *OPFER DES HASSES* aus dem Jahr 1923 von Regisseur Hans Marschall ist ein deutlicher Fall eines „Tendenz-“, bzw. „Propagandafilmes“. ¹²⁸ Wie oben bereits kurz geschildert, war Anfang der 1920er Jahre vor allem die christlich - soziale Partei damit beschäftigt, die Juden aus den galizischen Ländereien in ein sehr schlechtes Licht zu rücken, um deren Interessen und ideologische Stellung ganz offen zu propagieren. Im Gegenzug dazu versuchte

¹²⁴ Vgl. Berger, P. (2008). S. 198ff.

¹²⁵ Vgl. Konlechner, P. & Kubelka, P. (Hg.). (1972). *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 - 1945*. Wien: Österreichisches Filmmuseum. S. 3ff.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). *Die Stadt ohne Juden*. Edition Film und Text 3. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 13f.

¹²⁸ Vgl. Kohlbauer-Fritz, G. (Hg.). (2000). *Zwischen Ost und West. Galizische Juden und Wien*. Wien: Jüdisches Museum Wien. S. 154f.

unter anderem das „Jüdische Hilfswerk“ sich als Opposition und vor allem Hilfsorganisation für die ostjüdischen Flüchtlinge in Wien und Umgebung einzusetzen. Die Helfer teilten sich zur damaligen Zeit in viele verschiedene Richtungen der staatlichen und privaten Hilfe auf.¹²⁹ Der Film *OPFER DES HASSES* erzählt dazu die Geschichte der hilfsbereiten (jüdischen) Bevölkerung aus Wien, die Flüchtlinge aus dem Osten mit offenen Armen aufnimmt. Der Inhalt des Filmes stellt sich folgendermaßen dar:

OPFER DES HASSES spielt in Wien und Russland der Zeit um 1917 - 1923. Der Fabrikant Goldschmidt verliert in den Revolutionstagen seine Fabrik. Diese wird ihm von den eigenen Arbeitern „abgenommen“. Auch sein Heim verliert Goldschmidt und seine Familie an die Revolutionäre.¹³⁰ Auf der Flucht wird die Familie von Jakob, einem noch treuen Arbeiter Goldschmidts, aufgenommen. Als aber auch im Dorf und somit auch Jakobs Haus die Kosaken plündernd und mordend einfallen, sterben bis auf Goldschmidt und seine beiden kleinen Enkel alle. Sie flüchten und kommen zu einer Zweigstelle des „Jüdischen Hilfswerk“ in Russland. Von dort werden sie weiter nach Wien gebracht. In Wien scheint eine heile Welt zu existieren, da der Großvater in einem Heim eine Anstellung und die beiden Enkelkinder eine fundierte Ausbildung erhalten. Nachdem im Film die verschiedenen Einrichtungen zur „Rettung der Pogromopfer“ ausführlich gezeigt wurden, ist Goldschmidt in einer Vorausblende als alter Mann zu sehen, der glücklich seinen frisch ausgebildeten Enkel im Pflegeheim empfängt. Die Enkelin wird nicht mehr gezeigt. In diesem Pflegeheim erzählt Goldschmidt einige Jahre später auch einem „Landsmann“ seine tragische Geschichte. Dieser Landsmann soll laut Goldschmidt unbedingt den anderen Opfern in der alten Heimat helfen, indem er Goldschmidts Schicksal weiter erzählt. Am Ende des Filmes erscheinen noch drei kleine Mädchen, die einen Spendenaufruf an die Zuschauer starten und daran appellieren, so viel als möglich für die gute Sache zu spenden.

Der Film zeigt eine „heile Welt“ für jüdische Flüchtlinge aus dem Osten.¹³¹ Im Gegensatz zur Meinung der Christlich-Sozialen und anderer antisemitischer Parteien, sollte dieser Film wohl viele Juden aus dem Osten Europas dazu bewegen, sich nach Wien zu begeben, um dort unter anderen mit Hilfe des „Jüdischen Hilfswerk“ ein neues, relativ unbeschwertes Leben zu führen.

¹²⁹ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 323ff.

¹³⁰ Im Film ist der Übergang zwischen Revolutionistischen Arbeitern und Kosaken fließend. Die Revolutionäre werden im Gegensatz zu den Kosaken allerdings in diesem Werk allerdings nie als Mörder dargestellt.

¹³¹ Vgl. Kohlbauer-Fritz, G. (Hg.). (2000). S. 154f.

Die Wahrheit sah allerdings ganz anders aus. Viele der Flüchtlinge sahen sich katastrophalen Wohn- und Lebensbedingungen gegenüber. Ganz zu schweigen von den ständigen antisemitischen Anfeindungen nicht nur durch die politischen Organe.¹³² Wie bereits oben erwähnt waren ca. 35.000 jüdische Flüchtlinge aus den ehemals galizischen Gebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie nach Kriegsende in Wien ansässig. Da die altösterreichische Staatsbürgerschaft keine Gültigkeit mehr besaß, wurden die jüdischen Flüchtlinge als Ausländer bezeichnet und hatten dementsprechend keinerlei Rechte mehr auf dem neuen österreichischen Staatsgebiet.¹³³

Beim Mitgefühl für die Flüchtlinge, für die leidenden Menschen, setzt der Film *OPFER DES HASSES* an. Durch die Darlegung der Umstände eines Einzelschicksals soll möglichst ein Schluss auf all die anderen Schicksale der Vertriebenen aufgezeigt werden. Der Zeitpunkt der Erscheinung wird in der Literatur in verschiedenen Jahren angegeben.¹³⁴ In diesem Fall wäre das Jahr der wirklichen Erscheinung des Filmes sehr interessant, da 1923 zumindest die Übergriffe auf die „Ostjuden“ etwas abebbten und auch in der Politik das Thema etwas weniger offensiv bearbeitet wurde. Allerdings blieb die Situation für die Juden im Allgemeinen weiterhin angespannt. Antisemitismus und Benachteiligungen blieben weiterhin ein ständiger Begleiter aller jüdischen Menschen in Österreich.¹³⁵

Diese genannte „heile Welt“ wird in einem weiteren „Tendenzfilm“ der frühen zwanziger Jahre im Grunde vollkommen zerstört. Zumindest innerhalb der Erzählung zeigt der Film *DIE STADT OHNE JUDEN* aus dem Jahr 1924 eine Gesellschaft auf, die die jüdischen Mitbürger nicht mehr unter sich haben will. Der Bundeskanzler von „Utopia“ führt im Vertrauen auf seine Auffassungsgabe und dem Willen des Volkes einen radikalen Schritt durch, er verweist alle Menschen jüdischen Glaubens, ob aktiv oder passiv, aus dem Land. Durch diesen Schritt erhofft sich die Regierung einen erheblichen Aufschwung der Wirtschaft und den Rückgang der Arbeitslosigkeit. Auch die Wohnungsknappheit soll durch diese extreme Maßnahme gemildert werden. Die politisch führende Partei gründet sich auf einer „deutsch – nationalen“ Ideologie, die durch einige ältere Herren, welche dem Trinken nicht abgeneigt sind, repräsentiert werden. Die Erzählung des Filmes führt dahin, dass der Staat „Utopia“ ohne die angeblich so „wirtschaftstreibenden“¹³⁶ Juden nicht existieren kann. In einer trickreichen Inszenie-

¹³² Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 318ff.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 330f.

¹³⁴ In Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). mit 1920 in Kohlbauer-Fritz, G. (Hg.). (2000). mit 1923.

¹³⁵ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 340ff.

¹³⁶ Breslauer, H.K. (Regie). (1924). *Die Stadt ohne Juden*. [DVD - Video]. Edition Der Standard. 00:37:49.

nung am Ende des Filmes wird das „Judengesetz“¹³⁷ wieder außer Kraft gesetzt und die jüdische Bevölkerung ist wieder willkommen im Lande. Was der Film allerdings am Ende noch zeigt ist, dass diese ganze Erzählung womöglich nur ein „Alptraum eines Antisemiten“¹³⁸ war und all diese Vorgänge nie in der filmischen Wirklichkeit stattgefunden haben.¹³⁹

In diesem Punkt widersprachen sich die Erzählung aus der Vorlage des Romans von Hugo Bettauer und den filmischen Vorstellungen und Inszenierungen von Hans Karl Breslauer.¹⁴⁰ Breslauer führte erstens nicht Wien als „Stadt ohne Juden“ wie im Roman an und inszenierte zweitens das Ende völlig neu eben als diesen „Alptraum eines Antisemiten“.¹⁴¹ Dies führte zu Verwerfungen zwischen Bettauer und Breslauer.¹⁴² Trotz allem verweist dieses als „Tendenzfilm“¹⁴³ bezeichnete Werk auf eine abstraktere Form des Antisemitismus. Sehr deutlich ist die Ausweisung und Vertreibung der Juden ein antisemitischer Akt. Doch auch die Folgen aus der Vertreibung, dass die Wirtschaft des Landes förmlich zusammenbricht, weil einerseits die Juden im Land die Ökonomie nicht mehr unterstützen und andererseits angeblich jüdische Großbankiers dem kleinen Land „Utopia“ sämtliche Finanzgeschäfte im Ausland untergraben oder verhindern, zeigen antisemitische Züge. Hier werden Stereotypen erfüllt, sie werden auch als solche dargestellt.¹⁴⁴ Dies war auch in der zeitgenössischen Kritik zum Film zu vernehmen. Der angebliche „Tendenzfilm“ wurde in seiner Handlung und dem handwerklichen Können des Regisseurs stark kritisiert. So schreibt unter anderen Fritz Rosenfeld, Kritiker für die damalige „Arbeiter – Zeitung“:

„Dieser Film, der auf einen Roman Hugo Bettauers zurückgeht, will mehr sein als ein Unterhaltungsstück; er erhebt Anspruch darauf, als ein ernster Tendenzfilm gegen den Antisemitismus aufgefaßt zu werden. Einem Unterhaltungsfilm ohne kulturkämpferischen Ehrgeiz könnte man die unglaublichen logischen Fehler vielleicht noch nachsehen. Aber ein Problem drama darf nicht auf Schritt und Tritt Lücken im Aufbau und Lächerlichkeiten in der Beweisführung zeigen.“¹⁴⁵

DIE STADT OHNE JUDEN wurde also durchaus als ein Film wahrgenommen, der den Antisemitismus aufzeigen sollte, doch war die Ausführung laut den Kritikern nicht wirklich einem „Tendenzfilm“ würdig, im Gegenteil, Elemente wurden weggelassen oder nicht ausgeführt, wie dies eben auch Rosenfeld betont. Die eigentliche satirische Aufarbeitung des Antisemitismus, die in der Romanvorlage laut Bettauer stattfinden sollte, wurde im Film durchwegs

¹³⁷ Ebd. 01:15:14.

¹³⁸ Ebd. 01:16:23.

¹³⁹ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 61ff.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 94f.

¹⁴¹ Vgl. Ebd. S. 62f.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 70ff und 72ff.

¹⁴⁴ Vgl. dazu: die Darstellung der „Ostjuden“ in diesem Film. Ebd. S. 309f u. 311ff.

¹⁴⁵ Fritz Rosenfeld in: Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 120.

nicht aufgegriffen. Das satirische Tendenzstück wurde von den Kritikern förmlich zerrissen und hatte auch in seiner Aufführung nicht den erhofften Erfolg im Vergleich zur Romanvorlage.¹⁴⁶

Die Rezeption des Filmes in der Gegenwart sollte laut manchen Stimmen anders erfolgen, als sie wohl in den 1920er Jahren erfolgte. So meint Beatrix Hoffmann-Holter dazu:

„[...] Hugo Bettauers „Roman von übermorgen“ und die filmische Umsetzung des Stoffes durch den Regisseur Hans Karl Breslauer waren zeitgebundene Versuche, der antisemitischen Herausforderung der frühen 20er Jahre mit künstlerischen Mitteln zu begegnen. Dem heutigen Rezipienten erschließen sich Buch und Film jedoch nur im zeithistorischen Kontext, in dem die Auseinandersetzung um die jüdischen Kriegsflüchtlinge in Wien immer wieder das tagespolitische Geschehen beherrschte.“¹⁴⁷

Dass die zeitgenössischen Filmkritiker der rechten Parteienlandschaft und den dazugehörigen Zeitungen und Zeitschriften besonders hervorhoben, wie schlecht dieses Werk und der zuvor schon sehr erfolgreich vertriebene Roman Bettauers war, liegt wohl an deren ideologischer Ausrichtung.¹⁴⁸ Die „Ostjuden“ sind auch in diesem Film Thema, da immer wieder Anspielungen auf deren Situation bezogen auf Vertreibung, Flucht aber vor allem als Masse innerhalb dieses Staates „Utopia“ gemacht werden.

YISKOR, ebenfalls von 1924, zeigt eine historische Erzählung über das Leben und den dramatischen Tod eines jungen Mannes Namens „Leybke“. Am Beginn des Filmes ist eine Prozession durch einen Wald zu sehen. Ein Rabbiner setzt sich am „Kaddish“, dem Grab des Märtyrers, hin und beginnt die Geschichte Leybkes zu erzählen. Die Handlung findet in einer mittelalterlichen Umgebung statt, in der der junge Jude Leybke, trotz einiger widriger Umstände, zu einem Offizier der Leibgarde des Grafen wird. Dies vor allem mithilfe der Tochter des Grafen, die sich augenscheinlich in Leybke verliebt hat. Doch er erwidert diese Liebe nicht, sondern will stattdessen sein Leben mit der Wirtshaustochter „Kreyndl“ verbringen. Am Tage der Hochzeit zwischen Kreyndl und Leybke versucht die Tochter des Grafen Leybke noch einmal zu verführen. Als er sich wieder ihren Annäherungen widersetzt, betäubt sie ihn und nimmt sich anschließend das Leben. Als Leybke erwacht und den Vorfall meldet, wird er schließlich beschuldigt die Tochter des Grafen ermordet zu haben. Nach der Verhaftung und der Flucht Leybkes versteckt er sich in den Mauern der Synagoge. Der Graf und seine Soldaten umstellen das Gebäude und nehmen alle jüdischen Bürger fest. Der Graf droht damit, zehn

¹⁴⁶ Vgl. Murray G. Hall zum Erfolg des Filmes in Wien in: Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 119ff.

¹⁴⁷ Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 313.

¹⁴⁸ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 128ff.

Männer zu töten, wenn sich Leybke nicht ergibt. Als Leybke sich schließlich dem Grafen und dessen Soldaten stellt, wird er verhaftet und als Strafe bei lebendigem Leibe begraben.

YISKOR zeigt im Grunde ein ungerechtes Urteil eines Landgrafen auf, wie dies höchstwahrscheinlich des Öfteren, vor allem gegen jüdische Bürger, verhängt wurde. Die Information, dass dieses Urteil ungerechtfertigt war und ein so dramatisches Ende für Leybke nahm, hat im Grunde nur der Zuschauer. Doch die Botschaft, die hinter diesem Film steht ist sehr deutlich. Die Beweise müssen erst genauestens geprüft werden, bevor der Vollstrecker das Urteil am Angeklagten richtet. Die Juden als das „typische Opfer“ darzustellen, war möglicherweise auch eine Intention von Goldin. Doch mehr noch geht es um die Geschichte der unerfüllten Liebe einer einflussreichen Frau, die durch eine geschickte Inszenierung dem Mann ihres Herzens im Tode womöglich begegnet. Ein Liebesdrama also, in dem kein „Happyend“ am Schluss steht, sondern die Todesstrafe in einer ihrer schlimmsten Ausführungen.

YISKOR galt in der zeitgenössischen Kritik ebenfalls als „Tendenzfilm“.¹⁴⁹ Die Filmverleiher bestätigten diese Meinung und hielten den Film ausschließlich für „ein jüdisches Publikum“ geeignet.¹⁵⁰ Die Kritiker vermerkten allerdings auch, dass YISKOR die „Verwundbarkeit eines Juden in der christlichen Welt“¹⁵¹ betont und dass die Juden als getrennte Gruppe unter den Leuten des Grafen auftreten. Trotz der Ehrenbekundungen des Grafen, er küsst zum Beispiel die Thora nachdem er Brot und Salz überreicht bekommt, wird die jüdische Gemeinde in Geiselschaft genommen und mit dem Tode bedroht. Die Ausgrenzung ist also immer präsent und wird durch die Handlung des Grafen verdeutlicht. Dies war vermutlich einer der Gründe, warum YISKOR von den zeitgenössischen Verleihern und Vorführern als Tendenzfilm eingestuft wurde.

Ein ungerechtes Urteil, diesmal allerdings eines Gerichtes, ist die Basis eines letzten Filmbeispiels in diesem Abschnitt. DREYFUS ist ein von Richard Oswald inszenierter Film eines schändlichen Fehlurteils über einen Offizier der französischen Armee kurz vor der Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert. Dieser Film stammt aus dem Jahr 1930 und baut sich wie folgt auf:

Zu Anfangs des Filmes wird gezeigt, wie ein Offizier geheime Informationen der französischen Regierung an russische Agenten weitergibt. Dieser Offizier ist etwas unaufmerksam, so gelangt ein Dokument mit seiner Handschrift in die Hände der zuständigen Obrigkeit inner-

¹⁴⁹ Vgl. Gregor, E. (Hg.). (1993). *Jüdische Lebenswelten im Film*. Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. Berlin: Freunde der Dt. Kinemathek. S. 47f.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

halb der französischen Armee. Sofort wird eine Ermittlung eingeleitet, in der ein Handschriftenabgleich den Offizier Dreyfus in den engen Kreis der Verdächtigen bringt. Die Handschrift ist nicht die seine, doch wird er, hauptsächlich weil er Jude ist, bezichtigt das Verbrechen des Landesverrats begangen zu haben.¹⁵² Da keinerlei andere Verdächtige mehr in Betracht gezogen werden, wird ihm die Waffe zum Selbstmord und somit ein Schuldeingeständnis angeboten. Doch Dreyfus lehnt dies aufgrund seiner von ihm immer wieder betonten Unschuld ab. Schließlich wird er inhaftiert, verurteilt und in die Verbannung geschickt. Währenddessen kämpfen seine Frau und sein Anwalt um seine Freilassung. Nach Jahren kommt er zumindest wieder in die Nähe seiner Frau, aber wieder in ein Gefängnis, da sein Urteil immer noch nicht aufgehoben ist. Dies geschieht erst nach weiteren Jahren des Kampfes seiner Frau und dem Anwalt gegen die Mühlen der Justiz. Das Auftauchen der entlastenden Beweise bringt Dreyfus letztendlich die Freiheit.

Der Film basiert auf den wahren Begebenheiten rund um den Offizier Dreyfus, der durch antisemitische Vorgesetzte und eine sehr löchrige Beweisführung unschuldig für Jahre hinter Gitter musste. Oswald zeichnet die Geschichte in einem recht dramatischen Film nach. Die Handlung wird durch das damals noch relativ junge Format des Tonfilmes weiter unterstrichen.

„Oswalds Konzept, das Genre des Geschichtsfilms durch die Verbindung von inszenierter Spielhandlung mit dem dokumentarischen Gestus [...] im Tonfilm zeitgemäß zu erneuern, ist von der Filmgeschichtsschreibung [...] bis heute nicht bis zur Genüge erkannt und in der Konsequenz seiner Umsetzung gewürdigt worden. [...]“¹⁵³

Oswald hat durch die neue Technik die Genrekonzeption auf eine weitere Ebene gehoben und dadurch die Inszenierung des vorliegenden Werkes noch weiter verstärkt. Zum Beispiel durch das heftige Brüllen von Fritz Kortner als „Dreyfus“ mit den eingängig inszenierten Worten „Ich bin unschuldig“¹⁵⁴ wird dem Zuschauer dessen Leid und Ungerechtigkeit deutlich wieder gegeben.

Der offensichtliche Antisemitismus wird unter anderen durch den Satz eines der Offiziere manifestiert, dass Dreyfus der „einzige Jude“¹⁵⁵ innerhalb des Generalstabs sei. Diese Festlegung ist die Basis für den weiteren Filmverlauf. Durch die Feststellung, dass Dreyfus Jude ist, wird vermittelt, dass dies mit ein Grund für die Anschuldigungen gegen ihn ist. Die Verschwörung gegen ihn nimmt so ihren Lauf.

¹⁵² Vgl. Oswald, R. (Regie). (1930). *Dreyfus*. [DVD – Video]. morisel Verlag. Hier 00:12:00 – 00:12:19.

¹⁵³ Kasten, J., & Loacker, A. (Hg.). (2005). *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 345.

¹⁵⁴ Vgl. Oswald, R. (Regie). (1930). *Dreyfus*. [DVD – Video]. morisel Verlag. Hier: 00:21:10 und 00:27:56 – 00:29:42.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. Hier 00:12:00 – 00:12:19.

Die vier Beispiele sollten exemplarisch aufzeigen, wie verschiedene Filmschaffende mit dem Thema Antisemitismus innerhalb der Zwischenkriegszeit umgegangen sind. Die ersten drei Beispiele sind in Österreich entstanden, das vierte Beispiel – DREYFUS – ist ein in Deutschland entstandener Film, zeigt aber die filmische Aufarbeitung des Antisemitismus ebenfalls deutlich und soll in der hier dargelegten kurzen Reihe wichtiger Filme dazu nicht fehlen. Dass der Antisemitismus in der Gesellschaft Österreichs und Deutschlands allgegenwärtig war, zeigen diese Filme durchaus auf. Die Genres greifen von halbdokumentarisch (OPFER DES HASSES) in expressionistisch – politisch (STADT OHNE JUDEN) hin zum historischen Liebesdrama mit Märtyrertod (YISKOR) und schließlich in ein realpolitisches (DREYFUS) Feld. Dieses Übergreifen und somit „abdecken“ dieser verschiedenen filmischen Bereiche lässt darauf schließen, dass einige Filmschaffende die gesellschaftlichen Prozesse, vor allem was den Antisemitismus betrifft, durchaus aufgearbeitet haben.

2.3. *Filmpolitik in Österreich von 1920 – 1938*

Nach dem Zusammenbruch der Donau – Monarchie waren auf sämtlichen Gebieten der Gesellschaft erhebliche Umbrüche zu vernehmen. So auch in der Filmbranche, die nun mit einem weitaus kleineren Absatzmarkt zu Recht kommen musste und dadurch in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg erheblich Einbußen erfuhr. Die Filmverleihfirmen mussten mit dem Wertverfall der inländischen Währung kämpfen und konnten dadurch den Import ausländischer Filme über den Leihpreis kaum decken.¹⁵⁶

Die heimische Spielfilmproduktion profitierte allerdings auch über die inflationäre Situation des Landes, da sie Filme billig auf den Weltmarkt exportieren und sich dadurch relativ sicher dort positionieren konnten. So gab es in den späten 1910er und frühen 1920er Jahren einige Neugründungen an Filmfirmen, welche die Folgejahre allerdings meist nicht überstanden.¹⁵⁷

Doch einige dieser Firmen etablierten sich zumindest bis in die Mitte der zwanziger Jahre. Dies waren, neben der Sascha – Film unter der Leitung von Graf Sascha Kolowrat¹⁵⁸, unter anderen:

¹⁵⁶ Vgl. Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918 - 1938*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 34ff.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd.

¹⁵⁸ Siehe dazu: Fritz, W. & Zahradnig, M. (Hg.). (1992). *Erinnerungen an Graf Sascha Kolowrat*. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs Folge 31. In Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations-, und Medienforschung. Wien: Österreichisches Filmarchiv.

„[...] Studios von Firmen wie der Listo-Filmfabrik und Kopieranstalt, der Astoria-Film, der Dreamland-Film-Fabrik GmbH, der Schönbrunn-Film-GmbH und schließlich der Vita-Filmindustrie AG. [...]“¹⁵⁹

Wie einige der Namen schon verraten, war hier eine große Film-Industrie am Werk, die sich auch im internationalen Vergleich durchaus behaupten konnte.¹⁶⁰ Allerdings blieb die Abhängigkeit in diesen Jahren vom Ausland sehr groß und so war das Filmgeschäft an sich stets mit einem gewissen Risiko behaftet. So mussten die Filme damals schon über die Grenzen hinaus erfolgreich sein, damit die Wirtschaftlichkeit der einzelnen Produktionen gewährleistet war.¹⁶¹ Während sich die Filmwirtschaft durch verschiedene Großproduktionen einigermaßen über Wasser halten konnte, war es für die Zuschauer nicht immer so einfach den Gang ins Kino zu bestreiten. Aus ökonomischer Sicht war die österreichische Gesellschaft hauptsächlich durch die Abkommen und Verträge wie das der „Genfer Protokolle“¹⁶² von 1922 in einen Strudel nach unten gekommen. Das rigoros durchgeführte Sparprogramm der Regierung führte zu einem Abbau vieler Beamter und erschwerte zusätzlich das Leben der Bevölkerung und somit auch der Filmindustrie.¹⁶³

Die Sozialdemokratie, welche in den frühen Jahren der ersten Republik einige einschneidende Veränderungen vor allem für die Arbeiterschaft durchsetzen konnte, hatte auch in Bezug auf die Themen der Filme der frühen 1920er größeren Einfluss. In diesem Zeitraum wurden der Umgang mit der Arbeiterklasse und das Leben dieser innerhalb der österreichischen Gesellschaft zum Thema einiger Filmproduktionen.¹⁶⁴ Zwei Beispiele dazu wären DURCH DIE QUARTIERE DES ELENDS UND VERBRECHENS (R: Robert Land A 1920) und ALLE RÄDER STEHEN STILL (R: FRANZ HÖLBLING A 1920). In diesen Filmen werden die weniger idyllischen Seiten der Arbeiterklasse gezeigt, im Gegensatz zu dem, was die Sozialdemokratie vor allem Anfang der dreißiger Jahre propagierte. Die Arbeiter sind hier geschundene, meist alkoholabhängige, Seelen, die auch vor Verbrechen nicht zurückschrecken, um einigermaßen überleben zu können. Andererseits wird die Arbeiterschaft als revolutionäre Bewegung gezeigt, die aber angeblich erst in späteren Generationen dem Establishment die Stirn bieten kann.¹⁶⁵ Die Sozialdemokratie wurde in den damaligen Filmen meist noch als eine Bewegung der unteren Arbeiterschichten definiert. Mit der Machtübernahme im Lande wurden sie meist

¹⁵⁹ Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 35.

¹⁶⁰ Vgl. mit amerikanischen und deutschen Spielfilmproduktionen der 1920er Jahre in: Prokop, D. (1970). *Soziologie des Films*. Neuwied & Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH. S. 49ff.

¹⁶¹ Vgl. Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 36ff.

¹⁶² Siehe dazu: Berger, P. (2008). *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. S. 79ff.

¹⁶³ Vgl. Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 37f.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 39.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.

nicht identifiziert, obwohl die Sozialdemokraten bis 1920 eine relative Mehrheit im Parlament besaßen.¹⁶⁶ Einzig Wien war eine „Sozialdemokratische Hochburg“¹⁶⁷, die sich bis zur Gründung und dem Verbot der Partei im Ständestaat 1932 behaupten konnte. Dazu wird der Film *DIE VOM 17ER HAUS* (R: ARTUR BERGER A 1932) in einem späteren Abschnitt dieser Arbeit einer tiefer gehenden Analyse unterzogen.

Unter dem Druck der „Lustbarkeitssteuer“¹⁶⁸, die den Kinobesitzern und Filmvorführern allerdings nicht so viel schadete, wie diese verlautbarten, war der Rückgang der Besucherzahlen durch die stagnierenden Löhne und steigenden Arbeitslosigkeit um einiges bedeutender.¹⁶⁹

Bis zur Mitte der 1920er Jahre war zwar dieser vehemente Rückgang für die Filmindustrie, was hauptsächlich die Konsumation von heimischen Produktionen anging, zu vernehmen, doch insgesamt waren die Besucherzahlen in den Kinos sehr hoch. Trotz des genannten Rückgangs der Besucherzahlen Anfang der zwanziger Jahre, stieg die Zahl in den folgenden wieder sprunghaft an. So waren es 1923 laut den Angaben des Österreichischen Staatsarchives rund neun Millionen Kinobesucher, ohne die Bundesländer Tirol, Kärnten und Wien.¹⁷⁰

Das im Hinblick auf diese Menge an Rezipienten auch die filmische Propaganda immer mehr in den Vordergrund rückte, war ein logischer Schluss der Großparteien, dass sie dieses hohe Potential für sich ausschöpfen mussten.¹⁷¹

Der bereits genannte Graf Kolowrat war in den ersten Zwischenkriegsjahren eine besonders präsenste Person, da er schon vor dem 1. Weltkrieges als Filmschaffender tätig war und während des Krieges vor allem Kriegsberichterstatte gearbeitet hat. Kolowrat führte auf privater Basis seine Projekte durch, bis die neue Institution der „Filmstelle“¹⁷² die wichtigen, propagandistischen Aufgaben übernahm. Somit verlagerte sich Graf Kolowrat auf die Produktion von fiktionalen Filmen. Anfang der zwanziger Jahre kam aber auch er in finanzielle Nöte und bekam bis zu seinem Tode 1927 keinerlei Hilfe durch die Banken. Seine Produktionen finanzierte er aus eigener Tasche.¹⁷³

Bis Mitte der 1920er Jahre war die Zensur noch ein sehr wichtiger Punkt im kinopolitischen Alltag, obwohl diese eigentlich in der Nationalversammlung vom 30. Oktober 1918 aufgeho-

¹⁶⁶ Vgl. Tálos, E., & Dachs, H., & Hanisch, E., & Staudinger, A. (Hg.). (1995). *Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918 - 1933*. Wien: Manz. S. 51ff & S. 61ff.

¹⁶⁷ Vgl. Vgl. Kos, W. (Hg.). (2010). S. 54ff.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 624ff.

¹⁶⁹ Vgl. Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 41f.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 42ff.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 43f.

¹⁷³ Vgl. Fritz, W. & Zahradnig, M. (Hg.). (1992). S. 19ff.

ben wurde.¹⁷⁴ Bei der großen Masse an Menschen die tagtäglich Filme im Kino sahen, wurde die Zensur von den politischen Machthabern immer wieder geduldet. Allerdings war diese Zensur in ganz Österreich nicht einheitlich.

„1926 zählte man in Wien 12,4 Millionen Kinobesucher, 1928 sogar 29,3. Kino war damit zum zahlenmäßig bedeutendsten Kulturverhalten der Wiener Bevölkerung geworden. Im Einvernehmen mit den Kinobesitzern übte die Polizeidirektion in Wien eine präventive Zensur aus, die Mitte der 20er Jahre für ungesetzlich erklärt worden ist.“¹⁷⁵

Allerdings zog sich die Diskussion um die Wiedereinführung einer allgemeinen Filmzensur von der erwähnten Abschaffung bis in die späten 1920er Jahre. Ab 1925 oblag die Zensur nicht mehr dem Bund sondern den Ländern und führte hier zu verschiedenen Ansichten betreffend den Inhalt von Filmen. 1926 wurde von der Nationalversammlung erneut betont, dass jegliche Zensur aufgehoben sei, bis auf die Bestimmungen für den Jugendschutz. Doch gerade die Bundesländer, besonders Tirol und Vorarlberg, führten weiter Zensuren nach eigenem Ermessen durch.¹⁷⁶ Ein „Vorführungszwang“¹⁷⁷ war ein weiteres Mittel die Zensur durchzusetzen, führte allerdings zu den genannten unterschiedlichen Bewertungen der Filme.

„[...] Nach erfolgter Freigabe und Ausstellung einer Vorführungsbestätigung konnte das jeweilige Werk zur Aufführung gelangen, diese Bestätigungen waren aber nur in Wien und Niederösterreich gültig. In Tirol, wo man sich nur sehr kurze Zeit an den Wiener Entscheidungen orientiert hatte, und in mehreren anderen Bundesländern mussten die entsprechenden Filme erneut zur Begutachtung vorgelegt werden. [...]“¹⁷⁸

1930 wurde ein neues Kinogesetz erlassen. Dieses wies dem Magistrat eine betriebstechnische Prüfung zu. Die Polizeidirektion hatte die Vorführungen, Ankündigungen und die Einhaltung der Sperrstunde zu überprüfen. Die Austrofaschisten fixierten mit der Maiverfassung von 1934 und der Durchsetzung ab 1935 die Zensur im neu gegründeten Ständestaat. Folgende vier Punkte waren die Basis für das Dollfuß – Regime, was die Zensur betraf:

- „- die Verhinderung sogenannter linkspolitischer Agitationen
- die Verhinderung von Verspottung der Religion und Verstößen gegen die Sittlichkeit
- der besondere Schutz des Ansehens Österreichs
- die Verhinderung nationalsozialistischer Propaganda“¹⁷⁹

Außerdem wurde den Kinobesitzern und Filmvorführern auferlegt so genannte „Kulturfilme“¹⁸⁰ des austrofaschistischen Regimes zu zeigen. Dies waren Filme von hohem Interesse

¹⁷⁴ Vgl. Ballhausen, T., & Caneppele, P. (Hg.). (2005). *Die Filmzensur in der Österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl Historischer Quellentexte*. Wien: Turia + Kant. S. 15f.

¹⁷⁵ Tálos, E., & Dachs, H., & Hanisch, E., & Staudinger, A. (Hg.). (1995). S. 629.

¹⁷⁶ Vgl. Ballhausen, T., & Caneppele, P. (Hg.). (2005). S. 17ff.

¹⁷⁷ Ebd. S. 18.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd. S. 19.

und Inhalt für Erhaltung der faschistischen Ideologie. Dollfuß führte im Zuge dessen ab dem 10. Juli 1933 die „Wochenschau“¹⁸¹ ein. In diesen Wochenschauen wurde vom austrofaschistischen Regime vor allem auf vergangene Großtaten verwiesen und das christlich geprägte Deutschtum propagiert.¹⁸² Dieser auferlegte Vorführungszwang gewisser Filme sollte den Machthabern den Rückhalt eines Großteils des Volkes einbringen, da sich Film als Propagandamittel voll und ganz durchgesetzt hatte.¹⁸³ Doch auch in diesem System gab es Differenzen bezüglich der Beurteilung und Bewilligung von Filmen:

„Eine weitere Verkomplizierung der Situation brachte die Einrichtung einer Filmstelle des Österreichischen Jugendbundes und des Instituts für Filmkultur, bei denen ebenfalls Filme zur Begutachtung vorgelegt werden konnten und die mit ihren Urteilen - und den damit verbundenen Publikationen - ebenfalls nicht unwesentlich auf das weitere Schicksal des jeweiligen Werks einwirken konnten.“¹⁸⁴

Die unterschiedlichen Bewertungskriterien hielten sich also von Institution zu Institution fest. Selbst ein autoritäres Regime konnte dem anscheinend nicht viel entgegen bringen. Die Filmindustrie forderte vehement eine Vereinheitlichung der Filmzensur, dies scheiterte aber wiederum vor allem an den Bundesländern Tirol und Vorarlberg, die auf die verfassungsrechtlichen Beschlüsse zur ländereigenen Sache der Zensur pochten. Bis in den März 1938 hinein wurde versucht, die Filmzensur im Ständestaat zu vereinheitlichen.¹⁸⁵

Ein indirekterer Punkt der Zensur ist die „Kontingentierung“ Mitte der 1920er Jahre.¹⁸⁶ Mit dieser versuchten die Filmindustriellen eine Einfuhrbeschränkung gegenüber den ausländischen Filmen nach Österreich zu erreichen. Diese Maßnahme kann durchaus als eine Einschränkung ausländischer Filmschaffender, in dem Fall durch die Filmindustriellen selbst, gesehen werden. Als Vorbild diente hier Deutschland, wo die Kontingentierung aber vor allem zu einer Art Schutz nationaler Interessen eingeführt wurde.¹⁸⁷ In Österreich wurde unterdessen über den wirtschaftlichen Aspekt und die Förderung der heimischen Filmwirtschaft nachgedacht.

„[...] Während unter den Vertretern der Film- und Kinoindustrie unterschiedliche Meinungen in Sachen Kontingentierung vertreten wurden, waren die Filmschaffenden von Beginn an überzeugt von der Sinnhaftigkeit einer Einfuhrbeschränkung. Sie versprachen sich davon positive Signale für eine Belebung der Produktion österreichi-

¹⁸⁰ Ballhausen, T., & Caneppele, P. (Hg.). (2005). S. 19.

¹⁸¹ Ebd. S. 298.

¹⁸² Vgl. Ebd. S. 298f.

¹⁸³ Vgl. Konlechner, P. & Kubelka, P. (Hg.). (1972).

¹⁸⁴ Ballhausen, T., & Caneppele, P. (Hg.). (2005). S. 19.

¹⁸⁵ Vgl. Ballhausen, T., & Caneppele, P. (Hg.). (2005). S. 20f.

¹⁸⁶ Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 129ff.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 131f.

scher Filme und damit eine Verringerung der immer noch hohen Zahl arbeitsloser Filmschaffender. [...]“¹⁸⁸

Vor allem die Verbreitung der amerikanischen „Schundfilme“¹⁸⁹ sollte damit unterbunden werden. Die nationalstaatlichen Interessen traten durch diese Diskussion immer weiter in den Vordergrund. 1926 trat das Kontingentierungsgesetz in Kraft und erfüllte somit den Wunsch der Filmschaffenden nach einer Neuregelung des Filmmarktes. Mit einer Quote von 1:20, auf einen österreichischen Film durften 20 ausländische Filme eingeführt werden, legte das Handelsministerium die Kontingentierung fest. Zwar erholte sich die österreichische Filmbranche ab 1926 etwas, erlebte aber mit der Einführung des Tonfilmes 1929 wieder einen erheblichen Einbruch. Deutschland, das durch eigene Bestimmungen von der allgemeinen Kontingentierung ausgeschlossen war, profitierte in diesen Jahren von seiner Sonderstellung innerhalb Österreichs.¹⁹⁰

Inwiefern die Nationalsozialisten auf das Filmschaffen in Österreich Einfluss hatten, soll nun als letzter Punkt dieses Abschnittes ausgeführt werden. Die schon oben beschriebenen Sozialdemokraten widmeten sich hauptsächlich einem dem hauptsächlich an der Arbeiterschaft bzw. des Proletariats orientierten Kino. In einem Punkt waren sich die Sozialdemokraten mit dem Christlich-Sozialen Lager einig, dass Kapitalisten und ein Großbürgertum im Filmgewerbe nichts zu suchen hätten. Den Bezug auf amerikanische Genres bzw. Produktionen zeigten ebenfalls gewisse Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Lagern auf.¹⁹¹

Doch vielmehr gemeinsame Richtungen vertraten diese beiden Parteien nicht. Die Nationalsozialisten machten sich die Differenzen der politischen Gegner zu nutze. Zwar wurden sie, wie die Sozialdemokraten, ab 1932 als Partei im Ständestaat verboten, doch mit der Machtübernahme Hitlers in Deutschland war die Bewegung in Österreich auch nicht mehr aufzuhalten. Die filmischen Beziehungen zwischen Österreich und Deutschland basierten nicht nur auf der gemeinsamen Sprache, auch die Filmschaffenden selbst „wanderten“ zwischen den beiden Ländern hin und her. Der deutsche Markt war für einige österreichischen Filmschaffenden in den 1920er Jahren zum eigentlichen Wirkungsort geworden.¹⁹²

"[...] Auch im Film wechselte das kreative und technische Personal nach Bedarf zwischen Deutschland und Österreich hin und her, und insbesondere in den zwanziger Jahren war für viele bedeutende und berühmte Österreichische Filmschaffende die europäische Filmmetropole Berlin das Sprungbrett nach Hollywood. Mit der Einführung des Tonfilms intensivierten sich diese Wechselbeziehungen zwischen Berlin und

¹⁸⁸ Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 131.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 133ff.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 195ff.

¹⁹² Loacker, A. (1999). S. 135ff.

Wien. So arbeiteten in allen nach Deutschland exportierten Filmen deutsche Filmschaffende in zumeist zentralen Positionen mit [...]"¹⁹³

Doch die Bestrebungen der Nationalsozialisten brachten ab dem Aufführungs- und Arbeitsverbot für „nicht – arische“ Filmschaffende eine erhebliche Veränderung mit sich.¹⁹⁴ Einige kehrten Anfang der 1930er Jahre wieder zurück nach Österreich, um hier noch einmal Fuß zu fassen. Richard Oswald war einer dieser Filmschaffenden.¹⁹⁵ Sein Film HEUT' IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN (A 1936) wird in Abschnitt der Filmanalysen näher betrachtet. Dieser Film war eine der letzten unabhängigen Spielfilmproduktionen in Österreich, bevor auch hier die Nationalsozialisten immer mehr an Einfluss gewannen und schließlich die politische Führung übernahmen.

Die Filmverkehrsabkommen zwischen Österreich und Deutschland, das seit den 1920er Jahren bestand, war ein sehr starkes Bündnis die Filmbranche betreffend. Doch gibt es dazu wenige bis gar keine Aufzeichnungen zu den Jahren vor 1930. Die Aufzeichnungen ab 1933 über die Vereinbarungen zwischen diesen beiden Ländern sind hingegen relativ lückenlos erhalten.¹⁹⁶ Die Abkommen wurden alle Jahre bzw. alle zwei Jahre, je nach Vereinbarung, vertraglich geregelt. Regierungsstellen hielten sich dabei im Hintergrund und überließen die Verhandlungen den Filmindustriellen. Allerdings wurde in das Abkommen eingegriffen, wenn es um Kontingentierung und dergleichen ging.¹⁹⁷ In diesen Fällen war meist die Diskussion von Koproduktionen von deutschen und österreichischen Filmen ein Fall für die Regierungsstellen um über die Festlegung als „Stammfilm“¹⁹⁸ oder „Kontingentfilm“ zu entscheiden. Das Verhältnis war in der Regel 1:10, also auf einen österreichischen Film durften zehn deutsche Produktionen importiert werden.¹⁹⁹

Im Jahr 1932 wurde das deutsche Kontingentgesetz geändert, was auch unmittelbare Auswirkungen auf den österreichischen Filmproduktionen zur Folge hatte. 75% der Mitwirkenden am Film mussten deutsche Staatsbürger sein, was hauptsächlich die Kleindarsteller betraf, um in dieser neuen Verordnung als deutscher „Stammfilm“ zu gelten. Dies wurde vor allem für die österreichischen Filmschaffenden in Deutschland zu einem Problem, da in deren Produk-

¹⁹³ Ebd. S. 135.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 138ff.

¹⁹⁵ Vgl. Belach, H. & Jacobsen, W. (Red.). (1990). *Richard Oswald: Regisseur und Produzent*. München: edition text + kritik. S. 131ff.

¹⁹⁶ Vgl. Loacker, A. (1999). S. 135f.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Als „Stammfilme“ wurden die Produktionen bezeichnet, welche nachgewiesener Weise in Österreich produziert wurden und den Kontingentvereinbarungen entsprachen. „Kontingentfilme“ waren die Gegenteiligen Produktionen, sprich ausländische, dazu. Vgl. Loacker, A., & Prucha, M. (Hg.). (2000). *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937*. Wien: Filmarchiv Austria. S. 139f.

¹⁹⁹ Vgl. Loacker, A. (1999). S. 136f.

tionen diese Quote schwer zu halten war. Diese Verordnungen waren bereits ein Vorgesmack auf das, was die Nationalsozialisten das Jahr darauf durchführten.²⁰⁰

Nach der Machtübernahme in Deutschland ab 1933, begannen die Nationalsozialisten unter anderen auch die Filmbranche für sich einzunehmen und neu zu strukturieren. Die führenden Positionen wurden mit Parteigängern besetzt und alle „nicht – arischen“ Menschen wurden aus der Filmbranche bzw. den dortigen Positionen abgezogen. Als nächsten Schritt definierten die eingesetzten Beamten den Begriff „des Deutschen“²⁰¹ neu. In diesen Verordnungen wurden von den Nationalsozialisten ganz klar darauf verwiesen, „wer und was als deutsch“²⁰² gelte. Deutsche „Nichtarier“ mussten von da an spezielle Anträge an den Reichsminister für Volksaufklärung stellen, ob sie noch in der deutschen Filmwirtschaft arbeiten durften. Juden wurde dieses Recht spätestens ab der Einführung der „Nürnberger Gesetze“ grundsätzlich verweigert.²⁰³

Die anfänglich noch funktionierenden Vereinbarungen zwischen Österreich und Deutschland wurden im Laufe der Zeit immer schwieriger einzuhalten. Drei österreichische „Stammfilme“ wurden von der Reichsfilmkammer sofort nach deren Erscheinen abgesetzt oder erst gar nicht gezeigt. Die Filme ABENTEUER AM LIDO (R: RICHARD OSWALD A/CS 1933), FRÜHLINGSSTIMMEN (R: PAUL FEJOS A 1933) und WENN DU JUNG BIST, GEHÖRT DIR DIE WELT (R: HENRY OEBELS-OEBSTRÖM A 1934) wurden teilweise deswegen nicht zugelassen, weil angeblich Ausschreitungen seitens des Publikums befürchtet wurden. Vor allem Joseph Schmidt und dessen Mitwirkung an einem der genannten Werke galt für die Reichsfilmkammer als Anlass zumindest WENN DU JUNG BIST, GEHÖRT DIR DIE WELT nicht der breiten Öffentlichkeit Deutschlands vorzuführen.²⁰⁴ Die Nationalsozialisten führten also eine rigorose Filmpolitik ein, die sich über alle Sparten der Filmbranche hinweg zog. Das jüdische Filmschaffende und Mitwirkende besonders in deren Produktionen unter dem Regimewechsel zu leiden hatten, ist eine bestätigte Tatsache.²⁰⁵ Die Nationalsozialisten versuchten ab dem Zeitpunkt ihrer Machtergreifung auch die weiteren deutschsprachigen Gebiete, insbesondere Österreich, innerhalb der Filmwirtschaft zu beeinflussen.

„[...] Da die Nationalsozialisten in Deutschland bald nach der Machtübernahme begonnen hatten jüdische Filmschaffende auszugrenzen, war es für sie naheliegend, auch die übrige deutschsprachige, also in erster Linie die Österreichische Produktion, in ihrem Sinne zu beeinflussen. Die deutschen Stellen könnten demnach mit diesen Ein-

²⁰⁰ Vgl. Loacker, A. (1999). S. 137f.

²⁰¹ Ebd. S. 139.

²⁰² Vgl. Ebd.

²⁰³ Vgl. Ebd. S. 39ff.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 142ff.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 29ff.

fuhrverboten auch ein Exempel statuiert haben, um die Österreichischen Produzenten zu Konzessionen zu zwingen. [...]“²⁰⁶

Das Filmabkommen aus dem Jahre 1934 zwischen Deutschland und Österreich legte weitere Schritte zu einer „Arisierung“ des österreichischen Filmmarktes fest. Die Anpassung an die deutschen Kontingentierungsgesetze war einer dieser Punkte. Durch teilweise erpresserische Methoden des „Reichsfilmdramaturgen“²⁰⁷ wurden österreichische Produktionen in ihrer Vorführung in Deutschland behindert bzw. Änderungen an deutschen Produktionen, die auf den österreichischen Markt kamen, nicht zugelassen.²⁰⁸

Die österreichischen Vertreter an den Verhandlungstischen appellierten zwar gegen die nach ihnen ungerechte Anwendung des Arierparagraphen auf österreichische Filmproduktionen und dass es einen solchen in Österreich nicht geben werde, ging aber zum Teil doch auf die Forderungen der Deutschen ein.²⁰⁹ Dass die nationalsozialistischen Vertreter allerdings schon daran arbeiteten das Abkommen nicht mehr einzuhalten, schien den österreichischen Delegierten zu entgehen. Sie beriefen sich auf die Einhaltung des Vertrages, was die Reichsfilmkammer zur Kenntnis nahm, doch wurde schon 1935 die Arisierung in der österreichischen Filmbranche vorangetrieben. Ein neues Abkommen zwischen den beiden Ländern erlaubte, dass der Nachweis der deutschen Staatszugehörigkeit durch die Österreichische ersetzbar war. Dies war für die österreichischen Produktionen, welche nach Deutschland exportiert wurden, von da an zwingend vorgeschrieben.²¹⁰ Der Nachweis Arier zu sein wurde also nur verlagert, nicht aufgehoben. Als Beispiel erhielt Walter Reisch für den Wesely – Film EPISODE (A 1935) zwar eine der seltenen Ausnahmegenehmigungen für den deutschen Filmmarkt, wurde aber im Vorspann und Programmheft nicht als Regisseur genannt. Hinter der Durchsetzung der Aufführung standen höchstwahrscheinlich rein wirtschaftliche Interessen der Tobis AG.²¹¹

1936 war das Jahr in dem die österreichische Filmkonferenz und ein Filmbeirat eingeführt wurden. Die Filmkonferenz sollte das österreichische Filmwesen neu formieren und dessen Ansehen verbessern. Der Filmbeirat bestand hauptsächlich aus Interessensvertretern der Arbeitgeber und Arbeitnehmer.²¹² Der Filmbeirat versuchte die Filmwirtschaft wieder in

²⁰⁶ Ebd. S. 147.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 149ff.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 151f.

²¹⁰ Vgl. Loacker, A. (1999). S. 156ff.

²¹¹ Vgl. Ebd. S. 158ff.

²¹² Vgl. Fritz, W. (1991). *Kino in Österreich. 1929 - 1945*. Der Tonfilm. Wien: Österreichischer Bundesverlag. S. 102f.

Schwung zu bringen, in der Filmkonferenz kamen die Bemühungen zu Tage, eine Filmakademie und ein Filmarchiv zur Wahrung des Vergangenen und Gegenwärtigen zu gründen.²¹³ Trotz all dieser Bemühungen bekamen die Nationalsozialisten immer mehr Einfluss nicht nur auf dem Sektor der Ein- und Ausfuhr von Filmproduktionen, sondern auch auf personalpolitischer Ebene. Oskar Pilzer, der 1934 zusammen mit dem Kapital der Tobis AG und weiteren Partnern die Tobis – Sascha Filmverleih- und Vertriebsgesellschaft mbH gründete, wurde ein Opfer dieser Personalpolitik. Pilzer hielt 48 % der Aktien an der Tobis – Sascha, verkaufte diese 1937 auf finanziellen Druck hin an die Creditanstalt. Somit lag die Entscheidungsgewalt hauptsächlich bei der Tobis AG, die ebenfalls 48% des Unternehmens hielt.²¹⁴ Der drohende Ruin brachte Pilzer dazu seinen Anteil an der wohl einflussreichsten Filmproduktionsfirma der 1930er Jahre in Österreich an eine deutsche Finanzgruppe abzugeben. Der Schluss liegt nahe, dass die Nationalsozialisten an der Untergrabung der Autorität Pilzers mit beteiligt waren. Vor allem da bereits einschlägig bekannte Nationalsozialisten sofort nach der Pilzer – Gruppe die Führung des Unternehmens übernahmen.

"[...] Im Zuge der "Umgruppierung" schieden noch im Januar Wilhelm Grüss, Marcell Friedmann, Oskar und Viktor Pilzer aus dem Verwaltungsrat aus. Fritz Hirt, nun zum Direktor bestellt, wurde mit Hans von Becker von der Generalversammlung bestätigt. Albert Göring erhielt die Kollektivprokura und als "Spezialaufgabe" die Führung der Ateliers und der Kopieranstalt zugewiesen. [...]"²¹⁵

Eine weitere Organisation wurde vor allem im Bereich der Kleindarsteller tätig. Die so genannte „Kombination Otzoup“²¹⁶ war eine von deutschen Produzenten Serge Otzoup und dem Bankfachmann Wilhelm Gaik gegründete Firma, die den Produktionsfirmen vorgab den Weg durch die Kontingentierung und schließlich die Vorführung von Filmen in Deutschland zu erleichtern.²¹⁷ Ab der Mitte des Jahres 1935 war diese Gruppe tätig, um vor allem den „arischen“ und „nationalsozialistischen“ Gesinnungsgenossen den Weg durch die Bürokratie der beiden Länder zu ebnen. Sie berichteten zudem dem „Völkischen Beobachter“ von Produktionen aus Österreich, in denen „Nichtarier“ vertreten waren, was von diesem im Sinne der Nationalsozialistischen Propaganda dementsprechend aufgearbeitet wurde.²¹⁸

Mit dem Sonderabkommen von 1936 gaben die Nationalsozialisten erstmals eine genaue Liste heraus, welche Berufsgruppen im Filmwesen von den Kontingentgesetzen der Reichsfilmkammer und somit dem „Ariernachweis“ betroffen waren:

²¹³ Vgl. Ebd. S. 103f.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 104f.

²¹⁵ Loacker, A. (1999). S. 201.

²¹⁶ Ebd. S. 163.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Vgl. Ebd. S. 164ff.

"[...] Davon betroffen waren: Hauptdarsteller, Nebendarsteller, Produktionsleiter und Assistenten, Regisseure, Regieassistenten, Manuskriptverfasser, Komponisten, musikalische Leiter, Kapellmeister, Aufnahmeleiter, Architekten, Kameraleute, Tonmeister sowie Personen des Bild- und Tonschnittes. Nicht berücksichtigt waren wiederum die Statisten. [...]"²¹⁹

Mit diesen Vorgaben waren die Einschränkungen für Menschen, die dem „Arierparagraphen“ nicht entsprachen, klar definiert. So gut wie alle an einer Filmproduktion beteiligten Fachpersonen wurden hier genannt. Die Österreicher ließen sich aufgrund der ökonomischen Lage der eigenen Filmindustrie zu einem Großteil auf die Bestimmungen der Deutschen ein. Den Abschluss einer von da an gemeinsamen Filmpolitik brachte die als „streng vertraulich“ deklarierte „Filmkonvention“ vom 20. April 1936. Auf dieser Filmkonvention wurden letzte Unklarheiten zwischen den Filmvereinigungen beider Länder beseitigt und öffneten so vor allem der Ideologie der Nationalsozialisten in der Filmbranche Österreichs Tür und Tor.²²⁰

Innerhalb der Konvention wurde festgelegt, dass die österreichische Filmwirtschaft selbstständig keinerlei Vereinbarungen mehr treffen konnte. Dies war nur mehr über die Regierungsstellen möglich, die sich wiederum mit der reichsdeutschen Regierung vereinbaren mussten. Dadurch oblagen Verhandlungen jeglicher Art, was das Filmwesen betraf, der Bundesregierung Österreichs und nicht mehr den Vertretern der Filmindustrie.²²¹ Der bürokratische Mehraufwand und die Filmvermarktungspolitik Deutschlands, welche nun auch voll in Österreich griff, zwangen die Produzenten in äußerst spekulative Geschäfte. Der Ruf nach der Aufhebung des Abkommens wurde laut, doch war dies von der österreichischen Regierung nicht vorgesehen. Als weiteren Weg sahen die Vertreter der österreichischen Filmbranche den amerikanischen Markt und stiegen deshalb ab Mitte 1936 in diverse Verhandlungen ein. Zwar erhielten die österreichischen Vertreter überraschenderweise von Metro-Golden-Mayr und Fox äußerst lukrative Angebote, doch auch dieses letzte Aufbegehren war zum Scheitern verurteilt, da der Einfluss aus Hitler-Deutschland bereits viel zu groß war.²²²

Der letzte unabhängige Spielfilm wurde Mitte 1937 produziert. Da für die meisten unabhängigen Produktionen die Kosten zu hoch und die Einnahmen nicht mehr deckend waren wurde DER PFARRER VON KIRCHFELD (R: JAKOB UND LUISE FLECK A 1937) zu einem Probestück für geringe Produktionskosten stilisiert. Doch der Film wurde aufgrund einiger Fehler im Produktionsablauf teurer als gedacht. Da er beim Publikum allerdings gut ankam, wurde ihm doch ein positives Zeugnis zumindest über die Einspielergebnisse ausgestellt. DER PFARRER

²¹⁹ Loacker, A. (1999). S. 181.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 184ff.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 187f.

²²² Vgl. Ebd. S. 190ff.

VON KIRCHFELD war nach Angaben der einzige unabhängige Film, der im Vorfeld von Anfeindungen begleitet war. Doch trotz anonymer Drohungen führten die Kinobetreiber den Film vor und trugen so zum Publikumserfolg bei.²²³

All die angeführten Vorgänge trugen letztendlich dazu bei, dass der so genannte „Anschluss“ Österreichs an Hitler – Deutschland zumindest in der Filmbranche kein überfallartiger Prozess war. Die österreichische Regierung und die verantwortlichen Stellen in der Filmbranche haben sich mehr oder weniger ohne große Gegenwehr bereits ab Anfang der 1930er Jahre den deutschen Filmmarktgesetzen unterworfen. Bereitwillig wurde die Filmpolitik an das nationalsozialistische Regime angepasst und vor allem jüdische Filmschaffende aus dem Produktionsprozess ausgeschlossen. Dem unabhängigen Film wurde im Zuge dessen jede Chance genommen sich auf dem heimischen Markt zu etablieren.

„Die österreichischen Regierungsstellen haben mehrfach Chancen vergeben oder auch gar nicht erst in Erwägung gezogen, die heimischen Produktionen zu stärken und gegenüber dem deutschen unabhängig zu machen. [...]“²²⁴

Der Übergang in das nationalsozialistische „Hitler – Deutschland“ war zumindest in der Filmbranche deshalb ein Fließender, da dieser durch langjährige Vorbereitungszeit längst Einzug in die österreichische Filmproduktion gehalten hat.

2.2. Filmsubstanz – Konventionen des österreichischen Kinofilms der Zwischenkriegszeit

Bevor die Filmanalysen aus den vier gewählten Beispielfilmen die Grundsatzsubstanz herauszulösen versuchen, wird in diesem Abschnitt der Arbeit die vor allem auf die Beispiele bezogenen Filmkonventionen im österreichischen Spielfilm der Zwischenkriegszeit erläutert.

Der erste Punkt dazu bezieht sich auf den bereits oben weiter erläuterten Tendenzfilm. Der Tendenzfilm war vor allem dafür bestimmt, kontroverse Themen der Gesellschaft filmisch in Diskussion zu stellen. Dafür waren in erster Linie die Filme über das Judentum geschaffen, da der Antisemitismus durch seine permanente Existenz innerhalb der österreichischen Gesell-

²²³ Vgl. Loacker, A., & Prucha, M. (Hg.). (2000). S. 44f.

²²⁴ Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 349.

schaft stets zu solchen Diskussionen über Filme mit „Jüdischen Themen“ animierte.²²⁵ Für diese Filme wurde allerdings auch oft der Begriff „Problemfilm“²²⁶ angewendet.

Ein anderer Aspekt der als Tendenzfilme bezeichneten Produktionen war das Kalkül des ökonomischen Erfolges. Durch die Bezeichnung „Tendenzfilm“ wurde die Erzählform eines Themas suggeriert, dass in der Gesellschaft durchaus heftig zur Diskussion stand. Dies war in der Meinung der Produzenten wohl Grund genug, dass mehr Menschen dieses spezielle Werk eher sehen wollten, als wenn das genannte Etikett nicht am Film anhaftete.²²⁷

Tendenzfilme galten am österreichischen Filmmarkt der Zwischenkriegszeit als ein seltenes Produkt. Dies trug eventuell auch noch dazu bei, ob diese Filme mehr oder weniger kommerziellen Erfolg zu verzeichnen hatten. „*Paiman's Filmlisten*“, eine österreichische Filmzeitschrift der Zwischenkriegsjahre, bewertete im Zeitraum von 1918 – 1927 444 österreichische Produktionen in denen nur sechs Filme als Tendenzfilme bezeichnet wurden.²²⁸

In der Konvention des Tendenzfilmes liegt also vor allem die Diskussion um den Inhalt des Werkes. Diese Diskussion stellt den Film in gewissen Punkten vor andere seiner Zeit, hat aber, wie dies bei *DIE STADT OHNE JUDEN* verdeutlicht wurde, nicht immer den erhofften kommerziellen Erfolg eingebracht. Tendenzfilme sind als ein Zeichen der Zeit der Zwischenkriegsjahre zu sehen, die allerdings nur rar gestreut waren. Zumindest was die Filmzeitschriften anging, zeigten diese nur wenige Produktionen als tendenziös auf.²²⁹

Eine weitaus wichtigere Konvention liegt im politischen Film der Zwischenkriegszeit. Vor allem die „linke Filmkultur“²³⁰ hat in diesem Bereich einige neue Richtwerte, was die Figuren und Handlung angeht, eingeführt.

In den 1920er und 1930er Jahren war vor allem die sozialdemokratische Bewegung dieser Zeit damit beschäftigt, einen Helden aus dem Proletariat im Film zu erschaffen.²³¹ Der Arbeiter, der die Gegenwart so beeinflusst, dass die Zukunft auf einer soliden sozialdemokratischen Basis gebildet werden kann.²³² Vor allem der Kampf gegen Kitsch- und Klischeefilme stand an oberster Stelle der linken Filmkultur. Das Kino sollte die Basis für Erzählungen bieten, die

²²⁵ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 13ff.

²²⁶ Ebd. S. 82.

²²⁷ Vgl. Ebd. S. 70ff.

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 81f.

²²⁹ Vgl. Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). S. 81ff.

²³⁰ Vgl. dazu Dewald, C. (Hg.). (2007). *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik*. Wien: verlag filmarchiv austria.

²³¹ Vgl. Ebd.

²³² Vgl. Berger, A. (Regie). (1932). *Die vom 17er Haus* [DVD Video] Wien: verlag filmarchiv austria.

kein falsches Selbstbild der Rezipienten erzeugen sollte, sondern eine an der Realität orientierte filmische Identifikation.²³³

Der Antiheld wird in den Filmen der Sozialdemokraten auch bedient. Die Protagonisten sind, wie bereits oben erwähnt, in der untersten Schicht der Arbeiterklasse angekommen und werden zu Verbrechen und Armut getrieben. Doch irgendwann stehen sie auf und kämpfen um deren Freiheit und Recht am Leben und dies auch mit revolutionärer Gewalt, wenn es sein muss.²³⁴

Diese Form des Heldentums, vom Revolutionär und widerständigen Arbeiter wurde durchwegs bis hin zum Verbot der Sozialdemokratischen Partei durch die Austrofaschisten unter Dollfuß propagiert und durch verschiedene Werke aufgezeigt. DIE VOM 17ER HAUS (R: ARTUR BERGER A 1932) zählt wohl zu einem der letzten Wahl - Propagandafilme der Sozialdemokraten.²³⁵

Der Faschismus, vor allem der schon ausgeführte Austrofaschismus, legte in den filmischen Konventionen eigene Kriterien fest. Im Ständestaat zählte vor allem eines, die „österreichische Identität“.²³⁶ Aufgebaut auf den faschistisch orientierten Vorgaben sollte durch den Film ein Bild der Österreicher gezeigt werden, welches einem bäuerlich - christlichen Wertesystem entsprach. Die von Engelbert Dollfuß 1932 ins Leben gerufene „Wochenschau“²³⁷ formte dieses Bild unter anderen durch die Darstellung einer authentisch wirkenden Masse in den Wochenschauen selbst. Die dort gezeigten Menschenmassen sind für die Zuschauer der Beweis für das Funktionieren des Ständestaates. Die Darstellung Österreichs, seine touristischen Attraktionen, die Menschen an sich, all das ist im Grunde inszeniert, gut geschnitten, und vor allem durch den Dokumentationscharakter glaubhaft gemacht worden.²³⁸

Der Filmraum Wien ist ebenfalls einer als zur filmischen Konvention der Zwischenkriegszeit zählenden Punkte. Da Wien in sehr vielen Filmen als Handlungsort über die beiden Jahrzehnte gewählt wurde, ist dieser Filmraum mit der Wichtigste. Die Beispiele der Filmanalysen spielen sich alle entweder teilweise oder ganz in dieser wichtigen Filmstadt der Zwischenkriegszeit ab. Vom Fluchort für die „Ostjuden“ wie bei OPFER DES HASSES (A 1920/23) oder dem Schauplatz des Heldentums der Polizei in DIE TAT DES ANDREAS HARMER (A 1930) so-

²³³ Vgl. Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 141ff.

²³⁴ Vgl. Elisabeth Büttner/ Christian Dewald in: Dewald, C. (Hg.). (2007). S. 23ff.

²³⁵ Vgl. Vrääh Öhner in: Dewald, C. (Hg.). (2007). S. 77ff.

²³⁶ Vgl. Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 294ff.

²³⁷ Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). S. 297.

²³⁸ Ebd. S. 297ff.

wie die sozialdemokratische Hochburg und deren Idealbild des Gemeindebauwesens in *DIE VOM 17ER HAUS* (A 1932) bis hin zu einem Ort der Musik und des wandelbaren Dramas in *HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN* (A 1936).

Im filmischen Wien scheint vieles, wenn nicht sogar alles, möglich zu sein. Wien zeigt innerhalb der Filmerzählungen der 1920er und 1930er Jahre sehr viele Facetten der sozialen Interaktion. Viele Möglichkeiten des Zusammenlebens, die in verschiedene Richtungen verlaufen können und von Schattenseiten, Verbrechen und Gewalt zeugen und trotzdem zu einem guten Ende führen, an dem die Liebe und die sozialen und zwischenmenschlichen Bedürfnisse im Vordergrund der Erzählung stehen.²³⁹

Im Zuge des Filmraumes Wien soll die letzte, als wichtig für diese Arbeit geltende, Konvention angeführt werden – Der Musikfilm²⁴⁰ bzw. musikalische Klischeefilm. *HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN* bedient dieses Genre, diese Konvention, zu einem gewissen Teil. Vor allem der Musikfilm, in dem eine dramatische Liebesgeschichte mit eingebaut ist, wird von Oswald's Film gestreift. Die näheren Erläuterungen dazu sind in der Filmanalyse im Anschluss zu finden.

Der Musikfilm der Zwischenkriegszeit bedient sich vor allem an einem gewissen Klischee, welches der Umgebung und den Protagonisten der Erzählung zugeschrieben wird. Die singenden Menschen, die durch die Straßen, über Berge oder Wiesen ziehen sind ein Teil der Erzählung. Der „Operetten – Film“²⁴¹ bildete in diesem Zeitraum einen besonders guten Nährboden für Kitsch und Klischee an. Doch was noch viel mehr einschlug war der „Schlager“²⁴². Neben Schallplatten und Radioausstrahlungen von diversen Konzerten und Auftritten verschiedener Stars, war vor allem der neu entwickelte Tonfilm ein wichtiges Werkzeug, um den Kitsch und das Klischee weiter zu verbreiten. Balázs merkt unter anderen dazu an:

„Die Lieder, die „Schlager“, die wir bisher in den Tonfilmen unweigerlich zu hören bekamen, waren fast immer nur Einlagen in eine Handlung, die ohne sie genauso verlaufen könnte. Musik und Gesang „kommen vor“ in diesen Tonfilmoperetten, so wie früher Boxkämpfe, Reitereien oder ähnliche Sensationen vorkommen mußten, um der Geschichte einen besonderen Reiz zu geben. [...]“²⁴³

²³⁹ Vgl. dazu: Dewald, C., & Loebenstein M., & Schwarz, W.M. (Hg.). (2010). *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*. Wien: Czernin Verlag GmbH und Wien Museum. S. 70ff.

²⁴⁰ Vgl. dazu: Roman Horak und Sigfried Mattl in: Horak, R. & Maderthaner, W. & Mattl, S. & Musner, L. (Hg.). (2001). *Stadt. Masse. Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*. Wien: Turia + Kant. S. 164ff.

²⁴¹ Vgl. Vgl. dazu: Roman Horak und Sigfried Mattl in: Horak, R. & Maderthaner, W. & Mattl, S. & Musner, L. (Hg.). (2001). S. 228ff.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Balázs, B. (2001). *Der Geist des Films*. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 139.

Balázs bezieht sich in mit diesen Worten auf die Musik als Begleitmittel, als Sensationselement der Handlung. In einigen Filmen der Zwischenkriegszeit bzw. der damals neuen Tonfilme war dies bestimmt der Fall. Was jedoch erwähnt sein soll ist, dass zum Beispiel in *HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN* dem Gesang und vor allem dem Inhalt der Lieder, also dem Text an sich, sehr viel dramaturgische Bedeutung beizumessen ist. Dieser Film entstand 1936, der Text von Balázs 1930. Dazwischen lagen also einige Jahre der filmischen Entwicklung des „neuen“ Tonfilmes als eine ebenso neue Konvention.

Dies sind nur einige wenige der filmischen Konventionen des österreichischen Filmes der Zwischenkriegszeit von 1920 - 1938. Die grobe Auflistung, welche vorgenommen wurde, sollte nur darauf verweisen, welche Grundlagen für die nun folgenden Analysebeispiele die Wichtigeren darstellen. Neben den sozial- und filmpolitischen Aspekten sind die filmischen Konventionen nun als Basis vorhanden, um die ausgewählten Beispiel im Hinblick auf diese Informationen zu betrachten.

3. Aktion

Die jüdischen Filmschaffenden der Zwischenkriegszeit haben sich in ihren Werken nicht von allen anderen Filmschaffenden dieser Zeit unterschieden. Nach der Sichtung von diversen Beispielen wird vor allem deutlich, dass die Filme den Konventionen der 1920er und -30er Jahre im deutschsprachigen bzw. österreichischen Film entsprochen haben. Die zu Anfangs erläuterte Form der Differenzierung wird in den Beispielen der Filmanalyse aufzeigen, dass die Werke keinesfalls als „typisch jüdische Filme“ definiert werden können, sondern nach Kriterien der Rezeption des Zielpublikums der 1920er und -30er Jahre erstellt worden sind. EAST AND WEST/ OST UND WEST (A 1923) behandelt zwar ein „jüdisches Thema“, hält sich in der Erzählstruktur und dem dramatischen Aufbau aber an die genannten Konventionen.

Im Hinblick auf die filmischen Konventionen der Zwischenkriegszeit kann durchaus die Frage gestellt werden, ob das Nichteinhalten von gängigen Filmkonventionen zu einem negativen Ergebnis im Sinne des kommerziellen Erfolges geführt hätte und wie so eine Nichteinhaltung ausgesehen hätte. Doch dies bleibt eine theoretische Annahme, die die vorliegende Arbeit nicht beantworten kann. Somit wird hauptsächlich der Versuch unternommen einen kurzen Schnitt durch das Filmschaffen von ausgewählten jüdischen Filmemachern der Zwischenkriegszeit in Österreich zu ziehen.

Der Überbegriff „Aktion“ soll für die praktischen Aktionen - sprich Filme - stehen, welche die Filmschaffenden im gewählten Zeitraum produziert bzw. geschaffen haben. Die erwähnten Thesen werden anhand einiger Filmbeispiele näher erläutert. Die gewählten Filme wurden nach einem konkreten Fragenkatalog analysiert und sollen möglichst, in Hinblick auf das Thema, inhaltliche Rückschlüsse aufzeigen. Die Analysen an sich wurden in einem gegenwärtigen Kontext der Filmforschung bzw. Filmanalysemethoden erstellt.

3.2. *Filmanalysen*

Die Filmanalysen dienen in erster Linie dazu, den zuvor angedeuteten Standpunkten der vorliegenden Arbeit eine tiefergehende Substanz zu verleihen. In den Beispielen soll aufgezeigt werden, wie die „Funktion“ von Filmen durch die ausgewählten Filmschaffenden praktisch umgesetzt wurde. Da die Auswahl einzelner Werke meist ein subjektiver Akt ist, soll dies durch eine möglichst eingehende Analyse und Erläuterung der Filmbeispiele ausgeglichen werden. Der inhaltliche und strukturelle Aufbau der filmischen Werke stehen in den folgenden Analysen im Vordergrund.

Die Kategorie „Setting“ gilt wie folgt nicht nur als reine Beschreibung der „Ausstattung“, in diesem Unterpunkt werden der Inhalt und die genannte Struktur angeführt und deren wichtigste Punkte hervorgehoben. Was daraus folgt ist eine tiefergehende Beschreibung des vorhandenen Werkes. Somit wird im Folgenden die Repräsentation des Filmes nach außen hin veranschaulicht.

Der Unterpunkt „Figuren“ zielt auf die Figurenanalyse als solches ab und beschäftigt sich mit den Figuren und deren Funktion innerhalb der vorliegenden filmischen Erzählungen. Die erwähnten Beispiele wurden außerdem in „Erweiterten Sequenzanalysen“ erfasst welche, wie bereits erwähnt, im Anhang dieser Arbeit zu finden sind. Dort sind des Weiteren die zitierten Time Codes mit inhaltlichen Angaben und verschiedenen Anmerkungen in einer etwas detaillierteren Form vorzufinden.

„East and West“ OT „Ost und West“ R: Sidney M. Goldin (A 1923)

Inhalt:

EAST AND WEST, oder folglich OST UND WEST genannt, zeigt eine Familienzusammenführung der etwas andern Art auf. Morris Brown, ein durch Handel reich gewordener jüdischer Kaufmann der in New York lebt, erhält von seinem Bruder aus Polen eine Einladung - er empfindet diese eher als eine Art Order - zu einer Hochzeit. Zelda, die Tochter von Morris Bruder Mottel, wird heiraten. Morris hat ebenfalls eine Tochter, ihr Name ist Mollie. Sie ist sehr aktiv, vor allem was Sport und Spaß angeht. Sie zeigt schon in den ersten Minuten des Filmes, dass Boxen anscheinend ihr Lieblingssport ist. Die beiden machen sich also zu den Verwandten auf in Richtung Osteuropa. Diese warten schon voller Vorfreude auf die beiden. Als die wohlhabenden Verwandten mit so ziemlich dem gesamten Hausrat bei den „Brownsteins“, so der ursprüngliche Familienname, auftauchen, sind diese schon etwas erstaunt. Doch schnell werden sie herzlich in der Familie begrüßt. Vor allem die alte Mutter Brownstein freut sich, ihren Sohn Morris endlich wieder in die Arme schließen zu können.

Fast zur selben Zeit zieht auch ein junger Talmudschüler Namens „Jacob“ in den Haushalt der Brownsteins mit ein. Jacob bleibt jedoch zu Anfangs meist in der Küche des Hauses bei den Bediensteten „Shabse“ und „Mochle“ der Köchin. Shabse ist zwar über Jacobs Anwesenheit nicht sehr erfreut, muss die Situation aber akzeptieren.

Der erste Freitagabend und somit Beginn des Sabbat, wird mit einem großen Teller Suppe für jeden begangen. Die gesamte Familie Brownstein, sowie die Browns, aber auch die Hausbe-

diensteten und anderen Gäste des Hauses, wie Jacob, sitzen an einem großen Tisch und essen. Jacob fällt dabei Mollie auf. Er starrt sie die ganze Zeit während des Essens an, löffelt sogar deswegen aus Versehen aus Shabses Teller. Mollie bemerkt die intensiven Blicke und macht nur Grimassen dazu und lacht am Ende sogar darüber. Die Familie bereitet sich auf „Yom Kippur“ vor, dem „Versöhnungstag“. Sie sind nun alle in der Synagoge versammelt und beten. Morris versucht unter den Männern in ihren traditionellen Gewändern bei den Gebeten auf Hebräisch mit zu halten. Sein Bruder bemerkt, dass er kein Wort aus dem Gebetsbuch versteht. Er merkt an, dass dies eben kein Scheckbuch sei und er es deshalb gar nicht versuchen braucht jemanden etwas vorzumachen. Mollie ist unterdessen bei den Frauen in einem eigenen Bereich der Synagoge. Sie betet erst mit, liest dann aber statt des Gebetsbuches einen Roman. Schließlich wird sie sehr hungrig und schleicht sich hinaus. Sie geht in die Küche der Brownsteins und entdeckt dort einen Schrank voll mit Essen. Sie beginnt sich den Bauch vollzuschlagen. Als sie satt ist, stellt sie das restliche Essen unter den Küchentisch und schleicht sich wieder zurück zu den betenden Frauen. Zelda fällt vor Hunger schon beinahe in Ohnmacht, Mollie täuscht nun auch so einen Anfall vor um den Schein zu wahren. Nachdem der Rabbi das „Schofar“ geblasen hat, ist die Fastenzeit zu Ende und die betenden begeben sich nach Hause. Mochle wird von Mottel aufgefordert das Essen herzurichten. Sie geht in die Küche und findet einen Hund und eine Katze vor, die vom restlichen Essen unter dem Tisch gefressen haben. Nachdem sie die Tiere verjagt hat, findet sie das Buch von Mollie auf dem Tisch. Sofort berichtet sie Mottel, was geschehen ist und wer das ganze Essen schon verspeist hat. Morris ist darüber auch sehr erzürnt, zieht Mollie am Ohr und schickt sie auf ihr Zimmer. Die restliche Familie bleibt hungernd zurück.

Mollie ist sehr wütend, sie schlägt auf einen „Punching Ball“ ein, der in ihrem Zimmer hängt und tritt einen Stuhl um. Sie macht sich schließlich auf in die Küche und schlägt mit angezogenen Boxhandschuhen Mochle K.O. Auch Shabse bekommt einen Schlag in die Magengrube, er kann aber davon rennen und holt Mottel und Morris in die Küche. Morris legt Mollie darauf hin übers Knie, Mottel begrüßt diese Bestrafung.

Zeldas Hochzeitsvorbereitungen laufen nun auf Hochtouren. Ein Kantor und einige Talmud – Schüler sind nun auch zu Gast bei den Brownsteins. Mollie bringt, nachdem Morris, Mottel und der Kantor zu Tisch gehen, die jungen Männer zum Tanzen. Als Mollie auf dem Tisch tanzt und die Gruppe junger Männer im Kreis um sie herum, kommt der Kantor zurück. Als Morris nun auch sieht, was Mollie angestellt hat, zieht er sie wieder an einem Ohr aus dem Zimmer. Bei einer darauf folgenden Gebetsversammlung mit einigen Geistlichen und den Talmud-Schülern, sowie allen anderen im Haus, hat sich Mollie als Junge verkleidet und unter

die Talmudisten gemischt. Morris sucht sie überall. Shabse verrät schließlich Mottel, wer der falsche „Junge“ ist. Morris versohlt ihr darauf hin wieder den Hintern.

Mollie ist wieder in ihrem Zimmer und trainiert mit Hanteln, als Zelda in ihrem Brautkleid herein kommt. Auch Mollie darf Zeldas Schleier kurz tragen und hat dabei eine Idee. Sie will mit den anderen eine „Scheinhochzeit“ veranstalten. Mollie, Zelda und die jungen Talmud Schüler versammeln sich und stellen eine Hochzeitszeremonie nach. Shabse spielt den Rabbi, auch Mochle ist dabei. Die beiden überreden, oder besser gesagt zwingen Jacob dazu, den Bräutigam zu spielen. Alle sind lustig und fröhlich bei der Sache, bis Jacob Mollie den Ring auf den Zeigefinger steckt. Die anderen Talmudisten haben ihn gewarnt das „Spiel“ nicht zu weit zu treiben, doch er hört nicht auf sie. Als der Kantor davon erfährt, ist er entsetzt. Morris, der nun wie der Kantor zu der „Spaßveranstaltung“ kommt, sieht das Ganze zuerst noch als witzigen Scherz an. Der Kantor klärt ihn allerdings auf, dass Mollie und Jacob nach den religiösen Gesetzen nun wirklich verheiratet sind. Morris ist sehr erzürnt und will Jacob schlagen, Mollie geht aber mit einem Schuldeingeständnis dazwischen.

Am nächsten Tag findet die Hochzeit von Zelda statt. Alle sind sehr fröhlich, singen und tanzen. Auch Morris tanzt mit seiner Mutter. Mollie ist unterdessen in ihrem Zimmer und denkt über die „schreckliche“ Zukunft mit Jacob nach. Nach den Feierlichkeiten sind Morris, Mollie und Mottel beim Rabbi um mit ihm über die Tat von Jacob zu sprechen. Alle Anwesenden fordern ihn auf, einer Scheidung einzuwilligen, er verweigert dies aber. Jacobs einziger noch verbliebener Freund – Menashe – kommt zu ihm und will ihn auch erst überreden, doch als Jacob sagt, dass er Mollie liebt, nimmt Menashe ihn bei sich auf. Jacob schreibt einen Brief an Morris in dem er um fünf Jahre Zeit bittet. Nach diesen fünf Jahren sollen sich Mollie und er wieder treffen und Mollie soll entscheiden, ob sie die Scheidung noch immer will. Morris ist sehr erzürnt über diese Nachricht, nimmt sie aber hin. Jacob hat auch seinen reichen Onkel in Wien einem Brief geschrieben. Er will eine frühere Einladung von ihm annehmen, nach Wien zu kommen. Alfred und seine Frau sind sehr erfreut über diese Nachricht und willigen ein. Jacob reist ab und sucht in Wien das Haus seines Onkels. Nach einigen Missverständnissen mit dem Gärtner, kommt er doch zu Alfred ins Haus. Alfred ist ein moderner, wohlhabender Geschäftsmann der maßgeschneiderte Anzüge trägt. Jacob beginnt sich langsam an das modernere Leben in Wien anzupassen. Er studiert, lässt sich die Haare und den Bart schneiden und wird schließlich erfolgreicher Buchautor unter dem Pseudonym „Ben Alli“. Mollie und Morris sind nach fünf Jahren „Zwangsaufenthalt“ in Europa nun auch in Wien angekommen. Jacob erfährt dies und schmiedet einen Plan. Bei seiner Lesung trifft er die beiden, die ihn ohne Bart und Locken nicht erkennen. Er will Mollie als „Ben Alli“ verführen, sie widersteht

ihm aber und spricht davon vergeben zu sein. Am Ende des Filmes lädt Alfred Morris und Mollie zu sich ein. Jacob verkleidet sich als sein altes Ego und stellt sich den beiden mit den Scheidungspapieren in der Hand. Morris ist wutentbrannt und will ihn schlagen doch schließlich lässt Jacob die „Hüllen“ fallen und gibt sich zu erkennen, wer er nun geworden ist. Mit einem intensiven Kuss zwischen Mollie und Jacob endet der Film.

Setting:

Der Westen trifft auf den Osten. Dies verrät schon der Titel dieses Filmes von Sindy M. Goldin. Die Familien sind offenbar seit Jahren räumlich getrennt und kommen erst zu einem immens wichtigen Familienereignis wieder zusammen. In Polen treffen nun diese beiden, nach außen hin, sehr verschiedenen Familien Brown und Brownstein aufeinander. Dieses Treffen verläuft aber innerhalb weniger Umarmungen und Bekanntmachungen sehr gut und alle sind wieder als eine große Familie beisammen.

Obwohl die „reichen Amerikaner“ eigentlich gar keinen Bezug zu den traditionalistischen Bräuchen der Verwandtschaft haben, integriert sich vor allem Morris schnell wieder in die alten Gebräuche. Mollie tut sich da etwas schwerer. Die Traditionen werden im gesamten Verlauf des Filmes immer wieder mit einbezogen und direkt gezeigt. Allerdings wird hier auch der Ansatz der „modernen Westjuden“ stets miteingebracht. Sei es in der Kleidung oder den Handlungen an sich, die gewisse Unterschiede hervorheben.

OST UND WEST spielt erst in Polen. Im Verlauf des Filmes verlagert sich die Handlung nach Wien. Meist spielt sich die Handlung in den Räumen der „Brownsteins“ ab. Diese Räume sind gut durchstrukturiert, zeigen deutlich die Trennung zwischen dem Personal in der Küche und den „Herrschaften“ in den anderen Räumen. Jedoch nicht als strikte Trennung dieser beiden Schichten. Der Übergang ist eher fließend. Vor allem die „Yom Kippur“ Feierlichkeiten in der Synagoge zeigen die Gleichstellung der Schichten innerhalb des Glaubens. Was dort allerdings verdeutlicht wird, ist die Trennung von Mann und Frau. Diese wird allerdings im Heim der „Brownsteins“ wiederum aufgelöst, vor allem durch die Hochzeitsfeier, aber auch durch die Rolle von „Mollie“ die im Grunde einer unabhängigen, der westlichen Mentalität verschriebenen, Frauenrolle nachkommt.

Die Erwartungen, dass Mollie am Ende mit Jacob zusammenkommt werden erfüllt. Der Weg dahin ist ein etwas holpriger. Vor allem die „Flucht“ von Jacob nach Wien zu seinem Onkel und das er Molli und Morris mehr oder minder deren Schicksal überlässt für das gestellte Ultimatum von fünf Jahren. Die Veränderung des jungen Jacob ist von Beginn der Erzählung an

nicht sofort absehbar. Erst der vehemente Schnitt und eben die Flucht bringen diesen neuen Aspekt in die Handlung mit ein. Doch auch sofort nach der Ankunft Jakobs in Wien, ist dieser über seinen Onkel und dessen „weltmännisches Auftreten“ erstaunt, doch lässt dies noch nicht darauf schließen, dass Jacob sich ebenfalls an das „westliche Schick“ anpassen wird. Der Punkt an dem dies klar wird, ist die Erklärung des Onkels im Garten vor dem Haus, wo er auf den Davidstern in der Hausfassade deutet und dazu meint, dass der Glaube nicht im äußeren liegt, sondern im Inneren eines jeden. Ein leichter Widerspruch zu dem doch sehr repräsentativen Zeichen am Haus ist hier durchaus heraus zu lesen, doch verweist der Onkel letztendlich auch darauf, dass er seinen Glauben bzw. seine religiöse Herkunft nie verleugnen würde.

Als einen handlungsleitenden Text kann in der Erzählung des Filmes der mehr oder weniger herrschende Konflikt zwischen den östlichen und den westlichen Auffassungen des Judentums begriffen werden. Dies äußert sich vor allem in den Protagonisten Mollie und Jacob.

Mollie beherrscht die anfängliche Erzählung des Werkes. Sie ist eine junge Dame, die sich mit den Sitten und Gebräuchen der polnischen Verwandten nicht wirklich auseinandersetzen will und kann. Immer wieder kommt ihr teenagerhafter, etwas unsinniger Verstand ans Tageslicht und bereitet durch ihre Taten nicht nur den Verwandten Kopfzerbrechen. Auch ihr recht liberaler Vater erhebt die Hand gegen sie.

Als Jacob in der Handlung präsenter wird, wandelt sich die Geschichte zu ihm als wichtigere Person hin. Sein Schicksal ist nach der „falschen“ Hochzeit mit Mollie direkt verbunden, doch er entweicht der Situation. Das gestellte Ultimatum gibt ihm Zeit sich sozusagen selbst zu finden. Dies nimmt auch den größten Part der zweiten Hälfte der filmischen Erzählung ein.

Mollie wird innerhalb des Filmes als etwas komischere Figur dargestellt. Dies hat höchstwahrscheinlich mit ihrem Alter, dem Unwissen über die religiösen Richtlinien der streng gläubigen Verwandten und ihrer „westlichen“ Erziehung zu tun. Dass sie weiblich ist spielt im Grunde keine Rolle, sie stellt eher einen tolpatschigen und trotzköpfigen Teenager dar, der vom Geschlecht her auch völlig unabhängig sein könnte.

Die visuellen Gags mit Mollie sind einerseits auf der Basis von religiösen Riten, wie die für Mollie unbekannte Funktion der Mesusa²⁴⁴ an der Tür, inszeniert. Mollie fragt danach, warum alle an dem am Türstock angebrachten Gegenstand lecken, es schmecke nur salzig. Andererseits spielt die körperliche Mimik und Gestik der Protagonistin eine sehr große Rolle. Mollies Konflikt mit „Mochle“ und „Shabse“, den beiden Hausangestellten, wird als sehr rauer und schon fast brutaler Kampf dargestellt. Dies aber immer mit einem gewissen mimischen und

²⁴⁴ Mesusa: ein kleiner zylinderförmiger Behälter, in denen Streifen beschriebenen Pergaments stecken. Diese sind am Türpfosten angebracht. Siehe dazu: Brämer, A. (2010). *Die 101 wichtigsten Fragen. Judentum*. München: Verlag C.H. Beck. S. 60f.

gestischen Charakter des im Stummfilm typisch dargestellten Übertriebenen. Die Boxhandschuhe sind einerseits Waffen, auf der anderen Seite sind sie übertrieben groß und wirken auch dementsprechend bei der zierlichen Mollie. Diese „Gags“ sind aber nur in der ersten Hälfte des Filmes zu sehen. Im weiteren Verlauf der Handlung nehmen diese ab. Nur am Ende, als sich Jacob in seiner alten Tracht mit Bart verkleidet und vor allem Morris dadurch neppt, wird noch einmal ein visueller Gag in Szene gesetzt.

Das Interessante an den Zeitebenen äußert sich vor allem von dem Punkt, an dem Jacob Polen verlässt und sich nach Wien begibt. Dem Zuschauer wird die Information vermittelt, dass er nun mit Sicherheit fünf Jahre von Mollie getrennt sein wird. Auch die Protagonisten bekommen diese Information. Diese fünf Jahre werden als Zeitebenen folgendermaßen dargestellt:

Jacob schreibt den Brief an Morris, dass er Polen verlässt und sie ihm bitte fünf Jahre zur Selbstfindung Zeit geben. Er kommt in Wien an und sucht das Haus seines Onkels auf. Dort wird er, wie beschrieben, erst nach einigen Missverständnissen zu seinem Onkel und der Tante vorgelassen. Als nächstes folgt die Zeitebene der „Eingewöhnung“ im Hause seines Onkels, mit allen neuen Eindrücken. Die darauf folgende Zeitebene zeigt Jacob als Student, noch in seiner traditionellen Tracht. Im universitären Bereich folgen einige Kommentare mit durchaus stereotypisierenden Charakter - die Lehrenden in der Bibliothek, wo er zu Gange ist, halten ihn für einen äußerst schlaun jungen Mann, vor allem weil er optisch noch einen Talmudschüler entspricht. Die nächste Zeitebene zeigt seine drastischste Veränderung, er lässt sich die Haare und den Bart schneiden und legt seine traditionelle Talmudistenkluft ab. Seine Veränderung wirkt sich dahingehend aus, dass er über die Verhältnisse zwischen „Ost und West“ in der nächsten Zeitebene ein Buch schreibt, dass ihm viel Lob und Erfolg einbringt. Schließlich folgt die letzte Zeitebene, in der er Mollie und Morris wieder sieht, seine Maskerade mit der Hilfe seines Onkels vollzieht, doch schließlich am Ende seine geliebte Braut nach den vereinbarten fünf Jahren in den Armen hält und küsst.

Der Aufbau, zumindest dieses Teiles der Erzählung, basiert also auf der Suggestion des chronologischen Ablaufes der fünf Jahre. Für die Handlung ein unbedingt einzuhaltender Zeitstrang, der auch keiner Unterbrechung bedarf, um einen weiteren dramatischen Höhepunkt einzuführen.

Allerdings soll unbedingt erwähnt werden, dass verschiedene Versionen des Filmes gegenwärtig vorhanden sind. Die analysierte DVD - Version mit englischen Zwischentiteln ist um einige Szenen kürzer als eine weitere Version des Filmes im Filmarchiv Austria. Die Filmversion aus dem Filmarchiv hat hier noch einige längere Szenen in der Handlung, die vor allem

auch auf die erwähnten Zeitebenen noch etwas mehr Einfluss haben. Zum Beispiel wird die Veränderung Jacobs, als er zum Friseur geht, noch etwas länger ausgeführt. Auch die Ehrung und sein Erfolg als Schriftsteller werden um einiges klarer in der Version des Filmarchives. Die nähere Beschreibung der unterschiedlichen Szenen sind im Anhang am Ende des „Erweiterten Sequenzprotokolls“ von EAST AND WEST/ OST UND WEST ab S. 93 zu finden.

Im Grunde ist der Filmraum hauptsächlich Studiokulisse. Zumindest lassen dies die meisten Szenen vermuten. Die Räume an sich sind relativ klein gehalten, obwohl sich darin des Öfteren sehr viele Personen aufhalten. Einzig das Zimmer von Mollie im Haus der Brownsteins ist recht großzügig, was augenscheinlich durch die sportliche Präsenz ihres Charakters begründet sein kann.

Die Außenaufnahmen halten sich in Grenzen, sind aber in einigen Punkten sehr repräsentativ. Der Garten des Onkels in Wien ist hier das beste Beispiel. Dort wird nicht nur die Ankunft und Veränderung Jacobs angekündigt und dargestellt, sondern auch der Abschluss des Filmes inszeniert. Der Garten spielt hier somit als filmischer Raum eine wichtige Rolle als Ort der Veränderung und des Neubeginns. Der Onkel zeigt ebenfalls, dass er im Grunde in diesem Garten eine Art Metamorphose durchlebt hat, wie dies auch Jacob in weiterer Folge der Handlung tut. Am Ende steht das „Happy End“ zwischen blühenden Blumen und den glücklichen Verwandten.

Figuren:

Mollie wird in der ersten Hälfte der Erzählung von der Kamera besonders in den Vordergrund gebracht. Vor allem die erwähnten mimischen und gestischen Aktionen werden besonders in Szene gesetzt. Ihre Wut und Verzweiflung wird besonders hervorgehoben. Dies äußert sich hauptsächlich in den Szenen in denen das Schlagen auf den Punching Ball und schließlich auf Mochle und Shabse inszeniert wird. Sie wird als kleine Schlägerin dargestellt, die ihre Probleme auch gerne mit Gewalt löst.

Mollie wird zwar von Beginn des Filmes weg als recht selbstbewusste junge Frau dargestellt, ist aber doch in der einen oder anderen Rolle im sozialen Raum gefangen. Die Rolle als Tochter dominiert den größten Teil der Erzählung, die als Geliebte kommt erst gegen Ende des Filmes zur Geltung. Die Familie ist ihr sozialer Raum, der sie teilweise extrem einschränkt. Sie muss sich anpassen, obwohl sie dem Tiefreligiösen nicht viel abverlangen kann. Ihr Vater, der sie zuerst noch weitestgehend unterstützt, passt sich den Gegebenheiten seiner eigenen Kindertage an und zwingt seine Tochter mit in diese Situation hinein, ob sie will oder nicht.

Somit bleibt Mollie ebenfalls in den Riten der Familie aus dem Osten gefangen und entlädt ihren Unmut darüber vor allem in Gewalt gegen die offenbar sozial niedriger Gestellten und in Scherzen gegenüber ihrem Vater. Die Verkleidung als junger Mann, auch eine Szene die in der Version des Filmarchives viel ausführlicher dargestellt wird, verweist auf dieses trotzig Verhalten. Aber auch auf eine, im Film konsequent gehaltene Methode. Die Verkleidung spielt in dieser Szene einen kleineren Part, wird aber von Jacob am Ende des Filmes noch einmal mit größerer Wirkung vollzogen.

Die Zuschauer wissen, was Jacob in der Abwesenheit von Mollie macht. Wie sich im Laufe der Handlung herausstellt, müssen Morris und Mollie in Europa bleiben, weil sie gerade nicht wissen wo sich Jacob aufhält und was er so tut. Die Zuschauer können die erwähnten Zeitebenen mitverfolgen, allerdings wird nur Jacobs Lebensverlauf gezeigt. Morris und Mollie werden im Grunde ausgeblendet bis zu dem Zeitpunkt als Jacob seine „Metamorphose“ abgeschlossen hat und bereit ist Mollie ein „guter“ Ehemann zu werden.

Jacob tritt ab der zweiten Hälfte der Erzählung aus dem untergeordneten sozialen Raum, wo sogar Mochle und Shabse über ihm zu stehen scheinen, in das soziale Gefüge seines Onkels ein, in dem eine völlig andere hierarchische Ordnung herrscht. Zuvor muss Jacob jedoch die fest regulierten religiösen Etappen eines jungen Talmudisten durchleben. Erst die „Hochzeit“ mit Mollie und die schon sehr revolutionierende Haltung gegen den Rabbi bringen ihm die erste Form von neuer Freiheit. Allerdings zeigt sein Konflikt mit dem Gärtner seines Onkels seine bis dato Stellung im sozialen Raum der Erzählung auf. In dieser Situation wird er allerdings als Fremder gesehen und nicht als untergeordneter Schüler oder Hausgast wie zuvor.

Die wirkliche Befreiung kommt für Jacob schließlich durch den Bruch mit der Vergangenheit und der sehr starken Veränderung zumindest seines Äußeren. Doch auch der innere Konflikt mit sich selbst, der zuvor noch durch diverse Großaufnahmen und die Briefe an Morris und seinen Onkel verdeutlicht werden, wandelt sich in einen zufriedenen „neuen“ jungen Mann, der erfolgreich einen „besseren“ sozialen Raum für sich eröffnet hat. Somit wird Jacob zum Helden der Handlung stilisiert, der durch eine kühne Veränderung seiner Persönlichkeit von einem hochreligiösen, ostjüdischen Talmudisten zu einem weltoffenen, westlich orientierten Juden geworden ist, der am Ende auch das Mädchen seiner Träume bekommt.

Morris und Mottel bilden innerhalb der filmischen Erzählung ein etwas ungleiches Brüderpaar. Sie treffen sich nach all den Jahren wieder und finden nicht sofort, aber dann kontinuierlich einen Draht zueinander. Dass Morris kein hebräisch kann, merkt Mottel sofort beim Gebet. Dass Morris ein Scheckbuch besser lesen kann, als das Gebetsbuch, ist durchaus ein Hinweis auf eine stereotypische Festlegung zwischen West- und Ostjuden durch Goldin. Die

westlichen Juden sind Geschäftsmänner und nicht mehr wirklich an den religiösen Riten und Gebräuchen interessiert. Im Gegensatz dazu die Juden aus dem Osten, die in ihren traditionellen Gewändern beten und alle Feierlichkeiten und religiösen Veranstaltungen zelebrieren. Doch in Sachen der Kindererziehung hält sich Morris an die Konventionen der polnischen Verwandten, indem er Mollie für ihre Missetaten stets mit großer Einwilligung der (männlichen) Verwandten und Bekannten körperlich züchtigt. Im Grunde herrscht zwischen Morris und Mottel also kein Konflikt, sondern ein Anpassungsprozess nach Jahren der religiösen Abstinenz von Morris an die vorgegebenen Umstände.

Der Film zeigt vor allem die Missverständnisse zwischen den ost- und westjüdischen Lebenseinstellungen auf. Die Geschichte um Jacob und Mollie bildet den zweiten Teil der Erzählung und erläutert den Schritt eines traditionell veranlagten jungen jüdischen Mannes, der sich durch neue Lebensumstände drastisch verändert. Die Assimilation im westlichen Wien wird als einfacher Prozess gezeigt, der hauptsächlich auf einer optischen Veränderung beruht. Der Film zeigt, dass alleine durch diese Veränderung zumindest das Leben von Jacob angeblich einen anderen, wenn nicht sogar besseren, Verlauf nimmt. Die Kernaussage des Filmes kommt eventuell dem nahe, dass im Westen alles besser ist, doch kann auch dies durchaus in Frage gestellt werden.

„Die Tat des Andreas Harmer“ R: Alfred Deutsch – German (A 1930)

Inhalt:

Andreas Harmer, ein Maturant auf Arbeitssuche. So wird die Geschichte zumindest in den ersten Minuten des Filmes durch seine Schwester gegenüber Hofrat Valentin vermittelt. Ein Brief mit der Bitte um Hilfe hat die Schwester erreicht, diese soll beim Hofrat für ihren Bruder doch bitte intervenieren. Dies tut sie auch, der Hofrat willigt ein Harmer zu treffen.

Harmer stellt sich dem Hofrat, noch eher verlegen, vor. Valentin empfiehlt ihm Polizist zu werden, Harmer nimmt dankend an. Zur selben Zeit wird ein Bettler und Landstreicher namens Karl fündig. Ein Stück Papier vor dem Haus der Valentins erregt seine Aufmerksamkeit. Erst ist es nur ein Stück Papier, doch als er, des Raubes an Äpfeln bezichtigt, in einem Polizeikommissariat verhört und durchsucht wird, stellt sich das "Papierl'" als bedruckbares Falschgeldpapier heraus. Wieder auf freien Fuß begibt sich Karl sogleich zurück zu dem Haus und findet im Mezzanin die Gebrüder Gomez vor. Diese sind erst verwundert über den Besu-

cher, werden aber sehr schnell von Karl ins Bild gerückt, was er von Ihnen will – Geld. Er wird als "Mitarbeiter" in der Falschgeldpartie aufgenommen.

Andreas Harmer wird unterdessen in der Polizeischule aufgenommen und durchlebt dort ein Ausbildungsprogramm. Neben Boxen, Knüppeltraining und verschiedenen anderen Übungen werden vor allem "integre"²⁴⁵ Menschen gesucht, wie eine Tafel dies zu Anfang der Ausbildung verlautbart. Harmer scheint diese Vorgabe zu erfüllen, er absolviert noch ein Hundestaffeltraining mit Apportiereinheiten für das Tier und begibt sich sogleich auf Streife.

Die Brüder Gomez treten unterdessen mit einer hübschen jungen Frau in Kontakt - Manuela Cortez, welche wohl ihre Kontaktperson zur "Geldwäsche" ist. Diese Dame hält sich meist in einer Hotellobby auf, wo auch die konspirativen Treffen mit dem Gomez Brüdern stattfinden. Wieder ist ein "Geldwechsel" nötig. Manuela führt diesen durch, indem sie als potente und dollarschwere Reiche auftritt und der Concierge des Hotels ihr deshalb großes Vertrauen entgegenbringt.

Harmer ist in der Zwischenzeit zu einem stolzen Mitglied der Polizei geworden. Seine Ausbildung hat ihn dorthin gebracht, wo er für diesen Moment die beste Arbeit leisten kann - in den Praterpark. Zwei Damen nähern sich im luxuriösen Gefährt mit Chauffeur um ihren Spaziergang in der freien Natur zu absolvieren. Dort lauern allerdings finstere Gestalten hinter den Bäumen und trachten nach ihrem Hab und Gut. Sie werden überfallen, schreien aber um Hilfe, so dass Harmer diese Rufe vernimmt und sofort zu Hilfe eilt. Er und sein neuer, treuer, vierbeiniger Freund nehmen sofort die Verfolgung auf und stellen die beiden Verbrecher. Nach kurzer Rangelei und der Abholung der zwei Räuber durch berittene Polizisten, bekommt die ältere Dame ihre Handtasche zurück. Ein Geldbetrag wird kurzer Hand von Harmer abgelehnt, auch Paula ist der Auffassung das hier keine Bezahlung von statuten gehen darf. Harmer fällt dabei die hübsche Tochter Paula auf, mit der sich schon in diesem Moment etwas anzubahnen scheint. Die Damen sind mehr als dankbar und laden den Herrn Wachmann zu sich ein, wann immer dieser Zeit hat. Bei dieser Einladung lässt Paula auch ein Taschentuch fallen, ein wirklicher Grund also, dass Harmer Paula noch einmal wieder sehen muss.

Die Gomez Brüder haben sich derweil wieder in ihre Wohnung zurückgezogen. Hier werden nun auch der Keller und das dort installierte "Laboratorium" gezeigt. Alonzo Gomez hat hier einiges aufgebaut, was die Beobachtung, vor allem der Nachbarn, erheblich erleichtert. Seine Apparaturen werden als "Fernseh- und Radiogeräte" beschrieben.²⁴⁶ Die Überwachung der Eingangstüre, der Blick wirkt hier wie durch einen Türspion dargestellt, und anscheinend

²⁴⁵ Vgl. Sichtung „Die Tat des Andreas Harmer“ im Filmarchiv Austria 00:13:19 – 00:14:18.

²⁴⁶ Vgl. Ebd. 00:43:45.

akustische und optische Warnsignale sind hier ebenfalls installiert. Harmer kommt, um sich bei den Valentins für ihre Hilfe zu bedanken. Dies vernimmt durch seine Apparate auch Alonzo Gomez und wird sehr nervös. Sein Bruder beruhigt ihn allerdings. Manuela Cortez wechselt in dieser Zeit im Hotel wieder einmal einen Geldschein, diesmal allerdings eine echte 100 Dollar Note.

Harmer widmet sich nun den Besuch von Paula. Er kommt im 1. Wiener Gemeindebezirk in der Wohnung an, wo ihn das Hauspersonal erst anmelden muss. Nach erster Verwirrung fällt Frau „Sidonie Enzesfelder“ wieder ein, das Harmer doch der "Retter" aus dem Prater sei und lässt bitten. Die anwesende Tanz-, und Rauchgesellschaft begutachtet Harmer von oben bis unten. Er lässt sich nicht beeindrucken, denn Paula ist hoch erfreut ihn zu sehen. Nach einem kurzen Vieraugengespräch geht Paula ihren gesellschaftlichen Pflichten nach. Harmer bleibt nicht lange alleine, drei Herren gesellen sich zu ihm und wollen wissen, warum er eigentlich nicht in Uniform gekommen sei. Besonders „Rüdiger von Pollatschek“ sitzt ihm im wahrsten Sinne des Wortes im Genick. Diese Aufdringlichkeit wird Harmer zu viel und er will dem ganzen Trubel entfliehen. Paula hält ihn noch zurück, doch seiner Meinung nach passt er nicht in "solche" Gesellschaft. Trotzdem lädt er Paula zu einer sportlichen Schwimmveranstaltung der Polizei ein. Sie willigt ein.

Die Gomez Brüder haben währenddessen ein weiteres konspiratives Treffen in ihrem Kellerlabor mit Manuela Cortez. Alonzo ist stark abgelenkt durch die ständige Anwesenheit eines Gesetzeshüters im Haus. Auch in diesem Moment kommt Harmer die Valentins besuchen. Die drei beobachten Harmer durch die Apparatur und Robert Gomez beauftragt Manuela sich Harmer einmal vorzunehmen. Diese ist ohne ihr Wissen schon unter Verdacht gekommen Falschgeld zu verteilen und wird durch staatliche Organe im Hotel bereits beobachtet.

Beim Schwimmfest des Verbandes der österr. Schwimmvereine zeigt Harmer sein ganzes sportliches Können. Ein Salto vom 10 Meter Brett bringt ihm den Hauptpreis, einen Silberpokal, ein. Seine Schwester Emilie ist mit der kleinen Fritz Valentin auch da, um ihn anzufeuern. Genauso wie Paula und Pollatschek. Pollatschek feuert ihn zwar nicht an, will aber, ebenfalls plötzlich in Schwimmmontur, sein besseres Können vorführen. Harmer nimmt dies nicht ernst, dafür wird er von Pollatschek was diesen und sein Verhältnis zu Paula angeht, aufgeklärt. Die beiden sind angeblich verlobt.

Nach diesem Rückschlag steht plötzlich Manuela Cortez vor Harmer und macht ihm schöne Augen. Sie lädt ihn zu ihr aufs Hotelzimmer ein, wo Harmer allerdings zeigt, dass er kein Interesse an ihr hat. Dies alles trotz heftiger Annäherungsversuche von Manuela. Sie berichtet

den beiden Gomez Brüdern ihren Misserfolg. Wieder ist Alonzo einem psychischen Kollaps nahe.

In Folge dessen hat Alonzo seine Apparaturen noch weiter ausgebaut. Nun können sie direkt sehen, was in der Wohnung der Valentins getan und gesprochen wird. Robert fasst den Plan, dass Karl die kleine Fritzi entführen muss und Emilie dadurch ihren Job verliert. So wollen sie Harmer aus dem Haus haben und ihren Geschäften ungestört weiter nachgehen.

Emilie geht am nächsten Tag mit der kleinen Fritzi durch die stark frequentierten Straßen Wiens. Das kleine Mädchen verschwindet in einer kurzen Minute der Unaufmerksamkeit. Emilie sucht sie, muss aber der Polizei schließlich melden, dass das Mädchen verschwunden sei. Emilie ist so verzweifelt, dass sie nicht zu den Valentins zurückgeht und sich stattdessen von einer Brücke stürzt. Mehrere Polizisten retten sie und so überlebt sie den Sturz schließlich.

Während dieser ganzen Geschehnisse ist Andreas Harmer auf "Ski - Patrouille", irgendwo außerhalb Wiens. Dort trifft er wieder auf Paula und erfährt, dass Pollatschek auf keinen Fall mit ihr verlobt sei. Beide kommen sich näher Paula fordert Harmer sogar auf seinen Dienst zu quittieren, was dieser allerdings ablehnt. Er bleibt auf jeden Fall stolzer und integrierender Polizist.

Zurück in Wien erfährt Harmer von der Entführung der kleinen Fritzi Valentin. Er macht sich sofort mit seinem Hund "Lux" auf zu seinen Kollegen. Diese haben nach einer eher erfolglosen Suche bis dahin nur die Schultasche von Fritzi gefunden. Harmer begibt sich des Nachts auf die Suche, sein Hund bringt ihn schließlich zur Kanalisation. Nach dem Abstieg in diese Wiener Unterwelt und der Flucht Karls von seinem Schlafplatz, findet Harmer dort schließlich auch das Kind und bringt es sofort in Sicherheit. Dies erfährt auch seine Schwester Emilie, die noch erschöpft im Krankenhaus liegt.

Unterdessen läuft die Fahndung nach Manuela wegen Geldfälscherei. Durch Zufall wird Harmer darauf aufmerksam und bietet sich als Hilfe an. Ihm wird sofort der gesamte Fall übertragen. Nach den von ihm schnell organisierten Fingerabdrücken ist klar, dass Manuela schon unter anderen Namen gesucht wird. Robert Gomez hat währenddessen für Manuela bereits eine Flucht geplant. Manuela will mit Karl in einem Zug fliehen, wird dabei aber verhaftet. Die beiden Gomez Brüder verschanzen sich in ihrem Labor und haben plötzlich die Idee, die Valentins und die zu Besuch gekommene Paula mit Gas zu vergiften. Dieser perfide Plan wird von den beiden bis zur Ohnmacht der Leute in der Valentin Wohnung auch durchgeführt.

Harmer kommt in das Haus der Valentins und will die Verbrecher stellen. Lux, sein treuer Hund, läuft unterdessen nach oben um die Menschen in der Wohnung der Valentins zu retten. Harmer stürmt die Wohnung und den Keller, wird aber von Robert niedergeschlagen und gefesselt. Die beiden bieten ihm erst Geld für sein Schweigen, zeigen ihm dann aber, nachdem er das Geld abgelehnt hat, die schon halbtoten Menschen in der Valentin Wohnung. Er lässt sich auf ihr Spiel ein, kann aber im letzten Moment die gesamte Polizeitruppe alarmieren, die auch sofort mit einem massiven Aufgebot an Männern und Material ausrückt und das Haus stürmt. Die Polizisten retten die Leute im ersten Stock und verhaften mit Harmers Hilfe die Gomez Brüder. Am Ende bekommt Harmer großes Lob und Anerkennung von seinem Vorgesetzten. Paula und Andreas küssen sich und das „Happy End“ ist perfekt.

Setting:

Das Mehrwissen der Zuschauer über einige Vorgänge innerhalb der filmischen Erzählung sind bei DER TAT DES ANDREAS HARMER besonders interessant. Logische Schlüsse dazu können in diesem Zusammenhang bei den Szenen der Entführung der kleinen Fritzi gezogen werden. Die Zuschauer wissen, dass die Kleine in der Kanalisation von Wien festgehalten wird, doch der gewaltige Polizeiapparat muss erst in Bewegung kommen, um das Mädchen zu finden. Harmer findet sie schließlich und stellt zumindest diesen Wissensbereich der Protagonisten auf dieselbe Stufe mit den Zuschauern. Was von Anfang an in der Erzählung existiert, ist die parallele Aktivität der Gomez Brüder, innerhalb derer die Entführung der kleinen Fritzi nur ein Aspekt ist. Dass die Brüder sogar im gleichen Haus ihren Geschäften nachgehen, in denen die Familie lebt, der Harmer seinen neuen Job zu verdanken hat, ist für die Dramatik der Erzählung ungemein wichtig. Dem Zuschauer wird hier etwas gezeigt, was Harmer als doch so kühner Held der Erzählung, welcher er spätestens ab dem Zeitpunkt der Aufklärung der Entführung ist, nicht weiß. Harmer braucht noch einige Szenen mehr, um den Verbrechern zumindest so nahe zu kommen, wie die Zuschauer diesen schon längst sind. Die Situation löst sich erst durch die investigative Aufklärungsmethode von Harmer gegen Ende des Filmes auf.

Die Erklärung der polizeilichen Ermittlungsmethoden stellt in diesem Film ein ebenfalls gut ausgeführtes narratives Mittel dar. So werden die Methoden meist mit wissenschaftlichen

Mitarbeitern visuell oder sogar durch eine Texttafel manifestiert.²⁴⁷ An der Methodik der Polizei sollen in diesem Werk möglichst keine Zweifel aufkommen.

Aber auch Alonzo Gomez wird als Wissenschaftler dargestellt. Er werkt in seinem etwas surreal anmutenden Kellerlabor vor sich hin. Der Akt der Geldfälscherei scheint in der Handlung ein ebenso aufwendiger und wissenschaftlicher Prozess zu sein, wie die Polizeiermittlungen um die Verbrecher zu stellen. Die Apparaturen von Alonzo zeigen auf, welch Genie er eigentlich ist. Doch der Wahnsinn lässt nicht lange auf sich warten und wird durch wilde gestische Darbietungen in der Darstellung aufgezeigt.

Die Panik und Ruhelosigkeit der Verbrecher im Film wird vor allem durch Alonzo Gomez dargestellt. Sein Bruder hat zwar erst noch den Part, der ihn ständig beruhigt, doch im Verlauf bekommt auch er, wie auch Manuela Cortez, immer größere Angst erwischt zu werden. Die Flucht von Karl und Manuela misslingt schließlich. Die Geschwindigkeit des Zuges hat die beiden nicht retten können, da die verdeckten Ermittler ihnen längst auf der Spur waren und nun selbst mit im Zug sind, um die beiden fest zu nehmen. Alonzo und Robert können noch einen kurzen Moment hoffen in die Freiheit zu gelangen, als sie Harmer im Keller gefangen nehmen. Doch nach dem heftigen Schusswechsel wird auch diesen beiden Verbrechern jegliche Fluchtmöglichkeit entzogen.

In weitesten Sinn wird in diesem Film eine klare Linie in einem Macht und Herrschaftssystem welches die Polizei dominiert aufgezeigt. Die Polizei wird hier als das Staatsorgan schlechthin betrachtet, welches jeglichen Verbrechen auf die Schliche kommt. Ein einzelner Polizist ist so schlau, dass er die schwersten Verbrechen lösen kann. Was schafft dann erst die gesamte Truppe? Dies verweist auf ein Herrschaftssystem, in dem zwar die Hierarchie des Beamten­tums herrscht, aber jedes einzelne Mitglied in diesem System wichtig für die Funktion ist. Und diese einzelnen Teile dieser Machtstruktur beweisen ihre Fähigkeiten und Kenntnisse innerhalb kürzester Zeit. So hätte das Verbrechen an sich keine Gelegenheit mehr sich weiter auszubreiten. Hier wird stets „...einer von Tausenden“²⁴⁸ Polizisten warten und jegliches Verbrechen unterbinden. Der Polizeiapparat als Machtvoller Helfer und Beschützer der Gesellschaft der frühen 1930er Jahre.

Wien als Stadt, in der die Handlung stattfindet. Einige Szenen lassen klar erkennen, dass Wien als Ort des Filmraumes gewählt wurde. Die stark frequentierte Kreuzung an der Kärnt-

²⁴⁷ Sichtung „Die Tat des Andreas Harmer“ im Filmarchiv Austria dazu folgende Texttafel: *„Nach Professor Poller sind die Verschiedenheiten der Ohren das sicherste Merkmal für den Kriminalisten. In Wien wurden hunderte von Verbrecherohren „gepollert“.“* 01:14:52.

²⁴⁸ Vgl. Sichtung „Die Tat des Andreas Harmer“ im Filmarchiv Austria hier: 00:59:45.

nerstraße zum Beispiel. Das Bild ist von einem heftigen Treiben an Passanten und Fahrzeugen geprägt. Ein ständiges hin und her, welches nur durch einen Polizisten an der Kreuzung eine Regelung erfährt. Eine moderne, lebendige Stadt wird suggeriert, in der ein einzelner Mensch jederzeit verloren gehen kann. Dies geschieht mit Fritz, der Tochter der Valentins. Sie verschwindet in der Menge. Emilie sucht sie verzweifelt, wird dabei mit einer Kamerafahrt begleitet. Doch das kleine Mädchen bleibt verschwunden, verschluckt von der Menge und dem Großraum der Stadt. Zwar wird Fritz Verschwinden mit Karl in Verbindung gebracht, doch in den Straßenszenen ist nicht ersichtlich, ob Karl das Mädchen dort schon entführt hat. Fritz verlässt eigenständig die Obhut von Emilie, als diese abgelenkt ist.

Der zweite Ort ist der Prater. Genauer gesagt der Park des Praters. Hier passieren Verbrechen, so auch den zwei Enzesfelder Damen. Sie werden beim Spaziergang am Tage durch das schöne Wäldchen am Wegesrand beraubt. Andreas Harmer kommt zu Hilfe und stellt die beiden Räuber. Die berittenen Polizisten, die die beiden Verbrecher abführen scheinen schon auf so eine Missetat gewartet zu haben. Sie traben schnell heran, als Harmer ihre Hilfe benötigt. Dies wirkt im Praterpark um einiges natürlicher, als auf einer Kreuzung in der Stadt und zeigt dem Rezipienten des Filmes, dass die Polizei für jede wegsame und unwegsame Situation gerüstet zu sein scheint.

Als weiteren Ort ist ein Skiberg außerhalb Wiens anzuführen. Hier ist, neben dem entscheidenden Moment für Paula und Andreas, der Aspekt der polizeilichen Ausbildung sehr interessant. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit für Wiener Polizisten einer Skiausbildung stellt sich ebenso, wie die Übungen die zur Praxis auf den Skiern angewendet werden. Allerdings ist dies vielleicht auch mehr als Ausgleich zu dem Trubel der Stadt zu sehen. Als ein konträres Programm zum Drill in der Polizeikaserne. Auch der touristische Werbeeffekt könnte hier eine Rolle spielen. In der Szenerie der schneebedeckten Berge sind ebenso Zivilisten wie Paula unterwegs, auch wenn diese wohl eher aus gehobenen Gesellschaftsschichten stammen. Doch die Polizei macht in diesen Hinblick eben alles möglich. Harmer kommt nur durch die polizeiliche Ausbildung in dieses Skigebiet und trifft dort zufällig auf die „besser gestellte“ Paula.

Die Polizei mit ihrer Ausstattung und Mannschaft wird in diesem Film besonders hervorgehoben. Hier werden, neben den damals neusten Erkenntnissen der Spurensicherung, Karteikästen voll mit kombinierbaren Informationen zu sämtlichen bekannten Verbrechern gesammelt. Nicht nur nationale Kombinationen sind möglich, auch die Verlinkung auf internationaler Basis funktioniert einwandfrei. Ohrenabdrücke werden zu einem wichtigen Element des

Personenvergleichs hochstilisiert, sowie allgemein die Möglichkeiten der Polizeilaboratorien unbegrenzt scheinen.

In diesem Zusammenhang ist auch das Labor von Alonzo Gomez ein weiteres wichtiges Element des Settings. Hier werden Apparaturen verwendet die in ihrer Funktion einen Blick in die Zukunft gewährleisten. Die verwendeten Abhör-, und Beobachtungsapparate gleichen einem modernen Überwachungssystem. Alonzo Gomez hat es geschafft, die Leitungen so zu verlegen, dass der Blick der Kamera einerseits zum Eingang des Hauses möglich ist und andererseits in die Wohnung der Familie Valentin. Dieser „Blick“ wird stets als einer durch einen Türspion oder als volles Bild mit leichten Querstreifen gezeigt. Der „Türspion“ erfüllt seine Rolle auch optisch perfekt. Der Unterschied zum Blick in die Valentin Wohnung ist immer klar ersichtlich. Gomez hat zudem noch ein optisches Warnsystem in der Form eines Leuchstables eingerichtet, welcher somit auch dem Zuschauer ohne Ton ein klares Signal für eine Gefahr aufzeigt.

Als letztes bleibt noch die Wiener Kanalisation zu nennen. Lange vor dem Spielfilm *THE THIRD MAN* (GB 1949) wird hier der Raum des Wiener Kanalsystems mit in die Handlung einbezogen. Auch Deutsch-German setzt hier schon wichtige Licht- und Schattenelemente ein, um eine gewisse Spannung zu erzeugen. Außerdem wird durch die teilweise stattfindende Handlungsverlagerung in die Kanalisation mit den wichtigen Funktionen des Versteckens und Verbergens in dieser filmischen Erzählung gearbeitet. Die Studiokulisse prägt einen Großteil des Filmes, nimmt aber auch nicht überhand und fördert auf jeden Fall den Ablauf der Erzählung.

Figuren:

Andreas Harmer, der Hauptprotagonist, durchlebt innerhalb des Filmes die Ausbildung zum Polizisten und wird Ermittler in einer Entführung und einem Betrugsfall. Ein junger Maturant ohne Arbeit findet in der Polizei seine Bestimmung. Mit Courage und einem „vollendeten Charakter“ wird Harmer zu einer Polizistenfigur stilisiert, die seinesgleichen in der Filmgeschichte sucht. Die Integrität ist unantastbar, Korruption ein Fremdwort und das Ziel Verbrecher zu jagen bzw. Verbrechen aufzudecken haben oberste Priorität. Trotz allem hat Harmer auch menschliche, vor allem männliche Züge. Er erliegt nur allzu gerne dem Charme der Frauen in seinem Umfeld. Dies führt ihn direkt zu seinen romantischen Gefühlen für Paula, die sogar den Annäherungsversuchen von Manuela standhalten. Harmer repräsentiert den integren, männlichen Polizisten mit Sinn für Ehre und Gerechtigkeit in Vollendung. Den Frauen

gegenüber, wie auch seinen Vorgesetzten, ist er stets höflich. Den Verbrechern gegenüber schlau und im richtigen Moment zur Stelle, um diese zu überführen bzw. zu verhaften.

Den Gegenpart zu Harmer bieten die Gomez Brüder Alonzo und Robert. Während sich Alonzo vor allem um seine Apparate und den Prozess des Geldfälschens verschreibt, hat Robert offensichtlich eine innigere Beziehung zu Manuela Cortez. Alonzo wird in diesem Film als psychotischer Verbrecher dargestellt, der bei der kleinsten Ungereimtheit eine Art Krampfanfall bekommt. Alleine die Anwesenheit Harmers bei den Valentins ein Stockwerk über der Gomez – Wohnung veranlasst Alonzo zu höchster Nervosität.

Robert ist der kühlere Kopf der beiden. Er hat stets einen Auswegplan parat, der aber meistens an widrigen Umständen wie die Entdeckung Karls in der Kanalisation scheitert. Alonzos „kranker Geist“ wird in der Szene der Gasvergiftung der Valentins klar dargelegt. Sein Plan die Valentins und die Geliebte Harmers – Paula – zu töten, wenn Harmer nicht von dem Verrat der Verbrecher an die Kollegen absieht, zeigt sein „geisteskrankes“ Verbrecherpotential. Robert wirkt hier eher martialisch im Umgang mit Knüppel und Waffe. Er schlägt zu, ist also zur direkten körperlichen Gewalt bereiter als Alonzo mit seinen indirekten Angriffen auf das Leben anderer.

Manuela Cortez ist die Dritte im Bunde der vier „Gangsterfiguren“ dieses Filmes. Sie ist die, auf den ersten Blick, schlaue Geldwäscherin der Bande. Sie kann zwar Andreas Harmer nicht davon überzeugen, sich auf sie einzulassen, hat aber mit den Gomez Brüdern bis zum eigentlichen Nachweis für ihre gefälschte Identität alle Zügel in der Hand. Gegen einen mächtigen Polizeiapparat ist sie am Ende genauso machtlos wie die beiden Gomez Brüder und Karl.

Paula Enzesfelder steht in diesem Werk als die Repräsentantin einer elitären Gesellschaftsschicht, die ein Mann aus der unteren Mittelschicht eigentlich niemals gesellschaftlich erreichen kann. Harmer kommt ihr ausschließlich durch seine Position als Wachmann näher. Er hilft ihr und ihrer Mutter aus einer bedrohlichen Notsituation. Auch ihre angebliche Liaison mit Rüdiger von Pollatschek ein „Salonlöwe und Sportsmann“²⁴⁹ kann die neuen Gefühle zu Andreas Harmer nicht trüben. Das Treffen mit Harmer auf der Skipiste festigt das Verhältnis, obwohl Paula von Harmer verlangt, seinen Beruf wegen des Gefahrenpotentials doch aufzugeben. Als er sie gegen Ende des Filmes dann doch vor dem sicheren Tod bewahrt, liegt der durch einen Kuss bestätigten Liebe zwischen den beiden wohl nichts mehr im Wege. Paula spielt hier eine kleinere, aber umso wichtigere Rolle als Manuela. Die Figur der Paula und die Geschehnisse mit Harmer zeigen auf, dass auch der „kleine“ Mann aus dem Volke das Potential hat, in den höheren Kreisen der Gesellschaft einen Platz zu finden.

²⁴⁹ Vgl. Sichtung „Die Tat des Andreas Harmer“ im Filmarchiv Austria hier: 00:30:19.

Der Film macht mehrere Identifikationsangebote an die Rezipienten. Ganz im Vordergrund steht der Held der Handlung – Andreas Harmer –, der durch sein zielstrebiges Verhalten nicht nur als Polizist, sondern auch als Mensch an sich durchaus ein Angebot darstellt, um sich mit ihm identifizieren zu können.

Die weiblichen Rollen sind ebenfalls als selbstbewusste Charaktere dargestellt. Zum einen Manuela, die sich in der rauen Verbrecherwelt auf jeden Fall behaupten kann und zum anderen Paula, die durch ihr Auftreten gegenüber dem Möchtegern-Bräutigam Rüdiger von Pollatschek zeigt, dass sie über ihre Zukunft selbst entscheidet. Nicht einmal ihre Mutter kann sie dahingehend beeinflussen, mit welchem Mann sie ihre Zukunft verbringen will. Die Moral wird in den weiblichen Rollen durch deren Selbstbewusstsein und somit dem Auftreten an sich aufgezeigt.

Also werden hier zwar die eher typischen Mann/Frau Rollenverteilungen, zumindest was die Beziehungen zwischen den Geschlechtern angeht, dargestellt. Doch die Freiheit der Frauen, sich für einen selbstgewählten Lebensweg zu entscheiden birgt ein hohes Maß an Identifikationsmöglichkeiten. Sogar die Nebenrollen, wie beispielsweise Emilie, bieten dies in diesem Werk an. Wobei Emilie sich für den drastischsten (Aus-) Weg - gegen ihr eigenes Leben - entscheidet.

Der Selbstmordversuch Emilies ist einer der dramatischen Höhepunkte in der Handlung des Filmes. Hier wird eine Art Bruch erzeugt, der mit der Entführung von Fritz beginnt und mit der Auflösung des Verbrechens durch Andreas Harmer endet. Doch dazwischen liegt der genannte Selbstmordversuch seiner Schwester Emilie. Der schon erwähnte „...einer unter Tausenden“, ²⁵⁰ der Polizist welcher stets zu Hilfe ist, wenn er gebraucht wird, dieser ist auch in der genannten Szene der Retter in der Not. Nicht nur Andreas Harmer wird als Held stilisiert, er hat in der Erzählung nur noch zusätzlich einen Namen und die Geschichte dreht sich schließlich um ihn, doch auch der einzelne Wachbeamte stürzt sich heldenhaft in die Fluten um eine ihm völlig Unbekannte zu retten. Selbst am Ufer des Flusses sind sofort zwei weitere uniformierte Kollegen zur Stelle. Diese drei retten Emilie schließlich das Leben und sie erfährt noch im Krankenhaus, dass die kleine Fritz ebenfalls gerettet ist.

Diese Szene bildet den Abschluss der einen Hälfte der Erzählung in einer sehr dramatischen Art und Weise. Ein Selbstmord, auch der Versuch, stellt durchaus einen gewissen emotionalen Druck auf die Rezipienten her, da der Zuschauer auch in diesem Fall mehr weiß als der bzw. die Protagonisten der Erzählung.

²⁵⁰ Vgl. Sichtung „Die Tat des Andreas Harmer“ im Filmarchiv Austria hier: 00:59:45.

Wie sich im Zuge der gesamten Rezeption des Filmes herausstellt, ist die moralische Orientierung wichtig, um den Handlungsverlauf als einen großen Erfolg des Guten über das Böse zu sehen. Die Moral wird in diesem Werk so hoch gehängt, dass sie schon fast wieder unerreichbar scheint. Harmer ist, wie erwähnt, der Top – Polizist, der jeden Fall im Handumdrehen löst. Doch nicht nur das, er ist der Inbegriff der Moral und Integrität des Polizeiapparates. Selbst die Worte seiner geliebten Paula, den Dienst zu quittieren, um eine sichereres Leben zu führen, weist er ab. Sein Beruf ist Polizist, seine Berufung, die Moral und das Gesetz zu vertreten.

Inwieweit der Selbstmordversuch von Emilie moralisch vertretbar ist, kann wohl nur in Verbindung mit dem Glauben, vor allem dem katholischen, beantwortet werden. Selbstmord als Todsünde, durch die die katholische Seele nicht gen Himmel fahren kann. Doch der Film blendet die Glaubensfrage aus, hier wird nicht gebetet. Nicht als Fritz verschwindet, auch nicht als die Valentins und Paula dem Tode nahe sind. Religion spielt in der Handlung keine Rolle und erhebt somit keine Ansprüche diese in irgendeiner Form zu beeinflussen.

Im Allgemeinen steht die Moral und Integrität im Vordergrund dieser Erzählung. Der Schutz und die Hilfe der Bevölkerung durch die Polizeitruppe werden auf jeden Fall groß geschrieben innerhalb dieser Erzählung. Eine filmische Propaganda, um das Ansehen der Polizei in Österreich wieder anzuheben, ist das Werk von Alfred Deutsch - German allemal, auch wenn dies manchmal in etwas zu fiktionalen Welten innerhalb der Erzählung ausgebaut wird. Doch für einen Erfolg des Filmes als politisches Mittel, zumindest als deutliche Positionierung innerhalb der damaligen Filmlandschaft, reicht das Werk auf jeden Fall aus.

„Die vom 17er Haus“ R: Artur Berger (A 1932)

Inhalt:

DIE VOM 17ER HAUS spielt im Jahre 2032 sowie hundert Jahre zuvor. Durch viele Rück-, und Vorausblenden wird diese Zeitspanne als Grundlage der Erzählung eingeführt. Im Jahre 2032 ist ein älterer Herr, ein gewisser Dr. Bayer, verantwortlich für die Archivbestände der Stadt Wien. Das Gebäude steht neben anderen weitaus höheren Hochhäusern, die allesamt um einiges höher sind als der noch vorhandene Stephansdom. Dr. Bayers Enkel, Toni, kommt ihn überraschend besuchen, da das Archiv gleichzeitig die Wohnung von Dr. Bayer zu sein scheint. Auf eine Anfrage einer „Kollegin“ aus China, sie benötigt Informationen zur Entwicklung des Sozialismus im frühen 20. Jahrhundert, bedient Bayer einige Apparaturen, um

ihr die Daten zu übermitteln. Nach dieser Prozedur beginnt der Großvater seinem neugierigen und höchst schlaun Enkel die Familiengeschichte zu erzählen.

Dr. Bayer erklärt Toni mit Hilfe eines Fotoalbums die Geschichte des „17er Hauses“ und deren Bewohner, Familie Nusterer genannt. In den ersten Rückblenden wird die Familie somit vorgestellt. Großvater Nusterer ist ein alter Mann, der gerne Wein unter seinem Lieblingsbaum trinkt. Sein Sohn, Vater Nusterer, arbeitet in einem Amt als eigentlich entbehrlicher Beamter. Der Sohn, Franz, ist laut Großvater Bayer ein Taugenichts und wird auch als solcher mehr oder minder dargestellt. Die Mutter Nusterer ist eine herzensgute Dame, die jedoch nie Widerworte den Männern im Haushalt gegenüber liefert. Der einzige „Lichtblick“ scheint die Tochter Helene zu sein. Sie wird als einzig „normale“ des 17er Hauses durch Dr. Bayer vorgestellt.

Großvater Bayer erzählt dem Enkel Toni nun davon, dass die Gemeinde Wien im Jahre 1932 gegenüber des 17er Hauses begonnen hat, eine Wohnanlage zu bauen. Die Nusterer Männer, insbesondere der Vater, sind davon gar nicht begeistert. Dr. Bayer beschreibt in der Zukunft, dass dieser die Arbeiter als „rote Hunde“²⁵¹ und dergl. beschimpft hat. Der Bauleiter ist ein Herr Namens Georg Bayer, dem Großvater des erzählenden Dr. Bayer. Dieser kommt Helene im Verlauf der Erzählung langsam immer näher. Der Bayer der Zukunft erklärt dem kleinen Toni in weiterer Folge die Sozialdemokratie und ihre Grundfeste. Außerdem, dass ihr viele „Feind“²⁵² waren und die Utopie der sozialdemokratischen Welt eigentlich nur eine „Insel“ war, die „im Meer des Kapitalismus“²⁵³ nicht überleben konnte.

Daraufhin wird im Film ein Ablauf an Arbeitern die Gebäude errichten gezeigt. Sie verrichten viele verschieden handwerkliche Arbeiten, diese Szenen sind stets mit pathetischen bzw. sozialistischen Liedern unterlegt. Auf diese Szenen hin ist Vater Nusterer zu sehen, wie er in den Ruhestand versetzt wird. Gegenstände im Haus, wie eine kleine Standuhr, „verschwinden“ plötzlich. Im Bild sind nach diesem Verschwinden immer wieder Pfandscheine eingeblendet.²⁵⁴ Dr. Bayer erklärt seinem Enkel, dass für die Nusterers schließlich langsam die Sonne untergeht. Eine Forderung der Stadt an den Großvater Nusterer sein Haus zu verkaufen, da auf dem Grundstück ein Kindergarten errichtet werden soll, schlägt dieser aus. Georg hat während dessen Helenes Interesse geweckt, Erzieherin zu werden. In einer Zwischenblende sind Kinder zu sehen, wie sie in einem Kinderheim zu Selbständigkeit durch die verschiedensten Tätigkeiten erzogen werden.

²⁵¹ Vgl. Berger, A. (Regie). (1932). *Die vom 17er Haus* [DVD Video] Wien: verlag filmarchiv austria. 00:18:21.

²⁵² Ebd. 00:18:41.

²⁵³ Ebd. 00:36:08.

²⁵⁴ Ebd. 00:26:10 - 00:26:41.

Dr. Bayer erzählt Toni nun von Kriegen, zeitgleich werden in den Rückblenden verschiedene Szenarien auf Schlachtfeldern und Kriegsgerätschaften aller Art gezeigt. Er meint, dass dafür genug Geld vorhanden war. Auf Tonis Unverständnis dafür, warum die Menschen damals das alles mitgemacht haben, erklärt der Großvater, dass viele den falschen „Phrasen und Uniformen“²⁵⁵ gefolgt seien.

Im Film ist nun ein dickerer Herr in Uniform zu sehen, der vor anderen wild gestikulierend spricht. Dies alles in einem Gastraum eines Wirtshauses. Die Anwesenden jubeln im stets zu. Er fordert einen Putsch und dass sie mit „dem Schädel durch die Wand wollen“.²⁵⁶ Auch Franz Nusterer ist bei dieser Truppe. Nach dem Treffen gehen Franz und einige andere am 17er Haus vorbei, wo Georg gerade Helene verabschiedet. Franz gefällt dies gar nicht. Er und die anderen lauern Georg auf und schlagen ihn nieder, dabei fängt es auf der Baustelle an zu brennen. Franz stürmt nach Hause und hält dort Helene gewaltsam zurück, die Georg retten will. Georg wacht rechtzeitig auf und kann vor dem Feuer flüchten. Die Feuerwehr rückt schließlich an und löscht den Brand.

Großvater Bayer erklärt in der Zukunft, dass Georg Franz nicht ins Gefängnis sondern zur Vernunft bringen wollte, was seine Tat anbelangt. Die Nusterers geben schlussendlich auf die Tat von Franz hin das Haus auf. Der Großvater unterschreibt das Angebot der Stadt. Georg leitet den Umbau des Hauses in einen Kindergarten, Helene arbeitet dort. Auch Franz scheint wieder „zur Besinnung“ gekommen zu sein. Gegen Ende des Filmes gibt es die große Eröffnung der neuen Wohnsiedlung. Überall sind Fahnenträger, Kinder und Sprüche der Sozialdemokraten zu sehen. Georg und die Nusterers, bis auf Vater Nusterer, marschieren alle in der sozialdemokratischen Parade mit. Am Ende wird noch einmal der Blick in die Zukunft geworfen, in der Toni feststellt, dass vermutlich alle sozialdemokratisch gewählt haben. Großvater Bayer schließt mit den Worten „Wenn Sie gescheit waren!“.²⁵⁷ Dr. Karl Renner wird noch einmal winkend eingeblendet und die Texttafeln „Seid gescheit!“, „Das rote Wien siegt!“, „Wählt sozialdemokratisch!“.²⁵⁸

Setting:

Als Sozialdemokratische Utopie lässt sich dieser Film durchaus zusammenfassen. Der Blick geht in die Zukunft, hundert Jahre nach vorne, die sozialdemokratische Bewegung hat die

²⁵⁵ Ebd. 00:41:51.

²⁵⁶ Ebd. 00:43:40.

²⁵⁷ Vgl. Berger, A. (Regie). (1932). *Die vom 17er Haus* [DVD Video] Wien: verlag filmarchiv austria. 00:59:18.

²⁵⁸ Ebd. 01:00:01 – 01:00:29.

Grundlagen erschaffen, um der Utopie Platz zu bieten. Die Hochhäuser sind allesamt höher als der Stephansdom, doch dieser bietet all den anderen Gebäuden Paroli.

Die Zukunft zeichnet in diesem Film also ein Bild davon, wie eine Welt in der die sozialistische bzw. Sozialdemokratische Grundidee verwirklicht wurde, aussehen kann. Direkt besprochen wird diese „Utopie“ vom Großvater gegenüber seinem Neffen nur durch die Rückblenden auf die Bewohner des 17er Hauses und deren individuelle Schicksale. Die Dramatik spielt sich in der Vergangenheit ab, in der Zukunft herrscht Einigkeit in der Welt. Dies wird im Film durch verschiedene Aspekte repräsentiert. Reisen wird als Selbstverständlichkeit angesehen. Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern wird durch die Kollegin aus China verdeutlicht. Die Kinder, als Träger der weiteren Zukunft, werden als fähige und schlaue Mitglieder einer Erwachsenengesellschaft mit einigen „neuen“ Eigenschaften, wie dem Fliegen eines Raumgleiters, gezeigt. Somit wird eine solide und beständige Zukunft auf der Basis des sozialdemokratischen Gedankenguts suggeriert.

Der Ursprung dieses sozialdemokratischen Gedankens wird, wie erwähnt, in der Vergangenheit verdeutlicht. Die Bewohner des 17er Hauses werden von Dr. Bayer eingeführt und dem Enkel in der Zukunft erläutert. Doch im längst vergangenen Wien der 1930er Jahre haben die Nusterers keine Stimme. Sie sprechen nicht. Ihre Darbietung wird mit oft pathetischer Musik unterlegt, doch wie in einem Stummfilm werden die Figuren durch die Geschichte geführt. Trotzdem, oder gerade deshalb, wirkt die Erzählung durchaus stimmig. Die Nusterers werden in ihren Rollen deutlich ausgeführt. Das Haus, das 17er Haus, spielt in dieser Erzählung die zentrale Rolle eines sich transformierenden Gebäudes. Dieses Gebäude steht als Sinnbild der Gesellschaft, der Veränderung, der Durchbruch einer neuen, innovativen, Politik des Sozialismus. Nicht der Einzelne und dessen Interessen zählen, sondern nur die Gruppe. Das Individuum muss sich aufgeben, um in der großen Gemeinschaft aufzugehen, nur so, dies zeigt zumindest dieser Film, kann die Zukunft für die soziale Gesellschaft als Ganzes gesichert werden.

Die sozialdemokratische Bewegung wird innerhalb der filmischen Erzählung in all ihren Grundfesten dargestellt. Hier wird die Errichtung der Gemeindebauten, Einrichtungen wie Kindergärten und Schulen, sowie weitere der Gesellschaft dienliche Institutionen aufgezeigt. In episodenhaften Abschnitten wird von der Errichtung der Gebäude bis hin zu den Bewohnern der fertigen Häuser die Arbeiterklasse zum langsam aber reifenden Heldentum einer politischen Linken stilisiert. Die Massenaufläufe, die Paraden, gegen Ende des Filmes zeigen diese Glorifizierung der eigenen Bewegung nochmals auf.

Die sozialistische Utopie, welche die Zukunft als ein Werk der Arbeitergemeinschaft zeichnet, setzt dadurch hohe Erwartungen. Nicht nur an die Erzählung als solche, sondern auch an die Zuschauer in deren Rezeption des Gesehenen. Die Geschichte verweist darauf, dass nur auf Grundlage der sozialdemokratischen Bewegung die neue, erstrebenswerte Zukunft mit all ihren technischen Errungenschaften und Wohnbauten möglich ist. Der Beginn dazu wird in dem im Film vergangenen Jahrhundert mit 1932 gesetzt. Die Gemeindebauten sind der Ursprung und die Heimat der sozialdemokratischen Idee. Hier wird die Zukunft generiert, hier wird die Zukunft gebaut. Somit wird die Erwartung gestreut, dass auch im realen Leben diese Grundlage dazu dienen kann, eine „verbesserte“ Welt aufzubauen. Doch auf der anderen Seite bleibt die Zukunft eine Utopie. Wer glaubt wirklich an diese Form der Zukunft? Die Sozialdemokraten der 1932er Jahre anscheinend schon, sonst wäre dieser Film wohl nicht als politisches Propagandamittel eingesetzt worden.²⁵⁹ Die Zuschauer müssen überzeugt werden durch dieses Propagandaprodukt, deren Entscheidungen tragen schließlich dazu bei, ob diese sozialistische bzw. sozialdemokratische Utopie wahr werden kann.

Den Rezipienten wird durch die Erzählform des als Großvater dargestellten „Über – Erzählers“ die Information zu den angeblich vergangenen Ereignissen der Familiengeschichte der Nusterers und dem damit verbunden „17er Haus“ weitergegeben. Die Protagonisten der Vergangenheit, die Familie Nusterer, weiß noch nichts über deren Schicksal. Großvater Bayer erzählt nicht nur dem Enkel das Geschehen, sondern vor allem den Zuschauern des Filmes. Die Aufteilung, ob der Zuschauer mehr weiß als die Protagonisten wird also aufgeteilt. Zum einen gibt es den „allwissenden“ Dr. Bayer, zum anderen die unwissenden Figuren der filmischen Vergangenheit.

Als handlungsleitendes Thema gelten in diesem Werk eindeutig die Sozialdemokratie und deren Bestrebungen nach einer Zukunft der Gleichheit aller Menschen. Die Arbeiterklasse soll zur dominanten Schicht aufsteigen, allerdings braucht es auch die Akademiker, welche in der Zukunft als Forscher über die bedeutende Vergangenheit arbeiten. Die Paraden, welche am Ende des Filmes zeigen, das im Grunde alle Menschen, die das wollen, in die sozialdemokratische Bewegung mit eingegliedert werden – beispielsweise der geläuterte Bruder von Helene, der am Ende mit in den Zug der Sozialisten aufgenommen wird. Dieses Thema der Gleichheit und der Freiheit und dem teilweise kämpferischen Streben danach wird im Film immer wieder dargelegt.

²⁵⁹ Vgl. Öhner Vrääth in: Dewald, C. (Hg.). (2007). *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 77ff.

Ein sehr wichtiger Aspekt, der schon im Vorfeld angeklungen ist, sind die verschiedenen Zeitebenen in denen der Film bzw. dessen Handlung spielt. Die Zukunft, das Jahr 2032, ist hier die Basis. Von diesem Jahr geht die gesamte Erzählung aus und zeigt sich auch durch das Setting (in diesem Fall ist die Ausstattung an sich gemeint) in der Zukunft verankert. Der Wechsel zwischen Zukunft und Vergangenheit ist der nächste Schritt in der erzählerischen Struktur des Filmes. Das erwähnte Fotoalbum bildet eine Art Fenster in die Vergangenheit. Die Fotografien sind der Übergang in die vergangene Zeit, um dem Enkel deutlich zu machen, wo und wann die Vergangenheit dieser Erzählung beginnt und endet. Dieses Wissen wird auch dem Zuschauer durch den Erzähler Dr. Bayer näher gebracht. Die Kamera führt in dieser Situation hin zum Fotoalbum und somit direkt in die Vergangenheit.

Nach einer Erläuterung des Großvaters der beteiligten Personen und vor allem des Gebäudes, des „17er Hauses“, wird der Weg frei gemacht für die Protagonisten der Vergangenheit.

Der Unterschied zwischen Vergangenheit und Zukunft wird in dieser Erzählung vor allem durch die Kulissen deutlich. Der Filmraum der Zukunft wird als Wohnung in einem riesigen Wolkenkratzer der Gemeinde Wien dargestellt. Durch die Ausstattung und den Handhabungen verschiedener unbekannter Gerätschaften durch Dr. Bayer wird diese Zukunft noch einmal verdeutlicht. Der Aspekt der technischen Entwicklung ist ein weiterer Punkt, der aufzeigt, dass die Erzählung in einer weit entfernten Zukunft spielt.

Die Vergangenheit wird vor allem dadurch repräsentiert, dass die Protagonisten nicht sprechen. Ihr Handeln wird stets mit unterlegter Musik verdeutlicht, was den Film zu einem „Halb – Stummfilm / Halb – Tonfilm“²⁶⁰ macht. Doch die eben erwähnte Repräsentation der Vergangenheit durch den fehlenden Ton scheint noch wichtiger zu sein. Vor allem da der offensichtlich faschistische Führer der in den Räumen des Gasthauses wild gestikuliert auch den einen oder anderen Satz in Ton sagen darf. Dies verweist durchaus auf die Wichtigkeit dieses Themas, dem Faschismus, und dessen Einfluss auf die Menschen der damaligen Zeit. Zumindest dass die Sozialdemokraten diese Bedrohung ernst genommen haben und Artur Berger dies im Film mit aufgenommen hat. Trotz der gewissen Lächerlichkeit dieses dickeren Herren und seiner Art des Sprechens zeigt die danach von Franz und seinen Gefährten angewendete Gewalt gegen Georg die große Gefahr der Polemik eines einzelnen Redenschwingers.

Um zurück auf den Raum als wichtigen Punkt der Erzählung zu kommen. Das „17er Haus“ ist in diesem Film schon im Titel verankert. Oberflächlich soll sich die gesamte Erzählung um das Haus und dessen Bewohner abspielen. Doch bei genauerer Betrachtung wird der Kreis der

²⁶⁰ Vgl. Öhner Vrääth in: Dewald, C. (Hg.). (2007). S. 77f.

Geschichte vor allem durch den Ausblick in die Zukunft noch viel weiter gezogen. Das Haus ist der Kern der Erzählung, das macht schon der Großvater dem Enkel Toni klar. Doch das Haus bleibt am Ende bestehen. Was passiert ist die erwähnte Transformation, die Veränderung der Funktion des Hauses. Das „17er Haus“ wird zum Herz der neuen Gemeindebausiedlung, indem dort der Kindergarten untergebracht wird. Die Kinder verweisen auf die Zukunft, doch vor allem auch auf die vehemente Veränderung der sozialen Strukturen. Die angestammte Familie Nusterer „muss“ das „17er Haus“ verlassen, damit diese Strukturen sich bilden können. Ohne deren Zutun würden, zumindest wenn die letztendliche Erzählung des Filmes, berücksichtigt wird, die Prozesse der Veränderung nie stattfinden. Der Raum, oder besser gesagt dessen zukünftige Entwicklung, hängt einzig und allein von den Menschen ab, die sich darin aufhalten. Wo sich deren Tendenz hin bewegt, wird sich auch der Raum hinbewegen. Dem „17er Haus“ als solches kann somit eine sehr deutliche symbolische Funktion zugeordnet werden. Diese Funktion wird durch die Erzählung verdeutlicht und durch den Erzähler, den Großvater Bayer in der Zukunft, erläutert. Den Zuschauern wird die Symbolik durch dieses Zusammenwirken klar gemacht.

Die Geschlechterrollen werden in diesem Film sehr deutlich gezeichnet. Die Frauen werden teilweise in die Stereotypen der Hausfrau und der Kindererzieherin gedrängt. Während die Männer entweder als „Haustyrannen“²⁶¹ bezeichnet werden, oder als Architekten der Zukunft im Vordergrund stehen.²⁶² Das bedeutet, dass die Männer der älteren Generation einem System nachhalten, das längst überholt scheint.

Während Georg, der Architekt ist, Häuser baut, in denen die neuen Generationen an liberalen Menschen mit sozialistischen Gedankengut bzw. im sozialdemokratischen Sinne wohnen sollen, soll Helene, wenn die beiden zusammen sein werden, zwar arbeiten, doch dies soll in einem Beruf der Kindererziehung sein und nicht beispielsweise bei ihm im Baubüro ebenfalls als Architektin oder dergleichen. Dies wird in der Erzählung deutlich ausformuliert. Helene strahlt auch übergücklich über die Beschäftigung als Erzieherin im neuen Kindergarten, der das „17er Haus“ ein völlig neues, aber im Sinne der Sozialdemokraten gewünschtes, Erscheinungsbild gibt.

Die Männer dominieren die Erzählung. Der Großvater und Enkel aus der Zukunft eröffnen die Geschichte. Die Nusterers und Georg sind in der Vergangenheit die wichtigen Protagonisten, welche die Veränderung herbeiführen. Helene ist zwar ein wichtiger Part, doch auf keinen Fall hat sie einen dominanten Einfluss auf die Erzählstruktur.

²⁶¹ Vgl. Berger, A. (Regie). (1932). *Die vom 17er Haus* [DVD Video] Wien: verlag filmarchiv austria. 00:11:19.

²⁶² Vgl. Ebd. 00:12:09.

Figuren:

Die Aufteilung der einzelnen Figuren, was ihre Wichtigkeit bzw. Präsenz innerhalb der Erzählung angeht, ist relativ gleichmäßig. Der wichtigste Unterschied liegt darin, wie oben bereits erwähnt, dass die Trennung der Figuren zwischen den in der Zukunft Agierenden und denjenigen in der Vergangenheit hauptsächlich durch den fehlenden Sprachton aufgezeigt wird. Auch die bereits erwähnte Geschlechterspezifikation scheint eine weitere Trennungslinie zwischen den Protagonisten auf zu zeigen.

Dr. Bayer, oder Großvater Bayer, ist der Erzähler der Geschichte. Diese Rolle versetzt ihn in großen Teilen des Filmes in die Rolle des allwissenden Off – Erzählers, der vor allem dem Zuschauer dadurch die Informationen zur Handlung zukommen lässt. Die Rolle an sich ist die eines Akademikers - dies lässt sich durch seine Interaktion mit der kantonesischen „Kolegin“²⁶³ nachvollziehen - der in seinem hochmodernen Archiv, welches gleichzeitig seine Wohnung zu sein scheint, lebt. Der Besuch des Enkels Toni und dessen Neugierde treiben schließlich die Erzählung voran und so übernimmt der Großvater eine fast schon stereotypische Rolle des waisen Alten, der eine Geschichte aus längst vergangenen Tagen erzählt.

Toni ist hier Mitträger der Zukunftsperspektive der Erzählung. Er spricht vom ausgeborgten Flugzeug vom Vater, redet über die Geschwindigkeiten von Reisen von einem Kontinent zum anderen. Ein Blick zusammen mit dem Großvater aus dem Fenster auf ein vorbeifliegendes Fluggerät bestätigt diese Zukunftsperspektiven nochmals.

Obwohl die Nusterers in der Vergangenheit nicht zu Wort kommen und deren Handlungen stets nur mit, teilweise pathetischer, Musik unterlegt werden, wird ihre Darbietung wie in einem Stummfilmerzählung weiter getragen. Zwar fehlen hier die überzogenen Mimiken und Gestiken der Protagonisten, bis auf den schon mehrmals erwähnten faschistischen Redenschwinger, doch reicht die Mischung aus der Off – Erzählung des Großvater Bayer und der Bildsprache aus um die Charaktere einordnen zu können. Großvater Bayer legt die Rollen der einzelnen Figuren schon im Vorfeld fest. Mit dem Öffnen des Fotoalbums beginnt nicht nur die Reise in die Vergangenheit, sondern auch diese Festlegung der einzelnen Protagonisten.

Die alte Riege im „17er Haus“, vor allem der als „Haustyrann“ bezeichnete Vater Nusterer, stehen oberflächlich an der Spitze dieses Haushaltes. Der Mutter Nusterer wird nur eine Nebenrolle zugeteilt, die aber einen wichtigen Auftritt hat. Bei der Entscheidung über den (eher zwanghaft wirkenden) Verkauf des „17er Hauses“ an die Gemeinde Wien, holt sie den zuvor

²⁶³ Vgl. Berger, A. 00:05:14.

von Großvater Nusterer zerknüllten Brief der Stadt wieder hervor. Dieser wird schließlich unterschrieben und somit der Verkauf eingeleitet. Ohne die Mutter und ihre Tat wäre es möglicherweise nicht zu so einer Zustimmung durch den ältesten Nusterer gekommen.

Um auf den „Haustyrannen“ zurück zu kommen. Seine Rolle als ein solcher Tyrann zeigt sich eigentlich erst, als er seinen Sohn Franz in Schutz nimmt. Dieser sucht die Hilfe vor Gregor in seiner Familie, nachdem er diesen niedergeschlagen und den Brand des Gemeinderohbaus verursacht hat. Erst da zeigt sich der Vater von seiner unbezwingbaren Seite. Sehr groß ist deshalb auch seine Enttäuschung, als gegen Ende des Filmes alle Familienmitglieder begeistert an der Parade der Sozialdemokraten teilnehmen. Er bleibt als einziger zurück, anscheinend unfähig seine Überzeugung abzulegen.

Helene und Gregor bilden in dieser Erzählung das Liebespaar. Die ersten holprigen Versuche werden in diesem Punkt durch die etwas abgehackte Chronologie der filmischen Erzählung abgekürzt. Allerdings sind in der Erzählung, die ja auch den Erzählcharakter des Großvater Bayer widerspiegeln soll, die wichtigsten Punkte herausgefiltert. So wird im Groben die Entstehung der Liebesbeziehung der beiden dargestellt, dass diese in jeden Fall nachvollziehbar bleibt und keinerlei Überraschungen bietet. Allerdings ist die Dramatik, die vor allem durch die Tat von Franz aufkommt, ein interessantes Moment, indem die Entscheidung von Helene abverlangt wird, ob sie ihren Weg mit Georg oder ihrer Familie weiter bestreitet. Letztendlich weiß der Zuschauer wofür sie sich entscheiden wird, trotzdem bleibt durchaus eine gewisse Spannung erhalten. Durch diese Weise der Narration wird ein Spannungsbogen erzeugt, der gewisse Emotionen vermitteln kann. Obwohl das Endergebnis, welches von Großvater Bayer schon verraten wurde, bekannt ist, bleibt für einen Moment die Handlung bei den Protagonisten der Vergangenheit hängen. Vor allem wird gezeigt, wie es denn nun „wirklich“ zu der Beziehung zwischen Georg und Helene gekommen ist, was sie letztendlich zusammengebracht hat.

Am Ende des Filmes gehen die Nusterers und Georg Bayer gemeinsam in der Masse der sozialistischen Bewegung unter. Sie tauchen ein in das Wesen der Gleichberechtigung und finden sich unter vielen Gleichgesinnten wieder. Georg war von Anfang an ein Sozialdemokrat, schließlich hat er als Architekt die sozialdemokratischen Bauvorhaben mitgestaltet. Die Nusterers bildeten zum Teil einen Gegenpol. Zumindest werden sie in der Handlung als Menschen des veralteten Regimes dargestellt. In diesem alten System bleibt als ehemaliger Staatsbeamter nur der Vater Nusterer über. Alle anderen schließen sich der sozialdemokratischen Utopie an und bauen die Zukunft auf, in der schließlich Dr. Bayer und sein Enkel leben können.

„Heut´ist der schönste Tag in meinem Leben“ R: Richard Oswald (A
1936)

Inhalt:

HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN beginnt mit einem Blick über den Prater und dessen hektischen Treiben. Eine Hebamme wird kontaktiert, um ein Kind in einer der vielen Praterbuden zu entbinden. Sie wurde von zwei Herren gerufen, die Karten legend, vor der Tür des Geburtszimmers warten. Die wartenden sind Paul und Max Kaspar, zwei Brüder und offensichtlich die Besitzer der Praterbude. Während die Hebamme in das Zimmer verschwindet, um bei der Geburt zu helfen, diskutieren die beiden Brüder, ob ein Mädchen oder ein Junge zur Welt kommt. Sie teilen die Verantwortung und Betreuung für das Kind jeweils sich selbst zu. Paul für ein Mädchen und Max für einen Jungen. Die Hebamme bringt die frohe Botschaft, dass ein kräftiger Bursche zur Welt gekommen ist. Max soll also als Patenonkel zum Zuge kommen, doch gleich darauf ertönt von der Hebamme Seiberl, dass noch ein Junge, also der Zwilling, zur Welt gekommen ist. Der Kindsvater taucht kurz auf, spricht für die anderen beiden Herren unverständliches Italienisch und verschwindet wieder. Die beiden stolzen Patenonkel sind nun übergücklich, da jeder der beiden „seinen“ Jungen abbekommen hat. Sie nennen die beiden Kinder „Tonio“, Pauls Patenkind und „Beppo“, Max´ Patenkind, nach dem Kindsvater.²⁶⁴

Wieder sieht man die Fahrgeschäfte des Praters im hektischen Treiben. Eine Stimme aus dem Hintergrund verlautbart, dass mittlerweile viele Jahre vergangen seien. Paul und Max betreuen gerade den Eingang ihrer Schaubude und versuchen durch „noch nie da gewesene“ Attraktionen Zuschauer in ihr kleines Varieté zu locken. Vor allem Paul hat hier einen sehr aktiven Part. Währenddessen taucht Tonio auf und erzählt das Beppo nachsitzen muss, weil ihn der Lehrer beim Singen während der Unterrichtszeit erwischt hat. Max merkt da schon an, warum immer Beppo den Schaden hat und Tonio nur das Vergnügen. Einige Zeit später ist Beppo beim sehr lauten Singen in der Wohnung der Kaspars zu sehen. Die Haushälterin versucht verzweifelt ihn vom Singen abzuhalten, was ihr aber überhaupt nicht gelingt, da Tonio auch mit eingestimmt hat und beide ihr Lied vortragen. Nachdem sie die beiden doch irgendwie aus dem Haus geworfen hat, ertönt immer noch das Lied der beiden von einer Schallplatte. Außerdem ziehen die beiden singend durch die Straße vor dem Haus.

²⁶⁴ Vgl. Oswald, R. (Regie). (1936). *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*. [DVD - Video]. Edition Salzgeber. 00:05.23 – 00:05.39.

Wieder sind Jahre vergangen, die Stimme aus dem Off berichtet davon, dass die beiden Jungen mittlerweile 24 Jahre alt sind. Paul und Max sitzen auf einer Parkbank und diskutieren über die Zukunft der beiden „Buben“. Paul beleidigt Max indem er ihn einen „Schlemihl“²⁶⁵ nennt und meint, er würde Beppo zu sehr verhätscheln. Als die Auseinandersetzung körperlich wird, kommt gerade Beppo in ihre Richtung und sie stoppen den Streit vorübergehend. Beppo geht an einer jungen Dame vorbei, bevor er zu seinen beiden Onkels hinkommt. Er versucht mit ihr ins Gespräch zu kommen, auch auf Anraten seines Onkels Max. Paul sieht schon den Misserfolg kommen. So ist es dann auch mehr oder minder. Denn als Beppo nach seinem Misserfolg zu seinen Onkeln hingeht, kommt Tonio und schnappt sich aus dem Zufall heraus, weil die junge Dame die Zwillinge verwechselt, Gretl und geht mit ihr Kaffee trinken. Bei diesen ersten Treffen verliebt sich Tonio in Gretl. Tonio lädt Gretl noch in die Schaubude zu einer Vorstellung ein. Er singt für sie, die alleine im Zuschauerraum sitzt. Sie ist begeistert. Beppo kann dem Ganzen nur zusehen. Er hatte auch dieselbe Idee, konnte allerdings nicht so agil reagieren wie Tonio und geht deshalb vorerst leer aus, was Gretl betrifft. Nach der Vorstellung erwähnt Gretl, dass ihr Vater Portier im Theater sei. Paul sieht hier die große Gelegenheit um Tonio endlich berühmt zu machen. Tonio und Paul treffen Gretls Vater im Theater. Paul bespricht mit den Herren, ob er Beziehungen hat, die den beiden weiterhelfen könnten. Durch diese Beziehungen landet Tonio schließlich vor einer Prüfungskommission. Tonio singt vor und wird nach anfänglicher Skepsis wegen seiner Größe doch engagiert. Max hat unterdessen bei derselben Prüfungskommission einen Termin organisiert. Beppo soll ebenfalls vorsingen. Die Mitglieder der Kommission lehnen Beppo, der völlig gleich singt wie Tonio, allerdings ab. Max und Beppo verstehen das nicht, müssen dies aber hinnehmen. Bei der Begegnung Beppos mit Gretl im Stiegenhaus des Theaters verwechselt diese ihn erst mit dem erfolgreichen Tonio. Nach der Aufklärung, dass die beiden Zwillingenbrüder sind, verabredet Beppo sich mit Gretl. Auch Tonio verabredet sich mit ihr zur gleichen Zeit.

Paul hat unterdessen bereits einen „Tourvertrag“ mit dem Direktor des Theaters ausgehandelt. Er will mit Tonio sofort diese Tour starten, dieser beharrt aber noch auf das Treffen mit Gretl. Beppo und Tonio warten zugleich, aber an verschiedenen Plätzen vergeblich auf Gretl. Beide sind tief enttäuscht und glauben an die Information von Lola, einer Varieté – Mitarbeiterin, das Gretl mit dem jeweils anderen Bruder auf und davon sei. Paul und Tonio gehen daraufhin auf Tournee. Max und Beppo bleibt die Praterbude. Neben den beiden arbeiten auch noch Lola und Rudi, der mit Lola zu anfangs noch liiert ist, in der Praterbude. Der finanzielle Er-

²⁶⁵ Vgl. Ebd. 00:13:32 „Schlemihl“ (hebr. – jidd.) Pechvogel; *landsch.* für gerissener Kerl. In: Dudenredaktion. (2006). *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. 24. Aufl. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Duden Band 1. Dudenverlag; Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich. S. 894.

folg bleibt für Max und Beppo aus. Immer weniger Menschen besuchen die Vorstellungen des „singenden Clowns“. Tonio legt unterdessen eine Weltkarriere hin. Beppo sammelt all die Zeitungsartikel und Platten von ihm.

Max trifft Gretl einige Zeit später auf der Straße und erfährt, dass sie arbeitslos ist. Er bietet ihr an in der Praterbude mit zu arbeiten. Sie nimmt das Angebot gerne an. Beppo bekommt die Neuigkeit erst später mit. Sofort ist er in Gretl verliebt, macht mit ihr einen Ausflug nach Klosterneuburg, singt ihr schöne Lieder vor. Er will sie schon fragen, ob sie ihn heiraten will, als er ein Gespräch zwischen Gretl und Rudi belauscht, in dem sie Rudi ihre Liebe gesteht. Beppo ist am Boden zerstört, er fällt bei der Vorstellung in der Manege des Pratervarietés weinend in die Arme seines Onkel Max.

Tonio entschließt sich, trotz des schlechteren finanziellen Angebotes, zurück nach Wien zu kommen. Nach einem triumphalen Einzug der beiden durch den Wiener Prater in einem Fiaker und einer jubelnden Menge am Wegesrand, wollen sie Beppo und Max wieder sehen. Max will das aber nicht und versteckt sich mit Beppo. Tonio und sein Patenonkel ziehen ab, um im Theater ihren Auftritt zu vollziehen. Nach gescheiterten Honorarverhandlungen zwischen Paul und dem Theaterdirektor verweigert dieser den Auftritt Tonios. Sie fahren mit dem Auto vor die Stadt, um dort abzuwarten. Tonio hat diesbezüglich ein schlechtes Gewissen. Paul meint dazu nur, dass man den Direktoren nicht immer nachgeben darf. Max hat unterdessen beschlossen, die Praterbude zu schließen, vorher will er aber mit Beppo zusammen sehen, was Tonio auf der großen Bühne vollbringt. Als sie ins Theater kommen, wird Beppo für Tonio gehalten und förmlich auf die Bühne gezwungen, er beginnt aber sofort zu singen, als er dort oben steht. Paul und Tonio hören den Gesang im Auto über das Radio. Sofort begeben sie sich zurück zum Theater. Paul „schubst“ Tonio dort auch auf die Bühne, die beiden Brüder singen nun im Duett *„Heut ist der schönste Tag in meinem Leben“*. Gretl und Rudi kommen hinter der Bühne nun letztendlich als Verliebte zusammen. Die beiden Onkel liegen sich am Ende des Filmes versöhnend in den Armen, während Beppo und Tonio weiter singend auf der Bühne stehen.

Setting:

Die Praterbude wird in diesem Werk von Richard Oswald zu einem wichtigen Umschlagplatz von emotionalen Irrungen und Wirrungen stilisiert. In einer der kulturellen Hochburgen Wiens der 1920er und -30er Jahre – dem Prater – sitzen zwei Onkel beim Kartenlegen und bestimmen über die Zukunft „ihrer“ Patenkinder. Das diese Zukunft im Prater ihren ersten

Ausgangspunkt nimmt, scheint klar zu sein. Die Bude wandelt sich im Laufe der Zeit von einem Sensationstheater mit Zaubererdarbietung, orientalischen Haremsfrauen und Muskelmännern auf der Bühne, zu einer Manege, in der nur mehr ein singender Harlekin und die ein oder andere Tanznummer vorgeführt wird. Die Bude transformiert sich mit der Erzählung, sie ändert sich und ihre Darsteller, bleibt aber in den Grundzügen immer die Praterbude, eine Art Provinzbühne mitten in Wien die vom Willen der Zuschauer abhängig ist. Die „Hochkultur“²⁶⁶ des Praters ist hier die Darbietung des Hans Wurst. Sei es durch Max oder Paul, der eine direkt, der andere indirekt. Die Transformation findet im Kleinen statt. Aus der Theaterbühne wird eine Manege. In der Erzählung des Films wandelt sich Beppos Manege jedoch immer wieder in die große Theaterbühne Tonios und umgekehrt. Doch diese Transformation ist eben nur oberflächlich, der Inhalt bleibt derselbe.

Der Titel des Filmes „Heut ist der schönste Tag in meinem Leben“ suggeriert, dass sich der Film um eine schöne Sache dreht, die den Protagonisten innerhalb der Erzählung passieren wird. Tatsächlich ist es so, dass nur als in der Mitte des Filmes das Lied „*Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*“ gesungen wird, das Leben der Zwillingbrüder wirklich als schönste Tage beschrieben werden kann. Die restliche Erzählung ist geprägt von Tiefschlägen, vor allem für Beppo, was als klarer Widerspruch zum Filmtitel gesehen werden kann. Beppo festigt diese Ansicht auch dadurch, dass er in der Manege der Praterbude den traurigen Clown mit dementsprechenden Liedern, darbietet. Das Lied „*Im Leben wird dir mehr genommen als gegeben*“²⁶⁷ zeigt dies durch seinen Titel eindeutig auf.

Der Film gibt sich nach außen hin als eher seichte Musikkomödie, doch in der Erzählung als Ganzes liegen mit den bereits genannten Punkten vor allem die dramaturgisch hochwertigen Muster. Das soll heißen, dass Oswald die Oberflächlichkeit der Musikkomödie nutzt, um eigentlich eine Tragödie der Protagonisten zu inszenieren. Am Ende steht zwar das „Happy-end“, doch ob dieses Ende wirklich so glücklich ist bleibt offen. Alle vier Brüder durchleben, zumindest am Anfang des Filmes, einige Krisen. Paul gelingt mit Tonio zwar die Flucht, aber Geld und Ruhm ist nicht alles, dies wird zumindest durch die Handlung vermittelt. Erst eine Rückkehr nach Wien und die Vereinigung mit Beppo auf der großen Showbühne bedeutet einen Teil der Glückseligkeit der Teenagertage zurück erobert zu haben. Was das Unglück angeht, trifft dies alle der Protagonisten früher oder später. Vielleicht ein Zeichen der Zeit, 1936, in der der Film spielt. Arbeitslosigkeit wird am Rande erwähnt, das persönliche Schick-

²⁶⁶ Vgl. Dewald, C. & Schwarz, W.M. (Hg.). (2005). *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 7ff.

²⁶⁷ Vgl. Oswald, R. (Regie). (1936). *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*. [DVD - Video]. Edition Salzgeber. 00:38:42.

sal hängt an der Existenz der Praterbude, die jedoch am Ende des Filmes wohl trotz allen, oder gerade deshalb, aufgegeben wird. Doch auch das bleibt mehr oder weniger offen. Die genannte Tragödie verläuft entlang der Oberflächlichkeit des Musikfilmes. Der Unterton spielt die größte Rolle. Das Schicksal der Protagonisten, die eng miteinander verwoben sind und, wie das Ende zeigt, nicht ohne einander auskommen. Untrennbare Schicksale werden in diesem Werk auf einer teilweise situativ-komischen Basis mit den tragischen Elementen des Liebes- und Musikfilmes verbunden.

Als ein Handlungsleitendes Thema ist hier der Konflikt von Beppo zu sehen. Seine Auseinandersetzung mit all den auftretenden Lebenskrisen zieht sich durch die Handlung als „roter Faden“. Das Wetteifern der beiden Zwillingbrüder wird ebenfalls zu einem zentralen Thema. Sie werden bereits von Anfang an von den beiden Onkeln auf deren Stufe des Konkurrenzverhaltens gebracht, auch wenn Beppo und Tonio dies nicht direkt gegeneinander ausspielen. Doch in den Szenen des Vorsingens, oder gegenüber ihrer angeblich so großen Liebe Gretl, kommt diese Konkurrenzsituation voll zum Tragen. Der Bruderzwist, der im Rahmen der Handlung hauptsächlich zwischen Max und Paul existiert, ist als großes Überthema stets präsent. Max und Paul liefern sich dazu in einigen Szenen, wie dem genannten Vorsingen, einiges an Zündstoff, bis schließlich Paul mit „seinem“ Tonio auszieht, um die Welt zu erobern. Tonio wird zum Weltstar und öffnet somit den Horizont in die große weite Welt. Doch dies wird nur als ein nebensächlicher Akt betrachtet. Das Hauptaugenmerk liegt eindeutig auf der Bude im Prater. Sie bildet das Epizentrum der Erzählung.

Männer bzw. eine Art Männerwelt bildet in diesem Film eine sehr dominante Konstante. Die Männer werden als die handlungstragenden Protagonisten inszeniert. Die Frauen erscheinen nur als Randfiguren, wenn es um die unerfüllte Liebe oder dergleichen geht. Was ein weiterer interessanter Punkt ist, ist das die Mutter der beiden Zwillingbrüder Tonio und Beppo nicht gezeigt wird und auch nie innerhalb der Handlung auftaucht. Nur der Vater der beiden wird hier kurz als unverständlicher italienischer Artist gezeigt, der wohl freiwillig seine beiden Kinder Max und Paul überlässt.

Auch die Darbietungen im Film auf der Bühne und der Manege in der Schaubühne bzw. auf der großen Bühne im Theatersaal dominieren die Männer. Sie singen im Vordergrund, während die Frauen maximal als Tänzerinnen im Hintergrund agieren dürfen. Im Gegensatz zu DIE TAT DES ANDREAS HARMER und EAST AND WEST/ OST UND WEST gibt es in diesem Film keine selbstbewusste Frauenrolle. Trotzdem wird Gretl immer wieder zum Thema der beiden Brüder Beppo und Tonio. Sie sind beide in sie verliebt, doch erst am Ende des Filmes,

als sich Gretl ganz eindeutig für Rudi entscheidet, geben die beiden ihre Sehnsüchte nach ihr auf.

Figuren:

Joseph Schmidt in einer glänzenden Doppelrolle als Tonio und Beppo Forti spielt in diesem Film Oswalds die beiden Hauptcharaktere. Sein Gesang ist, in beiden Rollen, das wichtigste Element und fasst dadurch im Genre des Musikfilmes der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts sehr tief Fuß. Schmidt zeigt, wie auch schon in *EIN LIED GEHT UM DIE WELT* (D 1933) und *ein STERN FÄLLT VOM HIMMEL* (A 1934) sein großes Repertoire an Gesangeskunst.

Die beiden Protagonisten des Films stellen zwei Pole dar. Tonio ist der glücklichere der beiden. Schon zu Schulzeiten entkommt er durch Geschick einer Bestrafung durch die Obrigkeit. Beppo erleidet stets das Gegenteil. Doch im Gesang und in der Liebe ergeht es den beiden gleich. Sie trennt in diesen Punkten im Grunde nichts voneinander, die Zwillinge erliegen demselben Schicksal. Dass einer der beiden den Weg in die große weite Welt und zu Ruhm und Anerkennung findet, gibt die Rahmenhandlung des Filmes vor. Einer der beiden muss aus dem provinziell anmutenden Nest der Praterbude ausbrechen können. Die Möglichkeit auf ein freies und unabhängiges Leben im weitesten Sinn muss und soll gegeben sein. Beppo ist der leidende der beiden. Er muss das tiefe Tal des Trübsals und Unglückes durchleben, damit am Ende beide Brüder, aber vor allem er selbst, wie Phönixe aus der Asche steigen können. Von Beppo hängt zu einem Großteil die Existenz der Praterbude und somit seines Onkels Max ab. Er ist der „lustige Clown“, der eigentlich sehr tiefgründige, eher traurige Lieder singt. Trotzdem soll er der Publikumsmagnet sein, wird dieser Rolle aber nicht wirklich gerecht. Auch Tonio ist der Grund, dass sein Onkel Paul das Leben führen kann, welches er möchte. Nur durch das Glück Tonios, stets der erste der beiden Zwillingenbrüder zu sein, kann auch sein Patenonkel von der Karriere des Neffen profitieren. Somit sind die beiden, Tonio und Beppo, die wichtigen Protagonisten innerhalb dieser Erzählung, die allen anderen die Existenz sichern.

Max Kaspar wird von seinem eigenen Bruder als „Schlemihl“²⁶⁸ bezeichnet. Doch Max wehrt sich körperlich gegen diese Anschuldigung. Überhaupt ist Max in seiner Art eher ein körperlicher Typ. Er ist der Zauberer zu Anfang des Filmes auf der Bühne, schlendert später als witziges Element um Beppo, den „lustigen Clown“, herum und wirkt in seiner hochgewachsenen

²⁶⁸ Vgl. Oswald, R. (Regie). (1936). *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*. [DVD - Video]. Edition Salzgeber. 00:13:32.

Statur durchaus sportlicher als Paul. Seine Zerstreuung gibt der Rolle noch den letzten Schliff. Immer wieder verwechselt er im Satzbau einige Wörter, bezeichnet manches Mal sogar die Geschlechter falsch. Alles im Sinne der Rolle, des zerstreuten aber liebenswürdigen Onkel mit großen Sorgen, was die Zukunft seines Patenkindes angeht. Max ist sehr bedacht darauf aus Beppo einen anständigen Charakter zu machen. Doch will auch er die gleichen Chancen für Beppo nutzen, wie Paul dies für Tonio tut. Das Vorsingen geht gänzlich daneben. Allerdings nur, weil Paul einen Deut schneller einen Termin vor der Prüfungskommission bekommen hat. Max versucht bis zum Schluss, die Praterbude zu halten, kommt aber gegen die Mühlen des Unglückes nicht wirklich an. Auch sein Streit und die Verweigerung des Geldes, welches Paul ihm immer wieder von unterwegs sendet, mit seinem eigenen Bruder verhindert den eigentlichen Erfolg von Beppo und ihm. Doch am Ende steht Beppo mit Tonio auf der Bühne und dort endet vermutlich die ewige Pechsträhne.

Paul Kaspar ist der gewieftere der beiden Brüder, vor allem was den Geschäftssinn angeht. Schon vor der Praterbude hat er mit günstigeren Angeboten und viel „Marktschreierei“ mehr Leute in das kleine Varieté der beiden Brüder gebracht, als dies Max die ganze spätere Zeit versucht. Paul ist auch in puncto Verhandlung ein schlauer Kerl, denkt er zumindest. Das Glück und Können Tonios hat hier schon auch sehr großen Einfluss auf ihn. Paul sieht auch nicht ein, dass die beiden talentierten Brüder in der Praterbude „versauern“ sollen. Beiden soll die Welt offen stehen. Paul nutzt nur die Gunst der Stunde, um sich mehr um „seinen“ Jungen zu kümmern. Er mag Beppo bestimmt gleichermaßen wie Tonio, doch er ist schließlich nicht für Beppo verantwortlich.

Gretl erfüllt in diesen Oswald Film die Rolle der blonden, jungen, was die Liebe betrifft, erst noch unentschlossene Frau. Gretl „spielt“ mit den Gefühlen Tonios und vor allem Beppos, merkt dies selber aber nicht unbedingt. Sie ist eine passive Rolle gegenüber den beiden Männern, zeigt dadurch aber eine Frau, die sicherlich nicht „leicht zu haben“ ist. Am Ende macht Rudi, ein Mitakteur im Prater Varieté der Kaspars, das Rennen. Gretl setzt hier nicht auf mehrere Karten, auch wenn dies manches Mal so den Eindruck macht. Sie hat viel mehr klare Vorstellungen was den Mann ihrer Wünsche angeht und die beiden Forti Brüder zählen nicht dazu. Sie mag sie als liebenswerte, kleine, Sänger und als Freunde, aber keinesfalls als Männer für eine weiterführende Beziehung. Im Grunde ist Gretl eine sehr selbstständige Frau, die nur durch den Zufall der Arbeitslosigkeit wieder in den Dunstkreis der Forti- bzw. Kaspar Brüder kommt. Sie hat im Grunde mit dem Nichterscheinen zu den Verabredungen mit Tonio und Beppo klar gezeigt, dass sie kein Interesse hat. Doch die beiden Fortis sehen das etwas

anders. Trotzdem ist die Vereinigung von Rudi und ihr am Ende sogar ein wichtiger Punkt des Abschlusses in der Erzählung.

Rudi und Lola sind zu Anfang des Filmes ein verliebtes Paar. Sie präsentieren sich meist im Hintergrund, dem Nebenrollenverhalten entsprechend. Doch Beppo sucht einmal Rat bei den beiden, was die Liebe angeht, Rudi gibt als Rat dazu Lola einen Klaps auf den Hintern und meint zu Beppo, dass er es so wie sie machen soll.²⁶⁹ Das hilft Beppo nicht wirklich weiter, Rudi und Lola bringt dies zum Ende ihrer Beziehung. Dafür ist allerdings mehr Gretl mit ihrer Anwesenheit schuld. Lola warnt Rudi vor seiner Zukunft und der Annahme, dass er mit Gretl glücklich wird. Dies ist aber reines Eifersuchtsgeplänkel und wird von Rudi, wie vor allem am Ende klar wird, auch als solches abgetan.

Zur Situationskomik sind von Oswald einige dieser Elemente im vorliegenden Werk ausgezeichnet eingesetzt worden. Max wurde schon genannt als etwas tollpatschiger Charakter. In Verbindung mit Paul ergibt sich hier durchaus die eine oder andere Slapstick Situation.²⁷⁰ Und obwohl Joseph Schmidt in Wirklichkeit keinen Zwillingsbruder hatte, kommen gerade deshalb die Elemente der Verwechslungskomödie zu Tragen.²⁷¹

Der Film positioniert sich einerseits als Musikfilm im Pratermilieu der 1930er Jahre. Ein massentaugliches Genre im deutschsprachigen Kino der damaligen Zeit. Doch die genannte Dramatik der Erzählung bildet die eigentliche Grundlage und führt den Rezipienten hauptsächlich in die unglückselige Welt des Beppo Forti ein. Beppo mimt den traurigen Harlekin, der auch in seinem wirklichen Leben nicht wirklich zum Zuge kommt. Sein Bruder „beraubt“ ihn des Erfolges, doch er sieht dies nicht so, er ist voller Liebe zu seinem Bruder, wie sich das wohl auch gehört. Die beiden Onkel helfen nicht wirklich, eine Lösung für das Glück beider Brüder zu finden. Aus deren eigener Erfahrung müssen sie sich ihren Weg hart erkämpfen, ob mit oder gegeneinander. Das Ende des Filmes bringt die Auflösung in Liebesdingen für die beiden Forti Brüder. Auch die beiden Onkel liegen sich in den Armen. Doch der Rückschluss darauf, dass dieses Ende kein „Happyend“ ist, liegt nahe.

²⁶⁹ Vgl. Vgl. Oswald, R. (Regie). (1936). *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*. [DVD - Video]. Edition Salzgeber. 00:21:38.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. 00:13:23.

²⁷¹ Vgl. Ebd. 00:10:59; 00:11:28 und 00:25:27.

3.2 Zusammenfassende Worte zu den Filmanalysen

Die vier Filme ergeben in ihrer Art und Weise einen Querschnitt durch den ausgewählten Zeitraum des Filmschaffens der Zwischenkriegszeit. EAST AND WEST/ OST UND WEST zeigt vor allem ein Thema, welches Anfang der zwanziger Jahre in Wien sehr präsent war – die „Ostjuden“. Goldin zeigt in seinem Werk auf, das die Missverständnisse zwischen den Juden aus dem Osten und den westlichen orientierten Juden zu einiger Verwirrung beitragen kann. Doch nicht unlösbar sind. Zwar propagiert der Film den Weg hin zur Assimilation in der „westlichen Welt“ bzw. der westlichen Gesellschaft, doch bleibt immer noch ein wichtiger Platz für die Religion und deren Ausübung offen.

DIE TAT DES ANDREAS HARMER sowie DIE VOM 17ER HAUS, die fast ein Jahrzehnt später entstanden sind, positionieren sich als Filme in einem politischen Kontext. Alfred Deutsch – Germans Film DIE TAT DES ANDREAS HARMER macht dies auf Basis der Befürwortung des Polizeiapparates und somit der herrschenden Staatsmacht 1930. Der Schluss liegt nahe, da die Stilisierung des Protagonisten Harmer als Held so stark ausfällt. Artur Berger bezieht durch den Propagandafilm DIE VOM 17ER HAUS für die Sozialdemokraten eindeutig eine politische Position. In dieser Erzählung wird nichts versteckt gehandhabt, der politische Charakter ist eindeutig und wird bei der Rezeption auch klar verständlich.

‘HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN bildet zu den ausgewählten Beispielen eine Art Gegenpol im Sinne des gewählten Genres. Der Musikfilm war aber ein für die Massen geschaffenes Rezeptionsprodukt, welches vor allem Richard Oswald in Perfektion, neben seinen anderen Werken, gekonnt in Szene gesetzt hat.

Im nun folgenden Schlusskapitel soll das vorgelegte Material noch einmal rekapituliert und erläutert werden.

4. Conclusio

Was bleibt nun am Ende dieser Arbeit? Sind die am Anfang gestellten Fragen beantwortet? Haben die jüdischen Filmschaffenden auf die antisemitischen und faschistischen Strömungen in Österreich reagiert?

Die Antwort lautet eindeutig - ja. Wie schon weiter oben erwähnt lässt sich andeuten, dass diese Reaktion ein passives Abwarten und eine Anpassung an die jeweilige sozial- und filmpolitische Lage war. Doch muss im Zuge dessen ganz klar betont werden, dass im Verlauf der Recherche zu den jeweiligen Filmbeispielen eindeutig zum Vorschein kam, dass die jüdischen Filmschaffenden erst ab den 1930er Jahren wirklich als solche wahrgenommen wurden. Die Ausnahme bildeten Filmschaffende wie Sidney M. Goldin, der sich mit seinen „Tendenzfilmen“ durchaus zum Judentum offen bekannte.

Doch im Großen und Ganzen war erst ab den diversen Filmabkommen zwischen Österreich und Deutschland und vor allem mit der Einführung des „Arierparagraphen“ eine Offenlegung der Herkunft notwendig und für alle Mitwirkenden an den Produktionen ersichtlich. In den späten dreißiger Jahren und vor allem durch solche Organisationen wie der genannten „Kombination Oztzoup“ wurden alle Menschen, die den „arischen Prinzipien“ nicht entsprachen, die an den Produktionen beteiligt waren, dazu gezwungen sich zu etwas zu bekennen, dass sie eventuell vorher gar nicht als ihre Herkunft betrachtet haben. Bis zu diesen Ereignissen zählte nur das Filmschaffen, egal welche Herkunft im Hintergrund des Filmemachers stand. Der kommerzielle Erfolg war wichtig, die positive Resonanz des Werkes beim Publikum das Ziel.

Was sich zu den vorliegenden Beispielen abschließend sagen lässt, ist das eine Art „Entwicklungskurve“ auszumachen ist. Diese Kurve bewegt sich von einer sehr deutlichen Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus der Anfang der 1920er Jahre vorherrschte, über eine politische Stellungnahme, oder eine Positionierung, einiger Filmschaffender bis hin zu einem letzten Versuch der filmischen Anpassung an die Masse und schließlich einer durch die Politik und der Gesellschaft erzwungenen Resignation, zumindest im Zentraleuropäischen Raum.

„[...] Zeitgenössische Juden haben die antisemitische Bedrohung sehr genau wahrgenommen, sich mit historischen und sozialpsychologischen Methoden mit dem Phänomen auseinandergesetzt und den besonderen Charakter der neuen Form von Judenhass durchaus erkannt. [...]“²⁷²

²⁷² Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). S. 60.

Die „Freiheit“ im Filmschaffen, was ein „jüdisches Thema“ also einen oben genannten „Tendenzfilm“ angeht, hat Sidney M. Goldin in den frühen 1920er Jahren durchgeführt. Er hat die Filme EAST AND WEST/ OST UND WEST und YISKOR in einem vom Antisemitismus umgebenen Umfeld geschaffen und diese trotz, oder gerade wegen, dieser Umstände herausgebracht und vorgeführt.

Die Juden waren dem Antisemitismus stets ausgesetzt, dies machte nachgewiesener Weise vor keinen Bereich des öffentlichen und privaten Lebens halt. Die jüdischen Filmschaffenden waren ein Beispiel unter vielen, die sich spätestens in den 1930er Jahren einem offenen, sehr stark präsenten Rassen - Antisemitismus ausgesetzt sahen. Ihre Reaktion fiel, was auch teilweise in den Beispielen dieser Arbeit auffällt, insofern eher passiv aus, um die Masse, die leider schon zu einem Teil überzeugt war jüdische Mitmenschen müssten das Land verlassen, weiter von ihrem Schaffen zu überzeugen. Die klare politische Stellungnahme wie dies zum Beispiel von Artur Berger in DIE VOM 17ER HAUS deutlich gemacht wird, ist ein offenes Bekenntnis gegen das immer stärker werdende faschistische Regime gewesen. Ganz deutlich bekennt er sich zu einem politischen Lager und führt sogar das stärkste Werkzeug der damaligen Propaganda, den Film, in einen Feldzug gegen die Faschisten und Rechten des Landes.

Das gerade erwähnte „passiv“ darf aber auf keinen Fall so verstanden werden, dass die jüdischen Filmschaffenden nicht versucht hätten, außer eventuell Berger, eine direkte Konfrontation mit den sozialpolitischen Umbrüchen zu suchen. Gerade durch ihr aktives weiterarbeiten an ihren Werken zeigt sich in jedem Fall eine Art Gegenbewegung zu den vor allem rechtsextremistischen Tendenzen des Landes. Richard Oswald hat einen Versuch unternommen in nächstgelegenen deutschsprachigen Land Fuß zu fassen, nachdem ihm die Nationalsozialisten seine Lebensgrundlage in Deutschland entzogen haben. Er hat gerade dadurch, dass er in Österreich weiter seinem Schaffen nachging bewiesen, dass er keinesfalls passiv der rechtsextremen Bedrohung gegenüber stand. Denn gerade er musste schon viele Jahre zuvor mit den Anfeindungen der Nationalsozialisten leben, bis diese letztendlich soweit gingen und ihn des Landes verwiesen haben.²⁷³

Die ausgewählten Filme zeigen neben dem Schicksal der Protagonisten also immer auch eine Seite der Gesellschaft mit auf, die hinter der Erzählung steckt. Sei dies direkt durch ein Tendenzthema, politisch oder indirekt durch die Geschichte des Filmschaffenden hinter dem Werk. Das persönliche Schicksal der Filmschaffenden spiegelt sich durchaus in ihren Werken wieder und verweist somit auf die zu Anfang gestellte Frage nach der Reaktion der jüdischen Film-

²⁷³ Vgl. Loacker, A. (1999). Hier (Fußnoten) S. 47 u. S. 48. sowie S. 144f u. S. 148ff.

schaffenden auf die sozialpolitischen Umbrüche dieser beiden Jahrzehnte. Dazu noch ein letztes Zitat aus „Das tägliche Brennen“ von Elisabeth Büttner und Christian Dewald:

„Das Kino nutzt die Technik der Rahmenerzählung zu Parabeln, zu Propaganda, zur Bestärkung von Sehnsüchten. Das Unbestimmbare, das Ungezügelmte, das die Bilder versprochen haben, bekommt eine Richtung, eine Lesart, einen konkreten Nutzwert. [...]“²⁷⁴

Das ist Film, das ist die Erzählung. Die Filmschaffenden versuchen stets die Handlung durch ihr Zutun in eine Richtung zu bringen, die eine Rezeption in deren Sinne erleichtern soll. Das funktioniert nicht immer, vieles bleibt hinter der Erzählung. Doch durch das genaue Hinsehen wird deutlich, wo die „Funktionen“ des einzelnen Werkes ansetzen, wo die Rezipienten gefragt sind, was letztendlich sie in das vorgelegte Werk hinein interpretieren.

Diese Arbeit kann nur einen sehr kleinen Ausschnitt zu diesem Thema, welches in seiner Komplexität auch nur sehr schwer fassbar zu sein scheint, aufzeigen. Trotzdem wurde im Sinne eines „hinter die Kulissen blicken“ versucht, die aufgetauchten Fragen möglichst zu beantworten.

4.1. Kurzbiografien

Sidney M. Goldin war ab 1921 in Wien als Filmschaffender tätig. Er war von Anfang an dem jüdischen und vor allem auch dem jiddischen Film verschrieben. In Wien arbeitete er zum ersten Mal an größeren Produktionen. So entstanden in den Jahren 1923 und 1924 YISKOR und OST UND WEST. Die Österreicher empfingen den Amerikaner freudig. Sie waren gespannt auf sein Schaffen. Drei Jahre blieb er in Österreich bis er schließlich wieder zurück in die Vereinigten Staaten wechselte. Goldin verstarb 1937 an einem Herzleiden in New York.²⁷⁵

Alfred Deutsch – German erlag dem grausamen Schicksal, welches der Rassenantisemitismus der nationalsozialistischen Herrschaft immer wieder durchführte. Nach seiner Flucht 1938 nach Südfrankreich wurde er gleich nach dem Einmarsch der Hitlertruppen in Frankreich interniert und an die SS ausgeliefert. Die Nationalsozialisten deportierten ihn in das Konzentrationslager Auschwitz, wo er 1943 ermordet wurde.²⁷⁶

²⁷⁴ Büttner, E. & Dewald, C. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag. S. 129.

²⁷⁵ Biografische Angaben unter: <http://www.davidkultur.at/ausgabe.php?ausg=86&artikel=160> Zugriff 11.12.2012.

²⁷⁶ Vgl. Weniger, K. (2011). *„Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“*. *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*. Hamburg: ABACUS Verlag. S. 137ff.

Artur Berger war als Filmarchitekt schon in den 1920er Jahren an einigen österreichischen Filmprojekten mitbeteiligt. Er setzte sein Können vor allem in den so genannten „Monumentalfilmen der frühen 1920er Jahre ein. Auch in *DIE VOM 17ER HAUS* zeigt Berger durch die utopisch und monumental anmutende Kulisse der Zukunftsversion der Innenstadt Wiens seine kreative auf Architektur bezogene Denkweise auf. Der letzte Film im deutschsprachigen Raum an dem er als Filmkulissenbauer mitwirkte war *‘HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN*. 1936 verließ er Österreich und ließ sich in Russland nieder wo er bis zu seinem Tode unter dem Namen Artur Semenowitsch 1981 verblieb.²⁷⁷

Richard Oswald musste, wie bereits erwähnt, 1933 von Deutschland nach Österreich emigrieren, da für ihn nur hier die Weiterführung seiner deutschsprachigen Spielfilmproduktion möglich war. 1934 verlassen Oswald und seine Frau Wien Richtung London, doch er kehrt 1935 wieder nach Österreich zurück und dreht seinen letzten deutschsprachigen Film *‘HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN*. 1936 verlassen die Oswald’s schließlich Wien ein weiteres Mal und begeben sich über Großbritannien und Frankreich 1938 in die Vereinigten Staaten, genauer nach Hollywood. Oswald führt in Amerika noch ein ereignisreiches Leben als Filmschaffender und stirbt 1963 nach einem Besuch einer Verwandten in Düsseldorf.²⁷⁸

²⁷⁷ Kurzbiografie Art(h)ur Bergers unter: <http://www.architektenlexikon.at/de/39.htm> Zugriff am 10.12.2012.

²⁷⁸ Vgl. Kasten, J., & Loacker, A. (Hg.). (2005). *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 531ff.

5. Bibliografie

Abraham.B. Jehoshua (1986). *Exil der Juden. Eine neurotische Lösung? Essays*. Übers. Von Karin Lorenz-Lindemann, Kuno Lorenz u. Ulrike Bastert. St. Ingbert: Verlag Röhrig.

Balázs, B. (2001). *Der Geist des Films*. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Ballhausen, T., & Caneppele, P. (Hg.). (2005). *Die Filmzensur in der Österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl Historischer Quellentexte*. Wien: Turia + Kant.

Belach, H. & Jacobsen, W. (Red.). (1990). *Richard Oswald: Regisseur und Produzent*. München: edition text + kritik.

Beller, S. (2009). *Antisemitismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Berger, P. (2008). *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Bergmann, W., & Wyrwa, U. (2011). *Antisemitismus in Zentraleuropa. Deutschland, Österreich und die Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Betten, A., & Fliedl, K. (Hg.). (2003). *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*. In Zusammenarbeit mit Klaus Amann und Volker Kaukoreit. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.

Botz, G., & Oxaal, I., & Pollak, M., & Scholz, N. (Hg.). (2002). *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Wien: Czernin Verlag.

Brämer, A. (2010). *Die 101 wichtigsten Fragen. Judentum*. München: Verlag C.H. Beck.

Büttner, E. & Dewald, C. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag.

Carsten, F.L. (1977). *Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Dewald, C. (Hg.). (2007). *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik*. Wien: verlag filmarchiv austria.

Dewald, C., & Loebenstein M., & Schwarz, W.M. (Hg.). (2010). *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*. Wien: Czernin Verlag GmbH und Wien Museum.

Dewald, C. & Schwarz, W.M. (Hg.). (2005). *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*. Wien: verlag filmarchiv austria.

- Foucault, M. (1999). *Botschaften der Macht. Der Foucault – Reader. Diskurs und Medien*. Herausgegeben von Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt.
- Fritz, W. & Zahradnig, M. (Hg.). (1992). *Erinnerungen an Graf Sascha Kolowrat*. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs Folge 31. In Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations-, und Medienforschung. Wien: Österreichisches Filmarchiv.
- Fritz, W. (1991). *Kino in Österreich. 1929 - 1945. Der Tonfilm*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Geser, G., & Loacker, A. (Hg.). (2000). *Die Stadt ohne Juden*. Edition Film und Text 3. Wien: verlag filmarchiv austria.
- Gregor, E. (Hg.). (1993). *Jüdische Lebenswelten im Film*. Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. Berlin : Freunde der Dt. Kinemathek.
- Hannot, W. (1990). *Die Judenfrage in der katholischen Tagespresse Deutschlands und Österreichs 1923 - 1933*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag.
- Horak, R. & Maderthaner, W. & Mattl, S. & Musner, L. (Hg.). (2001). *Stadt. Masse. Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*. Wien: Turia + Kant.
- Kasten, J., & Loacker, A. (Hg.). (2005). *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien: verlag filmarchiv austria.
- Konlechner, P. & Kubelka, P. (Hg.). (1972). *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 - 1945*. Wien: Österreichisches Filmmuseum.
- Kos, W. (Hg.). (2010). *kampf um die stadt*. Wien: Wien Museum; Czernin Verlag.
- Lappin, E. (Hg.). (2004). *Jews and Film. Vienna, Prague, Hollywood*. Juden in Mitteleuropa. Gestern – Heute. Schriftenreihe des Instituts für Geschichte der Juden in Österreich. Wien: Mandelbaum Verlag.
- Loacker, A. (1999). *Anschluß im 3/4 Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930 - 38*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Loacker, A., & Prucha, M. (Hg.). (2000). *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937*. Wien: Filmarchiv Austria.
- Moritz, V., & Moser, K., & Leidinger, H. (2008). *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918 - 1938*. Wien: verlag filmarchiv austria.
- Pattillo-Hess, J.D. & Smole, M.R. (Hg.). (2008). *Die Juden. Eine unbekannte Nation*. Wien: Löcker Verlag.
- Prokop, D. (1970). *Soziologie des Films*. Neuwied & Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH.

Sartre, J.P. (2010). *Überlegungen zur Judenfrage*. 2. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Sottopietra, D. (1997). *Variationen eines Vorurteils: eine Entwicklungsgeschichte des Antisemitismus in Österreich*. Wien: Passagen Verlag.

Tálos, E., & Dachs, H., & Hanisch, E., & Staudinger, A. (Hg.). (1995). *Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918 - 1933*. Wien: Manz.

Weniger, K. (2011). *"Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben..."*. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht. Hamburg: ABACUS Verlag.

Lexika:

Dudenredaktion. (2006). *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. 24. Aufl. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Duden Band 1. Dudenverlag: Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich.

Internetquellen:

Biografische Angaben zu Sidney M. Goldin unter:
<http://www.davidkultur.at/ausgabe.php?ausg=86&artikel=160> Zugriff 11.12.2012.

Kurzbiografie Artur Bergers unter:
<http://www.architektenlexikon.at/de/39.htm> Zugriff am 10.12.2012.

6. Filmografie

*Gesichtete Werke:*²⁷⁹

East and West/ Ost und West

R: Sidney M. Goldin **B:** Sidney M. Goldin, Eugen Preiss **D:** Moly Picon, Jakob Kalich, Eugen Neufeld, Simon Nathan, Ida Astori, Nelly Spodek, Laura Glücksmann **P:** Picon – Film, Listo Film **Zensur:** 28. Juli 1923

Die Tat des Andreas Harmer (At: Die große Tat des Andreas Harmer; Drei Minuten vor zehn)

R: Alfred Deutsch – German **B:** Alfred Deutsch – German **K:** Hans Theyer **D:** Arthur Duniecki, Tala Birell, Ria Puch-Klitsch, Attila Hörbiger, Kurt Doehn, Oskar Marion, Paula Pfluger **P:** Sascha-Filmindustrie **EA:** 7. März 1930

Die vom 17er Haus (At: Wien im Jahre 2032)

R: Arthur Berger **B:** Arthur Berger, Siegfried Bernfeld **K:** Anton Pucher **M:** Frank Fox **D:** Lizzi Sabot, Ma Mi Young, Carl Bosse, Elly Förster, Till Hans, Fred Louis Lerch, Fritz Müller **P:** Allianz Filmfabrikations- und Vertriebs GmbH (Wien) **UA:** 1932

‘Heut ist der schönste Tag in meinem Leben

R: Richard Oswald **B:** Heinz Goldberg, Siegfried Geyer **K:** Hans Theyer **M:** Hans May **D:** Felix Bressart, Otto Wallburg, Joseph Schmidt, Karl Forest, Lisl Kinast, Lizzi Natzler, Hans Holt, Karl Skraub **UA:** 22. Mai 1936

Opfer des Hasses (Ut: Die Tragödie eines russischen Fabrikanten)

R: Hans Marschall **B:** Rafael Barisch **K:** Gustav Kovacs **D:** Julius Szöregy, M. Astori, L. Mandl, R. Majeritsch, L. Lerch, S. Schrötter **P:** Jüdisches Hilfswerk **Zensur:** 14. Juli 1923

Stadt ohne Juden

R: Hans Karl Breslauer **B:** Ida Jenbach, Hans Karl Breslauer **K:** Eduard von Borsody, Hugo Eywo **D:** Johannes Riemann, Karl Thema, Anny Milety, Eugen Neufeld, Hans Moser, Ferdinand Meierhofer, Mizzi Griebel **P:** Walterskirchen & Bittner, H.K. Breslauer Film **EA:** 19. September 1924

Yiskor (At: Jiskor/ Gedenket...)

R: Sidney M. Goldin **B:** Harry Sekler **D:** Moriz Schwarz, Oskar Beregi, Karl Götz, Dagny Servaes, Berta Gersten, Anna Appel, Bine Abramowitz **P:** Jüdische Kunstfilm **EA:** 26. Oktober 1924

Dreyfus

R: Richard Oswald **B:** Heinz Goldberg, Fritz Endhausen **K:** Friedl Behn-Grund **D:** Fritz Kortner, Heinrich George, Grete Mosheim, Erwin Kaiser, Albert Bassermann **P:** Richard Oswald Produktion GmbH Berlin **EA:** 16. August 1930

²⁷⁹ Zitiert nach: Büttner, E. & Dewald, C. (2002). Hier: „Apparat“ ab S. 412ff.

Erwähnte Werke:

Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens

R: Robert Land **EA:** 25. Juni 1920

Alle Räder stehen still

R: Franz Höbling **EA:** 1920

Abenteuer am Lido

R: Richard Oswald **EA:** 26. Oktober 1933

Frühlingsstimmen

R: Paul Fejos **EA:** 16. November 1933

Ein Lied geht um die Welt

R: Richard Oswald **EA:** 1933

Ein Stern fällt vom Himmel

R: Max Neufeld **EA:** 27. Dezember 1934

Wenn du jung bist, gehört dir die Welt

R: Henry Oebels-Oebström **EA:** 31. Jänner 1934

Episode

R: Walter Reisch **EA:** 11. August 1935

Der Pfarrer von Kirchfeld

R: Jakob Fleck, Louise Fleck **EA:** 18. November 1937

The Third Man

R: Carol Reed **EA:** 1949 (USA)

Abkürzungen:²⁸⁰

At:	Alternativtitel
Ut:	Untertitel
R:	Regie
B:	Drehbuch
K:	Kamera
D:	Darsteller
P:	Produktion
UA:	Datum der Erst-/ Uraufführung
Zensur:	Datum der Zensurprüfung

²⁸⁰ Ebd. S. 415f.

Anhang

Erweiterte Sequenzprotokolle

Erweitertes Sequenzprotokoll von: EAST AND WEST/OST UND WEST A 1924

R: Sidney M. Goldin Sichtungsdatum: 12.11.2012

DVD Video (2006) The National Center of Jewish Film. Leihgabe FB Judaistik Wien. Zusätzliche Sichtung im Filmarchiv Austria am 29.10.2012

Timecode	(Tages,-Uhr -) Zeit/Ort/Raum	Text Tafeln	Inhalt	Anmerkungen
Sequenz 01				
00:01:22		[Titel] East and West [Anm. zusätzlich in hebräischen Lettern – dies ist bei allen weiteren Zwischentiteln ebenfalls so, wird hier aber nicht widergegeben]		
00:01:33		Produced in Vienna 1923 by Listo/Pico Films; Directed by Sidney M. Goldin; Austrian Titel Ost und West		
00:01:45		Starring Molly Picon, Jakob Kalish and Sidney M. Goldin		
00:01:53		Morris Brown, formerly “Brownstein”, the wealthy clothing manufacturer of New York ... Sidney M. Goldin		
00:02:02	Außen/Tag/ Park/ Garten		Morris Brown steht vor einem Gatter. Er ist in einen sehr hellen, aber sportlicheren, Anzug gekleidet. Er scheint zu warten.	
00:02:04			Zwei Männer tragen eine junge Dame auf ihren Händen in Richtung von Morris Brown. Die drei sind sportlich gekleidet. Die junge Dame trägt Boxhandschuhe.	
00:02:09			Die junge Dame gestikuliert mit ihren Armen herum, macht Boxbewegungen.	
00:02:10		Mollie, Brown's only daughter. ...Mollie Picon		
00:02:20			Die beiden jüngeren Männer scheinen sehr angetan von Mollie. Ihr Vater zeigt ihr einen Brief.	
00:02:23		„Come here Mollie – Look – A letter from Poland – Your cousin Zelda is to be married and we are invited to the wedding		
00:02:39			Mollie scheint sich sehr über die Nachricht zu freuen. Sie umarmt ihren Vater.	
00:02:45			Mollie macht seltsame Posen. Die beiden jungen Männer salutieren vor ihr, heben Mollie wieder auf deren Arme und tragen sie davon. Ihr Vater winkt ihnen nach.	
00:02:54	Innen/Wohnung Brownstein/		Ein Mann mit Kippa und langen Bart sitzt an einem Tisch und	

	Arbeitszimmer		schreibt etwas.	
00:02:56		Mottel Brownstein – Brown's brother – A merchant in Poland ...Saul Nathan		
00:03:06			Ein weiterer Mann kommt in den Raum. Er ist anders gekleidet als Mottel.	
00:03:12		Shabse, Mottel Brownstein's servant of all work and lover of none	Shabse berichtet Mottel hektisch und zieht dabei einen Zettel aus seinem Stiefel.	
00:03:22			Es ist ein Brief von Morris. Mottel liest diesen aufmerksam.	
00:03:29		[Brief] Your dear letter and invitation received. How happy will I be to see you all in the town where I was born. Thanking you for your order favor. Your Brother Morris.		
00:03:55			Mottel freut sich sichtlich über die Nachricht. Er ruft gleich seine Mutter zu sich.	
00:03:58		Old Mrs. Brownstein – Wrinkled, gracious and tender who still loves her children as babies and to whom her grandchildren are a solace in her old age ...Laura Glucksman	Auch Mottel's Frau und Tochter kommen jetzt, um den Brief zu sehen.	
00:04:17		[Brief] Thanking you for your order favor, Your brother Morris P.S. How happy I will be to see my dear old mother again – The steamship company charges for tickets \$500, the robbers. Morris		
00:04:35			Mutter Brownstein ist überglücklich über die Nachrichten. Die ganze Familie scheint sehr aufgeregt zu sein.	
00:04:40		The New Yorkers arrive in Galicia		
00:04:48	Innen/Wohnung Brownstein/Flur		Mit sehr vielen Koffern und anderen Gepäckstücken reisen die beiden Brown's an. Die Familienangehörigen staunen über die Menge an Gepäck.	
00:05:05		„Mawma!“		
00:05:11			Morris und seine Mutter fallen sich in die Arme. Mollie steht hinter Morris und schaut ihre Oma von oben bis unten an. Morris stellt sie vor.	
00:05:24		„My only child“		
00:05:32			Die Großmutter drückt nun auch Mollie, küsst sie auf beide Wangen. Morris begrüßt unterdessen Mottels Frau und Zelda, seine	

			Tochter. Zelda und Mollie schütteln sich ebenfalls die Hand.	
00:05:42		„Hello kid – I’m very glad to see you“		
Sequenz 02				
00:05:54	Innen/Wohnung Brownstein/Arbeitszimmer	According to cusom, the wealthy Jew befriends the student of the Talmud		
00:06:03			Mottel spricht mit einem Herren über einen jungen Talmudschüler.	
00:06:09		„The Talmud has a worthy scholar in this young man, Jakob“	Mottel spricht mit dem jungen Mann. Dieser nickt stetig. Mottel hat sich entschieden, den jungen Mann aufzunehmen.	
00:06:36		„Send him to me and he will not be in want“		
00:06:48		“This young man is to be my guest – Give him all the comforts and see that he is cheerful”	Mottel gibt Shabse Anweisungen, was den jungen Talmud Schüler angeht.	
00:07:09			Shabse scheint darüber nicht sehr begeistert zu sein. Aber er folgt Mottels Anweisungen und bringt den jungen Mann hinaus.	
00:07:16	Innen/Wohnung Brownstein/Küche		Shabse bringt den jungen Mann in die Küche. Dort ist die Köchin gerade bei den Vorbereitungen fürs Essen.	
00:07:26		„Mochle, here is another idler – He gets all he wants for nothing“	Shabse erklärt Mochle, der Köchin, was mit dem jungen Mann ist.	
00:07:44			Beide scheinen über die Anwesenheit des jungen Mannes nicht sehr erfreut zu sein. Shabse zeigt ihm sogar die Fäuste. Mochle drängt den jungen Mann sich hin zu setzen. Sie gibt ihm Brot, er wäscht sich noch die Hände. Er bekommt noch etwas Salz zum Brot dazu.	
00:08:30		Friday night – the beginning of the Sababath, when serenity and prayer is felt in every corner of Mottel Brownstein’s home		
00:08:49	Innen/Wohnung Brownstein/		Die ganze Familie ist nun um den Tisch versammelt. Mottel spricht ein Gebet. Die Männer tragen alle einen Hut, die Frauen ein Kopftuch, bis auf Mollie. Die Trinkbecher werden gereicht.	
00:09:10		Noodle Soup – a luxury which is music to the ears	Alle am Tisch löffeln die Suppe.	
00:09:27			Mollie scheint Spaß am Nudeln aufsaugen zu haben.	
00:09:33			Der junge Talmud Schüler, der mit am Tisch sitzt, beobachtet Mollie ganz genau. So sehr, dass	

			er Shabse die Suppe aus dem Teller zu löffeln beginnt.	
00:09:39			Mollie bemerkt die Blicke immer wieder.	Mollie ist wie eine Geisha geschminkt; sie spielt mit den Blicken des jungen Mannes;
00:10:05			Shabse regt sich bei dem jungen Talmudisten auf. Dieser soll seine eigene Suppe auslöffeln.	
00:10:14			Mollie lacht darüber.	
00:10:43		Preparing for Yom Kipper, the Day of Atonement		
00:10:51			Drei Frauen stehen an einem Tisch, der mit Kerzen geschmückt ist.	Im Vordergrund sind verm. Fenspersprossen eingeblendet, diese verdecken etwas die Sicht;
00:10:57			Einige Menschen stehen um einen Geistlichen versammelt, der Kinder segnet.	
00:11:05		Brownstein's family bless the golden link that binds them together		
00:11:16			Die Brownstein Damen und Mollie stehen an einem Tisch der mit Kerzen und einer weißen Tischdecke geschmückt ist. Sie beten.	
00:11:27			Alle Familienmitglieder umarmen und küssen sich feierlich.	
00:11:56		The beginning of the Day of Atonement		
00:12:03		The Day of Atonement – The one day of all the year when the children of Israel scattered the world over unite in prayer to the God of Israel		
00:12:20	Innen/Synagoge		Ein Rabbi betet. Ein weiterer steigt eine Treppe herab mit der Tora in seinen Händen. Betende Kinder küssen die Thora.	
00:12:40			Viele Männer, mit dem Tallit bekleidet, sind beim Beten zu sehen.	
00:12:52			Die Frauen beten hinter einer Gitterwand.	
00:13:06			Morris steht neben Mottel mit dem Gebetsbuch in der Hand. Er kann den Text nicht ganz folgen und muss bei den anderen „abschauen“ wo sie gerade sind.	
00:13:17		„Don't bluff Morris. You can't read it. That's a	Mottel blättert für Morris zur richtigen Stelle.	

		prayer book and not a check book”		
00:13:52		Midnight in Klaus. A quiet corner in the synagogue where the pious worship the whole night through		
00:14:04			Die betenden Männer sind in einem kleinen Raum auf Bänken sitzend zu sehen.	
00:14:21		The Day of Atonement		
00:14:44			Es sind wieder intensiv betende Männer in ihren Gewändern zu sehen. Auch die Frauen werden in ihrem abgeschlossenen Raum gezeigt.	
00:14:50			Mollie liest ebenfalls im Gebetsbuch. Doch sie holt heimlich einen Roman aus ihren Mantel und legt diesen in das Gebetsbuch. Sie betet zum Schein weiter.	
00:15:16		Reverently we bow before thee, Almighty God		
00:15:33			Die Männer knien sich auf den Boden.	
00:15:47			Mutter Brownstein, Zelda und Mollie sind im Bild sitzend auf einer Bank zu sehen. Sie beten. Mollie blickt immer wieder angestrengt drein. Sie greift sich zu ihrem Bauch.	
00:16:01		„Oh my tummy! I’m as empty as an old flat tire”		
00:16:16			Mollie gibt Zelda ihr Gebetsbuch und schleicht sich hinaus. Unterdessen sieht man die anderen alle fleißig weiter beten.	
00:16:46	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Mollie hat sich in die Küche der Brownsteins geschlichen.	
00:16:55			Sie findet im offenen Küchenschrank die Lebensmittel für nach den Gebeten. Hoherfreut beginnt sie alles Mögliche an Essen heraus zu räumen und zu verspeisen.	Mit bloßen Händen verteilt Mollie das Essen;
00:17:58			Mollie stellt das restliche Essen unter den Tisch.	
00:18:10		Blessing the people		
00:18:24	Innen/Synagoge		Die Rabbies segnen die Betenden.	
00:18:33			Mollie kehrt zu den betenden Frauen zurück.	
00:18:52	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Ein paar Tiere stürmen in die Küche.	
00:18:57	Innen/Synagoge		Währenddessen beten die Frauen noch immer. Zelda bekommt eine Art Anfall.	
00:19:00		The pangs of hunger	Zeldas Mutter hält ihr Riechsalz hin, auch Mollie riecht daran.	

00:19:28			Mollie lacht hinter dem vorgehaltenen Buch.	
00:19:35		„Shofer Blasen“ the sonorous tones of the ram’s horn sound the end of the holy day		
00:19:46			Ein Rabbi bläst ein Horn.	
00:19:53	Innen/Wohnung Brownstein/		Die Familienmitglieder kommen geschwächt zur Tür herein. Die Brownsteins berühren die Mesusa beim Eintreten.	
00:20:25			Die Familie ist um den Tisch versammelt und trinkt gemeinsam etwas.	
00:20:32		„Mochle, hurry the supper. Everybody is starved”	Mottel gibt Mochle die Anweisung das Essen zu servieren.	
00:21:01	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Mochle betritt die Küche. Sie öffnet den Schrank und stellt entsetzt fest, dass kein Essen mehr darin ist.	
00:21:10		„Oi gewald! a ganif! a thief!”		
00:21:20			Mochle sieht die beiden Tiere unter dem Tisch, wie sie das Essen fressen. Sie verjagt diese und findet ein Buch. Mollie hat ihr Buch liegen gelassen.	Mochle ist eine sehr theatralische Figur; Gestik und Mimik;
00:21:49		„Aha! Dat American shikse! She ate it up“		
00:22:09			Mochle kommt zu den anderen in das Zimmer und berichtet Mottel alles.	
00:22:13			Mollie blickt erst unschuldig dann ertappt drein. Mochle redet weiter.	
00:22:19		„Of dot chicken dere ain’t nothin’left yet, but the wishbone”		
00:22:33			Morris bekommt das Buch in die Hand. Er realisiert, dass es Mollie gehört.	
00:22:35		„She ate it up, dat fresserke. An appetite she’s got like a Helephant”	Wieder Mochle.	
00:22:47			Morris stellt Mollie nun zur Rede. Sie gibt alles zu. Mollie versucht Morris zu umgarnen. Er zieht sie am Ohr und schickt sie weg.	
00:23:20			Die ganze restliche Familie ist enttäuscht.	
00:23:25	Innen/Wohnung Brownstein/ Mollies Zimmer		Mollie ist in ihrem Zimmer. Sie wirkt unglücklich. Sie schmolzt.	
00:23:37			Mollie schlägt auf einen „Punching Ball“ ein, der in ihrem Zimmer befestigt ist. Sie tritt einen Stuhl zur Seite.	
00:23:47		„I’ll just hang one on that old hen’s chin so she		

		won't be able to cackle again for a month"		
00:24:03			Mollie zieht sich ihre Boxhandschuhe an und macht Schattenboxübungen.	
00:24:18	Innen/Wohnung Brownstein/		Die Brownsteins sitzen am Tisch und trinken etwas. Zelda blickt verkrampft drein.	
00:24:30	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Mollie schleicht sich in die Küche. Shabse und Mochle sind beide in der Küche. Mollie fängt eine Diskussion an.	
00:24:51			Mollie schwingt die Boxhandschuhe und schlägt Mochle ins Gesicht und Shabse in den Magen.	
00:24:54		„Oi – Oi – Oi“		
00:24:59			Mollie schlägt immer wieder auf Mochle ein. Während dessen läuft Shabse aus der Küche.	
00:25:21	Innen/Wohnung Brownstein/		Shabse stürmt zu den Brownsteins und erzählt was gerade passiert ist.	
00:25:34	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Mollie nimmt einen Schluck aus einer Flasche und spuckt die Flüssigkeit Mochle ins Gesicht. Sie wedelt nun mit einem Tuch vor ihrem Gesicht herum.	
00:25:54			Mottel und seine Frau betreten mit Shabse den Raum. Sofort geht Mollie wieder in Angriffsstellung.	
00:26:15			Auch Morris kommt nun in die Küche. Er stellt Mollie zur Rede. Er verpasst ihr zwei Backpfeifen, legt sie übers Knie und versohlt ihren Hintern. Mottel begrüßt diese Bestrafung.	
00:26:33			Mutter Brownstein kommt nun herein und nimmt die kleine Mollie in den Arm.	
Sequenz 03				
00:26:41		The cantor and his choir prepare for Zelda's wedding		
00:26:47	Innen/Wohnung Brownstein/		Einige Talmudschüler sind bei Mottel im Haus. Sie stehen im Kreis und scheinen zu singen. Der Cantor dirigiert. Mottel, Morris und Mollie kommen herein.	
00:27:15		„Shulem Aleichem from America. Oi dee quota – the quota“		
00:27:32			Mollie begibt sich hinunter die Talmudschüler, während deren Lehrer mit Mottel und Morris spricht.	
00:27:45			Mollie misst einen etwas korpulenteren jungen Herrn am Bauch ab. Sie schüttelt skeptisch den Kopf.	

00:28:06			Mit dem Maßband geht Mollie nun zu ihrem Vater und misst auch dessen Bauch. Er ist erst etwas verwirrt, sie zeigt durch ein Nicken auf den jüngeren Mann.	
00:28:15			Morris warnt Mollie indem er seinen Zeigefinger schwingt. Doch er grinst und umarmt seine Tochter.	
00:28:34		„Dinner is ready“	Mottels Frau gibt Bescheid.	
00:28:43		„Will you join us Cantor?“	Mottel lädt den Cantor zum Essen ein. Mollie will bei den jungen Herren bleiben.	
00:29:11		„Say, dad, I want to stay here with the gang“		
00:29:21		“Alright, but remember, they’re nice boys. Don’t get rough with them.	Ihr Vater willigt ein.	
00:29:38			Mollie geht nun zu den jungen Männern hin. Sie stellt sich noch einmal mit leichter Verbeugung vor.	
00:30:09			Anscheinend möchte Mollie, dass die Herren ihr etwas vorsingen. Als diese ein Gebetslied anstimmen, hält sich Mollie die Ohren zu. Sie unterbricht sie, hält dem dickeren Herrn sogar den Mund zu.	
00:30:17		„No, no. You guys dance like a rocking chair. Shake it up gang?“	Nun sollen sie offensichtlich tanzen.	
00:30:29			Mollie beginnt einen „Charleston“ vorzutanzten.	
00:30:51			Die Talmudschüler steigen begeistert mit in den Tanz ein und versuchen mit Mollie mit zuhalten.	
00:31:04		Jacob’s vagrant thoughts wander from the Talmud to - Mollie		
00:31:13	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Jacob sitzt Gedanken verloren in der Küche der Brownsteins vor einem vollen Teller ohne zu essen.	
00:31:17	Innen/Wohnung Brownstein/		Mollie sitzt nun auf einen Tisch, die ganze „Gang“ ist um sie versammelt und isst und schwingt dabei umher.	
00:31:39			Mollie tanzt nun auf dem Tisch. Die Talmudisten tanzen Arm in Arm um den Tisch herum.	
00:31:51			Mochle betritt den Raum. Sie holt Shabse herein.	
00:32:03		„Shabse, look! An American waltz. Let’s have a little entertainment“		
00:32:12			Shabse und Mochle beginnen nun auch zu tanzen. Sie schließen sich den Talmudisten und Mollie an.	

00:32:27			Mottel betritt den Raum und ist entsetzt, was dort passiert. Sofort holt er den Cantor und Morris in den Raum.	
00:32:53			Morris holt Mollie vom Tisch herunter und zieht sie dabei an einem Ohr. Er geht mit ihr aus dem Zimmer.	
00:32:56			Mochle und Shabse tanzen immer noch. Mottel reißt Shabse von Mochle weg und gibt ihm einen Tritt in den Hintern. Er jagt beide aus dem Zimmer.	
00:33:11			Der Cantor haut nun einigen Talmudisten eine herunter.	
00:33:14		The evening before the wedding		
00:33:19			Mottel und viele Geistliche sind in einem Raum versammelt. Sie beten an einem reich gedeckten Tisch. Auch die Frauen sind anwesend.	
00:33:57			Mollie hat sich als „Junge“ verkleidet und betet mit den anderen Männern im Chor. Die Männer schnipsen immer wieder mit den Fingern.	
00:34:15		„Shoot a quarter“		
00:34:23			Morris kommt herein. Er sucht Mollie. Er fragt sich durch die Runde. Nur die anderen Mädchen scheinen etwas zu wissen, sagen ihm aber nichts.	
00:34:48		„I can't find Mollie anywhere“		
00:35:09			Shabse sagt Mottel Bescheid, über die Kostümierung Mollies.	
00:35:16			Mottel zieht die verkleidete Mollie an den Ohren zwischen den Herren heraus. Sie tritt nach Shabse.	
00:35:34			Morris kommt wieder in den Raum. Er ist entsetzt über Mollies Verkleidung. Wieder legt er sie übers Knie und versohlt ihren Hintern.	
00:35:45			Die Anwesenden nicken alle verständnisvoll.	
00:35:57	Innen/Wohnung Brownstein/ Mollies Zimmer		Mollie hat sich in ihr Zimmer zurückgezogen und weint. Sie kann sich nicht setzen, da ihr Hintern noch weh tut. Sie beginnt die Männersachen wieder auszu ziehen.	
00:36:14		„Smiles“ – The song of Rejoicing		
00:36:21	Innen/Wohnung Brownstein/		Die Geistlichen sowie Mottel und Morris tanzen umschlungen im Kreis.	
00:36:40			Eine Frau macht vor den anderen	Abwechseln-

			Frauen sowie Zelda und ihrer Mutter langsame Tanzbewegungen.	de Schnitte Frauen/Männer;
00:036:57		Excitement prevails at the Brownstein's household for Zelda's wedding is close at hand		
00:37:08	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Mochle, Jacob und Shabse sind unterdessen in der Küche. Männer bringen Lebensmittel herein, Shabse zeigt, wo diese hin sollen.	
00:37:21	Innen/Wohnung Brownstein/ Mollies Zimmer		Mollie trainiert unterdessen mit Hanteln in ihrem Zimmer.	
00:37:30			Zelda betritt in ihrem Brautkleid und in Begleitung einiger anderer Damen Mollies Zimmer. Diese ist sichtlich vom Kleid beeindruckt.	
00:37:36		„What a beautiful bride you will be“		
00:37:49			Auch Mollie darf nun den Schleier einmal tragen. Und schon hat sie eine neue Idee.	
00:38:21		„Oh, girls, I have an idea. I've always wanted to be a bride. Let's have a mock marriage“		
00:38:36			Die anderen Mädchen sind begeistert von Mollies Vorschlag.	
00:38:49	Innen/Wohnung Brownstein/ Küche		Eine der Mädchen geht in die Küche. Sie redet mit Mochle über die Idee Mollies.	
00:39:16			Mochle holt die Talmudschüler zu sich und erklärt den Plan. Sie deutet dabei auf Jacob.	
00:39:31		The mock marriage		
00:39:38	Innen/Wohnung Brownstein/		Die Talmudisten, einige Frauen, darunter Zelda, sowie Shabse und Mochle und schließlich Mollie sind in dem Raum versammelt. Sie haben sich alle „provisorisch“ geschmückt. Mollie trägt den Schleier von Zelda. Alle lachen und sind äußerst heiter. Mollie schnappt sich Shabse.	
00:39:48		„Not me, lady. I can't be your husband. I am the Rabbi“		
00:39:56			Mollie schlägt Shabse auf den Hinterkopf. Sie nimmt Mochle am Arm.	
00:40:00		„Can you imagine him a bridegroom. What you want is a young fellow. Let's get the "bucher"“		
00:40:15			Mollie überlegt kurz. Dann schickt sie Shabse und Mochle los.	
00:40:30	Innen/Wohnung Brownstein/		Jacob liest in einem Buch. Mochle und Shabse kommen zu ihm.	

	Küche			
00:40:36		„Come on. All you have to do is get married“		
00:40:48			Mochle fordert Jacob auf mit zu kommen. Shabse trinkt während dessen ein Glas nach dem anderen. Schließlich zerren sie beide an Jacob herum bis dieser doch mitgeht.	
00:41:16	Innen/Wohnung Brownstein/		Shabse und Mochle zerren Jacob in den Raum. Die anderen tanzen und sind sehr heiter. Jacob will wieder gehen.	
00:41:24			Mollie greift Jacob unter den Arm und hält ihn zurück.	
00:41:28		„Don´t you want to marry me?“		
00:41:36			Jacob blickt Mollie mit starrer Miene an.	Jacobs Gesicht ist hier in Großaufnahme zu sehen;
00:41:42			Jacob berührt sanft Mollies Hand und greift sie schließlich etwas fester. Er versucht wieder zu gehen, Mollie hält ihn wieder zurück. Jacob willigt nun doch ein mit zumachen.	
00:42:17			Shabse vollzieht nun die „Zeremonie“	Jacobs Gesicht immer wieder in Großaufnahme mit starren Blick Richtung Mollie
00:42:29			Mochle gibt ihren Ring her für die falsche Hochzeit. Shabse und Sie drängen Jacob dazu, den Ring zu nehmen.	
00:42:41		„Stop it! The joke is going too far“		
00:42:48			Die anderen Talmudisten rufen Jacob zu, er soll den Scherz ein Ende bereiten.	
00:42:59		„Don´t put the ring on her finger! – Remember what it means!“		
00:43:16		Hebrew Marriage Rite		
00:43:18			Jacob steckt Mollie den Ring auf den Zeigefinger und blickt sehr ernst um sich. Mollie tanzt umher, Mochle und Shabse lachen auch, nur die Talmudisten und Jacob blicken nun sehr ernst drein.	
00:43:28		Mazeltov		
00:43:33			Die anderen Mädchen und Damen tanzen um das Paar herum. Jacob starrt während dessen Mollie an.	
00:43:47			Der Cantor kommt herein und unterbricht die feiernde Menge.	

			Er jagt die Talmudisten hinaus.	
00:43:54		„Shabse, what’s all the noise about?“		
00:44:06		“We made a mock wedding and Jacob married Mollie. He put a ring on her finger too!”	Shabse berichtet. Mollie tanzt unterdessen umher.	
00:44:23			Der Cantor schlägt Shabse und jagt ihn auch hinaus.	
00:44:25		„You beggar! You dared to do such a thing!“		
00:44:35			Der Cantor redet heftig auf Jacob ein.	
00:44:45			Morris betritt den Raum.	
00:44:50		„Look daddy!“		
00:44:57			Morris sieht das Ganze auch erst noch als Spaß. Der Cantor klärt ihn allerdings auf.	
00:45:01		„Fool! What are you laughing at? According to our law, she is his wife“		
00:45:14			Morris begreift nun, was geschehen ist. Jacob blickt etwas zurückhaltend drein.	
00:45:32			Morris geht mit angespannter Mine zu Jacob hin.	
00:45:34		„And you, you Talmud Student, who knows the law so well, taking advantage of this girl’s innocence. I’ll –“		
00:45:50			Morris packt Jacob am Jackenärmel und beginnt auf ihm herum zu zerren. Er will ihm mit geballter Faust einen Schlag verpassen doch Mollie hält ihn zurück. Sie stellt sich sogar zwischen die beiden.	
00:46:10		„No, no, Daddy. It wasn’t his fault at all. I forced him to do it“		
00:46:25			Mollie lehnt sich weinend an ihren Vater. Dieser droht Jacob immer noch Schläge an. Jacob steht leicht gebeugt etwas weiter weg.	
00:46:28		„Ah, me. Think of the future as Jacob’s wife“		
00:46:35	Innen/Wohnung Browstein/ Mollies Zimmer		Mollie denkt über sich und Jacob nach. Sie sieht sich mit Kopftuch, betend und drei Kindern am Tisch mit Jakob. Sie wirkt sehr verzweifelt. Sie beginnt zu weinen.	Die „Vision“ wird als Zwischenblende gezeigt;
Sequenz 04				
00:47:05		Zelda’s wedding		
00:47:10	Innen/Wohnung Browstein/ Großer Raum		Frauen tanzen traditionell im Kreis. Die ganze Hochzeitsgesellschaft tanzt herum.	
00:47:28			Morris und Mottel kommen hinzu	

			und tanzen mit ihrer Mutter.	
00:47:35	Innen/Wohnung Browstein/ Mollies Zimmer		Mollie sitzt unterdessen traurig in ihrem Zimmer.	
00:47:38	Innen/Wohnung Browstein/ Großer Raum		Ein Gruppe Musiker ist zu sehen. Morris tanzt noch mit seiner Mut- ter.	
00:47:48		„Where is Molly?“	Mutter Brownstein fragt nach Mollie. Morris deutet nach oben.	
00:48:03			Die Geistlichen und Talmudisten tanzen ebenfalls alle miteinander.	
00:48:20	Innen/Wohnung Browstein/ Mollies Zimmer		Morris kommt zu Mollie tanzend und fröhlich ins Zimmer. Er ver- sucht Mollie aufzumuntern. Er beginnt mit ihr zu tanzen.	
00:48:58	Innen/Wohnung Brownstein/		Die Damen des Hauses schenken Getränke und geben Essen an die Gäste aus.	
00:49:10		Bride and Bridegroom		
00:49:17			Zelda und ihr Bräutigam sitzen an einem Tisch und essen gemein- sam Suppe aus einem Teller.	
00:49:39			Mutter Brownstein sperrt die Tür zu dem Raum ab, in dem die beiden anscheinend sitzen. Die beiden horchen kurz auf, blicken sich dann glücklich an und essen weiter.	
00:50:04		At the home of the Rabbi		
00:50:09	Innen/Wohnung des Rabbis/ Besprechungs- zimmer		Der Rabbi spricht mit Jacob.	
00:50:10		„I trust you realize the grave mistake you have made and give her her freedom“		
00:50:21			Shabse und ein anderer lauschen dem Gespräch Heimlich zu.	
00:50:34		„No“	Jacob ist anderer Meinung als der Rabbi.	
00:50:48			Morris und Mollie sitzen eben- falls am Tisch. Morris ist sichtlich aufgebracht doch er will Mollie unbedingt „auslösen“.	
00:50:52		„Maybe he’s after mon- ey. How much does he want?“		
00:51:04			Der Rabbi bietet nun Jacob das Geld von Morris an. Jacob sagt seine Meinung dazu.	
00:51:13		„She is my wife. No power on earth can force me to give her up“		
00:51:32			Morris springt auf und fast über den Tisch zu Jacob, die anderen halten ihn zurück.	
00:51:42	Innen/Wohnung des Rabbi/ Vor dem Bespre-		Jakob verlässt geknickt den Raum. Er setzt sich auf eine Bank.	

	chunungszimmer			
00:52:00		Jacob's only friend, Menashe	Menashe kommt zu ihm und spricht mit ihm.	
00:52:20		„You wouldn't give her a divorce – You dared to oppose the Rabbi's wishes”	Menashe kann Jacobs Entscheidung erst nicht verstehen.	
00:52:42		„Because – I love her“	Jacob nennt ihn den Grund. Menashe versteht nun und tröstet Jacob. Plötzlich stürmt eine Gruppe Talmudisten in Richtung von Jacob und Menashe.	
00:53:14		„There he is, the infidel who defied the Rabbi“		
00:53:24			An der Spitze der Talmudisten ist Shabse. Er wiegelt die anderen offensichtlich auf. Sie wollen ihn sich holen, als Menashe aufspringt.	
00:53:29		„Stop! – What do you know of struggle that is going on his heart“	Die Männer weichen zurück.	
00:53:45		“My house is poor, but you will be welcome there”	Menashe bietet Jakob seine Hilfe an.	
00:54:14			Menashe droht den Talmudisten mit dem Stock. Er begleitet Jacob hinaus. Die Gruppe Männer zeigt Jacob geschlossen die erhobene Faust hinterher.	
00:54:30	Innen/Menashes Wohnung		Die beiden Männer kommen in Menashes Wohnung an. Seine Frau schält gerade Kartoffeln. In der Ecke des Raumes ist eine Ziege angebunden.	
00:54:40		„My Wife“		
00:54:47		„Pleased to meet you“	Jacob stellt sich vor.	
00:54:55		„My goat“		
00:55:00		„Pleased to meet you“	Jacob stellt sich auch der Ziege vor.	
00:55:26		„- and the whole city rose against him, poor boy“	Menashe spricht mit seiner Frau über Jacob. Seine Frau hat Verständnis.	
00:55:49			Menashes Frau melkt die Ziege. Sie gibt Jacob etwas Milch ab.	
Sequenz 05				
00:56:24		A letter to his rich uncle in Vienna		
00:56:32			Jacob schreibt einen Brief.	
00:56:47	Innen/Haus des Onkel Alfred	Alfred Freed – a wealthy manufacturer in Vienna ...E. Neufeld		
00:56:55			Alfred, Jacobs Onkel, liest den Brief von ihm aufmerksam.	
00:56:57		[Brief] and I shall take advantage of your kind offer to live in Vienna. The reason I shall explain when I arrive.		
00:57:23			Alfred holt seine Frau zu sich, um	

			ihr den Brief zu zeigen.	
00:57:24		„A letter from my nephew Jacob. He has accepted my invitation at last”	Sie freuen sich beide über die Nachricht.	
00:57:43		„Why don't you want to go? We got the tickets for nothing. It says something about the wedding ring. Maybe he can separate you from your oil can husband – he should break a leg”		
00:58:07	Innen/Wohnung Brownstein/		Morris, Mollie und Mottel besprechen sich. Ein Brief von Jacob ist eingetroffen.	
00:58:15		[Brief] I am going away. I appeal to you to allow me but five years time. If, at the end of that time Mollie still desires a divorce, I shall give it to her. Jacob		
00:58:58			Morris ist über den Brief nicht sehr erfreut. Er wirkt sehr erzürnt.	
00:59:01		„The scoundrel“		
00:59:10		Jacob leaves the scenes of his boyhood		
00:59:16			Jacob verabschiedet sich von Menashe und seiner Frau. Er bedankt sich für die herzliche Gastfreundschaft.	
00:59:31		„I shall never forget your kindness“		
00:59:45			Alle drei weinen zum Abschied.	
01:00:03		In the wonderful city of Vienna		
01:00:11	Außen/Tag/ Wiener Innenstadt		Ein Blick auf die Innenstadt von Wien.	Kamerablick auf fahrende Straßenbahnen und umherlaufenden Menschen; ein Pferd ist auch zu sehen;
01:00:17			Menschen gehen auf der Straße entlang, darunter auch Jakob. Die Männer tragen Anzüge, die Frauen Kleider. Jacob seine traditionelle Kleidung. Er wird angestarrt.	
01:00:33			Wieder ein Blick über die Innenstadtstraßen Wiens.	
01:00:39	Außen/Tag/Vor dem Haus des Onkel Alfred		Ein Mann bearbeitet den Garten hinter einem Zaun.	
01:00:46			Jacob kommt an dem Haus vorbei. Er liest einen Zettel. Er blickt durch den Zaun und öffnet schließlich das Tor.	

01:01:32			Als er ein paar Schritte auf dem Grundstück ist, will er den Gärtner etwas fragen. Der Gärtner wirft ihn wieder hinaus.	
01:01:44		„C’mon. Get out before I throw you out“	Der Gärtner gestikuliert Jacob noch mit der Faust hinterher.	
01:01:52		Discouraged and wealthy, an outcast by the wayside		
01:01:59			Jakob kommt noch einmal zu der Gatter hin. Er setzt sich davor und beginnt zu warten.	
01:02:19	Innen/Haus des Onkel Alfred		Währenddessen wartet sein Onkel auf Jacobs Ankunft.	
01:02:35		„There was a young man – a bit odd, sir, wearing curls, knee pants and a kimono“	Der Gärtner berichtet von Jacob.	
01:02:51		„Hurry man, bring him back here“	Alfred gibt seinen Dienern Anweisung Jacob sofort ins Haus zu bringen.	
01:03:03	Außen/Tag/Vor dem Haus des Onkel Alfred		Der Gärtner und ein Hausdiener stürmen zu Jacob um ihn zu holen. Dieser denkt, sie wollen ihm etwas tun und flüchtet. Sie laufen ihm nach.	
01:03:19		„Hey you – wait a minute!“		
01:03:41			Schließlich holen sie ihn ein und bringen ihn ins Haus zu seinem Onkel.	
01:04:12			Sein Onkel Alfred und dessen Frau sind sehr erfreut über seine Anwesenheit. Jacob ist erst noch etwas skeptisch. Doch sein Onkel überzeugt ihn, dass er es wirklich ist.	
01:04:34	Innen/Haus des Onkel Alfred	In the night a young man’s fancy rightly turns to thoughts of love.		
01:04:43			Jacob denkt angestrengt nach.	Großaufnahme seines Gesichtes; über seine Stirn wird eine “kleine” Mollie geblendet;
01:04:58		The following day		
01:05:01	Außen/Tag/ Haus des Onkel Alfred/Garten		Alfred zeigt seinen Neffen sein Anwesen. Jacob ist sehr erfreut darüber. Anscheinend will er wissen, warum sein Onkel nicht traditionelle Haare und anderes Gewand trägt.	
01:05:18		„A man’s religion dwells in his heart, ma lad, not in his whiskers. That sign shall always remain on my house as well as in my soul“		

01:05:38			Alfred deutet auf einen über dem Hauseingang angebrachten „Davidstern“	
01:05:48		Meanwhile Mollie's father takes her sightseeing – to help her forget		
01:05:57	Außen/Tag/Schiff		Morris und Mollie sind auf einem Flussschiff unterwegs.	
01:06:03		„Only seventy days have gone by, Daddy – Five years is a long, long time“	Morris versucht seine Tochter zu trösten.	
01:06:18		„Don't cry, my little sweetheart. You're better off than most wives. You don't have to live with your husband“		
01:06:39		Jacob makes good use of every shining hour		
01:06:45	Innen/Bibliothek		Einige Männer sitzen in einer Bibliothek und lesen. Jacob kommt zu einem Herrn an das Pult um ihn etwas zu fragen.	
01:06:58			Ein Mann mit Brille starrt zu Jacob hinüber. Er sagt etwas zu dem Herrn an seinen Tisch.	Großaufnahme des Herren;
01:07:11		„Don't laugh my friend. I know the young Talmud student. He has brains despite the makeup“		
01:07:34			Jacob geht zu einem anderen Herrn und zu dessen Pult. Dieser begrüßt ihn freundlich.	
01:07:44		„Ah, I thank you. I have looked for this book for a long while“	Jacob halt ein Buch fest in Händen und ist hoch erfreut darüber. Er lächelt die ganze Zeit.	
01:08:01		Progressing -		
01:08:06	Außen/Tag/Vor einem Friseurladen		Jacob kommt aus einem Friseurladen. Er hat nun kurzes Haar und keinen Bart mehr. Er grinst beim Gehen. Die zwei Friseure schauen ihm nach.	
01:08:24		Nearing perfection		
01:08:28	Innen/Haus des Onkel Alfred/Jacobs Zimmer		Jacob schreibt an einem Manuskript. Er sitzt da im Bademantel mit Brille. Kurz denkt er an Mollie.	Mollie erscheint als Überblendung am rechten Bildrand;
01:08:45		Nearing the end of the five years, Molly [SIC!] and her Dad arrive in Vienna.		
01:08:55			Mollie und Morris kommen am Bahnhof an. Sie steigen aus einem Zug aus.	
01:09:00		„She is here in Vienna! Dear old friend Menashe writes me they are at the Park Hotel“		

01:09:14	Außen/Tag/ Haus des Onkel Alfred/Garten		Jacob drückt seinen Onkel und die Tante herzlich an sich.	
01:09:17		Next day		
01:09:21	Innen/ Hotelzimmer Browns		Mollie liegt auf der Couch und liest. Morris kommt herein. Er hat eine Einladung erhalten.	
01:09:32		[Einladung] ...Literary Reading by Ben Alli. This is a Cordial Invitation for the Honor of your Presence at the Reading of his Book "Mazel Tov" by the new Genius in Person The Oriental Academy		
01:09:51			Morris und Mollie freuen sich sehr über diese Einladung.	
01:09:57	Außen/Tag/ Haus des Onkel Alfred/Garten		Jacob begrüßt Alfred und seine Tante. Sein Onkel hat gute Nachrichten für ihn.	
01:10:05		„Yes, my boy. Your wish is fulfilled. The Americans have promised to come”		
01:10:19		Jacob´s Gala night		
01:10:25	Innen/ Großer Saal		In einem Saal haben sich viele Leute versammelt und lauschen einem Vortragenden. Alle sitzen auf Stühlen.	
01:10:32		The author of Mazel Tov – Ben Alli	Jacob wird unter seinem Pseudonym vorgestellt. Er beginnt vorzulesen. Das Publikum ist begeistert.	
01:10:55			Auch Morris applaudiert wild. Mollie schaut etwas verdutzt.	
01:10:56		„Daddy! Daddy!“		
01:11:06		„Doesnt he look familiar?“	Mollie denkt den Vorleser zu kennen. Morris schüttelt nur den Kopf dazu.	
01:11:23			Am Ende der Vorlesung wieder großer Applaus für Jacob. Einen Titel bekommt er außerdem überreicht.	
01:11:31		„We therefore elect you an honorary member of the Oriental Academy for your great work and your generous gifts”		
01:11:56		Dancing is the inspiration of youth		
01:12:04	Innen/Tanzsaal		In einem Tanzsaal wird getanzt. Einige ältere Herren stehen am Rand und schauen den Tänzern zu.	
01:12:15			Jacob wird von vielen Frauen belagert. Alle wollen ein Autogramm von ihm.	
01:12:30			Mollie und Morris sind auch da. Mollie will auch unbedingt ein	

			Autogramm von „Ben Alli“. Morris flirtet mit den etwas älteren Damen.	
01:12:33		„Daddy, that gang looks like the Beef Trust!“		
01:13:00		“Allow me to present Mr. Freed, the uncle of our famous Ben Alli”	Der Onkel von Jacob stellt sich den Browns vor.	
01:13:12		„How do you do. My daughter is so anxious to meet your gifted nephew“	Morris will, dass Mollie „Ben Alli“ kennen lernt. Alfred führt sie zu ihm.	
01:13:34			Alfred stellt Mollie „Ben Alli“ vor. Sie erkennt nicht, dass es Jacob ist. Sie begrüßen sich nett, doch Jacob füllt weitere Autogramme aus. Mollie gefällt das nicht so sehr. Sie schnappt sich Alfred und Jacob, sie gehen zurück zu Morris. Auch er erkennt Jacob nicht.	
01:14:21			Jacob geht mit Mollie nach draußen.	
01:14:55		Happy and unhappy dreams		
01:15:00	Innen/ Hotelzimmer		Molly liegt im Bett und träumt. Einmal von „Ben Alli“, einmal von Jacob in seiner Talmudisten Tracht.	„Ben Alli“ wird rechts von ihr eingeblendet; Jacob links;
01:15:47		When two are in love, the longest way round is the shortest way home		
01:15:57	Außen/Tag/ Wiese		Mollie und Jacob sind auf einem Ausritt. Sie machen eine Pause. Mollie pflückt eine Blume und „zupft“ die Blüten aus. Jacob küsst ihre Hand. Sie wendet sich ab.	
01:17:01			Noch einmal küsst Jacob Mollies Hand. Sie vergeht fast, doch kurz bevor er sie küsst, sagt sie ihm, dass sie bereit liiert ist.	
01:17:12		„Oh, if only I were free“	Sie beginnt zu weinen. Jacob macht hinter ihr ein zufriedenes Gesicht.	
01:17:25		When the five years had passed		
01:17:31	Außen/Tag/Haus des Onkel Alfred/Garten		Zwei Hausmädchen decken den Gartentisch mit Tafelsilber ein. Jacob und sein Onkel warten am Gartenweg.	
01:17:51			Jacob sieht jemanden kommen, er stürzt zu seinem Onkel hin. Läuft dann noch weiter davon.	
01:18:07			Die Browns fahren mit einem Auto vor. Alfred begrüßt sie. Sie gehen zu Graten und setzen sich nach der Begrüßung von Alfreds Frau zu Tisch.	

01:19:46		The last trump		
01:19:53			Jacob nähert sich in seiner alten Montur verkleidet mit Bart der Gesellschaft im Garten. Er gibt einen der Dienstmädchen Anweisungen.	
01:20:05		„A gentleman to see you, Mr. Brown“		
01:20:12			Morris ist verwirrt, er erwartet niemanden. Alfred lässt bitten.	
01:20:37			Jacob stellt sich neben Morris. Mollie erschrickt, Morris packt Jacob gleich am Kragen.	
01:20:55		„Five years - - - I have had to remain in Europe away from my business on account of you. Now, give Mollie her freedom or I'll -“		
01:21:13			Morris holt schon aus zum Schlag. Jacob hält ihn noch zurück.	
01:21:17		„Easy, old man. Here's the divorce“	Mollie reißt ihm das Dokument förmlich aus der Hand.	
01:21:38			Alfred lacht unterdessen die ganze Zeit hinter vorgehaltener Hand. Jacob dreht sich um. Mollie und Morris lesen das Dokument.	
01:21:43		Ben Alli is only Jacob In the guise of greater fame But Jacob surely loves you So what is in a name		
01:22:16			Jacob entledigt sich seiner Verkleidung.	
01:22:29			Morris ist verwirrt und fällt rücklings in den Sessel zurück. Mollie liest noch das Dokument. Morris beginnt herzlich zu lachen.	
01:22:45			Nun hat auch Mollie bemerkt, was los ist. Sie reibt sich die Augen.	
01:23:00		„Well, what about the divorce? Do you still want it?“	Mollie schüttelt den Kopf dazu. Sie zeigt, dass sich alle anderen umdrehen sollen.	
01:23:32			Mollie und Jacob küssen sich innig.	
01:23:45			ENDE	

In der DVD- Version fehlende oder gekürzte Szenen (grob zusammengefasst):

- Die Szene mit Mollies Boxkampf am Anfang des Filmes, kurz nachdem die Nachricht von der Reise nach Polen angekommen ist gekürzt und fehlt zum Teil;
- Das Missverständnis von Mollie in Bezug auf die „Mesusa“ am Türstock fehlt;
- Wie sich Mollie als Junge in ihrem Zimmer verkleidet fehlt;

- Die alten Herren, die Mollie anstarren während sie von Morris über's Knie gelegt wird fehlt;
- Die zweite Begegnung Jacobs mit dem Gärtner vor dem Haus seines Onkels fehlt;
- Die erste Begegnung zwischen Jacob und seinem Onkel und dessen Frau ist stark gekürzt;
- Der Besuch beim Friseur ist stark gekürzt
- Der Werdegang von Jacob zum Schriftsteller ist stark gekürzt. Hauptsächlich fehlt die Szene seiner ehemaligen Talmudisten – Kollegen, die ihn lobend erwähnen.

Erweitertes Sequenzprotokoll von: DIE TAT DES ANDREAS HARMER A 1930 R: Alfred Deutsch-German Sichtungsdatum: 10.10.2012 und 24.10.2012 im Filmarchiv Austria.				
Timecode	(Tages,-Uhr -) Zeit/Ort/Raum	Text Tafeln	Inhalt	Anmerkungen
00:00:00		[Sascha Logo]		
Sequenz 01				
00:00:45		1. Akt		
00:00:51	Außen/Nachts/ Untergrund/ Kanal	„Der geschickte Karl“ ein Stammgast der Wiener Kanäle WALTER HUBER	„Der geschickte Karl“ begibt sich in den Untergrund - den Kanal, Wiens. Er sucht offensichtlich einen Schlafplatz. Er verjagt einen anderen von „seinem“ Platz und legt sich hin, um zu schlafen.	
			Karl erwacht im Kanal, begibt sich nach oben, auf die Straße. Er schlendert über eine Brücke.	Das Wasser des Kanals funkelt; Bewegung;
00:02:20	Außen/Tag/ Park/ Kanal/Brücke			
Sequenz 02				
00:02:56	Innen/Wohnung Valentin/ Esszimmer			
00:03:05		Hofrat Othmar Valentin... (Arthur Duniecki) Seine Gattin... (Tala Birell)	Hofrat Valentin liest eine Zeitung. Seine Frau sitzt neben ihm am Esstisch [vermutlich Frühstück].	
00:03:22		Fritzi, ihre Tochter (Ria Klitsch)	Das Kindermädchen betritt den Raum und bringt die Tochter mit. Diese begibt sich gleich freudig zu den Eltern.	Tochter im Pelzmantel; Familienidyll;
00:03:43		Emilie Harmer, Kinderfräulein, fast schon Familienmitglied des Hauses Valentin... Paula Pfluger	Das Kindermädchen scheint ein dringendes Anliegen an Hofrat Valentin zu haben.	
00:04:00		[Brief] „Ich kann trotz Matura keine Stellung finden. Vielleicht gelingt es Dir, liebe Schwester, für mich bei unseren Wohltäter, Hofrat Valentin, ein gutes Wort einzulegen.“	Emilie Harmer zeigt Hofrat Valentin einen Brief von ihrem Bruder	Ein Brief wird eingeblendet;
00:04:12			Der Hofrat liest den Brief.	
00:04:16		„Darf ich meinen Bruder Andreas Hoffnung machen, Herr Hofrat?“	Der Hofrat bestätigt Emilie Harmer in ihrer Annahme auf Unterstützung.	
Sequenz 03				
00:04:37	Außen/ Tag/ Gehsteig/ Straße		„Karl“ schlendert die Straße und den Gehsteig entlang. Vor einem Haus findet er	

			einen Zigarettenstummel und hebt diesen auf. Auch noch ein Stück Papier hebt er mit auf und steckt dies ein. Er geht weiter.	
00:05:24	Außen/ Vor einem Lebensmittelgeschäft	„Schon wieder hat einer Äpfel gestohlen...“	Ein Polizist geht vor einem Lebensmittelgeschäft vorbei und wird von der Verkäuferin angesprochen.	
00:05:37		„DER WAR`S!“	Die Frau zeigt nach links aus dem Bild.	
00:05:42			Der Polizist geht auf Karl zu und stellt ihn zur Rede. Er weist ihn an mit zu kommen.	
00:06:00	Innen/ Polizeistation/ Büro		Karl ist in einem Büro eines höheren Beamten. Er, ein Polizist und der Beamte sind in diesem Raum. Der Beamte lässt die Verkäuferin herein bringen um den Dieb zu identifizieren.	Kleiner Raum mit Schreibtisch und Fenster rechts;
00:06:08		„Na, der war`s ned!“	Sie bezeugt, dass Karl nicht der Dieb der Äpfel war.	
00:06:37			Nach dieser Entkräftung der Anschuldigung will Karl wieder gehen. Der höhere Beamte weist ihn allerdings vorher an, seine Taschen zu leeren. Karl packt alles was er in den Taschen hat dem Beamten auf den Schreibtisch.	
00:06:42		„Tschick...därf i aufwarten?“		
00:07:29			Der Polizist durchsucht ihn weiter. Er findet ein Papier. Es ist das eine, welches Karl vor dem Haus der Valentins am Gehsteig gefunden hat.	
			Der höhere Beamte betrachtet das „Papier!“ etwas genauer und findet ein Banknotenwasserzeichen. Er fordert gestisch und mimisch Karl auf, sich dazu zu äußern.	
00:07:29		„Banknotenpapier? I heb die Papierln´ auf und frag net woher´s kommen.“		Mimik Karl;
00:07:52	Innen/Wohnung Valentin/	Andreas Harmer (Oscar Marian)	Emilie Harmer stellt ihren Bruder den Valentins vor. Harmer wirkt etwas zurückhaltend aber sehr respektvoll gegenüber den Familienmitgliedern.	Vorstellung von Andreas Harmer
00:08:25	Innen/ Polizeistation/	Dem „geflickten Karl“ konnte diesmal – zufällig – nichts nachgewiesen werden.		
00:08:39	Außen/ Haus der Valen-		Karl befindet sich wieder vor dem Haus der Valentins	

	tins und Gomez/ Gehsteig		bzw. Gomez. Er streift etwas davor herum. Schließlich betritt er das Haus.	
00:08:48	Innen/ Haus der Valen- tins und Gomez/ Hausflur		Karl schlendert neugierig suchend im Hausflur herum. Er entdeckt nach dieser kurzen Suche die Namens- schilder der Bewohner des Hauses.	
00:08:59		[Namenschild] 1. Stock Hofrat Othmar Valentin; Mezzanin Marquese Alonzo die Gomez;		
00:09:02				
00:09:24	Innen/ Wohnung Gomez			Die Wohnung der Gomez Brüder ist mit diversen Sitz- möglichkeiten und einem Tisch einge- richtet.
00:09:35		Marquese Alonzo Gomez... (Kurt Daehm)		
00:09:41		Marquese Robert Gomez, sein Bruder (Attila Hörbiger)	Die beiden Brüder unterhal- ten sich in ihrer Wohnung. Plötzlich scheint es zu klop- fen. Karl steht vor der Tür. Robert Gomez öffnet ihm.	
00:10:15			Karl betritt die Wohnung der Gomez Brüder, setzt sich an den Tisch zu Alonzo Gomez und sieht erst, wo- mit er sich „eindecken“ kann. Er nimmt sich eine Zigarette und steckt sie an. Die beiden Gomez Brüder sind erst sichtlich verwun- dert.	
00:10:50		„Einen Moment meine Herren, Sie werden gleich hören, was ich will.“	Karl erzählt offensichtlich von der Verhaftung und dem Falschgeldpapier. Er macht einen sehr redseligen und erwartungsbereiten Eindruck.	
00:11:19		„...etwas GELD – sonst könn- te das hohe Gericht erfahren, wo ich das Papierl g´funden hab´.“		
00:11:59	Innen/ Wohnung Valentin	„Vielleicht gelingt es mir, Sie bei der Polizei unterzubringen, wollen Sie?“	Hofrat Valentin führt mit Andreas Harmer unterdes- sen ein Vieraugengespräch über dessen Zukunft. Har- mer nimmt den Vorschlag bei der Polizei zu arbeiten offenbar dankbar an.	Mimik Har- mer;
00:12:34	Innen/ Wohnung Gomez	„Also abgemacht, Sie werden mit uns arbeiten.“	Karl hat zur selben Zeit einen Pakt mit den Gomez Brüdern geschlossen. Die Gomez Brüder besiegeln die Vereinbarung mit Karl	

			per Handschlag.	
00:12:46		Ende des 1. Aktes		
Sequenz 04				
00:12:50		2. Akt		
00:12:51	Innen/ Polizeidirektion/ Raum des höheren Beamten		Andreas Harmer wird in das Amtszimmer geführt. Er wird dem höheren Beamten dort vorgestellt.	
00:13:19		„Bei uns steht jedem strebsamen und ehrenhaften Menschen die Karriere offen. – Freilich heißt es von der Pike auf dienen.“	Harmer lauscht aufmerksam seinen neuen Vorgesetzten. Er nimmt die Worte auf und bedankt sich höflich. Er verlässt den Raum. Die Ausbildung scheint gesichert zu sein.	
00:13:45		[Tafel] Die moderne Polizei braucht nicht nur gut ausgebildete Fachleute, sie braucht auch warmherzige Menschen, die eines guten Willens sind und vollendete Charaktere.		
00:14:19	Innen/ Polizeischule		Andreas Harmer wird, mit vielen anderen Rekruten ausgebildet. Verschieden Szenarien werden eingeblendet. Darunter Boxtraining und der Umgang mit dem Knüppel.	Das Training findet stets in großen Gruppen statt; Viele Rekruten – Masse;
00:15:05	Außen/ Wiese		Harmer gibt einem Schäferhund Befehle. Er ist offensichtlich der Hundestaffel zugeteilt worden.	
00:15:24			Harmer salutiert mit stolzer Mine in die Kamera.	
Sequenz 05				
00:15:26	Innen/ Hotel Lobby		Die beiden Gomez Brüder befinden sich in einer Hotel Lobby. Offensichtlich suchen sie Kontakt zu einer Dame, die Sie bereits kennen.	
00:15:55			Über einem Spiegel blickt die Dame hinter sich, zu den Gomez Brüdern.	In der Lobby herrscht ein stetes Treiben; Menschen gehen und kommen; an der hinteren Wand befindet sich eine Empfangstheke mit Portier;
00:16:00		Manuela Cortez besorgt den Vertrieb der „Erzeugnisse“ der Brüder Gomez... Ly Corelli		
			Robert Gomez schreibt eine Nachricht auf eine Tageszeitung. Er gibt diese einen „Dienstjungen“.	
00:16:46		[Zeitung] Neue Ware ausprobieren!	Manuela Cortez ordert sofort die Zeitung und liest	

			die Nachricht.	
00:17:22		„...eine Rechnung für Sie Gnädigste.“	Der Hotelconcierge über- gibt Manuela C. eine Rech- nung. Sie ist erst leicht erstarrt und blickt etwas ruckartig hin und her.	
00:17:40		„Sie wechseln mir wohl diese 100 Dollar Note?“	Schließlich zieht sie aus ihrer Brieftasche die hun- dert Dollar Note hervor und gibt sie dem Concierge. Dieser nimmt sie ohne jeden Zweifel an und wech- selt den Schein.	
Sequenz 06				
00:18:32	Außen/ Park/Wald	Andreas Harmer versieht bereits seinen Dienst.	Harmer patrouilliert mit seinem Hund über einen Waldweg.	
			Auf einer befestigten Straße – einer Allee – nähert sich ein Wagen. Dieser bleibt stehen. Zwei Damen in recht nobel aussehenden Kleidern steigen aus. Sie weisen den Chauffeur an im Wagen zu warten.	
00:19:06		Frau Kommerzialrat ENZES- FELDER und ihre Tochter PAULA machen ihren tägli- chen Spaziergang... Annie Rosar Anny Markart	Die beiden begeben sich in Richtung Wald.	
			Zwei Männer stehen an Bäume gelehnt in diesem Waldstück. Sie sehen die beiden Damen. Offensicht- lich beschließen sie, die beiden auszurauben.	
00:19:53			Die beiden Damen werden überfallen. Einer der Män- ner kann der Mutter die Handtasche entreißen. Die beiden Täter flüchten sofort. Die Damen brüllen um Hilfe.	
00:20:06			Andreas Harmer hört die Hilferufe und eilt ihnen sofort zu Hilfe. Sie zeigen in die Fluchtrichtung der Täter.	
00:20:30			Harmer verfolgt sie und mit Hilfe seines Hundes stellt er die beiden.	
00:20:38			Nach einer kurzen Rangelei kommen Ihm zwei berittene Kollegen zu Hilfe und neh- men die Verbrecher mit.	
			Harmer begibt sich mit der Handtasche wieder zurück zu den beiden Damen. Die- se sind sehr beeindruckt von der Aktion.	
00:20:54		„Aber Mama – Du wirst doch	Die Mutter von Paula will	

		nicht Geld anbieten!“	etwas Geld aus ihrer Tasche nehmen.	
			Harmer blickt zuerst integer und ablehnend drein. Sieht dann aber sehr intensiv Paula an.	
00:21:07		„Vielleicht besuchen Sie uns einmal. Wir sind ihnen sehr verpflichtet!“	Paula bemerkt den Blick von Harmer und lächelt.	
00:21:28		[Visitenkarte] Frau Kommerzialrat Sidonie Enzesfelder. Wien I. Körntnerring 12.	Paula gibt Andreas Harmer eine Visitenkarte und verliert dabei ihr Taschentuch.	
			Die beiden Damen begeben sich wieder zu ihrem Auto. Sie gestikulieren dem Fahrer gegenüber und zeigen so, dass sie überfallen worden sind. Nach kurzen erstaune fährt der Fahrer dann allerdings los.	
00:21:38			Der Hund hebt das Taschentuch auf. Harmer nimmt es, bemerkt aber, dass die beiden Damen bereits abgefahren sind. Er blickt noch einmal auf die Visitenkarte.	
00:22:18	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor	Ständige Furcht vor Entdeckung hat die Nerven Alonzos zerrüttet.		
00:22:29			Alonzo Gomez windet sich in Licht und Schatten des Kellerlaboratoriums. Er krümmt sich, blickt starr in den Raum.	Die Darstellung wirkt sehr theatralisch; Der „verrückte“ Blick wird hier zelebriert;
00:23:11		Im Laboratorium angebrachte Apparate ermöglichen ihm, die Vorgänge in- und außerhalb des Hauses zu beobachten.		
00:23:40			Gomez sieht durch seine „Apparatur“, wie mit einem Türspion, dass Harmer mit seinem Hund vor der Eingangstür des Hauses auftaucht. Gomez bekommt sofort eine Art Panikanfall.	Mimik und Gestik Alonzo Gomez;
00:24:15	Innen/ Wohnung Valentin		Andreas Harmer tritt in den Raum. Er ist in Uniform gekleidet. Als erstes bedankt er sich beim Hofrat Valentin und seiner Frau. Auch sein Hund ist mit im Zimmer. Die kleine Valentin Tochter spielt mit dem Hund am Boden sitzend.	
00:24:59		Mein „Lux“ hat die zwei sofort gestellt und jetzt sitzen sie hinter Schloß und Riegel.“	Harmer erzählt von seinen Tag. Er berichtet vom Überfall im Park.	
00:25:25	Innen/ Wohnung		Die zwei Gomez Brüder besprechen sich in der	

	Gomez		Wohnung.	
00:25:35		„Ein Polizist schnüffelt hier im Haus herum, wir müssen vorsichtig sein!“	Robert beruhigt Alonzo.	
00:25:52	Innen/ Hotel Lobby			
00:26:01		„Können Sie mir Dollar's verschaffen?“	Ein Mann begibt sich zum Concierge und dessen Platz in der Lobby. Er braucht Wechselgeld. Der Concierge hat keine Dollars.	
00:26:17			Sofort fällt dem Concierge Manuela Cortez auf, die gerade von oben eine Treppe in Richtung Lobby herunter läuft. Er geht zu ihr und fragt nach Wechselgeld.	
00:26:28		Manuela hat immer Dollar's, diesmal sogar ECHTE.	Sie gibt dem Concierge einen Schein.	Manuela trägt sehr viel und teuer aussehenden Schmuck; außerdem Pelz;
00:26:41			Sie blickt bedächtig zur Seite, setzt dann allerdings ein leichtes Lächeln auf.	
00:27:01		Ende des 2. Aktes		
00:27:05		3. Akt		
00:27:08	Innen/ Wohnung Enzesfelder/ Vorzimmer		Andreas Harmer betritt in einen Anzug gekleidet einen Vorraum. Er wird von einer Haushälterin herein und zum Warten gebeten. Ein weiterer Hausdiener erscheint. Er will offensichtlich wissen, was Harmer hier will.	Die Hausbediensteten sind an der Bekleidung auszumachen;
00:27:22		„Wir haben zwar heute Jour – aber warten Sie – ich werde Sie anmelden.“		
00:27:39			Harmer richtet seine Krawatte.	
00:27:40	Innen/ Wohnung Enzesfelder/ Salon		Der Hausdiener berichtet Sidonie Enzesfelder, dass Harmer draußen wartet. Ihrem Blick zu urteilen weiß sie erst nicht, wer das sein soll.	
00:28:00		„Paula, der Wachmann vom Prater ist da.“	Schließlich fällt ihr doch wieder ein, wer der wartende Herr ist und lässt bitten. Paula ist sehr erfreut über die Nachricht des Besuches.	Im Salon sind einige Menschen versammelt; alles in allen ca. 20 – 25;
00:28:07	Innen/ Vorzimmer		Der Hausangestellte benachrichtigt Harmer und bittet ihn in den Salon	
00:28:18	Innen/ Wohnung		Andreas Harmer betritt den Salon und blickt sich su-	Harmers Blick ist in Richtung

	Enzesfelder/ Salon		chend um. Er blickt sehr angespannt drein.	Kamera ge- richtet; schwenkt im Raum herum;
00:28:21			Einige Herrschaften im Salon mustern Harmer und tuschieln untereinander.	
00:28:34			Harmer bemerkt Paula, beginnt zu lächeln und begibt sich durch den Raum zu ihr.	
00:28:36			Sidonie Enzesfelder blickt etwas erschrocken auf den jungen Mann. Atmet tief durch und nickt.	Sie ist in Großaufnahme zu sehen;
00:28:45			Paula begrüßt Andreas. Sie werden von allen Seiten beobachtet.	
00:28:54	Innen/Wohnung Enzesfelder/ Nebenzimmer		Paula und Andreas begeben sich in ein Nebenzimmer. Offenbar um zu reden.	
00:29:04		„Ich wollte Ihnen nur Ihr Taschentuch zurückbringen.“		
00:29:13			Harmer will Paula das Ta- schentuch überreichen.	
00:29:15		„Bitte behalten Sie es.“		
00:29:26		„Die zwei Strolche sind für einige Zeit gut aufgeho- ben.“	Harmer spricht noch einmal über die Schlägerei und gestikuliert dabei. Paula lacht dazu.	
00:29:44		„Ich trainiere jetzt für unsere Sport-Veranstaltungen. Darf ich Sie zu unseren Schwimm- fest einladen?“	Während dieser Erklärung hat Harmer stets ein Lä- cheln auf den Lippen.	
00:29:58			Der Hausangestellte unter- bricht die beiden im Ge- spräch. Paula steht auf, Harmer will mit, sie bittet ihn jedoch sitzen zu blei- ben.	
00:30:12			Drei Männer begeben sich zu Harmer hin.	
00:30:19		Rüdiger von Pollatschek, Salonlöwe und Sportsmann hält sich für einen aussichts- reichen Bewerber für Paula... Roman Winter	Roman Pollatschek stellt sich hinter Harmer.	
00:30:30		„Schade, daß er nicht in Uni- form gekommen ist!“		Alles sieht nach einer gehässigen Situation ge- genüber Har- mer aus;
00:30:34			Harmer blickt nun streng drein.	Mimik Har- mer;
00:30:62		„Es wären vielleicht ein paar erschrocken, wenn ich in Uni- form gekommen wäre!“		
00:30:47			Pollatschek klopft Harmer auf die Schulter. Dieser	

			wehrt sich dagegen und steht auf. Harmer verlässt den Raum, die drei Männer blicken ihm unverständlich hinterher.	
00:30:58	Innen/ Wohnung Enzesfelder/ Salon		Einige Paare tanzen.	4 Paare;
00:31:01			Harmer verabschiedet sich höflich nickend von (der sitzenden) Sidonie Enzesfelder.	
00:31:03			Paula (tanzend mit einem Herrn) bemerkt Harmers Verabschiedung und blickt ihm nach.	
00:31:06	Innen/ Wohnung Enzesfelder/ Nebenzimmer		Die drei Herren beraten sich im Nebenzimmer.	
00:31:08	Innen/ Wohnung Enzesfelder/ Salon		Paula lässt vom Tanzen ab und geht Harmer hinterher.	
00:31:11	Innen/ Wohnung Enzesfelder/ Vorzimmer		Paula spricht noch einmal kurz mit Harmer.	
00:31:22		„Ich bin zu ungünstiger Zeit gekommen. In diese Gesellschaft scheine ich nicht zu passen.“	Harmer spricht von seiner Unsicherheit in der „höheren Gesellschaft“.	
00:31:16			Paulas Mutter betritt das Vorzimmer. Sie erblickt die beiden und setzt einen sehr strengen Blick auf.	
00:31:46		„Aber PAULA! Du darfst doch unsere Gäste nicht vernachlässigen!“		
00:31:56			Paula gibt Harmer die Hand. Die beiden blicken sich dabei tief in die Augen.	
00:32:01			Noch einmal verabschiedet sich Harmer höflich nickend von den beiden und geht.	
Sequenz 07				
00:32:13	Innen/Labor Gomez		Die beiden Gomez Brüder sowie Manuela Cortez befinden sich im Labor. Robert Gomez hält Manuela im Arm und küsst sie, während Alonzo an seinen Apparaturen arbeitet.	
00:32:24		„Wieder alles unbrauchbar! Ich kann nicht ruhig arbeiten, wenn ein Polizist im Hause ein und ausgeht!“	Er zeigt den beiden zerknülltes Papier.	
00:32:42			Manuela und Robert versuchen Alonzo zu beruhigen.	

00:32:57		„Da ist er schon wieder!“		
00:33:02			Durch das „Spion - Objektiv“ ist Harmer mit seinem Hund vor der Tür zu erkennen. Die drei beobachten ihn durch die Apparatur.	
00:33:51		„Diesen Schnüffler wirst Du in Arbeit nehmen!“	Robert weist Manuela an sich im Harmer zu „kümmern“. Sie willigt ein.	
00:33:49	Innen/ Amtsstube		Ein Herr mit Brille und Lupe untersucht einen 100 Dollar Geldschein.	
00:34:00		[Blatt Papier] Meldung: Die als falsch erkannte 100Dollar-Note wurde von Manuela Cortez, wohnhaft im Hotel Elite, ausgegeben. Nachforschungen sind sofort einzuleiten. [Anm. Unterschrift] Franz Neugebauer Kommerzialrat		
00:34:15	Innen/ Amtsstube/ Telegraphenamt	[Telegraph - Nachrichtenband] stop manuela cortez gefälscht stop besitzerin identisch mit rita machetti [...] 23 jahre alt geb. [...] stop internationale hochstaplerin praefektur costaremo	Zwei Männer sitzen an den Telegraphie Maschinen. Einer der beiden lässt das Nachrichtenband durch seine Hände gleiten.	
00:34:41		Am Tage des Polizei Sportfestes.		
00:34:47		[Plakat] Verband österr. Schwimmvereine. Wetschwimmen und springen im Dianabad. 1. Vienna, Wiener Polizeisportvereinigung, E.W.A.S.K. 100 m Brustschwimmen, 100 m Freistil, 200 m Brustschwimmen, 1 x 50 m Staffel, Wetspringen um den Silberpokal, 1. Vienna (H. Rubendorf, K. Swatosch) Wiener Polizeisportvereinigung (A. Harmer) [...] (M. Mansfeld)		
00:35:10	Innen/ Schwimmhalle		Schwimmer ziehen ihre Runden in einem Wettbewerbsbecken.	Die Zuschauergalerie und der Beckenrand ist gut gefüllt mit Zuschauern;
00:35:27			Der Sprungturm wird von vorne gezeigt. Dieser und die Galerie sind mit internationalen Fahnen geschmückt.	Zu sehen sind vermutl. Österreich, Tschechien, Deutschland und USA;
00:35:40		Manuela beginnt sich für ihre Aufgabe zu interessieren.		
00:35:46			Harmers Schwester Emilie ist mit der kleinen Fritzli unter den Zuschauern. Paula Enzesfelder und Rüdiger	

			von Pollatschek nähern sich und stellen sich neben die beiden.	
00:35:49			Andreas Harmer besteigt den Sprungturm bis ganz nach oben. Seine Schwester und die Valentin Tochter feuern ihn an.	Vermutl. 10 M;
00:36:12		„Herr Harmer ist Ihr Bruder? Ich freue mich Ihre Bekanntschaft zu machen.“	Paula bemerkt die enthusiastischen Anfeuerungen und spricht Emilie an. Auch Pollatschek hebt seinen Hut zur Begrüßung.	
00:36:31			Harmer springt unter den Blicken der Menge mit einem Salto vom Brett.	
00:36:45		„An so einem Sprung ist gar nichts dran, - das werde ich Ihnen sofort beweisen!“	Pollatschek belächelt den Sprung Harmers und will sein Können unter Beweis stellen.	
00:37:05			Pollatschek geht weg.	Er verlässt das Bild;
00:37:09			Harmer begibt sich unterdessen an ein großes Pult direkt am Beckenrand, dort sitzen die Juroren des Wettbewerbs.	
00:37:20			Harmer salutiert, schüttelt die Hand eines Herrn mit Schwert am Bund und bekommt von diesen einen Pokal überreicht. Er bedankt sich bei allen (uniformierten) Preisrichtern und geht ab.	
00:37:37			Emilie und Fritzi, sowie eine Gruppe Männer im Hintergrund, gratulieren Andreas zu seinem Sieg. Manuela beobachtet dies alles sehr aufmerksam.	
00:37:50			Pollatschak betritt in Bademontur die Szene. Er wendet sich gleich an Harmer. Dieser belächelt ihn. Das kleine Mädchen reißt Pollatschak den Bademantel von den Schultern.	
00:38:05			Harmer nimmt Pollatschak zur Seite, um mit ihm unter vier Augen zu sprechen.	
00:38:10		„Ich glaube Sie schauen auch in – Uniform besser aus.“	Harmer sagt dies mit einem Lächeln auf den Lippen.	
00:38:19			Pollatschek steckt sich einem Monokel ins rechte Auge.	
00:38:21		„Meiner Baut Paula gefalle ich, - im übrigen verbiete ich mir Ihre Bemerkungen, Herr Wachmann!“		
00:38:37			Harmer blickt auf diese	

			Worte hin sehr bedrückt drein. Seine Schwester muntert ihn aber sofort wieder auf.	
00:38:55			Paula kommt zu ihm, nachdem seine Schwester gegangen ist. Doch Harmer verhält sich ihr gegenüber abweisend und geht.	
00:39:05			Manuela Cortez ist zu sehen. Sie hat das Ganze beobachtet.	
00:39:19		„Ich gratuliere Ihnen, - der Preis war ehrlich verdient.“	Sie spricht Andreas daraufhin an. Harmer freut sich über die Aufmerksamkeit. Sie schütteln sich die Hände.	
00:39:36			Manuela kramt in ihrer Handtasche herum und holt eine Puderdose heraus. Sie benützt diese und lässt sie „aus Versehen“ ins Schwimmbecken fallen.	
00:39:53		„Ach, meine Puderdose!“	Sie bittet Harmer die Dose wieder herauf zu tauchen.	
00:40:04			Harmer köpft ins Becken und holt Manuelas Puderdose unter einer schaulustigen Menge wieder nach oben.	Knapp am Beckenrand stehen ca. 20 Männer in Badehosen;
00:40:41		„Ich erwarte Sie morgen um drei Uhr zum Tee. Sie kommen doch ganz bestimmt?“	Manuela lädt Harmer zum Tee bei ihr ein.	
00:40:56			Harmer zögert erst, willigt aber schließlich ein nachdem er Pollatschek und Paula am Beckenrand gegenüber Hand in Hand vorbei gehen sieht.	
Sequenz 08				
00:41:16	Innen/ Hotelzimmer Cortez		Harmer ist bei Manuela im Hotelzimmer. Sie trinken gemeinsam.	Man erkennt beide zuerst über einen Spiegel also deren Spiegelbilder;
00:41:38			Manuela lässt sich von Harmer eine Zigarette anzünden und kommt ihm anschließend körperlich immer näher. Sie steckt ihm die Zigarette in den Mund und umarmt ihn innig.	
00:41:54			Manuela will Harmer küssen. Sie kommen sich auch schon sehr nahe, aber Harmer stößt sie im letzten Moment weg. Die Situation ist ihm sichtlich unangenehm.	
00:42:08			Manuela versucht einen	

			erneuten Annäherungsversuch. Sie zieht ihm ein Taschentuch aus dem Jackett und will ihm damit den Mund abwischen.	
00:42:19		„Das Taschentuch ist wohl von >Ihr<.“	Harmer nimmt das Taschentuch an sich, hält es fest und steckt es wieder in die Tasche.	
00:42:28			Erneut macht Manuela eine Annäherung.	
00:42:31		„Verzeihung ich muß gehen – mein Dienst.“	Harmer steht auf und geht. Manuela versucht ihn aufzuhalten, stellt sich ihm sogar in den Weg. Sie blockiert die Tür.	
00:43:01			Harmer nimmt sie sanft zur Seite und verabschiedet sich mit einem freundliche lächeln. Manuela lacht lautlos und bleibt alleine zurück.	
00:43:09	Innen/Wohnung Gomez/ Hotelzimmer Cortez		Robert Gomez geht zum Telefon. Er sagt seinen Bruder, dass er mithören soll. Manuela ist am anderen Ende.	
00:43:22		„Ein Stockfisch ist er – ein Dummkopf!“	Manuela erklärt die Situation mit Harmer.	
00:43:36	Innen/Wohnung Gomez		Alonzo blickt nach dem Anruf sehr verzweifelt drein. Wieder einmal beruhigt ihn Robert.	
00:43:44		4. Akt		
00:43:45		Alonzos Fernseh- und Hörapparat in Funktion.		
00:43:51			Alonzo, in einen weißen Kittel gekleidet, betätigt seine Apparaturen in seinem Labor.	
00:43:57	Innen/Labor Gomez/ Wohnung Valentin		Er weist Robert und Karl, die sich auch im Labor aufhalten, in die Apparatur vor ihnen zu blicken.	Die Sicht ist wie durch ein Lüftungsgitter oder dergl.;
00:43:59			Durch das „Sichtfenster“ sind Herr und Frau Valentin in deren Wohnung am Tisch sitzend zu erkennen.	
00:44:11			Emilie und die kleine Fritzi betreten das Zimmer. Die Valentins bespreche etwas mit Emilie. Während die drei Männer „zusehen“.	
00:44:43			Die drei im Labor machen einen sehr unglücklichen Eindruck zum gesehen (und gehörten).	
00:45:06		Emilie fliegt raus – wenn dem Kind etwas geschieht – dann sind wir den Wachmann los!“	Robert verlautbart diese Erkenntnis den anderen beiden. Dabei packt er Karl fest an. Dieser schüttelt den	

			Kopf.	
00:45:19			Robert holt etwas Geld aus der Tasche. Karl schaut ihm dabei aufmerksam zu. Robert gibt Karl einen Teil des Geldes, doch Karl will mehr.	
00:45:33			Mit einem Handschlag besiegeln sie die Vereinbarung. Robert erklärt Karl seinen Plan.	
00:45:45	Außen/Tag/ Bürgersteig/ Straße		Emilie geht mit Fritzi an einer stark frequentierten Straße entlang.	Viele Fahrzeuge und Fußgänger kreuzen ständig das Bild;
00:46:06			Die beiden überqueren die erste Kreuzung und gehen zur nächsten.	
00:46:20			An der Ecke der Kreuzung sitzt eine Essensverkäuferin [Anm. Maroni], Emilie kauft eine Tüte. Während dessen geht Fritzi alleine zur Straße.	
00:46:37			Auf der Kreuzung regelt ein Polizist den Verkehr. Als er Fritzi sieht, lässt er die Fahrzeuge stoppen und begleitet das Kind bis auf die andere Straßenseite.	
00:46:56			Emilie bemerkt, dass das Kind verschwunden ist. Verzweifelt fragt sie die Passanten um sie, ob jemand das Kind gesehen hätte.	
00:47:19			Emilie läuft verzweifelt zu dem Polizisten, der die Kreuzung regelt. Dieser kann ihr aber auch nicht weiter helfen.	
00:47:37			Emilie sucht verzweifelt nach dem Kind in der Menge.	Die Kamera begleitet sie mit einer Fahrt von links nach rechts entlang des Bürgersteigs;
00:47:46	Innen/ Polizeiwachzimmer		Ein Herr in Uniform an einem Schreibtisch empfängt die verzweifelte Emilie. Er nimmt die Daten auf.	
00:48:23		„Ich werde sofort alles Nötige veranlassen.“	Der Polizist gibt per Telefon die Daten durch. Er scheint keine weiteren Informationen zu haben und schreibt weiter an seinen Berichten.	
00:49:00			Emilie verlässt verzweifelt den Raum.	

00:49:02		Ski - Patrouille		
00:49:05	Außen/Tag/ Skipiste Wald		Einige Polizisten versuchen sich auf eine Piste mit Skiern in Formation zu bringen.	21 Mann;
00:49:24			Die Gruppe steht in Reih und Glied und salutiert. Der Vorgesetzte gibt einem weiteren Herrn unter salutieren das antreten der Truppe bekannt.	
00:49:42			Harmer und sein Hund treten aus der Gruppe aus. Er bewegt sich in Richtung Tal.	
00:49:53		Der schöne Wintertag hat auch Paula ins Freie gelockt.		
00:50:00			Paula und Pollatschek sind ebenfalls auf der Piste. Paula liegt im Schnee und kommt wegen den Skiern nicht mehr hoch. Pollatschek will sie hoch heben, schafft dies aber nicht.	
00:50:10			Harmer kommt den Hang herunter gefahren, bleibt stehen und hilft Paula auf. Dabei verliert er seine Mütze.	
00:50:30			Pollatschek schnappt sich die Mütze, während Harmer noch mit Paula beschäftigt ist. Er hopst auf seinen Skiern davon.	
00:50:46			Paula bedankt sich herzlich bei Harmer.	
00:50:49		„Ich denke, das ist Ihr Bräutigam?“		
00:50:55		„Der??“	Paula lacht auf.	
00:51:03			Die anderen Polizisten haben unterdessen eine Kette gebildet und fahren Hand in Hand den Hang herunter.	
00:51:14			Harmer bemerkt, dass seine Mütze nicht mehr da ist. Paula und Er erkennen, dass sie Pollatschek mitgenommen hat.	
00:51:21			Harmer gibt seinem Hund den Befehl den Mützendieb aufzuhalten.	
00:51:37			Der Hund spurtet los und stellt Pollatschek, der gleich zu Boden geht. Paula und Harmer lachen darüber. Der Hund bringt Harmer schließlich die Mütze zurück. Pollatschek flüchtet.	
00:52:10			Die beiden fahren gemeinsam über die Piste ins Tal.	

Sequenz 09				
00:52:17	Innen/ Telegraphenamt			
00:52:19		[<i>Schriftband</i>] 7 jaehrige fritzi valentin abgaengig stop groesse einhundertzehn stop blond blauäugig bekleidet pelzmantel und kappe nachrichten an sicherheitsbuero		
00:52:33		[<i>Blatt Papier</i>] Zirkular Telegramm. An alle Koate, Wachzimmer, Spitäler etc. Abgänglich (entführt) 7 jährige Fritz Valentin, wurde zuletzt gesehen in Kärntnerstrasse, Ecke Walfischgasse in Begleitung eines Vaganten. Nachforschungen in üblicher Art, Streifungen sind zu unternehmen. Lichtbild folgt. S.B.		
00:52:54			Hände beim telegraphieren sind zu sehen.	
00:52:59			Bilder der kleinen Fritz werden in eine [Druck-] Maschine gelegt.	Das Bild wird in groß gezeigt.
00:53:19	Außen/Tag/ Skipiste/ Wald		Harmer ist noch auf der Piste bei Paula. Beide scheinen guter Dinge zu sein. Er setzt ihr eine [Woll-] Mütze auf. Sie fahren weiter in Richtung Tal.	
00:53:52			Wieder sieht man die restliche Polizeitruppe geschlossen den Hang herunter fahren.	
00:54:01			Harmer salutiert vor Paula und will sich verabschieden. Sie hält ihn zurück.	
00:54:11		„Andreas! Ich weiß, Ihr Beruf bringt viele Gefahren, - wollen Sie ihn nicht aufgeben?“		
00:54:20			Harmer blickt auf die Frage sehr bedächtig. Er scheint kurz zu überlegen.	
00:54:44		„Nein, - die Gefahren fürchte ich nicht und mein Beruf freut mich, weil er Courage erfordert!“	Paula ist etwas enttäuscht.	
00:55:14			Harmer salutiert noch einmal und verabschiedet sich und fährt los. Paula blickt ihn sehnsüchtig hinterher.	Eine Art Schloss ist zu sehen, auf das Harmer zufährt;
00:55:36	Innen/ Amtsstube		Ein Herr in einen Leder-mantel betritt das Amtszimmer und will den jungen Polizeibeamten offenbar etwas berichten.	
00:55:42		[<i>Zeitungsartikel</i>] Wo befindet sich Fritz Valentin? [...]	Der Mann hat eine Zeitung dabei.	
00:55:53		„Das Kind hab´ ich bei der		

		Reichsbrücke gesehen.“		
00:56:15	Außen/Tag/ Wald/ Donauufer		Einige Beamte durchsuchen den Wald und das Ufer der Donau sowie ein dort ankerndes Schiff.	
00:56:26	Außen/Tag/ Gehsteig/Trafik		Emilie geht an einem Kiosk vorbei und sieht die Zeitungsartikel über Fritzis Entführung. Sie wirkt sehr verzweifelt.	
00:56:51	Außen/Tag/ Wald/ Donauufer		Einige Beamte stehen am Ufer der Donau und holen ein weißes Tuch hervor. Sie lassen die Hunde daran schnüffeln.	
00:57:12	Außen/Tag/ Gehsteig		Emilie ist noch immer verzweifelt auf der Straße unterwegs.	
00:57:14			Sie sieht einen Lautsprecher an eine Gebäudewand an. Ein Radiosprecher wird gezeigt.	
00:57:19		[Textanimation] ihre Schultasche wurde bei der Donau gefunden		Die Wörter kommen aus den Lautsprechern auf die Kamera zu;
00:57:33		Ende des 4. Aktes		
00:57:37		5.Akt		
00:57:40			Andreas Harmer kommt mit seinem Hund am Hause der Valentins an. Er betritt die Wohnung der Valentins, die sehr verzweifelt wirken.	
00:58:01	Innen/ Wohnung Valentin	„Unsere Fritz ist entführt worden. Ihre Schultasche wurde im Inundationsgebiet gefunden. Emilie ist nicht nach Hause gekommen.“	Frau Valentin streichelt den Hund und tröstet sich damit etwas.	
00:58:31			Harmer verlässt die Wohnung wieder.	
00:58:36	Innen/ Treppenhaus		Robert Gonzales hält Harmer auf, als dieser die Treppe herunter kommt.	
00:58:40		„Ist das Kind schon gefunden worden?“		
00:58:45			Harmer blickt auf diese Frage hin sehr ernst. Außerdem erkennt er am Ohr von Robert Gonzales eine Narbe.	Die Narbe wird in einer Großaufnahme gezeigt; alles wirkt sehr gestellt;
00:59:02			Harmer verlässt im Eiltempo das Haus.	
00:59:11	Außen/Tag/ Donauufer		Harmer trifft bei seinen Kollegen an der Donau ein. Ein Kollege gibt ihm die Schultasche von Fritz.	
00:59:14		Lux nimmt die Witterung auf.		
00:59:24			Sofort rennt Lux los, Har-	

			mer hinterher.	
00:59:34	Außen/Tag/ Brücke		Emilie geht langsam die Treppe einer Brücke hinauf.	
00:59:45		Auf einsamer Brücke hält einer Wacht, einer von Tausenden	Ein Polizist patrouilliert auf der Brücke.	
01:00:11			Emilie zieht ihren Mantel aus, blickt verzweifelt das Wasser an und klettert auf das Brückengeländer.	
01:00:49			Emilie springt von der Brücke. Der Polizist hat sie sofort bemerkt und springt ihr hinterher.	
01:01:15	Außen/Tag/ Donauufer		Der Polizist bringt Emilie zum rettenden Ufer. Zwei Kollegen auf Patrouille bemerken die beiden und sind sofort zur Stelle und leisten erste Hilfe bei Emilie.	
01:01:53			Emilie erwacht aus dem Schock.	
01:02:16	Außen/Nacht/ Gehsteig/Park		Harmer patrouilliert mit Lux.	
01:02:26	Innen/ Kanalisation		Karl trägt die kleine Fritzi zu seinem Schlafplatz. Fritzi erwacht und bittet Karl sie gehen zu lassen. Dieser verneint.	
01:02:59			Karl bastelt aus seinem Schal eine Puppe. Fritzi spielt damit. Karl legt sich schlafen.	
01:03:27			Lux und Harmer steigen eine Leiter herunter in das Kanalisationssystem. Lux hat die Witterung von Fritzi aufgenommen.	
01:03:48			Karl wird von dem Lärm geweckt. Er erkennt die Gefahr für ihn und läuft davon.	
01:03:56			Harmer und der Hund treffen bei Fritzi ein. Sie umarmen sich. Er trägt das kleine Mädchen Richtung Ausgang.	
01:04:06			Karl flieht unterdessen durch die Gänge der Kanalisation.	
01:04:25	Innen/ Kranken Zimmer		Emilie liegt in einem Krankenbett. Sie blickt immer noch sehr verzweifelt drein.	
01:04:29		„Und so hab ich mit >Lux< die kleine Fritzi gefunden.“	Offensichtlich besucht sie gerade Andreas Harmer. Er tröstet seine Schwester, sie lächelt wieder ein wenig.	
01:04:51	Innen/ Amtsgebäude/		Ein hoher Schrank mit vielen kleinen Schubladen	

	Archiv		ist zu sehen.	
01:05:00		[Schubladenaufschrift] Hochstaplerinnen; Hoteldiebinen; Kirchendiebinen; Kupplerinnen;	Die Lade wird heraus genommen und durchsucht. Eine Karte mit den Bildern von Manuela Cortez darauf wird heraus genommen.	
01:05:14			Ein weiterer Schrank mit noch mehr Schubladen ist zu sehen. Wieder wird eine der Laden heraus genommen und durchsucht und eine Karteikarte heraus genommen.	
01:05:34			Die beiden Karteikarten werden verglichen.	Hier ist nur eine „prüfen-de“ Hand im Bild zu sehen;
01:05:47	Innen/ Amtsgebäude/ Gang		Andreas Harmer schlendert mit Lux über den Flur im Polizeigebäude. Er studiert den Aushang.	
01:05:52	Innen/ Amtsgebäude/ Büro		Zwei Beamte besprechen sich.	
01:05:54		„Lassen Sie diese Frau beobachten!“	Der ältere Beamte erteilt die Anweisung. Der zweite Beamte verlässt daraufhin das Büro.	
01:06:05	Innen/ Amtsgebäude/ Gang		Der Beamte lässt beim Hinausgehen am Gang ein Foto fallen. Lux hebt dieses auf und gibt ihn Harmer, dieser will das Foto gleich wieder an den anderen Beamten weiter reichen. Harmer bemerkt, dass er die Frau auf dem Bild kennt. Es ist Manuela Cortez.	
01:06:38			Der Beamte weist Harmer an seinen Vorgesetzten darüber Bericht zu erstatten.	
01:06:43	Innen/ Amtsgebäude/ Büro		Harmer schildert dem höheren Beamten seine Kenntnisse über Manuela Cortez.	
01:06:51		„Sie halten also Manuela Cortez für die Hochstaplerin Machini?“	Harmer bestätigt diese Annahme.	
01:07:08		„Der Fall wird ausnahmsweise an Sie übertragen. Trachten Sie Fingerabdrücke zu bekommen.“	Harmer nimmt den Auftrag an, verneigt sich leicht und verlässt das Amtszimmer.	
01:07:27	Innen/ Hotelzimmer Cortez		Zwei Hotelangestellte bringen in Anwesenheit von Manuela Cortez ein paar Koffer weg.	
01:07:47			Robert Gomez kommt hinter einen Vorhang mit einem Koffer in der Hand hervor.	
01:07:55		„Bei der Grenze bringt Dir Karl diesen Koffer ins Cou-	Er gibt Manuela Anweisungen bezüglich des Koffers.	Beide sind sehr ange-

		pé.“	Dieser hat einen doppelten Boden.	spannt;
01:08:25		„Deine anderen Koffer werden untersucht – man wird nichts finden!“		
01:08:34	Innen/ Hotellobby		Zwei Männer gekleidet in Trenchcoats mit Hut besprechen sich. Der Concierge gibt Anweisungen, was das Gepäck angeht.	
01:08:43		„Das Gepäck ist da, Herr Inspektor!“	Der Concierge gibt den beiden Herren Bescheid. Die Koffer werden in einen Nebenraum gebracht. Die zwei Männer folgen.	
01:08:58	Innen/ Hotelzimmer Cortez		Manuela Cortez schenkt sich etwas zu trinken ein. Auch Robert nimmt einen Schluck und küsst sie heftig.	
01:09:15	Innen/ Hotellobby		Harmer betritt in Zivilkleidung die Lobby. Er gibt den Concierge Anweisung ihn anzumelden.	
01:09:30	Innen/ Hotelzimmer Cortez		Als das Telefon läutet, erschrecken Robert und Manuela. Manuela hebt schließlich ab.	
01:09:49		„Du, Harmer ist da - - der Polizist!“	Robert denkt kurz nach. Er hat eine Idee und erklärt Manuela diese. Manuela lässt bitten.	
01:10:20			Robert beginnt sich als Dienstmann mit Bart zu verkleiden.	
01:10:40	Außen/Tag/ Auto		Karl wartet nervös rauchend in einem Auto auf der Rückbank.	
01:10:44	Innen/ Hotelzimmer Cortez		Robert hat den präparierten Koffer links geschultert. Als er die Eingangstür öffnen will, kommt ihm Harmer bereits entgegen.	
01:10:50			Harmer mustert den „Dienstmann“ aufmerksam.	
01:10:57			Harmer bemerkt die Narbe am Ohr des „Dienstmannes“	Wieder ist das Ohr in Großaufnahme zu sehen;
01:11:04			Robert verlässt den Raum. Manuela empfängt Harmer freundlich. Die beiden setzen sich zu Tisch.	
01:11:15	Außen/Tag/ Auto		Karl sitzt immer noch im Auto auf der Rückbank. Er öffnet Robert die Tür, dieser übergibt ihm den präparierten Koffer. Sie fahren beide ab.	
01:11:24	Innen/ Hotelzimmer		Harmer und Manuela sitzen noch immer bei Tisch.	

	Cortez			
01:11:39			Harmer stößt mit Absicht ein Glas hinunter, welches Manuela zuvor in der Hand hatte. Er hebt eine Scherbe ganz vorsichtig auf und steckt diese in seine Westentasche.	
01:12:05			Sie stehen auf. Harmer hält Manuelas Hände und sieht diese bereits in Ketten.	Hier wird eine Überblendung durchgeführt; erst trägt Manuela einen Armreif, dann die Ketten;
01:12:18			Harmer verlässt das Hotelzimmer.	
01:12:35		„Dieser Harmer ist sehr verdächtig – Höchste Gefahr!“	Manuela ruft sofort Alonzo Gomez an.	
01:12:42	Innen/Wohnung Gomez		Alonzo Gomez bekommt eine Art Panik - Attacke.	Wieder sehr theatralisch;
01:12:57	Innen/Hotelzimmer Cortez		Manuela zieht einen Pelzmantel an und verlässt das Hotelzimmer. Sie geht in die Lobby, lässt sich ihr Gepäck bringen und verlässt schlussendlich auch das Hotel.	
01:13:17	Innen/Wohnung Gomez		Alonzo und Robert befinden sich in der Wohnung. Alonzo erzählt panisch von dem Anruf. Nun wird auch Robert unruhig.	
01:13:33	Innen/Polizeilabor		Harmer bringt die Scherbe einem Herrn in weißen Kittel.	Die Scherbe wird in Großaufnahme gezeigt;
01:13:45			Der Laborangestellte „staubt“ die Scherbe ein, um den Fingerabdruck sichtbar zu machen. Er nimmt einen „Abzug“ mit einem Klebestreifen.	
01:14:09			Harmer beschäftigt nebenbei noch etwas.	
01:14:18			Der Laborangestellte zieht aus einem hohen Schrank eine kleine Box mit Karteikarten heraus. Darin befinden sich Fingerabdruckvergleichsproben.	
01:14:31		„Das ist ihr Fingerabdruck – aber der andere ist verwischt.“	Harmer bespricht die Erkenntnisse mit dem Laborangestellten.	
01:14:48			Harmer blickt auf eine Art „Ohrenabdruck-Galerie“. An einer Tafel sind verschiedene, dreidimensionale Ohrenabdrücke befestigt.	
01:14:52		Nach Professor Poller sind die Verschiedenheiten der Ohren		

		das sicherste Merkmal für den Kriminalisten. In Wien wurden hunderte von Verbrechern „gepollert“		
01:15:05			Noch einmal wird Robert Gomez in Dienstmann-Uniform gezeigt.	Erst wird ein Ohr der Abdrücke-Wand gezeigt; dann Überblendung zu Gomez und dessen Narbenohr in Großaufnahme;
01:15:15			Harmer blickt angespannt nachdenklich drein.	Er kombiniert;
01:15:25		Ende des 5.Aktes		
01:15:26		6.Akt		
01:15:28	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Die beiden Gomez Brüder befinden sich im Labor.	
01:15:30		„Wir müssen fliehen. Es steht alles auf dem Spiel!“	Robert Gomez will fliehen.	
01:15:35		„Ich verlasse meine Instrumente nicht – eher sprengte ich das Haus in die Luft!“	Alonzo Gomez denkt anders darüber.	
01:15:58	Außen/Nacht/ Zug		Ein Zug rast mit hohem Tempo über eine Brücke.	
01:16:04	Innen/Zugabteil		Manuela Cortez sitzt alleine in einem Zugabteil und raucht nervös.	
01:16:25			Karl bringt ihr den präparierten Koffer. Beide scheinen sehr nervös zu sein. Karl geht wieder. Manuela sitzt nun wieder alleine im Abteil.	
01:17:05			Zwei Männer in Zivil betreten das Abteil. Einer der Männer blickt sich um und entdeckt den Koffer.	
01:17:20			Manuela will davon rennen, wird aber sofort von weiteren Männern am Gang aufgehalten. Mit einem leichten Lächeln und Kopfnicken geht sie mit den Männern mit.	
01:17:40			Die sich schnell bewegendes Räder der Eisenbahn sind zu sehen.	Schnelle Schnitte zwischen Rädern, Gleisen und aufsteigenden Dampf;
01:17:44			Dieselben Männer, welche bei Manuela im Abteil waren, betreten nun auch das von Karl. Karl raucht, bemerkt dann, dass einer der Männer den Koffer in seinen Händen hält. Er bläst	

			einen der Männer Rauch ins Gesicht, dieser nimmt ihn mit.	
01:18:17		Paula erkundigt sich nach dem Befinden Emiliens.		
01:18:24	Innen/Wohnung Valentin		Paula spricht mit den Valentins. Herr Valentin geht zum Telefon.	
01:18:16	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Ein Leuchtstab blinkt im Laboratorium. Alonzo Gomez begibt sich zu einer seiner Apparaturen und blickt entsetzt drein.	
01:18:53	Innen/ Wohnung Valentin	„Andreas telefoniert, Er hat hier im Haus dienstlich zu tun – Sie erwarten ihn doch?“		
01:19:07		„Wir sind verloren!“	Alonzo Gomez windet sich an Robert entlang. Sie beobachten durch den „Fernsehapparat“ die Valentins und Paula, welche sich zu Tisch setzen.	Die Sicht durch den Apparat wird mit Streifen die das Bild überlagern dargestellt;
01:19:25		„Jetzt weiß ich, wie ich den Polizisten zwingen werde!“	Alonzo Gonzales hat eine Idee.	
01:19:38	Innen/Wohnung Valentin		Die Valentins und Paula setzen sich in eine Ecke, in der ein Ofen steht.	
01:19:46	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Alonzo Gomez beginnt mit einem Hammer ein Loch in die Wand zu schlagen. Sein Bruder hilft ihm dabei. Sie legen eine Rohrleitung frei. Alonzo steckt einen Schlauch an die Leitung an. Der Schlauch ist an einer Gasflasche befestigt.	
01:20:10		„Giftige Dämpfe!“		
01:20:18			In der Wohnung der Valentins beginnt ein Nebel aus dem Ofen zu strömen. Frau Valentin bemerkt dies und bückt sich zu der Klappe des Ofens.	
01:20:35			Frau Valentin beginnt zu husten und fällt in Ohnmacht. Auch Herr Valentin und Paula werden ohnmächtig.	
01:21:00	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Alonzo dreht den Hahn der Gasflasche zu. Sie beobachten nun das Stiegenhaus durch die Apparatur.	
01:21:03	Innen/ Stiegenhaus		Harmer und sein Hund Lux betreten das Haus. Harmer nimmt seine Pistole und entschert diese. Lux läuft über die Treppe nach oben.	
01:21:24			Während Harmer die Tür zur Gomez Wohnung aufbricht, öffnet Lux die Türe	

			der Valentin Wohnung und läuft hinein.	
01:21:28	Innen/Wohnung Valentin		Die kleine Fritzli sitzt an einem Kindertisch und schreibt. Lux kommt herein, sie tätschelt den Hund.	
01:21:47	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Harmer ist in der Wohnung der beiden Gomez Brüder. Im Labor leuchtet wieder der Leuchtstab auf. Offenbar ein Alarmsignal. Panisch löschen die beiden das Licht.	
01:22:07			Harmer befindet sich erst noch in der Wohnung, findet aber schnell den Abgang zum Keller. Er steigt die Treppe mit vorgehaltener Waffe hinunter.	
01:22:56			Robert Gomez schlägt Harmer mit einem Knüppel nieder. Dieser geht zu Boden.	
01:23:01	Innen/Wohnung Valentin		Fritzi spielt mit Lux.	
01:23:06	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Die beiden Gomez Brüder fesseln Harmer mit seinen eigenen Handschellen. Sie richten ihn auf. Harmer hat eine blutende Wunde am Kopf.	
01:23:52			Harmer kommt wieder zu sich und bemerkt die Fesselung. Alonzo nimmt nun auch seine Waffe. Es wird kurz gerangelt. Robert droht Harmer immer wieder Schläge an.	
01:24:24		„Sie sind ein armer Teufel, retten Sie uns – hier – Geld, - Geld – viel Geld!“	Alonzo hält Harmer ein Bündel Geldscheine vors Gesicht. Robert würgt Harmer währenddessen. Harmer stößt Alonzo weg.	
01:25:05			Robert bedroht Harmer nun mit der Waffe, er und Alonzo fordern Harmer auf zu der Apparatur zu gehen.	
01:25:11	Innen/Wohnung Valentin		Die Valentins und Paula winden sich am Boden.	
01:25:16	Innen/Wohnung Gomez/ Keller/Labor		Harmer erkennt die Situation und wirkt geschockt.	
01:25:25		„Alle da oben müssen sterben, wenn Sie uns verraten!“	Alonzo stellt die Situation klar.	Wechsel der Einstellungen zwischen Harmer, von unten stark beleuchtet, Alonzo, der wie wahnsinnig lacht und

				den Valentins und Paula, welche sich am Boden winden;
01:26:12			Robert hält Harmer die Waffe nun direkt an die Schläfe.	
01:26:13		„Ich fürchte mich nicht! Das Haus ist umstellt. Wenn ich nicht telefoniere, wird man mich befreien!“	Harmer erklärt, dass seine Kollegen jederzeit einsatzbereit sind.	
01:26:35		„Sie werden telefonieren, daß Sie nichts gefunden haben und die Frau die Sie lieben ist gerettet!“		
01:26:52			Harmer lässt sich auf die Worte der Gomez Brüder ein und geht mit ihnen zum Telefon.	
01:27:11			Alonzo Gomez befreit Harmer von den Handschellen. Robert bedroht ihn mit der Waffe. Harmer hebt ab und wählt.	
01:27:35		„Gas!“	Harmer gibt den Kollegen über´s Telefon die Gaswarnung.	
01:27:56			Harmer befreit sich durch Schläge aus der Zwangslage. Er nimmt seine Waffe wieder an sich und flüchtet die Treppe hoch. Es fallen Schüsse. Die Warnlampe wird zerschossen. Harmer verschließt von oben die Tür zum Keller. Die beiden Gomez Brüder sitzen in der Falle.	
01:27:47	Außen/Nacht/ Polizeistation		Ein Polizeibeamter bläst eine Trompete. Eine Hundertschaft an Polizisten rückt aus. Auch Polizeifahrzeuge rücken aus. Die Polizisten treten an und laufen los zu den Fahrzeugen.	Immer wieder Schnitt auf den Mann mit der Trompete;
01:28:26	Innen/Wohnung Valentin		Fritzi ist mittlerweile auch ohnmächtig. Lux zieht sie aus dem Zimmer.	
01:28:43	Außen/Nacht/ Straße		Die Polizeifahrzeuge rücken an.	Immer wieder Schnitte zwischen dem bellenden Lux und den anrückenden Fahrzeugen; auch eine stark frequentierte Kreuzung ist hinengeschnitten;

01:29:37	Innen/ Stiegenhaus		Die Polizeikollegen von Harmer rücken an. Sie stürmen mit Gasmasken bestückt in den ersten Stock.	
01:29:47	Innen/Wohnung Gomez		Harmer hält die beiden Brüder mit seiner Waffe in Schacht und durchsucht sie.	
01:29:57	Innen/Wohnung Valentin		Die Wohnung der Valentins ist voll von Rauch. Die Polizisten öffnen alle Fenster und retten die Valentins, Paula und Fritz.	
01:30:17	Innen/Wohnung Gomez		Einige Polizisten stürmen in die Wohnung der Gomez Brüder und nehmen diese fest. Harmer sackt zusammen.	
01:31:15	Innen/ Stiegenhaus		Paula kann bereits wieder laufen, wird aber von den Polizisten auf einen Stuhl gesetzt. Die beiden Gomez Brüder werden in Handschellen abgeführt.	
01:31:41			Paula scheint wieder wacher zu werden.	
01:32:17	Innen/Wohnung Gomez		Andreas wird unterdessen auch wieder wach, setzt seine Mütze auf, zieht die Uniform stramm und geht aus der Wohnung der Gomez in Richtung Stiegenhaus.	
01:32:26	Innen/ Stiegenhaus		Im Stiegenhaus sind neben Paula noch einige Beamte. Diese salutieren einen Vorgesetzten und gehen ab.	
01:32:31			Harmer kommt aus der Wohnung und geht hin zu dem Vorgesetzten. Dieser salutiert und schüttelt ihm die Hand.	
01:32:50			Paula bekommt das alles mit und lächelt. Lux kommt zu ihr, sie streichelt ihn.	
01:33:25			Andreas Harmer bemerkt Paula und geht zu ihr.	
01:33:43			Die beiden fallen sich in die Arme und küssen sich.	
01:33:46		Ende		
01:33:47		[Sascha - Logo]		

Erweitertes Sequenzprotokoll von: DIE VOM 17ER HAUS A 1932

R: Artur Berger

Sichtungsdatum: 18.11.2012

DVD Video [2007] Proletarisches Kino in Österreich. DVD 1 - Spielfilme. Filmarchiv Austria.

Timecode	(Tages,-Uhr -) Zeit/Ort/Raum	Inhalt	Anmerkungen
Sequenz 01			
00:00:07		[Titel] Die vom 17er Haus	
00:00:13		Buch: Bernfeld - Berger	
00:00:17		Artur Berger	
00:00:22		Bauten: Emil Stepanek	
00:00:26		An der Kamera: Anton Pucher	
00:00:31		Aufnahmeleitung: I.W. Beyer W. Sturmfeld	
00:00:37		Komposition und musikal. Leitung: Frank Fox	
00:00:43		Liedertexte: R. Ascher W. Sladek	
00:00:48		Tonaufnahme: Selenophon	
00:00:54		Ton: K. Zieglmayer und Ing. B. Kulisz	
00:00:59		Mitwirkend: Karl Bosse; Elly Förster; Till Hans; Victor Kutschera; Fred Louis Lerch; Fritz Müller; August Orthaber; Lizzy Sabot; Ma Mi Young	
Sequenz 02			
00:01:14		[Schriftzug/ Titel] Wien im Jahre 2032. Ein Sprecher aus dem Hintergrund stellt die Frage nach dem Aussehen Wiens in hundert Jahren. Er spricht von den Bauten, den Wolkenkratzern, die schon in der Gegenwart (1932) in Amerika existieren. Der „alte Steffl“ steht noch und nimmt es mit allen Hochhäusern auf.	Während dieser Text vorgesagt wird, ist wolkenbedeckter Himmel zu sehen;
00:01:49	Außen/Tag/ Wien der Zukunft	Die ersten Hochhäuser sind zu sehen. Mitten drin, zwischen den Hochhäusern, steht der Stephansdom. Einige der Wolkenkratzer sind fast doppelt so hoch wie der „Steffl“	Modellbau; Die Kamera macht einen langsamen Schwenk nach links;
00:02:45		Im Vordergrund ist nun die Hausfront eines dieser Hochhäuser zu sehen. Darauf steht in großen Lettern „archiv der stadt wien“, sowie das Wappen der Bundeshauptstadt.	Kameraschwenk nach oben; pathetische Musik schwenkt um in „leichte Wiener Melodien“; im Bild sind nur Fensterreihen der Hausfront zu sehen;
00:03:15	Außen/Tag/ Blick durch ein Fenster von außen	Ein älterer Herr steht in einem Büro und scheint etwas zu ordnen.	
00:03:23	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Der ältere Herr legt etwas in eine Maschine ein. Eine Stimme verkündet das Abspielen einer Aufnahme.	Protokoll einer Gemeinderatssitzung 1972;
00:03:50		Der ältere Herr legt ein weiteres Band ein. Er wird unterbrochen.	
00:04:05		Der kleine Enkel des älteren Herrn kommt zur Tür herein. Das Kind läuft zu ihm, sie umarmen sich.	
00:04:18		Der Großvater will von seinem Enkel wissen, ob seine Mutter Bescheid weiß, dass er bei ihm ist. Der Junge lenkt ab mit Verweis auf den „Meridian – Express“ der gerade draußen vorbei fliegt.	Ein längliches Fluggerät schwebt über die Stadt;
00:04:31		Mit einem Gong - Klang meldet sich anscheinend der Fernseher. Der Enkel macht seinen Großvater darauf aufmerksam.	An der Wand hängt eine Art kleines Fenster; erst noch

			schwarz in der Mitte, dann wird eine Person sichtbar; vor dem Fernseher steht ein Pult mit vielen Schaltern und Knöpfen;
00:04:39		Der Großvater geht zu dem Gerät, es schaltet sich ein. Eine junge Dame sitzt ihm nun gegenüber, sie begrüßen sich durch ein leichtes nicken. Die Dame spricht chinesisch. Der ältere Herr bedauert, dass er nichts verstünde. Die Dame spricht daraufhin auf Deutsch.	
00:05:02		Die Dame hat eine Anfrage an den Herrn, was das Archiv angeht. Er stellt sich als Dr. Bayer vor.	
00:05:14		Der Enkel will etwas von ihm. Er meint, dass das Kind nicht stören soll, da er gerade spricht. Der Junge senkt seinen Kopf und ist ruhig. Bayer entschuldigt sich bei seiner „Kollegin“ und stellt seinen Enkel Toni vor.	
00:05:32		Toni wird von der jungen Chinesin nach Kanton eingeladen, da Morgen ein Weltjugendtreffen dort stattfindet.	
00:05:50		Die junge Dame erklärt nun, dass sie an einem Werk über den Sozialismus des vorigen Jahrhunderts arbeitet.	
00:06:00		Bayer erklärt sich bereit sofort alles „Hinüber“ zu schicken, was er hier hat. Er bittet seinen Enkel das Material zu holen.	
00:06:29		Bayer inspiziert noch einmal die Rollen. Dann öffnet er eine Runde Klappe am Pult und steckt die Rolle dort hinein, drückt einen Knopf und es pfeift laut.	
00:06:52		Er meint nun zu der chinesischen Kollegin, sie soll die Sendung bitte übernehmen. Sie tut dies und bedankt sich. Der „Fernseher“ geht daraufhin wieder aus.	
00:07:07		Bayer und sein Enkel setzen sich nun hin. Der Großvater will vom Enkel wissen, wie er denn her gekommen ist. Der Junge sagt, dass er diesmal nicht mit Vaters Flugzeug sondern mit dem Luftomnibus gekommen sei. Toni meint noch dazu, dass sein Vater ihm das Flugzeug dieses Mal nicht leihen wollte.	
00:07:25		Toni redet davon, dass er „den alten Kasten“ nicht braucht, da dieser bei 300 Km/h „aus den Leim ginge“. Sein Freund habe ein neues Modell, welches 600 Km/h schnell wäre. Der Großvater ist beeindruckt.	
00:07:54		Der Großvater lacht und erklärt, dass in seiner Jugend noch niemand geflogen ist. Toni meint dazu, dass dies ein langweiliges Leben sein musste. Bayer erklärt dem Enkel, dass sein Vater und Großvater täglich noch eine Stunde bis in die Fabrik nach Floridsdorf gebraucht haben.	
00:08:13		Toni kann das nicht glauben, fragt, ob die beiden in Alaska oder Russland gewohnt hätten. Bayer lacht wieder.	
00:08:27		Der Großvater erklärt, dass sein Vater noch zu Fuß gegangen ist, nicht mit einem „Stratosphären Flugzeug“ geflogen ist.	
00:08:31		Toni fragt, ob es keinen „Pressefunk“ gegeben hätte oder „drahtloses Licht“, die „drahtlose Fernheizung“ und ob die Hochhäuser nicht aus Glas waren wie heute. Der Großvater verneint.	
00:09:00		Bayer spricht davon, dass es Blumen und Singvögel, sowie Berge und das Meer auch damals schon gab.	
00:09:16		Der Großvater spricht davon, dass die meisten Menschen von all diesen guten Sachen nicht viel gesehen haben. Toni will nun die Geschichte seines Urgroßvaters hören.	

00:09:39		Der Großvater holt ein Buch aus seinem Schrank.	
00:09:58		Bayer zeigt seinem Enkel ein Foto von einem Haus in Sievering.	
00:10:19		Er zeigt dem Enkel nun ein Bild vom Großvater Nusterer, einem „alten Weinbeißer“.	
00:10:29		Bayer erklärt, dass diese Art von Wienern, die nur ein Glaserl Wein zu ihrem Glück brauchen, längst ausgestorben ist.	
00:10:38		Er sagt, dass dieser Herr der Hausherr war, vom 17er Haus.	
00:10:45		Toni fragt, was ein Hausherr ist. Der Großvater erklärt ihm, dass damals nicht jeder Wohnrecht auf eine eigene Wohnung von Staatsrecht her hatte. Vielmehr gab es einzelne Wohnungsbesitzer, die damit Geschäfte machten.	
00:11:19		Vater Bayer stellt Bayer als einen Amtmann mit Kaiserbart und Kaisersemmel im Sack vor. „Ein Mensch ohne Rückgrat aber zu Haus ein Tyrann.“	
00:11:30		Nun stellt er die weiblichen Nusterer vor. Frau Nusterer war eine stille, fürsorgliche Frau, die nur für die Familie gelebt hat.	
00:11:43		Dann wird noch der Sohn „Franz Nusterer“ vorgestellt, als „Früchterl“ und Tunichtgut wird dieser von Bayer bezeichnet. Seine Schwester Helene ist auf dem nächsten Foto, die Urgroßmutter von Toni.	
00:12:09		Der Großvater beschreibt weiter, dass Helene hat in das „17er Haus Milieu“ nicht hinein gepasst, deshalb hat sie Georg Bayer geheiratet. Dieser war Bauleiter bei der Gemeinde Wien.	
00:12:29		Nun will der Großvater die Geschichte des 17er Hauses erzählen.	
Sequenz 03			
00:12:39	Außen/Tag/ Unter einem Baum mit Heiligenfigur	Ein älterer Mann mit Kappe sitzt unter einem Baum vor dem „17er Haus“ und raucht Pfeife. Kinder spielen um ihn herum.	Rückblende; im Hintergrund ist ein Wiener Lied zu hören;
00:12:53	Innen/ Haus/Wohnraum	Ein Bild des Kaiser Franz Joseph II. ist zu sehen. Vater Nusterer liest gerade die „Reichspost“. Er rührt in seinem Kaffee.	Kameraschwenk von oben nach unten vom Kaiserbild auf die Kopfzeile der Zeitung;
00:13:12	Innen/ Haus/Küche	Mutter Nusterer rührt auch im Kaffee und trinkt. Tochter Helene schält Kartoffeln. Vater Nusterer tritt in die Küche. Er legt ohne ein Wort zu sagen etwas Kleingeld auf das Haushaltsbuch, nimmt das für ihn gerichtete Brot, küsst die Tochter auf die Stirn und geht.	Schnitt Kaffee – auf - Kaffee;
00:14:05	Außen/ Tag/Treppe/Vor dem 17er haus	Vater Nusterer fuchtelt mit seinem Regenschirm Kindern entgegen, die vorher die Straße entlang gelaufen sind. Die Kinder laufen davon und verstecken sich. Ein kleines Mädchen weint sogar.	
00:14:17		Helene schaut aus dem Fenster, sieht das Kind, lacht erst. Sie geht dann hinaus und tröstet das kleine Mädchen.	Während dieser Szenen hört man nur Akkordeonmusik aus dem Hintergrund;
00:14:42		Alle Kinder kommen nun wieder aus ihren Verstecken und gehen hin zu Helene. Sie tanzt mit dem kleinen Mädchen. Schließlich tanzen alle Kinder im Kreis um Helene.	
00:15:14	Innen/ Haus/Küche	Der Sohn, Franz Nusterer, kommt leger gekleidet zur Tür herein und gähnt.	
00:15:42	Innen/Büro Nusterer	Vater Nusterer sitzt hinter einem Aktenberg und liest ein Dokument. Die Stimme Großvater Bayers erklärt aus dem	

		Hintergrund, dass das damalige System Beamte in einem Ministerium beschäftigte, sie von modernen Gedanken abhielt und diese zu sinnlosen und nutzlosen Tätigkeiten missbrauchte und diese als Dank zum Schluss hin „abgebaut“ habe.	
00:15:58		Die Uhr zeigt 10:00 Uhr an, Nusterer steht auf und geht.	
00:16:39		Nusterer kommt aus der Toilette mit einem Packen Papier, setzt sich hin und beginnt aus den Zeitungen Artikel heraus zu schneiden. Ein Kollege blickt ihm dabei über die Schulter. Nusterer notiert etwas auf einem Zettel.	Auf der Tür steht „00“
00:16:55		[Notizzettel] Sparmaßnahmen Papierformat für amtliche Aborte: 10 cm hoch 5 cm breit Erparnis pro Tag 2 Blatt Jahr 730 Erparnis im ganzen Bundesgebiet: 5687.723.00.000.000	
00:17:31		Nusterer und sein Kollege grinsen und Lachen zu dem Erfolg ihrer Sparmaßnahme. Der Kollege legt Nusterer die neuen Papierbündel auf den Schreibtisch.	
00:17:42	Außen/Straße	Ein LKW fährt eine Straße entlang. Er bleibt stehen, einige Arbeiter springen von der Ladefläche.	
00:17:47	Innen/ Haus/Küche	Frau Nusterer richtet das Essen. Helene nimmt ihr das Tablett ab und trägt es weg.	
00:17:59	Außen/Straße	Die Arbeiter zerren an schweren Balken herum.	
00:18:08	Innen/Zimmer Nusteres	Nusterer schläft erst, doch als der Holzbalken das Fenster des Zimmers durchschlägt ist er sofort wach.	
00:18:14		Er blickt zum Fenster hinaus, dort wird gerade ein Schild aufgestellt mit der Aufschrift „Wohnhaus der Gemeinde - Wien“. Nusterer fuchtelt mit der Faust in Richtung der Arbeiter.	
Sequenz 03			
00:18:21	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Bayer zeigt dem Enkel, wie Nusterer wohl über „die roten Hunde“ gefluht hat. Toni fragt, ob „die Roten“ Indianer waren.	Vorausblende;
00:18:41		Der Großvater erklärt dem Enkel nun, wer die Sozialdemokraten waren.	Einblendungen des Karl Marx – Hofes; Bayer erklärt, das die Wiener Sozialdemokraten 60.000 neue Wohnungen bis 1932 geschaffen haben;
00:19:02		Bayer erklärt, das die Sozialdemokraten viele Wohnung gebaut hätten, diese alle somit neu waren und der Ursprung der Welt von 2032. Doch einige wollten das „Neu“ nicht und waren ihm Feind.	
00:19:10		Der alte Mann erzählt nun seinem Enkel, dass der Kampf zwischen dem kleinen 17er Haus und dem Bau aus Eisenbeton nun begonnen hat. „Das alte sterbende Wien gegen die neue Zeit.“	
Sequenz 04			
00:19:19	Außen/Tag/ Baustelle	Arbeiter gießen Beton und verteilen ihn. Große Maschinen graben sich durch Geröll. Arbeiter bedienen die Maschinen. Sie arbeiten offensichtlich sehr hart und schnell.	Rückblende;
00:20:34		Ein Rohbau ist zu sehen mit einem Schild mit der Aufschrift „Wohnhausanlage der Gemeinde Wien Planverfasser Architekt Bauing. Hugo Mavik Wiener Stadtbauamt“.	
00:20:45		Arbeiter verrichten verschieden Arbeiten. Im Hintergrund ist ein „Arbeiterlied zu hören“	Immer wieder Kameraschwenks über die Großbaustelle;

00:21:55		Ein Arbeiter gibt dem Architekten die Pläne durch ein Fenster. Einer der Pläne fällt auf den Boden. Der Architekt beugt sich hinaus, in diesem Moment kommt Helene vorbei. Sie lacht und hebt den Plan auf, dabei fallen ihr einige Bücher aus der Tasche.	
00:22:19		Der Architekt, Georg Bayer, springt aus dem Fenster und hebt die Bücher auf. Er sieht dabei von einem Buch den Einband auf dem der Titel „Die weiße Frau – von Anny Wothe“ steht. Das andere Buch ist „Frau Majas Glück“, er lacht.	
00:22:44		Helene findet das nicht so komisch, knallt ihm den Plan hin und geht. Er grinst nur.	
00:22:47	Außen/ Vor dem Haus der Nusterer	Großvater Nusterer sitzt unter seinem Baum und trinkt Wein. Er genießt diesen sichtlich.	Der Kamerablick geht an Geäst vorbei auf die Baustelle gegenüber des 17er Hauses;
00:23:01		Der Staub von der Baustelle weht zu Großvater Nusterer her. Sein Wein ist voll mit Staub, er schüttet ihn zornig weg.	
00:23:19		Der Postmann bringt dem alten Nusterer einen Brief von der Gemeinde Wien, dem Stadtbauamt.	
00:23:56		Im Brief steht, dass die Nusterers ihr Haus im Interesse des Gemeinwohles verkaufen sollen, da die Gemeinde vorhat, auf ihrem Grund einen Kindergarten zu errichten. Der alte Nusterer ist erzürnt über den Brief, zerknüllt ihn und wirft ihn weg.	Der heilige Florian, der am Baum hängt, wird eingeblendet;
00:24:20		Frau Nusterer hebt diesen auf und liest ihn, streift den Brief glatt und geht weg damit.	
00:24:36	Innen/ Wirtshaus	Einige Männer sitzen in einem Wirtshaus, rauchen und trinken. Franz Nusterer kommt in Uniform an und setzt sich zu den anderen. Ein Herr spielt Klavier.	
00:24:53		Ein junger Kellner bringt einige Maßkrüge an den Tisch der Uniformierten Männer. Er lässt einen unabsichtlich fallen, das Bier fließt einem Herrn über die Hose. Die anderen lachen.	
00:25:02		Der „angeschüttete“ springt auf und stürzt auf den jungen Kellner zu. Er will ihn gerade schlagen, als ein Herr am Nebentisch den Jungen erwischt, ihm seinen leeren Bierkrug in die Hand drückt und weg schickt.	
00:25:11		Der Uniformierte geht zu dem offensichtliche Arbeiter und starrt diesen an.	
00:25:21		Der Arbeiter steht nun auf, er ist ungefähr zwei Köpfe größer als der Uniformierte. Er blickt ihn von oben herab mit grinsender Miene an. Der „kleine“ Mann geht wieder zurück an seinen Tisch.	Kamerawinkel; von halb unten nach oben;
00:25:32	Innen/ Haus/Zimmer von Nusterer	Vater Nusterer sitzt angespannt drein schauend an seinem Schreibtisch. Vor ihm liegt ein Blatt auf dem steht, dass er in den Ruhestand versetzt wird.	Kameraschwenk von eine Packung Zündhölzer nach oben auf den sitzenden Nusterer;
00:25:52		Nusterer hält einen Stempel in Händen. Die Buchstaben sind spiegelverkehrt. „Ad acta“ steht auf dem Stempel. Nusterer sackt schließlich zusammen.	
00:26:10		Eine Uhr ist zu sehen. Sie zeigt 10 Minuten vor 4 an. Die Uhr verschwindet.	Überblendung;
00:26:20		Ein Pfandschein vom Dorotheum ist zu sehen, auf diesen stehen die Standuhr und hundertzehn darunter.	
00:26:28		Auch zwei Kerzenständer, sowie ein Bild und andere Gegenstände „verschwinden“ nun.	Dazwischen werden immer wieder

			die Pfandscheine dieser Gegenstände eingeblendet;
00:26:41	Innen/ Haus Nusterer	Helene sitzt nachdenklich an einem Tisch. Sie durchsucht die Zeitung nach Stellenangeboten. „Stütze der Hausfrau Fräulein aus guter Familie gesucht...“ hat sie markiert. Sie reißt den Zeitungsausschnitt heraus, packt ihn ein und verlässt den Raum.	
00:27:25		Großvater Nusterer sitzt beim Zeitungslesen. Die Sonne verschwindet langsam hinter der Großbaustelle. Das Sonnenlicht verschwindet. Er ärgert sich und wirft die Zeitung hin.	
00:27:42	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Großvater Bayer erklärt seinem Enkel, dass für die Nusters schließlich „die Sonne untergeht“. Die alte Welt ist zusammengebrochen, die neue war am Entstehen.	Vorausblende;
00:27:53	Innen/ Haus Nusterer	Helene kommt nach Hause, sie wirkt niedergeschlagen. Sie setzt sich zu ihrer Mutter. Beide blicken sich an. Helene hat die Anzeige aus der Zeitung fallen gelassen, ihre Mutter schüttelt den Kopf leicht, Helene tut dies auch.	Rückblende;
00:28:25	Außen/Tag/ Vor dem 17er Haus	Georg steht draußen und wirft Steinchen auf das Fenster.	Die Stein bleiben genau auf der Fensterbank liegen; insgesamt zwei;
00:28:38		Helene stürmt freudig zum Fenster hin. Sie läuft hinaus zu Georg, gibt ihm die Hand. Georg schenkt ihr ein Buch mit dem Titel „Wie werde ich Kindergärtnerin“ und einer persönlichen Widmung im Inneren „Lene, dem Liebling der Kinder! von Georg	
00:29:05		Helene freut sich sehr, drückt das Buch an ihre Brust und gibt Georg die Hand.	
00:29:08	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Großvater Bayer erklärt, dass Helene sich auf ihren neuen Beruf vorbereitet hat. Einen der schönsten Berufe, die es gibt „Kindererziehung“. Außerdem, dass Georg ihr ein guter „Führer“ war.	Vorausblende;
00:29:19	Innen/Büro Ing. Bayer	Georg zeigt Helene ein Buch, sie nimmt es und beginnt zu lesen.	Rückblende;
00:29:28	Außen/Tag/ Vor dem Haus der Kinder	Das Haus der Kinder ist von vorne zu sehen.	Überblendung;
00:29:30	In- nen/Garderobe	Viele Kinder packen auf ihren Klamotten herum. Sie ziehen sich um, die Alltagskleidung aus und eine Art Arbeitsmantel an.	
00:29:44	Innen/ Großer Raum	Die Kinder sitzen an ihren Tischen und machen verschiedene Sachen. Die Jungs haben eher technisches Spielzeug, die Mädchen putzen um die Tische herum.	
00:30:07	Innen/Kleine Küche	Kochen tun alle gemeinsam.	
00:30:21	Innen/Essraum	Die Kinder stürmen zu schön gedeckten Tischen hin.	
00:30:31	Innen/Toilette	Ein Kind geht alleine zur Toilette.	
00:30:31	Innen/Raum	Ein Kind putzt sich an einem Kasten die Schuhe alleine. Die anderen waschen und kämen sich selbstständig.	
00:30:59	Innen/Werkstatt	Mädchen und Buben hämmern und klopfen auf Bretter ein. Ein Erwachsener Mann zeigt ein paar Kinder das Hobeln vor.	
00:31:19	Innen/Duschen	Einige Kinder duschen und waschen sich selbstständig.	
00:31:26	Innen/ Büro Ing. Bayer	Helene und Georg sind wieder mit dem Buch in den Händen zu sehen.	Überblendung;
00:31:30	Innen/Archiv der Stadt	Großvater Bayer erzählt seinem Enkel Toni, dass sein Großvater Helene so in eine „neue Welt“ eingeführt hat.	Vorausblende;

	Wien/Wohnung Dr. Bayer	„Die Welt des Sozialismus, die das Wohl aller über das Wohl des einzelnen stellt“. Laut Dr. Bayer hat Helene nun erst von Dingen gehört, die im 17er Haus nie zur Sprache kamen. Zum Beispiel der „roten Gemeinde Wien“.	
00:32:09	Außen/Tag/ Kinderheim	Einige Kinder kommen aus einem Kinderheim.	Rückblende; Kamera-schwenk vom Eingang zum Schriftzug darüber;
00:32:18		Vor dem Kinderheim sind Liegen aufgebaut, auf denen, im Sonnenschein, einige Kinder liegen. Eine Dame deckt sie zu.	
00:32:24	Außen/Tag/Hof des Kinder- heims	Viele Kinder laufen umher. Sie spielen in der Sandkiste, oder Ball am Hof.	
00:32:42		Ein Schwimmbad ist zu sehen. Die Kinder baden dort vergnügt.	
00:32:55	Außen/Tag/ Wohnanlagen	Viele verschiedene Wohnanlagen sind zu sehen. Großvater Bayers Stimme aus dem Hintergrund erklärt, dass obwohl viele andere Städte eine erhebliche wirtschaftliche Krise erlebten, in Wien die Sozialdemokraten die Wohnhausanlagen trotzdem errichteten.	Schnitte von einer Wohnanlage zur anderen;
00:33:25	Innen/ Röntgenraum/ Außen/ Vor den Heil- anstalten	Außerdem wurde unter anderen das modernste Radiounter-suchungsgerät Europas betrieben sowie Heilstätten für Kranke.	
00:33:54	Innen/Schule	Schulen, die die Kinder als freie Menschen erzogen haben. Kinder beim Lernen und turnen sind zu sehen.	
00:34:16	Außen/Tag/ Baustelle	Arbeiter sind bei ihren Tätigkeiten zu sehen.	
00:34:27	Innen/ Druckerei	Einige Männer arbeiten an einer Druckerpresse.	
00:34:30	Innen/ Schneiderei	Frauen schneiden.	
00:34:33	Außen/Tag/ Gartenbauschu- le	Eine Gartenbauschule ist zu sehen. Junge Männer arbeiten gebückt auf einem Feld bei der Ernte. Mädchen und Jungen pflanzen verschiedene Pflanzen ein.	
00:34:50	Außen/Bäder	Einige Bäder mit teilweise großen Menschenmassen sind zu sehen.	
00:34:59	Außen/Tag/ Stadion	Die Zuschauerränge eines Stadions sind zu sehen. Ein paar Radfahrer drehen auf einer Betonbahn ihre Runden. Leichtathleten und Schwimmer bestreiten deren Wett-kämpfe.	
00:36:00		Eine Fahnenparade wird gezeigt. Die Zuschauer im Stadi-on jubeln.	
00:36:08	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Der Großvater erklärt nun Toni, dass was die Sozialisten geplant hatten, ihnen versagt blieb. Weil das rote Wien nur eine sozialistische Insel war, konnte sich das System „im Meer des Kapitalismus“ nicht durchsetzen. Nun weist der Großvater auf den Kapitalismus hin.	Vorausblende;
00:36:37		Zeitungen sind zu sehen mit Schlagzeilen über politische Umbrüche und Lebensmittelverschwendungen sowie das Japan „auf dem Vormarsch“ wäre und keine Baumwollern-ten stattfinden.	Rückblende;
00:37:06	Außen/Tag/	Einige Männer in „zerlumpter“ Kleidung rauchen Zigaret-ten und starren sich dabei an.	
00:37:15		Zeitungsartikel von Hungernöten werden eingeblendet. Von 2 Millionen Hunger – Toten ist die Rede.	
00:37:36		[Texttafel] 2,000.000	
00:37:38		[Texttafel] gestorben	

00:37:40		[Texttafel] verhungert	
00:37:41	Außen/Tag/ Feld	Eine Militärparade ist zu sehen. Ein Uniformierter sitzt hoch zu Ross, eine größere Truppe marschiert im Hintergrund.	
00:37:54		Marschierende Uniformierte, mit weißen Hosen, sind zu sehen.	Sie exerzieren;
00:38:03	Außen/Tag/ Straße	Auf einer Straße ist eine Parade zwischen Hochhäusern zu sehen. Weiße Bänder fliegen durch die Luft. Eine große Menschenmasse steht links und rechts der vorbeiziehenden Militärs.	Diese Szene sieht eher nach einer amerikanischen Großstadt aus;
00:38:06	Außen/Tag/ Straße	Einige Uniformierte marschieren im Stehschritt mit der Hand zum „Hitlergruß“ erhoben vorbei. Dann sind wieder anders uniformierte Männer mit der amerikanischen Flagge zu sehen. Als nächstes wieder eine große Parade auf einer Wiese.	Die Szenen sind wild durcheinander geschnitten;
00:38:19		Nun sind wieder völlig anders uniformierte Männer zu sehen.	
00:38:28	Außen/Tag	Ein Panzer ist zu sehen.	
00:38:43		Verschiedenste Militärszenen werden gezeigt. Flugzeuge, Kanonenboote und Kriegsmarine sowie immer wieder verschiedene Soldatische Formationen.	
00:39:16	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Dr. Bayer erklärt nun Toni, dass „dafür“ Geld da war, für das scheußlichste und dümmste Verbrechen, was die Menschheit an sich selbst begehen kann.	
00:39:25	Außen/Tag/ Freies Feld	Wieder ist Kriegsmarine zu sehen. Sie werfen Bomben, Schiffe brennen. Schießende Panzer und brennend abstürzende Zeppeline sind zu sehen.	
00:39:46		Soldaten flüchten auf offenem Feld vor dem Maschinengewehrhael.	
00:39:50		Die Soldaten sind dem Bombenhael ausgesetzt. Viele Explosionen. Soldaten in Schützengräben erschlagen sich gegenseitig.	
00:40:18	Außen/Nacht/ Bergige Ge- gend	Soldaten in den Bergen kämpfen gegeneinander.	
00:40:28		Massive Explosionen. Soldaten schreien und weinen.	
00:40:43		Ein Soldat mit schmutzigem Gesicht springt schreiend auf, er kann nichts mehr sehen.	
00:40:50	Außen/Tag/ Wiese	Auf einer großen Wiese sind viele weiße Grabsteine zu sehen.	
00:40:55	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Großvater Bayer erzählt, dass Georg Helene die Kriegsgeschichten alle mitgeteilt hat. Außerdem, dass das Ziel des Sozialismus war, diesen Irrsinn des Krieges aus der Welt zu schaffen.	Vorausblende;
00:41:17		Toni meint zu dem, dass Georg ein gescheiter Mann war. Er versteht aber nicht, warum die Menschen so „dumm“ waren und sich das alles haben gefallen lassen.	
00:41:51		Auf Tonis Vermutung hin, dass alle Sozialisten hätten sein müssen, meint Großvater Bayer, dass viele zum eigenen Vorteil sich von „Phrasen“ und „Uniformen“ haben blenden lassen.	
00:41:59	Innen/ Wirtshaus/Saal	Einige Uniformierte stehen stramm da.	Rückblende; Trommelwirbel ist zu hören;
00:42:04		Auch die Bierkrüge stehen in „Reih und Glied“.	
00:42:08		Hinter einigen Weinflaschen ist ein Schild zu sehen mit der Aufschrift „5. Heimwehr Komp.“	
00:42:12	Innen/Archiv der Stadt	Toni will wissen, was diese Leute eigentlich wollten.	Vorausblende;

	Wien/Wohnung Dr. Bayer		
00:42:13		Ein großes Fragezeichen wird eingeblendet. Dann ist ein Hut mit einer Feder zu sehen.	Das Fragezeichen wird von der Feder deckungsgleich überblendet;
00:42:24	Innen/ Wirtshaus/Saal	Ein etwas dickerer Mann mit vernarbten Gesicht und Schnauzbart ist zu sehen. Er schwitzt.	Großaufnahme Gesicht;
00:42:26		Die anwesenden „Soldaten“ springen auf und stehen Hab – Acht.	
00:42:36		Der Mann schlägt mit der Faust auf den Tisch.	
00:42:38		„Putsch!“ wird eingeblendet. Zwei mal.	Die Schrift wird eingeblendet, überdeckt aber nicht ganz das Bild; Der dicke Herr ist von hinten zu sehen;
00:42:46		Der Mann hält eine lautstarke Rede und gestikuliert dabei herum. Die Menge im Saal ist begeistert.	
00:42:55		Ein Uniformierter schwingt einen Säbel nach unten. Daraufhin heben Männer in Zivil die Bierkrüge und trinken.	
00:42:58		Der dicke Herr gestikuliert wild herum.	Nun sieht man ihn von vorne; von unten nach oben in der Perspektive; statt seiner Stimme ist Marschmusik zu hören;
00:43:05			Die Kamera ist auf den Bauch des Mannes gerichtet; Überblendung des wild Gestikulierenden dicken Herren zu „Heudreschern“ und zurück;
00:43:24		Der dicke Herr öffnet seinen Mund sehr weit.	Anstatt einer Stimme sind Instrumente im Rhythmus seiner Mundbewegungen zu hören;
00:43:35		Er sagt nun, dass sie „Die Köpfe in den Sand rollen lassen wollen“, dabei macht er eine Kehlen - Schnitt Bewegung. Die Menge im Saal applaudiert.	
00:43:40		Der dicke Herr grinst zufrieden. Er sagt noch, dass sie mit dem Schädel durch die Wand und für alles Rache nehmen wollen.	
00:43:51		Franz Nusterer ist mit Uniform gekleidet zu sehen.	
00:43:55	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Toni meint, dass „die“ nicht richtig im Kopf waren. Bayer meint dazu, dass die Nusterer auch nicht schlauer waren. Das es dann doch „gescheiterte“ Männer wie Georg gab, war zu Glück dann doch möglich. Die Kämpfer für den Sozialismus also.	Vorausblende;
00:44:40		Großvater Bayer erklärt, dass die Nusterer Männer Georg nicht mochten. Außerdem störte dem alten Nusterer die neue Siedlung, da sie gegen seine „Bequemlichkeit“ verstieß.	
00:44:51	Innen/	Weinflaschen und die betrunkenen Uniformierten sind zu	Rückblende;

	Gasthaus/Saal	sehen. Franz fordert alle auf zu gehen, er scheint noch nüchtern zu sein. Sie gehen schließlich alle.	
00:45:32	Außen/Nacht/ Straße/ Vor dem 17er Haus	Georg verabschiedet sich von Helene.	
00:45:36		Franz und drei seiner „Gefährten“ kommen gerade vorbei. Sie verstecken sich an einer Hausecke.	
00:46:28		Die Männer attackieren Georg von hinten. Franz versucht Georg mit einem Brett zu schlagen, wirft dabei eine brennende Lampe hinunter.	
00:46:42		Helene ist mit einem Schreiverzerrten Gesicht zu sehen. Franz bekommt das mit, er blickt erschrocken drein.	
00:46:51		Helene will zu Georg, Franz hält sie gewaltsam zurück. Er zerrt sie in den Eingang des 17er Hauses. Währenddessen beginnt es vor dem Haus zu brennen.	
00:46:59	Innen/17er Haus	Helene weint, ihre Mutter tröstet sie. Vater Nusterer steht erst in der Ecke, Franz steht mit verschränkten Armen da.	
00:47:08		Vater Nusterer fuchtelt mit dem Zeigefinger herum.	
00:47:19		Franz findet das Buch, das Geschenk von Georg für Helene. Er zeigt die Widmung dem Vater. Dieser zerreißt das Buch sofort und wirft es Helene vor die Füße.	
00:47:44		Helene hebt das zerfetzte Buch auf.	
00:47:50	Außen/Nacht/ Straße/ Baustelle	Feuerwehrautos fahren im hohen Tempo durch die Gassen.	
00:47:56		Der Brand ist bereits sehr groß.	
00:48:00	Innen/17er Haus	Helene will hinaus, doch Franz hält sie zurück.	
00:48:01	Außen/Nacht/ Baustelle	Georg erwacht und steht auf. Er findet in den Flammen den Hut von Franz.	
00:48:20		Die Feuerwehr beginnt zu löschen.	
00:48:50		Georg betrachtet noch einmal den Hut und steckt diesen ein. Die Holzbaracke brennt komplett nieder.	
00:49:00	Innen/17er Haus	Helene wird wieder von ihrer Mutter getröstet. Die alten Nusterers schauen zum Fenster hinaus. Sie beobachten den Löschvorgang.	
00:49:13		Georg betritt den Raum. Helene ist überglücklich und umarmt ihn sofort.	
00:49:26		Vater Nusterer zeigt ihm die Faust und das er verschwinden soll. Georg zeigt ihm Franz' Hut. Franz senkt den Kopf als ihn alle anblicken.	
00:49:48	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Toni meint, dass der „Kerl“ eingesperrt gehört. Bayer meint dazu, dass Georg Franz vielleicht gar nicht einsperren will. Georg will Franz vielmehr überzeugen, dass er Unrecht getan hat.	Vorausblende;
00:50:12	Innen/17er Haus	Georg blickt Franz an.	Rückblende;
00:50:34	Innen/Archiv der Stadt Wien/Wohnung Dr. Bayer	Großvater Bayer erklärt, dass Georg den Nusterers gesagt hat, dass nicht er schuld sei, sondern die, die ihn aufgehetzt haben. Auf das hin ist der Mutter Nusterer etwas eingefallen.	Vorausblende;
00:50:46	Innen/17er Haus	Mutter Nusterer holt einen Brief aus einer Schublade. Es ist der Brief wegen des Hausverkaufs.	
00:51:20		Die drei Nusterer Herren sitzen nun gemeinsam am Tisch. Mutter Nusterer gibt dem Großvater einen Federkiel. Er unterschreibt den Brief vom Amt mit „einverstandenen Anton Nusterer“.	
00:51:45		Die drei Herren sind nun im Anzug mit Blumen in Händen zu sehen. Frau Nusterer weint, Helene tröstet sie.	
00:52:16	Außen/Tag/	Großvater Bayer erklärt aus dem Hintergrund, dass viele	Schnitte von alten

	versch. Häuser	alte Häuser fallen mussten, um neuen Platz zu schaffen. „Altes muss fallen, neues, besseres entsteht“. Er meint noch, wo früher ein Heim für fünf stand, steht heute ein Heim für fünfhundert.	Häuserzügen;
00:52:41	Außen/Tag/ Vor dem 17er Haus	Georg leitet den Abriss des 17er Hauses.	Die Figur an der Hauswand ist erst noch am 17er Haus, dann am neuen Kindergarten zu sehen;
00:53:13	Außen/Tag/ Vor dem Kindergarten	Der neue Kindergarten steht nun.	Die Kamera fährt vom Gebäude weg; wieder Schnitte auf einige Wohnhäuser;
00:53:38	Innen/ Kindergarten	Eine Torte wird verziert mit den Worten „Es lebe“	
00:53:52		Ein Transparent wird bemalt „das rote Wien“	
00:54:08		Kinder stecken sich gegenseitig eine Nelke an. Leute hängen Fahnen an die Fenster. Auf den Wohnblöcken wehen Fahnen mit zwei Farben.	
00:54:19	Außen/Tag/ Vor dem Kindergarten/ Straße	Das Schild des Kindergartens ist mit einem Kranz dekoriert. Darunter sind die Schattenfiguren vom Kasperl und dem Krokodil zu sehen.	
00:54:37		Franz steht im Anzug da, Helene begrüßt ihn herzlich. Auch die anderen Nusterers sind da und begrüßen Helene.	
00:54:54		Großvater Nusterer bestaunt die Wohnanlage und den Kindergarten.	
00:55:14		Lachende Kinder sind auf einem Balkon zu sehen. Vor ihnen hängt der Schriftzug „Es lebe der Sozialismus“	
00:55:17		Männer in Uniform marschieren an den Häusern vorbei. Bei einem Haus hängt das Schild „Hoch die Republik“. Jugendverbände marschieren nun auch vorbei an einem Schild „Hoch das rote Wien“.	
00:55:34		Alle winken und wirken fröhlich.	
00:55:41		Georg kommt nun auch zu Helenen und ihren Verwandten dazu. Er gibt Mutter Nusterer und dem Großvater die Hand. Dann geht er mit Helene zu den Kindern.	
00:56:01		Mutter Nusterer und der Großvater, sowie Helene und Georg schließen sich der Parade an. Franz will auch mit, doch Vater Nusterer hält ihn zurück. Franz geht aber schließlich doch mit dem Umzug mit.	Alles ist mit pathetischer Musik unterlegt;
00:56:16	Außen/Tag/ Straße	Eine Fahnenparade wird gezeigt. Große Menschenmassen bewegen sich durch die Stadt. Kinder werden beim Marschieren gezeigt.	
00:57:32		Karl Renner ist zu sehen. Er winkt mit seinem Hut.	
00:57:50		Helene und Georg marschieren vor den Kindern her, Franz kommt dazu. Georg und er geben sich freundschaftlich die Hand.	
00:57:57	Innen/ Archiv der Stadt Wien/ Wohnung Dr. Bayer	Toni sagt, dass sie sich jetzt wohl endlich heiraten werden.	Vorausblende;
00:58:05		Wieder kündigt ein Gong –Ton eine „Fernsehübertragung“ an. Die Dame hätte gerne weitere Daten zu den Gemeinderatswahlen 1932. Doch die Verbindung fällt aus.	
00:58:44		Dr. Bayer klagt über die Störung. Er meint, dass vor hundert Jahren mit dem Telefon das „Gefrett“ war, nun haben	

		sie dasselbe mit der neuen Technologie.	
00:59:00		Er geht auf und ab, überlegt, meint wie er das jetzt wissen sollte, wie damals die Ergebnisse waren.	
00:59:18		Toni springt auf und meint er weiß, dass damals sicher Georg und die Sozialdemokraten gewählt wurden, wenn sie gescheit waren. Der Großvater wiederholt noch einmal „Wenn Sie gescheit waren“.	
00:59:38	Außen/Tag/ Verschiedene Orte	Kinder im Sandkasten, Schule, Schwimmbad beim Marschieren usw.	Rückblende;
00:59:52		Das Rathaus ist zu sehen.	
00:59:57		Karl Renner winkt noch einmal mit seinem Hut, vor dem Rathaus.	
01:00:01		[Schrift] Seid gescheit!	Die Schrift „liegt“ über wehenden Fahnen;
01:00:04		[Schrift] Das rote Wien siegt!	
01:00:07		[Schrift] Wählt sozialdemokratisch!	Der Schriftzug hat einen schwarzen Hintergrund, wird aber dreimal eingeblendet;
01:00:29			

Erweitertes Sequenzprotokoll von: ´HEUT IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN“
A 1936 R: Richard Oswald
Sichtungsdatum: 04.11.2012
DVD Video aus der Sammelbox „Joseph Schmidt Kollektion“ Edition Salzgeber

Timecode	(Tages,-Uhr -) Zeit/Ort/Raum	Inhalt	Anmerkungen
Sequenz 01			
00:00:00	Außen/Tag/ Wien/Prater	Luftballons und das Riesenrad sind zu erkennen. Menschen in einem Karussell. Nebenbei werden der Titel des Filmes sowie die Darsteller und Verantwortlichen des Filmes genannt.	Hier wird ein erstes Mal das Titellied „Heut´ ist der schönste Tag in meinem Leben“ gespielt;
00:00:21		Blick über Wien. Wieder Menschen in einem Karussell und einer „Riesenschaukel“.	Immer wieder Schnitte zwischen den verschiedenen Fahrgeschäften;
00:01:03		Ein Mann schlägt den „Hau den Lukas“	
00:01:10	Außen/Tag/Vor einem Haus	Es wird an einer Türklingel gezogen. Ein Schild ist am Haus angebracht: „Anna Seiberl Dipl. Hebamme“. Eine Frau bejaht die Klingelei und blickt darauf hin im EG. zu einem Fenster hinaus. Ein Mann teilt ihr mit, dass sie bei einer Geburt gebraucht wird.	
00:01:20	Außen/Tag/Vor einem Varieté	Menschen gehen am Eingang eines Varietés vorbei.	
00:01:24	Innen/Wohnung Kaspar/Wohnstube	Zwei Männer legen Karten und bereden, ob das Kind ein Junge oder Mädchen wird. Außerdem wird diskutiert, wer denn Pate des Kindes wird und wie der Name des Kindes lauten soll.	
00:02:11		Frau Seiberl, die Hebamme, in Schwarz gekleidet betritt den Raum. Sie meldet sich an, die Herren sind aber noch in deren Diskussion vertieft. Frau Seiberl wiederholt ungefähr fünfmal Ihren Nachnamen.	Hier ist nur Frau Seiberl im Bild;
00:02:37		Erst als Frau Seiberl erwähnt, dass sie die Hebamme ist, werden die Herren aufmerksam und fragen, warum sie das nicht gleich gesagt hätte.	
00:02:45		Die Herren fragen nach Referenzen und wenn sie schon alles zur Welt gebracht hätte. Die beiden Herren warnen sie sehr vorsichtig zu sein, da laut Max Kaspar ein Junge zur Welt kommt und laut Paul Kaspar ein Mädchen.	
00:03:05		Nach den ersten Verwirrungen geht die Hebamme nun in das Zimmer, wo die Geburt wohl stattfindet. Die Herren bleiben im Raum und diskutieren weiter.	
00:03:33		Die Hebamme verkündet die Geburt eines besonders kräftigen Buben. Max fühlt sich in seiner Annahme bestätigt und verkündet sämtliche Rollen der Erziehung zu übernehmen.	
00:04:00		Paul will nun aber auch diesen Part des Patenonkels übernehmen. Wieder diskutieren die beiden über die Zukunft des Kindes. Er will das Kind Paul taufen lassen.	
00:04:21		Die Hebamme verkündet aus dem Hintergrund, dass noch ein Bub zur Welt gekommen ist.	
00:04:25		Die beiden schütteln sich die Hände. Sie blicken stolz drein und umarmen sich.	
00:04:47		Ein von den beiden als Vater bezeichneter Mann steht in der Tür und spricht sehr schnell italienisch. Max und Paul nicken nur unverständlich. Paul gibt zu, keinen Ton verstanden zu haben.	
00:05:23		Max erklärt, dass „seiner“ Beppo heißen wird, nach	

		dem Vater.	
00:05:28		Paul sagt dazu, dass „seiner“ Tonio heißen soll. Die Kinder schreien im Hintergrund, Paul sagt sofort, dass dies „seiner“ war. Aber auch Max behauptet, dass „sein“ Kind geschrien hat.	
00:05:40	Innen/Wohnung Kaspar/Zimmer	Die beiden Babys sind in ihrem Bettchen in weiße Wäsche gepackt nebeneinander zu sehen. Beide schreien lauthals.	
00:05:44		Die drei Männer, Max, Beppo der Vater und Paul sind im Bild zu sehen. Sie stehen eng nebeneinander und schauen nach unten. Dabei blicken alle stolz grinsend drein.	
00:05:46		Paul merkt an, dass die beiden eine kräftige Stimme haben.	
00:05:56		Alle nicken noch einmal bestätigend. Die Babys sind noch einmal schreiend im Bild zu sehen.	
Sequenz 02			
00:06:06	Außen/Tag/Prater	Das Riesenrad und einige Attraktionen des Praters sind zu sehen, darunter auch die „Praterbahn“.	Die Kamera fährt mit den Attraktionen teilweise mit; das Riesenrad wird von unten mit einem starken Schwenk von links nach rechts gezeigt;
00:06:27		Eine Stimme aus dem Off teilt mit, dass Jahre vergangen sind.	
00:06:29	Außen/Tag/Vor dem Varieté Kaspar	Paul Kaspar fordert die Leute auf einzutreten und Dinge zu sehen, die sie noch nie zuvor gesehen haben. Mit einer orientalisch anmutenden Kappe und einem Spazierstock bestückt gestikuliert er wild umher. Neben ihm stehen zwei Kraftsportler und eine Dame, die ebenfalls orientalisch gekleidet ist, sowie Max.	
00:06:37		Paul präsentiert die Dame neben ihm als das „Wunder vom Orient, die Lieblingsbraut des Sultans...“.	
00:06:41		Max wirft ein, das für 20 Groschen die Show zu sehen ist, Paul hält ihn zurück. Paul preist die beiden „stärksten Männer der Welt“ jetzt noch stärker an.	
00:07:02		Die ersten Herrschaften treten in das Varieté ein. Max betont immer wieder die 20 Groschen Eintritt, Paul hält ihn deswegen immer wieder zurück und spricht davon, dass die Vorstellung gleich ausverkauft sei.	
00:07:07		Tonio betritt die Rampe vor dem Varieté, beide begrüßen ihn herzlich. Max fragt nach Beppo, Tonio sagt das dieser nachsitzen muss. Max meint darauf warum Beppo und nicht Tonio und sieht dies als Ungerechtigkeit.	Tonio ist ganz in weiß gekleidet;
00:07:31		Paul fragt Tonio nach einer Prüfung, dieser meint nur es war sehr gut, da er nicht dran gekommen ist.	
00:07:41		Paul preist die Attraktionen um 10 Groschen an wobei Kinder und Tiere nur die Hälfte zu zahlen brauchen.	
00:07:56		Max fragt bei Tonio nach, was Beppo denn angestellt hat. Tonio meint, dass sie beide während der Zeichenstunde unter der Bank gesungen haben. Tonio meint auch, dass Beppo so blöd war sich erwischen zu lassen. Max ist darüber gar nicht erfreut.	
00:08:07	Innen/Bühne/Varietés der Kaspars	Die Leute treten in das Varieté und setzen sich auf die Zuschauer Plätze. Paul läutet eine Glocke und kündigt den Vorstellungsbeginn in einer Minute an.	Das Varieté scheint innen eher klein zu sein; es stehen ein paar Bänke mit ca. 30 Sitzplätzen darin und eine kleine Bühne mit ha-

			gerer Ausstattung;
00:08:28		Max und Paul begeben sich hinter den Vorhang.	
00:08:53		Paul kündigt den großen international bekannten Zauberkünstler Signore Pampellini an. Max ist dieser Zauberer in schwarzen Mantel und spitzer schwarzer Zauberer - Haube.	
00:09:17		Max führt seine eher unfreiwillig komisch gestaltete Zaubershow vor. Der „Zylindertrick“ mit den Taschentüchern geht schief.	
00:10:45		Paul schüttelt hinter der Bühne den Kopf darüber. Die Zuschauer applaudieren trotzdem und rufen Bravo.	
00:10:49	Innen/Wohnung Kaspar	Tonio sitzt in der Wohnung an einem Tisch und singt „Heut´ ist der schönste Tag in meinen Leben“	
00:10:59		Eine Dame, mit einer Schürze bekleidet, betritt den Raum. Sie brüllt Tonio an, er soll mit dem Gebrüll aufhören. Sie regt sich fürchterlich über die Singerei auf.	
00:11:14		Tonio versucht sie zum Tanzen zu bringen. Sie steckt sich die Finger in die Ohren und rennt zur Terrassen - Tür hinaus.	
00:11:21		Beppo kommt singend mit der Dame an der Hand wieder zur Terrassen - Tür herein.	Beppo ist in schwarz gekleidet;
00:11:28		Die Dame zerrt die beiden „Jungen“ am Kragen hin und her.	Der in weiß gekleidete „Tonio“ ist nur von hinten und leicht von der Seite zu sehen; Beppo in schwarz gekleidet von vorne singend;
00:11:40		Die Dame schmeißt die beiden schlussendlich mit Einsatz von Händen und Füßen aus dem Zimmer.	
00:11:45		Ein Grammophon mit einer sich drehenden Platte ist zu sehen. Das Lied „Heut´ ist der schönste Tag in meinen Leben“ ist immer noch zu hören.	
00:11:50		Die Dame merkt an, dass sich die beiden jetzt sogar haben aufnehmen lassen.	
00:11:54		Sie nimmt die Platte vom Grammophon und schmeißt diese mit Wucht auf den Boden. Erleichtert seufzend greift sie sich an die Brust.	
00:12:00	Außen/Tag/ Vor dem Haus der Kaspars	Die beiden „Jungen“ laufen außen am Haus vorbei. Tonio blickt nach oben. Sie singen noch immer das Lied „Heut´ ist der schönste Tag in meinen Leben“	Die Kamera filmt die beiden Männer von oben (Vogelperspektive); der Mann in schwarz blickt geradeaus;
00:12:03		Die Dame blickt erzürnt aus dem Fenster und zeigt den beiden mit geballter Faust hinterher. Sie steckt sich wieder die Finger in die Ohren.	
00:12:20	Außen/Tag/ Prater	Wieder sind die Fahrgeschäfte des Praters zu sehen.	Übergänge werden im Bild an sich stets dynamisch dargestellt;
00:12:40		Eine Stimme aus dem off sagt, dass Tonio und Beppo jetzt 24 Jahre alt sind.	
00:12:45	Außen/Tag/ Praterpark	Paul und Max sitzen auf einer Parkbank. Sie besprechen die Zukunft der „Buben“.	
00:12:54		Paul ist der Ansicht, dass die beiden Jungs nicht in der Praterbude versauern sollen.	
00:12:58		Beppo geht durch den Park und erblickt eine junge blonde Dame, die in weiß gekleidet ist und näht.	
00:13:13		Er bleibt stehen, sie blickt ihn kurz an, beide lächeln.	

00:13:23		Max und Paul sitzen noch auf der Bank. Max spricht davon, dass Beppo noch nicht erwachsen ist und er sein ganzes Leben für ihn sorgen wird.	
00:13:32		Paul behauptet Max habe aus Beppo eine Art „Schlemihl“ gemacht und das Max dieser ja auch schließlich selber sei.	
00:13:41		Max sagt zu Paul, dass er das sofort zurück nehmen sollte. Paul meint dazu nur, er könne ihm ja eine runter hauen deswegen. Er wirft Max vor, dass dieser ur redet und nichts dahinter ist.	
00:13:53		Max schlägt Paul doch überraschend ins Gesicht.	
00:14:01		Paul will zurückschlagen, doch Beppo scheint zu kommen. Sie drehen sich den Rücken zu.	
00:14:09		Beppo berichtet seinen Onkel Max von dem gerade gesehenen „Mädel“. Max fragt, ob er mit ihr gesprochen hat. Paul sagt gleich, dass Beppo sich eh nicht traut.	
00:14:28		Max meint dazu, dass er in dem Alter von Beppo viel couragierter gegenüber Mädchen war. Paul schlägt Beppo vor, dem Mädel was vor zu singen. Max lehnt das ab. Die beiden Onkel diskutieren wieder.	
00:14:44		Max weist Beppo an, zu dem Mädel noch einmal hinzugehen.	
00:14:52		Beppo ist noch einmal bei der jungen blonden Dame. Er setzt sich zu ihr.	
00:15:05		Paul und Max diskutieren unterdessen, wer von den beiden „Buben“ die bessere Stimme hat. Max berichtet davon, dass er Beppo bei einem „Direktor“ vorsingen lassen will.	
00:15:52		Beppo macht einen Annäherungsversuch. Er stellt sich als der „singende Clown“ vor und lädt die Dame in die Schaubude ein. Sie sagt, dass sie arbeiten muss und keine Zeit, außerdem kennt sie ihn ja gar nicht.	
00:16:35		Beppo geht wieder ohne noch etwas dazu zu sagen. Sie lächelt ihn allerdings nach.	
00:16:46		Beppo kommt tief traurig zurück zu seinen beiden Onkeln. Alle drei sitzen schweigend auf der Bank.	
00:17:00		Max tröstet Beppo.	
00:17:08		Tonio kommt denselben Weg wie Beppo davor entlang und sieht auch das Mädel auf der Bank sitzen.	
00:17:12		Das Mädel springt auf und sagt zu Tonio „Sie Herr Clown, ich hab es mir überlegt...!“	
00:17:18		Tonio nimmt das Angebot gern an und fragt sofort nach dem Namen der jungen Dame – Gretl. Er nimmt sie an der Hand und die beiden gehen.	
00:17:38		Beppo ist nun noch enttäuschter.	
00:17:42	Außen/Tag/ Café	Tonio sitzt mit Gretl beim Kaffee und Kuchen. Er spricht mit ihr über alles Mögliche. Gretl erwähnt, dass ihr Vater im Theater als Portier arbeitet. Tonio macht Gretl die schönsten Komplimente.	
00:18:21	Innen/ Das Varieté der Kaspars/ Dachgeschoss	Tonio ist als Harlekin verkleidet. Er spricht mit Paul über die Verabredung mit Gretl und erwähnt, dass ihr Vater Theaterportier ist. Paul meint, dass dieser Mann vielleicht der richtige ist, um im Theater Fuß zu fassen. Tonio schwärmt von Gretl, Paul sagt dazu die Beziehungen zur Theaterdirektion sind wichtiger.	
00:18:34	Innen/ Das Varieté der Kaspars/ Bühnenraum	Auch Beppo ist als Harlekin kostümiert. Er steht hinter der Bühne, während Tonio singt. Max tröstet ihn immer noch und rät Beppo an sich zu denken.	

00:18:55		Gretl sitzt als einzige im Zuschauerraum und lauscht begeistert dem Gesang Tonios.	
00:19:09		Tonio singt mit einer Laute in der Hand sein Lied. Im Hintergrund tänzelt eine dunkel gekleidete Dame auf einem Podest herum.	„Gretl“ ist mit schmachtenden Blick in eine Halbtotale zu sehen;
00:19:25		Ein Mann, gekleidet wie ein Husar, kommt zum Eingang herein und geht sofort auf Gretl zu. Er bleibt aber kurz hinter ihr stehen und lehnt sich, sie beobachtend, an eine Säule.	
00:19:55		Gretl klatscht enthusiastisch.	
00:20:04		Paul kommt zu Gretl und sagt wie gut Tonio doch singen kann. Auch der Mann in der Husarentracht geht zu Gretl hin. Paul stellt ihr den Herrn als Rudi vor, den Star des anderen Teils der Vorführung.	
00:20:19		Rudi schüttelt Gretl die Hand, ohne etwas zu sagen. Paul sagt zu Gretl, dass sie nun gerne ihren Vater einmal vorstellen kann. Tonio und Paul sind zu Gretl eingeladen um ihren Vater dort etwas vor zu singen.	
00:20:39		Gretl bittet Tonio um ein Autogramm. Er betont, dass es das erste Autogramm für eine Frau ist. Die beiden verabschieden sich per Handschlag.	
00:21:03		Tonio holt begeistert Max zu sich und sagt, dass das „schönste Mädel von Wien“ ein Autogramm von ihm wollte. Max freut sich für Tonio, sagt ihm aber, er soll Beppo nichts davon erzählen. Tonio kann das nicht verstehen, Beppo soll sich mit ihm freuen.	
00:21:21	Innen/ Das Varieté der Kaspars/ Dachgeschoss	Beppo spricht mit Lola, dem Tanzmädchen von der Bühnenshow. Sie soll ihm Tipps geben im Umgang mit Frauen.	
00:21:38		Auch Rudi kommt dazu Lola sagt ihm, dass Beppo unglücklich verliebt ist. Rudi sagt, dass dies Unsinn sei, klatscht Lola auf den Hintern. Rudi nimmt sich und Lola als gutes Beispiel für Liebende.	
00:21:51	Außen/Tag/ Blumengeschäft		
00:21:53	Innen/ Blumengeschäft	Tonio kommt in ein Blumengeschäft. Freundlich begrüßt er die drei jungen Damen hinter dem Tresen. Er will einen schönen Blumenstrauß, Rosen werden ihm empfohlen.	
00:22:17		Tonio gesteht den Damen, dass er kein Geld habe. Eine ältere Dame kommt dazu und fragt, wie er sich das vorstelle. Tonio will gehen, überlegt dann aber kurz.	
00:23:10		Tonio beginnt im Geschäft zu singen. Paul, Max und Beppo stehen vor der Auslage des Geschäftes und sehen dem Ganzen zu.	
00:23:45		Die Damen und ein dazu gekommener Herr im Blumengeschäft sind begeistert und richten Tonio einige Blumensträuße.	
00:24:28		Tonio bekommt von den sichtlich begeisterten Blumenverkäuferinnen die Sträuße überreicht. Er bedankt sich und geht.	
00:24:55	Außen/Tag/ Blumenladen	Tonio rennt mit den Blumen in der Hand davon. Max, Paul und Beppo stehen noch vor dem Blumenladen. Max fordert Beppo auf, dasselbe im Blumenladen noch einmal zu versuchen.	
00:25:17		Die beiden Onkel beobachten Beppo durch die Auslagenscheibe.	Sie sind beide in einer Halbtotale zu sehen; Paul lacht über den

			Versuch Beppos;
00:25:27		Der Herr aus dem Blumenladen, offenbar der Besitzer, wirft Beppo hinaus.	Element der Verwechslungskomödie;
00:25:40	Innen/ Theater/ Stiegenhaus	Tonio hat Gretl die Blumen überreicht, sie ist sehr erfreut darüber. Tonio spricht davon, Gretl zu „holen“ wenn er ein Star wird, da sie ihn sozusagen entdeckt hat. Gretl meint dazu, dass er sie dann sowieso vergisst. Tonio verneint dies.	„Tonio“ steht auf der Treppe so, dass er etwas größer wirkt als Gretl; er ist sonst fast einen Kopf kleiner als sie;
00:26:04		Tonio erwähnt, das er einen Zwillingsbruder hat.	
00:26:11	Innen/ Theater/ Portiersloge	Paul spricht mit Gretls Vater über dessen Beziehungen zur Obrigkeit im Theater. Der Portier meint, er kennt einen Herrn, der einen Herrn von der Prüfungskommission kennt. Paul holt Tonio, sie gehen.	
00:26:46		[Schild] Variété Prüfungs - Kommission	
00:26:50	Innen/Bühne	Auf einer Bühne sitzen an einem Tisch einige Herren. Ein recht stämmiger Mann steht neben einem Kleinwüchsigen und spricht davon, indem er auf Tonio zeigt, ob so ein „Knirps“ singen kann. Der Kleinwüchsige Herr antwortet darauf empört.	
00:26:59		Paul, der hinten weiter auf der Bühne steht, gibt Tonio das Zeichen zum Anfangen. Die Musik, ein ganzes Orchester vor der Bühne im Graben, setzt ein und Tonio singt los.	
00:28:26		Die Herren der „Prüfungskommission“ sind sichtlich begeistert und applaudieren. Paul ist auch sehr enthusiastisch.	
00:28:35		Max hat Beppo zur gleichen Prüfungskommission gebracht. Die Leute in der Kommission denken, Beppo ist noch einmal derselbe wie beim anderen Vorsingen. Max klärt sie auf, diese wollen das Vorsingen nur noch schnell hinter sich bringen. Beppo singt los.	
00:30:12		Einer der Mitglieder der Prüfungskommission brüllt, dass Beppo aufhören soll. Sie meinen dass Beppos Stimme nicht vergleichbar mit der von Tonio wäre.	
00:30:28		Schließlich lehnen sie Beppos Bewerbung ab. Max versucht verzweifelt sie umzustimmen, was ihm aber nicht gelingt.	
00:31:02		Max und Beppo verlassen enttäuscht den Saal. Im Treppenhaus kommt Beppo Gretl, die wohl denkt, dass Beppo Tonio ist, entgegen und gratuliert ihm zu seinem Erfolg.	
00:31:11		Beppo klärt sie über die Verwechslung auf und erzählt von seinem Misserfolg. Er lädt sie noch einmal in die Praterbude ein, um für sie zu singen.	
00:31:40		Beppo spricht davon, dass er einmal erfahren will, wie Glück denn so ist. Gretl verspricht in einer Stunde bei ihm vorbei zu schauen. Beppo geht.	
00:31:54		Tonio läuft die Treppe herunter in Gretls Arme. Sie gratuliert ihm. Er bedankt sich bei ihr, er habe immer nur an sie gedacht während des Gesangs, das habe ihm geholfen. Er sagt, Paul sei gerade beim Direktor.	
00:32:04	Innen/ Theater/Büro des Direktors	Paul spricht mit dem Direktor, Er handelt mit ihm einen Vertrag über hundert Schilling für jedes Mal singen und einer Wohnung in einem Hotel aus.	
00:32:58	Innen/ Theater/ Treppenhaus	Paul stürmt zu Tonio und berichtet ihm von dem abgeschlossenen Vertrag und der anstehenden Tournee. Tonio will Gretl alles mitteilen, Paul sagt dazu keine „Weibergeschichten“ mehr, da ihm jetzt die ganze Welt offen steht. Außerdem ist er ab sofort sein Manager.	

00:33:32	Außen/Tag/ Restaurant/Park	Beppo wartet vor dem Restaurant „Zur blauen Gans“ auf Gretl. Tonio wartet im Park auf Gretl. Lola kommt zufällig vorbei und teilt Tonio mit, dass Gretl sich mit Beppo verabredet hat.	Über diese Szenen wird im Hintergrund die Titelmelodie gespielt;
00:34:10		Paul kommt bei Tonio vorbei und will wissen, ob er Tonio gesehen hat. Er sagt zu Beppo, dass Tonio sich mit Gretl trifft.	
00:34:41		Tonio sitzt mit Max auf einer Parkbank. Er erklärt, dass er und Paul weg gehen, weil ein hier bleiben ohne Gretl keinen Sinn macht. Max meint dazu, er soll über sein erreichtes froh sein und Beppo auch etwas Glück gönnen.	
00:34:56	Innen/Wohnung Kaspars	Paul und Max packen zusammen den Koffer für Paul. Paul sagt, dass Max die Bude weiter führen soll. Max wünscht ihm alles Gute. Sie diskutieren über die Geschichte, die wegen Gretl zwischen Beppo und Tonio angeblich passiert ist.	Die Musik ist wieder aus.
00:35:58		Max droht Paul mit Rauswurf, wegen seiner verleumdenden Worte gegenüber Beppo. Sie streiten sich heftig deswegen.	Überblendung zur nächsten Szene;
Sequenz 03			
00:36:01	Innen/Wohnung Kaspars	Max sitzt beim Geld zählen an einem Tisch als ihm Beppo einen Zeitungsausschnitt zeigt. Beppo hat ein Album angelegt, er klebt den Zeitungsausschnitt zu den anderen unter den Worten von Max „Der hat’s geschafft...“	
00:36:29		Beppo fragt Max nach dem warum er nicht auch so einen Erfolg hat. Max prophezeit ihm bessere Zeiten. Er erzählt ihm eine Art schönes Märchen von einem Mann, der ihm einen Vertrag zur Karriere in Amerika, dem „Dollarland“, anbieten wird.	
00:38:25	Innen/ Varieté der Kaspars/ Manege	Beppo sitzt gebeugt als Harlekin verkleidet am Rand der Manege.	
00:38:42		Er beginnt das Lied „ <i>Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben</i> “ zu singen. Max hört ihm dabei aufmerksam zu.	
00:40:20		Lola und Rudi gehen Arm in Arm an der Manege vorbei und küssen sich.	
00:40:32		Beppo wirft sich weinend zu Boden.	
00:40:36	Außen/Tag/Vor einem Kiosk	Max begegnet Gretl. Er wirft ihr vor, dass das Spielchen mit den „Jungs“ nicht in Ordnung war. Sie sagt dazu, das Tonio sowieso in der Welt unterwegs ist und sie ihn vergessen hat. Max macht sie allerdings auf Beppo aufmerksam, der immer noch an sie denkt.	
00:41:20		Gretl ist arbeitslos. Max schlägt ihr vor, in der Praterbude zu arbeiten. Sie nimmt an.	
00:41:47	Innen/Wohnung der Kaspars	Max kommt mit einer Platte auf die Beppo anscheinend schon gewartet hat. Beppo legt die Platte sofort auf. Es ist eine, auf Italienisch gesungene, Aufnahme von Tonio.	
00:42:23		Max und Beppo lauschen aufmerksam der Aufnahme, als ein Mann in den Raum tritt.	
00:43:03		Der Mann stellt sich als der Theateragent „Tomasetti“ vor. Er sagt, er erkennt die Stimme Tonios unter hundert heraus. Max ist begeistert, sein „Märchen“ von dem Mann mit der goldenen Füllfeder und einem Vertrag geht nun in Erfüllung.	
00:43:24		Max schlägt den Herren vor, dass er sich Beppo anhö-	

		ren soll. Dieser verneint und meint, er würde lieber die Platte von Tonio zu Ende hören.	
00:43:32		Max willigt ein und schickt Beppo hinter den Vorhang zum Grammophon.	
00:43:39		Beppo will schon den Apparat starten, da meint Max zu ihm er soll das Lied hinter dem Vorhang singen.	
00:44:01		Herr Tomasetti sitzt in einem Stuhl und lauscht aufmerksam dem Lied, Max und Tonio stehen hinter dem Vorhang. Die Musik kommt von der Platte.	
00:44:33		Tomasetti scheint wirklich nicht zu bemerken, dass Beppo der Sänger ist.	
00:44:42		Gretl betritt den Raum durch eine Seitentür. Erst lächelt sie, blickt dann wieder sehr ernst.	
00:46:02		Max fragt bei Herrn Tomasetti nach, ob er weiß wer denn gerade gesungen hat. Dieser geht von Tonio Forti aus.	
00:46:18		Max klärt Herrn Tomasetti auf. Tomasetti lacht lauthals und geht.	
00:46:40		Gretl kommt nun zu Beppo und reicht ihm die Hände. Er blickt sehr angestrengt. Sie lobt seinen Gesang.	
00:47:18		Gretl klärt Beppo darüber auf, dass sie weil sie keine Zeit hatte, weder zu ihm noch zu Tonio gekommen ist. Beppo lacht wieder.	
00:47:28		Gretl sagt, dass sie jetzt in der Praterbude mitarbeitet und sie will mit Beppo gut Freund sein.	
Sequenz 04			
00:47:32	Innen/ Theaterbühne/ Konzertsaal	Tonio singt vor großem Publikum wieder als Harlekin.	
00:47:47	Innen/Varieté der Kaspars/ Manege	Beppo singt im Varieté vor ein paar Leuten auch im Harlekinkostüm.	Hier wird immer wieder überblendet, von Tonio auf Beppo und umgekehrt;
00:48:14	Innen/ Theaterbühne/ Konzertsaal	Tonio entet einen Riesen Beifall für seine Darbietung.	
00:48:23	Innen/ Varieté der Kaspars/ Manege	Für Beppo klatschen die Leute ebenfalls, auch wenn das nur um die fünf sind.	
00:48:43		Max, der auch in der Manege mit agiert hat, setzt sich betrübt an den Rand dieser.	
00:49:12		Max spricht vom Verkauf der Praterbude, Beppo ist geschockt.	
00:49:24		Gretl spricht mit Rudi über seine Trennung von Lola Er meint dazu, das er sie nie geliebt hat, aber von Gretl war er schon bei der ersten Begegnung angetan.	
00:49:54		Während dessen erklärt Beppo Max, dass er Gretl liebe und sie heiraten will.	
00:50:16		Beppo lädt Gretl zu einem Ausflug nach Klosterneuburg ein.	
00:50:26	Außen/Tag/ Donau/ Schiff/	Beppo und Gretl machen eine Fahrt auf einem Donauschiff und spazieren anschließend durch Klosterneuburg und am Donauufer entlang.	Touristische Bilder;
00:51:06		Beppo singt Gretl ein Ständchen auf Italienisch.	Während des Gesangs schwenkt die Kamera über das Kloster;
00:52:25		Beppo sagt zu Gretl das, wenn sie bei ihm ist, er ein ganz anderer Mensch ist. Er denkt außerdem daran, dass er mit ihrer Unterstützung Karriere machen kann.	

		Sie rät ihm nur an sich zu glauben.	
00:52:36	Außen/Fenster des Kaspar Hauses im EG.	Ein Postbeamter klopft an das Fenster von Max. Der Postbeamte will ihm einen Geldbrief von Paul überreichen, er verweigert die Annahme.	
00:53:43	Innen/Variété der Kaspars	Rudi spricht mit Lola über die Trennung von ihr. Sie meint das Gretl ihn nur an der Nase herum führt und ihm seine Entscheidung später einmal leidtun wird. Er meint, dass sie das nix angeht.	
00:54:09	Außen/Vor dem Variété der Kaspars	Während dessen kommen Gretl und Beppo zurück von ihrem Ausflug. Beppo meint, dass dies der schönste Tag in seinem Leben war.	
00:54:30		Max warnt Beppo vor einer Enttäuschung.	
00:54:41	Innen/Variété der Kaspars/Obergeschoß	Gretl trifft in einem Zimmer auf Rudi. Er fragt sie, wo sie den ganzen Tag gewesen ist.	
00:55:08		Beppo kommt herein, um Gretl einen Antrag zu machen, bleibt aber an einem Vorhang stehen, als er Gretl und Rudi hört. Sie sagt zu Rudi, dass er der einzige sei und „der kleine Beppo“ nur ein netter Junge sei, mit dem sie einen Ausflug gemacht hat.	Laut dem Tongeräusch küssen sich Gretl und Rudi;
00:55:33		Beppo steht wie erstarrt an dem Vorhang.	
00:55:36		Gretl und Rudi liegen sich küssend in den Armen. Sie gehen ab, Beppo bleibt im Raum zurück, sie haben ihn nicht bemerkt.	
00:56:05		Beppo senkt den Kopf und setzt sich. Er beginnt auf einen Zettel etwas aufzuschreiben.	
00:56:42		Max betritt den Raum und fragt, was Gretl zu ihm gesagt hat. Er merkt an, dass Beppo noch gar nicht umgezogen ist. Beppo meint dazu, dass er mit der Frage noch warten wird.	
00:57:18		Max sieht sich den Zettel von Beppo etwas genauer an.	
00:57:20		Auf dem Zettel steht „Mein lieber Onkel Max! Ich kann nicht mehr weiter“	
00:57:38		Max will mit Beppo reden, doch die Musik für die beginnende Vorstellung ertönt aus dem Hintergrund. Beppo meint, dass er den Clown heute besonders gut spielen wird.	
00:57:46		Beppo meint, dass er heute weiß was das ist, so ein „Wurstel“. Max versucht ihn zu trösten und fragt Beppo, ob er Gretl wegschicken soll. Beppo sagt dazu nein, da Gretl ja nichts dafür kann.	
00:58:22		Beppo ist wieder als Harlekin geschminkt. Max versucht Leute anzulocken. Beppo sitzt weinend vor den Spiegel.	Beppo ist in Großaufnahme zu sehen; er blickt kurz direkt in die Kamera; im Hintergrund hört man Max rufen;
00:59:09	Innen/Variété der Kaspars/Manege	Gretl und Rudi beenden gerade ihre Nummer. Max kündigt „Den singenden Clown“ an. Beppo tritt in die Manege. Er singt das Lied „Es wird im Leben...“.	Gretl und Rudi sind im Hintergrund zu sehen;
01:01:41		Beppo bricht weinend zusammen, Max fängt ihn auf, Beppo singt weiter.	
01:02:26		Nun fällt Beppo noch einmal Max weinend in die Arme.	
01:02:34	Außen/Tag/Terrasse eines Hotels im Süden/	Tonio und Paul sitzen beim Essen auf einer Terrasse. Sie sitzen unter einem Sonnenschirm. Palmen umringen sie.	

01:02:37		Paul spricht davon, dass Max das Geld wieder einmal zurück gewiesen hat. Tonio spricht davon, dass er große Sehnsucht nach den anderen beiden hat.	
01:02:54		Sie sprechen über die Reise nach Wien und das Beppo diesmal mit auf die Tour gehen soll. Paul spricht über die finanzielle Sache, das Wien eigentlich nicht so ein gutes Angebot ist.	
Sequenz 05			
01:03:00		Tonio redet von Gretl und was wohl aus ihr geworden ist. Paul meint, dass er den „alten Max“ auch ganz gerne wieder sehen will.	
01:03:11	Außen/Tag/ Wien/Prater	Paul und Tonio sitzen in einem Fiaker und fahren die Praterallee entlang. Tonio singt vor sich hin.	Von vorne „begleitet“ die Kamera den Fiaker als Kamerafahrt; beim Blick auf die Protagonisten von der Seite läuft im Hintergrund eine Rückprojektion; Zwischendurch ist der Kamerablick nach oben zum Himmel mit seitlich vorbei „laufenden“ Bäumen bzw. auf die Hinterteile der Pferde gerichtet>Sicht des Fahrers; auch die Menschen im Park werden gezeigt; wenn die Pferde seitlich zu sehen sind, ist dies KEINE Rückprojektion; Bild (Lippenbew.) und Ton sind teilw. nicht synchron (DVD Version ?);
01:04:36		Am Wegesrand stehen viele Menschen und winken Tonio und Paul beim vorbei fahren mit weißen Tüchern.	
01:04:51		Tonio spricht davon endlich wieder in Wien zu sein. Er freut sich endlich wieder zu Hause zu sein. Paul stimmt ihm zu und schwärmt von all den Attraktionen, vor allem des Praters.	
01:05:35		Paul textet gegen Ende des Liedes ein paar Sätze in die Melodie.	Situationskomik;
01:06:38		Nun setzt auch der Fiaker auf wienerisch mit ins Lied ein. Paul meint, er soll wieder Fiaker fahren.	
01:06:57		Menschen tanzen auf einem großen Platz vor einem Café.	Viele Paare tanzen; hier sitzen aber auch viele Leute in dem Café;
01:07:20		Wieder sind Menschen am Wegesrand mit weißen Tüchern am Winken.	Im Hintergrund ist ein großes Chorensemble zu hören, die die Titelmelodie singen;
01:07:26		Hinter dem Fiaker läuft eine Menschenmenge hinterher.	Vor allem Kinder sind zu sehen;
01:07:47		Wieder die winkenden Menschen am Wegesrand.	
01:07:59		Tonio und Paul fahren im Fiaker an einer Gaststätte vorbei.	Die Kamera filmt hier von innen nach außen durch die Fenster; in einem Schwenk von

			rechts nach links; das Kino Paris ist kurz zu sehen;
01:08:15		Der Fiaker hält am Platz vor dem Riesenrad. Die Menschenmenge ist noch begeistert um Tonio und Paul versammelt.	
01:08:19	Außen/Tag/Vor dem Varieté der Kaspars	Max sitzt an der Kassa und schreibt etwas in ein Buch. Gretl stürmt herbei und sagt zu ihm, dass „sie“ kommen. Max fragt erst wer kommt.	
01:08:35		Max ist aufgeregt, er fragt nach Beppo.	
01:08:53		Gretl meint, Beppo soll nicht vor Tonio davon laufen. Max schreit sie an, dass sie mit ihrem Charakter sich da nicht einmischen soll.	
01:09:01		Max sagt zu Beppo dass er in die Bude gehen soll und weist Gretl an, das auszurichten, was er gesagt hat.	
01:09:16		Paul und Tonio haben sich durch die Menge bewegt.	
01:09:22		Tonio stürmt zu Gretl und begrüßt sie.	
01:09:34	Außen/Tag/Hinter dem Varieté der Kaspars	Max und Beppo sitzen versteckt hinter dem Varieté. Max erzählt wieder von einer Zukunft der beiden als Schausteller.	
01:09:45		Tonio ruft nach den beiden, Beppo will zu ihm, Max hält ihn zurück. Max meint, dass er sich furchtbar schämt du Tonio und Paul ihn so nicht wiedersehen darf.	
01:10:04		Max fragt nach dem warum die anderen beiden Beppo nicht geholt hätten. Warum das Leben so ungerecht ist. Beppo beruhigt ihn, dass sie nichts dafür können.	
01:10:15	Außen/Tag/Vor dem Varieté der Kaspars	Paul wirbt Gretl an für die Tour. Tonio meint, er wird dann nur für sie singen. Paul meint zu Gretl, dass Max und Beppo am nächsten Morgen ins Hotel kommen sollen.	
01:10:31	Innen/Theater/Büro der Theaterdirektion	Paul und Tonio verhandeln mit einer Dame über das Engagement von Gretl.	
01:10:50	Innen/Theater/Büro des Theaterdirektors	Paul verhandelt mit dem Theaterdirektor. Paul droht den Auftritt von Tonio abzusagen, wenn er die Bedingungen nicht akzeptiert.	
01:11:14		Paul sagt, dass Tonio heute nicht singen wird.	
01:11:31	Außen/Tag/Vor dem Varieté der Kaspars	Max steht vor dem Varieté und versucht verzweifelt Leute in die Vorstellung zu bekommen. Diese wollen aber nicht.	
01:12:17		Max spricht mit dem geschminkten Beppo an der Kassa. Max sagt, dass sie die Bude zu machen und zu Tonio gehen.	
01:12:51		Beppo kann nicht verstehen, dass Gretl sich von Tonio engagieren lässt, da sie ja Rudi liebt. Max sagt ihm, dass er viel zu viel an das Mädel denkt.	
01:13:13	Innen/Theater/Büro des Theaterdirektors	Der Theaterdirektor ist aufgeregt, weil Tonio noch immer nicht erschienen ist. Ihm wird gesagt, dass Tonio einen „Autoausflug“ gemacht hat. Der Direktor weist das „Fräulein Hoffmann“ an, sich ein Auto zu nehmen und Tonio suchen zu gehen.	
01:13:38		Gretl wird, in ein Bühnenkostüm gekleidet, herein gebracht. Der Direktor meint, sie muss wissen, wo Tonio gerade ist. Er droht mit Entlassung eines Herrn im Zimmer.	
01:13:52	Innen/	Beppo und Max betreten das Theater.	

	Theater/ Eingangsbe- reich		
01:14:07		Der Portier stürmt auf Beppo mit den Worten „Herr Forti! Da sind sie ja endlich!“ los. Max und Beppo sind erst verwirrt.	
01:14:15		Der Portier zerrt an Beppos Arm. Er will ihn zur Garderobe bringen. Max versucht das zu unterbinden.	
01:14:27	Außen/ Park/Auto	Tonio und Paul sitzen in einem Cabrio. Paul spricht von dem guten Versteck, Tonio spricht von der Einhaltung des Vertrages.	
01:14:37	Innen/ Theater/Hinter der Bühne	Der Theaterdirektor und eine weiterer Mann zerren wieder an Beppo herum. Sie wollen ihn auf die Bühne schupsen. Max versucht das zu verhindern.	
01:14:45	Innen/ Theater/Bühne	Beppo wird schwungvoll auf die Bühne geschupst.	Kurzes Gelächter im Zuschauerraum; dann Applaus und die Musik setzt ein;
01:14:57		Beppo beginnt zu singen.	
01:15:16	Innen/ Theater/Hinter der Bühne	Die drei Herren hinter der Bühne sehen nun alle erleichtert aus.	
01:15:25	Außen/ Park/Auto	Paul spricht davon, dass er weiß was er tut. Er meint, dass die Premiere auch im Radio übertragen wird. Paul will die Meldung der Absage hören, Tonio will zurück ins Theater.	
01:15:46		Paul schaltet das Radio ein. Tonio erkennt sofort, dass Beppo da singt. Paul beschließt sofort ins Theater zu fahren.	
01:16:24	Innen/ Theater/Bühne	Gretl tanzt im Hintergrund auf einem Podest.	
01:16:52	Innen/ Theater/ Eingangsbe- reich	Tonio und Paul betreten das Theater. Der Portier ist verwirrt, er spricht von zwei Fortis. Die beiden gehen in Richtung Treppe.	
01:17:36	Innen/ Theater/Hinter der Bühne	Paul stürmt mit Tonio zum Direktor und Max hin. Er schubst nun Tonio auf die Bühne und geht auch mit hinaus, entschuldigt sich und geht wieder hinter den Vorhang.	
01:17:48	Innen/ Theater/Bühne	Tonio beginnt „ <i>Heut´ ist der schönste Tag in meinen Leben</i> “ zu singen.	
01:17:54	Innen/ Theater/Hinter der Bühne	Paul beschuldigt Max des Betruges. Max meint, „sein“ Beppo hat gesungen und er wird wieder singen.	
01:18:15		Max sucht Beppo. Dieser steht am anderen Bühnenrand.	
01:18:28	Innen/ Theater/Bühne	Max stößt Beppo zu Tonio auf die Bühne. Er beginnt sofort zu singen.	„Beppo“ ist ganz rechts am Bildrand; „Tonio“ ganz links; jeweils in einer eigenen Einstellung; es wird immer hin- und her geschnitten;
01:19:12	Innen/ Theater/Hinter der Bühne	Die beiden Onkel versuchen die beiden Brüder zur Höchstleistung zu treiben.	Das Publikum applaudiert wie wild;
01:20:47	Innen/ Theater/ Eingangsbe- reich	Rudi versucht in das Theater zu kommen, der Portier hält ihn zurück. Er will zu Gretl. Er redet von Gretl als seine Braut, der Portier meint, er ist Gretls Vater.	

01:21:13		Rudi kommt an dem Portier vorbei und stürmt zur Treppe.	
01:21:18	Innen/Theater/Bühne	Die Zuschauer applaudieren enthusiastisch.	
01:21:22	Innen/Theater/Hinter der Bühne	Rudi sagt zu Gretl sie soll zu ihm kommen. Sie meint, dass die „beiden“ sie nicht mehr brauchen. Max und Paul kommen auch dazu. Gretl meint, sie sollen Beppo und Tonio von ihr grüßen, sie wird sie nie vergessen.	
01:21:38		Paul schlägt Max vor sich wieder zu vertragen.	
01:21:46	Innen/Theater/Bühne	Die beiden Forti Brüder stehen nebeneinander auf der Bühne und singen „ <i>Heut´ ist der schönste Tag in meinen Leben</i> “	Optischer Trick;
01:22:16	Innen/Theater/Hinter der Bühne	Max und Paul sehen sehr zufrieden drein. Sie umarmen sich.	
01:22:25		ENDE	

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beleuchtet in einem kleineren Rahmen das Filmschaffen jüdischer Regisseure der Zwischenkriegszeit in Österreich in den Jahren 1920 – 1936. Die Arbeit gibt des Weiteren einen kurzen Überblick in die Mechanismen des Antisemitismus, der Filmpolitik innerhalb Österreichs dieser Jahre und soll durch die Filmanalysen von vier Werken einen Einblick in die „Funktion“ der Filme des gewählten Zeitraumes aufzeigen. Die gewählten Filmschaffenden sollen nicht in die Rolle als „die jüdischen“ Filmschaffenden der 1920er und -30er Jahre versetzt werden, sondern beispielhaft den Umgang mit den sozialpolitischen Umwälzungen der damaligen Zeit aufzeigen mit Hinblick auf den schwellenden Antisemitismus und des immer stärker werdenden Deutschnationalismus und Faschismus.

Innerhalb der Arbeit wird somit der genannte Zeitraum auf Basis der weiterführenden Thesen bezüglich der Reaktion von Filmschaffenden aufgezeigt. Die grundlegendsten Mechanismen der politischen Strömungen werden kurz erläutert. Die kulturpolitischen Bewegungen innerhalb der ersten Republik und des Ständestaates sollen ebenfalls dargelegt werden. Dies bildet die erwähnte Basis, auf der - neben vielen anderen Kunstrichtungen - die Filmschaffenden besonders hervorgehoben werden. Die Gruppe der jüdischen Filmschaffenden tritt daraus noch einen Schritt weiter hervor, da sie als die Opfer des Antisemitismus und Faschismus am meisten in ihrem Schaffen beeinträchtigt wurden.

Die leitende Frage lautet, ob und wie die jüdischen Filmschaffenden auf die Antisemitischen und Faschistischen Tendenzen der Jahre 1920 – 1936 reagiert haben. Ob eine Art „Gegenoffensive“ oder „Gegenpropaganda“ durch die jüdischen Filmschaffenden stattfand, ist ebenfalls ein Punkt, den es zu beantworten gilt. In diesem Zusammenhang sollen die Filmbeispiele aufzeigen, inwiefern diese Aufarbeitung stattfand.

Die Methode der Filmanalyse soll den Inhalt der gewählten Beispiele darlegen und die Grundzüge der einzelnen Werke herausarbeiten. Die Grundlage bilden angefertigte „Erweiterte Sequenzprotokolle“ die im Anhang der Arbeit vorzufinden sind. Anhand dieser Protokolle kann der filmische Inhalt bis in einzelne Details nachvollzogen werden. Für die Filmanalysen wurden die Bereiche herausgelöst, welche am treffendsten die einzelnen Punkte beleuchten. Die Beantwortung der aufgeworfenen Fragen findet im letzten Abschnitt der Arbeit statt. Dieser Abschnitt soll des Weiteren einen Überblick über die Arbeit und dem zu Grunde liegenden Material aufzeigen.

Lebenslauf

Name: Fischer Stefan Willi Fritz
Geburtstag: 19. Juli 1979
Geburtsort: München/BRD

Schulischer Werdegang:

1989 Abschluss Volksschule Sachsenburg/ Kärnten
1993 Abschluss Hauptschule Möllbrücke/ Kärnten
1997 Abschluss Lehre zum Tischlergesellen Fa. Draumöbel/ Kärnten

Universitärer Werdegang:

2006 – 2013 Studium der Soziologie und Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang:

1997 – 2006 Tätig als Tischlergeselle in verschiedenen Betrieben in Kärnten
Seit Dezember 2011 Tätig als Mitarbeiter der Digitalen Services in der Österreichischen Nationalbibliothek