



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Österreichische Nachkriegsfilme – zwischen Aufarbeitung und Identitätsfindung“

verfasst von

Gloria Christina VOCK

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung,
Deutsch

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
1. Einleitung	7
2. „Stunde Null“ – Neubeginn?	
Zu den historischen Hintergründen	9
2.1 Weitere Aspekte zur „Stunde Null“	13
3. In der Kunst nicht viel Neues?	
– Die österreichische Filmlandschaft der Nachkriegszeit	16
3.1 Überblick	16
3.1.1 Der „rote Faden“ (stofflich und formal)	16
3.1.2 Ansätze der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit	18
3.2 Neue Gesichter?	
Das „Personal“ des österreichischen Nachkriegskinos	20
3.2.1 Personelle Brüche und Kontinuitäten – ein Beispiel	22
4. Vom Bemühen um Aufarbeitung	26
4.1 „Das andere Leben“ (1948)	27
4.1.1 Sequenzanalyse (18:05-22:51)	27
4.1.2 Darstellung und weitere Analyse	29
4.1.3 Das „Film-Studio des Theaters in der Josefstadt“	31
4.1.4 Aussage	32
4.2 „Der Prozeß“ (1948)	33
4.2.1 Sequenzanalyse (47:30-50:15)	34

4.2.2 Filmische Darstellung	36
4.2.3 Hintergründe	37
4.2.4 Zentrale Aussagen des Films und seiner Figuren	39
4.3 „Die letzte Brücke“ (1953).....	40
4.3.1 Analyse der Handlung und Darstellungsweise	41
4.3.2 Sequenzanalyse (90:36-92:30)	44
4.3.3 Weitere Aspekte	46
4.4 Conclusio	46

5. „Österreichische Ikonen“:

Personen, Kunstwerke, Bauwerke, Landschaften, Wiederaufbau und transportierte Geschichtsbilder 48

5.1 „1. April 2000“ (1952)	49
5.1.1 Hintergründe und Auffälligkeiten	49
5.1.2 Exemplarisches Beispiel der Geschichtsverfälschung	55
5.1.3 Filmische Analyse	55
5.1.4 Sequenzanalyse	57
5.1.5 Resümee	59
5.2 „Der Engel mit der Posaune“ (1948)	59
5.2.1 Hintergründe	59
5.2.2 Filmische Darstellung und weitere Aspekte	64
5.2.3 Sequenzanalyse	66
5.2.4 Aussage und Wirkung	66
5.3 „Der weite Weg“ (1946)	67
5.4 „Gottes Engel sind überall“ (1947)	71
5.5 Identität damals und heute (?)	73

6. Thematische Tiefenanalyse – Heimkehrer, Geschlechterrollen, Antisemitismus und die Sehnsucht nach Frieden	75
6.1 Heimkehr(er)	75
6.1.1 „Der weite Weg“ (1946)	75
6.1.2 „Gottes Engel sind überall“ (1948)	77
6.1.3 Historische Hintergründe	79
6.2 Geschlechterrollen, Frauenrollen	80
6.2.1 „Der weite Weg“ (1946)	81
6.2.2 „1. April 2000“ (1952)	83
6.2.3 Zusammenfassung	85
6.3 Antisemitismus, Rassismus	86
6.3.1 „Das andere Leben“ (1948)	87
6.3.2 „Der Prozeß“ (1948)	89
6.3.3 Seitenblicke	91
6.4 Die Sehnsucht nach Frieden	92
6.4.1 „Gottes Engel sind überall“ (1948)	92
6.4.2 „Die letzte Brücke“ (1954)	94
6.5 Conclusio	95
 7. Der Umgang mit den genannten Filmen – damals und heute.	
Ausgewählte Beispiele	96
7.1 Das Projekt „Filmschatz Österreich“	96
7.2 Das thematisch „Heikle“	97
7.2.1 „Das andere Leben“ (1948)	97
7.2.2 „Der Prozeß“ (1948)	98
7.3 Österreich ist wieder lieb	100
7.3.1 „Der Engel mit der Posaune“ (1948)	100

7.3.2 „1. April 2000“ (1952)	102
8. Didaktische Überlegungen	106
9. Rekapitulation und Ausblick	109
9.1 Überlegungen und Erkenntnisse	109
9.2 kurzer Ausblick	112
9.3 Resümee	113
Nachwort	115
Quellen	116
Anhang	122
Zusammenfassung	130
Lebenslauf	131

Vorwort

Filme schaffen Identität. Das ist eine zentrale Aussage dieser Arbeit, da dies auf Zeiten, in denen neue Inhalte, neue Werte und neue Ziele vermittelt werden sollen, in besonderem Maße zutrifft. Eine solche Zeit der Umbesetzung und Neubesetzung von Erfahrungen, Ereignissen, Vergangenheiten und Zukunftsperspektiven, war in Österreich die unmittelbare Nachkriegszeit nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die letzte Generation, die von diesen Idealen noch etwas „aus erster Hand“ – also von Menschen, die damals bereits „live dabei“ waren, vermittelt bekommt bzw. vermittelt bekommen hat, ist die, die jetzt etwa zwischen 20 und 30 Jahre alt ist. Also meine Generation.

Ich durchlief, was die Perspektive betrifft, aus der ich diese Filme betrachte, eine wirkliche Entwicklung. Begonnen hat alles mit recht heiteren und glücklichen Fernsehnachmittagen als Kind, als es mir noch nicht so wichtig war, was da flimmerte, da der Sonntagnachmittag bei der Großmutter – versüßt von jeder Menge Kuchen und einem relativ großen Maß an Geborgenheit, einfach gemütlich war. Als dann die Pubertät kam, erweckten diese in schwarz-weiß oder bereits in allzu strahlenden Farben gedrehten Werke, schon ein gewisses Interesse, das auch in einem Fluchtpunkt begründet lag, den für mich damals wohl Geschichte allgemein und Filme aus vergangenen Zeiten und Welten im Besonderen dargestellt haben.

Je weiter jedoch meine Beschäftigung mit der Thematik ging – mit etwa 15 fing ich an, Bücher dazu zu lesen, etc. – und je differenzierter und reflektierter meine Gedankenwelt wurde, umso mehr hinterfragte ich die gesellschaftspolitischen Gesamtzusammenhänge, aus denen heraus Kunst jeweils entsteht. Die Universität brachte schließlich die kritische Perspektive, die Voraussetzung ist, für jede einigermaßen wissenschaftliche Auseinandersetzung, die jedoch, und das ist mir wichtig zu betonen, nicht den ganzen Zauber wegbläst, der das alte Zelluloid umflirt.

Zu Hause wurde mein dahingehendes Interesse lange Zeit eher belächelt, ja sogar schon für übertrieben gehalten, doch bin ich froh, dass nun allen das Spannende und die Sinnhaftigkeit an diesem Interesse klar geworden sind und ich danke meiner Familie jedenfalls für die Unterstützung in unzähligen Lernprozessen, die ich bis zum heutigen Tag durchlaufen durfte und an denen mir immer die Freude erhalten blieb und auch erhalten wurde.

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit Fragen zum österreichischen Nachkriegsfilm, der in seiner Multiperspektivität und dennoch oft großen Einfältigkeit, in seiner Liebenswürdigkeit, die manchmal Schrecknisse und Vergangenheiten überdeckt, in seiner Widersprüchlichkeit und seinem Paradoxienreichtum ein wenig ergründet werden soll.

Gab es einen „Neubeginn“ im Kulturschaffen der Zweiten Republik? Wie veränderte sich die Filmlandschaft nach Ende des Zweiten Weltkrieges? Und welche Aufgaben kamen ihr in dieser Zeit zu? Wer „verteilte“ eigentlich diese Aufgaben? Wie wurde Identität vermittelt? Was wurde nun propagiert? Welche Bilder sollten von Österreich vermittelt werden bzw. welches Geschichtsbild wurde vermittelt? Wurde in österreichischen Nachkriegsfilmen Aufarbeitung des eben Geschehenen betrieben? Wenn ja, in welchen Formen? Wie wurde mit Filmen, die vielleicht nicht so ganz dem Mainstream entsprachen, umgegangen? Und wie sieht dieser Umgang heute aus?

Das sind nur einige jener Fragen, die im Zuge dieser Arbeit erörtert werden sollen. Hinzu kommen noch inhaltliche Fragen vielfältigster Art, für welche die – für diese Arbeit ausgewählten – sieben Filme als Vergleichsobjekte herangezogen und analysiert werden sollen.

Die eingehende Sichtung der besprochenen Filme wird vor allem anhand des Werkes zur Filmanalyse von Helmut Korte¹ vorgenommen, das die Parameter Filmrealität, Bedingungsrealität (Kontext I), Bezugsrealität (Kontext II) und Wirkungsrealität als Dimensionen der Filmanalyse vorschlägt.² Vereinfacht gesagt, werden also nach der Handlung die Hintergründe und Besonderheiten genauer beleuchtet.

Während der Beschäftigung mit diesem Thema ist besonders auffällig, dass es eigentlich nur eher jüngere Literatur dazu gibt, wobei dies oft Diplomarbeiten sind, die bekanntlich sehr kritisch zu lesen sind, und die Wissenschaft ganz offensichtlich erst in jüngster Zeit (etwa 15 Jahre) dieses Feld so richtig anerkannt bzw. für sich entdeckt hat.

Dennoch habe ich mich bemüht, möglichst vielfältiges Material zu sichten, bestehend aus „Primärquellen“ (die behandelten Filme), Monographien, wissenschaftlichen Aufsätzen und

¹ Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Erich-Schmidt-Verlag, Berlin 2010. 4. Auflage.

² ebenda, S.23

Artikeln, Internetquellen und auch einigen filmischen bzw. schriftlichen Berichten aus der Entstehungszeit der Filme.

Als ganz besonders hilfreich bei der Bearbeitung erwies sich stets das Filmarchiv Austria – genauer gesagt Mag. Thomas Ballhausen, der Betreuer des dortigen Studienzentrums, von wo ich mir einerseits die Filmkopien holte, mit denen ich arbeiten durfte und andererseits auch für die Arbeit sehr entscheidende Informationen erhielt, nicht zuletzt von der Homepage des Filmarchivs, wo es einiges an Materialien zu finden gibt, u.a. div. Filmprogramme mit Beiträgen von Fachleuten.

Den eigentlichen Anstoß für die Beschäftigung mit meinem Thema gab die Reihe „Filmschatz Österreich“, die in den letzten Monaten – in mehreren Tranchen – auf ORF III lief und restaurierte Filme aus der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigte, von denen zwei auch in dieser Arbeit besprochen werden. Die Rechte an diesen Filmen hält die Bank Austria, was mich dazu veranlasste, der dortigen Kulturabteilung einige Fragen zu stellen, die vor allem die Geschichte dieser Filme und die Auswahl aus dem Fundus betrafen. Schließlich besitzt die Bank noch die Rechte an immerhin dreißig österreichischen Nachkriegsfilmen, was die Frage aufwirft, warum manche nun restauriert wurden und andere nicht bzw. wer diese Auswahl getroffen hat. Zudem einige weit brisantere Themen behandelnde Streifen weiter im Verborgenen gehalten werden... In jedem Fall erhielt ich sehr bereitwillig einige Informationen, die mir beispielsweise von der diesbezüglich Zuständigen im Filmarchiv versagt blieben.

Es erscheint mir an dieser Stelle noch als besonders wichtig zu erwähnen, dass Grenzen aller Art bei einer solchen Analyse von kulturellen Produkten einer einigermaßen bestimmten Zeitspanne, immer fließend sind. Die besprochenen Filme stellen lediglich eine Auswahl dar, die vor allem unter dem Gesichtspunkt der thematischen Vergleichbarkeit und eines ganz persönlichen Interesses getroffen wurde. Jeder der ausgewählten Filme, dient in verschiedenen Kapiteln als Objekt, an dem Bestimmtes exemplarisch dargestellt wird.³

Wie ich auch keinesfalls behaupten möchte, dass sich die Nachkriegszeit nicht länger zieht, als bis zu meinem als zeitlich letzten besprochenen Film „Die letzte Brücke“ (1953). Zudem haftet natürlich auch dieser Arbeit der unumgängliche Makel von der Unvollständigkeit der Analyse an, der mir zu jedem Zeitpunkt meiner Arbeit an diesem Thema bewusst ist.

³ Der Film „Duell mit dem Tod“ (1949) wäre etwa ebenfalls in diese Zeitspanne gefallen und hätte ein interessantes Untersuchungsobjekt dargestellt, jedoch hätte eine zusätzliche thematische Auseinandersetzung mit der Rolle der katholischen Kirche in der NS-Zeit, den Rahmen dieser Diplomarbeit schlicht gesprengt.

2. „Stunde Null“ – Neubeginn? Zu den historischen Hintergründen

Die Jahre zwischen dem Kriegsende 1945 und dem Zustandekommen des Staatsvertrags 1955 waren in Österreich bekanntermaßen sehr bewegte.

„Anfang April erreichten die sowjetischen Truppen Wien, und der Kampf um die Stadt begann – nach etwa einer Woche, am 13. April 1945, war es vorbei. (...) Erst spät im April und in den ersten Maitagen, also knapp vor der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945, die den Zweiten Weltkrieg beendete, drangen die Truppen der westlichen Alliierten in den westlichen österreichischen Bundesländern vor.“⁴

Nach einem Krieg, der alles bisher Dagewesene an Schrecken, Grausamkeit und Zerstörung noch übertroffen hatte, kann man sagen „Die Trümmerjahre nach 1945 mussten – nicht nur im übertragenen Sinn – den Schutt der Vergangenheit beseitigen und einen Wiederaufbau beginnen.“⁵

„In der Moskauer Deklaration von 1943 steht wörtlich: *Austria, the first free country to fall a victim to Hitlerite aggrassion, shall be liberated from German domination. They [England, USA und Sowjetunion] regard the annexion imposed on Austria by Germany on March 15, 1938 as null and void.* Eine implizit mögliche Wiederherstellung der Lage vor dem Anschluss – also eine Erneuerung des Austrofaschismus – verhinderte der Grundsatz, dass die Verfassung von 1920 (nicht die des Jahres 1934) die Grundlage der Neugestaltung bilden sollte.“⁶

Und vor allem auf dieses Dokument, von dem im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch die Rede sein wird, sollte man sich in Österreich in den folgenden Jahren und Jahrzehnten des Wiederaufbaus berufen. Nicht nur in politischer Hinsicht, um die Rahmenbedingungen für das Werden dieser jungen Demokratie zu schaffen, sondern gewissermaßen auch in moralischer, da Österreich hier erstmals als „erstes Opfer“ bezeichnet wird, was man sehr bereitwillig aufgriff und gleichzeitig eine wichtige Passage dieses Dokuments⁷ sehr gerne überlas, in welcher die Mitverantwortung Österreichs besprochen wird.

⁴ Vöclka, Karl: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. Heyne Verlag, München 2002. 5. Aufl. S. 316

⁵ ebenda

⁶ Vöclka: *Geschichte Österreichs*. S.317

⁷ Anhang

Der Krieg und die nationalsozialistische Herrschaft hatten ein gesellschaftliches Trümmerfeld hinterlassen. Kriegsheimkehrer, Kriegsversehrte, Traumatisierte, aus dem Exil Heimkehrende, KZ-Überlebende, Flüchtlinge, ehemalige Nazis, „Mitläufer/innen“, Menschen an der „Heimatfront“, die – vor allem in der sowjetischen Besatzungszone – mit Übergriffen, Hunger, Not und Angst zu kämpfen hatten und viele andere bildeten nun diese österreichische Nachkriegsgesellschaft, oder sagen wir, das, was sich so allgemein Gesellschaft nennt.

Wie im Zuge der vorliegenden Arbeit besonders deutlich gemacht werden soll, ging es in der Folge darum, all diese gesellschaftlichen, aber auch politischen Strömungen, diese Widersprüche auf allen Ebenen, einigermaßen zu glätten, um ein neues – nationales – Selbstbewusstsein herzustellen, das möglichst wenig mit den Schrecken und vor allem der Schuld der unmittelbaren Vergangenheit zu tun hat.

„Die Herrschaft der Nationalsozialisten endete mit einer Schreckensbilanz: Allein in Mauthausen kamen 120.000 Häftlinge um. Die große jüdische Gemeinde in Wien, vor dem Anschluss bekannten sich über 170.000 Personen zum mosaischen Glauben, existierte nicht mehr.“⁸

Viele Menschen in Österreich hatten sich an einem System beteiligt oder zumindest ein System mitgetragen und geduldet, das eine Glaubenszugehörigkeit zu einer „Rassenzugehörigkeit“⁹ machte, das in der Folge ein ganzes „Volk“ völlig vernichten wollte. Auf eine solche Vergangenheit lässt sich freilich kein Selbstbild aufbauen, das man womöglich auch noch ein bisschen mit christlichen Werten und Menschenrechten zu schmücken gedachte.

Der Antisemitismus – der sich im Laufe der Zweiten Republik wohl in allgemeine Fremdenfeindlichkeit verwandelte, blieb sicherlich in vielen Ecken der Gesellschaft erhalten und auch vieles, was die nationalsozialistische Propagandamaschinerie den Menschen an Ideologischem einzutrichtern versucht hatte, hielt sich noch einige Jahrzehnte in vielen Denkweisen Einzelner und der Gesellschaft.

„Die sozial und politisch durchaus notwendige Integration ehemaliger NSDAP-Mitglieder schuf nach einer kurzen Phase der strengeren Entnazifizierung etliche Grauzonen des heimlichen Einverständnisses mit dem Gedankengut Adolf Hitlers. Dazu passte das mehr als

⁸Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005. S. 25

⁹Begriffe wie „Rasse“ oder „Volk“ sind im deutschen Sprachraum historisch und ideologisch derart vorbelastet, dass sie in dieser Arbeit nur unter Anführungszeichen aufscheinen sollen.

reservierte Verhältnis zu den 150.000 Juden, die vor Pogromen in Osteuropa flohen und sich auf dem Weg nach Palästina oder in andere Länder vorübergehend in der Alpenrepublik aufhielten. Von den Amerikanern *privilegiert* behandelt, wurden sie Ziel eines rasch wiederauflebenden Antisemitismus. Die Wiedergutmachung zog sich hin.“¹⁰

Der Historiker Hannes Leidinger schreibt in seinem Beitrag zum Sammelband „Besetzte Bilder“ des Filmarchivs Austria: „Trotzdem fehlte es nicht an Neuanfängen. Nach den Konflikten der Zwischenkriegszeit etablierte sich eine Proporzdemokratie mit geringer Wählermobilität. (...) Nicht ganz unproblematisch vollzog sich indes auch der Abschied vom *großdeutschen Traum*. (...) Die Alliierten erklärten den Anschluss für null und nichtig, die Großkoalitionäre der Provisorischen Regierung Renner gleichfalls, ohne allerdings die eigene Schuld am Nationalsozialismus besonders zu beachten. Anders als die Moskauer Deklaration betonte man dadurch bloß den Opferstatus, der zu einem verhängnisvollen Gründungsmythos wurde.“¹¹

Nach dieser erwähnten kurzen Zeit der strengeren Entnazifizierung, in der man sich – was freilich auch und im Besonderen durch die Kultur- und Filmpolitik abgebildet wurde und worauf in dieser Arbeit noch eingegangen werden wird – durchaus einigermaßen ambitioniert zeigte, sich mit der eigenen, unmittelbaren Vergangenheit auseinanderzusetzen, folgte eine relativ lange andauernde Periode der Nachkriegszeit, die sich teilweise bis in die 1990er Jahre zog, in der man nicht gewillt war, sich mit dem Zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen (Mit-)Verantwortung der Österreicher/innen auseinanderzusetzen. Diese Verweigerung der Auseinandersetzung fand freilich auf vielen Ebenen (Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kirchen, etc.) statt, wobei die Kulturszene ein ganz besonderes Paradebeispiel in diesem Zusammenhang darstellt, was das nächste Kapitel näher beleuchten wird.

Leidinger zur weiteren Entwicklung der Selbstfindung Österreichs in der Zweiten Republik:

„Die *Opferthese* setzte sich uneingeschränkt durch. Mit ihr hielt die Tradition Einzug in die Nachkriegsgesellschaft. Habsburg-Nostalgie und Wien-Glorifizierung gehörten gleichermaßen zum Standardrepertoire wie der Folklorismus im Dienste des Fremdenverkehrs. Ein mit Dirndl und Lederhosen ausgestaffiertes Heimatidyll suchte seine feste Grundlage in den Prinzipien der Großväter. Hinter dem Wunschbild des guten alten Kaisers stand die Ordnungsmacht des Klerus. Nachdem auch viele Nationalsozialisten den

¹⁰ Moser [Hrsg.]: *Besetzte Bilder*. S.30

¹¹ Moser [Hrsg.]: *Besetzte Bilder*. S.29f

Glauben für sich entdeckt hatten, festigte die Kirche ihre Position. Vom politischen Katholizismus vor 1938 sagte man sich zwar los; eine zumindest am Land vorherrschende Volksfrömmigkeit bestimmte dafür aber den Alltag fast vollständig. Die alten Familienwerte standen solcherart wieder hoch im Kurs.¹²

Soweit ein Auszug aus Leidingers Einschätzung der österreichischen Nachkriegsgesellschaft.

Aus all diesen Facetten, die diese Nachkriegsgesellschaft ausmachten und all diesen Widersprüchlichkeiten, wie beispielsweise dem Vergessen-wollen dessen, was gerade war und woran man sich auch rege beteiligt hatte und der dennoch weiterexistierenden und manchmal auch bestimmenden Nazi-Ideologie, oder auch dem Umschwenken von Hitler'schen Großmachtsphantasien und „Herrenmenschentum“, hin zu einem neuen Image, geprägt von Gemütlichkeit, Nostalgie und Frömmigkeit, dieser Geschichtsverdrehung, die die Menschen in Österreich – im kollektiven Bewusstsein, von Tätern/innen oder zumindest „Mitläufern/innen“ bzw. Duldern/innen zu Opfern werden ließ; aus all diesen Facetten und Widersprüchlichkeiten erstanden – oft durch Umbesetzung – „neue“ Werte, neue Bilder, neue Images von Österreich und seinen Bewohnern/innen.

In dieser Abhandlung sollen beide Bereiche – jene einigermaßen ambitionierte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit und die filmischen Beiträge zur nationalen Selbstfindung – als Schwerpunkte behandelt werden. Denn schließlich bilden Kunst und Kultur, insbesondere Leitmedien, wie es der Film in der Nachkriegszeit mit Sicherheit war, eine Gesellschaft in irgendeiner Weise ab; sei es als Spiegel, als Zerrbild oder auch als absolute Ablenkung von einer Gesellschaft und ihren „Machenschaften“. Film ist eben ein sehr beeinflussendes Medium, das dadurch auch eine enorme gesellschaftspolitische Dimension erreicht und an historischen Schnittstellen und Neuorientierungen zu besonderer Bedeutung gelangt.

Auch wenn man diese Phase der österreichischen Geschichte, die man an sich wohl mit dem Titel „Zwischen Aufarbeitung und Identitätsfindung“ überschreiben könnte, nicht als mit dem Staatsvertrag von 1955 als beendet ansehen kann, so stellt dieser sicherlich doch einen sehr wichtigen Punkt in dieser Periode dar:

„1947 begannen die intensiven Verhandlungen über eine Vereinbarung, die den Titel *Vertrag, betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich* trug

¹² Moser [Hrsg.]: *Besetzte Bilder*. S.30

und die Keimzelle des späteren Staatsvertrages war. Im Jänner 1954 machten sich für Österreich die ersten Zeichen des Tauwetters in Russland nach dem Tod Stalins bemerkbar. (...) Im März des Jahres 1955 lud die sowjetische Regierung Bundeskanzler Raab zu Verhandlungen über den Staatsvertrag nach Moskau ein, auch die Westmächte stimmten den Gesprächen zu, (...). Sie brachten den lange ersehnten Durchbruch.“¹³

Wie die Geschichte weitergegangen ist, dürfte wohl hinlänglich bekannt sein; vor allem, da es sich um ein Bild handelt, das sich ins kollektive Gedächtnis Österreichs eingebrannt hat: die Unterzeichnung des Staatsvertrags im Belvedere.¹⁴

2.1 Weitere Aspekte zur „Stunde Null“

Zusammenfassend nun nochmals zurück zur Frage „Gab es eine *Stunde Null*“?

„Die *Stunde Null* ist zwar symbolischer Ausdruck für eine tiefe Zäsur, für einen tiefen Einschnitt, sie ist aber nicht Ausdruck einer chiliastischen¹⁵, gleichsam theologisch zu interpretierenden Zeitenwende. Ein *neuer Himmel* und eine *neue Erde* wurden 1945 nicht geschaffen, auch ein *neuer Mensch* wurde nicht geschaffen. Natürlich gab es vorher und (soweit sie überlebten) nachher dieselben Menschen. Aber das ist doch selbstverständlich (...).“¹⁶

Dies ist eine sicherlich sehr realistische und einleuchtende Betrachtung des Historikers Gerald Stourzh, auf dessen diesbezügliches Werk an dieser Stelle besonders Bezug genommen wird.

Stourzh sieht bzgl. dieser sogenannten „Stunde Null“ drei Komponenten als wesentlich an:

- „erstens das Ende des Krieges,
- zweitens das Ende des nationalsozialistischen Herrschaftssystems und
- drittens die Wiedererrichtung der Republik Österreich.“¹⁷

Über die Reintegration von ehemaligen Mitgliedern der NSDAP, die Behandlung von ehemaligen Emigranten/innen und KZ-Überlebenden, u.a. wurde bereits kurz gesprochen; was allerdings das Forschungsinteresse dieser Arbeit betrifft, ist von besonderer Bedeutung,

¹³ Vöclka: *Geschichte Österreichs*. S.325

¹⁴ vgl. auch: Rauscher: *Die Bilder Österreichs*. S.220

¹⁵ Chiliasmus: „[Lehre von der] Erwartung des Tausendjährigen Reiches nach der Wiederkunft Christi (Offenbarung 20, 4 f.)“ nach <http://www.duden.de/rechtschreibung/Chiliasmus> (22.02.2014, 20:15)

¹⁶ Stourzh, Gerald: *1945 und 1955. Schlüsseljahre der Zweiten Republik. Gab es eine Stunde Null? Wie kam es zu Staatsvertrag und Neutralität?* Studienverlag, Innsbruck, Wien (u.a.) 2005. S. 16

¹⁷ Stourzh: *1945 und 1955*. S.17

dass in der unmittelbaren Nachkriegszeit eben versucht wurde, diese ersten beiden Punkte (nach der Einteilung Gerald Stourzh¹⁸) aufzugreifen und sie öffentlich (= filmisch) zu thematisieren, während nach dieser kurzen Periode recht rasch dazu übergegangen wurde – sicherlich auch durch das Eingreifen des Staates bedingt – den dritten Punkt, nämlich die Wiedererrichtung der Republik Österreich, nicht nur filmisch umzusetzen, sondern sie mittels dieses Leitmediums zu befördern.

Stourzh spricht dann weiter von der „Stunde Null“ „als die subjektive Erfahrung der Zeitgenossen.“¹⁸

Dies ist sicherlich ein sehr entscheidender Punkt; nämlich, dass vor allem der/die Einzelne damals dieses Jahr 1945 und die Entwicklungen und Erfahrungen, die es mit sich brachte, als Zäsur, als großen Bruch ansah. Für ehemalige Verfolgte, ehemalige Soldaten, ehemalige Nazis, u.a. gab es – vom subjektiven Empfinden her, ganz bestimmt eine „Stunde Null“.

In diesem Sinne schreibt Stourzh weiter:

„Betz/Müller¹⁹ betonen (...), dass *in jenen Bereichen historisch kurzer Dauer, die politischem Elitehandeln unmittelbar zugänglich sind, also Staat und Regierungspolitik, Verfassung und Rechtssystem, im Jahre 1945 eindeutig die Momente des historischen Bruchs mit der NS-Zeit dominierten.*“²⁰

Zudem wird aber auch das Vorherrschen von Kontinuitäten in dieser Zeit und den folgenden Jahren und Jahrzehnten herausgestrichen:

„Betz/Müller betonen hingegen das Vorherrschen von *Kontinuitätslinien* besonders im Bereich der Mentalität, der unbewussten Elemente von politischem (auch kollektivem) Verhalten, der kulturellen Identität, teilweise auch der wirtschaftlichen Grundausrüstungen.“²¹

In diesem Sinne – unter Berufung auf die Ausführungen des Historikers Stourzh, kann man zusammenfassen, dass die sogenannte „Stunde Null“ vor allem eine subjektive Erfahrung darstellt, die verschiedenste Gruppen nach dem Zusammenbruch von Deutschem Reich und Nationalsozialismus bzw. nach dem Ende des Krieges machten. Im Gegensatz zu dieser Zäsur, die für viele eindeutig stattgefunden hat, stehen die Reste von Ideologie und Werten,

¹⁸ Stourzh: 1945 und 1955. S.37

¹⁹ gemeint sind die Historiker Gerhard Betz und Albert Müller

²⁰ ebenda

²¹ Stourzh: 1945 und 1955. S.38

von politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Vorstellungen, Inhalten und Strukturen, die aus den vergangenen sieben Jahren der Nazi-Herrschaft übriggeblieben waren. Und diese Reste waren keinesfalls unbedeutend...

Eine Gesellschaft, die überwiegend aus Menschen bestand, die sich gewissermaßen kollektiv schuldig gemacht hatten, da sie ein System mitgetragen hatten, das menschenverachtender und zerstörerischer nicht hätte sein können, eine solche Gesellschaft sollte nun wieder in die Gemeinschaft jener Staaten und „Völker“ eintreten, die demokratisch, frei und human regiert wurden.

Anfangs versuchte man diese „Umkehr“ oder Umbesetzung von Werten mittels Strenge und Auseinandersetzung mit dem Gewesenen, was nicht allzu gut funktioniert haben dürfte, da es einfach zu viele Menschen gab, die in dieses nationalsozialistische System irgendwie verstrickt gewesen waren, als dass man alle diese Menschen hätte bestrafen oder aus irgendwelchen gesellschaftlichen, beruflichen Einrichtungen ausschließen hätte können. Und zudem kam die Auseinandersetzung wohl auch nicht so gut an.

Also verlegte man sich kurzerhand darauf, das Vergangene mehr oder minder ruhen zu lassen und für diese „Gesellschaft der Täter/innen“ – gespickt mit einigen, die zwar zu den Opfern gehörten, davon aber ebenfalls nicht mehr allzu viel wissen wollten, ein neues Image zu kreieren, das mit dem, was gerade gewesen war, eigentlich rein gar nichts zu tun hatte.

Das Vergleichbare an Kontinuitäten in Bezug auf das Thema dieser Arbeit: jene beim „Personal“ und ziemlich deutlich auch in der Manipulation der und Stimmungsmache in der breiten Masse.

3. In der Kunst nicht viel Neues? – Die österreichische Filmlandschaft der Nachkriegszeit

3.1 Überblick

Österreich war also wieder zu Österreich geworden. Man war zwar besetzt und das nunmehr erneut sehr kleine Staatsgebiet in vier Besatzungszonen aufgeteilt, aber man war wieder ein eigenständiger Staat und unterwegs in Richtung Selbstfindung, Demokratie, Souveränität und Freiheit. Der Film hatte seine wichtige Position in der Mitte der Gesellschaft, die er vor allem durch die Förderung der Nationalsozialisten erlangt hatte, behalten und musste sich nun eben auch der neuen Zeit, die glücklicherweise nicht erst nach den angekündigten 1000 Jahren anbrechen durfte, anpassen und seinen Platz in ihr finden.

„Wendet sich das Erzählkino den Jahren nach dem Krieg zu, handeln die Geschichten von Einzelpersonen. Sie müssen sich ihren eigenen Ansprüchen stellen und ihren Platz in der Gesellschaft finden/definieren.“²²

Ein mehrfaches Suchen also, nach dem eigenen Standpunkt innerhalb dieser neuen/alten Nachkriegsgesellschaft: die Suche des/der Einzelnen, die Suche eines ganzen Staates, die Suche einer Kunstgattung nach ihrem Platz und ihrer Aufgabe.

3.1.1 Der „rote Faden“ (stofflich und formal)

Büttner und Dewald widmen ein Kapitel ihres bereits zitierten Sammelbandes den Kontinuitäten, die einerseits die Zwischen- mit der Nachkriegszeit, andererseits aber auch die Kriegszeit mit der Nachkriegszeit verbinden. Diese Vergleichslinien ziehen sich vor allem „personal, mental und ästhetisch“ dahin und verbinden – manchmal fast unbemerkt, politisch völlig unterschiedliche Zeiten künstlerisch und tradieren Manches, was vielleicht lieber nicht weitergegeben werden wollte/sollte...

Die Filmhistorikerin Karin Moser schreibt dazu:

„Im Jahr 1945 existierte schon lange keine österreichische Filmproduktion mehr. Im Nachkriegsösterreich vergaß man retrospektiv gerne, dass die Firma Wien-Film²³ eine von den Nationalsozialisten ins Leben gerufene Institution war. Nachdem bis 1938 die jüdischen

²² Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz-Verl., Salzburg 1997. S. 39

²³ wichtigste Wiener Filmproduktionsfirma; vor, während und nach dem Krieg!

Teilhaber und Mitarbeiter der Tobis-Sascha-Film Gesellschaft enteignet und vertrieben worden waren, gründete man aus deren Beständen die Wien-Film.“²⁴

„Populäre ästhetische Techniken wandeln sich träger als politische Systeme. Das Kino hatte in den zwanziger Jahren seine Grammatiken des Erzählens bereits entwickelt. Die Erfindung des Tonfilms an der Schwelle zu den dreißiger Jahren verstärkt die Tendenz, mittels Filmen den Massengeschmack zu bedienen.“²⁵

Und weiter heißt es bei Büttner/Dewald:

„Im Jahre 1945, dem nominellen Beginn dieser Geschichte des österreichischen Kinos, ist die nationalsozialistische Gewaltherrschaft zu Ende. *Die Ostmark heißt wieder Österreich*. Die Toten bleiben vorerst im Keller. Und österreichische Filme zeigen Vertrautes: Stoffe, Formen des Erzählens, Personen, die auch in den Jahrzehnten zuvor prägend waren. (...) Das österreichische Kino kennt für das Jahr 1945 keine offenkundigen Zäsuren in der formalen Filmgestaltung.“²⁶

Zu einem großen Teil wurde dem Kinopublikum also Altbewährtes und Vertrautes serviert. Auf einige exemplarische Persönlichkeiten wird etwas später noch eingegangen werden, zunächst aber zu zwei Beispielen, die diese Kontinuitäten in stofflicher und formaler Hinsicht verdeutlichen sollen.²⁷

- „Der Pfarrer von Kirchfeld“ etwa ist ein Volksstück von Ludwig Anzengruber.²⁸ „Das Drama wurde in Österreich dreimal verfilmt, (...)“²⁹ Und zwar 1914, 1937 und 1955. „Diese Linie dokumentiert die zunehmende Ungenauigkeit in der Formgebung, das Einebnen der Charaktere sowie den ideologischen Bogen, der vom Austrofaschismus zur Nachkriegszeit reicht.“³⁰
- Als zweites Beispiel führen Büttner/Dewald Gustav Ucickys Film „Mutterliebe“ aus dem Jahr 1939 an, der 1954 – unter dem Titel „Das Licht der Liebe“³¹ – eigentlich sehr originalgetreu wiederverfilmt wurde.

²⁴ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.114

²⁵ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.88

²⁶ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.88

²⁷ vgl. dazu: Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.91

²⁸ [http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Literatur:Der Pfarrer von Kirchfeld - Ludwig Anzengruber - 1870](http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Literatur:Der_Pfarrer_von_Kirchfeld_-_Ludwig_Anzengruber_-_1870) (24.02.2014, 17:18)

²⁹ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.91

³⁰ ebenda

³¹ mit Paula Wessely in der Hauptrolle; der Regisseur Gustav Ucicky und Paula Wessely hatten unter anderem bereits für den NS-Propagandastreifen „Heimkehr“ (1941) zusammengearbeitet

Stofflich ist dies deshalb interessant, da es in den Filmen um eine Mutter geht, die sich jahrzehntelang für ihre Kinder aufopfert. Nun ist bekannt, dass die nationalsozialistische Ideologie Frauen mit Müttern mehr oder weniger gleichgesetzt hat und auch in der Nachkriegszeit drückte man sehr gerne auf die Tränendrüse und setzte dieses opferhafte Bild der Mutter – auch unter anderen Vorbedingungen, eigentlich sehr kontinuierlich fort.

Und auch der Filmwissenschaftler Walter Fritz führt hierzu beispielhaft an: „Das Zwischenspiel in den Jahren 1938 und [sic!] 1945 war ein kurzes für die Wien-Film. (...) Nach dem Kriege sind Remakes gedreht worden, speziell ein bestimmtes Thema: *Wiener G'schichten* mit dem Duo Hörbiger-Moser³², 1952 kam *Hallo Dienstmann*, dann *Ober zahlen* und später *Hallo Taxi*. Diese Vorlage ist also viermal innerhalb von 15 Jahren verfilmt worden, mit kleinen dramaturgischen Veränderungen.“³³

Oft wurde also in der Filmlandschaft der österreichischen Nachkriegszeit dort angeknüpft, wo man vor dem Krieg bzw. auch während des Krieges aufgehört hatte. Auf ein paar weitere Aspekte, beispielsweise die von den Nazis übernommene Verquickung von Hauptfilm und Wochenschau zu propagandistischen Zwecken, soll später noch eingegangen werden, ebenso auf ein paar exemplarische, personenbezogene Beispiele bzgl. des österreichischen Filmschaffens in der Nachkriegszeit. Doch wurden wirklich ausschließlich Vergangenheitsvertuschung, Vergangenheitsverleugnung und heile Welten in den Kinos präsentiert?

3.1.2 Ansätze der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit

Die Antwort lautet - nein! Es gab – zumindest in den ersten Nachkriegsjahren, nicht nur Verkitschung, Nostalgie und Heimatfilmidyllen in den österreichischen Nachkriegsproduktionen. Vor allem die Filme „Das andere Leben“ (1948), „Der Prozeß“ (1948) und „Die letzte Brücke“ (1953), stehen – von denen, die in dieser Arbeit besprochen werden sollen, für Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, mit Antisemitismus, Krieg und Zerstörung.

Freilich waren in vielen Fällen die Ansätze zur Auseinandersetzung recht verhalten; schließlich hatte man sich ja bei filmischen Produktionen schon immer sehr nach dem zu

³² gemeint sind die zu dieser Zeit enorm populären Wiener Schauspieler Hans Moser und Paul Hörbiger

³³ Fritz: *Der Wiener Film im Dritten Reich*. S.11

richten, was das Publikum in großer Zahl sehen, oder eben nicht sehen wollte. Dies beschreibt auch Karin Moser in ihrem Beitrag zum Sammelband „Filmische Gedächtnisse“.³⁴

„Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs wurde im heimischen Nachkriegsfilm nur zögerlich thematisiert. Indirekt verwies man auf die *böse Unheil bringende Zeit*. Mit dramatischen Überblendungen, dokumentarischen Kriegsszenarien und der schwarz eingblendeten Jahreszahl 1938 retteten sich Regie und Produktion über eine konkrete inhaltliche Auseinandersetzung mit jener Zeit hinweg, die Staat und Bevölkerung möglichst schnell vergessen wollten. Auch im Filmschaffen störte die unliebsame Vergangenheit den optimistischen Wiederaufbaumythos der Nachkriegszeit.“³⁵

Es heißt dann weiter:

„Einige wenige Produktionen bewiesen allerdings, dass auch eine andere Form der filmischen Umsetzung möglich gewesen wäre.“³⁶

Als Beispiele für diesen anderen Weg, werden eben in weiterer Folge Filme wie „Der Prozeß“ oder „Das andere Leben“ angeführt.

Büttner/Dewald überschreiben das diesbezügliche Kapitel in ihrem Buch mit „Angriff auf das Gewissen“.³⁷

Es geht in diesen Filmen ganz eindeutig um einzelne Menschen, die sich entscheiden müssen, auf ihr Gewissen zu hören oder in der jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Ordnung „obenauf“ zu sein. „Das andere Leben“ und „Die letzte Brücke“ sprechen die NS-Zeit direkt an – Ersterer thematisiert die Freundschaft einer „Arierin“ mit einer Jüdin in Wien, die beinahe für beide tragisch endet, Letztgenannter die Frage nach Humanität und Menschlichkeit unter „Feinden“ im Krieg. In „Der Prozeß“ wird die Auseinandersetzung mit Antisemitismus hingegen in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts transferiert, wodurch wohl die relativ radikale Darstellung von Judenhass und Verfolgung, die eindeutigste Parallelen zur NS-Zeit aufweist, erst möglich wurde. Einige sich daraus ergebende, sehr interessante Fakten zum Umgang mit diesem doch sehr düsteren und die Gesellschaft anklagenden Film, sollen später folgen.

³⁴ Stern, Frank; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Mandelbaum-Verl., Wien 2007.

³⁵ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.113

³⁶ ebenda

³⁷ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.170

Freilich entscheiden sich die Hauptfiguren in den Filmen jeweils richtig – nämlich für eine Haltung, die der des Nationalsozialismus zuwider läuft.

„Als Anknüpfungspunkt für ein Österreichbewußtsein [sic!] nach dem Krieg dient (...) der antinationalsozialistische Österreichpatriotismus aus der Zeit des Austrofaschismus.“³⁸

„Ihr Kampf [nämlich jener der Hauptfiguren aus diesen Filmen, Anm.] unter der Fahne der Humanität gilt nicht vordergründig einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, sondern der Wiederherstellung traditioneller Werte.“³⁹

Diese Theorie Büttners und Dewalds ist sicherlich schon allein deshalb sehr spannend, da sie die Aufgabe der Mithilfe bei der Identitätsfindung, die dem österreichischen Film der Nachkriegszeit fraglos zukam, mit den Bemühungen um Aufarbeitung⁴⁰ verknüpft.

Filmische Beispiele für diese Verknüpfung sind sicherlich die Streifen „Der Engel mit der Posaune“, „Der weite Weg“, Gottes Engel sind überall“ u.a.⁴¹

Das heißt: man war in den ersten Nachkriegsjahren teilweise sehr wohl gewillt, sich mit der NS-Zeit und den damit in Zusammenhang stehenden Verbrechen, sich mit der Schuld auseinanderzusetzen, allerdings wählte man eine Darstellungsweise, die Einzelschicksale schildert, nicht häufig jedoch auch eine gewisse „kollektive“ Anklage der Gesellschaft erhebt.

3.2 Neue Gesichter? Das „Personal“ des österreichischen Nachkriegskinos

„Die heimischen Leinwandstars machten sich ehest möglich an *ihre* Arbeit und gingen nicht zuletzt aus schlechtem Gewissen den Neo-Österreichern beim „Wiederaufbau“ mit gutem Beispiel voran.“⁴²

³⁸ ebenda

³⁹ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.171

⁴⁰ Einige Gedanken zu dem Wort „Aufarbeitung“: Freilich ist es ein sehr gebräuchliches, wenn es um die Beschäftigung mit der NS-Zeit geht und es drückt gewissermaßen das ambitionierte Interesse eines Teils der Nachkriegsgesellschaft aus, sich mit dem Gewesenen auseinanderzusetzen. Jedoch wirkt es wohl auch oft so, als wären während der Zeit des Nationalsozialismus Dinge passiert, die man begreifen und damit „aufarbeiten“ (=irgendwann abhaken) könnte. Dies ist mit Sicherheit nicht der Fall und so soll der Gebrauch dieses Wortes in dieser Arbeit auch nicht verstanden werden! Der Begriff „Vergangenheitsbewältigung“, dem eine noch weitaus größere Tendenz dieses Abschließens inne wohnt, wird in dieser Arbeit bewusst ausgespart.

⁴¹ vgl. dazu: Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.114-123

⁴² Strauch, Alfred: *Der österreichische Film als Träger nationaler Identität. Filmische Kreation von Mythos und Wirklichkeit*. Dipl.-Arbeit, Universität Wien, 2004. S. 39

„Und so müssen die Künstler an die Schuttfront, vor allem die Lieblinge von Film und Bühne. (...) Unter Tags führen die Schauspieler den Schutt von den Straßen weg, am Abend stehen sie oft todmüde auf der Bühne – Jane Tilden, Hans Holt, Attila Hörbiger und andere.“⁴³

Jane Tilden, Hans Holt, Attila Hörbiger - ?

Um eine zentrale Frage, die dieses Kapitel aufwirft, gleich zu beantworten: bei den Schauspielerinnen und Schauspielern, bei diesen Lieblingen des Publikums, gab es keine „Stunde Null“.

Es wäre ja wohl auch unrealistisch zu vermuten, die Produktionsfirmen, die im Übrigen in der Mehrzahl natürlich auch unter dem NS-Regime tätig waren, hätten nun plötzlich eine Reihe völlig „neuer“, unbekannter und „unbelasteter“ Stars aus dem Hut gezaubert und mit diesen völlig neu begonnen. Im Gegenteil. Man war größtenteils glücklich, die vom Publikum verehrten Leinwandstars nun an der Hand zu haben, um mit ihnen den Aufbau dieses „neuen Österreich“ künstlerisch zu begleiten.⁴⁴ Eine Aufarbeitung der Karrieren und Biographien vieler dieser Stars, fand oft erst ab den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts statt; siehe als „Paradebeispiel“, auf welches an dieser Stelle exemplarisch noch näher eingegangen werden wird, etwa die Familie Hörbiger-Wessely.⁴⁵

Um einige damals sehr populäre und beliebte Stars des Nachkriegskinos zu nennen, die durchaus auch in der NS-Zeit bereits gewirkt hatten: Maria Andergast, Rudolf Prack, Hans Holt, Attila Hörbiger, Susi Nicoletti, Paula Wessely, Paul Hörbiger, Hedwig Bleibtreu, Ewald Balser, Hilde Krahle, Hans Moser, Erik Frey, u.a. Wobei hier nur diejenigen genannt sind, die auch als Darsteller/innen in einem oder mehreren der besprochenen Filme mitwirkten.

Ein Satz zu Erik Frey, um das Beispiel eines besonders arg in den „NS-Sumpf“ Verstrickten hier aufzunehmen: Dieser war nicht nur bereits vor 1938 illegales Mitglied der NSDAP gewesen, sondern hatte sich auch um die „Arisierung“ des Theaters in der Josefstadt sehr verdient gemacht; mit ihm arbeiteten aber schließlich wieder alle möglichen Emigranten/innen und Remigranten/innen zusammen...⁴⁶

⁴³ Portisch, Hugo; Riff, Sepp: *Österreich II. Die Wiedergeburt unseres Staates*. Kremayr & Scheriau, Wien 1985. S. 399

⁴⁴ vgl. etwa das Interesse verschiedener, maßgeblicher Stellen in Österreich, an der Herstellung von propagandistischen Streifen, wie z.B. „1. April 2000“, in welchem fast ausschließlich eher „belastete“ Stars zum Einsatz kamen.

⁴⁵ vgl.: Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Brandstätter, Wien 2007.

⁴⁶ Markus, Georg: *Die Hörbigers. Biographie einer Familie*. Amalthea, Wien 2006. S. 129, 133f

Diese Kontinuität bei den Darstellern/innen ist neben dem Formalen und Ästhetischen eine ganz essentielle im österreichischen Nachkriegskino.⁴⁷

Ein Beispiel für eine solche Karriere, die einige politische Systeme überdauerte und noch dazu angeblich sehr „österreichisch“ ist, soll im Folgenden beleuchtet werden.

3.2.1 Personelle Brüche und Kontinuitäten – ein Beispiel

„*Sie wissen ja, wir kaufen nicht bei Juden.* Bestimmt und klar im Tone wandte sich die attraktive blonde Dame von der widerlichen Figur ab, die ihr Waren angeboten hatte.

Dieses Aufeinandertreffen der edlen Arierin und der Karikatur eines Juden war bezeichnend für einen der radikalsten Propagandafilme des Dritten Reiches. In *Heimkehr* von 1941 sollte die Invasion Polens nachträglich als Befreiungsakt für die deutsche Minderheit legitimiert werden. Es war eine seltsame Geschichte: (...) Die Aggressoren wurden zu Opfern, die Opfer zu Schuldigen.

Geadelt wurde diese abstruse Handlung durch das Beste, was die deutsche Schauspielkunst der 1940er Jahre zu bieten hatte: neben Carl Raddatz waren Berta Drews, Ruth Hellberg, Hermann Erhardt, Attila Hörbiger und natürlich die Hauptdarstellerin Paula Wessely hier geschickt in Szene gesetzt worden.“⁴⁸

Dieses Zitat stammt aus einem Textabschnitt, der mit „Denkmäler einer Kulturnation“ betitelt ist. Und die Hörbiger – Paula Wessely sprach nämlich diesen Satz in „Heimkehr“ – sind in Österreich wohl noch immer so etwas wie „Denkmäler“ oder „Ikonen“.

Ein bisschen entsteht hier schon der Eindruck vom faustischen (zumindest teilweisen) Verkauf der Seele. Denn vor allem, wenn man sich spätere Interviews mit Paula Wessely anhört⁴⁹, so vermitteln diese keineswegs der Eindruck, dass es sich hier um eine unreflektierte, unintelligente Person handelte – vielmehr im Gegenteil. Mit einem Wort: sie hat mit ziemlicher Sicherheit sehr genau gewusst, was sie da spricht und hat das Unrecht um der Karriere willen akzeptiert. Noch dazu führte vor allem Paula Wessely später immer wieder ins Treffen, dass sie einen großen Kreis jüdischer Freunde gehabt hätte, was auch den

⁴⁷ vgl. Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*.

⁴⁸ Lau, Thomas [Hrsg.]: *Österreichische Familien. Machthaber, Mimen und Magnaten*. Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2006. S. 129

⁴⁹ www.mediathek.at (25.02.2014, 16:46)

Nationalsozialisten durchaus nicht unbekannt blieb.⁵⁰ Umso größer ist das Unverständnis, das man dieser Rollenwahl entgegenbringen muss.⁵¹

Hinzu kommt noch – wenn man den Film als Ganzes betrachtet, der noch dazu filmisch äußerst professionell, klug und mitreißend gemacht ist, das „Wie“ der Darstellung. Hier waren zweifellos ausgezeichnete Schauspieler/innen am Werk, die ihre Kunst in vollem Ausmaß in diesen Film einfließen ließen. Man erkennt eigentlich keine Spur von Zurückhaltung oder Distanz zum Geschehen, sondern vollen Einsatz und großes (Burgtheater-) Pathos. Nicht umsonst vermerkte Goebbels in seinem Tagebuch, die Kerkerszene mit Paula Wessely sei „das Beste, was je im Film gedreht worden ist.“⁵²

Doch – egal ob verstrickt, profitierend oder einfach nur „mitlaufend“ – die Verehrung des Publikums reißt freilich nicht mit einem mal ab, „nur“ weil sich die politischen und gesellschaftlichen Vorzeichen ändern.

In Bezug auf Paula Wessely und Attila Hörbiger heißt es dazu in einem Aufsatz des Historikers Thomas Lau:

„Zu verlockend war der Gedanke, die beiden Bühnenstars zu Symbolen alpenländischer Kulturtradition zu stilisieren, ihre Popularität in den Dienst der jungen Republik zu stellen.“⁵³

Abgesehen von ihren Bühnenerfolgen standen sie bald auch wieder vor der Kamera; Paula Wessely spielte im Nachkriegserfolg „Der Engel mit der Posaune“ (1948) eine „Halbjüdin“ (!), die sich nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich aus dem Fenster stürzt. Und tatsächlich kam das an!⁵⁴

„Mit *Der Engel mit der Posaune* hat sich nicht nur Österreich, sondern vor allem Paula Wessely entnazifiziert. (...) Von dieser Schuld, an der Hetzpropaganda des Dritten Reiches mitgewirkt zu haben, konnte sich die Wessely mit der Rolle als *Halbjüdin* wieder *reinwaschen* und mit ihr sinnbildlich sämtliche Österreicher und Österreicherinnen.“⁵⁵

⁵⁰ Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Brandstätter, Wien 2007. S. 54

⁵¹ vgl. dazu vor allem auch: Trimmel, Gerald: *Der nationalsozialistische Spielfilm „Heimkehr“. Strategien der Manipulation und Propaganda*. Österreichische Filmgalerie, Krems 2003.

⁵² Markus, Georg: *Die Hörbigers*. S.156

⁵³ Lau, Thomas [Hrsg.]: *Österreichische Familien*. S.132

⁵⁴ vgl.: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418970.html> (25.02.2014, 16:19)

⁵⁵ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.123

Obwohl man sicherlich nicht behaupten kann, dass der Antisemitismus mit einem Schlag – mit dem Ende des NS-Regimes – beendet gewesen wäre.⁵⁶

Und wie man etwa Paula Wesselys „Österreicherinnentum“ vor dem Krieg, vor allem in Zusammenhang mit ihren filmischen Darstellungen, gerühmt hatte, so wurde sie nun, nach dem Krieg, nach dem Ende eines Regimes, das sie zumindest durch ihre Arbeit, öffentlichkeitswirksam unterstützt hatte, erneut zur Werbeträgerin Österreichs.⁵⁷ Ihre erste Rolle nach Kriegsende ist bezeichnend: sie spielte die Christine in Schnitzlers „Liebelei“. Mit dem Stück des jüdischen Dichters, der sie noch persönlich auf der Bühne gesehen hatte⁵⁸ und in den letzten Jahren nicht aufgeführt werden durfte, knüpfte sie also nun dort an, wo sie vor dem Krieg aufgehört hatte.⁵⁹ Denn auch während der Zeit des Austrofaschismus sah man die Wessely als Aushängeschild Österreichs und machte von ihrer Popularität durchaus regen Gebrauch. Ein Film mit Paula Wessely, der die propagandistischen Tendenzen dieser Zeit widerspiegelt, ist „Ernte“ aus dem Jahr 1936.

Nach ihrer Rehabilitierung durch die Amerikaner⁶⁰, konnte sie – wie viele andere auch, unter ihnen sogenannte „Mitläufer/innen“, Kollaborateure/innen, Exilanten/innen, Heimkehrer/innen und viele andere Menschen mit unterschiedlichsten Geschichten, nach Wien zurückkehren und dort ihre Arbeit, ihr Leben wieder aufnehmen.

So arbeitete sie nun wieder mit vielen zusammen, die von jenem Regime vertrieben wurden, das ihr eine steile Filmkarriere im Deutschen Reich und höchste Künstlergagen ermöglicht hatte. Die Tatsache, dass Ressentiments von Seiten dieser Vertriebenen, den Gebliebenen gegenüber, offenbar weitgehend ausblieben, dürfte auf ein kollektives Vergessen-wollen zurückzuführen sein, das sich in dieser Nachkriegsgesellschaft breit zu machen begann.

„Nicht Neuanfang, sondern Kontinuität war 1945/46 angesagt. Freilich, manch ein Filmschaffender musste ein paar Monate zwangspausieren, weil er oder sie sich zu eng mit den braunen Machthabern verstrickt hatte. (...)“

⁵⁶ vgl.: Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred [Hrsg.]: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor*. Amalthea, Wien 2013.

⁵⁷ als Überblick empfiehlt sich: Loacker, Armin; u.a. [Hrsg.]: *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007.

⁵⁸ Markus, Georg: *Die Hörbigers*. S.79

⁵⁹ Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely*. S.62

⁶⁰ Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely*. S.63

Doch da störte ein bekannter Regisseur die Ruhe: Willi Forst. Im Leitartikel der ersten Nummer seiner eigenen Zeitschrift *Film* (April 1946) forderte er die Rückkehr von Emigranten.⁶¹

Forsts Forderung war für viele Emigranten/innen nur schwer umzusetzen: es gab solche, die – verständlicherweise – gar nicht in ein Land zurückkehren wollten, aus dem sie flüchten mussten bzw. vertrieben worden waren, andere hatten sich international Karrieren aufgebaut und waren für die österreichische Nachkriegsfilmproduktion dadurch einfach zu teuer geworden und jene, die zurückkehren wollten, waren zum Teil einfach zu alt geworden für die interessanten Filmrollen, wodurch es auch für die schwierig wurde.⁶²

Forst zählte in seinem Artikel viele deutschsprachige Künstlerinnen und Künstler auf, die durch die Nationalsozialisten zum Gehen gebracht wurden und diese Liste macht deutlich, welches künstlerische Potential hier ziehen gelassen wurde und zum Teil nicht wiederkehrte: Elisabeth Bergner, Hedy Lamarr, Jan Kiepura, Marta Eggerth, Fritz Kortner, Fritz Lang, Peter Lorre, Otto Preminger, Walter Reisch, Josef von Sternberg, Richard Tauber, Billy Wilder, Adolf Wohlbrück, u.v.a.

Die österreichische Filmkultur setzte also personell da fast nahtlos fort, wo sie während des Krieges aufgehört hatte; doch jene künstlerische Fülle der Zwischenkriegszeit, die eine in vieler Hinsicht arme, kulturell aber doch sehr reiche war, konnte man lange nicht mehr erreichen – vielleicht sogar nie mehr.

⁶¹ Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred [Hrsg.]: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor*. Amalthea, Wien 2013. S. 191

⁶² vgl. dazu: Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred [Hrsg.]: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor*. Amalthea, Wien 2013. S. 191ff

4. Vom Bemühen um Aufarbeitung

Wie bereits mehrmals in dieser Arbeit angeklungen ist, gab es neben allen Kontinuitäten, neben allen Wiederholungen, Wiederaufnahmen von Stoffen, von Themen und nicht zuletzt von Künstlerinnen und Künstlern, was in seiner Gesamtheit immer wieder neuen politischen und gesellschaftlichen Vorzeichen und Verhältnissen angepasst wurde, auch einige mehr oder weniger ambitionierte Versuche von Auseinandersetzung, mit denen man gedachte, auch das Publikum, die Menschen in Österreich und bestenfalls im gesamten deutschsprachigen Raum, zu einer Auseinandersetzung mit dem, was gerade war und woran sie oft keinesfalls unbeteiligt gewesen waren, zu bringen.

Im vorigen Kapitel kam die Filmhistorikerin Karin Moser zu Wort, die einerseits von den etwas zaghaften Ansätzen berichtet, die die vergangenen sieben Jahre fast ein wenig als die Hölle zeigen, die man nicht schauen darf, ohne selbst etwas von ihren Widrigkeiten abzubekommen und andererseits auf jene Filme hinweist, die tatsächlich sehr ambitioniert versuchten, eine „andere Form der filmischen Umsetzung“ zu erreichen. Filme wie „Der Prozeß“ des österreichischen, auch international anerkannten Regisseurs G.W. Pabst⁶³, der den Antisemitismus in der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie zum Thema hat und dessen Szenen eindeutige Parallelen zu jenen aufweisen, die sich in vielen Städten und Dörfern des Deutschen Reiches eben gerade abgespielt hatten (→Wiedererkennungswert, Umbesetzung!), oder auch „Das andere Leben“ des Regisseurs Rudolf Steinboeck, welcher vom „Filmstudio des Theaters in der Josefstadt“ produziert wurde, von dem später noch die Rede sein wird, führt Moser als ernstzunehmende Versuche an, Auseinandersetzung zu betreiben.

In diese Arbeit fließt zudem auch der Film „Die letzte Brücke“ des Regisseurs Helmut Käutner⁶⁴ ein, der nicht – wie die anderen – das „Hinterland“ als Schauplatz hat, sondern die Front; genauer gesagt, das ehemalige Jugoslawien, wo die Wehrmacht gegen Partisanen kämpft. Bei der Hauptfigur taucht vor allem die Frage nach Menschlichkeit und Humanität auch in Zeiten des Krieges auf. Ist ein Mensch kein Mensch mehr, wenn er mein Feind ist?

Themen, die allesamt nicht einfach zu verhandeln sind und schon gar nicht einfach zu verhandeln waren, angesichts der damaligen Zeit.

⁶³ http://www.filmportal.de/person/g-w-pabst_c5b49311e6c44fafa3c1329cc833aca4 (03.03.2014, 13:26)

⁶⁴ http://www.filmportal.de/person/helmut-kaeutner_dc43e0d0428247a6ac605e880d18bfcd (03.03.2014, 13:28)

Büttner/Dewald⁶⁵ geht die Auseinandersetzung daher auch nicht weit genug, was wohl ein wenig den zeithistorischen Hintergrund außer Acht lässt und mit diesen Bestrebungen Einzelner, sich mit einer furchtbaren und noch sehr nahen Zeit auseinanderzusetzen, vielleicht etwas hart ins Gericht geht.

4.1 „Das andere Leben“ (1948)

„Rassenhass, Bereicherung an jüdischem Vermögen und die Frage der Pflichterfüllung stehen im Zentrum der Produktion *Das andere Leben* (...). Der Jüdin Suzette droht die Deportation. Ihre Freundin Elisabeth hilft ihr, versteckt sie, gibt ihr die eigenen Ausweispapiere. Die angenommene Identität der Freundin ermöglicht Suzette die Aufnahme ins Krankenhaus. Elisabeth handelt gegen den Willen ihres Mannes, eines obrigkeitshörigen Wehrmachtsoffiziers, der sich dem System und seinem Eid gegenüber mehr in der Pflicht sieht. *Man kann doch nicht blind durchs Leben gehen*, ist die Grundaussage dieses Films, der die persönliche Haltung jedes Einzelnen während des Nationalsozialismus hinterfragt.“⁶⁶

Sieht man sich einen österreichischen Film aus dem Jahr 1948 an, erwartet man sich wohl eigentlich etwas ziemlich anderes, als man zu sehen bekommt, wenn man „Das andere Leben“ betrachtet. Es werden nicht nur sehr viele und dunkle Facetten der NS-Zeit aufgegriffen und filmisch aufbereitet, beispielsweise, dass es jüdischen Menschen nicht mehr erlaubt war, ein Krankenhaus zu betreten, woran sich auch das medizinische Personal – hippokratischer Eid hin oder her, beteiligte, dass sich viele Menschen an Denunziationen und Diskriminierung schuldig gemacht hatten, dass die Menschen nicht nur aus Angst mitgemacht haben, wie oft und so gerne behauptet wurde/wird, dass die Menschen wirklich die Scheuklappen heruntergelassen haben; sondern es wird auch Österreich als Ganzes ein wenig an den Pranger gestellt: die Stadt Wien wird für Juden/Jüdinnen zu einem Ort, an dem jeder/jede der/die Nächste sein könnte, der/die einen an die Schergen des Terrors und des Mordes ausliefert, „urösterreichische“ Klischees werden kontrastiv eingesetzt. Dazu nun eine kurze Sequenzanalyse, relativ vom Anfang des Films.

4.1.1 Sequenzanalyse (18:05-22:51)

Zunächst wird die Haltung des/der Einzelnen dargestellt. Der Major Josselin – auch zu Hause in Nazi-Uniform herumlaufend, ist schockiert, als er erfährt, dass seine Frau noch immer mit Juden – nämlich mit ihrer Freundin Suzette, deren Mann und deren Vater, verkehrt. Sein

⁶⁵ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.170

⁶⁶ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.128

Schwiegervater hingegen, prangert die „Rassegesetze“ an, die „nach unserer großartigen Heimkehr ins Reich“ auch in Österreich wirksam geworden waren und versucht, seinen Schwiegersohn, der ohnehin bereits kriegsversehrt von der Front nach Wien zurückgekehrt ist, von der Unrechtmäßigkeit und dem Unsinn dieser NS-Ideologie zu überzeugen. Zudem sieht er es als ganz normal an, dass sich Elisabeth jetzt, in dieser für Juden so schwierigen Zeit, um ihre Freunde kümmert. Major Josselin wirkt zudem sehr desillusioniert, ja traumatisiert vom Krieg und der neuen Zeit und wandert mit seinem Stock, den er eben benötigt, da er verwundet worden ist, durchs Zimmer einer sehr bürgerlich wirkenden Wohnung. An anderer Stelle des Films wird er sagen: „Es gibt keine Erleichterung für anständige Menschen!“, was seinen Seelenzustand widerspiegelt. Der Alte (sein Schwiegervater) scheint ein wenig das Gewissen zu verkörpern, das auf Humanität pocht, das aber als ziemlich lästig abgetan wird.

Schauplatzwechsel in die Wohnung der Albertis, wo sich Suzette Alberti, ihr Mann Thomas Alberti und „Papa Joel“ aufhalten. Das Zimmer und die ganze Wohnung wirken düster und erinnern an die Verdunkelungen in der späteren Phase des Krieges. Vor allem Thomas sieht man seine Krankheit (er hat ein Herzleiden) sofort an, die Gesichter sind gezeichnet von Angst. Die Stimmung ist angespannt, da vor allem Suzette jedes Mal, wenn es an der Türe läutet, an eine Abholung zur Deportation denkt. „Wozu das alles?“, ist ihre resignierende Frage. Ihr Vater, der generell Optimismus und Gottvertrauen versprühen möchte, versucht sie zu beruhigen, während ihr Mann – eigentlich „Arier“ – erreichen möchte, dass Suzette ins Ausland fahren kann, um sich in Sicherheit zu bringen; deshalb arbeitet er für das „Auswärtige Amt“. Als Elisabeth kommt, brechen Thomas und Suzettes Vater auf, der nach Hause gehen möchte und zu diesem Zweck gewartet hat, bis es dunkel geworden ist. „Sie wissen doch, die Leopoldstadt hat ihre eigenen Gesetze!“, sagt er mit einem Lächeln auf den Lippen.

Rückblende zum Gespräch zwischen Major Josselin und seinem Schwiegervater. „Na und ich? Was ist mit mir? Ich bin jetzt seit acht Wochen in Wien und hab´ meine Frau kaum für mich g´habt!“, sagt der brave Soldat, der sicherlich den ganzen Egoismus verkörpern soll, der Menschen dazu trieb, sich dem NS-System unterzuordnen; und zwar nicht nur, um zu überleben, sondern vor allem um seinen gesellschaftlichen Rang, seinen Status zu behalten. Und das um jeden Preis. Selbst wenn dieser Preis die Vernichtung von Mitmenschen ist... Zum Zweck der Erhaltung dieser eigenen Stellung, hält er seine Familie dazu an, „etwas vorsichtiger“ zu sein. „Ich hab´ diese blöden Rassegesetze nicht erfunden, aber ich bin

Offizier und hab' mich nach ihnen zu richten.“, sagt er und hat somit den Rechtfertigungsgrund für sein Verhalten dargelegt. Allerdings macht er ein bisschen den Eindruck, als würde er selbst seinen eigenen Worten nicht ganz Glauben schenken. Der Schwiegervater versteht seine Haltung nicht. „Was geschieht denn den Leuten schon?“, ist eine weitere Frage des Majors, bei der es einem alle Haare aufstellt. Konzentrationslager werden übrigens nicht beim Namen genannt.

Anschließend kommt eine weitere Komponente, die für eine Analyse interessant ist, hinzu, nämlich die Auseinandersetzung mit der Mitschuld Österreichs, das nicht nur der „gemütliche“ Teil des Deutschen Reiches war; das wird hier eindeutig klargelegt.

Man sieht „Papa Joel“ (mit seinem Schwiegersohn) auf dem Heimweg über eine Donaubrücke gehen. Und ganz deutlich kann man das Thema „An der schönen blauen Donau“ vernehmen. Der Wiener Walzer par excellence dient als Kontrapunkt zur Handlung: von einem Vorbeikommenden wird dem alten Mann mit dem „Judenstern“ auf der Brust, der Hut vom Kopf geschmissen, woraufhin sich der Passant furchtbar amüsiert. Joel lässt sich davon aber nicht provozieren und macht generell den Eindruck, als habe er mit dem Leben bereits weitgehend abgeschlossen und warte nur noch auf den „letzten Streich“, nämlich die Deportation. Die Szene – Verabschiedung der beiden Männer und die Dunkelheit, in die sich Menschen flüchten müssen, weil ein ganzes Land, eine ganze Stadt hinter ihnen her ist, obwohl sie nicht das Geringste verbochen haben, wird nun umso lauter vom Donauwalzer untermalt. Das war/ist also auch Wien, ist die Schlussfolgerung. Nicht nur Heurigenseeligkeit und Walzerrausch.

4.1.2 Darstellung und weitere Analyse

Aus dieser Sequenz lässt sich schon recht gut ableiten, dass es hier sicher nicht bei einer konventionellen Darstellungsweise blieb, die verharmlosen oder nicht unter die Haut gehen würde. Dieser Donauwalzer „sitzt“. Und das war sicherlich auch bei denen so, die den Film in der Nachkriegszeit im Kino gesehen haben. Musik wird im Übrigen einige Male als Kontrapunkt eingesetzt, wenn etwa ein hochrangiger Offizier Josselin seine Widerstandstätigkeit offenbart, hört man im Hintergrund ein NS-Lied tönen.

Und obwohl man der Regie gewisse Schwächen anmerkt – schließlich war Steinboeck gelernter Theaterregisseur und brachte wenig Filmerfahrung mit, wodurch sich eine gewisse Statik der Szenerie während der Dialoge erklärt, machen das relativ spannende Drehbuch und die überzeugende Leistung der Schauspieler/innen vieles wett. Diese Gegenüberstellung der

Argumente, Überzeugungen und Positionen, die in der besprochenen Szene gezeigt wird, ist ein Stilmittel, das ebenso beispielsweise in „Der Prozeß“ zum Einsatz kommt und sehr wirkungsvoll erscheint. Große Wirkung wird auch durch die leisen Töne der Opfer erzielt. Joel, Prof. Alberti und meist auch Suzette sind ruhig und schicksalsergeben, wodurch ihr Leiden umso anschaulicher wird und umso mehr Empathie wird ermöglicht.

Auch im weiteren Verlauf der Handlung, wird man sehr mitgerissen und vor allem das Schicksal Suzettes erinnert einen daran, wie viele einzelne Menschen Furchtbares durchleben mussten, wegen eines Systems, das es trotz seiner Unmenschlichkeit geschafft hatte, Millionen für sich einzunehmen und das Übelste aus diesen Millionen zum Vorschein zu bringen.

Suzette muss nach dem Tod ihres Mannes und der Deportation ihres Vaters untertauchen, um nicht selbst „mitgenommen“ zu werden und bemerkt gerade jetzt, dass sie ein Kind erwartet. Diese Zeit, in der sie in Wien herumirrt, fast nichts zu essen hat, auf Ablehnung stößt und in ständiger Angst ist, wird überaus realistisch dargestellt. Sie entscheidet sich – in Anbetracht ihrer misslichen Lage – für eine Abtreibung, die in irgendeinem Hinterhof von einer sogenannten „Engelmacherin“ vorgenommen wird. Doch sie wird offensichtlich bei der Behandlung verletzt und geht verzweifelt zu ihrer Freundin Elisabeth, die sie bei sich aufnimmt und ihr sogar ihre Papiere gibt, damit sie sich im Krankenhaus behandeln lassen kann.

Als Suzette dabei stirbt, verliert Elisabeth damit ihre Identität und muss sich im Haus ihres Vaters verstecken. Sehr eindringlich wird auch die Angst dargestellt, jeder und jede (Hausmädchen) könnte einen an die Partei oder an sonst wen verraten.

Nach einigen Unwegbarkeiten („falsches“ Begräbnis, sexuelle Nötigung Elisabeths durch einen SD-Mann, u.a. inklusive), schaffen es beide – Elisabeth und ihr Mann, der sich inzwischen am „20. Juli“ beteiligt hatte und einigermaßen zu Menschlichkeit und Menschenverstand zurückgefunden hat, mit falschen Papieren, nach Italien zu gelangen.

Ganz eindeutig stehen einzelne Charaktere – wie bereits erwähnt – für eine bestimmte Haltung. Während es für Elisabeth selbstverständlich ist, die Augen vor dem Unrecht nicht zu verschließen, möchte ihr Mann offenkundig nur „seinen eigenen A....“ retten und sein Schwiegervater spielt das Gewissen, das er bei sich selbst abgeschaltet hat. Er versucht ihn stets aufzurütteln: „Du dienst ja dieser Räuberbande wie dem edelsten König!“

Schließlich kommt während der Handlung noch sehr deutlich heraus, was eigentlich mit den Deportierten passiert und auch, wohin ihr Besitz wandert. Elisabeth findet beispielsweise eine Buddha-Figur, die Suzettes Vater gehört hatte, bei dem Mann, der über gute Kontakte zu den Nazis verfügt und sie so ins Ausland schleusen soll.

Sehr gut werden auch die Verwicklungen und Eifersüchteleien zwischen den einzelnen Organen der Nazi-Ordnung dargestellt: Gestapo, SD, Offiziere, Wehrmachtsführung, u.a., stehen im Dauer-Clinch um Einfluss und Machtbereiche.

Was man dem Film vielleicht ein bisschen vorwerfen kann, ist die großteils sehr eindeutige Zuordenbarkeit der Personen zu „schwarz“ oder „weiß“. Die Nazis werden als absolut skrupellos, geil und extrem schmierig dargestellt, während die Verfolgten die reinsten „Gutmenschen“ sind; noch dazu äußerst gebildet, zivilisiert, ihrem Schicksal sich ergebend und – was auch interessant ist, in Bezug auf die Entstehungszeit – sehr gläubig. Glaube macht Identität und in diesem Fall vor allem eine Möglichkeit zur Empathie.

„Die Distanz des konservativen Bürger- und Beamtentums sowie adeliger Offiziere zum NS-Regime wird im Film *Das andere Leben* (1948) zum Widerstand. (...) Als Anknüpfungspunkt für ein Österreichbewußtsein [sic!] nach dem Krieg dient auch hier der antinationalsozialistische Österreichpatriotismus aus der Zeit des Austrofaschismus.“, werfen etwa Büttner/Dewald dem Streifen zudem vor.⁶⁷

4.1.3 Das „Film-Studio des Theaters in der Josefstadt“

„Anfang 1947 realisieren Dr. Alfred Ibach, stellvertretender Direktor und Chefdramaturg des Theaters in der Josefstadt, sowie Rudolf Steinboeck, dessen künstlerischer Leiter, gemeinsam mit dem aus der Emigration zurückgekehrten Erich Winterstein den Plan einer Koppelung des Theaterbetriebes mit einem Filmstudio. Sie gründen das *Film-Studio des Theaters in der Josefstadt*, dem das gesamte Bühnensembles zur Verfügung steht. Da sich darunter eine Reihe erprobter Filmgrößen wie Paula Wessely, Maria Andersgast oder Attila Hörbiger befinden, gibt es realistische Erwartungen und Hoffnungen auf qualitativ hochwertige österreichische Filme.“⁶⁸

In Bezug gerade auf den eben besprochenen Film interessant, äußerte sich Alfred Ibach in der Österreichischen Kino-Zeitung: „*Unsere grundlegende Bemühung wird vor allem der*

⁶⁷ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.170

⁶⁸ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.174

Auffindung und Verwendung optisch dankbarer und filmdramaturgisch reizvoll zu erzählender wertvoller Stoffe gelten. Daß [sic!] die Auswahl zwar scheinbar groß, aber in Wirklichkeit gar nicht einfach ist, war uns von Anbeginn klar, zumal wir nicht Experimente machen wollen, mit denen man dann unter möglicherweise großem Aufwand nur einen kleinen Ausschnitt des breiten Kinopublikums interessiert, dessen Gesamtheit wir gerade mit dem Vorsatz, gleichzeitig gute und wertvolle Filme herzustellen, dienen möchten.“⁶⁹

Mit „wertvoll“ dürfte wohl u.a. die „Aufarbeitung“ gemeint sein; schließlich waren nicht wenige, die nun am Theater in der Josefstadt beschäftigt waren, gerade erst aus der Emigration zurückgekommen und hatten vielleicht auch ein gewisses Interesse, zu zeigen, was hier passiert war.

„Der 20. Juli“ ist etwa ein Film, der ebenfalls aus dieser Produktion stammt.

Ibach stirbt dann überraschend 1948, woraufhin die Produktion weiterer Filme aufgegeben wird. Dieser war laut Büttner/Dewald übrigens maßgebend gewesen, für die „Arisierung“ des E.P. Tal Verlages.⁷⁰

Interessant ist, dass die Rolle der Elisabeth Josselin – laut Armin Loacker im Programmheft des Filmarchivs Austria zu diesem Film⁷¹ – eigentlich für Paula Wessely vorgesehen gewesen wäre. Schließlich war sie zu diesem Zeitpunkt eine überaus populäre Filmschauspielerin. Wessely habe sich aber stattdessen für den Film „Der Engel mit der Posaune“ entschieden, da dieser mit Karl Hartl über einen weitaus profilierten Filmregisseur, als auch über ein größeres Budget verfügt hätte. Zudem wird auf die inhaltliche Komponente Bezug genommen. Paula Wessely hätte sich davor gehütet, eine Figur in der „heiklen“ Zeit zwischen 1938 und 1945 zu spielen. Und so wurde diese Rolle schließlich mit Aglaja Schmid besetzt.

4.1.4 Aussage

Die zentrale Aussage des Films, nämlich dass Menschlichkeit in allen Lebenslagen angesagt ist, dass politische Systeme nicht das eigene Gewissen überlaufen sollten und dass man einfach „nicht blind leben“ kann und darf, geht bereits – so knapp nach Kriegsende – in die Richtung einer relativ „modernen“ und vor allem reflektierten Auseinandersetzung. Jeder und jede im Zuschauerraum hatte sich durch diesen Film zu fragen, wie er/sie denn gehandelt

⁶⁹ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.174

⁷⁰ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.175

⁷¹ Dewald, Christian [Hrsg.]: *Filmhimmel 054*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007.

hätte bzw. in dieser Zeit gehandelt hat. Ob dies beim Publikum ankam, wird noch besprochen werden.

Es kann hier nach Korte⁷² eine sehr enge Verschränktheit von Filmrealität, Bedingungsrealität in Bezug auf den zeithistorischen Kontext der Entstehung des Films und Bedingungsrealität betreffend das Verhältnis der filmischen Darstellung und der Bedeutung des Problems, das verhandelt wird, festgestellt werden.

Der Film versucht eine Darstellung der kürzlichen Vergangenheit in möglichst vielen Facetten zu zeigen, um dem Problem in seiner Tragweite gerecht zu werden. Doch sicher auch, um den Menschen, die sich den Film im Kino ansahen, vorzuführen, wie sehr sie vielleicht in ein System verstrickt waren, welches so vielen Menschen Unglück und sogar Vernichtung brachte.

4.2 „Der Prozeß“ (1948)

„Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs wurde im heimischen Nachkriegsfilm nur zögerlich thematisiert. Indirekt verwies man auf die *böse Unheil bringende Zeit*.“⁷³, schreibt Karin Moser im Sammelband „Filmische Gedächtnisse“. Und später weiter: „Einige wenige Produktionen bewiesen allerdings, dass auch eine andere Form der filmischen Umsetzung möglich gewesen wäre. Rassenhass, Verfolgung, Gewalt und Mord werden in diesen Filmen offen thematisiert (...).“⁷⁴ Dieses Zitat wurde in dieser Arbeit bereits einmal gebracht und ist gerade für diesen Film – nämlich „Der Prozeß“ (1948) von G.W. Pabst, so bedeutend. Denn dieser ist sicherlich einer der Filme, die sich im österreichischen Nachkriegskino am radikalsten mit dem Thema des in Österreich sehr tief verwurzelten Antisemitismus auseinandersetzen.

„Pabsts erster Regiefilm nach dem Zweiten Weltkrieg, (...), schildert eine historische Begebenheit aus dem Jahr 1882. In einem ungarischen Dorf verschwand ein junges Christenmädchen. Der ansässigen jüdischen Gemeinde wurde ein Ritualmord unterstellt. In einem Prozess gelang es einem engagierten christlichen Anwalt, die gefälschten Zeugenaussagen zu widerlegen, die Juden wurden freigesprochen.“⁷⁵

⁷² Korte: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S.23

⁷³ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.113

⁷⁴ ebenda

⁷⁵ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.124

„G.W. Pabst begeht in diesem Film einige Tabubrüche, (...). In *Der Prozeß* präsentiert Pabst orthodoxe Juden – im österreichischen Nachkriegsfilm nahezu ein Ding der Unmöglichkeit. Im Nationalsozialismus dienten orthodoxe Juden als negative Stereotype der NS-Propaganda. (...) Pabst wagte sich vor, er präsentierte nicht nur orthodoxe Juden, sondern er stellte die Bildästhetik des Nationalsozialismus auf den Kopf. Pabst bewegte sich nahe an der nationalsozialistischen Bildkonstruktion, um die damit in Verbindung stehenden Konnotationen aufzurufen und sie im nachfolgenden Moment umzukehren und zu widerlegen.“⁷⁶

Von dieser Umkehr bzw. Umbesetzung von bestimmten Stereotypen und bestimmten, den Menschen geläufigen Bildern, war in dieser Arbeit bereits mehrmals die Rede. Pabst versuchte hier also, die Nazis quasi mit eigenen Mitteln zu schlagen. Sicher kein schlechter Ansatz, wenn man sich die Meisterschaft in der Herstellung und Umbesetzung gewaltiger Bilder vor Augen hält, die die Nazis zweifellos besaßen.

Und die Handlung erinnert immer wieder überdeutlich an Begebenheiten, die sich während der NS-Zeit vielerorts zugetragen haben müssen. So auch in der folgenden Szene.

4.2.1 Sequenzanalyse (47:30-50:15)

Diese nicht einmal dreiminütige Sequenz reicht aus, um zu sehen, welche Themen und auch welche Zeit hier vor allem behandelt werden: die NS-Zeit mit ihrem allorts hervortretenden Antisemitismus; Deportation, Willkür, „Volkszorn“, Manipulation, etc.

Die Bewohner des kleinen ungarischen Dorfes, in dem sich das Geschehen abspielt, stehen am Dorfplatz und sind, auf einen Traum der Mutter des mutmaßlichen Mordopfers hin, felsenfest davon überzeugt, dass die Juden des Ortes das Mädchen im Zuge eines Ritualmordes „geschlachtet“ hätten. Es ist ob dieser gespannten Stimmung völlig ruhig, bis dann die Mutter des Mädchens erneut beginnt, ihre Anschuldigungen zu erheben und ihren Verdacht möglichst schauerlich zu berichten. Anschließend wird die jüdische Familie Scharf, um die sich die Handlung hauptsächlich dreht, von Beamten in ungarischer Uniform abgeholt. Die Eltern sollen, nachdem sich ihr älterer Sohn bereits in „Polizeigewahrsam“ befindet, nun auch – allerdings ohne den etwa 5-jährigen Sohn – abgeholt werden, der ganz bitterlich nach seiner Mutter schreit, die ihn aber nicht mitnehmen darf. Die Umstehenden zeigen kein Mitleid und auch die Polizisten gehen nicht gerade zimperlich vor.

⁷⁶ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.125

Eine Frau bietet Frau Scharf nun doch an, den Jungen bis auf Weiteres bei ihr zu lassen. „Lassen Sie ihn bei mir. Morgen sind Sie ja wieder da!“, sagt sie. Man kann/will es einfach nicht glauben, was hier vorgeht. Ruth Klüger schreibt in diesem Zusammenhang in ihrem Buch „weiter leben“⁷⁷ einmal, dass sie in einem Konzentrationslager eine sehr gebildete Frau kennengelernt habe, die es auch auf dem Weg in die Gaskammer noch nicht glauben konnte/wollte, dass ein solcher Zivilisationsbruch im Herzen Europas, einer Hochburg der Kultur, möglich sei...

Anschließend wird sie von der Menge wegen ihrer Tat angefeindet: „Sie nimmt die Brut mit ins Haus!“ Diese „Entmenschlichung“, die im Wort beginnt und in der verbrecherischen Tat endet, kommt einem nicht nur bekannt, sondern aus der Terminologie der Nazis nur allzu bekannt vor. Die Menge wirkt an diesem Punkt bereits mehr als gefährlich und zu allem bereit. „Ach was – vertilgen sollten wir sie! Wie die Wanzen!“ – Worte, die von schallendem Gelächter der Umstehenden begleitet werden.

Die Menschen, die zuvor noch eher teilnahmslos das Unrecht beäugt hatten, brauchen nur diese Anstachelungen, um gänzlich in Rage zu geraten und in ungerechtfertigten Hass zu verfallen.

Zwei Dorfbewohner bewahren ihre Vernunft und ihre Menschenachtung: der Dorfrichter, der mehrmals eindringlich versucht, die Menge zu beruhigen und die Frau, die den kleinen Jungen der jüdischen Familie aufnimmt.

Die Dorfbewohner/innen sind sich absolut sicher, dass die Juden die Mörder an Esther sind; „Wären sie sonst verhaftet, wären sie sonst in Ketten?“, rufen sie. Das erinnert an die sicher auch teilweise Selbstberuhigung der Menschen in der NS-Zeit: die sind Häftlinge, also müssen sie auch etwas verbrochen haben...

Zudem kommt während des ganzen Tumults immer deutlicher heraus, welche Interessen die Einzelnen an der Verleumdung und Verhaftung der Juden haben: Schulden, Ablenken von eigener Schuld am Verschwinden des Mädchens, etc.

Zuletzt stürmt die Meute auf die Synagoge los, um sie anzuzünden und zu zerstören. „Seid ihr wahnsinnig? Kommt doch zu euch!“, versucht dies der Dorfrichter noch zu verhindern – vergeblich. „Sie sind unser Unglück!“, ruft einer. „Alle sind Mörder!“ ein anderer. Schriften werden verbrannt, ein Bethaus verwüstet.

⁷⁷ Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. dtv-Verlag, München 2012. 18. Auflage.

Die ganze Szenerie lässt ein wirklich sehr authentisch wirkendes Bild entstehen, das einem – kennt man vor allem auch die zeithistorischen Hintergründe, den Schauer über den Rücken treibt. Hintergrundgeräusche (bellende Hunde), die schreiende, wild gewordene Masse, die Panik in den Augen des Dorfrichters, der beinahe sichtbare Tropfen, der das randvolle Fass zum Überlaufen bringt und die Menge losstürmen lässt, die Verfolgung von oft materiellen Interessen, die dem Ganzen eigentlich zugrunde liegen, u.a., zeigen dem Publikum ganz genau, worum es hier geht. Nicht um die gesellschaftliche Situation Ungarns im 19. Jahrhundert, sondern ganz eindeutig um die eigene Vergangenheit.

4.2.2 Filmische Darstellung

Auch vom Ästhetischen her ist der Film sehr gut umgesetzt. Die Stimmung wirkt allgemein recht düster, die Charaktere oft furchteinflößend. Besonders die Stille wird sehr effektiv eingesetzt, da sie einen nächsten Schritt in der Handlung so vorausdeutet, dass einem angst und bange wird.

Sehr professionell erscheinen auch Kulissen und Ausstattung und natürlich die Regieführung Pabsts, der schließlich zu diesem Zeitpunkt bereits ein international gefragter Mann im Filmgeschäft gewesen war. Das Drehbuch, vor allem aber die Zeichnung der Charaktere erscheinen manchmal ein wenig hinkend. Beispielsweise die Grausamkeit des von Josef Meinrad dargestellten Untersuchungsrichters, die sehr aufgesetzt und unglaubwürdig wirkt. Wahrscheinlich bedingt durch das Bild anderer Rollen, in denen man ihn vor Augen hat...

Auffällig sind die Naheinstellungen, die jede Regung in den Gesichtern der Protagonisten/innen einfangen sollen. Die Kamera wird einfach „draufgehalten“ und das Gesicht muss „sprechen“.

Ein wirklicher Schwachpunkt ist allerdings die Lichtgestaltung, was wohl auch am Alter des Films und der dadurch verminderten Qualität der Filmkopie liegen dürfte. Vor allem jene Szenen, die düster und erschreckend erscheinen sollen, beispielsweise die Folterszenen in einem Gartenhäuschen, sind sehr unscharf zu erkennen, da sie in der Nacht aufgenommen wurden, was für die damalige Filmarbeit noch eine ziemliche Herausforderung dargestellt haben muss.

Ansonsten ist der Film auf Grund der relativ vielen Szenenwechsel sehr kurzweilig, sieht man von etwas in die Länge gezogenen Szenen im Gerichtssaal ab.

Und um nun auch hier die Analyseparameter Kortes einfließen zu lassen:⁷⁸

Die Filmrealität – 19. Jahrhundert, österreichisch-ungarische Monarchie, tief verwurzelter Judenhass, Brutalität der breiten Masse – steht in engstem Zusammenhang mit den Bedingungsrealitäten nach Korte. Bzgl. „Bedingungsrealität I“ ist klar, warum dieser Stoff, dieser Inhalt, genau zu dieser Zeit filmisch aufbereitet wird und er verhandelt die Bedeutung des Problems des Antisemitismus und aller damit in Zusammenhang stehender Begleiterscheinungen, in absolut angemessener, filmischer Darstellung („Bedingungsrealität II“). Auf die Wirkungsrealität soll, wie gesagt, an anderer Stelle noch näher eingegangen werden. Nur so viel vorweg: vor allem die Rezeption des Films in den letzten Jahren, wirft einige Kontroversen auf.

4.2.3 Hintergründe

„Nach Kriegsende bleibt Pabst in Österreich. 1947/48 realisiert er in den von den Russen besetzten Rosenhügel-Ateliers jenen Stoff um einen historischen Gerichtsprozeß [sic!] eines angeblich von Juden verübten „Ritualmordes“ an einer Christin, den 1933 ein französischer Finanzier abgelehnt hat: *Der Prozeß* (auch die Titel *Im Namen der Menschlichkeit* beziehungsweise *Feind ohne Gnade* wurden in Aussicht genommen).“⁷⁹

Was sofort auffällt, wenn man den Film im Kontext mit anderen österreichischen Nachkriegsstreifen betrachtet: österreichische Publikumsliebblinge, besonders einer namens Josef Meinrad, spielen hier tatsächlich böse Menschen, die sich durch Antisemitismus, Karrieregeilheit, Menschenverachtung, Brutalität und eine gehörige Portion Sadismus auszeichnen. „Der ideale Österreicher“ Meinrad ist hier wohl in einer seiner kontroversiellsten Rollen zu sehen. Von dieser, zu der des anständigen, braven, tüchtigen Ministerpräsidenten in „1. April 2000“ oder gar zu seiner „Klamaukpartie“ in der „Sissi“-Trilogie der 50er Jahre, ist es schon ein ziemlicher Sprung.

Der Charakter des Untersuchungsrichters, den er in „Der Prozeß“ verkörpert, ist ein durch und durch böser. Wie auch die anderen Charaktere entweder vor Brutalität und Hass oder vor „Gutmenschentum“ geradezu strotzen. Eine Parallele zum zuvor besprochenen Streifen „Das andere Leben“. Ebenso jene Figur (hier der Dorfrichter), die so ein bisschen das Gewissen verkörpert, das aber nicht so gerne gehört wird.

⁷⁸ Korte: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S.23

⁷⁹ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.118

Auf der anderen Seite finden wir Ernst Deutsch, der, eben aus der Emigration zurückgekehrt, als Jude einen Juden spielt. Deutsch arbeitete nach dem Krieg wieder mit allen möglichen Künstlern/innen zusammen, die nicht – wie er – zu den Opfern, sondern zu den Profiteuren/innen des Nazi-Regimes zählten. Unter anderem im Film, etwa mit Wolfgang Liebeneiner⁸⁰ oder am Theater mit Paula Wessely.⁸¹

Zudem Ewald Balser, der hier als besonnener Gutmensch in Erscheinung tritt, dessen Figur überhaupt der komplette Film gewidmet ist. Nämlich Dr. Karoly Eötvös, einem Anwalt und Abgeordneten zum Reichstag, wie bereits im Vorspann zu lesen ist. Balser war in der NS-Zeit bereits sehr erfolgreich gewesen und hatte auch an einigen filmischen Produktionen mit propagandistischen Tendenzen mitgewirkt; z.B.: „Rembrandt“ von 1942.⁸²

Moser⁸³ schreibt von einigen Szenen, die einerseits an die Bildgestaltung der Nazis erinnern, die dann aber umgedeutet werden und das Publikum dieser Art bemerken lassen, in die Irre geführt worden zu sein. Eine Szene, die sie nicht beschreibt, die aber doch recht auffällig ist, ist jene, in der die ortsansässigen Juden/Jüdinnen zusammensitzen, essen, trinken, feiern und musizieren. Einer der Männer könnte glatt einer NS-Karikatur, die einen Juden darstellen soll, entsprungen sein. Ein älterer Mann mit langem Bart und „Hakennase“ fordert das Dienstmädchen des Hauses – eine wohlgemerkt blonde Christin – zum Tanz auf. Schließlich hatten die damaligen Kinogänger/innen noch „Jud Süß“ im Hinterkopf. Doch das sich aufdrängende Bild wird durch die warmherzige Gastfreundschaft der jüdischen Gemeinde widerlegt.

Weiters thematisiert Moser, dass Pabst, aus dieser Bildsprache resultierend, immer wieder vorgeworfen worden sei, er habe antisemitische Stereotype bedient, er habe Antisemitismus damit befördert und er habe sich davor gedrückt, einen Film über die NS-Zeit zu drehen und so die Handlung ins Ungarn des 19. Jahrhunderts verlegt. Dazu Karin Moser:

„Schilder mit der Aufschrift *Hunden und Juden ist der Eintritt verboten*, Denunziation, eine brennende Synagoge, der Ruf der marschierenden Menge *Ungarn erwache!*, Rassenterminologien (Juden werden als Ungeziefer deklariert), die willkürliche Verhaftung und Folterung der jüdischen Bevölkerung, wie sie in *Der Prozeß* zu sehen und zu hören sind,

⁸⁰ <http://www.film-zeit.de/Person/11484/Ernst-Deutsch/Biographie> (27.02.2014, 17:07)

⁸¹ Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely*. S.73

⁸² http://www.filmportal.de/person/ewald-balser_c2a8faf9164245bb9fd01b125bc4dc55 (27.02.2014, 17:16)

⁸³ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.125ff

müssen eindeutig zugeordnet werden. Der Bezug zum Dritten Reich ist mehr als augenscheinlich – wer konnte oder kann daran vorbeisehen?⁸⁴

Eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Deutungsweisen dieses Filmes, wird in einem der abschließenden Kapitel folgen.

4.2.4 Zentrale Aussagen des Films und seiner Figuren

- „Der Baron weiß nicht, dass wir leben im 19. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert bekommt auch der Jud' sein Recht!“

Diese Aussage stammt von einem Mitglied der jüdischen Gemeinde des Dorfes, in Richtung des antisemitischen Barons Onody, der die Dorfbewohner aufstacheln möchte. Bereits das 19. Jahrhundert sollte also so viel an Zivilisation hervorgebracht haben, dass ein Genozid nicht möglich sein kann, doch das 20. Jahrhundert bewies das Gegenteil.

- „Niemand wird es glauben!“, ist der allgemeine Tenor der Juden in Bezug auf die Anschuldigungen. Doch der Juden Hass hat doch festen Rückhalt in der Bevölkerung.
- „Du willst also dein Nichts von einer Partei mit diesem antisemitischen Rummel groß machen...“ (Eötvös zu Onody) Da kann man sich wirklich fragen, ob man diesen Film nicht auch heute – als Waffe gegen „Rechts“ – zeigen sollte. Aber dafür ist er bestimmt zu imageschädigend...
- „Leute, nehmt doch Vernunft an – seid nicht wahnsinnig!“ Der Dorfrichter appelliert an die Vernunft der aufgebrachten Menge. An Vernunft ist aber hier wohl, ganz im Sinne Freuds („Masse und Macht“), zu allerletzt zu denken.
In diesem Sinne sagt Onody am Ende: „Für uns ist der Juden Hass nicht Sache der Vernunft, sondern der blinden Überzeugung!“
- Eötvös sieht seinen christlichen Glauben als Verpflichtung, den Juden zu helfen. „Sie sind Geschöpfe Gottes wie wir!“ Er appelliert zudem an die „europäische Maßstäbe der Vernunft“. Ein „Wertepaket“, mit dem man beim Nachkriegspublikum wohl etwas auslösen und bewirken konnte: Europa, Glaube, Vernunft.
- Spannend ist auch, dass die Antisemiten ständig darauf bedacht sind, keine schlechte Presse im Ausland zu haben. Goebbels lässt von Ferne grüßen...

Am Ende des Films folgt sozusagen eine Gegenüberstellung der Weltanschauungen; sowohl Onody als auch Eötvös sprechen zu ihren Anhängern. Der eine – Onody – furchtbar

⁸⁴ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.127

hasserfüllt, der andere vernünftig und scheinbar weise. Es ist eindeutig, dass damit der Zuseher/die Zuseherin am Schluss zu einer Erkenntnis gelangen soll: der Antisemitismus ist böse, er muss nun enden und ein neuer Wertepool muss her, um die Gesellschaft zu verbessern. Eötvös' Schlusswort verdeutlicht dies:

„Niemand behauptet, dass die Juden bessere Menschen wären als wir, sie sind nur genauso Menschen wie wir!“

4.3 „Die letzte Brücke“ (1953)

„Es dauerte seine Zeit, bis die gerechten Kriegsfilme kamen. Einer davon ist *Die letzte Brücke*, (...). Hier endlich sind Soldaten, wie Soldaten waren: weder Übermenschen noch Untermenschen. Sondern Menschen (...). Sie kämpfen, ohne zu hassen. Sie leiden ohne viel Aufhebens. Sie haben genug vom Kriege, ohne zu meutern. Sie denken an ihre Familien, schimpfen, harren aus, haben ziemlich viel Galgenhumor und ziemlich wenig Phrasen. (...) *Die letzte Brücke* spielt zwischen deutschen Soldaten und Tito-Partisanen. Keiner von ihnen redet Ideologie. Keiner verkörpert, wie es immer so schön heißt, eine Idee.“⁸⁵

Diese Einschätzung (noch dazu so kurz nach dem Zweiten Weltkrieg) sagt schon sehr viel aus. Obwohl es sich bei diesem Rezensenten ganz offenbar um einen „Fan“ des Films handelt, ist es sehr wohl so, und das ist der große Unterschied zu den beiden Filmen, die bisher in diesem Kapitel besprochen wurden, dass nicht mehr eine Gesamtheit der Darstellung, eine Analyse dieser ganzen, schrecklichen Vergangenheit im Zentrum steht, sondern nun vordergründig einzelne Menschen, deren Schicksale erzählt werden und, die zwar (fast) alle recht positiv dargestellt werden, jedoch vielleicht auch ein bisschen zweifelnder und weniger sicher in ihrem Tun sind. Weniger schwarz/weiß-Denken also...

Ebenso wird in diesem Kommentar angesprochen, dass – wie es ja oftmals u.a. in Filmen dargestellt wurde und wird, schließlich nicht täglich irgendetwas Bedeutsames an der Front passiert. Es werden auch Tage gezeigt, an denen sich die Soldaten ausruhen, ihre Wunden lecken, oder auch einfach tagelang marschieren, manchmal nicht einmal, um an ein bestimmtes Ziel zu gelangen. Zudem merkt man den Soldaten und Soldatinnen (!) oft ihr Zweifeln, ihre Verzagtheit an; doch sie fühlen sich – auf der einen, wie der anderen Seite, in der Pflicht, über die sie nicht viel nachdenken können, da sie sonst verzweifeln würden.

⁸⁵ *Süddeutsche Zeitung*, 06.01.1954. Zitiert nach: Jacobsen, Wolfgang; Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: *Käutner*. Spiess-Verlag, Berlin 1992. S. 215

„Im Krieg empfiehlt es sich, Nachdenklichkeit auszuschalten, da man sonst ethische Bauchschmerzen bekommt!“, sagt etwa der Oberarzt im Lazarett, in dem die Hauptfigur des Films – die Kinderärztin Helga Reinbeck – arbeitet, zu ihr.

Diese Haltungen der einzelnen Figuren, können wohl als recht realistisch eingeschätzt werden. Schließlich konnte es ja nicht so gewesen sein, dass nun alle Soldaten zu Monstern wurden und alles hassten, was die Obrigkeit plötzlich zum „Feind“ erklärte.

Elisabeth Büttner schreibt dazu:

„Das österreichische Kino schlägt mit *Die letzte Brücke*, (...), 1954 einen ungewohnten Ton an. Der Inhalt des Films durchbricht als einer der bislang wenigen das lange Schweigen des Kinos zur unmittelbaren Vergangenheit; (...). Auf welcher Seite stehst du, lautet die zentrale Frage des Films. Sie ist nicht mehr zu beantworten. Geografische, moralische und ideologische Grenzen sind dabei zu verwischen – im Krieg eine Fatalität.“⁸⁶

4.3.1 Analyse der Handlung und Darstellungsweise

Menschlichkeit auch unter „Feinden“ ist das Thema, das sich durch den ganzen Film zieht. Die erwähnte Kinderärztin Helga ist in einem Lazarett in Jugoslawien stationiert, wo sie sich in den Soldaten Martin verliebt, den sie zuvor schon einmal getroffen und dann wieder aus den Augen verloren hatte. Deutsche kämpfen an dieser Front des wankenden Deutschen Reiches (der Film dürfte, laut einigen Hinweisen im Verlauf der Handlung, um 1943 spielen) gegen Partisanen, die allgemein als „Untermenschen“ angesehen werden, was immer wieder durchklingt. Helga zweifelt; „Wie die uns hassen müssen!“, sagt sie einmal, als sie einen verwundeten Partisanen verarztet. Ihre Zweifel bemerkt man auch, als sie mit Martin einen Abend verbringen möchte, dieser jedoch, auf dem Weg über eine Brücke, einen Partisanen beschießt, der sich deshalb von der Brücke stürzt. Sie ist erschrocken und man liest in ihrem Gesicht, dass sie das alles als sinnlos ansieht.

Auch dieser Film lebt entscheidend vom Minenspiel der großartigen Hauptdarsteller/innen. Vor allem Maria Schell und Bernhard Wicki, aber auch andere, wie etwa Barbara Rütting, liefern trotz vieler eher dialogarmer Sequenzen eine ungeheure Intensität des Spiels ab. Jene Dialoge, die allerdings dann geführt werden, entfalten enorme Wirkung. Das Drehbuch ist genial. Ebenso Käutners Regieführung, die sich durch die ständigen Außenaufnahmen und die

⁸⁶ Dewald, Christian [Hrsg.]: *Filmhimmel 064*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007. S. 2

große Zahl an Laiendarstellern/innen, die mitgewirkt haben, sicherlich nicht einfach gestaltet hat.

Interessant wird es, als Helga von Partisanen entführt wird, um in deren Reihen als Ärztin zu arbeiten, da ihr Arzt bei Gefechten mit den Deutschen verwundet worden ist.

„Ich immer glauben, für Doktor verwundeter Feind auch Mensch!“, sagt Boro, ein Partisane, der deutsch spricht und somit Helgas Ansprechpartner bei den Partisanen ist.

Helga ist nun in einer misslichen Lage: einerseits hatte sie im Lager der Deutschen starke Zweifel an der Rechtmäßigkeit von deren Tun (Angriffskrieg, Rassenhass, etc.) gehabt, andererseits fühlt sie sich als Deutsche und daher v.a. für die Behandlung deutscher Soldaten verantwortlich; demgegenüber steht ihre Verpflichtung als Ärztin, allen Menschen zu helfen. Sie möchte zwar immer wieder fliehen, hegt aber immer mehr Sympathie für die Menschen, die hier ihre Heimat gegen die Deutschen nur verteidigen wollen und deshalb zu den Waffen greifen. Nach der Erkenntnis, dass Krieg für beide Seiten einfach schrecklich ist, kommt sie zu keinen weiteren Schlüssen.

Helga bleibt dann freiwillig bei den Partisanen, da sie erkennt, dass diese ihre Hilfe dringender benötigen, als die Deutschen. Andauernde, slawische Hintergrundmusik, die – in Kombination mit der kargen, aber schönen Landschaft, eine eigenwillige, melancholische Stimmung erzeugt, begleitet die immer größer werdende Anerkennung der Partisanen durch Helga.

Eine Schlüsselszene funktioniert ohne Sprache: Helga entfernt einem Verwundeten einen Verband an seiner Hand, dieser ist erfreut, dass er seine Finger wieder bewegen kann und deutet sogleich mit Zeigefinger und Daumen jene Bewegung an, mit der man eine Schusswaffe bedient. Helga wird dadurch klar, dass sie gerade jene Menschen wieder kampffähig macht, die ihre Landsleute und mit ihnen Martin töten wollen/sollen/müssen.

Was immer wieder besonders auffällt, ist die realistische Darstellungsweise, die den Film wirklich auszeichnet: die Versorgung mit Nahrungsmitteln und Medikamenten wird immer wieder zum Problem, lange Fußmärsche bereiten besonders Helga Schwierigkeiten, da sie keine geeigneten Schuhe hat, man sieht an Kleidung und Haaren ganz deutlich die mangelnde Gelegenheit in puncto Hygiene, etc. Auch die Gefechte werden sehr wirklichkeitsgetreu dargestellt. Keine Helden, keine Tränendrüse, keine unrealistischen Manöver.

Obwohl in schwarz/weiß gedreht, wirkt der Film äußerst modern, was vor allem durch das relativ hohe Tempo bedingt ist, durch viele Perspektivwechsel, durch ein ausgezeichnetes Verhältnis von Bild und Sound.

Durch die augenscheinliche Sympathie, die Helga und Boro für einander hegen, wird Helga umso mehr verunsichert. Sie weiß nun überhaupt nicht mehr, wo sie hingehört.

„Sie wusste nur noch, dass sie helfen musste – ohne zu fragen, ohne zu denken.“ So wird dieser Zustand vom Erzähler kommentiert, der übrigens auch an anderen entscheidenden Stellen des Films zu hören ist. Diese Form des allwissenden Erzählers findet sich auch in „Der Engel mit der Posaune“. In beiden Fällen hat er eine sehr ähnliche Funktion; er gibt der Handlung einen sehr mitreißend gesprochenen, narrativen und gefühlsorientierten Rahmen. Er macht eindeutig klar, worum es gerade geht. Man könnte auch ein bisschen boshaft mutmaßen, der Erzähler sollte garantieren, dass das Publikum nur ja die von den Machern intendierten Schlüsse ziehe.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird die Stimmung immer düsterer, immer ernster, immer realitätsnäher. Helga wird von einem gefangenen Deutschen als „Verrätersau“ beschimpft, was ihr extrem nahe geht. Die Partisanen kommen dann auch noch in eine – von den Deutschen – völlig zerstörte Stadt. Das Bild geht unter die Haut: nur ein kleines Mädchen finden sie noch zwischen den Toten und Ruinen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass zwar solche grausamen Verbrechen gezeigt werden, die von den Deutschen begangen wurden, nicht aber die Tat selbst. D.h. man schreckte offenbar doch davor zurück, die Landsleute des intendierten Publikums bei allzu gewalttätigen Akten zu zeigen. In „Der Prozeß“ konnte man da etwas drastischere Bilder (inklusive Tätern/innen) wählen, da die Handlung in eine andere Zeit verlagert wurde. Auch „Das andere Leben“ wagt nicht wirklich eine Darstellung von Gewalt, von Konzentrationslagern ganz zu schweigen.

Die Medizin im Lager der Partisanen wird knapper, während sich Typhus immer weiter ausbreitet. Helga und eine Partisanin sollen aus einer von Deutschen besetzten Stadt Medizin holen. Sie willigt ein, da sie damit viele Leben retten könnte. Die Aktion ist äußerst gefährlich; die Partisanin kommt dabei ums Leben, bevor sie ihre Mission erfüllen kann. Und Helga: „Nur fünf Schritte und sie wäre zu Hause gewesen!“, kommentiert erneut der Erzähler.

Doch sie möchte an ihrem Auftrag festhalten. Dabei trifft sie in einem Weinkeller auf Martin, der inzwischen von ihrem „Seitenwechsel“ erfahren hat. Es entspinnt sich jener Dialog über Menschlichkeit und Moral zwischen den beiden, der in der folgenden Sequenzanalyse wiedergegeben werden wird.

Sie verspricht ihm wiederzukommen, doch müsse sie zuvor ihren Auftrag erfüllen. Helga muss über die „letzte Brücke“, die beide Ufer der Neretva miteinander verbindet. Plötzlich wird das Feuer eröffnet. Deutsche und Partisanen beschießen einander; das Feuer wird allerdings kurz von beiden Seiten eingestellt, als Boro und Martin den Übrigen klarmachen, wer sich auf der Brücke befindet. Doch ein Querschläger trifft Helga, sie kann gerade noch die Medikamente übergeben und bricht dann – auf dem Weg zurück zu den Deutschen – tot zusammen.

Beide Seiten eröffnen erneut das Feuer.

Dieses Ende kann wirklich sinnbildlich für einen offenbar niemals stattfindenden Lernprozess der Menschen verstanden werden, der verhindern würde, dass Kriege und Gewalt überhaupt weiterhin existieren. Eine eindeutige Friedensbotschaft also, wie sie klarer nicht sein könnte. Nicht einmal der Erzähler muss dieses Ende kommentieren – es ist selbsterklärend.

4.3.2 Sequenzanalyse (90:36-92:30)

Helga trifft also auf ihren früheren Geliebten Martin, der gerade Dienst tut und nicht verstehen kann, wie sie sich für Partisanen, für „den Feind“ einsetzen kann. Die Szene ist auch auf Grund der äußeren Verhältnisse derart eindringlich; in Helgas Gesicht spiegeln sich die Entbehrungen der vergangenen Wochen. Sie wirkt furchtbar abgekämpft, keine Spur ist mehr von der wohlgeordneten Frisur, die sie am Anfang des Films getragen hatte, noch dazu ist sie in typischer Tracht slawischer Frauen gekleidet. So treffen – auch durch die äußere Erscheinung der beiden Figuren deutlich gemacht – in diesem düsteren Keller, beinahe ohne Hintergrundgeräusche, zwei konträre Menschenbilder aufeinander.

Beide freuen sich zuerst über das Wiedersehen, doch dann erregt sie schon sein Unverständnis, als sie ihm erklärt, dass sie nicht geflohen sei.

Helga: „Aber ich muss zurück!“

Martin: „Zurück? Wohin zurück?“

Helga: „Nach drüben!“

Er ist schockiert, dass sie freiwillig zurück möchte; auch als sie ihm den Grund nennt und sagt, sie müsse es unbedingt tun (Typhusepidemie).

Martin: „Helga, ich versteh dich nicht; du musst? Ja wer zwingt dich denn?“

Helga: „Niemand mehr! Aber glaube mir doch – ich muss das noch tun! Das Eine noch. Es gibt niemanden, der mir das abnehmen kann!“

Martin: „Das geht nicht in meinen Kopf, Helga! Du hilfst dem Feind?“

Helga: „Hast du es einmal erlebt, hast du einmal zugesehen, wie dir Menschen wegsterben unter den Händen? Und du kannst nicht helfen, weil du keine Medikamente hast. Da lernst du begreifen, dass es keine Feinde mehr gibt!“

Martin: „Ach was – Feinde... Banditen, Gesindel...“

Helga: „Nein! Menschen! Auf alle Fälle! Menschen wie du und ich!“

Martin möchte sie immer noch zurückhalten und meint, man müsse gerade im Krieg wissen, wo man hingehört. „Ja, das muss man!“, antwortet Helga. Und im Kopf des Zusehers/der Zuseherin kommt unter allen Umständen an: sie wählt die Seite der Menschlichkeit; „Ich gehöre dahin, wo man mich braucht!“ Obwohl er ihr zu bedenken gibt, dass sie doch von den Verwundeten auf deutscher Seite und von ihm selbst ebenso gebraucht würde, wählt sie den Weg, den sie – laut eigener Aussage – gehen muss. „Auch, wenn du mich heute noch nicht begreifen kannst!“, sagt sie ihm. Und auch, dass sie sehr wohl vorhat, wieder zu ihm und auf die deutsche Seite zurückzukehren. Doch erst nach ihrer Aufgabe im Dienste der Menschlichkeit.

Eine ganz klare Aussage: politische Systeme, Vaterlandstreue, Heimatgefühle, u.a. kommen erst nach dem Dienst am Menschen, nach der Humanität.

Diese eine Sequenz strotzt zwar tatsächlich vor Pathos, allerdings ist dieses wohl das probate Mittel, um Nachdenkprozesse beim Publikum auszulösen. Zudem weist der restliche Film eine gehörige Portion Realismus auf.

Es wird also mittels der Filmrealität absolut versucht, dem Problem (Menschlichkeit auch unter „Feinden“) gerecht zu werden. Die erwähnte, eher knappe Darstellung von Grausamkeiten durch die Deutschen, erklärt sich freilich aus der Bedingungsrealität der Entstehungszeit des Films. Man musste das, was man zeigen und womit man

Auseinandersetzung auslösen wollte, so zeigen, dass, trotz des schwierigen Themas, eine Breitenwirksamkeit beim Publikum möglich war. Denn – wie auch bei „Das andere Leben“ bereits angeklungen ist – ohne Breitenwirksamkeit hätte man das Ziel der breiten Auseinandersetzung klar verfehlt.

4.3.3 Weitere Aspekte

Eine interessante Komponente bringt hier auch die Information ins Spiel, dass Käutner für seinen Film keinen deutschen Produzenten gewinnen konnte, sodass er den Film „von der Cosmopol-Film Wien in Kooperation mit Ufus Belgrad produzieren“ ließ.⁸⁷

Also die abgeschwächte Darstellung der deutschen Verbrechen während des Krieges, scheint den Deutschen selbst noch nicht abgeschwächt genug gewesen zu sein.

„Das Bemerkenswerte an diesem Film ist nicht eine generelle Kritik am Krieg (diese wird ein wenig von der recht emotionalen Story übertüncht), sondern die positive Darstellung der Partisanen: (...).“⁸⁸ Dies als Beispiel für den Umgang mit bzw. die Kritik an diesem Film.

Ob man das so sehen kann, bleibt fraglich. Zweifelsohne ist die positive Darstellung der Partisanen auffällig; doch wie kann ein Film, in dem Aussagen getätigt werden, wie in diesem (vgl. den Abschnitt zur Sequenzanalyse), keine Kritik am Krieg sein? Für manche hätte das der Erzähler wohl auch noch dazusagen müssen...

4.4 Conclusio

Alle diese drei Filme stellen ein Stück Auseinandersetzungswillen dar. Man kann mit ihnen hart ins Gericht gehen, dann wird man erstens Mitwirkende und Beteiligte in großer Zahl finden, die in das NS-System verstrickt gewesen waren, dann wird man oftmals eine schwarz/weiß-Malerei bei den dargestellten Charakteren entdecken, man wird sich vielleicht ärgern, weil die wirklichen Grauslichkeiten, die in der Realität passiert waren, ausgespart blieben, man wird manches als verkitscht dargestellt empfinden; kurzum: man wird mehrere Haare in jeder Suppe finden, aus denen die Handlungen und Darstellungen der Filme zusammengebraut sind.

Doch sind hier Stoffe verfilmt worden, die nicht das alleinige Ziel verfolgen, eine Einzelperson von der Nazi-Verstrickung „reinzuwaschen“ („Der Engel mit der Posaune“), die

⁸⁷ Moser [Hrsg.]: *Besetzte Bilder*. S.266

⁸⁸ ebenda

den Kriegs-/Nachkriegsalltag nicht verkitschen und mit Auseinandersetzung nur ein bisschen kokettieren („Der weite Weg“, „Gottes Engel sind überall“), oder gar Geschichtsverfälschung betreiben („1. April 2000“).

Man muss diese ambitionierten künstlerischen Produkte auch und besonders im Hinblick auf ihre Entstehungszeit betrachten und beurteilen. Denn sie zeigen zwar keine Konzentrationslager und Leichenberge, aber sie zeigen einen Ausschnitt aus dem Leben in der damaligen Zeit, was – vor allem aus der Nachkriegszeit – weit höher einzustufen ist, als irgendwelche, bewusst für Hollywood produzierten Streifen, die sicher kein besseres Geschichtsbild vermitteln, sondern sich durch ihre Machart nur verpeinlichen („Die Fälscher“ u.a.).⁸⁹

⁸⁹ siehe dazu auch: Bösch, Frank: *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: von „Holocaust“ zu „Der Untergang“*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 55, 1. Wissenschaftsverlag, Oldenburg 2007. S.1-32

5. „Österreichische Ikonen“: Personen, Kunstwerke, Bauwerke, Landschaften, Wiederaufbau und transportierte Geschichtsbilder

Wie vor allem bereits in den Kapiteln zu den historischen Hintergründen sowie zu den Brüchen und Kontinuitäten in der österreichischen Filmlandschaft der frühen Nachkriegszeit angeklungen ist, kam dem Film in dieser Zeit eine enorm bedeutende Aufgabe zu – nämlich Identität zu stiften und zu vermitteln. Diese Aufgabe darf sicherlich – in Anbetracht der Anzahl jener Filme, die das eine bzw. andere Thema aufbereiteten, freilich teilweise mit gewissen Überschneidungen – als noch weitaus bedeutender angesehen werden, als die Ansätze zur „Aufarbeitung“.

Österreich hatte etwa sieben Jahre lang nicht existiert, war nur ein in Gaue gegliedertes Anhängsel des nationalsozialistischen Deutschland gewesen, wodurch man oftmals von österreichischer Seite her bestrebt war, aus Österreichern/innen die „besseren Deutschen“ zu machen und sich so nicht nur an Verbrechen beteiligte, sondern sie in großer Zahl eben auch selbst vorantrieb. Von der Gültigkeit der sogenannten „Opfer-These“, von der sich Teile der österreichischen Bevölkerung leider auch heute noch nicht verabschiedet zu haben scheinen, kann hier also keineswegs die Rede sein. Und so funktionierte dies nicht nur im „normalen“ gesellschaftlichen Zusammenleben, sondern in abgewandelter Form auch in vielen anderen Bereichen – und einer davon war natürlich auch die – von den Nationalsozialisten auf Grund der Breitenwirksamkeit besonders geförderte – Filmkunst. Film und Fernsehen haben eben „(...) neben ihrer primären Unterhaltungsfunktion eine zentrale gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung (...).“⁹⁰

Einige Jahre später verlegte man sich bekanntlich fast ausschließlich darauf, irgendwelche ländlichen Idyllen, fernen (angeblich heilen) Vergangenheiten zu zeigen, wo man dann auch sehr leicht auf irgendwelche verklärten oder mystifizierten Persönlichkeiten - Kaiser und Könige, Prinzen, Grafen und Fürsten aller Art, zurückgreifen konnte.

Hans Weigel kommentierte dies bereits zu Beginn der 50er Jahre folgend:

⁹⁰ Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Erich-Schmidt-Verlag, Berlin 2010. 4. Auflage. S. 8

„Der österreichische Film tanzt sich schwindelnd im Dreivierteltakt zwischen Wien und dem Wolfgangsee zu Tode.“⁹¹

Doch in der Mehrzahl der im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Filme, gestaltet sich dies nicht dermaßen einfach. Denn man ging meist nicht zurück in ferne Welten, die mit der Realität der meisten Menschen während der ersten Nachkriegsjahre rein gar nichts zu tun hatten, sondern man verknüpfte eine manchmal mehr, manchmal weniger ernst zu nehmende Aufarbeitung des eben Geschehenen mit der Absicht der Identitätsstiftung für ein ganzes Land und seine Bewohner/innen. Einige exemplarische Beispiele sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

5.1 „1. April 2000“ (1952)⁹²

5.1.1 Hintergründe und Auffälligkeiten

Als absolutes Paradebeispiel für diese Identitätsstiftung kann hier der Film „1. April 2000“ angeführt werden, der es schafft, alle diese Bereiche, nämlich Personen, Kunstwerke, Landschaften, ja sogar ferne Kriege (Kreuzzüge, Schlachten gegen die Türken, etc.) und die angeblich so friedliche österreichische Seele und die so friedensliebenden, heimatverbundenen und herzigen Österreicher/innen gleichermaßen zu glorifizieren.

„Im Herbst 1948 begann die Realisierung eines Projektes, dessen *amtlicher Niederschlag* sich bis ins Jahr 1958 verfolgen lässt. Ein Film, hergestellt im Auftrag der österreichischen Bundesregierung, dessen ambitioniertes Ziel es sein sollte, den Österreichern und Österreicherinnen wieder Vertrauen in sich selbst zu geben und Österreich und seine Kultur anderen Nationen gegenüber in bestem Lichte zu präsentieren.“⁹³

„Insbesondere für die Vorführung im Ausland, (...), sollten die kulturellen und landschaftlichen Schönheiten des Landes und seine Aufbauleistungen gezeigt werden.“⁹⁴ Das war das erklärte Ziel, das man – vor allem von Seiten der österr. Bundesregierung, mit der Herstellung des Films „1. April 2000“ erreichen wollte.

⁹¹ *Weltpresse*, 10.10.1951, gez. Hans Weigel.

⁹² Zu diesem Film ist im Jahr 2000 ein ganzes Buch vom Filmarchiv Austria herausgegeben, was auch beweist, wie vielschichtig dieser Film ist. Auf dieses Buch, das von Armin Loacker u.a. herausgegeben wurde und in dem sich Aufsätze zahlreicher Autoren/innen aneinander reihen, wird im Folgenden besonders Bezug genommen.

⁹³ Loacker, Armin; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. Filmarchiv Austria, Wien 2000. S. 11

⁹⁴ *Standard-Album*, 18.03.2000, gez. Michael Freund.

Interessant auch, dass es im Vorfeld der Realisierung ein Preisausschreiben von offizieller staatlicher Stelle gegeben hatte, wodurch man zu einem geeigneten Drehbuch gelangen wollte.⁹⁵

Diesen Film ganz zu erfassen, ist wirklich nicht nach einer Sichtung möglich, da es einfach zu viele Schichten gibt: so sorgt etwa die Art und Weise für Amüsement, wie sich Menschen im Jahre 1952 die Welt etwa 50 Jahre später vorgestellt haben und wie sie dann – im Vergleich dazu, tatsächlich geworden ist. Beispielsweise lag man hier mit dem vorausgesehenen, inflationären Einsatz von Kunststoffen aller Art, gar nicht so weit daneben.

Allerdings konnte beispielsweise damals natürlich kein Mensch ahnen, dass Österreich eines Tages zum Einwanderungsland werden würde, dass „das Österreichische“ und generell nationale Identitäten in einem zusammenwachsenden Europa, in einer zunehmend globalisierten Welt, eine immer geringere Rolle spielen würden. Vorläufig hatte man sich schließlich einmal mit den vier Besatzungsmächten herumzuärgern, die man auch im Film unbedingt loswerden möchte.

Jedenfalls lohnt bereits der Vorspann einen genauen Blick, denn dieser Film ist – wie dort festgehalten, mit Unterstützung sowohl der österreichischen Bundesregierung, als auch der Besatzungsmächte und der kirchlichen Behörden entstanden. Es waren sich hier also tatsächlich alle maßgeblichen Kräfte in Österreich einig, dass man diesen Film drehen und dass er vor allem die nationale Selbst- oder Wiederfindung der Bevölkerung vorantreiben sollte.

„Die treibende Kraft hinter dem Filmprojekt im Ministerrat wie im Ministerkomitee war – wie beim *Österreich-Buch* und bei ähnlichen Regierungsprojekten zur österreichischen, nationalen Selbstdarstellung – Bundeskanzler Dr. Leopold Figl.“⁹⁶ Laut Gernot Heiß’ Beitrag im eben zitierten Sammelband, waren die Ministerialbeamten, die das Drehbuch zu diesem Film zu bewerten hatten, der Ansicht, es handle *„sich hier um einen großangelegten Dokumentarfilm [!] über Österreich, der seine historische, kulturpolitische und humanitäre Sendung in Europa zum Ausdruck bringen soll.“*⁹⁷

Alles, was irgendwie „österreichisch“ angehaucht sein könnte, wurde hier aufgeboten: typische Musik (Marsch, Operette, Walzer, Klassik), Wiener Philharmoniker, Wiener

⁹⁵ vgl. Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.13ff

⁹⁶ Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005. S. 59

⁹⁷ ebenda

Sängerknaben, berühmte Bauwerke und Orte (Schloss Schönbrunn, Naschmarkt, Hofburg, Belvedere, Stephansdom), Gemälde von Klimt und anderen, Persönlichkeiten, wie „der liebe Augustin“, Prinz Eugen, Maria Theresia, „Sisi“, Kaiser Franz Joseph, Karl Lueger (!)⁹⁸, Karl V., Maximilian I. und viele mehr. Zudem Grinzing, Heurigen, Lipizzaner, alle möglichen Landschaften Österreichs und vieles mehr.

Man kann sagen, hier wurde alles in Szene gesetzt, was man zur Verfügung hatte, um der eigenen Bevölkerung, die laut Vorspann übrigens in großer Zahl selbst mitgewirkt hatte, sowie auch dem Ausland beizubringen: „Schaut her – das ist Österreich!“ Und man kann wirklich nicht behaupten, dass diese Images des kleinen herzigen Landes als gigantisches Freilichtmuseum, die u.a. mit diesem Film transportiert werden, nicht bis heute nachwirkten (Tourismuswerbung, etc.). Dass allerdings jemand, der diesen Film sieht, den Eindruck bekäme, es handle sich um einen Dokumentarfilm, wie die Ministerialbeamten der 50er Jahre zu Protokoll gaben, darf wohl mit Fug und Recht bezweifelt werden; wenngleich sich bestimmt auch wenig ernstgenommene Bilder in das Gedächtnis und in das einbrennen, was man so gemeinhin das „Un(ter)bewusste“ nennt.

Interessant sind die Umbesetzungen, die nicht nur in diesem Film, sondern auch in einigen anderen der hier besprochenen, vorgenommen werden (vgl. etwa „Der Prozeß“); so wird der angebliche Friedensbruch Österreichs in der „ehemalig kaiserlichen Hofburg“ verhandelt, wo bekanntlich noch rund 14 Jahre zuvor, Hitler „den Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich“⁹⁹ verkündet hatte. Wie man vor allem in Propagandafilmen aus totalitären Systemen sehr gut beobachten kann, wird gelungene Propaganda durch Umbesetzung von Erlebnissen, Ereignissen, Werten, Orten, etc. gemacht. Eine von zahlreichen Parallelen, die zum Zweck einer Beeinflussung von Menschen sowohl in totalitären wie auch demokratischen Systemen, in Bezug auf künstlerische Produkte, zu erkennen ist. Kein Film ist schließlich unpolitisch! Siegfried Kracauer schreibt etwa in seiner Abhandlung über totalitäre Propaganda: „Die ganze offiziell anerkannte Kultur dient der Legitimierung der herrschenden Interessen.“¹⁰⁰ Und dies trifft sicher nicht nur auf totalitäre Staaten und Systeme zu. Die herrschenden Interessen der Machthabenden der Nachkriegszeit waren vor allem Wiederaufbau, Identitätsstiftung, um eine möglichst stabile Gesellschaftsordnung herzustellen, Wegschieben von Mitschuld am braunen Terror, der halb Europa in Trümmer legte und zu einem globalen Krieg führte,...

⁹⁸ Berührungspunkte mit dem bekennenden Antisemiten Lueger – Fehlanzeige!

⁹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=OkGB0KMCE8w> (15.02.2014, 18:58)

¹⁰⁰ Kracauer, Siegfried: *Werke. 2,2. Studien zu Massenmedien und Propaganda*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012. S. 17

Interessant ist auch, wem man die künstlerische Verantwortung für diese Neuorientierung anvertraute: dem deutschen (!) Regisseur Wolfgang Liebeneiner. „(...) – bekannt durch seine in der NS-Zeit produzierten Filme *Bismarck* (1940), *Die Entlassung* (1942) und den höchst umstrittenen Euthanasiefilm *Ich klage an* (1941) (...).“¹⁰¹ Obwohl man zuvor – von Seiten des Beamtenkomitees, das mit dieser „Causa“ befasst war, angeblich nur Willi Forst oder G.W. Pabst als Regisseure in Betracht gezogen hatte, die dann beide, auf Grund von Unstimmigkeiten der Verantwortlichen, nicht zum Zug kamen.¹⁰²

Im zitierten Werk des Filmarchivs Austria wird gemutmaßt, dass man eventuell darauf spekuliert haben könnte, ein deutscher Regisseur würde den Publikumsgeschmack in Deutschland eher einschätzen können, sodass man in der Folge den Film auch leichter dorthin verkaufen können würde...

Liebeneiner äußerte sich dazu folgend:

„Viele Leute werden sich fragen, was die Autoren und Organisatoren dieses Werkes bestimmt haben mag, zum Regisseur des Österreich-Films gerade mich, den Reichsdeutschen [!], zu wählen. Aber gar sosehr Nicht-Österreicher, wie es scheint, bin ich gar nicht. (...) Ich bin also von Jugend auf mit der eigenartigen, für mich zauberhaften Atmosphäre Österreichs vertraut, ich liebe sie – (...). (...)“¹⁰³

Liebeneiner versuchte sich also selbst als Regisseur dieses „österreichischen“ Films zu legitimieren. Die Hauptdarstellerin des Films – Hilde Krahl – war im Übrigen Liebeneiners Ehefrau.

„Nach beinahe vier Jahren Vorbereitungszeit begannen am 1. Juli 1952 die Dreharbeiten.“¹⁰⁴

Freilich findet sich in diesem „Österreich-Film“ keine Spur von Aufarbeitung des kürzlich Geschehenen, (beinahe) keine Erwähnung von Krieg, Nationalsozialismus, Terror, Antisemitismus, Konzentrationslagern, etc. Nicht einmal der Erste Weltkrieg wird erwähnt. Obwohl die engagierte Präsidentin der „Weltschutzkommission“, die den österreichischen Fall eines mutmaßlichen Friedenbruches und der Aggression gegen die Alliierten überprüfen soll, zu Beginn noch fest entschlossen ist, die „ganze 1000-jährige Vergangenheit“ Österreichs aufzurollen, endet dieses heikle Unterfangen – sicherheitshalber – bereits bei der

¹⁰¹ Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005. S. 290

¹⁰² vgl.: Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.41ff

¹⁰³ Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.47

¹⁰⁴ Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.55

Figur Kaiser Franz Josephs I., der allerdings auch nicht mehr zum Einsatz kommt, um seine Rolle in der Geschichte darzulegen. Michael Freund¹⁰⁵ schreibt dazu als Begleittext zur DVD (bzw. für deren Cover), die in der Reihe „Der österreichische Film“, in der „Edition Der Standard“ als Nummer 23 erschienen ist¹⁰⁶, unter anderem Folgendes: Dieser Film sei „Ein Aprilscherz, ein in die Zukunft projizierter Witz...“. Zum Inhalt heißt es: „Nach vielen Wirrnissen und Umwegen liegt die Weltpräsidentin endlich in den Armen des Ministerpräsidenten. Walzerklänge setzen ein. Das Volk jubelt und weiß: Es wird alles gut. Jetzt.“ Weiters folgt eine knappe Analyse zur Entstehung des Films: „Ob der größte je von der Republik Österreich in Auftrag gegebene Film aber vor allem unterhalten sollte oder wirklich Meinung machen, ob er die Wirklichkeit überhöhen oder übertünchen wollte, darüber gingen schon bei den Vorbereitungen die Ansichten auseinander. Hinter dem von der Zersetzung bedrohten (aber längst in Videos hinübergeretteten) Zelluloid werden nun die Konturen einer aufwendigen Staatsaktion sichtbar. Sie war symptomatisch für die Lage der Nation (Nation?! Das war bereits eines der Anliegen) nach dem Zweiten Weltkrieg, für die Sehnsüchte der besetzten Republik.“

So kann man wohl an dieser Stelle festhalten, dass das mit diesem Film nicht abgegebene Statement zur jüngsten Vergangenheit ein relativ deutliches ist. Das Statement lautet offenbar: „Vergessen wir gemeinsam und seien wir wieder gut!“ Denn der Grund, warum diese Besatzungstruppen im Land sind, die man nun unbedingt loswerden möchte, hängt ja buchstäblich über diesem ganzen Sammelsurium der beinahe unfassbaren Darstellung Österreichs und seiner Geschichte. Es gab wohl kaum jemanden, der das nicht begriffen hätte. Auf Grund dessen, wurde der Film auch als für diese Arbeit relevant herangezogen.

„Ein kursorischer Blick auf diesen Versuch, eine filmische Enzyklopädie des besetzten Österreich zu erstellen, ist jedoch schon deshalb unabdingbar, weil auf seiner Folie der zutiefst politische Charakter des vermeintlich so unpolitischen Kinos dieser Jahre klarer erkennbar wird als durch eine noch so profunde Ideologiekritik.“¹⁰⁷

Natürlich wurde hier zum eindeutigen Zweck der Stimmungsmache und Geschichtsverfälschung eine Vielzahl damals sehr bekannter und beliebter Künstler/innen

¹⁰⁵ Redakteur bei der Tageszeitung „Der Standard“, <http://www.atmedia.at/best-heads/michael-freund/5982> (15.02.2014, 17:31)

¹⁰⁶ http://www.hoanzl.at/catalogsearch/result/?q=april+2000&category=0&attributeset=0&order=publishing_date&dir=desc (15.02.2014, 17:31)

¹⁰⁷ Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005.

aufgeboten, um die Menschen möglichst in Scharen in die Kinos zu locken. Um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen: Hans Moser, Paul Hörbiger, Josef Meinrad, Hilde Krahll, Waltraut Haas, Curd Jürgens, Judith Holzmeister, u.a.¹⁰⁸

Die Premiere avancierte im Herbst 1952 im Wiener Apollo-Kino dann auch zu einem gesellschaftlichen Großereignis, dem beispielsweise Bundespräsident Körner, Bundeskanzler Figl, Kardinal Innitzer sowie zahlreiche Prominente beiwohnten.¹⁰⁹ So zum Beispiel zahlreiche Botschafter von Staaten rund um den Erdball, Hochkommissare u.v.a.¹¹⁰

Während des Betrachtens des diesbezüglichen Beitrags der Austria Wochenschau, kann es schon passieren, dass man denkt, man hätte sich eventuell verkehrt; doch der Kommentator – übrigens in typisch reißerischer Manier der damaligen Berichterstattung, sagt tatsächlich: „Vor ihren Augen [den Augen der prominenten Gäste nämlich, Anm.] wird nun jener Film ablaufen, der so viel aussagt über Österreichs Wesen, seine Geschichte und seine Kunst und über die schwierige politische Situation, in der sich dieses Land seit Jahren befindet und behauptet.“¹¹¹

Der männliche Hauptdarsteller Josef Meinrad hielt eine kurze Rede an das Premierenpublikum und betonte darin, „daß [sic!] es nicht die klassischen Verse sind, was Sie heute vorgesetzt bekommen, sondern einen Film über die österreichische Komödie. Oder eine Filmkomödie über Österreich.“¹¹² Wodurch er eindeutig den politischen Zündstoff ein wenig herausnahm. „Und er schließt mit den Worten: *Nehmt die Wahrheit des Dargestellten im Geiste der Versöhnung entgegen, die das hohe Ziel dieses Landes ist – und lasst es nicht erlöschen auf euren Mienen das Lächeln der Humanität.*“¹¹³ Also doch noch eine kleine Botschaft des „idealen Österreichers“¹¹⁴ Josef Meinrad.

Dies schlägt in jene Kerbe, die auch Michael Palm in seinem Beitrag zum Sammelband des Filmarchivs Austria zum Film bedient:

„Auch wenn die restliche Welt inzwischen mit Raketen herumfliegt, Wände mit seltsamen Apparaturen durchleuchtet oder im Ernstfall mit Todesstrahlen schießt (damit wären auch schon alle *special effects* von 1. April 2000 aufgezählt) – Du, glückliches Österreich, hast

¹⁰⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0044312> (18.02.2014, 14:41)

¹⁰⁹ Austria Wochenschau 1952, Filmarchiv Austria, Min. 25:39-26:23

¹¹⁰ Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.58f

¹¹¹ ebenda

¹¹² Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.117f

¹¹³ ebenda

¹¹⁴ Titel einer Ausstellung in der Wienbibliothek im Rathaus über Josef Meinrad (17.04.-31.10.2013)

immer noch deine Trachtenaufmärsche und Herrgottschnitzer, deine Walzer und Techtelmechtel, das Schloss Schönbrunn und den Staudamm von Kaprun.“¹¹⁵

5.1.2 Exemplarisches Beispiel der Geschichtsverfälschung

Der „1. April 2000“ spielt mit Geschichtsbildern und wendet sie so, wie sie gebraucht werden, um Österreich als Lämmchen unter Wölfen darzustellen.

Beispielsweise wird mit einem „Unterrichtsfilm“ den Leuten im Gerichtssaal erklärt, wie Österreichs Fahne entstanden sei und zwar natürlich mit absoluter Sicherheit vor der Festung Akkon in Syrien. Österreicher seien zwar dorthin gezogen, um das „Heilige Land“ aus der Hand der „Ungläubigen“ zu befreien, allerdings sei ja schließlich ganz Europa „unterwegs nach Palästina“ gewesen und außerdem habe Österreichs Herzog lediglich eine wunderschöne Frau sowie „ein Wiegenlied aus Konstantinopel“ in seine Heimat mitgebracht. Der edle Babenberger hatte natürlich keineswegs im Sinn, irgendjemandem etwas wegzunehmen, oder unnötige Brutalität walten zu lassen...¹¹⁶

„Ihr [nämlich jener der Österreicher/innen, Anm.] gleichbleibend friedlicher (wie charmanter, humorvoller und musischer) Charakter wird durch Szenen aus Geschichte und Gegenwart belegt. Er beweist sich im Film selbst in so blutigen Situationen wie jener der Schlacht von Akkon, die der Legende nach am Ursprung der rot-weiß-roten Fahne steht.“¹¹⁷

„(...) simplifizierend sieht auch die im Film vorgeführte Geschichtsbewältigung aus. So habe man von den Kreuzzügen eigentlich nur die rot-weiß-rote Fahne und das *byzantinische Wiegenlied Eia popeia* mitgebracht, sein Weltreich habe sich das nunmehr geschrumpfte Land selbstverständlich nur erheiratet, den herannahenden Türken habe man wehrhaft widerstanden und selbst die kriegerischen Auseinandersetzungen nur kulinarisch ausgenützt, weil man die Zubereitung des türkischen Kaffees erlernt habe. All das, worauf Österreich auch heute noch gerne reduziert wird bzw. sich selbst reduziert, wird in diesem Film bereitwilligst vorgeführt.“¹¹⁸

5.1.3 Filmische Analyse¹¹⁹

¹¹⁵ Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.133

¹¹⁶ Informationen zur österr. Fahne: <http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/data/staatswappen.pdf> (20.02.2014, 22:15)

¹¹⁷ Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.193

¹¹⁸ Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Die Befreiung hab' ich mir ganz anders vorgestellt. Österreich in Filmen der Nachkriegszeit*. In: *Modern Austrian Literature* 32/Heft 4, 1999. S. 305

¹¹⁹ vgl. Korte: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S.23

Zunächst zur Filmrealität: wie schon angeklungen ist, spielt das Ganze in der relativ fernen Zukunft, also rund 50 Jahre später. Allerdings haben sich nur Kleidung und technische Möglichkeiten verändert, nicht aber die Menschen mit ihren Gewohnheiten, Macken und Liebenswürdigkeiten, zu denen unter anderem die Sprache, v.a. der Wiener Dialekt, zählt... Durch diese „Science-Fiction-Komponente“ ist es sicher so, dass der Film immer mit einem Augenzwinkern gesehen wird, doch das, was unterschwellig transportiert werden soll – das Propagandistische – bleibt dennoch hängen.

Klar ist auch die Bedingungsrealität – also warum dieser Film gerade zu dieser Zeit gedreht worden ist. Die Menschen fanden sich in der etwas abstrusen Handlung mit ihren Sorgen und Ängsten (Besatzung, Friede, Vergessen-wollen, etc.) wieder. Diese Bedingungsrealität der Besatzungszeit, ist allerdings auch etwas, das nicht unbedingt oft im österreichischen, durchaus aber im ausländischen Nachkriegsfilm thematisiert wurde.

„Die Besatzung Österreichs (1945-1955) durch die vier Alliierten, USA, UdSSR, Großbritannien und Frankreich, ist bereits in den späten 40er und frühen 50er Jahren in internationalen Spielfilmen thematisiert worden. Zu den bekanntesten zählen der nach einem Drehbuch von Graham Green unter der Regie von Carol Reed gedrehte, mehrfach ausgezeichnete Thriller *The Third Man* (1949), der ebenfalls in Wien spielende Streifen *Die Vier im Jeep* (1951, Regie: Leopold Lindtberg) sowie der offizielle Österreich-Film jener Jahre *1. April 2000* (1952, Regie: Wolfgang Liebeneiner).“¹²⁰

Zur Bezugsrealität muss gesagt werden, dass die filmische Darstellung sicher in keinem Verhältnis zur Bedeutung der verhandelten Probleme steht. Denn der Grund, warum diese Besatzer im Land weilen, wird mit keinem Wort erwähnt.

Zuletzt zur Wirkungsrealität: Michael Freund schreibt von einem überwiegend positiven Kritikerecho¹²¹; und die Austria Wochenschau hatte ganz selbstverständlich äußerst positiv zu berichten.¹²² Zudem fragt man sich, wer Kritik hätte üben sollen, wenn der Film – wie erwähnt – mit Unterstützung aller maßgeblichen Stellen im damaligen Österreich (Regierung, Kirche, Besatzungsmacht) gedreht worden ist. Mehr dazu aber in einem nächsten Kapitel.

Heute hat der Film sicher auch deshalb seinen Reiz, weil er einerseits ganz einfach auf Grund des Genres und der Machart (ein wenig Satire durfte es offenbar doch auch sein) etwas

¹²⁰ Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Die Befreiung hab' ich mir ganz anders vorgestellt. Österreich in Filmen der Nachkriegszeit*. In: *Modern Austrian Literature* 32/Heft 4, 1999. S. 287

¹²¹ *Standard-Album*, 18.03.2000, gez. Michael Freund.

¹²² *Austria Wochenschau 1952*, Filmarchiv Austria, Min. 25:39-26:23

heraussticht aus der „handelsüblichen Nachkriegsfilmware“ in Österreich und andererseits die abscheuliche Verlogenheit deutlich macht, wodurch man versucht wird, ein ganzes Land und seine Bewohner/innen moralisch zu verteufeln, um dann doch wieder – in Anbetracht des Gewesenen – ein wenig Milde walten zu lassen...

Der Film an sich ist sehr professionell gemacht, was ob der langen Vorlaufzeit auch nicht wirklich überrascht, doch trotz der ohnehin enormen Produktionskosten¹²³, technisch sehr plump in der Umsetzung der „Science-Fiction-Komponente“ bzw. der technischen Raffinessen (Raketen, „Strahlenpistolen“, Schutzanzüge der Polizisten, etc.). Dass das Geschehen nicht in Farbe, sondern noch in schwarz/weiß in Szene gesetzt wurde, ist wohl den ohnehin bereits horrenden Produktionskosten geschuldet, die sich der österreichische Staat leistete. Bemerkenswert ist dennoch die Ausstattung mit einem enormen Aufwand an Kostümen, an Requisiten und Kulissen. Alles in allem schreitet der Film recht gemächlich seinem vorhersehbaren Ende entgegen, begleitet von einem Konglomerat an Melodien, historischen Persönlichkeiten und Skurrilitäten, wie einem alten Kaiser Franz Joseph, der sich mit einer jung gebliebenen „Sissi“ im Walzerschritt wiegt, die noch zuvor dem Ministerpräsidenten verkündet hatte, sie müsse nach Hause, das „Nachtstuhl machen“ – Karfiol mir Butter und Brösel.

5.1.4 Sequenzanalyse¹²⁴

Besonders interessant scheint hier eine Sequenz zu sein, die relativ gegen Ende des Films die kollektive Anklage Österreichs relativiert und alle Beteiligten – einmal mehr – in heiterstes Walzer- und Operettenfieber verfallen lässt. Ein Mitglied jener Kommission nämlich, die den österreichischen Friedensbruch im Auftrag der „Weltschutzkommission“ untersuchen soll, findet im Österreichischen Staatsarchiv eine Urkunde, die Österreich – im Film! – schließlich gänzlich entlastet: die „Moskauer Deklaration“¹²⁵.

Der angesprochene Vertreter Asiens in der „WESCHUKO“¹²⁶, stürmt mit einem Papier in Händen in den Gerichtssaal und verkündet, er habe gerade eine „außerordentlich interessante Urkunde gefunden. Im Jahr 1943 haben die drei größten Staatsmänner des vergangenen Jahrhunderts [!], die Herren Roosevelt, Churchill und Stalin, dem Lande Österreich Freiheit und Unabhängigkeit versprochen. Die Besetzung kann demnach nur ein tragischer Irrtum

¹²³ dazu etwas später genauere Angaben

¹²⁴ Min. 97:00-97:55

¹²⁵ siehe Anhang

¹²⁶ „Weltschutzkommission“

sein.“ Darauf die Präsidentin: „Dann darf die Globalunion nicht einen Augenblick zögern, dieses heilige Vermächtnis zu erfüllen. Ich erkläre Österreich für unabhängig und frei!“

Bevor nun kollektiver Freudentaumel ausbrechen kann, ist auf dem hergezeigten Dokument überdeutlich „Moskauer Deklaration“ zu lesen. Das ist historisch natürlich besonders interessant, da es dieses Dokument war, das Österreich erstmals als „erstes Opfer“ bezeichnet hat, worauf sich dann noch einige Jahrzehnte lang Menschen beziehen sollten, die Österreichs Mitverantwortung zu negieren versuchten, was leider teilweise auch heute noch passiert.

Denn jener Absatz, in dem von der österreichischen Mitverantwortung die Rede ist, bleibt selbstverständlich unerwähnt.

Dass hier die Herren Roosevelt, Churchill und Stalin als „die drei größten Staatsmänner des vergangenen Jahrhunderts“ bezeichnet werden, kann selbstverständlich nur dadurch bedingt sein, dass wir uns in der Besatzungszeit befinden, als dieser Film gedreht wird.

Soweit zum Inhaltlichen und Historischen. Nun aber zu den Mitteln der filmischen Darstellung:

Bevor der asiatische Vertreter der „WESCHUKO“ hereinstürmt, herrscht heitere Stimmung im Gerichtssaal, die generell bereits dadurch erzeugt wird, dass man auf der Tribüne alle möglichen Figuren aus der österreichischen Vergangenheit nebeneinander entdecken kann, von denen in diesem Kapitel bereits die Rede war. Dies ist eigentlich bezeichnend für den gesamten Film und die Darstellungsweise: beinahe phantastisch und geschichtsverfälschend. Die von Hilde Krahle gespielte Präsidentin wird im Gerichtssaal stets aus der sogenannten „Riefenstahl-Perspektive“, also von unten nach oben aufgenommen, um ihr eine gewisse Erhabenheit zu verleihen, die auch durch ihr perfekt artikuliertes Sprechen, das sehr an klassische Theater erinnert, untermauert wird. Zudem befindet sie sich von vornherein in einer überhöhten Perspektive gegenüber den Zusehern/innen. Das hereinstürmende Kommissionsmitglied verliest die erfreuliche Botschaft mit der gebotenen Ehrfurcht – sehr langsam und deutlich. Nach der Verkündung von Unabhängigkeit und Freiheit durch die Präsidentin, wird erneut von etwas gehobener Position ins Publikum geblendet, dessen Freude nun keine Grenzen mehr kennt.

Interessant dann auch der abschließende Satz im Gerichtssaal, der vom afrikanischen Vertreter der Kommission ausgesprochen wird und symptomatisch für das Bild steht, das mit

diesem Film von Österreichs Versöhnung mit seiner (allerdings fernen) Vergangenheit gegeben werden soll: „Na also – du glückliches Österreich heirate!“

Das Volk – nostalgisch berauscht – tummelt sich eine Ebene unter den Eliten, die gemeinsame Sache machen und damit alles zum Guten wenden...

5.1.5 Resümee

Der Film ist ein sehr eigentümliches Machwerk der österreichischen Filmgeschichte: von offizieller Stelle in Auftrag gegeben, möchte er ein ganzes Land mit seiner Bevölkerung rehabilitieren und ein neues Selbst- und Fremdbild dieses Landes erzeugen. Es gab eine enorm lange Vorlaufzeit, in der diese „Staatsaktion“ – wie sie im Sammelband des Filmarchivs immer wieder genannt wird, vorzubereiten. Herausgekommen ist allerdings kein großer Wurf, sondern ein Schlag ins Gesicht all jener, die zu denken wagen.

Dazu – zum Abschluss – nun noch einmal Armin Loacker:

„Die Chance, einen künstlerisch innovativen Film herzustellen und die einen oder anderen emigrierten KünstlerInnen [sic!] wieder nach Österreich zurückzuholen, wurde kläglich vertan. Dies ist nicht die Schuld der beteiligten Künstler, sondern eines Staates, seiner Beamten und einer Gesellschaft, die sich einer kritischen Auseinandersetzung mit Österreichs jüngster Vergangenheit nicht stellen wollten, sondern vielmehr den Opfermythos perpetuierten.“¹²⁷

5.2 „Der Engel mit der Posaune“ (1948)

5.2.1 Hintergründe

„Der Engel mit der Posaune“ gilt als einer der größten deutschsprachigen Filmerfolge der Nachkriegszeit.¹²⁸ Sonderbarer Weise gilt er aber nicht als besonders umstrittener Film der Nachkriegszeit, obwohl sich hier eine SchauspielerIn, die im Dritten Reich große Karriere gemacht und eigentlich sehr von den Nazis profitiert hatte, in ihrer Rolle als „Halbjüdin“, nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich, aus einem Fenster ihres Wiener Hauses stürzt. Man könnte meinen, dass vor allem Menschen, die vor den Nazis fliehen oder zumindest mit Ressentiments leben mussten, dies als Gipfel der Geschmacklosigkeit

¹²⁷ Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.358

¹²⁸ Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Brandstätter, Wien 2007. S. 74f

empfinden hätten können; vor allem, da dieselbe Schauspielerin etwa sechs Jahre davor – in dem berüchtigten Propagandastreifen „Heimkehr“¹²⁹ – wie bereits einmal erwähnt, den Satz: „Sie wissen ja, wir kaufen nicht bei Juden!“ gesagt hatte...¹³⁰

Es geht einmal mehr um Paula Wessely, von der in dieser Arbeit bereits einige Male die Rede gewesen ist. Eine wohl ebenso hervorragende Schauspielerin wie umstrittene Persönlichkeit – vor allem in Österreich, wo sie, bis zu ihrem Tod im Jahr 2000¹³¹, einerseits sehr verehrt und andererseits auch sehr umstritten war. Weitere Informationen zu ihren politischen Verstrickungen, sind in Kapitel vier dieser Arbeit nachzulesen. Eine Ikone war sie allemal; wie schließlich wohl die ganze Familie Hörbiger mittlerweile als „ikonisch“ zu bezeichnen ist...

Carl Zuckmayer schrieb ihr beispielsweise nach einem Kinobesuch: „Sah gestern Posaunenengel. Beglückt und erschüttert über eure große Kunst dankt und grüßt herzlichst Carl Zuckmayer.“¹³²

Paula Wessely spielte in diesem Film an der Seite ihres Mannes Attila Hörbiger, ihres Schwagers Paul Hörbiger und vielen weiteren herausragenden Kinostars der damaligen Zeit. So wirkten beispielsweise auch Maria Schell, Hans Holt, Oskar Werner, Curd Jürgens, Alma Seidler, Helene Thimig (eine Remigrantin, die mit ihrem Mann Max Reinhardt ins Exil nach Amerika gegangen war), Hedwig Bleibtreu, u.v.a. mit.¹³³

Die Vorlage für die Verfilmung – der Roman „Der Engel mit der Posaune“¹³⁴ – stammt von Ernst Lothar (1889-1974). Dieser musste als Jude 1938 emigrieren und schrieb in den USA seinen Roman „The Angel with the Trumpet“ (1944). Lothar war Jurist, Schriftsteller, Regisseur und Theaterdirektor. Gleich nach dem Krieg kehrte er nach Österreich zurück, um hier seine Tätigkeiten wieder aufzunehmen. Er arbeitete am Wiener Burgtheater, im Theater in der Josefstadt, bei den Salzburger Festspielen, etc. wieder mit allen möglichen ehemaligen Emigranten/innen, aber auch mit allen möglichen Profiteuren/innen des NS-Regimes zusammen.¹³⁵

¹²⁹ vgl. dazu v.a.: Trimmel, Gerald: *Der nationalsozialistische Spielfilm „Heimkehr“*. Strategien der Manipulation und Propaganda. Österreichische Filmgalerie, Krems 2003.

¹³⁰ Markus, Georg: *Die Hörbigers. Biographie einer Familie*. Amalthea, Wien 2006. S. 153

¹³¹ http://wienwiki.wienerzeitung.at/WIENWIKI/Paula_Wessely (12.01.2014, 18:39)

¹³² Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Brandstätter, Wien 2007. S. 74

¹³³ http://www.imdb.com/title/tt0040322/?ref=fn_al_tt_1 (15.02.2014, 19:34)

¹³⁴ Lothar, Ernst: *Der Engel mit der Posaune. Roman eines Hauses*. Paul Zsolnay Verlag, Hamburg/Wien 1963.

¹³⁵ http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/lothar_ernst.htm (04.03.2014, 17:46)

Der Roman selbst ist ein ziemlicher „Wälzer“. Auf mehr als 500 Seiten wird ein „Epochen-Drama“ ausgebreitet – eine Familie trotz den Stürmen der Zeiten. Und vor allem wird auch Österreich sehr glorifiziert. Allein bei der Kapitelübersicht bemerkt man die Betonung des „Österreichischen“. Überschriften wie „Das Haus Österreich“, „Heimkehr eines Österreichers“, „Rehabilitierung eines Österreichers“ zeugen davon. Freilich wird diese Vorlage auf – im Vergleich zum Buch – wenige Figuren zusammengekürzt, die gemeinsam mit einer Österreich-Verherrlichung übrig bleiben:

„Wüßten [sic!] die Österreicher besser, was Österreich ist, sie wären bessere Österreicher; wüßte [sic!] die Welt besser, was Österreich ist, die Welt wäre besser.“

Dieses Zitat von Grillparzer findet sich an vorderster Stelle des Romans – noch vor dem Inhaltsverzeichnis; und es gibt sowohl den Grundtenor des Romans und in weiterer Folge auch des Films vor. Soweit ein paar Sätze zum Roman, der im Übrigen beim Publikum sehr gut angekommen ist, wie Zeitungsmeldungen aus Amerika und dem deutschsprachigen Raum belegen.

Eine Rezension des Romans aus Amerika, erschienen in einem Monatsheft, in einem Peer Reviewed Journal des Elizabethtown College, soll an dieser Stelle nicht vorenthalten werden, weil sie exemplarisch vorführt, dass – zumindest teilweise – auch die Amerikaner in den allgemeinen Tenor einstimmen, der Österreich als das harmlose Anhängsel eines übermächtigen und bösen Deutschlands darstellte.

„Es war längst notwendig, ein solches Buch zu schreiben, um der Welt zu beweisen, daß [sic!] Wien und Österreich mehr als Gemütlichkeit, Heuriger und Donauwalzer bedeuten. Lothar zeigt klar, daß [sic!] Wien das Herz Europas und Österreich der Nerv der Völker ist. Mit Liebe und Realistik schildert der Wiener Dichter jenes Wien und Österreich, das der Welt so ungeheuer viel an künstlerischen Werten gegeben hat und von der Welt trotzdem so wenig gekannt ist.

Die Familienschicksale von drei Generationen stürmen an unserem inneren Blick vorbei. Seit 150 Jahren hat Wien keinen ruhigen Augenblick erlebt, sondern vielmehr mit Dynastien, Diktatoren, Fanatikern und Courtisanen gekämpft. Fremde Tyrannen [!] und heimische Schädlinge, machthungrige Philister und selbstsüchtige Frauen kommen und schwinden, Wien aber bleibt. Österreich ist unsterblich. (...)

Und deshalb sollte jeder Freund Österreichs und seiner unsterblichen Kultur dieses Buch lesen.“¹³⁶

Eine Meldung, die sich auf dem Einband des Romans findet und deren Inhalt an dieser Stelle ebenfalls nicht vorenthalten werden soll, stammt aus der „New York Times“: „Der Held des Buches Hans Alt wird zum Symbol der Hoffnung, daß [sic!] Europa, befreit von Tyrannei und Furcht, neu erstehen muß [sic!]“.“¹³⁷

Zweierlei ist an dieser kurzen Beurteilung interessant. Erstens, dass der Film natürlich den Fokus von der eigentlichen, männlichen Hauptfigur auf den Charakter der Henriette Alt verlegt (Paula Wessely musste ja schließlich ins rechte Licht gerückt werden; nämlich künstlerisch und politisch) und zweitens befestigt sie das Bild des Opfers, das Europa bzw. vor allem die deutschsprachigen Länder so gerne von sich selbst hatten...

Auch einige andere kontroverse Passagen, die im Roman vorkommen, sparte man in der Verfilmung lieber aus: NS-Propaganda, ein antisemitisch motivierter Mord, Ständestaat, „Arisierung“, u.a.¹³⁸

„*Der Engel mit der Posaune* will das große österreichische Epochen-Drama auf die Filmleinwand bringen, den Bogen spannen von Mayerling über Sarajewo hin zu Dollfuß, Gestapo-Razzien und bescheidenen Schritten nach 1945. Geschichte wird zum Passionsweg. (...) Kontinuität und der Wunsch, die unmittelbare Vergangenheit des Nationalsozialismus zu neutralisieren, als komplementäre Bestrebungen.“¹³⁹, so Elisabeth Büttner in einem Programmheft des Filmarchivs Austria.

Ebenfalls in einem solchen Programmheft findet sich die These, dass mit dem „Personal“ eines Films – v.a. natürlich in Hinblick auf die Darsteller/innen, bereits gewisse Eindrücke vorgegeben seien. Deren Art zu sprechen, deren Aussehen, etc. gäben dem Publikum das Bild eines Charakters. Paula Wessely hätte sozusagen im Jahr 1947/48 nicht nur für Qualität, sondern auch für Kontinuität gestanden. „Heimkehr“ und andere Produktionen der „Wien-Film“, in denen sie vor dem Krieg und während des Krieges mitgewirkt hatte, waren den

¹³⁶ Neumann, F.C.: *Der Engel mit der Posaune*. In: Monatshefte Vol.38 (8), Elizabethtown College, 1946.

¹³⁷ Die Ausgabe der New York Times, in der diese Rezension abgedruckt war, lässt sich leider nicht ermitteln.

¹³⁸ vgl. dazu: Loacker [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.311

¹³⁹ Dewald [Hrsg.]: *Filmhimmel 056*. S.2

Menschen schließlich sicher noch vor Augen. Sehr weibliche, sehr pathetische, sehr leidende Frauenrollen prägten das Image dieser Schauspielerin.¹⁴⁰

Wie bereits bei der Analyse des Films „Das andere Leben“ angesprochen, hatte Paula Wessely 1947 die Wahl, sich entweder für eine Mitwirkung an diesem Film oder eben an „Der Engel mit der Posaune“ zu entscheiden. Vor allem aus Furcht vor Ressentiments, die ihr eine Mitwirkung an einem Film, dessen Handlung in der NS-Zeit angesiedelt ist, einbringen hätte können, entschied sie sich für das Projekt, in dem sie – gleich zu Beginn dieser – das Opfer der NS-Zeit wird.¹⁴¹ Und das Kalkül ging auf.

Einem Premierenbericht des „Spiegels“ vom 28.08.1948 kann man beispielsweise entnehmen:

„Die Idee der Verfilmung aber stammt von Paula Wessely, sagte Ernst Lothar. Alle klatschten, und Paula Wessely erhob sich und gab zu, daß [sic!] sie beim Lesen des Buches auf die Idee gekommen sei, einen großartigen österreichischen Film [!] danach zu drehen. Sie sagte das mit der natürlichen Herzlichkeit und herzlichen Natürlichkeit, die mehr als wienerisch, die ganz wesselysch ist.“¹⁴²

„Der Film griff ans Herz. Paula Wessely, Attila und Paul Hörbiger, Helene Thimig, Hedwig Bleibtreu, Hans Holt und alle anderen fanden sich zu einem Ensemble zusammen, wie es selten in so dichter Gemeinsamkeit gesehen worden ist.“¹⁴³

Und zum Schluss heißt es:

„Manche der eleganten Damen mußten [sic!] sich am Ende der Vorführung verstohlen die schwarzen Striche aus dem Gesicht wischen, die von Tränen und Wimperntusche gezogen waren.“¹⁴⁴

Man sieht: keine Spur von Kritik. Man hat im Gegenteil das Gefühl, dass der Redakteur bestrebt war, die Rehabilitierung der Paula Wessely mit seinem Premierenbericht noch zu befördern und die Pathetik des Films möglichst zu überbieten...

„Und noch 1976 erreichte Paula Wessely nach einer Fernsehausstrahlung von *Der Engel mit der Posaune* ein Brief des damaligen Intendanten des Tiroler Landestheaters Helmut Wlasak, in dem dieser begeistert festhielt: *Sie sind Österreich!*“¹⁴⁵

¹⁴⁰ ebenda

¹⁴¹ Dewald [Hrsg.]: *Filmhimmel 054*. S.7

¹⁴² <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418970.html> (12.01.2014, 18:53)

¹⁴³ ebenda

¹⁴⁴ ebenda

5.2.2 Filmische Darstellung und weitere Aspekte

Die Handlung des Films erstreckt sich von 1888 bis 1945. Während dieser Zeitspanne wird das Schicksal einer Wiener Familie geschildert, die stets den Stürmen der jeweiligen Zeit trotzen muss, wobei sich die Betonung des „Österreichischen“ (inkl. Katholizismus) durch den ganzen Film zieht. Paula Wessely spricht als Henriette Alt etwa einen Satz, den man verschiedentlich interpretieren könnte: „Ich bin doch eine loyale Österreicherin! Die sagt doch nicht, was sie denkt.“¹⁴⁶

Das Drehbuch bringt es auf eine ziemliche Dichte der Ereignisse, wobei eine Epoche, die das Publikum dieser Jahre wohl gerne auf die Leinwand gebracht sah, nämlich die Monarchie, einen weit bedeutenderen Stellenwert einnimmt, als jene, die man vielleicht aufzuarbeiten gehabt hätte (v.a. Austrofaschismus, der überhaupt nicht vorkommt und Nationalsozialismus). Man bemerkt Hartls routinierte Regieführung, auf die bekanntlich auch Paula Wessely gesetzt hatte, als sie sich für das Projekt entschied, hervorragende Darsteller/innen (auch Maria Schell, Oskar Werner, Hans Holt, Curd Jürgens, Fred Liewehr u.a. kommen zum Einsatz), eine relativ aufwendige Ausstattung sowie sehr gute Maskenbildner, wodurch die Wessely ihre Rolle von der jungen, heiratsfähigen Frau, bis zur Greisin durchspielen kann, zeichnen den Film künstlerisch aus, der in Handlung und Aussagen teils derart haarsträubend ist.

Stets kommen auch sehr „österreichische Institutionen“ und Personen vor, wie etwa das „Sacher“, die Monarchie mit dem alten Kaiser Franz Joseph sowieso, die Fürstin Pauline Metternich, u.a. Wobei auch die Musik (v.a. die Klassik) in diesem Film eine bedeutende Rolle spielt, da sich die Handlung schließlich um eine Klavierbauerfamilie dreht. Schubert, Chopin, Grünfeld und Beethoven werden explizit genannt.

Die Darstellung aller bedeutenden historischen Ereignisse während der erzählten Zeit, sollte wohl – wie so Vieles – dem Zweck der Identifikation mit Österreich und seiner Geschichte dienen. Eine wirkungstechnisch sicherlich nicht von der Hand zu weisende Parallele zum „1. April 2000“. Wobei man hier wenigstens die NS-Zeit nicht völlig ausgeblendet hat, auch wenn diese nur etwa eine Viertelstunde in dem beinahe dreistündigen Werk vorkommt und – so scheint es – vornehmlich der Rehabilitierung der Hauptdarstellerin dient.

¹⁴⁵ Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Brandstätter, Wien 2007. S. 74

¹⁴⁶ nach einer Audienz bei Kaiser Franz Joseph, während der sie Auskunft darüber geben sollte, welche Todesursache sie bei dessen Sohn Rudolf vermute;
auf Grund der Abweichungen der verschiedenen Fassungen – hier keine Minutenangaben

Franz Tassié, der Drehbuchautor des Films, berichtet dazu 1949 in der Zeitschrift *Filmkunst*, „dass der Film speziell auf Paula Wesselys Darstellung ausgerichtet war. Daher wäre die jüdische Abstammung der Protagonistin, Henriette Alt, der im Roman mehr Platz eingeräumt wird, nur gestreift worden.“¹⁴⁷

Dies wäre eventuell einer Identifikation mit der Hauptfigur abträglich gewesen.

Eine Verkitschung der Monarchie kann man dem Film jedenfalls nicht wirklich unterstellen, sondern es passiert eher eine gewisse Dekonstruktion dieser Zeit, wenn beispielsweise einer der Söhne der Hauptprotagonistin den Vielvölkerstaat und die Rechtmäßigkeit von Monarchie und Krieg allgemein in Frage stellt.

Henriette besucht vor dem „Anschluss“ die Salzburger Festspiele, die man schließlich auch als österreichische Institution bezeichnen kann, wo ihr Sohn durch „Heil Hitler“-Rufe eine „Jedermann“-Aufführung stört und anschließend festgenommen wird. Der Polizist, der ihn verhört, möchte herausfinden, was einen jungen Österreicher in die Fänge der Nazis treibt, was er jedoch aufgibt, als er die Aussichtslosigkeit erkennt, dafür eine vernünftige Erklärung zu bekommen.

Zur Bedeutung der Salzburger Festspiele als österreichische Institution schreibt etwa Hans Rauscher in seinem Werk „Die Bilder Österreichs“: „Im Sommer 1945, nur drei Monate nach Kriegsende, fanden mit Unterstützung der US-Besatzungsmacht bereits wieder Festspiele statt. Seither haben sie sich als Teil der hochkulturellen Identität Österreichs behauptet.“¹⁴⁸ Mit einem ganzseitigen Bild wird dies durch zwei der wichtigsten Persönlichkeiten untermauert, die die Festspiele vor dem Krieg geprägt hatten: Max Reinhardt und Paula Wessely.¹⁴⁹

Und die Salzburger Festspiele stehen in einem weiteren Zusammenhang mit dem Film:

„Am 19. August kommt *Der Engel mit der Posaune* im Rahmen der Salzburger Festspiele vor geladenen Gästen, in Anwesenheit der Regierungsspitze zur Uraufführung. Der Rezensent der *Österreichischen Kino-Zeitung* jubelt über die *Eindringlichkeit der darstellerischen Gestaltungskraft, die für die Zukunft der österreichischen Produktion endlich wieder hoffen*

¹⁴⁷ Loacker, Armin [Hrsg.]: *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007. S.310

¹⁴⁸ Rauscher, Hans: *Die Bilder Österreichs. Ikonen unserer Identität*. Brandstätter, Wien 2006. S. 186

¹⁴⁹ ebenda, S.187

lässt.“¹⁵⁰ Hier wird ebenfalls darauf verwiesen, dass Paula Wessely – wie erwähnt – auch die Rolle der Elisabeth Josselin in „Das andere Leben“ hätte spielen können, sich jedoch, in Vorausschau auf die Reaktionen, für die Rolle als Opfer der Nationalsozialismus entschieden hat.

Interessant auch, wie schnell dann die Geschichte der sieben Jahre Nazi-Herrschaft erzählt ist: „Eine Zeit ist nun angebrochen, so lautet der Tenor, die niemanden verschonen wird. Nur noch wenige Bilder braucht es, um im Jahr 1948 anzukommen.“¹⁵¹

5.2.3 Sequenzanalyse¹⁵²

Am Ende – nach Nationalsozialismus, Krieg, Bomben und Zerstörung – werden nochmals sowohl das „Österreichische“ wie auch der Optimismus bedient, die wohl am Ende als Kernbotschaften bleiben sollten. Der erste Flügel, den die Firma Alt nach dem Krieg hergestellt hat, wird zum ersten Mal gespielt und der Blick geht durchs Fenster hinaus, über den ausgebrannten Stephansdom gen Himmel, wozu von einem Chor das Lied „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ angestimmt wird, wodurch auch die Verbindung von Wiederaufbau, Optimismus, Wille, Kraft, Österreichertum und (katholischer) Religion wieder hergestellt wäre.

Die Hauptdarsteller/innen – besonders Hans Holt und Maria Schell, die in dieser Szene, im Vergleich zu früheren, bereits sehr gealtert sind, blicken traurig und ernst, aber „hoffnungsfroh“, wie betont wird, auf diesen ersten Flügel und die Firma wird der neuen, jungen Generation übergeben.

Besonders bemerkenswert ist dann das Gesagte im Verhältnis zu den Bildern: die Arbeit von Menschen, von Generationen würde zwar immer wieder zerstört, heißt es sinngemäß, man müsse aber eben immer wieder neu beginnen. Dann die sakrale Musik und der Schwenk in Richtung österreichischem (kirchlichem) Wahrzeichen – in Richtung Stephansdom – und anschließend gen Himmel. „Mit ein bisschen Beistand von oben, schaffen wir’s wieder!“, soll wohl suggeriert werden.

5.2.4 Aussage und Wirkung

¹⁵⁰ Loacker, Armin [Hrsg.]: *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007. S.171

¹⁵¹ Dewald [Hrsg.]: *Filmhimmel 056*. S.12

¹⁵² Ende des Films; meine Fassung: etwa Min. 140

„Vertrauen in die Gegenwart und vor allem in die Zukunft Österreichs ist gerechtfertigt. Daran lässt *Der Engel mit der Posaune* keinen Zweifel.“¹⁵³

Der Stephansdom stellt – das kann man wohl mit einigem Recht behaupten und dies wurde auch durch einigermaßen repräsentative Umfragen immer wieder bestätigt¹⁵⁴, generell ein wichtiges identifikatorisches Symbol für viele Menschen, die in Österreich leben, dar; nicht nur auf Grund eines österreichischen Süßwarenproduktes, von dessen rosa Verpackung er prangt.

„Anfang April wurde tagelang um Wien gekämpft. Die Oper, das Burgtheater waren schon vorher durch Bomben schwer beschädigt worden. In der Nacht vom 12. auf den 13. April geriet das Dach des Stephansdomes in Brand und stürzte ein. Der Dom wurde zu 45 Prozent zerstört. Das österreichische Symbol schlechthin war eine Ruine.“¹⁵⁵

So wird diese symbolische Wirkung, die sicher sehr hoch eingeschätzt werden muss, von Hans Rauscher – bzgl. der letzten Kampftage 1945 – beschrieben.

Mithilfe einer auf den ersten Blick sehr glaubhaft wirkenden Filmrealität wurde hier versucht, einerseits eine einzelne Persönlichkeit von jeglicher Schuld aus der NS-Zeit „reinzuwaschen“ und andererseits durch eben diese Persönlichkeit, aber auch durch „österreichische Ikonen“ Projektionsflächen für die Kinogänger/innen zu schaffen und dadurch – in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Identität zu stiften. Und obwohl sich ehemals Verfolgte sicher brüskiert und zutiefst angewidert hätten fühlen können, wurde der Streifen – wie erwähnt – ein großer Publikumserfolg.

Künstlerisch recht gut inszenierte Filmrealität, der Kontext der frühen Nachkriegszeit und die intendierte Wirkung mischen sich zu einem aussagekräftigen und erfolgreichen Produkt österreichischer Nachkriegsfilmware, das Auseinandersetzung und unmittelbare Zeitgeschichte zwar nicht völlig ausblendet, sie jedoch sehr zielorientiert ins Bild setzt.

5.3 „Der weite Weg“ (1946)

¹⁵³ Dewald, Christian [Hrsg.]: *Filmhimmel 056*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007. S. 12

¹⁵⁴ http://www.bundesforste.at/fileadmin/user_upload/Presse/Identitaet/OEBf-Umfrage-Identitaet.pdf (15.02.2014, 19:47)

¹⁵⁵ Rauscher, Hans: *Die Bilder Österreichs. Ikonen unserer Identität*. Brandstätter, Wien 2006. S. 202

„Die feierliche Premiere dieses in den Rosenhügel-Studios gedrehten Films – es war die erste Uraufführung eines nach dem Ende des zweiten Weltkriegs produzierten österreichischen Spielfilms – fand am 23. August 1946 um 19 Uhr in der *Scala* statt.“¹⁵⁶

„Der weite Weg“ ist – wie der Streifen „Gottes Engel sind überall“, welcher im Anschluss besprochen werden soll, ein Film über eine brennende Thematik der damaligen Zeit und war den Menschen durch diese Lebensweltlichkeit wohl ziemlich nah. Auf diese Heimkehr(er)-Thematik soll in einem der folgenden Kapitel noch intensiver eingegangen werden, denn hier stehen wiederum die „österreichischen Ikonen“ im Mittelpunkt.

Wie im Filmarchiv Austria zu erfahren war, konnte nachvollzogen werden, dass in der Nachkriegszeit sehr oft zu den Spielfilmen thematisch passende Wochenschaubeiträge gezeigt wurden, wie dies etwa im Falle des vorliegenden Films nur allzu naheliegend ist, wenn man Beiträge mit heimkommenden Soldaten sozusagen als „Vorprogramm“ brachte. Als kleine Randbemerkung sei erwähnt, dass an der Rückkehr von Menschen, die deportiert worden waren oder geflüchtet waren, oft eher weniger Interesse gezeigt wurde. Einzig bei ehemals berühmten Künstlern/innen freute man sich in der Austria Wochenschau deutlich hörbar, dass man diesen oder jene nun endlich wieder habe... Gründe des ehemaligen Nicht-habens - selbstverständlich unerwähnt.

Zudem muss hier eingeflochten werden, dass diese Verquickung von thematisch sehr gut zusammenpassenden Wochenschaubeiträgen und anschließender Filmvorführung etwas ist, das man in der Wiener Filmproduktion der Nachkriegszeit eindeutig erkennbar aus dem Deutschen Reich und von Propagandaminister Goebbels übernommen hat, der diese Verflechtung bereits während der Nazi-Herrschaft perfektioniert hatte.¹⁵⁷

Gernot Heiß schreibt dazu im Sammelband „Besetzte Bilder“ des Filmarchivs Austria:

„Im Auftrag des Ministerkomitees beriet ein Beamtenkomitee nicht nur über den *österreichischen Propagandafilm*, sondern im Jänner 1949 auch über die Einführung einer österreichischen Pflichtwochenschau und die Herstellung von zwölf Kulturfilmen.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ertl, Johann: *Gesellschaftsbilder im österreichischen Spielfilm der Jahre 1945-1948 unter besonderer Beachtung des Umgangs mit der – jüngsten – Vergangenheit*. Diss., Universität Wien 2008. S. 126

¹⁵⁷ laut Prof. Frank Stern

¹⁵⁸ Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005. S. 58

Die „Pflichtwochenschau“ wurde dann zwar – als Zugeständnis an die Besatzungsmächte, nicht eingeführt, doch einige „österreichische Propagandafilme“ produziert, von denen einer der zuvor besprochene „1. April 2000“ ist.¹⁵⁹

„Der weite Weg“ – Alternativtitel „Schicksal in Ketten“ – wurde 1946 mit recht bekannten damaligen Stars der Leinwand hergestellt; so wirkten etwa Hans Holt, Rudolf Prack und Maria Andergast mit.¹⁶⁰ Prack sollte schließlich seine ganz große Karriere erst mit dem Wirtschaftswunderkino beginnen. Maria Andergast wirkte hingegen bereits während der NS-Zeit in namhaften Produktionen mit und konnte ihre Karriere mehr oder minder nahtlos fortführen.¹⁶¹

Die Handlung beginnt in einem Unterstand von Soldaten, von denen einige aus Wien stammen und sich ganz furchtbar nach ihrem „guten, alten Wien“ sehnen. Etwas, das nach dem Krieg auch sehr inflationär eingesetzt wurde, dass sich Menschen nach einer Gegend, nach einer Stadt, nach einem Dorf sehnen, wie nach einem geliebten Menschen. Zudem wird man eigentlich sofort darüber aufgeklärt, dass man es hier mit einigen ziemlich üblen „Preußen“ zu tun hat, denen man sofort zutrauen würde, einen Krieg zu verschulden und andererseits bekommt man ein paar „gemütliche Wiener“ präsentiert, die einfach nur nach Hause und in Frieden leben wollen... Einige Aussagen der Wiener Soldaten dazu: „Bei uns hat sich´s ausgehitlert!“ „Wir sind Österreicher!“¹⁶²

Christoph Brecht schreibt dazu Folgendes: „Das Ehemelodram *Der weite Weg* erreicht in seiner ersten halben Stunde durch Einsatz minimaler Mittel bemerkenswerte Intensität. Zwar wird mit vertrauten Typen und einer wenig originellen Konstellation gearbeitet, (...), doch die beherzte Leistung des von Eduard Hoesch dirigierten Ensembles und die durch klugen Einsatz des Dialekts erzielten Authentizitätseffekte machen aus der Schlichtheit und Absehbarkeit des Stücks eine Stärke.“¹⁶³

Zwei Dinge sind an diesem Absatz besonders bedeutend: einerseits zählt natürlich auch der Dialekt zu den identitätsstiftenden Dingen, die man leicht übersieht, die aber ein besonderes Maß an Bedeutung haben und bestimmte Zugehörigkeitsgefühle beim Zuseher/ bei der Zuseherin auslösen können. Und zweitens ist es schließlich nicht etwas, was man vermuten

¹⁵⁹ Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005. S. 58f

¹⁶⁰ http://www.imdb.com/title/tt0038910/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas (18.02.2014, 15:52)

¹⁶¹ <http://www.imdb.com/name/nm0025961> (12.01.2014, 17:01)

¹⁶² während der ersten Viertelstunde des Films, wodurch bereits eine bestimmte Tendenz manifestiert wird

¹⁶³ Moser [Hrsg.]: *Besetzte Bilder*. S.180

würde, wenn man sich mit der österreichischen Filmlandschaft der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg nur oberflächlich auseinandergesetzt hat, dass so knapp nach dem Krieg (1946!) bereits so sensible Themen, wie Heimkehr, Sexualität während des Krieges (darauf wird später noch eingegangen werden), Verhalten von Soldaten während des Krieges u.a. filmisch verarbeitet werden.

Man bemerkt hier wirklich die – von Brecht angesprochenen – geringen Mittel, die für die Produktion des Films zur Verfügung standen, doch die erwähnt solide Leistung der Darsteller/innen und der Regie, die zwar teilweise etwas statisch aber dennoch beherzt wirkt, tut das Ihre, um dem Film dennoch Kraft und Ausdruck zu verleihen. Es ist offensichtlich, dass alle Beteiligten etwas transportieren wollten, was ihnen am Herzen lag. Ein Thema (künstlerisch) zu behandeln, das im Moment hunderttausende Menschen unmittelbar betrifft, ist schließlich eine Verantwortung. Die Szenen wechseln – sicher auch auf Grund der minimalen Mittel – eher selten und dadurch würde der Film mit der Zeit wohl etwas abflachen, wäre da nicht die Empathie, die man den Figuren, wenn sie ihren Text sprechen – und zwar in einer dem (damaligen) Österreicher/der Österreicherin wohl sehr nahen Weise – gerne entgegenbringt. Aufnahmen außerhalb der Ateliers gibt es nur einmal: eine Brücke über die Donau wird errichtet, an der Franz Manhart (Rudolf Prack) mitarbeitet.

Doch nun wieder zurück zur Handlung:

Als dann – nach einigen dramatischen Vorkommnissen im Unterstand der Soldaten – die Nachricht eintrifft, dass die Russen Wien erobert hätten, beginnen die Männer zu jubeln und freuen sich dann auch über die Kapitulation des Deutschen Reiches, die die Aussicht auf Frieden wachsen lässt.

Die Heimkehr selbst wird sehr realistisch dargestellt; niemand ist gewaschen oder glatt rasiert, die Männer sind müde und ausgelaugt. Doch sie freuen sich sehr auf Wien, das sich ihnen dann allerdings nicht so präsentiert, wie sie es sich erwartet hätten. Neben allerlei persönliche Sorgen und Nöte, tritt die zerbombte Stadt, die vor allem dem von Rudolf Prack verkörperten Franz Manhart sehr zu schaffen macht.

In Wien läuft – zum Erstaunen der Heimgekehrten – das Leben bereits wieder in einigermaßen normalen Bahnen, was diese scheinbar doch auch ein wenig erschreckt. Man könnte hier schon eine gewisse Kritik daran erkennen, dass man nach allem, was hier passiert war und was an Grausamkeit alles in moderner Zeit bisher Dagewesene in den Schatten stellte, einfach weitergemacht hat. So, als wäre es nie anders gewesen.

Was dann noch in die Abteilung „österreichische Ikonen“ zu setzen wäre, ist der voranschreitende Wiederaufbau, an dem alle Menschen großes Interesse haben und an dem sich folglich alle beteiligen. Franz findet Arbeit auf einer riesigen Baustelle, einer Brücke über die Donau. Dies erinnert einen ganz deutlich an Wochenschauberichte aus dieser Zeit, wenn der dröhnende Kommentar den Zusehern/innen verkündet, dass der Wiederaufbau „unseres geliebten Heimatlandes“ mit großen Schritten vorangehe und alle Menschen zusammenrückten, um dieses schöne Land wieder erstrahlen zu lassen...

„Und dennoch müssen dokumentarische Einlagen vom Wiener Brückenbau erhalten, damit der (74 Minuten kurze) Film nicht allzu bald zu Ende geht.“¹⁶⁴

Fazit: Ein Film mit ernster – teils einigermaßen realistischer Erzählweise, der aber dennoch Mut machen sollte. Zu einzelnen thematischen Aspekten, Darstellungsweise und Sequenzen, in den nächsten Kapiteln mehr.

5.4 „Gottes Engel sind überall“ (1947)

Auch dieser Film befasst sich – wie erwähnt – mit der Heimkehrer-Thematik, allerdings in deutlich anderer Art und Weise als „Der weite Weg“. Man könnte „Gottes Engel sind überall“ wohl als Tragikomödie einordnen, da sowohl die schrecklichen Seiten von Krieg und Gewalt zur Sprache kommen und die komplette Handlung dennoch von einem gewissen heiteren Unterton begleitet wird. Dies dürfte v.a. durch das Mitwirken des kleinen Jungen, der mit einem anfänglich eher griesgrämig wirkenden Deserteur von der deutschen Front (Frühling 1945) nach Wien gelangen möchte, bedingt sein. Der Junge hat seine Mutter in den Wirren der Flucht aus dem Ruhrpott, wo sein Vater gearbeitet hatte, verloren. Durch einen filmischen Kunstgriff, werden die Jahre zwischen dem Kriegsbeginn 1939 und dem Frühjahr 1945 umrissen: eine Festtafel wird gezeigt, die immer karger wird, ein Haus wird zerbombt, ein Zug quartiert Menschen um, die unzähligen Gefallenen werden angesprochen. Alles, was also damals „offiziell“ passiert sein durfte, wird angesprochen. Antisemitismus, Judenvernichtung, etc. natürlich Fehlanzeige.

Da der Deserteur keine Papiere besitzt, müssen sie sich zu Fuß durchschlagen.

¹⁶⁴ Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmmarchiv Austria, Wien 2005. S. 182

Freilich wird die Reise beinahe als idyllische Wanderung dargestellt, doch gelangen die beiden dann doch noch einmal in feindliches Feuer, als sie schon beinahe Salzburg erreicht haben.

Der Deserteur Joschi – gespielt im Übrigen von Attila Hörbiger – sagt anschließend freudestrahlend „Wir sind daheim!“¹⁶⁵ und blickt überglicklich auf Salzburg hinunter. Als sie die Stadt erreichen, ist der Krieg bereits vorbei und es machen sich – wahrscheinlich wenig realistisch – sofort Optimismus, Unternehmungslust und Lebensfreude breit.

„In seinen Erinnerungen beschreibt Hans Thimig das Anliegen seines Films. Sein Stab und er wollten vor allem wieder österreichische Filme machen. *Dabei waren wir durchaus willens, uns der eigenen Vergangenheit zu stellen.* (...)“¹⁶⁶

Als nächste Hürde wird die Demarkationslinie an der Enns erwähnt, die jedoch für den „echten Wiener“ Joschi kein Hindernis sein kann, in „seine Stadt“ zu gelangen.

Als die beiden dann Wien erreichen und vom Kahlenberg auf die Stadt blicken, wird es so richtig pathetisch und vor allem werden zahlreiche österreichische Wahrzeichen, die zu Ikonen der Identität geworden sind, ins Spiel gebracht. Joschi erklärt dem Jungen, wo sich das Riesenrad, der Prater, der Stephansdom und die verschiedenen Wiener Bezirke befinden. Einen kurzen Moment lang macht sich ein wenig Traurigkeit und Mutlosigkeit bemerkbar, da alles zerbombt und kaputt ist; doch einige Sekunden später kommt das, was sicherlich dazu gedacht war, seine Wirkung auf die Menschen im Kino voll zu entfalten: Optimismus, Zuversicht und Wille zum Neubeginn, zum Wiederaufbau. Dazu die Filmfigur Joschi:

„Und eines Tages, da wird unser Wien wieder dastehen, wie es früher war. In seiner alten Pracht und Herrlichkeit.“ Zudem fügt er noch hinzu: „Dass man eine Stadt so gern haben kann, so gern wie einen Menschen...“¹⁶⁷

In Wien selbst treffen sie auf verschiedenste Charaktere; solche, die von der Armut der Menschen profitieren möchten (Schleichhändler, etc.), solche, die ganz offen über den Bombenkrieg sprechen und vor allem treffen sie auch auf Optimismus. „Jetzt wird’s wieder aufwärts gehen mit der Wienerstadt!“¹⁶⁸ sagt etwa die Hausmeisterin. Bombenkrieg, prekäre Ernährungslage, Suchaktionen nach vermissten Menschen und Schwarzhandel werden offen

¹⁶⁵ etwa Min. 40

¹⁶⁶ Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 41

¹⁶⁷ Min. 47:12-49:00

¹⁶⁸ Min. 51:40

thematisiert, jedoch nicht die Verbrechen an denen, die nun nicht mehr da sind – den Juden, den Deportierten, den Ermordeten.

Weiters werden sehr authentische Aufnahmen der zerstörten Stadt gezeigt, man sieht Menschen zwischen Schuttbergen auf der Kärntner Straße und anderswo herumlaufen, was man sich in diesem Film wahrscheinlich nur auf Grund der ansonsten sehr positiven Grundstimmung erlauben konnte den Menschen zu zeigen.

„*Der Vergangenheit stellen* heißt konkret, daß [!] der Film Zeichen oder einzelne Episoden, die auf die Kriegszeit verweisen, aufnimmt, aus ihnen Spannung bezieht und sie in den Erzählverlauf der Geschichte nahtlos einfügt.“¹⁶⁹

Es wird also sehr wohl etwas „aufgearbeitet“ (Kriegszeit und diesbezügliche Erfahrungen), aber es wird irgendwie umbesetzt und soll vermutlich dadurch leichter „verarbeitbar“ gemacht werden...

Zu den Aspekten des Films (Krieg, Bomben, Feinde, etc.), die in die Kategorie Schrecknisse des Krieges, Friedenssehnsucht, etc. fallen, in einem nächsten Kapitel mehr.

5.5 Identität damals und heute (?)

Die Österreichischen Bundesforste veröffentlichten im März 2012 eine Umfrage zur österreichischen Identität bzw. dazu, was diese stiftet, zu dieser beiträgt und diese ausmacht und die Ergebnisse sind eigentlich wenig spektakulär ausgefallen.¹⁷⁰

Ganz oben rangieren Donauwalzer und Stephansdom, dahinter Schifahren, Berge, Wälder, Mozart, Dialekte, Gemütlichkeit, Volksmusik und Kaffeehaus. Nach einigem anderen, liegen Kunst – ob Literatur oder Malerei – und Wissenschaft übrigens auf den letzten Plätzen.

Allerdings ist hier auch die Frage angeführt, die den Befragten gestellt wurde: „Ich lese Ihnen ein paar Begriffe vor, sagen Sie mir bitte jeweils, ob das für Sie persönlich zur österreichischen Identität gehört – also ob das besonders österreichisch ist – oder nicht.“¹⁷¹

Interessant, dass man die Leute nicht frei antworten lässt. Denn was heißt in unserer schnelllebigen Zeit, in unserer globalisierten Welt, schon Identität?

¹⁶⁹ Büttner, Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.41

¹⁷⁰ http://www.bundesforste.at/fileadmin/user_upload/Presse/Identitaet/OEBf-Umfrage-Identitaet.pdf
(15.02.2014, 19:54)

¹⁷¹ ebenda

Zu jener Zeit, als die besprochenen Filme in den Kinos gelaufen sind, war es noch sehr einfach, jemandem Botschaften einzupumpen und ihm/ihr das zu vermitteln, was bei möglichst vielen ankommen sollte; das Kino war – gemeinsam mit dem Radio – das Leitmedium, das Fernsehen steckte in den Kinderschuhen und war der breiten Masse noch nicht zugänglich.

Doch heute? Da muss man den Menschen schon vorbeten, was sie antworten sollen. Die medialen Einflüsse sind vielfältig, es gibt zahlreiche Kanäle, aus denen man sich Wissen, Information, Unterhaltung, etc. holen kann. Niemand ist mehr einem von der Politik, von der Geistlichkeit und einigen anderen Institutionen gesteuerten Monopol auf Gehirnwäsche ausgeliefert; womit keinesfalls behauptet werden soll, dass besonders filmische Unterhaltung und Erzählweisen jemals als nicht beeinflussend oder unpolitisch bezeichnet werden könnten – egal von wem, aus welchem Gebiet, oder aus welcher Zeit sie stammen.

Klar ist: Film macht Identität. Das war in der Nachkriegszeit so und das ist heute nicht anders.

6. Thematische Tiefenanalyse – Heimkehrer, Geschlechterrollen, Antisemitismus und die Sehnsucht nach Frieden

In diesem vor allem auf Inhalte abzielenden Kapitel, stehen Themen im Mittelpunkt, die einerseits zeithistorisch spannend sind und andererseits auch eine gewisse Vergleichbarkeit mit anderen filmischen Produktionen und so eine relative Einordnung in einen künstlerischen Kontext zulassen, der dann aber wiederum in die Bedingungen der Entstehungszeit hinüberfließt. Selbstverständlich handelt es sich hierbei um eine Auswahl an Thematiken, jeweils aus einigen der besprochenen Filme.

6.1 Heimkehr(er)

Eine absolut brennende und die Menschen sehr stark betreffende Problematik der damaligen Nachkriegsgesellschaft, war natürlich die Heimkehr von nunmehr ehemaligen Soldaten. Selbstverständlich kehrten auch andere Menschen zurück – ehemalige KZ-Insassen/innen, Vertriebene, Exilanten/innen u.a. In Anbetracht der Inhalte der Filmbeispiele, soll hier allerdings die Heimkehr von ehemaligen Angehörigen der Deutschen Wehrmacht im Mittelpunkt stehen.

„Österreicher kämpften in der Deutschen Wehrmacht und der Waffen-SS an allen Fronten. Rund 247.000 Mann fielen oder wurden für tot erklärt (dauerhaft Vermisste), 114.000 waren schwer kriegsgeschädigt. Fast eine halbe Million Österreicher geriet in Kriegsgefangenschaft.“¹⁷²

Daran lässt sich gut ablesen, wie viele Österreicher/innen von der Thematik betroffen waren. Kaum jemand, der nicht auf jemanden wartete oder bereits die traurige Gewissheit hatte, dass derjenige eben nicht mehr heimkehren würde. Und aus dieser gesellschaftlichen Situation heraus, war es natürlich beinahe ein Muss für das Leitmedium der damaligen Zeit, darauf künstlerisch zu reagieren.

6.1.1 „Der weite Weg“ (1946)

Wie bereits angesprochen, passte der Spielfilm, als er in der Nachkriegszeit in den Kinos lief, thematisch sehr oft zu den zuvor gezeigten Wochenschaubeiträgen, was sich auch in der Version des Films spiegelt, die man sich vom Filmarchiv Austria ausleihen kann. Der Wochenschaubeitrag vor dem Film zeigt, wie in viele Bahnhöfe Österreichs Züge einlaufen,

¹⁷² Vöcelka: *Geschichte Österreichs*. S.302

die ehemalige Soldaten zurückbringen; direkt von der Front bzw. aus der Kriegsgefangenschaft. Die Bilder sind sehr berührend; sie zeigen fast ausschließlich weinende Menschen, die entweder vor Glück, weil sie einen ersehnten Menschen nun wieder haben, oder aber vor Trauer, weil derjenige, auf den sie gewartet hatten, vielleicht einmal mehr nicht unter den Heimkehrenden ist, Tränen vergießen. Mütter mit Bildern ihrer Söhne, die sie möglicherweise nie wieder sehen würden, u.a. bewegen einen als Zuseher/in auch noch heute. Denen, die da heimkehren, sieht man die entbehrungsreiche und in vielen Fällen wohl auch traumatisierende Vergangenheit deutlich an – aus den Gesichtern junger Männer, waren die von Greisen geworden. Was man nicht zu sehen bekommt, sind Verwundete, Versehrte, Amputierte, u.a. Das passte nicht ins Bild einer sich konstituierenden und hoffnungsfroh in die Zukunft blickenden Nachkriegsordnung. Zudem hat man den Eindruck, die Soldaten werden wie im Triumph, als heimkehrende Helden gefeiert. Auch vom Kommentar kein Wort darüber, welches Leid diese Männer über andere Länder und „Völker“ gebracht hatten. Der Krieg sollte nun offenbar als eine Naturgewalt hingestellt werden, der man sich zu fügen hatte und die nun glücklicherweise ihren Schrecken verloren hat. Nicht mehr in die Vergangenheit zu blicken ist das neue Credo, sondern positiv in die Zukunft.

Der Film, der dann dazu passte – „Der weite Weg“ – ist, wie man vielleicht vermuten könnte, nicht nur von einem heiteren Ton bestimmt, von der Freude der Heimkehr, sondern versucht sogar recht ambitioniert auf die äußeren und inneren Spannungen einzugehen, die die Heimkehrenden kurz vor Kriegsende, während und nach der Heimkehr beschäftigen.

Die Handlung wurde bereits kurz umrissen, das „Österreichische“ recht ausführlich behandelt.

Die Soldaten, die man zu Anfang noch in ihrem Unterstand während der russischen Kriegsgefangenschaft sieht, diskutieren recht realistisch und auch ziemlich desillusioniert über die Tragödien, die dieser Krieg verursacht hat. Über gestohlene Jahre der Jugend, über das ausgebombte Hinterland, zerrüttete Ehen u.a. Einer von ihnen – der „Professor“ – kommentiert das Ganze: „Alles geht vorbei – sogar tausend Jahre!“

Die Heimkehr, also die Fahrt nach Wien, dauert 19 Tage. Man sieht die Soldaten eng zusammensitzend in Eisenbahnwaggons, die mangelnde Hygiene, die unzureichende Ernährungslage und die Freude auf das zu Hause, von dem man hofft, dass es überhaupt noch da ist, spiegeln sich auf dieser Fahrt. Einzig Franz Manhart ist absolut deprimiert, da ihn seine Frau angeblich während seiner Abwesenheit betrogen hat, was sich am Ende als Irrtum herausstellen sollte.

Jedenfalls folgt in Wien dann ein bisschen Ernüchterung. Rudi – der von Hans Holt verkörperte, immer positive, prototypische „nette Kerl“, der eindeutig das Vorbild für den zuversichtlichen Österreicher abgeben sollte und diesen Part sehr ähnlich auch in „Der Engel mit der Posaune“ inne hat – nimmt nun Franz bei sich auf, um sich in der ersten Zeit um ihn zu kümmern. „Das Leben ist doch sehr schön – man braucht gar nicht viel zum Glücklichen!“ , sagt Rudi und umreißt damit schon die Kernbotschaft des Films.

Franz kümmert sich gleich darum, Arbeit zu finden, was ihm sehr rasch gelingt. Der Wiederaufbau ist schließlich bereits angerollt. Er möchte allerdings nicht zu seiner Frau zurück. „Für mich gibt’s nur eins – das alles so schnell wie möglich zu vergessen.“ Damit ist sowohl die Geschichte mit seiner Frau gemeint, wie wohl auch der Krieg, mit allem, was dazugehört. Darin drückt sich der enge Zusammenhang aus, der zwischen Politik (→ Frieden) und privatem Glück des/der Einzelnen besteht und sich in diesem Film wiederfindet.

Vor allem Franz tut sich schwer damit, dass das Leben in Wien schon wieder seinen Gang geht. Die Menschen sind – sobald die allernötigsten Grundbedürfnisse abgedeckt sind – ganz begierig auf Vergnügen, auf Ablenkung und, was damit einher geht, auf Vergessen. Die Leute trinken, tanzen, rauchen und wollen leben. Schleichhandel und kleine Geschäftemacherei blühen unterdessen. Rudi und seine Jugendfreundin Gretl blicken bereits wieder in die Zukunft, während Franz an den Wunden der Vergangenheit zu kauen hat.

Doch als sich herausstellt, dass er von seiner Frau gar nicht betrogen worden war, sondern, dass der Soldat, der dies behauptet hatte und den Franz dafür totgeschlagen hat, ein Aufschneider und Lügner war, wendet sich auch sein Neubeginn nach dem Krieg zu Guten. Seine Frau und er finden wieder zueinander und das Leben kann in geregelten Bahnen neu beginnen.

„Dieser Franz Manhardt [sic!] ist gewissermaßen die Idealfigur des brauchbaren Heimkehrers, der, wenn auch nach anfänglichen Schwierigkeiten, sein wirtschaftliches und privates Schicksal dennoch meistert. Er ist verwirrt, aber kein Verlorener. Seinem Charakter konnten die Kriegserlebnisse nicht anhaben.“¹⁷³

6.1.2 „Gottes Engel sind überall“ (1948)

¹⁷³ Ertl, Johann: *Gesellschaftsbilder im österreichischen Spielfilm der Jahre 1945-1948 unter besonderer Beachtung des Umgangs mit der – jüngsten – Vergangenheit*. Diss., Universität Wien 2008. S. 178.

Dieser ist ein ganz anders gestalteter Film. Er möchte – so hat man den Eindruck – nicht unbedingt Aufarbeitung, sondern mit etwas mehr zeitlichem Abstand, Verarbeitung befördern. Unter dem Motto „so schlimm war’s auch wieder nicht...“.

Die betont romantisiert dargestellte Reise des Deserteurs und des kleinen Jungen, die gemeinsam nach Wien gelangen möchten, wurde bereits beschrieben. Interessant ist jedoch in Zusammenhang mit der Heimkehrer-Thematik, dass der absolut positive Held – der Deserteur, der von Attila Hörbiger dargestellt wird, sich eben eigentlich vor der Pflichterfüllung, die man während der Nachkriegsjahrzehnte, in Bezug auf die Soldaten in der Deutschen Wehrmacht immer wieder betonte, sozusagen gedrückt hat. Und, so suggeriert der Film, absolut zu Recht, da man einem Regime von Verbrechern nicht ergeben dienen muss. Bei einer Kleidersammlung der Nazis in den letzten Kriegswochen kommentiert ein Passant: „Da stehlen sie den Leuten das Letzte noch weg und wissen, dass alles verloren ist.“ Ein anderer Deserteur meint: „Du, die G’schicht, die hält si nimma lang...“. Es wird also sogar darauf eingegangen, dass die Masse gar nicht so unwissend war, wie sie später immer wieder gern gewesen wäre, in Bezug auf die Abläufe im Dritten Reich.

Doch zurück zur Heimkehr. Bis die beiden nach Österreich gelangen, werden allerhand unbedeutende Vorkommnisse erzählt, die eigentlich der reinen Unterhaltung dienen. Einzig kleine Anspielungen, wie eine Lokomotive, in der die beiden übernachten, auf der zu lesen ist: „Die Räder müssen rollen – für den Sieg!“, die aber absolut verbeult und rostig dasteht und in der der Junge noch dazu sein Abendgebet spricht, kommen einer beachtenswerten Dekonstruktion gleich.

Als sie dann nach Österreich kommen, treffen sie zuerst in Salzburg ein, wo sie sich aus den Trümmern alter Nazi-Ausrüstung ein Fahrrad und einen kleinen Anhänger zusammenbasteln; anschließend müssen sie über die Demarkationslinie und kommen dann endlich nach Wien.

Im Haus, in dem sich seine Wohnung befindet, werden Joschi und Flo von der Hausmeisterin recht freudig begrüßt; Bombenkrieg, Ernährungslage und Schwarzhandel werden sehr offen angesprochen. Das waren also, auch im Vergleich mit „Der weite Weg“, jene Parameter des Krieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit, die man gerne in Filmen aufgriff. Relativ unverfänglich und nicht unbedingt imageschädigend.

Die beiden erleben dann die zerstörte Stadt Wien, die in vielen Aufnahmen ziemlich authentisch gezeigt wird. Auch Schuttberge, Suchaktionen nach Vermissten, etc. werden nicht ausgespart. Und auch hier wird sehr deutlich, dass das Leben schon wieder mehr oder minder

neu begonnen hat und man sich als Heimkehrer gleich einzufragen hat, um den Anschluss an den Neubeginn und an den Wiederaufbau nicht zu verpassen. In diesem Sinne beginnt auch Joschi gleich wieder zu arbeiten und möchte sich von den kleinkriminellen Machenschaften, an denen er sich noch vor dem Krieg beteiligt hatte, lossagen. Krieg, Armut und Heimatlosigkeit hatte alle ziemlich gleich gemacht, wobei nun die alten Unterschiede wieder aufbrechen.

In beiden bisher dazu besprochenen Filmen hat man den Eindruck, die Generation der „Babyboomer“ wird bereits angekündigt, indem suggeriert wird, die Menschen sollten doch jetzt vergessen was war, sich auf ihre Arbeit und auf das kleine Glück innerhalb einer möglichst spießigen Familie konzentrieren. Diese kleinen Strukturen sozusagen als Allheilmittel gegen die großen, die eben versagt hatten. Zwischen Joschi und der Hausmeisterin bahnt sich am Ende nämlich bereits eine Romanze an.

Also auch hier: Heimkehr als etwas irritierend und nicht so ganz einfach, doch als hoffnungsfroher Neubeginn.

6.1.3 Historische Hintergründe

In der Realität war es demgegenüber eben oft nicht nur ein bisschen schwierig für die Zurückgekommenen und vor allem auch deren Angehörige. In vielen Fällen waren Traumata eine Folge des Krieges, die ganze Familien zerstören konnten. Die sozialen Strukturen wiederum verhinderten jedoch meist Trennungen, Scheidungen und verdammt die Frauen dazu, bei den Männern zu verharren.

„Der Tag der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft hatte schließlich für die Männer eine ähnliche Dimension wie etwa das Kriegsende oder der Hochzeitstag und blieb stets ein lebensgeschichtlicher Wendepunkt in ihrem Leben.“¹⁷⁴

„Die Ankunft in der Heimat war schlußendlich [sic!] gleichbedeutend mit dem Eintritt in eine neue Lebenswelt, der Suche nach Angehörigen, nach neuen beruflichen Möglichkeiten – schlicht der Weg in eine neue Zukunft. Allerdings gab es bei aller Freude über die Rückkehr auch eine negative Komponente, denn oft war die Heimkehr auch ein Zusammenbruch oder die Männer mußten [sic!] feststellen, daß [sic!] Lebensverhältnisse oder Beziehungen in die

¹⁷⁴ Maier, Michael: *Die Kriegsheimkehrer der österreichischen Nachkriegszeit. Soziale Aspekte*. Dipl.-Arbeit, Universität Wien 2003. S. 37

Brüche gegangen waren und ferner kamen die Repatrianten zerlumpt und entkräftet nach Hause, mit dem Wissen, für eine schlechte Sache gekämpft zu haben.“¹⁷⁵

6.2 Geschlechterrollen, Frauenrollen

Eben wurden die Schwierigkeiten angesprochen, die eine lange Trennung durch den Krieg, eventuelle Verhältnisse oder Neuvermählungen, die zustande kommen konnten, wenn ein Soldat irrtümlicherweise für tot erklärt wurde, etc. bereits ein wenig umrissen.¹⁷⁶

Klar ist, dass diese größte Zäsur des 20. Jahrhunderts, dass dieser Zweite Weltkrieg mit all seinen Begleiterscheinungen, die Entwicklung von Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnissen enorm beeinflusst hat.

Während die Zwischenkriegszeit erstmals relativ freie Lebensweisen- und Entwürfe zugelassen hatte, änderte sich das im deutschsprachigen, wie im US-amerikanischen Raum um 1933. In Deutschland gelangten die Nationalsozialisten an die Macht, die die Rolle der Frau beinahe ausschließlich über ihre Mutterschaft definierten, in Österreich kam der konservative Ständestaat und Amerika verschärfte seine „Sittengesetze“. Dies alles spiegelte sich selbstverständlich sofort in der filmischen Umsetzung von gesellschaftlichen Themen.

Doch nun – nach dem Krieg – machte man sich eigentlich daran, an sehr konservativen Sichtweisen auf Gesellschaftsstrukturen und Familie festzuhalten. Österreich war hierfür natürlich auch auf Grund seiner katholischen Tradition und der relativ engen Verflechtung von Politik und Kirche geradezu prädestiniert. Und wie im Zuge der Besprechungen von „Der weite Weg“ und „Gottes Engel sind überall“ bereits angeklungen ist, stellte man auch filmisch die kleine Struktur, die Familie, als Heilmittel für die Wunden dar, die der Krieg hinterlassen hatte.

„In den fünfziger Jahren hatte die Katholizität noch klarere Konturen. (...) Vor allem (...) bei ihrem Lieblingsthema, bei der Kontrolle der Sexualmoral, übte die Kirche noch eine ungebrochene Macht aus. Wahrscheinlich war die Jugend der 1950er-Jahre die letzte Jugend,

¹⁷⁵ Maier: *Die Kriegsheimkehrer der österreichischen Nachkriegszeit*. S.38

¹⁷⁶ siehe dazu auch: Hämmerle, Christa: „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer ...“. *Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich*. In: *L’Homme* Vol. 19 (2), Böhlau-Verl., 2008. S. 51-74

die wußte [sic!], was *Unkeuschheit* heißt, die alle Lasten und alle Wonnen des Verbotenen erlebte.“¹⁷⁷

Allerdings wird hierzu u.a. der „1. April 2000“ besprochen werden, wo nämlich eine Frau als mächtigste Person der Weltpolitik agiert, um dann doch wieder auf ihre Weiblichkeit und ihr Sehnen nach Ehe und Familie heruntergebrochen zu werden.

6.2.1 „Der weite Weg“ (1946)

Der folgende Dialog entspinnt sich zwischen Rudi und seinem Freund Franz, nachdem dieser meint, er wolle – nach dem angeblichen Ehebruch – keinesfalls zu seiner Frau zurückkehren.¹⁷⁸

Rudi meint, er solle doch einmal hingehen, um zu sehen, ob seine Wohnung noch stehe und seine Frau noch lebe. Daraufhin berichtet ihm Franz, dass er bereits dort gewesen sei, seine Wohnung noch intakt vorgefunden und er auch seine Frau gesehen habe, die ziemlich schlecht und mitgenommen aussehe.

Rudi: „Glaubst du nicht doch, dass es vielleicht möglich wär...“

Franz: „Ich hab dir schon hundert Mal g’sagt, für mich is die G’schicht erledigt! A Frau, die sich einfach an andern in die Wohnung nimmt, nur weil sie es nicht erwarten kann bis ihr eigener Mann z’ruckkommt, so a Frau is für mi erledigt! Soll i vielleicht hingehen und um Entschuldigung bitten, dass i no leb? Na! Dazu bin i zu stolz! Vor Männern, die um Liebe betteln gehen, hat ma schon immer graust! Für mich gibt’s nur eins: des alles so rasch als möglich zu vergessen! Und dabei kann ma nur die Arbeit helfen, sonst gar nichts!“

Die Szene visualisiert auch sehr geschickt, was mittels der Sprache, die vor allem von einem deutlichen Wiener Dialekt gekennzeichnet ist, ausgedrückt wird. Rudi, der sich ausgeschlafen hat, bereits wieder seinen alten Pyjama trägt, wirkt sehr fröhlich und sitzt gerade – als ob es nie anders gewesen wäre – beim Frühstück, kokettiert ein wenig mit der Tochter seiner Zimmerwirtin. Franz hingegen, trägt noch immer seine alte Uniform, die sinnbildlich dafür angesehen werden kann, dass es ihm vorläufig nicht möglich ist, mit der Vergangenheit abzuschließen. Er war zeitig aufgestanden, um sich Arbeit zu suchen, in die er sich flüchten kann, um abgelenkt zu sein und zu vergessen. Er steht während des zitierten Dialogs vor

¹⁷⁷ Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994. S. 428

¹⁷⁸ Min. 53:29-54:21

einem Fenster, wo man an den Mauerresten ganz deutlich die Spuren des Bombenkriegs ablesen kann. Wie diese eine Szene, ist eigentlich ein Großteil des Films fast kammerenspielartig konzipiert, die Personen erscheinen oft wie auf der Bühne und tragen ihre Dialoge auch recht theatralisch vor. Dies dürfte u.a. an den bescheidenen Mitteln gelegen haben, die 1946 für diese Produktion zur Verfügung standen.¹⁷⁹

Eine zweite Szene, die sich zwischen Rudi und Franz' Ehefrau Anni abspielt, die er aufgesucht hat, um ihr mitzuteilen, dass ihr Mann lebe und um die Lage zu sondieren, verdeutlicht diese Darstellungsweise:¹⁸⁰

Rudi berichtet ihr, dass sie bereits vor zwei Tagen in Wien angekommen seien. Anni versteht natürlich nicht, warum ihr Mann dann nicht selbst zu ihr kommt und befürchtet, er habe eine andere. Daraufhin erzählt ihr Rudi von dem Soldaten Strassl, der ja das Gerücht vom Ehebruch Annis in die Welt gesetzt hatte. Sie beteuert lautstark, nichts mit Strassl gehabt zu haben und kann gar nicht glauben, dass ihr eigener Mann ihr so etwas zutraut. Sie hat überhaupt kein Verständnis dafür und beginnt dann, das Leben darzulegen, das Frauen führen mussten, während ihre Männer eingezogen waren.

Anni: „Ja wisst ihr denn überhaupt, was wir für ein Leben geführt haben, während ihr da draußen wart? Diese ewigen Bombenangriffe; ihr habt es bestimmt schwer gehabt, aber ihr wart immer mit Kameraden beisammen, nicht allein, allein, immer allein. Und das Warten, das furchtbare Warten und immer zittern müssen – lebt er noch? Und zwei Jahre keine Nachricht, nichts. Und jeder Tag endlos lang und ... jede Nacht.

Während der ganzen Zeit hab ich nicht einmal an einen andern gedacht. Ich hab mir immer ausgemalt, wie schön es sein wird, wenn wir wieder Frieden haben und mein Mann zurückkommt. Ja, jetzt is es ein bissal anders gekommen, als ich mir's vorgstellt hab.“

Zwei Perspektiven auf das Geschehen stehen sich hier gegenüber. Die Männliche, laut der die Männer die Allerärmsten gewesen wären, während dieses Krieges, die verlangt, dass Frauen gefälligst zu Hause zu warten hätten, bis der Mann nach langen Jahren – vielleicht irgendwann – zurückkommt, da sie sonst mehr oder minder als leichtsinnig und moralisch untragbar angesehen werden.

¹⁷⁹ vgl.: Ertl: *Gesellschaftsbilder im österreichischen Spielfilm der Jahre 1945-1948 unter besonderer Beachtung des Umgangs mit der – jüngsten – Vergangenheit*. S.128

¹⁸⁰ Min. 64:10-70:10

Und auf der anderen Seite die Perspektive einer Frau. Anni Manhart sprach mit Sicherheit vielen Frauen aus der Seele, wenn sie ihr Schicksal und ihre leidvollen Erfahrungen während der Kriegsjahre schildert. Nicht nur die Männer hatten es schwer – das kommt hier sehr deutlich heraus. Wie auch die enttäuschten Erwartungen, die viele Frauen, die auf ihre Männer gewartet hatten, hinnehmen mussten. Diese konnten auch anderer Natur sein; beispielsweise, wenn der Mann psychisch und/oder physisch krank nach Hause kam und nicht mehr der Mensch war, der einen vor einigen Jahren verlassen musste.

„Ja sollen die Frauen denn ins Kloster gehen, wenn die Männer nicht da sind?“, fragt der Schwerenöter Karl Strassl, als er zu Beginn von seinen angeblichen amourösen Abenteuern berichtet. Der Film beantwortet die Frage nicht eindeutig. Einerseits sollen die Frauen den Männern sehr wohl treu bleiben, denn ansonsten könnten sie keine Achtung mehr erwarten, andererseits sollten die Männer doch auch ein wenig nachsichtig sein, schließlich hätten auch die Frauen Schreckliches durchgemacht...

„Er [der Film, Anm.] geht den Sorgen des Tages nicht aus dem Wege, sondern packt sie mit einer Beherztheit an, die volles Lob verdient. Den Inhalt des Films bilden die Sorgen und Nöte unserer Tage, das Schicksal der Kriegsgefangenen, der Heimkehrer und ihrer Frauen, die den Krieg nicht weniger erlebten, als die Soldaten.“¹⁸¹

6.2.2 „1. April 2000“ (1952)

Hier haben wir eine völlig andere Ausgangslage. Der Krieg spielt keine Rolle in Dialogen und Handlung, er wird nicht behandelt. Es gibt keine Kriegsheimkehrer, keine Vermissten, es gibt nur ein „ganzes Volk“ von Österreichern/innen, die um ihre Freiheit kämpfen wollen. Doch was ist dann an diesem Film – im Hinblick auf die Geschlechterrollen – derart interessant, dass er in dieser Darstellung Berücksichtigung findet?

Nun, die mächtigste Person der Welt, jene, die über ein ganzes Land relativ frei entscheiden kann, die enorme Macht zu haben scheint, ist in diesem Film eine Frau! Die angesehene und andererseits gefürchtete Präsidentin der „Weltschutzkommission“, die darüber zu befinden hat, ob Österreich, nach einem angeblichen Friedensbruch und Aggression gegen die Alliierten, von der Landkarte zu verschwinden habe oder nicht.

¹⁸¹ *Mein Film*, 30.08.1946. S.4

„Eine Frau; das hat uns gerade noch gefehlt!“, sagt ein Mitarbeiter des Ministerpräsidenten, der in der Gerichtsverhandlung und Beweisführung zur Friedensliebe der Österreicher/innen (wohlgemerkt seit den Babenbergern) der Widerpart der strengen Weltpräsidentin ist.

„Das ist ja eine Furie, eine Megäre!“, ist man sich sicher.

Die mächtige Präsidentin wirkt dann auch tatsächlich sehr spröde und fast verbittert und scheint keinerlei Gefühlsregungen zuzulassen, die irgendwie in Richtung Milde deuten würden. Erst bei Maria Theresia, der Mozart als Kind etwas am Klavier vorspielt und ihren 16 Kindern scheint sie sich von der österreichischen Tradition etwas einnehmen zu lassen. Und obwohl sie offensichtlich noch dagegen ankämpft, hegt sie auch nicht minder Sympathien für den feschen österreichischen Ministerpräsidenten, der vor allem immer wieder auf ihre „Rolle“ als Frau aufmerksam macht. Zu Anfang meint er noch, die Präsidentin sei „der Löwe“ und er „der Hase“, die sich ungleich gegenüber säßen, doch im weiteren Verlauf des Films, kommt das traditionelle Rollenbild verstärkt durch.

Als die Präsidentin verkündet, sie wolle aus Österreich mehr oder weniger ein Kultur- und Naturmuseum machen und die Bewohner/innen irgendwohin aussiedeln, um den Frieden in diesem Gebiet sicherzustellen, packt der Ministerpräsident sie sozusagen bei ihrer Weiblichkeit:

„Ja ist es denn menschenmöglich, dass ein solch teuflischer Plan über die Lippen einer Frau kommt? Sind Sie denn überhaupt eine Frau, Exzellenza?“

Eine Frau hat also – so wird suggeriert – möchte sie dem Rollenbild entsprechen, milder und gefühlbetonter als die Männer zu sein, sie hat menschlicher und nachsichtiger zu agieren. Da fragt man sich schon, warum eigentlich?

Exzellenza ist übrigens, für die damalige Zeit, stets eher ungewöhnlich gekleidet. Sie trägt sehr enge, allerdings lange Kleider, Schuhe mit extrem hohen Absätzen, sehr extravaganten Schmuck, manchmal einen Mantel, dessen Innenfutter eine Weltkarte zeigt und hat die langen Haare fast immer unter einer nicht ganz einordenbaren Kopfbedeckung verborgen. Alles in allem wirkt die ganze Aufmachung ein wenig androgyn und recht sexy.

Weitere Szenen, die sich mit der Rollenverteilung beschäftigen, spielen sich eher zu Ende des Films ab. Zuerst in einem Trachtengeschäft, wo der Ministerpräsident meint, ein „Dirndl“ dürfe der strengen Präsidentin „bestimmt zu weiblich sein“. Woraufhin diese fast ein wenig

gekränkt zu reagieren scheint. Doch plötzlich bemerkt sie, dass sie längst bei einem Termin sein sollte und noch nicht umgezogen sei. „Also doch eine Frau!“, meint der Herr Präsident.

Dieser appelliert schließlich an die ach so weibliche Gefühlsbetontheit:

„Warum lassen Sie nicht endlich Ihr Herz sprechen, statt der Paragraphen und Prinzipien?“

„Sie werden es nicht erleben, dass persönliche Sympathien meine Entscheidungen beeinflussen!“, antwortet sie ihm.

Man erfährt dann auch, warum sie derart radikal für den Frieden kämpft. Sie hätte einmal im Krieg jemanden verloren und da habe sie sich geschworen, „im Namen aller Frauen dieser Welt geschworen – nie wieder Krieg, nie wieder!“ Der Grund für ihre Härte ist also – wie könnte es anders sein – ein Mann. Damit wäre das Gleichgewicht wieder hergestellt.

Bereits in einer Szene des Films, die im Stephansdom spielt, hatte eine Nebendarstellerin den Satz zu sagen: „Du, wenn doch unser Präsident diese Präsidentin heiraten tät, dann wär alles gut!“ Darauf ein anderer: „Und wenn die Tochter vom Truman den Sohn vom Stalin g’heirat hätt, hätt ma uns vü erspart!“

Und – welch Überraschung in diesem ach so prototypischen „Österreich-Film“ – es kommt wie es kommen musste, der Präsident kriegt die Präsidentin doch noch herum, alle liegen sich glücklich in den Armen und dem afrikanischen Vertreter der Weltschutzkommission bleibt nur noch zu sagen: „Na also – du glückliches Österreich, heirate!“

„Josef Meinrads wienerisch gefärbtes Burgtheaterdeutsch ist eine Grundlage seines Charmes, dem die Präsidentin der Globalunion schließlich doch unterliegen wird, wiewohl sie selbst über dieses Idiom verfügt.“¹⁸²

Die Geschlechterrollen sind also am Ende wieder klar verteilt. Aussage: wenn eine Frau auch Macht hat und in ungewöhnlicher Position ist, so soll sie dennoch ein ideales Frauenbild verfolgen, das durch Gefühl, Milde und Herz bestimmt ist.

6.2.3 Zusammenfassung

Es wurden nun zwei Filme etwas ausführlicher in Bezug auf die Geschlechterrollen und Geschlechterbeziehungen untersucht. Doch ist auch in ein paar anderen der insgesamt sieben Filme durchaus Interessantes diesbezüglich zu finden.

¹⁸² Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.121

So kommt etwa in „Gottes Engel sind überall“ die Sexualmoral zur Sprache, die während des Krieges eine etwas weniger strenge war, wenn Soldaten zu Hause waren und sich „erholen“ wollten. Wenn man sich NS-Filme wie „Die große Liebe“ (1941/42) ansieht, könnte man zum Schluss kommen, dass das von der NS-Führung bewusst sogar ein wenig gefördert wurde.

In „Der Engel mit der Posaune“ geht die Hauptfigur, die von Paula Wessely dargestellte Henriette Alt, mehr oder weniger ein Verhältnis ein, weswegen sich ihr Mann mit dem Nebenbuhler duelliert und die Sache anschließend für „erledigt“ erklärt. Doch viel bedeutender ist, dass man in dieser Henriette eine Frau sieht, die sich ein wenig den Konventionen widersetzt oder gerne widersetzen würde, die etwas mehr vom Leben möchte, als die bekommen kann. Das Bild einer denkenden Frau wird dem Zuseher/ der Zuseherin vorgeführt, die in ihrer heilen Familienwelt nicht ganz so glücklich ist. Einen weiteren Aspekt sieht Karin Moser in der Rolle Paula Wesselys als Henriette Alt:

„Es ist nachvollziehbar, dass es eine Frau sein musste, die allegorisch das *Opfer Österreich* repräsentierte. Nur eine Frau konnte zu dieser Zeit glaubhaft vermitteln, der Politik (damals noch eine reine Männerdomäne) hilflos ausgeliefert gewesen zu sein. Die Frau kann nur reagieren, nicht agieren.“¹⁸³

Und in „Die letzte Brücke“ lernt man eine Frau kennen, die Ärztin ist, also eine gute Ausbildung genossen hat; die über ihr Leben selbst bestimmt, sich im Endeffekt sogar freiwillig „dem Feind“ anschließt, weil sie das Bedürfnis verspürt, ihrem Gewissen folgen zu müssen. Einer Frau, die sehr nachdenklich wirkt und in deren Gefühls- und Gedankenwelt gar nicht alles so klar ist. Die Männer sind unreflektierter.

Nach eingehender Reflexion zu all diesen Filmen und Figuren, bekommt man so ein bisschen das Gefühl, dass man damals nicht so recht gewusst hat, wie man nun die Rollen verteilen sollte. Eine neue Zeit brach an, die Herrschaft der Männer hatte versagt, ein wenig wollte man sich doch auch abheben, von den Bildern, die vorhergehende Regime propagierten, doch so ganz konnte man ja wirklich keine Selbstbestimmtheit und Emanzipation zulassen. „Wo kämen wir denn da hin, wenn plötzlich jeder seine Freiheit verlangt?“ („1. April 2000“)

6.3 Antisemitismus, Rassismus

Wie man bisher gesehen hat, sind Antisemitismus und Rassismus Themen, an die sich kaum jemand in der Filmlandschaft der österreichischen Nachkriegszeit herangetraut hat. Sicher vor

¹⁸³ Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.122

allem aus Furcht vor einem wirtschaftlichen Flop, denn wer möchte schon – inmitten der eher wenig anspruchsvollen Unterhaltungssucht dieser Jahre – mit seinen eigenen Untiefen in der unmittelbaren Vergangenheit konfrontiert werden.

„Der Anteil der österreichischen Bevölkerung, die entweder Mitglieder der NSDAP, der SS oder anderer verbrecherischer Organisationen waren, wurde 1945 bei der Registrierung festgestellt. Damals wurden 537.632 Personen erfasst, davon waren 41.906 schwer belastet. (...) Eine (...) schwer wiegende Frage bildet allerdings die Einstellung der ehemaligen Nazis nach dem Krieg zu ihrer eigenen Vergangenheit. Wieweit hier Lernprozesse aus dem eigenen Schicksal stattgefunden haben, sei dahingestellt. (...) Die *Vergangenheitsbewältigung* wurde dieser Kriegsgeneration auch leicht gemacht, da man nach Kriegsende alle Kräfte für den Wiederaufbau brauchte und nur allzu gerne die unbequeme Erinnerung an die gewaltige Schuld, die die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit auf sich geladen hatte, vergessen und verdrängen wollte.“¹⁸⁴

Zwei Filme, in denen die Thematik dennoch aufgegriffen wurde, sind „Das andere Leben“ und „Der Prozeß“. Zu den Hintergründen wurde bereits einiges gesagt und auch zur filmischen Umsetzung. Einzelne Szenen und Aspekte sollen nun noch genauer unter die Lupe genommen werden.

6.3.1 „Das andere Leben“ (1948)

„Mit der Thematisierung der Judentransporte ging *Das andere Leben* in einer Zeit, in der das offizielle Österreich die Opferrolle für sich selbst in Anspruch nahm und jeglichen Diskurs um den organisierten Massenmord an Juden vermied, an die Grenzen des damals Sagbaren.“¹⁸⁵

Auch bei diesem Film lässt sich eine thematische Verknüpfung von Spielfilm und Wochenschauberichten feststellen. Die Version des Filmarchivs Austria zeigt vor dem Hauptfilm einen Beitrag der Austria Wochenschau, der die Errichtung bzw. Enthüllung eines Denkmals für die Opfer des Faschismus am Wiener Zentralfriedhof zum Inhalt hat.

Im Film selbst kommt die Thematik der Judenverfolgung zum ersten Mal durch Fotos ins Spiel, die Elisabeths Vater ihrem Ehemann zeigt, um ihm zu erklären, warum Elisabeth jetzt so oft bei ihren Freunden – den Albertis ist – denen man in diesen Monaten besonders

¹⁸⁴ Vöclka: *Geschichte Österreichs*. S.302f

¹⁸⁵ Ertl: *Gesellschaftsbilder im österreichischen Spielfilm der Jahre 1945-1948 unter besonderer Beachtung des Umgangs mit der – jüngsten – Vergangenheit*. S.139

beistehen müsse. Die Frau des Professors Alberti und deren Vater sind Juden. Der Professor hatte 1938 seine Stelle an der Universität auf Grund der „Rassegesetze“ verloren und müsse sich nun – er ist Orientalist – mit Übersetzungsarbeiten für das Auswertige Amt durchschlagen. Der brave Soldat Josselin ist schockiert, dass ausgerechnet seine Frau Kontakte mit Juden pflegt. Der Alte sieht es als selbstverständlich an, dass man Freundschaften, die bereits vor dem Krieg vorhanden waren, wegen der sonderbaren Gesetze der neuen Machthaber, nicht so einfach beendet. Major Josselin meint dazu: „Was passiert denn den Leuten schon?“ Der Alte beschreibt Demütigungen und Auswirkungen der „Rassegesetze“, spricht aber den Holocaust, der bereits in vollem Gang ist, nicht direkt an.

Dieser wird auch nie beim Namen genannt, sondern es wird einfach durch die ständige Angst Suzettes, „abgeholt“ zu werden, sehr klar, worum es geht.

Die Kontrasierungen, die oft durch Musik erzeugt werden und enorme Wirkung entfalten, wurden bereits angesprochen. Sie dienen dazu, den Menschen vor Augen zu führen – ihr ward das; nicht irgendwelche bösen Deutschen, die wie Barbaren über dieses kleine, kunstsinnige und freundliche Land hereingebrochen sind – nein – ihr ward das.

Auch die These Walters, die sicher für viele nach dem Krieg als Rechtfertigung erhalten musste, lässt der Film nicht gelten: „Ich hab´ diese blöden Rassegesetze nicht erfunden, aber als Offizier habe ich mich nach ihnen zu richten!“

Als erster wird Suzettes Vater – ein Arzt, dessen Patientenkreis und er schon seit längerer Zeit bespitzelt worden waren – abgeholt und, was nicht gesagt und gezeigt wird, aber dennoch klar herauskommt, deportiert.

Der Schauspieler Erik Frey, von dem bereits die Rede war, spielt sich mehr oder weniger selbst. Als rücksichtsloser Nazi, der Menschen zur Deportation abholt.

Wie erwähnt, ist es Juden in dieser Zeit nicht mehr gestattet, sich in einem Krankenhaus behandeln zu lassen, wodurch es zu den bereits beschriebenen, tragischen Verwicklungen kommt.

Interessant dann auch, wie die „Arisierung“ von Kunstschätzen filmisch umgesetzt wird. Elisabeth entdeckt in der Sammlung des SD-Mannes Bukowsky eine Buddha-Statue, die Suzettes Vater gehört hatte.

Es werden hier also alle möglichen Facetten des Nazi-Terrors gegen die jüdische Bevölkerung recht unverschleiert dargestellt: Demütigung, Diskriminierung, „Sippenhaft“, „Arisierung“, Isolation, Ausschluss aus dem öffentlichen Leben und schließlich Deportation.

Dass dies alles nicht wirklich mit Worten, sondern nur mittels bildlicher Darstellung gezeigt wird, spiegelt wahrscheinlich einerseits die gängige Praxis während der NS-Zeit wieder, dass man nämlich über das Unrecht möglichst wenig und undeutlich sprach und andererseits zeigt es auch, dass man sich nach dem Krieg noch nicht so ganz getraute, das Schreckliche auszusprechen.

6.3.2 „Der Prozeß“ (1948)

Dieser Film thematisiert tief verwurzelten Judenhass, Motive dieses Hasses, Ausgrenzung, Beschimpfung, Diskriminierung, Bücherverbrennungen, Zerstörung von Synagogen, Folter und Mord gegen die jüdische Bevölkerung ganz offen und radikal. Das konnte man sich allerdings nur deshalb erlauben, weil die Thematik in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verlagert und so die Nachkriegsgesellschaft nicht direkt angeprangert wurde. Allerdings ist dies nicht nur als „Ausweichmanöver“, sondern als ein geschickter Kunstgriff Pabsts zu sehen, denn eindeutiger konnte man die Zeit des Nationalsozialismus – in all ihren grausamen Facetten – mittels Heranziehung einer anderen Zeit, gar nicht darstellen. Zur Bildsprache, die sich an jener des Nationalsozialismus orientiert, wurde schon ausführlich berichtet.

Die Juden stellen in diesem Film das allgemeine, gesellschaftliche Feindbild dar. Sie werden für alles Übel verantwortlich gemacht. Wegen ihrer Tätigkeit als Geldverleiher und auf Grund ihrer Andersartigkeit in Bezug auf Religion, Sitten, Bräuche, Ernährung, etc. werden sie zuerst argwöhnisch beobachtet und dann verachtet.

Interessant ist auch, was den schwelenden Judenhass im Film zum Ausbruch bringt, auf den scheinbar alle nur gewartet hatten, um endlich all ihre sadistischen Züge ausleben zu können: die Mutter des jungen Mädchens, das – wie sich im Laufe der Handlung herausstellt – in der Theiss Selbstmord begangen hat, träumt, die Juden hätten ihre Tochter brutal ermordet. Auf einen Traum hin, bricht also der Sturm los.

Wie einen das an die Pogromnacht 1938 erinnert! Obwohl es hier ein tatsächlicher Mord war, der als Anstoß stattgefunden hat, reichte auch hier ein kleiner Funke, der, durch das Aufstacheln der breiten Masse, zu einem lodernden Brand wurde, der ganz Deutschland und die damals „angeschlossenen“ Gebiete versengte.

Was auch sehr gut herauskommt ist, dass die wirklich politisch radikalen Antisemiten nur eine relativ kleine Gruppe innerhalb der Bevölkerung darstellen, wie schnell es allerdings gelingt, die anderen dazu zu bringen, aus welchen Motiven heraus auch immer, ebenfalls mitzumachen. Wie so oft, sind diese meist wirtschaftlicher Natur.

Und schon wieder taucht ein alter Bekannter auf: Erik Frey als Gerichtspräsident, der den Fall verhandeln soll. Es ist faszinierend, wie ein deklarierte, ehemaliger Nazi, erstens zu solchen Rollen kommen und zweitens überhaupt wieder in der Filmlandschaft der Nachkriegszeit Fuß fassen konnte. Denn seine Untaten beschränkten sich bekanntlich nicht „nur“ auf die Leinwand.

Das Geständnis des Sohnes des Tempeldieners Scharf, wird durch Folter erpresst, die während des Films noch einige Male zum Einsatz kommt. Eine Praxis, wie sie auch die NS-Schergen angewendet haben und die wohl in diesem Film in – für eine deutschsprachige Nachkriegsproduktion – einzigartig brutaler Weise ins Bild gesetzt wird. Die Henker sind grausam und mitleidlos, in der Gewissheit das Richtige für ihr Land zu tun.

Die Mitglieder der jüdischen Gemeinde werden inmitten einer unheimlichen Pogromstimmung verhaftet, die Umstehenden verfolgen dies beinahe genüsslich, ehe die Menge losstürmt, um die Synagoge des Ortes anzuzünden und die Schriften darin zu verbrennen. Die Parallelen zur Vergangenheit im Dritten Reich sind mit Sicherheit für jeden/jede im Publikum absolut klar erkennbar.

Durch Zeitungen aus ganz Europa, die über den Prozess gegen die Juden in Ungarn berichten, wird auf den allorts schwelenden Antisemitismus hingewiesen; u.a. deutsche Blätter geben davon Zeugnis.

Zudem wird sehr schön aufgezeigt, wie – auf Grund irgendwelcher gemeinsamer Interessen, in der Vergangenheit gerne mit den Antisemiten paktiert wurde, ohne auf ihre menschenverachtenden Theorien einzugehen. So braucht die ungarische Oberschicht den Führer der antisemitischen Partei im Reichstag – Baron Onody – als Alliierten gegen die Getreuen Habsburgs.

Eine weitere Schlüsselsequenz ist, als Esthers Leiche gefunden wird und ihre eigene Mutter abstreitet, dass es ihre Tochter ist, da sie sonst auf das Geld verzichten müsste, das ihr antisemitische Vereinigungen als „Schadenersatz“ überbringen wollen, da ihre Tochter ja angeblich von den Juden ermordet worden sei.

Durch die Aussagen Onodys und Eötvös', die zuvor bereits einmal behandelt wurden, wird klargelegt, was der Film aussagen möchte. Er zielt auf Versöhnung ab und geht hart mit jenen Unbelehrbaren ins Gericht, die alles Fremde – aus welchen Gründen auch immer – verachten. Er sagt: für sie ist kein Platz in einer zivilisierten, modernen Gesellschaft.

Zur Interpretation wird im folgenden Kapitel einiges gesagt werden, nur so viel vorweg: umstrittener kann ein Film nicht sein. Dazu eine erste Stellungnahme des Filmhistorikers Walter Fritz:

„*Der Prozeß*, sicher ein sehr gut gemeinter Streifen, ist außerdem ein bildästhetisch sehr interessanter Film. Aber über die wirklichen Ursachen des Antisemitismus wird gar nicht erst gesprochen, ebenso wenig über die möglichen Lösungen oder Lehren, die aus dieser Problematik zu ziehen wären. Das Kinopublikum konnte oder wollte mit dem *Prozeß* nichts Rechtes anfangen. Als einer von 25 Filmen des Jahres 1948 fiel er beim Publikum durch. Der Miß- [sic!] oder Achtungserfolg von *Der Prozeß* beweist, daß [sic!] das Auftreten gegen Antisemitismus oder Ausländerfeindlichkeit gleich nach dem Krieg nicht gefragt war.“¹⁸⁶

6.3.3 Seitenblicke

Ein wenig angerissen wird die Problematik allerdings auch in zwei weiteren der in dieser Arbeit besprochenen Filme: in „Der Engel mit der Posaune“ und „Die letzte Brücke“.

Bei Ersterem hat man allerdings das Gefühl, die NS-Zeit käme nur aus dem Grund kurz zur Sprache, um die Hauptdarstellerin zu „entnazifizieren“, weswegen man sie irgendwie als Opfer stilisieren musste und sie sich eben deshalb als „Halbjüdin“ aus dem Fenster zu stürzen hatte. Also nicht unbedingt differenzierte Aufarbeitung...

In „Die letzte Brücke“ geht es hingegen nicht unbedingt um Antisemitismus, sondern vielmehr um Rassismus, der hier vor allem der slawischen Bevölkerung im ehemaligen Jugoslawien von deutscher Seite entgegengebracht wird.

„Wie die uns hassen müssen!“, sagt Maria Schell als Ärztin Helga. Später wird sie von ihren Landsleuten angefeindet, die sich nicht vorstellen können, wie man sich dem Feind, der noch dazu aus „Banditen, Gesindel“ besteht, verbunden fühlen kann. Die Partisanen werden eben nicht nur als Feind in der kriegerischen Auseinandersetzung gesehen, sondern gewissermaßen

¹⁸⁶ Fritz, Walter: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Brandstätter, Wien 1996. S. 217

auch als feindliches, „rassisch minderwertiges Volk“, was sich vor allem in den Äußerungen Martins immer wieder ausdrückt.

Auch hier geht es letztlich um eine Botschaft von Versöhnung und Frieden, was im folgenden Abschnitt noch angesprochen werden soll.

6.4 Die Sehnsucht nach Frieden

Oft liest man in der Literatur zum österreichischen Nachkriegsfilm, dieser hätte die Untaten, die die Menschen in den vergangenen Jahren begangen hatten, nur sehr vage, sehr unscharf und dadurch mit unzureichender Tiefe besprochen. Vor allem Büttner/Dewald kritisieren Filme, die eigentlich recht ambitioniert sind, sehr oft dahingehend und auf Grund ihrer Position, die sich meist auf das „allgemein Menschliche“ beschränkte.

Ein Film, dem es eigentlich ziemlich an dieser Schärfe fehlt, enthält jedoch einen Dialog, der eigentlich beachtenswert ist, weil er – auf sehr einlässlichem Niveau – die Sinnhaftigkeit von Gewalt, von Kriegen, von Feindschaften allgemein in Frage stellt und vielleicht sogar dadurch Nachdenkprozesse bei einzelnen Menschen in Gang gesetzt haben könnte.

6.4.1 „Gottes Engel sind überall“ (1948)

„Ein letztes Mal sind Joschi und sein Schützling in großer Gefahr, als sie in einem Waldstück urplötzlich unter Beschuss von Panzergranaten geraten. Nach überstandenen Schrecken entspinnt sich zwischen dem desertierten Soldaten und dem naiv fragenden Kind ein interessanter Dialog.“^{187 188}

Joschi: „Das hätt´ ich mir nicht gedacht...“

Flo: „Was denn?“

Joschi: „Dass mich der Krieg noch einmal erwischt. Einmal bin ich ihm schon davongelaufen und jetzt hat er mich wieder eingeholt!“

Auf die Frage Flo´s, was da eigentlich gerade passiere:

Joschi: „Ja, schießen tun´s halt!“

Flo: „Warum?“

¹⁸⁷ Ertl: *Gesellschaftsbilder im österreichischen Spielfilm der Jahre 1945-1948 unter besonderer Beachtung des Umgangs mit der – jüngsten – Vergangenheit*. S.208f

¹⁸⁸ Min.: 34:00-37:20

Joschi: „Warum – frag do net so bled – weil Kriag is!“

Flo: „Warum is überhaupt Krieg?“

Joschi: „Warum – na weil er halt is... Der Feind schießt auf uns und wir schießen auf unsere Feinde.“

Flo: „Wer ist denn das, unsere Feinde?“

Joschi: „Du fragst manches Mal so bled; unsere Feinde – die Amerikaner, die Russen und die Dings, die – i waß net amoi, wias haßen – na die Ausländer halt...“

Flo: „Und die hast du totschießen wollen als Soldat?“

Joschi: „Na, i hab’s net wollen, i hab’s müssen!“

Flo: „Warum?“

Joschi: „Warum – weil’s unsere Feinde sind, verstehst? Der Feind bleibt ein Feind! Na, des verstehst ja du net!“

Flo: „Ich will’s aber verstehen! Haben sie dir denn etwas gemacht die Ausländer?“

Joschi: „Na, wenn is net amoi kenn...“ (...)

Flo: „Und du? Hast du einem Ausländer etwas gemacht?“

Joschi: „Geh, ich sag dir ja schon: i kenn ja net amoi an!“

Flo: „Aber dann is es doch dumm, wenn ihr aufeinander schießen tut...“

Joschi: „Red’ net so blöd daher, ja! Es is schon so auf da Welt – des muss so sein!? Des... Des heißt: wenn man eigentlich darüber nachdenkt... Du weißt gar net, wie recht du hast, Flo!“

Diese Friedensbotschaft ist aus dem Grund so bemerkenswert, weil sie nicht irgendwelche abgehobenen Ideale propagiert, philosophisch, wissenschaftlich ausgedrückt und vorgetragen, sondern sie holt die Menschen dort ab, wo sich damals wahrscheinlich viele gedanklich befunden haben. Es wird zwar niemand wirklich angeklagt, weil er mitgemacht hat beim Krieg; doch irgendwie regt das Ganze ein wenig zum Nachdenken an, ob es denn wirklich richtig war, seine Pflicht zu tun und völlig unbekannte, unschuldige Menschen auf der anderen Seite der Frontlinie abzuknallen. Vor allem soll aber wohl der Blick auf eine

friedliche Zukunft gelenkt werden. Unter dem Motto, es ist nicht richtig gewesen, man kann es nicht mehr ändern, aber schauen wir gemeinsam, dass es in der Zukunft nicht mehr dazu kommt.

Nicht nur durch das Gesagte konnte Identifikation mit der Figur des Joschi möglich werden, auch deshalb, weil hier ein großer, bekannter Schauspieler (Attila Hörbiger) einen ganz einfachen Menschen spielt, der breiten Wiener Dialekt spricht und – wie viele ehemalige Soldaten – unrasiert und zerlumpt nur einen Wunsch hat, nämlich endlich wieder nach Hause zu kommen. Die beschriebene Szene an sich, mit Beschuss und Gefahr, musste freilich ins Drehbuch, um nicht zu seicht zu bleiben und ein sanftes Dahindösen im Kinosaal zu verhindern. Die Angst im Ausdruck der beiden Darsteller, der Lärm und die Sprengkraft der Granaten halten wach. Sozusagen als wirkungsvoller Paukenschlag, der – vor Beginn des entscheidenden Dialogs – die volle Aufmerksamkeit des Publikums garantiert.

„Thimig [der Regisseur des Films, Anm.] erinnert sich, daß [sic!] es bei den Dreharbeiten ein Problem gewesen sei, Komparsen zu finden, die bereit waren, SA-Männer zu mimen. (...) Der Schlußstrich [sic!] unter die Vergangenheit sollte ebenso absolut sein wie die neue Menschlichkeit, in der jeder aufgehoben sein kann. *Gottes Engel sind überall* führt dies exemplarisch und zu Herzen gehend vor.“¹⁸⁹

Durchaus vorstellbar, dass Filme wie dieser, mit einzelnen „Aufarbeitungsszenen“ vielleicht sogar mehr bewirken konnten, als die radikaleren, weil sie publikumswirksamer waren, dadurch mehr Menschen erreichten und sich so – sozusagen mit Heiterkeit – ein wenig in die hintersten Winkel der Gedankenwelt einschleichen konnten. Irgendwie Goebbels'sche Propaganda. Ob allerdings derart viel Überlegung hinter einem solchen Film steckte, sei dahingestellt.

6.4.2 „Die letzte Brücke“ (1954)

Dieser Film stellt – wie bereits mehrmals angesprochen – eigentlich eine einzige große Friedensbotschaft dar und gilt als DER Antikriegsfilm der Nachkriegsjahre im deutschsprachigen Kino. Auch hier wird die Kritik Büttners und Dewalds noch zur Sprache kommen, die erneut die schiere allgemeine Gültigkeit des Menschlichen anprangern. Es stimmt schon – deutsche Verbrechen werden nicht gezeigt, einzig deren Resultate, doch die

¹⁸⁹ Büttner, Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.43

Botschaft des Films ist klar erkennbar: der Krieg ist für beide Seiten, für alle Menschen (was spricht hier gegen Allgemeingültigkeit?) schrecklich!

Es wird gezeigt, wie sich die Partisanen nach Frieden sehnen, nach einem ganz normalen Leben, nach einer Familie, deren Gründung mitten im Krieg zu unsicher ist. „Nur in Frieden!“, sagt Boro diesbezüglich. „Doch jetzt Krieg!“ Wie – ganz allgemein – die Partisanen mit allen Sehnsüchten und Nöten, mit allen Träumen und Hoffnungen dargestellt werden, wie sie sicher auch viele deutsche Soldaten, die das Geschehen nun auf der Leinwand verfolgten, gehegt hatten. Die Partisanen verteidigen ihre Heimat gegen die eingedrungenen Deutschen, die ihnen ihre Freiheit nehmen möchten – ihnen bleibt keine Wahl.

Zudem wechselt eine deutsche Ärztin – anfänglich zwar unter Zwang, letztendlich jedoch freiwillig, die Seite, um Leben zu retten und der Humanität zu dienen.

Eine große Geschichte, wie sie auch das heutige Kino nicht besser erzählen würde, großartige Darsteller/innen, die keine absolut eindeutigen und absolut „guten“ oder „bösen“ Charaktere zeichnen, was bekanntlich „gutem“ Kino stets eher abträglich ist, die Landschaft, die in ihrer Schroffheit und kargen Schönheit durch die überaus gelungene Filmmusik herrlich untermauert wird, bilden ein künstlerisch wertvolles Konglomerat, dem man sich nicht entziehen kann und möchte.

6.5 Conclusio

Mit dem österreichischen Nachkriegsfilm wurde – wie das folgende Kapitel zeigen wird, oft recht hart ins Gericht gegangen. Doch zeigen die genannten und ausgeführten Beispiele, dass durchaus Wille zur Auseinandersetzung da war, dass – nach genauem Hinsehen, klar wird, wie viele Themen angesprochen wurden, die man dieser Filmära eigentlich gar nicht zutrauen würde: Gender, Sexualität, Pazifismus, Antisemitismus, wankende Charaktere u.a.

7. Der Umgang mit den genannten Filmen – damals und heute.

Ausgewählte Beispiele

Es ist nicht das Ziel, in diesem Kapitel alle Facetten des Umgangs mit jedem einzelnen Film von vorne bis hinten (und wieder zurück) aufzublättern, sondern es sollen einzelne Beispiele gebracht werden, die während der Recherchetätigkeit besonders ins Auge gestochen sind bzw. interessante Aspekte aufweisen, die politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Natur sein können und daher Mosaiksteine sind, um den zeithistorischen Hintergrund von Entstehungs- und/oder Rezeptionszeit besser zu begreifen.

7.1 Das Projekt „Filmschatz Österreich“¹⁹⁰

Dieses ergab sich aus einer Zusammenarbeit zwischen der Bank Austria, dem Filmarchiv Austria und dem ORF. Die Bank Austria besitzt nämlich noch die Rechte an etwa 30 Nachkriegsproduktionen des österreichischen Films, die dann sehr kostspielig – etwa zwischen 22.000 € und 30.000 € pro Film – restauriert und auf dem Spartensender ORF III, ab 07. Dezember 2012, in mehreren Tranchen, ausgestrahlt wurden.¹⁹¹

Peter Drobil („Head of Communications“ der Bank Austria) dazu, wie die Rechte damals in den Besitz der Bank gelangt sind:

„Die Bank Austria bzw. eine ihrer Vorläuferbanken, die CA, hat nach dem 2. Weltkrieg viele Filmproduktionen finanziert. Z.B. „Das andere Leben“ war 1948 der erste Film nach dem Naziregime, der sich kritisch mit der Judenverfolgung, -vernichtung auseinandersetzte. (...) zu früh und wurde daher in der Öffentlichkeit ein veritabler Flop - mittlerweile ist es ein historisch wertvolles Zeitdokument geworden. Im Zuge der Finanzierung kamen dann die Pfand- und Verwertungsrechte an die CA.“

Diesem Statement ist zu entnehmen, dass also vor allem finanziell wenig erfolgreiche Produktionen von der Bank „eingeheimst“ wurden. Das erklärt auch, warum sie bisher nicht restauriert und nicht oder nur in seltenen Fällen wieder zur Aufführung/Ausstrahlung gebracht wurden. Der wohl wichtigste Grund für diese relative Erfolglosigkeit beim Publikum war sicher, dass sich die meisten der Produktionen mit eher „heiklen“ Themen befassten. „Das andere Leben“ sowie „Gottes Engel sind überall“ sind für diese Arbeit aus diesem Fundus

¹⁹⁰ Als Quelle dient hier v.a. eine E-Mail-Konversation mit einem Mitarbeiter der Bank Austria, nämlich mit Herrn Peter Drobil („Head of Communications“).

¹⁹¹ <http://derstandard.at/1353207639511/ORF-3-und-Bank-Austria-Nachkriegs-Filmschatz> (06.03.2014, 17:37)

herangezogen worden. Letztgenannter ist zwar thematisch relativ nahe am Krieg dran, allerdings wäre sicher niemand geschockt gewesen, hätte er/sie sich den Film zu Gemüte geführt. „Das andere Leben“ fällt hier schon in eine andere Kategorie. Schließlich spielt sich die komplette Handlung während der NS-Zeit ab und noch dazu im ach so gemütlichen Wien, unter ach so gemütlichen Wienern/innen, die aber plötzlich gar nicht mehr so nett wirken. Allerdings handeln die Hauptfiguren und „Sympathieträger/innen“ richtig:

„Situationen werden nicht durch Abwägen, sondern durch die Notwendigkeit entschieden, in einem kritischen Moment rasch zu handeln. *Das andere Leben* bietet moralisches Action-Kino, das die Augen vor der Vergangenheit nicht verschließt. Die Loyalität zur Jüdin Suzette unterzieht die Freundschaft der beiden Frauen keiner Probe. Die Werte bleiben intakt.“¹⁹²

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass man von einer Restauration und Wiederausstrahlung von „Der Prozeß“ – wie oben besprochen, ein Film, der den Antisemitismus in der mitteleuropäischen Bevölkerung besonders anprangert und vor allem auch eindeutige Erinnerungen an die eigenen Verbrechen während der NS-Zeit wecken könnte – abgesehen hat. Die Zuständige im Filmarchiv Austria wollte zur Auswahl der Filme übrigens keine Auskünfte geben, da das Projekt noch laufe...

Von Seiten der Bank Austria heißt es dazu:

„Die Filme wurden in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum [sic!] nach Relevanz ausgewählt – (...).“

7.2 Das thematisch „Heikle“

Wie bereits mehrmals angeklungen, war das Publikum der Nachkriegsjahre größtenteils eher auf Unterhaltung, auf Unbeschwertes, auf Ablenkung aus, als auf Aufarbeitung und Selbstreflexion. Dies zog sich bekanntermaßen bis in die 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts. Wie also reagierte es nun – so knapp nach dem Krieg – auf Versuche der filmischen Auseinandersetzung?

7.2.1 „Das andere Leben“ (1948)

Im ausführlichen, analytischen Abschnitt zu diesem Film, war bereits von der Dekonstruktion die Rede, die damit betrieben wird (Donauwalzer als Hintergrundmusik bei Diskriminierung

¹⁹² Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.176

von Juden, Wiener als unbarmherzig und gefühlskalt, etc.). Daraus lässt sich schon vermuten, dass er eventuell kein großer Publikumserfolg geworden sein könnte:

„Inszenatorische und technische Mängel, aber auch schauspielerische Defizite sind unübersehbar. Trotz – oder vielleicht sogar wegen – des engagierten Themas bleibt dem Film ein nachhaltiger Erfolg versagt.“¹⁹³

Allzu ausführlich wurde dieser Film bisher auch nicht wissenschaftlich bearbeitet, wodurch es nicht wirklich vielfältiges Quellenmaterial zu finden gibt. Eine weitere Aufarbeitung könnte ja nun, nachdem er wieder im Fernsehen gezeigt wurde, eventuell folgen.

7.2.2 „Der Prozeß“ (1948)

Bei diesem Film ist – in Bezug auf die Rezeption – besonders interessant, dass er zu seiner Erscheinungszeit, vor allem bei internationalen Filmfestivals (bei der Biennale 1948 in Venedig erhalten Pabst und Deutsch Preise in den Kategorien „Beste Regie“ und „Bester Darsteller und das internationale Publikum bejubelt den Film aus Österreich¹⁹⁴) sehr gut angekommen, jedoch gerade in jüngster Zeit, durch einige Filmwissenschaftlern/innen und Historiker/innen, heftig in die Kritik geraten ist:

„Das Ausweichen vor einem präzisen Blick auf die Zusammenhänge der Gegenwart sowie auf Motive, die das eigene Verhalten bestimmen, zeigt sich am deutlichsten in dem Film *Der Prozeß*. (...) Pabst möchte sich von seiner Vergangenheit in der nationalsozialistischen Filmindustrie losfilmen, und das österreichische Nachkriegskino erwartet ein respektables Werk, das Orientierung für seine weitere Ausrichtung verspricht.“¹⁹⁵

Doch kann man dem Film wirklich vorwerfen, er unterschläge das eben Gewesene? Wohl eher im Gegenteil. Die in der diesbezüglichen Sequenzanalyse beschriebenen Szenen, mit einer aufgeputschten Masse, die aus verschiedensten, oft wirtschaftlichen Gründen, angestachelt und erfüllt von blindem Hass, Menschen demütigt, als „Ungeziefer“ beschimpft, ihre „Vertilgung“ fordert und zuletzt ihr Bethaus, ihre Schriften und damit ein Stück ihrer Kultur zerstört, könnte all dies an etwas Anderes erinnern, als an das, was in den letzten Jahren geschehen gewesen war? Der Film greift dies nicht nur auf, er wird der Bedeutung dieser Geschehnisse auch mehr als gerecht.

¹⁹³ Loacker; u.a. [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.170

¹⁹⁴ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.121

¹⁹⁵ Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.120

Vor allem der künstlerische Schachzug Pabsts, die Bildsprache der Nationalsozialisten aufzugreifen (Kameraperspektiven, Physiognomie der Charaktere, Massenszenen, etc.), um sie postwendend ins Gegenteil zu verkehren und somit den Irrweg der Menschen während des Nationalsozialismus auch visuell vorzuexerzieren, ist eine geniale Methode in puncto Aufarbeitung.¹⁹⁶

Zudem ist die Frage zu stellen, ob der Film, wäre er denn ach so harmlos, nicht wieder im Fernsehen gezeigt worden wäre. Allerdings kommt sicherlich die Komponente erschwerend hinzu, dass die damaligen Kinobesucher/innen „Jud Süß“, „Kolberg“, „Heimkehr“ u.a. höchst propagandistische NS-Filme großteils noch vor Augen gehabt haben und so diese Umbesetzung mittels der Bildsprache Pabsts wohl auch zu deuten gewusst haben, was heute sicher nicht mehr für viele Fernsehzuseher/innen gilt. Auch Karin Moser sieht in ihrem Beitrag zum Sammelband „Filmische Gedächtnisse“ darin eine eventuelle Schwierigkeit, die die Kritik an diesem ansonsten so ambitionierten und fast radikalen Aufarbeitungsfilm erklären könnte.

Büttner/Dewald werfen im oben abgedruckten Statement Pabst vor, er habe sich „von seiner Vergangenheit in der nationalsozialistischen Filmindustrie losfilmen“ wollen. Nun, es ist nicht die Intention dieser Arbeit, irgendjemanden zu verteidigen, doch hatte Pabst durch unglückliche Begebenheiten, nach Kriegsausbruch in Nazi-Deutschland bleiben müssen, sich aber nicht mit einem wirklichen Propagandafilm braun bekleckert, sondern diese Jahre einigermaßen mit Anstand „ausgesessen“. Seine antinazistische Gesinnung drückte sich auch in einigen Filmprojekten nach dem Krieg aus, wozu eben „Der Prozeß“ oder auch „Der letzte Akt“ (1955) und „Es geschah am 20. Juli“ (1955) zu zählen sind.¹⁹⁷

Auch die Behauptung Büttners/Dewalds, „Der Prozeß“ wäre bereits in Richtung seichtes Nachkriegskino gegangen, erscheint ziemlich fragwürdig. Dazu Auszüge aus einem Beitrag der Österreichischen Kino-Zeitung vom 17.05.1947, also noch einige Zeit vor der Premiere des Films im Mai 1948¹⁹⁸:

„An den guten Absichten der Hersteller soll bestimmt nicht gezweifelt werden. Die Juden, die in den letzten Jahren so viel Leid durchmachen mußten [sic!], haben jetzt kein anderes Bedürfnis als Ruhe. Aber die Filmkunst, die eine viel stärkere Wirkung als Buch oder Zeitung auszuüben vermag, ist imstande, die Wellen, die sich etwas gelegt haben, zu neuem Sturm

¹⁹⁶ siehe dazu: Stern; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse*. S.125

¹⁹⁷ http://www.filmportal.de/person/g-w-pabst_c5b49311e6c44fafa3c1329cc833aca4 (07.03.2014, 12:19)

¹⁹⁸ <http://relaunch.lernet-holenia.com/de/das-andere-leben-1948.html> (07.03.2014, 12:22)

*emporzupeitschen. (...) In einer Zeit wie der heutigen, in der viel Zündstoff angesammelt ist, genügt ein Funke, um neue Leidenschaften zu entfachen. [...] Lassen wir erst einige Jahre vergehen und die Welt sich beruhigen, dann wird man über manche Dinge und vielleicht auch über solche heikle Probleme sprechen können.*¹⁹⁹

Hier hört man ganz deutlich heraus, wie sehr der Film den Nerv der verdrängten Schuld getroffen hat und wie gerne man es gehabt hätte, niemand hätte daran gerührt. Doch Pabst wagte sich vor.

7.3 Österreich ist wieder lieb

Neben die ambitionierten Filme der Auseinandersetzung, die zumindest beim deutschsprachigen Publikum weniger gut ankamen, treten dann natürlich jene Filme, deren vornehmlicher Zweck darin besteht, Österreich so zu positionieren, wie man sich nach dem Krieg gerne selbst sah oder sehen wollte – friedensliebende Nation der Dichter, Denker, Künstler, der großen Vergangenheit und mit hoffnungsfrohem Blick in die Zukunft. Unliebsame Kapitel der Vergangenheit passten da natürlich weniger gut ins Bild bzw. mussten umgeschrieben werden.

7.3.1 „Der Engel mit der Posaune“ (1948)

Hier musste nicht nur ein Kapitel der Vergangenheit, sondern auch eine einzelne Biographie „behübscht“ werden. Schließlich handelte es sich bei Paula Wessely nicht um irgendeine Schauspielerin der „dritten oder vierten Reihe“, sondern um einen wirklichen „Star“ der deutschsprachigen Schauspielkunst. Was also tun? „Heimkehr“ konnte man nicht ungeschehen machen, die breite Masse kreidete ihr diesen „Fehltritt“ aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht wirklich an, also musste man an die Sache mit Bedacht herangehen und sich sofort – in der ersten großen Filmproduktion nach Ende des Krieges – neu erfinden. Das ging eindeutig besser mit „Der Engel mit der Posaune“, als es mit kritischen Streifen, wie „Das andere Leben“ geklappt hätte, für den ihr bekanntlich auch die Hauptrolle angeboten worden war. Zumal schließlich nur ja keine Erinnerungen an die „schlimme Zeit vor 1945“ geweckt werden sollten, die einem eventuell geschadet hätten.

„Letztlich spricht auch die Vorlage, Ernst Lothars *Der Engel mit der Posaune*, nach seinem Erscheinen im Nachkriegsösterreich ein vielbeachteter- und gelesener Roman, für Wesselys Entscheidung. Die darin enthaltene Rolle der Henriette Stein ist eine für sie typische, (...).

¹⁹⁹ Österreichische Kino-Zeitung, 17.05.1947. S.3. Zitiert nach: Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*. S.121

(...) Ausschlaggebend ist dabei nicht, dass Paula Wessely in *Der Engel mit der Posaune* als Jüdin und Opfer der Nazis dargestellt wird. Vielmehr vermeidet es der Stoff, Paula Wessely in der *heiklen* Zeit zwischen *Anschluss* und Kriegsende präsentieren zu müssen.²⁰⁰

Das ist sicherlich eine entscheidende Komponente, doch kann wohl als ebenso bedeutend angesehen werden, dass mit diesem Film quasi die „Entnazifizierung“ der Wessely vollzogen und der „Persilschein“ ausgestellt wurde.

„Über den national und letztendlich auch international überragenden Publikumserfolg von *Der Engel mit der Posaune* gibt es indes keinen Zweifel. Mehrere Male berichtet die *Österreichische Kino-Zeitung* von Besucherrekorden. So heißt es beispielsweise, der Film erreiche in Basel *Rekordeinnahmen*, laufe in Zürich bereits die elfte Woche mit *anhaltendem Erfolg*; aus Stockholm wird berichtet, dass der Film die dritte Woche und in Brüssel bereits einen Monat vor ausverkauftem Haus laufe.“²⁰¹

Der Film konnte auch ins nichtdeutschsprachige Ausland verkauft werden, so zum Beispiel 1951 nach Frankreich.²⁰²

Wie erwähnt, blieb vieles, was politisch brisant hätte sein können und in der Romanvorlage noch behandelt worden war, bei der Verfilmung ausgespart. Schließlich zielte der Film auf drei Resultate besonders ab: „Rehabilitierung“ der Hauptdarstellerin, Umdeutung der Geschichte in Richtung Österreich als „erstes Opfer“ des Nationalsozialismus und – daraus sich ergebend – Mitwirkung beim Aufbau einer neuen österreichischen Identität. Und das kam an:

„Unter den Filmen verschiedener Genres steht an der Spitze der Karl Hartl Film *Der Engel mit der Posaune*, in dem Paula Wessely ein Frauenschicksal gestaltet, das zugleich sinnfällig das österreichische Schicksal aufzeigt.“²⁰³, schreibt etwa die „Österreichische Kino-Zeitung“ 1948.

„In den zeitgenössischen Besprechungen von *Der Engel mit der Posaune* wurde der Rollenwechsel nicht angesprochen, vermutlich weil er (...) als *Sühneleistung* positiv gesehen wurde. Viele Jahre später wurde er als *Umkehr* kritisiert, (...). Heute wird dieser

²⁰⁰ Loacker [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.169

²⁰¹ Loacker [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.172f

²⁰² vgl.: Loacker [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.184

²⁰³ *Österreichische Kino-Zeitung*, 31.12.1948.

Rollenwechsel als *Affront* bzw. als Strategie der Verdrängung, und der ganze Film, in dem sie die Hauptrolle spielt, als *nationale Exkulpierung* gesehen.“²⁰⁴

Spannend ist auch, dass nach den ersten Aufführungen in Salzburg und Wien vor allem die Romanvorlage, das Drehbuch und die Regie kritisiert wurden, die Leistung der Wessely allerdings mehr oder weniger hymnisch aufgenommen wurde. Zudem sei die österreichische Geschichte zu negativ dargestellt...²⁰⁵

Was bleibt, ist ein sehr widersprüchlicher Film, eine – im Nachhinein – sehr „heikle“ Rolle für Paula Wessely, die für die nächsten Jahrzehnte damit zwar ihre „Entnazifizierung“ geschafft hatte, aber doch noch von der so gerne vergessenen Vergangenheit eingeholt werden sollte. Doch das Bild der Schauspielerin wird – zumindest was ihre filmischen Darstellungen betrifft – stets sehr eng mit jenem aus „Der Engel mit der Posaune“ verknüpft sein; es ist neben „Maskerade“ (1934) der bleibendste Film einer umstrittenen Künstlerin.

7.3.2 „1. April 2000“ (1952)

Einiges wurde zur Rezeption dieses Films bereits gesagt; etwa zur Premiere, die im Wiener Apollo-Kino richtiggehend „staatstragend“ inszeniert wurde, einige Wortmeldungen (Wochenschau, Josef Meinrad, Leopold Figl, Wolfgang Liebeneiner) wurden schon angeführt und auch, dass der Film – trotz aller Werbemaßnahmen, es nicht nennenswert ins internationale Geschäft geschafft hat.

Doch wie wurde der „Aprilscherz“ von Kritik und Publikum in Österreich aufgenommen bzw. was kann man heute davon halten?

„Ab 21. November 1952, zwei Tage nach der Uraufführung, lief der Österreich-Film *1. April 2000* in Wien und in fast allen anderen Bundesländern im öffentlichen Programm. (...) Auch in den Bundesländern wurde die jeweilige Premiere des Films in Anwesenheit der landespolitischen Prominenz festlich begangen.“²⁰⁶

Interessant ist, dass – laut der Publikation des Filmarchivs Austria – der Film in den Bundesländern weitaus kritischer besprochen und rezipiert wurde, als in Wien, wo sich nur kommunistische Blätter besonders skeptisch mit dem „Österreich-Film“ auseinandergesetzt

²⁰⁴ Loacker [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.373f

²⁰⁵ vgl. dazu: Loacker [Hrsg.]: *Im Wechselspiel*. S.375

²⁰⁶ Loacker, Armin; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2000. S. 78

hätten.²⁰⁷ Im Folgenden nun eine beispielhafte Kritik für die Meldungen aus den Bundesländern:

*„Unsere Regierung scheint es, nach dem Film zu schließen, neuerdings als ihre Aufgabe anzusehen, Millionen dafür aufzuwenden, um jene im Ausland stark verbreitete Meinung zu bekräftigen, die Österreicher seien ein Völkchen von Heurigsängern, von Operettenhelden und Nichtstuern, die Geschichte Österreichs sei vor Traualtären geschrieben worden und die gegenwärtige Besatzung bestehe aus gemütlichen Trotteln.“*²⁰⁸

Auch die Österreich-Bilder und vor allem die Geschichtsbilder, die in „1. April 2000“ vermittelt werden, sind in vielen Rezensionen Gegenstand wohl sehr berechtigter Kritik. Vor allem die darstellerischen Leistungen werden allerdings zumeist sehr positiv besprochen.²⁰⁹

In einem war man sich aber offenbar sehr einig:

*„Aber wie im Film selbst, wird auch in den Kritiken jeder Hinweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs und damit die Ursache für die Besetzung des Landes ausgeklammert. Die Opferthese war Allgemeingut.“*²¹⁰

*„Das Ernste daran – und etwas Ernsteres kann es für uns Österreicher derzeit nicht geben – ist unsere Freiheit. Besser gesagt: das Faktum und Fatum, daß [sic!] wir bald acht Jahre nach der gewaltsamen Beseitigung des fremden [!] Terror-Regimes, dessen erstes Opfer [!] unser Land war (wobei die Weltmächte kaltlächelnd zusahen), noch immer dieses köstlichen Gutes, Freiheit genannt, beraubt sind, und daß [sic!] ein Zustand, den wir von Jahr zu Jahr, von Tag zu Tag, ja, von Stunde zu Stunde immer mehr als unwürdig, unmenschlich, unerträglich empfinden, sich zu verewigen scheint.“*²¹¹

Man sieht also an diesen Rezensionen und Besprechungen des Films in den österreichischen Zeitungen, dass es durchaus auch kritische Stimmen gab, dass man sich allerdings in einem – nämlich in der „Opfer-These“, mehr als einig gewesen sein dürfte. Wie auch wohl beinahe alle maßgeblichen Kräfte in Österreich darin einig waren, möglichst nach Freiheit und Unabhängigkeit für die Alpenrepublik streben zu müssen.

²⁰⁷ vgl. dazu: Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.78ff

²⁰⁸ *Kleine Zeitung*, 23.11.1952, gez. Projektor. Zitiert nach: Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.79

²⁰⁹ vgl. dazu: Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.81f

²¹⁰ Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.80

²¹¹ *Neues Österreich*, 21.11.1952, gez. O[tto] B[asil]. Zitiert nach: Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.80

Der Erfolg beim Publikum blieb – im Verhältnis zu den enormen Produktionskosten, die sich insgesamt auf 11.638.039,35 Schilling beliefen²¹², eher bescheiden; nur etwa die Hälfte der eigentlichen Produktionskosten konnte wieder eingespielt werden. Dies ist natürlich auch dadurch bedingt, dass dem Film ein nachhaltiger Erfolg im Ausland versagt blieb.

Eine kleine Ironie der Geschichte noch dazu: durch den heiß ersehnten Abschluss des Staatsvertrages 1955 wurde das Thema des Films natürlich sowohl irrelevant als auch uninteressant, was dem Staat, der ja der Auftraggeber des Films gewesen war, enorme Verluste bescherte – die Kritik des Rechnungshofes folgte auf den Fuß...²¹³

„Es scheint, als würde das von einem Großteil der österreichischen Medien angewandte Prinzip der Vermeidung radikaler Verrisse auch von ausländischen Blättern eingehalten. Möglicherweise hatte der Unterhaltungswert des Films die Kritik trotz der wiederholt erwähnten Schwächen und Längen letztendlich doch günstig gestimmt.“²¹⁴

Und etwa so geht es einem, wenn man den Film heute – ohne irgendwelche Analyseinteressen – betrachtet. Niemand wird das Geschehen ernst nehmen, die transportierten Österreich- und Geschichtsbilder hinterfragen, weil sie dermaßen unglaubwürdig sind, dass sie eigentlich nur als Scherz empfunden werden können und dadurch eine beachtliche humoristische Komponente erhalten. Wahrscheinlich hat die ausländische Presse den Film – dank Außensicht – damals bereits etwa so gesehen, wie ihn viele (junge) Menschen in Österreich, mit einer ziemlichen Distanz zum Geschehen und einer gewissen Reflektiertheit, heute sehen.

Eine Szene des Films, die zeigt, wie ein politischer Propagandafilm, der eigentlich ein komödiantischer Science-fiction-, Heimat-, Operetten-, Liebesfilm ist, im Österreich des Jahres 1952 aussah, ist Folgende, die auch von Hochholdinger-Reiterer als Beispiel herangezogen wird:

„Die Weltpräsidentin, anfangs gezeichnet als kühle, humorlose, nur ihren Prinzipien gehorchende Karrierefrau (...), erhält während der Gerichtsverhandlung die Nachricht von der Überwältigung der Weltschutzpolizisten durch die österreichische Bevölkerung. Der Ministerpräsident wird als Geisel genommen, die Abordnung der Global Union begibt sich an den Tatort, nach Nußdorf. Der Zaubertrank, mit dem das besetzte kleine Land die mit Todesstrahlern ausgerüsteten Weltschutzpolizisten außer Gefecht gesetzt hat, ist der

²¹² Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.352

²¹³ vgl.: Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.352

²¹⁴ Loacker; u.a. [Hrsg.]: 1. April 2000. S.89

österreichische Wein. Was als bedrohliches Szenario beginnt, klärt sich als Heurigeneligkeit auf.²¹⁵

Als Scherz, als Klamauk, als künstlerische Einmaligkeit des österreichischen Films kann man den Streifen heute sehen, die unterhält und dennoch ein Stück Essenz in sich birgt, die doch auch etwas über die Sehnsüchte und Ziele, über die Selbstbilder und gewünschten Bilder von sich selbst, der Menschen in Österreich, zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aussagt:

*„Möge der Ruf, den dieser bisher größte, so wohlgelungene und von echt humanem Geist erfüllte österreichische Film erhebt, an den Ohren derer, an die er in erster Linie gerichtet ist, nicht ungehört verhallen, der Ruf: Ein Stück vom Herz der Welt ist Österreich, Drum macht uns frei und macht uns gleich!“*²¹⁶

²¹⁵ Hochholdinginger-Reiterer, Beate: *Die Befreiung hab' ich mir ganz anders vorgestellt. Österreich in Filmen der Nachkriegszeit*. In: *Modern Austrian Literature* 32/Heft 4, 1999. S. 304f

²¹⁶ *Wiener Zeitung*, 21.11.1952, gez. F.K. Zitiert nach: Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. S.90

8. Didaktische Überlegungen

Wie schwierig ist es nun – nach all den wissenschaftlichen Ausführungen, Artikeln, Publikationen, Aussagen, Diskussionen, Diskursen und Analysen, sich auf den relativ harten Boden der Schulrealität zurückzugeben...

Denn man darf wohl davon ausgehen, dass die Schülerinnen und Schüler, die man neu übernimmt, während ihrer Schullaufbahn, noch nie etwas von kritischem Umgang mit Unterhaltungsmedien gehört haben. Während in der Wissenschaft dieses Feld auch erst in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren für analytische Zwecke „entdeckt“ wurde, sind diese Erkenntnisse bislang sicher nicht an allzu viele Schulen, an allzu viele Lehrpersonen gedungen. Ein wenig wird die Thematik bestenfalls im Geschichtsunterricht gestreift, (noch) nicht wirklich berücksichtigend, dass man mittels „neuer“ Medien die Kinder und Jugendlichen eben oft viel besser erreichen könnte, als mit traditionellen Unterrichtsmethoden. Viele haben Bilder von Geschichte vor sich – aus Videospielen, aus dem Fernsehen, aus dem Kino. Diese Bilder gelte es eigentlich genau unter die Lupe zu nehmen.

Die Methoden, die man anwenden kann, möchte man einen kritischen Umgang mit Medien erreichen, kann der Geschichtsunterricht liefern. Die Kunst eignet sich als diesbezügliches Übungsfeld vortrefflich. Und im Besonderen natürlich die Filmkunst, die wohl noch immer – nach über hundert Jahren, die breitenwirksamste ist.

Kein Film entsteht in einen „Vakuum“; gesellschaftliche, soziale, wirtschaftliche und vor allem auch politische Gesamtzusammenhänge bedingen diese Entstehung. Um aber all diese Faktoren wirklich erfassen, umsetzen zu können, braucht es einen relativ breiten Grundstock an historischem Basiswissen, um das künstlerische Produkt und seine Bedeutung einordnen zu können. Man könnte sagen, die Kulturgeschichte ist die „Königsdisziplin“ in der Geschichtswissenschaft, denn alle anderen Teilgebiete sind ihre Voraussetzung. Ähnlich in der Sprache: nur wer die Grundzüge einer Sprache (Rechtschreibung, Grammatik, Lesen, Rezeption, Interpretation) einigermaßen beherrscht, hat erst die Möglichkeit, sich mit Literatur – in welcher Art und Form auch immer – zu befassen.

Aus diesen Gründen kann man davon ausgehen, dass eine derartige historische Auseinandersetzung wohl erst in der zweiten Hälfte der Sekundarstufe II realistisch und

möglich ist. Je näher man dann allerdings dem 20. Jahrhundert rückt, desto mehr sollte man das Leitmedium einbeziehen, das Massen sicher am meisten beeinflusst hat – den Film.

Besonders eignen dürfte sich hierzu die „Modulare Oberstufe“, die nun bekanntlich flächendeckend in Österreich eingeführt werden soll und Spielräume für das bietet, was über den Unterricht hinausgeht, dessen Ziel es ist, Basiswissen und Basiskompetenzen zu vermitteln.

In einem begleitenden Kurs, den vor allem wirklich Interessierte besuchen, fände man wohl ideale Rahmenbedingungen vor, das Basiswissen fruchtbar einzusetzen und sich ausführlich mit wichtigen Themen des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen und in weiterer Folge damit, wie diese zu bestimmten Zeiten künstlerisch aufbereitet wurden.

Dies ist auch die Idee, die ich mir vorstellen kann, im schulischen Alltag in die Tat umzusetzen. Denn obwohl es sicher so ist, dass alle sich mit Kulturgeschichte auseinandergesetzt haben sollten, wenn sie eine AHS verlassen, wird die Beschäftigung im Regelunterricht nie soweit gehen können, dass auch Zeit für Sinneseindrücke und die Entwicklung eines weiteren Interesses bleibt. Schließlich steht in manchen Schulstufen nur eine Geschichtsstunde pro Woche zur Verfügung, wodurch man bereits beim „Basislehrstoff“ gezwungen ist, Schwerpunkte zu setzen.

Ein Kurs, den ich dazu anbieten würde, könnte etwa folgenden Titel tragen:

„Ein (film-)historischer Streifzug durch das 20. Jahrhundert in Österreich.“

Hier könnte man alles verarbeiten, was einem selbst am Herzen liegt und zudem noch jenes, was vielleicht bei den Schülern/innen auf Interesse stößt.

Dieses Interesse wird sich naturgemäß besonders auf die Zeit des Nationalsozialismus beziehen, was insofern heikel ist, als dass man sicher gut vorbereitet sein muss, um die Bilder nicht einfach nur laufen zu lassen, sondern auch den Kontrapunkt der Realität zu setzen. Denn die NS-Propaganda war teilweise so gut gemacht, dass sie selbst heute – bei aller Dekonstruktion – eine relativ große Wirkung entfalten kann.

Das Thema meiner Arbeit dürfte sich besonders gut dafür eignen, aufzuzeigen, wie verschieden die künstlerische Sichtweise, die künstlerische Ausgestaltung und Aufbereitung einer Zeit sein können und dadurch auch, welche Fragen man an Unterhaltungsmedien richten kann und – als denkender Mensch – auch richten soll.

Soweit – ganz grob und oberflächlich – einige Gedanken dazu, wie man die ausgeführten Inhalte im schulischen Alltag einsetzen und fruchtbar machen könnte.

9. Rekapitulation und Ausblick

Dieses abschließende Kapitel soll nun eine Art cursorischen Überblick zu den Überlegungen und Erkenntnissen liefern, die diese Arbeit hervorgebracht hat.

Die Fragen, die an das Thema „Österreichischer Nachkriegsfilm – zwischen Aufarbeitung und Identitätsfindung“ gestellt wurden, sind im Wesentlichen im Einleitungskapitel aufgeführt und es wurde versucht, diese möglichst befriedigend zu beantworten. Im Folgenden wird darauf noch näher eingegangen werden.

Ein kurzer Abschnitt soll aber auch noch der Frage gewidmet sein, wie es in den folgenden Jahren und Jahrzehnten mit der österreichischen Filmproduktion weitergegangen ist. Speziell natürlich im Hinblick darauf, wie sich sozusagen der Grundtenor der Filme dahingehend gewandelt hat, was die Haltung zur eigenen Vergangenheit betrifft.

9.1 Überlegungen und Erkenntnisse

Es ist klar, dass die sieben Filme, die hier im Fokus der Analyse stehen, natürlich mit Bedacht ausgewählt wurden, um eine größtmögliche Bandbreite des österreichischen Filmschaffens der Nachkriegsjahre zu zeigen.

Ein wichtiges Anliegen war auch, mit den verwendeten Quellen möglichst kritisch umzugehen und nicht einfach irgendwelche Aussagen zu übernehmen, die womöglich sogar der eigenen Meinung zu Thema, Stoff, filmischer Umsetzung, etc. entgegneliefen.

Nun zu den inhaltlichen Erkenntnissen.

Das Ende von Krieg, Nationalsozialismus und Diktatur, eine neue, absolut durcheinandergewürfelte gesellschaftliche Situation, die durch Kriegsheimkehrer, Flüchtlinge, ehemalige KZ-Insassen/innen, ehemalige Emigranten/innen, die nun zurückkehrten, durch eine enorme Zahl ehemaliger Nazis, etc. bedingt war, kennzeichneten eine für viele einzelne Menschen große Zäsur in ihrem persönlichen Leben und im Zusammenleben einer ganzen Gesellschaft. Der Historiker Gerald Stourzh arbeitet sehr gut heraus, dass die gesellschaftlichen Unterschiede allerdings weitgehend unverändert blieben, das heißt, dass jene, die auch vor dem Krieg zu den Eliten gehörten, nun sozusagen auch wieder obenauf waren. Nach anfänglich strengerer „Entnazifizierung“ unmittelbar nach dem Krieg, bemerkte man von politischer Seite bald, dass der Anteil der „Mitläufer/innen“ und Mittäter/innen in der österreichischen Bevölkerung einfach zu groß war, um hier wirklich

einen „sauberen“ Neubeginn starten zu können. Insofern verlegte man sich bald auf Verdrängungsmechanismen und vor allem den Aufbau eines neuen Österreich-Bildes, das die unmittelbare Vergangenheit einfach auszublenden hatte.

All diese Entwicklungen spiegeln sich in der filmischen Auseinandersetzung. Zunächst wurde klar, dass man nicht plötzlich eine Reihe neuer, unbelasteter Künstler/innen aus dem Hut zaubern konnte, sondern den „Neustart“ mit bekannten Leuten, die sich oft eben auch den Nazis angedient hatten, bewältigen musste. Die kurze Periode der ernst gemeinten filmischen „Aufarbeitung“, die recht ambitionierte Werke hervorbrachte, wurde im Wesentlichen durch das erwähnte Umdenken von oben her abgewürgt, während natürlich auch das Publikum nicht gerade vor Begeisterung strotzte, wenn es statt reiner Unterhaltung, unter anderem eine Anklage serviert bekam.

Leichter fiel es da einerseits, sich auf stoffliche, formale, ästhetische und personelle Kontinuitäten zu stützen, deren man sich ausgiebigst bediente, bzw. sich eben auf die Manifestation eines neuen Images zu konzentrieren, welches Gewalt, Verbrechen und Mitschuld in bzw. an der NS-Zeit sehr bewusst aussparte, sich sogar – unter Berufung auf einen Teil der „Moskauer Deklaration“ – als „erstes Opfer“ eines furchtbaren Aggressors stilisierte. Die Kreation dieses Images, das ein Land scheinbar zu einem einzigen kitschigen Kultur- und Naturerlebnispark mutieren lässt, dessen Bewohner/innen ausschließlich in Dirndl und Lederhosen, Operettenmelodien trällernd herumlaufen und mehr oder weniger auf einer Insel der Seligen und Friedfertigen dahinleben – ganz unter dem Motto „Auf der Alm, da gibt’s koa Sünd’...“ – hat sich ja, zumindest in Teilen, bis heute ein wenig gehalten, da es vor allem für Werbezwecke immer wieder bedient wird.

Wie sehr man bestrebt war, sich diese Selbst- und Fremdbilder zuzulegen, zeigt etwa, dass aus der Produktion des „Österreich-Films“ „1. April 2000“ eine Staatsaktion gemacht wurde, wie sie Ihresgleichen in der Geschichte der Zweiten Republik sucht. Interessant auch der Einsatz der „Austria Wochenschau“, die vor dem eigentlichen Hauptfilm in den Kinos gezeigt wurde und – wie zuvor im Nationalsozialismus – sehr breitenwirksam, ausschließlich Positives zu präsentieren hatte. Was eigentlich gar nicht so positiv gewesen wäre, wurde einfach umbesetzt...

Und in sehr ähnlicher Weise ging es dann während der 50er Jahre mit der österreichischen Filmproduktion weiter. Idyllen und Heimatverbundenheit soweit das Auge blickt. Doch dazu etwas später mehr.

Ganz besonders spannend war die thematische Auseinandersetzung mit einzelnen Schwerpunkten (Heimkehrer, Geschlechterbeziehungen, Antisemitismus und Friedenssehnsucht), die sehr deutlich gezeigt hat, dass man sich in Bezug auf diese einzelnen Fragen, z.B. wie man die Rolle der Frau nun definieren sollte, etc., in gewisser Weise in einem Prozess des Suchens nach klaren Antworten befand. Leider ebte auch diese Nachdenkphase während der 50er Jahre ab, um von absolut traditionellen Rollen- und Familienbildern abgelöst zu werden, die in Österreich bis in die 70er Jahre eigentlich ziemlich einbetoniert bleiben sollten.

Hinsichtlich des Umgangs mit den besprochenen Filmen, ist eine wichtige Erkenntnis, dass heute ausgerechnet mit den „Aufarbeitungsfilmen“ (vgl. „Der Prozeß“) oft äußerst hart ins Gericht gegangen wird, obwohl sie – beachtet man den zeithistorischen Hintergrund – einfach nur bemerkenswert sind. Auch „Die letzte Brücke“ ist so ein Fall.

Damals lechzte das breite Publikum ganz offensichtlich nach Vergnügen, wozu Aufarbeitung und Auseinandersetzung einfach nicht passten. Die zeitkritischen, gesellschaftskritischen Filme kamen nicht an, wodurch sie zu einem Großteil in den Besitz einer Bank gelangten, die nun ihre Restauration befördert, jedoch das wirklich „Heikle“ (vgl. erneut „Der Prozeß“) lieber im Depot belässt.

Erfolg hatten jene Filme, die niemanden anklagten, außer natürlich die bösen Deutschen, die ja wie ein Sturm über dieses arme kleine Österreich hereinbrachen und hier gewütet hatten, und vor allem die „Opfer-These“ bedienten. Beispielsweise „Der Engel mit der Posaune“ kam einer Rehabilitierung und „Entnazifizierung“ Österreichs gleich. Dadurch stürmten die Menschen geradezu die Kinos.

All das zeigt, wie Unterhaltungsmedien das Selbst- und Fremdbild einer Gesellschaft beeinflussen, wie sie es sogar „machen“ können. Denn was vom österreichischen Nachkriegsfilm im kollektiven Bewusstsein übrig geblieben ist, das sind nicht Bemühungen um Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und mit gesellschaftspolitischen Fragen, das ist ganz eindeutig das Bild, das der „1. April 2000“ den Zusehern/innen vermitteln sollte: Österreich ist ein Land der friedlichen, kunstsinnigen Menschen, die sicher nicht schuld sein konnten an Verbrechen, zu denen sie einfach gezwungen wurden und gegen die sie nichts unternehmen konnten. Sie mussten halt einfach mitmachen. Frei nach dem

Motto: „Nehmen wir also zur Kenntnis, dass nicht Waldheim bei der SA war, sondern nur sein Pferd.“²¹⁷

9.2 kurzer Ausblick

Es wurde bereits angedeutet, wie es im Anschluss an diese zumindest teilweise kontroversiellen Produktionen der Nachkriegsjahre weitergegangen ist. Allein die Titel der einzelnen Beiträge von Filmhistorikern/innen im Sammelband „Ohne Untertitel“²¹⁸, wie etwa „Heimat bist du großer Filme. Thesen zur Kitschindustrie“, „Ruf der Berge – Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt.“ oder „Wie im Film. Heimat als Projekt des Wiederaufbaus.“, machen diese Entwicklung überdeutlich.

Zum Massengeschmack der Zeit schreibt Franz Schuh unter Berufung auf Herbert Achternbusch:

„Der Heimatfilm ist das missing link in der ästhetischen Erziehung des deutschsprachigen Menschengeschlechts; er verbindet, was unter Hitler gefiel, mit dem was an Hitler nicht mehr unbedingt gefallen sollte, ohne daß [sic!] es von ihm direkt hätte verboten werden müssen.“²¹⁹

Dies weist sehr deutlich darauf hin, wie stark die Kontinuitäten in den Aussagen der Filme waren. Traditionelle Familienbilder, gepaart mit Natur und „Blut und Boden“-Romantik, einer gewissen Skepsis gegenüber der Großstadt, die, wenn sie überhaupt vorkam, aus Heurigenseeligkeit und Walzer bestand. Hitler hätten wohl die Aussagen gefallen, auch wenn Goebbels wahrscheinlich mit der plumpen Machart seine Probleme gehabt hätte.

Die Heimatfilme hatten trotzdem eine bedeutende Rolle zu erfüllen:

„Zum Aufbau der Industrie gehört auch der Aufbau einer Kulturindustrie. Wie hätte die neue deutsche [und sicher auch österreichische, Anm.] Kulturindustrie ohne Vermittlung des Heimatfilms die unter dem Nationalsozialismus ästhetisch Erzogenen bei ihrem Geschmack packen und als Konsumenten rekrutieren können?“²²⁰

²¹⁷ Aussage des damaligen Bundeskanzlers Fred Sinowatz als Konter auf die Behauptung des Bundespräsidentenskandidaten Kurt Waldheim (für die Präsidentschaftswahl 1986), er wäre nie Mitglied eines SA-Reiterkorps gewesen, sondern sei dort nur „ab und zu mitgeritten“. Vgl. dazu: Vöclka: *Geschichte Österreichs*. S.349f

²¹⁸ Beckermann, Ruth; Blümlinger, Christa [Hrsg.]: *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Sonderzahl-Verlag, Wien 1996.

²¹⁹ ebenda, S.255

²²⁰ ebenda

Mainstream-Ware der 50er Jahre, wie „Der Förster vom Silberwald“ (1954), „Die Sennerin von St. Kathrein“ (1955), „Heimatland“ (1955), „Die Magd von Heiligenblut“ (1955), „Das Hirtenlied vom Kaisertal“ (1955), „Wien, Du Stadt meiner Träume“ (1957) u.a., bedienten diesen anerzogenen Geschmack der Menschen und zudem die Sehnsucht nach der „heilen Welt“.

Komödien und Heimatfilme, garniert von sehr erfolgreichen historischen Melodramen, meist über berühmte Persönlichkeiten, die man so umschrieb, wie man sie gerade einsetzen wollte (z.B.: Maria Theresia, „Sis(s)i“, Kaiser Franz Joseph, Kronprinz Rudolf u.a.), dominierten auch weiterhin die österreichische Filmlandschaft.

Ein paar Kriminal- und Agentenfilme mischten sich dann ab den 60er Jahren hinzu, als eine Jugend zu Kinogängern/innen wurde, die nichts mehr vergessen musste, da sie den Krieg – mit all seinen Schrecken, nicht mehr direkt erlebt hatte. Ein wenig blitzte auch immer wieder eine gewisse Freizügigkeit durch, die allerdings erst in den 70er Jahren so richtig zum Ausbruch kommen sollte.

In Bezug auf das Thema dieser Arbeit besonders von Interesse, ist die feststellbare engste Verknüpfung von gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen, die jeweils den neuen Wegen des Films vorausgingen. Eine wirklich breite, ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen, ist erst nach der sogenannten „Waldheim-Affäre“ in den 80er Jahren zu bemerken und verstärkt wieder in jüngster Zeit. „Der Untergang“ (2004), „Die Fälscher“ (2007), „Wiens verlorene Töchter“ (2007), „Vielleicht in einem anderen Leben“ (2010) u.a., über deren Qualität man mit Sicherheit streiten kann, zeugen davon; die Filme zeigen aber doch eine neue Form der Auseinandersetzung, weil sie von einer Generation von Filmemachern/innen stammen, die die Distanz zum Geschehenen, einfach auf Grund ihres Lebensalters, schon von Vornherein mitbringen.

9.3 Resümee

Das Heimatfilm-Bild von Österreich, das uns immer noch geläufig und vertraut ist, beruht auf einer Zeit, in der die Erzeugung dieses Bildes zur offiziellen Staatsaktion erklärt wurde, einer Zeit, in der man vergessen wollte und vielleicht auch vergessen musste, um das Entstehen einer „neuen“ gesellschaftlichen Ordnung, um den Wiederaufbau voranzutreiben.

Die Verlogenheit dieses Bildes sticht sofort ins Auge. Doch wie klar muss Kunst wirklich Stellung zum Zeitgeschehen beziehen? Muss sie immer alles Mögliche kommentieren oder

darf sie manchmal auch nur Unterhaltung bieten? Und zuletzt: darf man dieses Bild, abgesehen von jeder rationalen Betrachtung, nicht auch manchmal mögen?

Fragen sind eben oft nicht nur der Anfang, sondern auch das Resultat der Erkenntnis.

Nachwort

Seit Juli 2013 vertiefte ich meine Auseinandersetzung mit dem österreichischen Nachkriegsfilm. Nachdem ich im Sommersemester 2013 ein Seminar bei Prof. Stern besucht hatte, in dem ebenfalls die Verbindung von Unterhaltung und Beeinflussung der Massen (in diesem Fall im Nationalsozialismus) im Zentrum des Interesses stand, war ich sozusagen schon einigermaßen vorbereitet auf die Perspektive, die es einzunehmen gelten würde und vor allem auf die Fragestellungen, die man an filmische Produkte – zu Analysezwecken – richten kann.

Meine Recherchen begannen im Filmarchiv, von wo ich mir dankenswerter Weise die Kopien der Filme, die ich analysieren wollte, ausleihen durfte und wo ich in verschiedensten Richtungen beraten wurde.

Enorm wichtig erscheint mir im Nachhinein, dass man sich für ein solches Projekt ein Thema sucht, das einen wirklich interessiert und begeistert, da es doch eine lange Zeit ist, in der man sich damit sehr ausführlich beschäftigen muss.

Das Diplomand/Innenseminar förderte einerseits den sehr dienlichen Austausch unter uns Studierenden und brachte andererseits immer wieder Anregungen, Fragen wurden beantwortet und ich fühlte mich generell sehr gut aufgehoben, da die einzelnen Teilschritte immer wieder besprochen werden konnten.

Ein bisschen schwierig gestaltete sich die Auswahl und in weiterer Folge die Anordnung dessen, was besprochen werden sollte oder eben nicht. Im Großen und Ganzen habe ich nun aber den Eindruck, die Filme und ihre Entstehungszeit so bearbeitet zu haben, dass sich ein einigermaßen abgerundetes Bild der Thematik ergibt.

Nach diesen Monaten der Beschäftigung und Bearbeitung, bin ich also heute, am 16.03.2014, zu einem gedanklichen Abschluss eines Projekts gelangt, das mir einerseits die Komplexität und Langwierigkeit von wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen vor Augen geführt, dessen Bearbeitung mir aber andererseits auch enorm viel Freude bereitet hat.

Ein herzliches Dankeschön möchte ich an dieser Stelle noch jenen sagen, die mich während dieser Zeit unterstützt und begleitet haben. In welcher Form auch immer.

Quellen

I. Monographien

- Fritz, Walter: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Brandstätter, Wien 1996.
- Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994.
- Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Erich-Schmidt-Verlag, Berlin 2010. 4. Auflage.
- Kracauer, Siegfried: *Werke. 2,2. Studien zu Massenmedien und Propaganda*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012.
- Markus, Georg: *Die Hörbigers. Biographie einer Familie*. Amalthea, Wien 2006.
- Portisch, Hugo; Riff, Sepp: *Österreich II. Die Wiedergeburt unseres Staates*. Kremayr & Scheriau, Wien 1985.
- Rauscher, Hans: *Die Bilder Österreichs. Ikonen unserer Identität*. Brandstätter, Wien 2006.
- Stourzh, Gerald: *1945 und 1955. Schlüsseljahre der Zweiten Republik. Gab es eine Stunde Null? Wie kam es zu Staatsvertrag und Neutralität?* Studienverlag, Innsbruck, Wien (u.a.) 2005.
- Trimmel, Gerald: *Der nationalsozialistische Spielfilm „Heimkehr“. Strategien der Manipulation und Propaganda*. Österreichische Filmgalerie, Krems 2003.
- Verosta, Stephan: *Die internationale Stellung Österreichs. Eine Sammlung von Erklärungen und Verträgen aus den Jahren 1938 bis 1947*. Manz Verlag, Wien 1947.
- Vöclka, Karl: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. Heyne Verlag, München 2002. 5. Aufl.

II. Sammelbände, wissenschaftliche Artikel

- Beckermann, Ruth; Blümlinger, Christa [Hrsg.]: *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Sonderzahl-Verlag, Wien 1996.
- Bolyos, Lisa [Hrsg.]: *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Mandelbaum-Verl., Wien 2012.

- Bösch, Frank: *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: von „Holocaust“ zu „Der Untergang“*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 55, 1. Wissenschaftsverlag, Oldenburg 2007.
- Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz-Verl., Salzburg 1997.
- Fritz, Walter: *Der Wiener Film im Dritten Reich*. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs, 17, Wien 1988.
- Hämmerle, Christa: „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer ...“. Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich. In: *L'Homme* Vol. 19 (2), Böhlau-Verl., 2008.
- Hochholding-Reiterer, Beate: *Die Befreiung hab' ich mir ganz anders vorgestellt. Österreich in Filmen der Nachkriegszeit*. In: *Modern Austrian Literature* 32/Heft 4, 1999.
- Ifkovits, Kurt [Hrsg.]: *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Brandstätter, Wien 2007.
- Lau, Thomas [Hrsg.]: *Österreichische Familien. Machthaber, Mimen und Magnaten*. Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2006.
- Loacker, Armin; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*. Filmarchiv Austria, Wien 2000.
- Loacker, Armin; u.a. [Hrsg.]: *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007.
- Moser, Karin [Hrsg.]: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. Verl. Filmarchiv Austria, Wien 2005.
- Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred [Hrsg.]: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor*. Amalthea, Wien 2013.
- Stern, Frank; u.a. [Hrsg.]: *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Mandelbaum-Verl., Wien 2007.

III. Diplomarbeiten, Dissertationen

- Ertl, Johann: *Gesellschaftsbilder im österreichischen Spielfilm der Jahre 1945-1948 unter besonderer Beachtung des Umgangs mit der – jüngsten – Vergangenheit*. Diss., Universität Wien 2008.

- Kröll, Katharina: *Man benimmt sich wieder. Österreich zwischen Vergangenheitsbewältigung und Wirtschaftswunder*. Dipl.-Arbeit, Universität Wien 2005.
- Maier, Michael: *Die Kriegsheimkehrer der österreichischen Nachkriegszeit. Soziale Aspekte*. Dipl.-Arbeit, Universität Wien 2003.
- Strauch, Alfred: *Der österreichische Film als Träger nationaler Identität. Filmische Kreation von Mythos und Wirklichkeit*. Dipl.-Arbeit, Universität Wien 2004.

IV. Filmprogramme

- Dewald, Christian [Hrsg.]: *Filmhimmel 054*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007.
- Dewald, Christian [Hrsg.]: *Filmhimmel 056*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007.
- Dewald, Christian [Hrsg.]: *Filmhimmel 064*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2007.

V. Internetquellen

- http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Literatur:Der_Pfarrer_von_Kirchfeld_-_Ludwig_Anzengruber_-_1870 (24.02.2014, 17:18)
- <http://www.duden.de/rechtschreibung/Chiliasmus> (22.02.2014, 20:15)
- www.mediathek.at (25.02.2014, 16:46)
- <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418970.html> (25.02.2014, 16:19)
- http://www.filmportal.de/person/g-w-pabst_c5b49311e6c44fafa3c1329cc833aca4 (03.03.2014, 13:26)
- http://www.filmportal.de/person/helmut-kaeutner_dc43e0d0428247a6ac605e880d18bfcd (03.03.2014, 13:28)
- <http://www.film-zeit.de/Person/11484/Ernst-Deutsch/Biographie> (27.02.2014, 17:07)
- http://www.filmportal.de/person/ewald-balser_c2a8faf9164245bb9fd01b125bc4dc55 (27.02.2014, 17:16)
- <http://www.youtube.com/watch?v=OkGB0KMCE8w> (15.02.2014, 18:58)

- <http://www.atmedia.at/best-heads/michael-freund/5982> (15.02.2014, 17:31)
- http://www.hoanzl.at/catalogsearch/result/?q=april+2000&category=0&attributeset=0&order=publishing_date&dir=desc (15.02.2014, 17:31)
- <http://www.imdb.com/title/tt0044312> (18.02.2014, 14:41)
- <http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/data/staatswappen.pdf> (20.02.2014, 22:15)
- http://wienwiki.wienerzeitung.at/WIENWIKI/Paula_Wessely (12.01.2014, 18:39)
- http://www.imdb.com/title/tt0040322/?ref=fn_al_tt_1 (15.02.2014, 19:34)
- http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/lothar_ernst.htm (04.03.2014, 17:46)
- <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418970.html> (12.01.2014, 18:53)
- http://www.bundesforste.at/fileadmin/user_upload/Presse/Identitaet/OEBf-Umfrage-Identitaet.pdf (15.02.2014, 19:47)
- http://www.imdb.com/title/tt0038910/releaseinfo?ref=tt_dt_dt#akas (18.02.2014, 15:52)
- <http://www.imdb.com/name/nm0025961> (12.01.2014, 17:01)
- <http://derstandard.at/1353207639511/ORF-3-und-Bank-Austria-Nachkriegs-Filmschatz> (06.03.2014, 17:37)
- http://www.filmportal.de/person/g-w-pabst_c5b49311e6c44fafa3c1329cc833aca4 (07.03.2014, 12:19)
- <http://relaunch.lernet-holenia.com/de/das-andere-leben-1948.html> (07.03.2014, 12:22)
- http://www.filmportal.de/film/der-weite-weg_194deae429a04fde84ace7084c1150af (23.02.2014, 18:26)
- http://www.filmportal.de/film/das-andere-leben_b70762183a4c4535949accdc0f428e15 (23.02.2014, 18:52)
- http://www.filmportal.de/film/der-engel-mit-der-posaune_f8b44f6cdb6e4d02a45769eda25df9c6 (23.02.2014, 18:59)
- http://www.filmportal.de/film/der-prozess_2ca297d62d40412b9ee25e40765e41be (23.02.2014, 19:05)
- http://www.filmportal.de/film/1-april-2000_13fcd6bbdba04addae6ca987d75285bf (23.02.2014, 19:11)

- http://www.filmportal.de/film/die-letzte-bruecke_3c0490595c3e4111b5cf9eb70ce33ce1 (23.02.2014, 19:20)

VI. Zeitungen, Zeitschriften

- *Kleine Zeitung*, 23.11.1952, gez. Projektor. Zitiert nach: Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*.
- *Mein Film*, 30.08.1946.
- *Neues Österreich*, 21.11.1952, gez. O[tto] B[asil]. Zitiert nach: Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*.
- Neumann, F.C.: *Der Engel mit der Posaune*. In: Monatshefte Vol.38 (8), Elizabethtown College, 1946.
- *Österreichische Kino-Zeitung*, 17.05.1947. Zitiert nach: Büttner; Dewald: *Anschluß am Morgen*.
- *Österreichische Kino-Zeitung*, 31.12.1948.
- *Süddeutsche Zeitung*, 06.01.1954. Zitiert nach: Jacobsen, Wolfgang; Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: *Käutner*. Spiess-Verlag, Berlin 1992.
- *Standard-Album*, 18.03.2000, gez. Michael Freund.
- *Weltpresse*, 10.10.1951, gez. Hans Weigel.
- *Wiener Zeitung*, 21.11.1952, gez. F.K. Zitiert nach: Loacker; u.a. [Hrsg.]: *1. April 2000*.

VII. Film-/ Wochenschaubeiträge

- *Austria Wochenschau 1952*, Filmarchiv Austria, Min. 25:39-26:23

VIII. literarische Primärquellen

- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. dtv-Verlag, München 2012. 18. Auflage.
- Lothar, Ernst: *Der Engel mit der Posaune. Roman eines Hauses*. Paul Zsolnay Verlag, Hamburg/Wien 1963.

IX. Filmquellen

- „*Der weite Weg*“ (1946) – Alternativtitel: „Schicksal in Ketten“ (Regie: Eduard Hoesch)
- „*Gottes Engel sind überall*“ (1948) (Regie: Hans Thimig)
- „*Das andere Leben*“ (1948) (Regie: Rudolf Steinboeck)
- „*Der Engel mit der Posaune*“ (1948) (Regie: Karl Hartl)
- „*Der Prozeß*“ (1948) (Regie: G.W. Pabst)
- „*1. April 2000*“ (1952) (Regie: Wolfgang Liebeneiner)
- „*Die letzte Brücke*“ (1954) – Alternativtitel: „Poslednji most“ (Regie: Helmut Käutner)

Anhang

„Moskauer Erklärung über Österreich vom 30. Oktober 1943, veröffentlicht am 1. November 1943

Die Regierungen des Vereinigten Königreiches [= Großbritannien], der Sowjetunion und der Vereinigten Staaten von Amerika sind darin einer Meinung, daß [sic!] Österreich, das erste freie Land, das der typischen Angriffspolitik Hitlers zum Opfer fallen sollte, von deutscher Herrschaft befreit werden soll.

Sie betrachten die Besetzung Österreichs durch Deutschland am 15. März 1938 [richtig: 13. März 1938] als null und nichtig. Sie betrachten sich durch keinerlei Änderungen, die in Österreich seit diesem Zeitpunkt durchgeführt wurden, als irgendwie gebunden. Sie erklären, daß [sic!] sie wünschen, ein freies unabhängiges Österreich wiederhergestellt zu sehen und dadurch ebenso sehr [sic!] den Österreichern selbst wie den Nachbarstaaten, die sich ähnlichen Problemen gegenübergestellt sehen werden, die Bahn zu ebnen, auf der sie die politische und wirtschaftliche Sicherheit finden können, die die einzige Grundlage für einen dauernden Frieden ist.

Österreich wird aber auch daran erinnert, daß [sic!] es für die Teilnahme am Kriege an der Seite Hitler-Deutschlands eine Verantwortung trägt, der es nicht enttrinnen kann, und daß [sic!] anlässlich [sic!] der endgültigen Abrechnung Bedachtnahme darauf, wieviel [sic!] es selbst zu seiner Befreiung beigetragen haben wird, unvermeidlich sein wird.

Gezeichnet: Roosevelt, Churchill, Stalin“

deutsche Version nach:

Verosta, Stephan: *Die internationale Stellung Österreichs. Eine Sammlung von Erklärungen und Verträgen aus den Jahren 1938 bis 1947.* Manz Verlag, Wien 1947. S. 52f

Informationen zu den Filmen

1. „Der weite Weg“ (1946) – Alternativtitel: „Schicksal in Ketten“²²¹

Regie: Eduard Hoesch

Buch: Karl Jantsch (d.i. Carl Kurzmayer), Eduard Hoesch

Kamera: Anton Pucher

Darsteller/innen: Maria Andergast, Rudolf Prack, Hans Holt

Produktion: Donau-Film (Wien)

Inhalt:²²²

„Der österreichische Soldat Franz sitzt gegen Ende des Zweiten Weltkrieges in einem russischen Arbeitslager. Dort kommen ihm die prahlerischen Erzählungen des Neuankömmlings Strassl zu Ohren, der zahlreiche Liebesabenteuer erfindet, darunter eines mit Franz' Frau Anni. Zornig schlägt er den vermeintlichen Rivalen nieder und tötet ihn dabei unabsichtlich. Nach dem Krieg bleibt er bei seinem Freund Rudi und meidet die Rückkehr zu Anni, da er sie des Ehebruchs verdächtigt. Rudi findet auf eigene Faust heraus, dass Anni ihrem Franz treu geblieben ist und ermöglicht so eine Versöhnung. Das glückliche Wiedersehen wird durch einen Unfall von Franz noch einmal hinausgezögert; am Krankenbett kann sich das Paar endlich in die Arme schließen.“

²²¹ Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 440

²²² http://www.filmportal.de/film/der-weite-weg_194deae429a04fde84ace7084c1150af (23.02.2014, 18:26)

2. „Gottes Engel sind überall“ (1948)²²³

Regie: Hans Thimig

Buch: Peter Francke, Kurt Heuser

Kamera: Hans Schneeberger

Darsteller/innen: Attila Hörbiger, Heiki Eis, Susi Nicoletti

Produktion: Unitas-Film (Wien)

Inhalt:

Im Frühjahr 1945 treffen der Wehrmachts-Deserteur Joschi Weidinger und ein kleiner Junge namens Florian, der seine Mutter auf der Reise nach Wien verloren hat, irgendwo in Niedersachsen aufeinander. Beide möchten Wien erreichen und schließen sich zu einer „Reisegemeinschaft“ zusammen. Diese Reise, die auf Grund dessen, dass Joschi keine Dokumente besitzt, zu Fuß bewältigt werden muss, ist von allerlei Gefahren durch das untergehende Nazi-Regime und durch die letzten Kampfhandlungen begleitet.

Zuerst erreichen sie Salzburg, daraufhin geht es weiter nach Wien. Als sie dort ankommen, ist der Krieg bereits beendet und das Leben beginnt sich wieder in Gang zu setzen. Florian – „Flo“ genannt – möchte unbedingt seine Mutter finden, während Joschi eigentlich lieber wäre, der Junge könnte bei ihm verbleiben, da er ihn wie einen Sohn ins Herz geschlossen hat.

Deshalb möchte er sich auch ein solides Leben aufbauen und beginnt als Kellner zu arbeiten. Als er jedoch mitbekommt, dass Flo bereits gesucht wird, versucht er rasch an Geld zu kommen, weshalb er sich erneut an krummen Machenschaften beteiligt, um Wien verlassen und Flo behalten zu können.

Doch ein Unfall kommt dazwischen, sodass er die Straftat (einen Einbruch) nicht begehen kann, Flo bei der Polizei landet und dadurch wieder zu seiner Mutter kommt.

Am Ende besuchen Flo und seine Mutter Joschi im Krankenhaus, der eingesehen hat, dass der Junge zu seiner Mutter gehört und sie verabschieden sich voneinander.

²²³ Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 440

3. „Das andere Leben“ (1948)²²⁴

Regie: Rudolf Steinboeck

Buch: Alfred Ibach

Kamera: Willi Sohm

Darsteller/innen: Aglaja Schmid, Robert Lindner, Gustav Waldau

Produktion: Filmstudio des Theaters in der Josefstadt (Wien)

Inhalt:²²⁵

„Die Offiziersfrau Elisabeth Josselin steht während der NS-Zeit in engem Verhältnis mit der Jüdin Suzette Alberti. Ihren Mann Walter weiht sie vorsichtig ein. Als Suzette wegen einer Abtreibung in die Klinik muss, stellt Elisabeth ihre Papiere zur Verfügung, um sie zu schützen. Doch Suzette kommt um, und da Elisabeth nun offiziell als tot gilt, nimmt sie deren Identität an. Sie will, wie es schon Suzette geplant hatte, mithilfe des Geheimdienstlers Bukowsky ins Ausland fliehen. Der jedoch stellt ihr nach und lässt ihren Mann Walter verhaften, der die Verschwörung vom 20. Juli 1944 unterstützt.“

Doch am Ende können beide gemeinsam nach Italien flüchten.

²²⁴ Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 441

²²⁵ vgl.: http://www.filmportal.de/film/das-andere-leben_b70762183a4c4535949accdc0f428e15 (23.02.2014, 18:52)

4. „Der Engel mit der Posaune“ (1948)²²⁶

Regie: Karl Hartl

Buch: Karl Hartl, Franz Tassié

Kamera: Günther Anders

Darsteller/innen: Paula Wessely, Attila Hörbiger, Oskar Werner

Produktion: Vindobona-Film (Wien)

Inhalt:²²⁷

„Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs erzählt das Familiendrama von zwei Generationen einer Klavierbauer-Dynastie, die in Österreich die historischen Veränderungen der Epoche erlebt. Der Patriarch Franz Alt heiratet gegen den Willen seiner Verwandtschaft Henriette Stein, die dem Kronprinzen Rudolf nahe steht. Während der Hochzeitsfeier trifft die Nachricht vom Tod des Thronfolgers ein. Jahre später begegnet Henriette ein Freund des Prinzen, der um sie wirbt, aber von Franz im Duell getötet wird. Im Ersten Weltkrieg müssen die beiden Söhne der Familie, Hans und Herrmann, an die Front. Sie kehren heil zurück, doch ihr Vater ist nach einem Bombenangriff gelähmt. Die Familie bricht allmählich auseinander, und nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten begeht Henriette ihrer jüdischen Herkunft wegen Selbstmord. Nach dem Zweiten Weltkrieg baut ihr Sohn Hans mit seiner Ehefrau die Fabrik seines Vaters wieder auf.“

²²⁶ Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 441

²²⁷ http://www.filmportal.de/film/der-engel-mit-der-posaune_f8b44f6cdb6e4d02a45769eda25df9c6 (23.02.2014, 18:59)

5. „Der Prozeß“ (1948)²²⁸

Regie: G.W. Pabst

Buch: Kurt Heuser, Rudolf Brunngraber, Emeric Roboz

Kamera: Oskar Schnirch, Helmuth Fischer-Ashley

Darsteller/innen: Ewald Balser, Marianne Schönauer, Ernst Deutsch

Produktion: Österreichische Wochenschau- und Filmproduktion Hübler-Kahla & Co (Wien)

Inhalt:²²⁹

„Nach einem authentischen Fall aus dem Jahr 1882 legt Pabst in seinem ersten Nachkriegsfilm die Tradition des Antisemitismus bloß. In einem ungarischen Dorf verschwindet ein junges Mädchen, die Magd Esther. Gerüchte verdächtigen die ortsansässigen Juden des Ritualmordes. Der Baron Onody setzt einen übereifrigen Untersuchungsrichter ein, der durch brutale Verhörmethoden ein "Geständnis" des Tempeldieners Moritz erzwingt. Daraufhin wird die Synagoge niedergebrannt, und obwohl mittlerweile die Leiche des Mädchens aufgetaucht ist, das Selbstmord begangen hat, werden die jüdischen Gemeindemitglieder verhaftet und vor Gericht gestellt. Der Rechtsanwalt Eötvös kann jedoch antisemitische Interessen sowie Beeinflussung von Zeugen nachweisen und den Freispruch der Angeklagten erwirken.“

²²⁸ Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 440

²²⁹ http://www.filmportal.de/film/der-prozess_2ca297d62d40412b9ee25e40765e41be (23.02.2014, 19:05)

6. „1. April 2000“ (1952)²³⁰

Regie: Wolfgang Liebeneiner

Buch: Ernst Marboe, Rudolf Brunngraber

Kamera: Fritz Arno Wagner, Sepp Ketterer

Darsteller/innen: Hilde Krahle, Josef Meinrad, Judith Holzmeister

Produktion: Wien-Film (Wien)

Inhalt:²³¹

„Im fiktiven Jahr 2000 des Films befindet sich Österreich seit einem halben Jahrhundert unter Kontrolle der Alliierten. Nun kündigt der österreichische Ministerpräsident das Kontrollabkommen auf und erklärt das Land für frei und unabhängig. Daraufhin klagt die Weltschutzkommission Österreich des Bruchs des Weltfriedens an. Als Anklägerin kommt die Präsidentin mit einer Rakete nach Wien. Der Ministerpräsident versucht im folgenden Prozess mit einem Rückblick auf die österreichische Geschichte und Kultur zu beweisen, dass Österreich ein friedfertiges Land ist, dem die staatliche Souveränität zusteht.“

Am Ende bricht dann kollektive Walzerseligkeit aus, der österreichische Präsident und die Präsidentin der Weltschutzkommission fallen sich in die Arme, die Besatzungstruppen ziehen ab und alles ist gut.

²³⁰ Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S. 445

²³¹ http://www.filmportal.de/film/1-april-2000_13fcd6bbdba04addae6ca987d75285bf (23.02.2014, 19:11)

7. „Die letzte Brücke“ (1954) – Alternativtitel: „Poslednji most“²³²

Regie: Helmut Käutner

Buch: Helmut Käutner, Norbert Kunze

Kamera: Elio Carniel, Julius Jonak

Darsteller/innen: Maria Schell, Bernhard Wicki, Barbara Rütting

Produktion: Cosmopol-Film (Wien), Ufus (Belgrad)

Inhalt:²³³

„Oberschwester Helga, die zusammen mit einem Arzt das deutsche Lazarett Bjelo Jezero auf dem Balkan leitet, liebt Martin Berger, einen deutschen Offizier, dessen Truppe unter fortwährendem Beschuss jugoslawischer Partisanen steht. Eines Tages wird Helga, die aus dem Lager gelockt wurde, von den Partisanen entführt: Sie soll dem einzigen Arzt, der auf der anderen Seite steht, das Leben retten, aber die Operation misslingt. Helga fühlt sich nun auch für die Partisanen verantwortlich. Als eine Typhus-Epidemie ausbricht, versucht sie trotz aller Gefahren, Medikamente aus dem deutschen Lager zu schmuggeln. Um diese den Partisanen zu übergeben, muss sie eine Brücke überqueren, die zwischen den feindlichen Linien liegt. Plötzlich wird das Feuer auf beiden Seiten eröffnet: Ein Querschläger trifft Helga und nur mit letzter Kraft kann sie den Partisanen die so dringend benötigten Medikamente übergeben. Helga stirbt, woraufhin die Gefechte nahtlos weitergehen.“

²³² Grundinformationen: Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: *Anschluß [sic!] am Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Residenz Verlag, Salzburg 1997. S.

²³³ http://www.filmportal.de/film/die-letzte-bruecke_3c0490595c3e4111b5cf9eb70ce33ce1 (23.02.2014, 19:20)

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit Fragen zum österreichischen Nachkriegsfilm sowie mit den zeithistorischen Hintergründen, aus denen heraus diese künstlerischen Produkte entstanden sind.

Auf eine kurze Phase der strengeren „Entnazifizierung“ nach dem Krieg, in der man noch versuchte – politisch und künstlerisch – sich mit den Geschehnissen während der NS-Zeit einigermaßen ehrlich auseinanderzusetzen, folgte eine relativ lange andauernde Periode, in der man sich in Österreich generell sehr wenig um die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs und all seiner Auswirkungen kümmerte.

Hintergrundinformationen zu der Entstehungszeit sowie zu der damaligen Filmlandschaft und in weiterer Folge zu ausgewählten Filmen, sollen einen Einblick in diese Nachkriegsgesellschaft geben und zeigen, wie verschieden diese Gesellschaft und diese Zeit insgesamt künstlerisch umgesetzt werden konnten.

Filme wie „Der Prozeß“ oder „Das andere Leben“ (beide von 1948) zeigen eine Radikalität der Auseinandersetzung mit Antisemitismus und Holocaust, wie sie auch heute zulässig wäre.

Demgegenüber stehen Filme, die zum Teil zwar die Zeit des Nationalsozialismus behandeln, allerdings eine Darstellung wählen, die dem Problem eindeutig nicht gerecht wird. Etwa der Nachkriegserfolg „Der Engel mit der Posaune“ (1948) mit der umstrittenen Paula Wessely in der Hauptrolle.

Doch geblieben sind vom österreichischen Nachkriegskino schließlich die Filme einer fast als schonungslos zu bezeichnenden Unterhaltungsindustrie alla „1. April 2000“, in denen walzer- und operettenselige Main-Stream-Unterhaltung der 50er Jahre mit der Identitätsfindung dieser neuen/alten Nachkriegsgesellschaft verknüpft wurden, um bestimmte Selbst- und Fremdbilder Österreichs zu erzeugen.

Lebenslauf

Name: Gloria Christina Vock

Geburtsdatum: 05.01.1992

Geburtsort: Eisenstadt

Staatsbürgerschaft: Österreich

Wohnort: 7221 Marz/ Bgld.

Familienstand: ledig

Eltern: Ewald Paul Vock
Walpurga Elisabeth Vock

Ausbildungsweg:

1998-2002 Volksschule Marz

2002-2010 BG/BRG Mattersburg

2010-2014 Lehramtsstudium für Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung und Deutsch; Universität Wien