



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Neue Österreichische Film als Spiegel der Realität“

Verdrängung und Erinnerung des Nationalsozialismus im österreichischen Gedächtnis

verfasst von / submitted by

Eugen Jakob Gilli, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Geschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	3
1.1	Fragestellungen	5
1.2	Stand der Forschung.....	5
2	GEDÄCHTNISSE: ERINNERN, VERGESSEN, VERDRÄNGEN.....	7
2.1	Das persönliche und kollektive Unbewusste	8
2.2	Individuelles Gedächtnis: Verdrängen und Erinnern	11
2.3	Kollektives Gedächtnis	12
2.3.1	Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses	14
2.3.2	Aspekte des kulturellen Gedächtnisses	15
3	ÖSTERREICHISCHES GEDÄCHTNIS NACH 1945: ZUM UMGANG MIT VERGANGENEM	16
3.1	Opfermythos: Die These zerschellt	19
3.2	Die Lüge wird entlarvt: Waldheim und das österreichische Geschichtsbild	23
3.3	Amnesie oder Bemühung um Aufarbeitung?	25
4	KONTINUITÄTEN UND ZÄSUREN SOZIALER UND KULTURELLER CHARAKTERISTIKA.....	30
4.1	Hintergrund und Analyse der autoritären Persönlichkeit	30
4.2	Antisemitismus als Denkmuster.....	33
4.3	Geschlechterrollen: Macht und Aufbruch	34
4.4	Generationenkonflikt: Alt und Jung im Spannungsverhältnis	37
4.5	„Kunst, um die Kunst zu verlassen“: Wiener Aktionismus	40
5	FILMSCHAFFEN IN ÖSTERREICH NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG ...	41
5.1	Kontinuitäten in der Filmindustrie: Während und nach dem NS-Regime.....	44
5.2	Gegen das Verdrängen und Vergessen: Filme der Nachkriegszeit.....	48
5.3	„Tiefer geht es nicht“: Film in der Krise	49
5.4	Der Neue Österreichische Film	51
6	FILM: THEORIE UND METHODE	54
6.1	Filmgestaltung und Ästhetik	55
6.2	Methode der Filmanalyse	58
6.3	Feministische Filmtheorie	59
7	SEX, CRIME AND CLASH AUF ÖSTERREICHISCH: SCHAMLOS (1968)	62

7.1	Themen und Motive: Einfluss auf das österreichische Gedächtnis	65
7.2	Formaler Aufbau und „Materialaktion“	67
7.3	Ästhetische und filmische Stilmittel	69
7.4	Annabella: Objekt des männlichen Blicks	70
8	KRISE UND SEHNSUCHT: DIE AUSGESPERRTEN (1982).....	74
8.1	„Heimat ist das Unheimlichste“	76
8.2	Umfeld, Schauplätze und Figuren	80
8.3	Ästhetische und filmische Stilmittel	84
9	WAHRNEHMUNG UND VERFOLGUNG: 38-AUCH DAS WAR WIEN (1986) .	86
9.1	Verdrängung und Erinnerung: Österreichisches Gedächtnis	88
9.2	Darstellungen des Jüdischen: Antisemitismus und Stereotype	94
9.3	Ästhetische und filmische Stilmittel	97
10	SCHLUSSBETRACHTUNG	100
11	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS.....	103
11.1	Internetquellen	111
11.2	Filmographie	113
12	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	115
13	ABSTRACT	117

Dank

An dieser Stelle möchte ich bei jenen Menschen herzlich bedanken, die mir im Prozess des Verfassens meiner Masterarbeit hilfreich zur Seite standen:

Meinem fachlichen Betreuer Univ. Prof. Dr. Frank Stern, dessen Lehrveranstaltungen mein Interesse an der visuellen Zeit- und Kulturgeschichte geweckt haben.

Meiner Mutter und Jerry für die nie enden wollende Unterstützung und kreativen Anregungen.

Meinen Brüdern für ihre permanente Hilfe, ihre innovativen Ratschläge und ihre Korrektur der Arbeit.

Meiner Großmutter für ihre grandiosen kulinarischen Künste, die mir viel Energie für das Schreiben gaben.

Meiner lieben Freundin für ihren Optimismus, ihre Motivation und Geduld.

Und bei allen meinen Freunden für die anregenden, lustigen und bereichernden Gespräche.

1 Einleitung

Düster, chaotisch und kritisch. Dies ist nur eine Auswahl von Zuschreibungen die dem Neuen Österreichischen Film attestiert werden. Aufgrund von neuer Ästhetik, neuem Stil und veränderter Erzählweise, entwickelte sich Ende der 1960er Jahre der Neue Österreichische Film. Das Zeigen fröhlich, heiter wirkender Liebesgeschichten oder verklärte Darstellungen historischer Figuren vergangener monarchischer Tage, die symbolisch für die österreichischen Heimatfilme waren, verschwand zu dieser Zeit zunehmend im Off. Konträr zur damaligen filmischen Landschaft Österreichs visualisiert der Neue Österreichische Film sozialgesellschaftlich relevante Themen wie das Verdrängen des Nationalsozialismus, Neo- und Alltagsfaschismus, Antisemitismus, Geschlechterrollen oder Generationenkonflikte.

Für das Verständnis und für die Entwicklung des Neuen Österreichischen Films ist die Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext von großer Bedeutung. Nach dem katastrophalen und destruktiven Zweiten Weltkrieg war Österreich mit unterschiedlichen schweren psychologischen, politischen und sozialen Problemen konfrontiert und es benötigte viele Jahre, diese zu bearbeiten. Eine zentrale Herausforderung war die Notwendigkeit der Entnazifizierung, um neue soziale und politisch-gesellschaftliche Strukturen bilden zu können. Für diesen Prozess war eine deutliche Auseinandersetzung mit der Rolle Österreichs im Nationalsozialismus (NS) und im Zweiten Weltkrieg erforderlich. In den Nachkriegsjahren kam es jedoch zu keiner kritisch-historisch korrekten Analyse der NS-Zeit. Ersichtlich wird dies anhand des Mythos von Österreich als erstem Opfer des NS-Regimes. Mit der Gründung der Zweiten Republik 1945 wurde die Opferthese zum festen Bestandteil und Narrativ der österreichischen Nachkriegsgesellschaft. Die Traumatisierungen vieler Menschen und die Mitschuld und Mitverantwortung von ÖsterreicherInnen im Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg und die Kontinuitäten des nationalsozialistischen Einflusses in der österreichischen Gesellschaft bedingten dabei Blockierungen und Hemmungen bezüglich der Aufarbeitung der NS-Zeit. Um eine korrekte historische Analyse zu erstellen, ist es notwendig, die historische Realität zu beleuchten und verständlich zu machen. Im kollektiven Gedächtnis muss daher gegen das Vergessen angekämpft werden, um genaue Erinnerungen zu stimulieren. In diesem Verdrängungs- und Erinnerungsprozess hat die Kunst, speziell der Film, große Bedeutung und Wichtigkeit. Österreichische Heimatfilme der Nachkriegszeit reflektieren unrealistische, unkritische und romantisierende Darstellungen und begünstigten dadurch ein Verdrängen der NS- und Kriegszeit. Jedoch durchlief das filmische Schaffen in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg unterschiedliche Phasen. Abseits des Heimatfilms, der das filmische Nachkriegsösterreich mit meist verklärten, vom Geschehenen ablenkenden Darstellungen

prägte, wurden auch Filme in der Nachkriegszeit produziert, die sich mit der unmittelbaren Vergangenheit des Nationalsozialismus kritisch befassten. Obwohl es in Österreich direkt nach dem Zweiten Weltkrieg zu einigen wenigen filmischen Auseinandersetzungen mit Antisemitismus und Zweiten Weltkrieg kam, visualisiert der erst Ende der 1960er Jahren entstandene Neue Österreichische Film vermehrt ernsthafte und eindringliche Prozesse des Erinnerns, Verdrängens und Vergessens der NS-Zeit und des Neofaschismus in Österreich. Dabei protestiert der Neue Österreichische Film gegen den ästhetischen Fokus der Heimatfilme. Andere wichtige Themen und Elemente des Neuen Österreichischen Films sind die Darstellungen der Gegenkulturen, Geschlechterrollen, des Antisemitismus und der Generationenkonflikte. Anhand dieser Themen versucht der Neue Österreichische Film Verdrängungsprozesse zu beeinflussen und das österreichische Gedächtnis zu verändern.

In dieser Masterarbeit werden unterschiedliche Ansichten über Gedächtnisse und Gedächtnistheorien vorgestellt und insbesondere ihre Relevanz für den Verdrängungs- und Erinnerungsprozess in der Aufarbeitung der NS-Zeit diskutiert. Anschließend wird der historische Kontext des Neuen Österreichischen Films erläutert und analysiert. Für das österreichische Gedächtnis und für die Beschäftigung mit der NS-Vergangenheit bedeutsam ist das Ereignis rund um die Waldheim-Affäre 1986. Aufgrund der Enthüllungen von Kurt Waldheims Vergangenheit im Nationalsozialismus und im Zweiten Weltkrieg sowie seiner Wahl zum österreichischen Bundespräsidenten, wurde der Prozess des Erinnerns und Verdrängens angeregt.

Filme haben „neben ihrer primären Unterhaltungsfunktion eine zentrale gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung“.¹ Für die Entwicklung des Neuen Österreichischen Films ist die Auseinandersetzung mit dem österreichischen Gedächtnis und mit den Kontinuitäten und Zäsuren sozialer und kultureller Charakteristika signifikant. Kontinuität meint das Wiederauftreten bestimmter Ereignisse in neuer Gestalt und weniger die „Wiederkehr von Identischem.“² Die Analyse der Neuen Österreichischen Filme *Schamlos* (A 1968, R: Eddy Saller), *Die Ausgesperrten* (A 1982, Franz Novotny) und *38-Auch das war Wien* (A 1986, R: Wolfgang Glück) haben große Relevanz für die Verdrängungs- und Erinnerungsprozesse bezüglich der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Anhand der Methode der historisch-kontextualisierten Filmanalyse wird insbesondere die Bedeutsamkeit der Filme zu den Verdrängungs- und Erinnerungsprozessen aufgezeigt. Eine Übersicht der verschiedenen

¹ Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2010, 8.

² Elisabeth Büttner/Christian Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg 1997, 89.

Elemente der Filmgestaltung gibt darüber hinaus Einblicke in die Ästhetik und Beschaffenheit der Filme.

1.1 Fragestellungen

Folgende Fragestellungen sind unterstützend für die Orientierung in dieser Masterarbeit.

- Welche Einflüsse waren in den 1960er bis 1980er Jahren für eine kritische Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich signifikant?
- Welche Rolle spielt der Verdrängungs- und Erinnerungsprozesses im österreichischen Gedächtnis hinsichtlich der NS-Vergangenheit im Neuen Österreichischen Film?
- Wie zeigt der Neue Österreichische Film den Veränderungsprozess des kollektiven und individuellen Gedächtnisses in Bezug auf die NS- und Kriegszeit?
- Wie beeinflussten historische, politische und soziale Kräfte den Neuen Österreichischen Film?

1.2 Stand der Forschung

Gegenwärtig existiert zahlreiche Forschungsliteratur, die sich kritisch mit dem Verdrängungs- und Erinnerungsprozess der NS-Zeit auseinandersetzt. Jedoch war die nationalsozialistische Täter- und Rezeptionsgeschichte lange Zeit eng mit der staatlichen Geschichtspolitik Österreichs verbunden und eine kritische österreichische Zeitgeschichtsforschung etablierte sich erst recht spät.³ Bis dahin war die „Koalitionsgeschichtsschreibung“⁴ vorherrschend, denn bis in die 1980er Jahre standen vor allem die Auseinandersetzung mit der Ersten Republik und die Beschäftigung mit Widerstand und politischer Verfolgung im Zentrum des Interesses, anstatt auf „Anpassung ans und Beteiligung am NS-Regime“⁵ zu achten. Angestoßen durch die Waldheimaffäre⁶ erschienen erst Ende der 1980er Jahre Publikationen und Studien über den politisch-historischen Umgang mit der NS-Vergangenheit und dem Holocaust. 1988 kam die erste Gesamtdarstellung heraus, die sich kritisch mit der Rolle Österreichs in der NS-Zeit auseinandersetzt. Im Zuge der Waldheim-Affäre wurden viele Studien und Schriften zur österreichischen Gedächtnisgeschichte verfasst. „Sie weisen nach, dass trotz anfänglicher Erfolge hinsichtlich der Entnazifizierung und Ahndung von NS-

³ Vgl. Erika Weinzierl, Die Anfänge der österreichischen Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte 30 (2003) 6, 306-309.

⁴ Cornelius Lehniguth, Waldheim und die Folgen. Der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich, Frankfurt am Main/Wien 2013, 13.

⁵ Ebd.: 13.

⁶ Debatte über die Aufdeckung der Beteiligung Waldheims an nationalsozialistischen Verbrechen. Eine genauere Beschreibung darüber befindet sich in Kapitel 3. 3.

Tätern, der österreichische Opferstatus⁷ als Instrument der Schuldabwehr nach 1945 eine kritische Aufarbeitung der NS-Vergangenheit verhinderte.“⁸ Somit kam die vom Staat offiziell getragene Opferthese in fachwissenschaftliche Kritik.⁹ Der Sammelband *Österreichisches Gedächtnis. Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit*, herausgegeben von Waltraud Kannonier-Finster, Meinrad Ziegler und Horst Schreiber, setzt sich aus einer kritischen soziologischen und psychoanalytischen Sichtweise mit dem österreichischen Gedächtnis und dem Verdrängen und Erinnern der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinander. Für die Beschäftigung mit der visuellen Zeit- und Kulturgeschichte, insbesondere mit dem Neuen Österreichischen Film und der Filmanalyse als Methode, geben folgende Beispiele diverser Forschungsliteratur fundierte Überblicke. Der Medienwissenschaftler Helmut Korte zeigt mit seinem Werk *Einführung in die Systematische Filmanalyse* wichtige Dimensionen zur Filmanalyse auf. Annäherungen an die neuere österreichische Filmgeschichte beginnen sich spätestens seit Ende der 1980er Jahre durch eine neue Forschungsgeneration zu manifestieren. Werke der Filmwissenschaftler Walter Fritz oder Gottfried Schlemmer bieten hierfür detailreiche Schilderungen des österreichischen Filmschaffens von der Zeit nach 1945 bis in die 1990er Jahre. Karin Moser gibt mit ihrem Beitrag in dem Sammelband *Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss*, herausgegeben von Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger, Einblicke in die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm. Eine ausführliche Schilderung österreichischer Filmgeschichte, die diverse Gespräche, Abbildungen oder andere Dokumente miteinander kombinieren und Blicke auf die Ästhetik und Ideologie des filmischen Schaffens in Österreich bieten, schafften Elisabeth Büttner und Christian Dewald mit ihrem Werk *Anschluß an morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*.¹⁰ Das Film Archiv Austria bietet darüber hinaus wichtige Quellen und Zeugnisse österreichischer Filmgeschichte. Die Filmhistoriker Robert von Dassanowsky und Oliver C. Speck gaben mit ihrem Sammelwerk *New Austrian Film* fundierte Beiträge verschiedener AutorInnen über die neuere österreichische Filmgeschichte ab den späten 1960er Jahren heraus.

⁷ Österreich wurde durch die Moskauer Deklaration 1943 zum ‚ersten Opfer‘ des NS-Terrors erklärt. Lange Zeit war dies im kollektiven Gedächtnis Österreichs verankert. In Kapitel 3. 1 wird der Opfermythos detaillierter erläutert.

⁸ Lehnguth, Waldheim und die Folgen, 14.

⁹ Vgl. Paul Schneeberger, Der schwierige Umgang mit dem „Anschluss“. Die Rezeption in Geschichtsdarstellungen 1946-1995, Innsbruck 2000, 226-328.

¹⁰ Vgl. Österreichische Filmgeschichte, Film Archiv Austria, URL:

<https://www.filmarchiv.at/bestellen/shop/anschluss-an-morgeneine-geschichte-des-oesterreichischen-films-von-1945-bis-zur-gegenwartelisabeth-buettner-christian-dewald/> (abgerufen 30.06.2019).

2 Gedächtnisse: Erinnern, Vergessen, Verdrängen

Bei genauer Untersuchung des Begriffs Gedächtnis, lässt sich feststellen, dass es sich um ein interdisziplinäres Forschungsfeld handelt, da die Bezeichnung sowohl in Geistes-, Natur-, Kultur-, und Sozialwissenschaften Anwendungen findet. Gedächtnisforschung wurde im Laufe der Zeit zu einem wichtigen Teil der Kulturwissenschaften. Gedächtnis und Erinnerungsprozesse auf der persönlichen, sozialen, kollektiven und kulturellen Ebene werden von zahlreichen komplexen Faktoren beeinflusst. Die für diese Arbeit bedeutendsten Aspekte sind nicht nur physische und psychologische Prozesse, sondern inkludieren auch persönliche, soziale, politische und kulturelle Elemente. Die visuelle Kunst und insbesondere der Film können starke Einflüsse auf diese Prozesse und Elemente haben.

Gedächtnis ist die Fähigkeit, Erlebtes und Gelerntes zu behalten, aber auch zu vergessen, um Neues aufnehmen zu können, Erinnerung ist demgegenüber der Akt, sich im Gedächtnis Gespeichertes bewusst zu machen.¹¹

Geschichtsschreibung bedeutet in der modernen Historie zugleich immer auch Gedächtnisarbeit. Sinngebung und Identitätsstiftung sind dabei eng miteinander verwoben.¹² Gedächtnisse zu erkunden und zu erforschen können unendliche Prozesse sein, wobei die Auseinandersetzung mit Vergangenen sich als äußerst komplexer Vorgang herausstellt. Innere und äußere Faktoren gehen auf gegenwärtige Ereignisse ein und beeinflussen zugleich Erinnerungen an persönliche Erkenntnisse, Erfahrungen und Ereignisse.¹³ Ein zentraler Begriff kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorie ist jener des kollektiven Gedächtnisses, der vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs begründet wurde. Kollektive Erinnerung und kollektives Gedächtnis beschäftigen sich mit zwei bedeutsamen Ansätzen. Sie verfolgen die soziale Geprägtheit individueller Erinnerungsprozessen und beleuchten die Erinnerungen von und in Gruppen.¹⁴ Fähigkeiten, Erfahrungen, Erlebnisse und Wissen zu behalten und sich, je nach Bedarf, wieder an sie zu erinnern, zeichnet das menschliche Gedächtnis aus. Aus physiologischer Sichtweise bestimmen die Funktionen von Gehirnzellen, in denen sich Gedächtnisinhalte gespeichert haben, unser Gedächtnis. Je nach ihrer augenblicklichen Bedeutung prägen sich dort Erfahrungen ein, vor allem wenn sie mit der Befriedigung oder der Versagung von Wünschen oder mit Angst vor Gefahren zu tun haben.

¹¹ Helmut Reinalter/Peter J. Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe - Disziplinen - Personen, Wien/Köln/Weimar 2011, 233-238, 233.

¹² Vgl. Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, 133.

¹³ Vgl. Ebd.: 17.

¹⁴ Sabine Moller, Das kollektive Gedächtnis, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Heidelberg 2010, 85.

Erinnerung ist aber nicht automatisch immer verfügbar, Unangenehmes wird vergessen und ins Unbewusste verdrängt. Das Träumen von diversen Ereignissen ist der Beweis dafür, dass Erinnerungen allerdings nicht völlig verschwunden sind, sich aber sehr gut im Unbewussten getarnt haben.¹⁵

2.1 Das persönliche und kollektive Unbewusste

Im Zusammenhang mit Gedächtnis und Filmanalyse sind kurze Beschreibungen des Unbewussten wichtig und unumgänglich.

Verschiedene philosophische und psychologisch-analytische Theorien haben sich mit kollektivem, aber auch mit persönlichem Unbewussten beschäftigt. Bei Sigmund Freud und Carl Gustav Jung sind dies wichtige Elemente ihrer Theorien. Dem individuellen, persönlichen Unbewussten werden persönliche Dimensionen und dem kollektiven Unbewussten kollektive Dimensionen, laut Jung ererbte Hirnstrukturen oder Mythologisches, zugeschrieben.¹⁶

Nach C. G. Jung können wir „ein persönliches U. unterscheiden, welches alle Akquisitionen der persönlichen Existenz umfaßt, also Vergessenes, Verdrängtes, unterschwellig Wahrgenommenes, Gedachtes und Gefühltes“.¹⁷ In seinen theoretischen Überlegungen behauptete C.G. Jung, dass

[A]lles was ich weiß, an das ich aber momentan nicht denke; alles, was mir einmal bewußt war, jetzt aber vergessen ist; alles was von meinen Sinnen wahrgenommen, aber von meinem Bewußtsein nicht beachtet wird; alles was ich absichts- und aufmerksamkeitslos, d. h. unbewußt fühle, denke, erinnere, will und tue; alles Zukünftige, das sich in mir vorbereitet und später erst zum Bewußtsein kommen wird; all das ist Inhalt des Unbewußten.¹⁸

Jung versteht das kollektive Unbewusste als Teil der Psyche und nennt „die mythologischen Zusammenhänge, die Motive und Bilder, die jederzeit und überall ohne historische Tradition oder Migration neu entstehen können.“¹⁹ Das kollektive Unbewusste entwickelt sich laut dem Schweizer Psychologen nicht individuell, sondern wird vererbt und setzt sich aus verschiedenen Archetypen zusammen.²⁰ Dieses wird vom persönlichen Unbewussten

¹⁵ Vgl. Henrik Eberle, Hermann Ebbinghaus, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, URL: <http://www.catalogus-professorum-halensis.de/ebbinghaushermann.html> (abgerufen 20.08.2018).

¹⁶ Vgl. Carl Gustav Jung, Lorenz Jung (Hg.), Typologie, München 1990, 193.

¹⁷ Ebd.: 193.

¹⁸ Carl Gustav Jung, Theoretische Überlegungen zum 4. Wesen des Psychischen, in: Gesammelte Werke, nachfolgend als JGW bezeichnet 8,185-261, 211.

¹⁹ Ebd.: 919f.

²⁰ Vgl. Carl Gustav Jung, Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, in: Gesammelte Werke, Solothurn 1995, 56.

folgendermaßen negativ unterschieden: Es verdankt seiner Existenz nicht persönlicher Erfahrungen und Erkenntnissen, daher ist sie keine persönliche Erwerbung. Psychoanalytische Methoden können verdeckte Erinnerungen wieder ins Bewusstsein zurückholen. Unter Bewusstsein versteht C. G. Jung „die Bezogenheit psychischer Inhalte auf das Ich [...], soweit sie als solche vom Ich empfunden wird.“²¹

Die Psychoanalyse hat zur Aufgabe, Unbewusstes ins Bewusstsein zu verschieben, daher zählt sie zur Kultur der Erinnerung. Außerdem bieten psychoanalytische Theorien Geheimnisse, wie eine Kultur zu sein hat, die unabhängig von Vergessen und Verdrängen existieren könnte.²² Allerdings geriet die institutionelle Psychoanalyse immer mehr ins „Kraftfeld der auf Verdrängung beruhenden Kultur.“²³ Kulturen differenzieren zwischen Erinnerung, Erinnerungskultur, Kultur des Vergessens sowie dem Verdrängen. Beispielsweise sind Denkmäler kulturelle Produkte, die bewusst auf Erinnern abzielen.²⁴ Erinnerungen an gewisse Ereignisse können auch von verschiedenen Menschen, aus der Politik oder dem Militär, missbraucht werden, um damit Machtpositionen zu stärken und auch den Platz innerhalb der Gesellschaft zu etablieren. „Eine Gesellschaft, die sich eine offene und freie Zukunft wünscht, muss daher über eine Kultur verfügen, die nicht auf dem Verdrängen und Vergessen der Vergangenheit beruht.“²⁵

Freud kreierte in seinem Werk „Totem und Tabu“ aus den Jahren 1912/13 eine Theorie einer Kultur, die auf Vergessen bzw. auf Unbewusstsein beruht. Religion sei aus dem Gedanken an den getöteten Urvater heraus entstanden, so seine These.

Der Tote wurde nun stärker als der Lebende gewesen war. [...] Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie (das heißt: die mörderischen Kinder [...]) sich selbst in der psychischen Situation des uns aus den Psychoanalysen so wohl bekannten, ‚nachträglichen Gehorsams‘. Sie widerriefen ihre Tat, indem sie die Tötung des Vaterersatzes, des Totem, für unerlaubt erklärten, und verzichteten auf deren Früchte, indem sie sich die frei gewordenen Frauen versagten.²⁶

Tabuisierungen können sich im Unbewussten festigen. Tabus etwa, die den Umgang mit dem Nationalsozialismus betreffen, sind im Alltag eingebettet wie etwa in Geschichten über Erfahrungen während der Kriegszeit. Erst gewisse Anlässe und Ereignisse, wie z. B. die

²¹ Carl Gustav Jung, Psychologische Typen, in: Gesammelte Werke, Zürich 1960, 451.

²² Meinrad Ziegler, Waltraud Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis. Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit, Innsbruck/Wien/Bozen 2016, 27.

²³ Ebd.: 27.

²⁴ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 25.

²⁵ Ebd.: 24.

²⁶ Sigmund Freud, Totem und Tabu, in: Gesammelte Werke, Bd. IX., Frankfurt a. M., 1912/13, 173.

Errichtung von Denkmälern, lassen ein Tabu hervorkommen und unerwartet starke Affekte losbrechen.²⁷

Es ist durchaus wichtig, die Erinnerung an die Vergangenheit zu tabuisieren, da ansonsten Gefahren bestehen, dass die Beschäftigung mit ihr den Faschismus wieder wecken könnte.²⁸ Psychosoziale Dispositionen, die uns mehr oder weniger bewusst wurden, wie „Staatsgläubigkeit, Gehorsamshypertrophie, Härte gegenüber Kindern, Feigheit als einzelner und Militarismus als Tradition, politische Unselbstständigkeit im Denken und Quietismus im Handeln“²⁹ ermöglichten den Aufstieg des Nationalsozialismus, lediglich geändert haben sich die gesellschaftlichen Bedingungen. Um das gegenwärtige faschistische Potenzial unbewusst zu halten, war es beispielsweise vonnöten, nationalsozialistische Kunst zu tabuisieren. Solche Tabuisierungen führen, laut Freud, zu einem Unterdrückungsprozess.³⁰ Amnesie und Gedächtnisschwund beeinträchtigen die Verfügungsgewalt über Kenntnisse, wenn diese in unangenehmen Zusammenhängen stehen. Gedächtnisinhalte sind nach Assoziationszusammenhängen aufbewahrt. Hermann Ebbinghaus, deutscher Psychologe und Pionier der kognitiv-psychologischen Forschung, entwarf eine spezielle Lernpsychologie, bei der sich herausstellte, dass es verschiedene Gedächtnistypen gibt: den akustischen, den visuellen sowie den motorischen.³¹

Das Gedächtnis des Menschen zeichnet sich dadurch aus, dass es Fertigkeiten, Erfahrungen, Erlebnisse und Wissen speichern kann und dass diese Erinnerungen vermehrt, je nach Gedächtnistyp, evoziert werden und somit auch ins Bewusstsein treten können. Bewusstsein setzt laut Knoll einen „Grad von Aufmerksamkeit für die äußeren Erfahrungen und die inneren Vorgänge wie Denken und Fühlen voraus“³². In der Auseinandersetzung mit dem Neuen Österreichischen Film geht es u. a. darum, zu zeigen, wie Unbewusstes sichtbar gemacht und in das Bewusstsein gerückt werden kann.

Der Film ist ein bedeutsames Medium, das akustische und visuelle Elemente zusammenzufügen kann. Daher bietet er auch starken Einfluss bei der Förderung und Stimulation von Erinnerungsprozessen.

In den folgenden Kapiteln wird eine Beschäftigung mit verschiedenen Gedächtnisarten stattfinden, da diese einen großen Stellenwert in der Produktion und Analyse der visuellen

²⁷ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 26.

²⁸ Vgl. Ebd.: 26.

²⁹ Ebd.: 26.

³⁰ Ebd.: 27.

³¹ Vgl. Henrik Eberle, Hermann Ebbinghaus, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, URL: <http://www.catalogus-professorum-halensis.de/ebbinghaushermann.html> (abgerufen 20.08.2018).

³² Ludwig Knoll, Lexikon der praktischen Psychologie, Augsburg 1991, 47.

Darstellung und Akustik der Neuen Österreichischen Filme aufweisen. Zentral ist die Auseinandersetzung mit dem individuellen Gedächtnis, dem kollektiven Gedächtnis, dem kulturellen Gedächtnis und dem österreichischen Gedächtnis.

2.2 Individuelles Gedächtnis: Verdrängen und Erinnern

„Erinnerungen gibt es im aktiven (etwas bzw. sich an etwas erinnern; to remember something) und im passiven Modus (an etwas erinnert werden; to be reminded of something)“.³³ Erinnerung, Verdrängung und Gedächtnis sind voneinander abhängig und stehen in enger Verbindung zueinander. Diverse soziokulturelle Gegebenheiten und Aspekte sind wichtig und entscheidend für die Untersuchung von Erinnerungsvorgängen, die immer subjektiven Charakter haben und von der jeweiligen Situation abhängig sind.³⁴ „Jeder einzelne Mensch erinnert mehr, als er sich bewusst ist.“³⁵ Individuelle Erinnerung meint „die ‚innere‘ Wiederbelebung vergangener, früherer Ereignisse, Erlebnisse und Erfahrungen.“³⁶ Diese Erinnerungen können bewusst hervorgeholt werden, aber auch gegen unseren Willen auftreten. Willkürlich speichert das Gedächtnis Eindrücke, wobei manche klar abrufbar sind, andere dafür nur mehr fragmentarisch in Erinnerung schweben. Erinnerung ist schwankend und weist oftmals den Hang zur Verschönerung auf.³⁷ Nach dem deutschen Kulturwissenschaftler Jan Assmann, werden Erinnerungen, die ins Unbewusste gesunken sind, nicht als Vergessen, sondern als Verdrängen bezeichnet: „Verdrängt werden übermäßig schmerzliche oder beschämende Erinnerungen, die sich der Integration in unser bewusstes Selbstbild verweigern.“³⁸ Im Bedürfnis nach der „guten alten Zeit“, oftmals nach der Kindheit, wird das schwere Leid, das damals präsent war, vergessen. Doch dieses Unangenehme verschwand nicht wirklich aus den Köpfen, sondern es kam zum Verdrängungsprozess. Das Verdrängte kann sich in Träumen oder in Symptomen einer psychosomatischen Erkrankung zeigen. Menschen haben unbewusste Erinnerungen, so z. B. die zwanghafte Erinnerung an ein schreckliches Erlebnis, das Traumata auslöste oder Erinnerungen, die auf Unfälle oder Kriegserfahrungen zurückgehen.³⁹ „In solchen und anderen Fällen soll die Erinnerung wohl dazu dienen, einen Eindruck allmählich zu verarbeiten, der im unmittelbaren Erlebnis nicht bewältigt werden konnte.“⁴⁰

³³ Reinalter/ Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften, 233.

³⁴ Vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005, 7.

³⁵ Reinalter/Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe, 233.

³⁶ Knoll, 81.

³⁷ Vgl. Knoll, Lexikon der praktischen Psychologie, 81.

³⁸ Reinalter/Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften, 234.

³⁹ Vgl. Knoll, Lexikon der praktischen Psychologie, 81.

⁴⁰ Vgl. Ebd., 81.

Hilarion G. Petzold, deutscher Psychologe und Psychotherapeut, behauptet, dass das Geschehene auch ertragen und ausgehalten werden muss und dies unter der Gnade der Verdrängung passieren kann. Außerdem hebt er hervor, dass an die Stelle der Verdrängung das Erinnern eintreten soll, um das Wahrgenommene zu klären.⁴¹ In der Psychologie wird Verdrängung als ein Vorgang bezeichnet, durch den vergessen wird, was jeder Einzelne nicht wahrhaben will, da dadurch sein Selbstgefühl gestört wird. „Man erspart sich dadurch die Auseinandersetzungen mit Problemen und die Schwierigkeit, sich in einem Dilemma bewußt zu entscheiden. So bleibt der Konflikt ungelöst.“⁴² Bewusst bewegt uns der Konflikt nicht weiter, allerdings ist er unbewusst noch vorhanden. Bei Konflikten dreht es sich meist um Auseinandersetzungen zwischen Triebwünschen und Regeln. Ein wichtiger Grund, der zu Konflikten führen kann, basiert auf dem Sexualtrieb. In der Psychoanalyse von Freud kann der sexuelle Trieb zwischen Eltern und Kindern (z. B. Ödipuskomplex) als Konflikt auftauchen. Verdrängung ist ein Kraftaufwand, kostet viel Energie, sodass kaum noch Kräfte zur Bewältigung für eigentliche Lebensaufgaben übrig sind.⁴³ Ein weiterer Aspekt, der bei der Beschreibung der Verdrängung der Gefühle oder Wünsche berücksichtigt werden soll, ist der der Abwehrmethode. „Verdrängung richtet sich vor allem gegen Gefühle aus mir selbst und beleuchtet also wie ich mit mir umgehe, wie offen ich für mich sein kann, oder wie eng ich mich sehen muß.“⁴⁴

2.3 Kollektives Gedächtnis

In den 1920er Jahren begann die Wissenschaft, sich mit zwei theoretischen Sichtweisen, die für das gegenwärtige Verständnis des kollektiven Gedächtnisses bedeutsam sind, zu beschäftigen. Maurice Halbwachs und der Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker Aby Warburg untersuchten, erforschten und gelten als Begründer des „*mémoire collective*“.⁴⁵ Sie kreierten unabhängig voneinander und selbstständig zwei Theorien bezüglich des kollektiven Gedächtnisses. Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses wird von Jan Assmann als Überbegriff verstanden, der das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis miteinschließt.⁴⁶ Das kulturelle Gedächtnis ist geprägt durch eine Vergegenständlichung, die

⁴¹ Vgl. Hilarion G. Petzold, Integrative Therapie. Modelle, Theorien & Methoden schulenübergreifender Psychotherapie, Paderborn 1993, 132.

⁴² Vgl. Knoll, Lexikon der praktischen Psychologie, 438.

⁴³ Vgl. Ebd.: 81.

⁴⁴ Klaus Dörner/Ursula Plog/Thomas Bock/Peter Brieger/Andreas Heinz/Frank Wendt (Hg.), Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie und Psychotherapie, Köln 2019, 307.

⁴⁵ Vgl. Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1966, 382.

⁴⁶ Vgl. Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, 50f.

sich in Form der präzisen Erinnerung äußert.⁴⁷ Warburg verfolgte in seinen Arbeiten kultur- und medienwissenschaftliche Ansätze, in denen er Bilder und Medien in den Mittelpunkt stellt.⁴⁸ Die Kulturwissenschaften hinterfragen die bestehenden theoretischen Ansätze hinsichtlich einer genaueren Bestimmung der Rolle von Medien für das kollektive Gedächtnis. Auch die Bedeutung der Interkulturalität sowie der „erinnerten“ Medien selbst, stellt das kollektive Gedächtnis, das als „nationaler Erinnerungsraum“ verstanden wird, in Frage und es werden Forderungen der gedächtnispsychologischen Forschung in den Mittelpunkt gerückt. Der Zugriff auf vergangene Zeiten in Verbindung mit gewissen Ereignissen wird durch Medien möglich gemacht und der Gebrauch im Erinnerungsprozess wird als Ergebnis eines kreativinterpretativen Prozesses verstanden.⁴⁹

Bei Inhalten, die das Gedächtnis integriert, deren Organisierungen, die Fähigkeiten zu speichern bzw. diese zu verlieren steht die Beschäftigung äußerer, gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen im Zentrum des Interesses. Zu sozialen Bedingungen des Gedächtnisses meinte Maurice Halbwachs folgendes:

Meistens erinnere ich mich, weil die anderen mich dazu antreiben, weil ihr Gedächtnis dem meinen zu Hilfe kommt, weil meines sich auf ihres stützt. Zumindest in diesen Fällen hat die Erinnerung nicht Mysteriöses ab sich. Es gibt da nichts zu suchen, wo sie sind wo sie aufbewahrt werden, in meinem Kopf oder in irgendeinem Winkel meines Geistes, zu dem ich allein Zugang hätte; sie werden mir ja von außen ins Gedächtnis gerufen, und die Gruppe, denen ich angehöre, bieten mir in jedem Augenblick die Mittel, sie zu rekonstruieren, unter der Bedingung, daß ich mich ihnen zuwende und daß ich zumindest zeitweise ihre Denkart annehme.⁵⁰

Halbwachs Hauptthese im Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis lautet, dass das Gedächtnis und dessen Erinnerung sich immer gebunden an den jeweiligen sozialen Kontext entwickelten. Er gilt als Vorläufer psychologischer Forschungen zur Konstruktivität von Erinnerung.⁵¹ Der Soziologe formulierte eine Theorie, die das kollektive Gedächtnis als ein System von sozialen Bezugsrahmen bewertet.⁵² Der Mensch sei nur im Rückgriff auf gesellschaftliche Bedingungen in der Lage Erinnerung zu evozieren.⁵³

⁴⁷ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 55

⁴⁸ Vgl. Ebd.: 53.

⁴⁹ Vgl. Ebd.: 53.

⁵⁰ Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, 20f.

⁵¹ Vgl. Ebd.: 20.

⁵² Vgl. Oliver Dimbath/Michael Heinlein (Hg.), Die Sozialität des Erinnerns. Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses, Wiesbaden 2014, 1.

⁵³ Vgl. Ebd.: 1.

2.3.1 Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses

Der Begriff des ‚kommunikativen Gedächtnisses‘ umfasst jene Variationen des kollektiven Gedächtnisses, die hauptsächlich auf Alltagskommunikation basieren.⁵⁴ Gegenseitige Beeinflussungen des Alltags bestimmen das kommunikative Gedächtnis, wie beispielsweise die Methode der Oral History (mündliche Überlieferung) zeigt. Laut Assmann ist die alltägliche Interaktion meist unspezifisch, unorganisiert und thematisch nicht festgelegt.⁵⁵

Das kommunikative Gedächtnis stützt sich auf individuelle Geschichtserfahrungen und wird als eine Form des Kurzzeitgedächtnisses für eine Gesellschaft gesehen, begrenzt auf ca. 80 Jahre.⁵⁶

Die spezifische Prägung, die der Mensch durch seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft und deren Kultur erfährt, erhält sich durch die Generationen hindurch nicht als eine Sache der phylogenetischen Evolution, sondern der Sozialisation und Überlieferung.⁵⁷

Das Gedächtnis funktioniert und arbeitet immer rekonstruktiv und bewahrt daher die Vergangenheit nicht als derartige.⁵⁸ Denn der Mensch kann sich nur an Ereignisse erinnern, wenn er den nötigen Hintergrund in der gesellschaftlichen Gegenwart findet. Gibt ein Sujet in dieser Gegenwart keinen Rahmen, so wird vergessen was geschehen ist.⁵⁹ Laut Maurice Halbwachs ist sich jede soziale Gruppe einer besonderen Form der Erinnerung bewusst, mit der die Vergangenheit rekonstruiert werden kann. Gesellschaften haben die Neigung

aus ihrem Gedächtnis alles auszuschalten, was die einzelnen voneinander trennen, die Gruppe voneinander entfernen könnte, und darum manipuliert sie ihre Erinnerung in jeder Epoche, um sie mit den veränderlichen Bedingungen ihres Gleichgewichts in Übereinstimmung zu bringen.⁶⁰

Warburg verfolgte in seinen Arbeiten kultur- und medienwissenschaftliche Ansätze, in denen sich Bilder und Medien im Mittelpunkt befinden.⁶¹ Die Kulturwissenschaften hinterfragen die bestehenden theoretischen Ansätze hinsichtlich einer genaueren Bestimmung der Rolle von Medien für das kollektive Gedächtnis. Auch die Bedeutung der Interkulturalität sowie der „erinnerten“ Medien selbst, stellt das kollektive Gedächtnis, das als „nationaler

⁵⁴ Vgl. Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M 1988, 9-19, 10.

⁵⁵ Vgl. Ebd.: 10.

⁵⁶ Vgl. Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2002, 14.

⁵⁷ Vgl. Assmann/Hölscher (Hg.), Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, 10.

⁵⁸ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 54.

⁵⁹ Vgl. Ebd.: 54.

⁶⁰ Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, 382.

⁶¹ Vgl. Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, 20.

Erinnerungsraum“ verstanden wird, in Frage und es werden Forderungen der gedächtnispsychologischen Forschung in den Mittelpunkt gerückt. Der Zugriff auf vergangene Zeiten und gewisse Ereignisse werden durch Medien möglich gemacht und der Gebrauch im Erinnerungsprozess wird als Ergebnis eines kreativinterpretativen Prozesses verstanden.⁶²

2.3.2 Aspekte des kulturellen Gedächtnisses

Das kulturelle Gedächtnis entsteht „wo bestimmte Ereignisse von einer Gemeinschaft als dauerhaft bewahrenswert eingestuft und entsprechende Verfahren zu ihrer Sicherung festgelegt werden“.⁶³ Ein vor allem im deutschsprachigen Raum gängiges theoretisches Modell der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie ist jenes der bereits erwähnten Kulturwissenschaftler Aleida und Jan Assmann. Kulturelles Gedächtnis wird als „fundierende Erinnerung bezeichnet, denn es besitzt eine mythische Urgeschichte und Ereignisse einer absoluten Vergangenheit“.⁶⁴ Der deutsche Germanist Nicolas Pethes, sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie, behauptet hingegen folgendes: „Das kulturelle Gedächtnis ist nicht der Speicher des Vergangenen an sich, sondern der Entwurf derjenigen Vergangenheit, die eine Gemeinschaft sich geben will“.⁶⁵

Halbwachs‘ Begriff des kollektiven Gedächtnisses stellt, laut Assmann, nicht genügend Platz für Texte, Bauwerke, Denkmäler oder Riten zur Verfügung. Daher sei es bedeutsam und sinnvoll, den Begriff „kulturelles Gedächtnis“ zu entwerfen, damit richtunggebende Erlebnisse der Vergangenheit begrifflich erfasst werden können, um somit die Erinnerung durch angemessene kulturelle Entfaltung und institutionalisierte Kommunikation aufrecht zu erhalten.⁶⁶

Im Ansatz von Aleida und Jan Assmann haben Gedächtnisse eine Außen- und eine Innendimension und bieten ebenso ein Forschungsfeld unterschiedlicher Disziplinen.⁶⁷ Mit der inneren Seite beschäftigt sich die Gehirnpsychologie, Neurologie und Psychologie, die Außenseite hingegen ist Gegenstand der historischen Kulturwissenschaften. Die interdisziplinär ausgerichtete psychologische und neurowissenschaftliche Gedächtnisforschung kritisiert an den kulturwissenschaftlichen Ansätzen, dass diese mit der

⁶² Vgl. Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, 20.

⁶³ Nicolas Pethes, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung, Hamburg 2008, 65.

⁶⁴ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 55f.

⁶⁵ Vgl. Pethes, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, 65.

⁶⁶ Vgl. Assmann, Hölscher (Hg.), Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, 12f.

⁶⁷ Vgl. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 52.

Vorstellung eines „mechanistischen Prozesses der Einspeicherung und des Abrufs von Gedächtnisinhalten auf inzwischen revidierten gedächtnispsychologischen und neurowissenschaftlichen Erkenntnissen beruhe.“⁶⁸

Zwischen Kultur und Erinnerung gibt es diverse Zusammenhänge. Kultur ist kein biologisch strukturiertes Gebilde, sondern vielmehr etwas, das tradiert und erinnert werden kann, deshalb kam es stets zu Konflikten wie z. B. um ethnische Auseinandersetzungen der Sprache, Sitten oder Gebräuchen, um somit Erinnerungen zu bewahren. Diese Auseinandersetzungen drehten sich auch um die Entscheidung, was aus der Vergangenheit erinnert werden durfte, um „identitätsstiftend“ für die Gegenwart, an der es sich zu orientieren gilt, zu sein. In Bezug auf Faschismus und im Zusammenhang zwischen Kultur und Erinnerung gilt es, komplexere Ansätze zu beachten:

Kann man hier nämlich tatsächlich sagen, dass eine Kultur erlischt, wenn sie nicht mehr erinnert wird? - Dann wäre es doch das Beste, den Faschismus zu vergessen, denn das hieße, man könnte ihn so zum Verschwinden bringen.⁶⁹

Weshalb aber sollten FaschistenInnen sich für das Verschwinden des Faschismus aussprechen, um die Vergangenheit zu vergessen bzw. es bevorzugen, nicht immer wieder davon sprechen und warum sind es meist „Opfer, jene also, die jedes Interesse daran hätten, den Faschismus zum Verschwinden zu bringen, die auf der Erinnerung beharren?“⁷⁰ Die komplizierte Beziehung zwischen Erinnerung und Kultur verdeutlicht sich hier, denn „kulturelle Züge können verschwinden, wenn sie erinnert werden und fortbestehen, wenn sie der Vergessenheit anheimfallen.“⁷¹

3 Österreichisches Gedächtnis nach 1945: Zum Umgang mit Vergangenen

Es ist kein österreichisches Spezifikum, dass die schwierige und ambivalente Auseinandersetzung mit dem Umgang der traumatischen Vergangenheit des Nationalsozialismus und Zweiten Weltkriegs in manchen Fällen tabuisiert oder dass darüber nur ungern gesprochen oder geschrieben wird. Erinnern und Vergessen sowie die Konstellationen von (Opfer-) Mythen sind nicht nur Phänomene des österreichischen Gedächtnisses, sondern in der historischen Narration bestehen viele Gemeinsamkeiten mit

⁶⁸ Christoph Vatter, Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945, Würzburg 2009, 19.

⁶⁹ Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis 24.

⁷⁰ Ebd.: 24.

⁷¹ Ebd.: 24.

anderen Nachkriegsstaaten Europas. Dabei zentral sind die Verharmlosung von Kollaborationen, das Verschweigen von Kriegsverbrechen und die gleichzeitige Hervorhebung des Widerstandes. Die an NS-Verbrechen und Krieg teilnehmenden Personen verschwiegen, verdrängten und rechtfertigten dabei lange Zeit ihre Mitverantwortungen. Nach der Waldheim Affäre 1986 und der damit einhergehenden Erosion der Opferthese, die darauffolgenden Kapitel erläutern die Affäre und den Opfermythos genauer, wurde zunehmend erkannt, dass ÖsterreicherInnen auch TäterInnen und OpportunistInnen im Nationalsozialismus und während des Zweiten Weltkrieges waren. Daher erweisen sich die Überlieferungen der nationalsozialistischen Zeit im österreichischen Gedächtnis als komplexes Vorhaben. „Die kollektiven Erzählmuster über die NS-Zeit [waren] aber durchaus vielschichtiger (...) und auch das Verständnis von Österreich als 'erstem Opfer' [konnte] mit unterschiedlichen Bedeutungsinhalten gefüllt werden.“⁷² In den 1980er Jahren begann das kollektive Gedächtnis Österreichs in mehrere „Erinnerungsstränge zu zerfallen, die in heftigem öffentlichem Widerstreit liegen können.“⁷³ Die österreichische Sprachwissenschaftlerin Ruth Wodak diskutiert, im Zusammenhang mit der Waldheim Affäre, in ihrem Beitrag für das Buch *Österreichisches Gedächtnis. Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit*, über den Terminus Krise und deren Funktion des Aufbrechens unhinterfragter und unreflektierter Geschichtsbilder.⁷⁴ Durch Krisen kann Verdrängtes und Vergessenes wieder neu erinnert werden. Laut Wodak sind Krisen zwar negativ konnotiert aber mitnichten ausschließlich nur bedrohlich, denn in Krisen wird gewohntes hinterfragt und „dadurch werden Veränderungsmöglichkeiten sichtbar, Grenzüberschreitungen möglich, man bewegt sich zwischen den alten, schon aufgebrochenen, und den neuen, noch nicht verfestigten, Strukturen.“⁷⁵

Vergangenes zu reflektieren und traumatische Erfahrungen und Erlebnisse zu verarbeiten benötigt viel Energie und Kraft.⁷⁶ Viele Überlebende litten aufgrund der schrecklichen Erlebnisse und Erfahrungen während Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg nach 1945 häufig an komplexen posttraumatischen Belastungsstörungen. Kriege, Unfälle oder Missbrauchserfahrungen können posttraumatischen Belastungsstörungen auslösen, die laut

⁷² Heidemarie Uhl, Das ‚erste Opfer‘. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaften 30 (2001), 19-32, 20.

⁷³ Oliver Rathkolb, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2010, Innsbruck/Wien 2011, 279.

⁷⁴ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 73.

⁷⁵ Ebd.: 12.

⁷⁶ Vgl. Ebd.: 11.

Definition eine verzögerte psychische Reaktion sind.⁷⁷ Diese psychischen Erkrankungen sind für das österreichische Gedächtnis insofern relevant, da dadurch ein Abwehrmechanismus bzw. ein Schranken in vielen Köpfen entstanden ist, das im Krieg Geschehene nicht reflektieren zu können oder zu wollen. Überlebende des Holocaust, ZivilistInnen, aus dem Krieg nach Hause kommende Soldaten oder NationalsozialistInnen, können nicht oder nur sehr schwer über das verdrängte Erlebte berichten.

Staaten verfassen ihre offiziellen Geschichten oftmals den jeweiligen soziopolitischen Kontexten und Interessen entsprechend. Dadurch besteht die Möglichkeit, dass Gründungsmythen entstehen. Schulen, Medien oder kollektive Erinnerungen können diese verbreiten und reproduzieren.⁷⁸ Vorerst sollte nicht die Beschäftigung mit der NS-Zeit und der Shoah im Fokus des österreichischen Gedächtnisses und der Erinnerungskultur sein, sondern vielmehr lag der Schwerpunkt nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Versöhnung der politischen Lager.⁷⁹ Mit dem Marshall-Plan⁸⁰ und dessen finanzieller Unterstützung für das größtenteils zerstörte Europa, wurde das Interesse an der NS-Vergangenheit weiter zurückgedrängt und der Nationalsozialismus als ausschließlich deutsches Ereignis angesehen.⁸¹ Auch in Österreich wurde der Nationalsozialismus als etwas von außen in die österreichische Geschichte Eindringendes wahrgenommen und interpretiert, dies hatte eine Externalisierung des NS-Regimes aus der österreichischen Geschichte zur Folge.⁸² Externalisierungen wirken auf eine Art und Weise, der jener historischen Erfahrung nur geringe Bedeutung für die Selbstreflexion des politischen und gesellschaftlichen Systems nach dem Zweiten Weltkrieg zuteil kommt. Die österreichische Filmeschaffende, Autorin und Künstlerin Ruth Beckermann beschäftigte sich intensiv mit der Aussperrung, der Externalisierung des Geschichtsbildes, wie aus einem Auszug einer ihrer Essays zu entnehmen ist:

Das neue Österreich-Bild wurde aus einer Perspektive der Täter geschaffen, die sich als eine der Opfer ausgibt. Patriotismus wurde von allen exzessiv betrieben, auch von den Kommunisten, die 1933 als erste von einer historisch fundierten österreichischen

⁷⁷ Vgl. Werner Mombour/ Horst Dilling/ Martin H. Schmidt (Hg.), Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F). Klinischdiagnostische Leitlinien, Bern 2010, 183.

⁷⁸ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 11.

⁷⁹ Vgl. Rathkolb, Die paradoxe Republik, 281.

⁸⁰ Der Marshall-Plan (European Recovery Program) war ein Hilfsprogramm der USA für den Wiederaufbau Europas nach dem Zweiten Weltkrieg.

⁸¹ Vgl. Tony Judt, Die Geschichte Europas seit dem Zweiten Weltkrieg, Bonn 2006, 124f.

⁸² Vgl. Rainer M. Lepsius, Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des ‚Großdeutschen Reiches‘, in: Max Haller/Hans-Jürgen Hoffmann-Nowotny/Wolfgang Zapf (Hg.), Kultur und Gesellschaft. Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, des 11. Österreichischen Soziologentags und des 8. Kongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie in Zürich, Frankfurt/New York 1989, 247-264, 250.

Nation gesprochen hatten. Die Zeitung ‚Neues Österreich‘ unter der Leitung von Ernst Fischer schwelgte in einem homogenisierten Österreichbild. Rückblickend ging es allein um den Kampf um ein freies Österreich. (...) Was fühlte ein österreichischer Jude, der das las? Patriotismus hieß Einheit: Die Kommunisten verzichteten um der Einheit willen (und einer die realen Kräfteverhältnisse weit überschreitenden Beteiligung an der Macht im neuen Österreich) darauf, deutlich zu machen, daß sie wirklich antifaschistischen Widerstand geleistet hatten, der den der anderen Gruppen bei weitem übertraf. Die Sozialisten verzichteten auf den Klassenkampf und die Konservativen auf öffentliche Dollfuß-Verehrung. Auf die Juden verzichteten sie alle.⁸³

Die nächsten Abschnitte illustrieren wichtige Phasen der österreichischen Gedächtnisgeschichte, die als historischer Kontext für die Filmanalysen der Neuen Österreichischen Filme signifikant sind.

3.1 Opfermythos: Die These zerschellt

Nachdem im März 1938 Nationalsozialisten über die Grenzen Österreich marschierten und den „Anschluss“ vollzogen, generierte sich die hegemoniale These, dass der „Anschluss“ „eine von außen erzwungene Okkupation“ war und Österreich daher weder „moralische noch materielle Mitverantwortungen für Nationalsozialismus und Holocaust zu tragen habe.“⁸⁴ Daher stand die NS-Zeit in der österreichischen Geschichte zur Gänze unter dem Aspekt der Fremdherrschaft.⁸⁵ Österreich wurde nach dem „Anschluss“ in „Ostmark“ und ab 1942 in „Alpen- und Donau-Reichsgaue“ umbenannt, somit wurde das Bewusstsein für Österreich als selbstständiges, souveränes und autonomes politisches System und Land, verdrängt.⁸⁶ Nicht nur militärische Drohungen und der Einmarsch der Deutschen Wehrmacht von außen waren entscheidende Merkmale des „Anschlusses“, sondern auch Entwicklungen der Machtübernahme von innen heraus, nämlich von oben und von unten.⁸⁷ Die Strukturen des Nationalsozialismus breiteten sich in Positionen der höheren Staatsbürokratie, in der privaten Wirtschaftsverwaltung, in Regierungspositionen und zunehmend in anderen gesellschaftlichen Bereichen aus.⁸⁸ Wien galt zur Zeit des „Anschlusses“ als dritt größte jüdische Stadt Europas.⁸⁹ Unmenschliche, unwürdige Maßnahmen und Gewaltaktionen gegen die jüdische Bevölkerung nahmen mit dem „Anschluss“ ihren Lauf und für viele tausende

⁸³ Ruth Beckermann, Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945, Wien 1989, 69.

⁸⁴ Cornelius Lehniguth, Waldheim und die Folgen, 11.

⁸⁵ Vgl. Rathkolb

⁸⁶ Vgl. Ostmark, Wien Geschichte Wiki, URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ostmark> (abgerufen 21.08.2019).

⁸⁷ Vgl. Gerhard Botz, Eine deutsche Geschichte 1938-1945? Österreichische Geschichte zwischen Exil, Widerstand und Verstrickung, in: Zeitgeschichte 14 (1986/87) 19-38, 23.

⁸⁸ Vgl. Ebd.: 23.

⁸⁹ Vgl. Herbert Rosenkranz, Verfolgung und Selbstbehauptung. Die Juden in Österreich 1938-1945, Wien 1978, 13.

Jüdinnen und Juden änderte sich die Lebenssituation schlagartig. Der weit verbreitete Enthusiasmus gegenüber dem „Anschluss“, war einem großen deutschen Nationalgefühl sowie dem politischen und ideologischen System, geschuldet.⁹⁰ Im Jahre 1943, noch während des Zweiten Weltkrieges, unterzeichneten die drei Außenminister der Alliierten, Großbritannien, USA und Sowjetunion, die Moskauer Deklaration und erklärten den „Anschluss“ für „null und nichtig“.⁹¹ Diese „Magna Charta“ der Zweiten Republik beschrieb Österreich als „erstes Opfer der Hitlerschen Aggression“, das „befreit werden“ sollte.⁹² Jahrzehnte lang zählte die dadurch entstandene Opfertheorie zur Selbstverständlichkeit des offiziellen Österreichs und des österreichischen Geschichtsbildes. Die Alliierten bestätigten den Opferstatus Österreichs, betonten aber auch, dass Österreich „für die Teilnahme am Kriege an der Seite des nationalsozialistischen Deutschlands eine Verantwortung trägt, der es nicht entinnen kann [...]“.⁹³

Die österreichische Staatsdoktrin, eine Lüge, lautet: Wir sind das erste von den Nazis besetzte Land gewesen, und daher können wir es nicht gewesen sein, die auf dem Heldenplatz gejubelt haben, und diejenigen, die zu Opfern gemacht wurden, sie zählen nicht. Es war alles ein Missverständnis.⁹⁴

Ein Symbol der schlecht aufgearbeiteten Vergangenheit und der österreichischen Opferthese, zeigt der Mythos der „Trümmerfrauen“. Faktisch entspricht die Annahme der tüchtigen „Trümmerfrauen“, die für den Wiederaufbau eingesetzt wurden, nur sehr begrenzt der Realität. Die Frau als aufopfernde, selbstlose schuttwegräumende Arbeiterin sollte für einen Neuanfang stehen und war lange Zeit identitätsstiftend. Vergessen und verdrängt wird oft, dass es sich dabei hauptsächlich um zwangsverpflichtende Strafarbeiten für ehemalige Nationalsozialistinnen handelte.⁹⁵

Lange Zeit trug die Opfertheorie dazu bei, die Gegenüberstellungen der Bevölkerung mit Schuld und Verantwortung, aus der kollektiven Erinnerung Österreichs zu verdrängen. Der „Anschluss“ wurde mit der Moskauer Deklaration für ungültig erklärt und Österreich sollte

⁹⁰ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 44.

⁹¹ Vgl. Lehnguth, Waldheim und die Folgen, 58.

⁹² Agnes Blänsdorf, Die Einordnung der NS-Zeit in das Bild der eigenen Geschichte. Österreich, die DDR und die Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, in: Werner Bergmann/ Rainer Erb/ Albert Lichtblau (Hg.), a. a. O., 18.45, 20.

⁹³ Gerald Stourzh (Hg.), Um Einheit und Freiheit. Staatsvertrag, Neutralität und das Ende der Ost-West-Besetzung Österreichs 1945-1955, Wien 1998, 607f.

⁹⁴ Elfriede Jelinek, Die Österreicher als Herren der Toten, in: Pia Janke (Hg.), Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich, Salzburg/Wien, 61f.

⁹⁵ Vgl. Erika Thurner, Frauen-Nachkriegsleben in Österreich – im Zentrum und in der Provinz, in: Irene Bandhauer-Schöffmann (Hg.), Wiederaufbau weiblich. Dokumentation der Tagung ‚Frauen in der österreichischen und deutschen Nachkriegszeit‘, Wien/ Salzburg, 1992, 3-14, 6.

nach dem Zweiten Weltkrieg als souveräner, unabhängiger Staat wieder hergestellt werden.⁹⁶ Die am 27. April 1945 unterzeichnete österreichische Unabhängigkeitserklärung war jedoch Ausdruck von „Fremdcharakterisierungen“⁹⁷, die bereits in der Moskauer Deklaration niedergeschrieben waren. Erzeugte Geschichtsbilder, wie die „völlige politische, wirtschaftliche und kulturelle Annexion des Landes“⁹⁸, fanden sich in der Moskauer Deklaration und auch in der Unabhängigkeitserklärung wieder. Ansichten, die alle Bereiche des öffentlichen Lebens in Österreich durchliefen wie z. B. dass das österreichische Volk „macht und willenlos“⁹⁹ gemacht und in einen Krieg, den „kein Österreicher jemals gewollt“ hat, geführt wurde, waren darin vorherrschend.¹⁰⁰ Das aber Österreich maßgeblich am Nationalsozialismus, Holocaust und Zweiten Weltkrieg beteiligt war, wurde konsequent verschwiegen.¹⁰¹ Ende des Zweiten Weltkriegs war es nicht eindeutig, ob die Opfer- oder die Mitverantwortungsklausel in der Moskauer Deklaration geltend gemacht werden sollte.¹⁰² Mit dem im Jahr 1955 unterzeichneten österreichischen Staatsvertrag und dem Ende der Besatzungszeit, erlangte Österreich seine Souveränität wieder. Die Bestimmung der Mitschuld am Krieg wurde jedoch endgültig aus dem Staatsvertrag herausgestrichen, lediglich die Beurteilung als Opfer blieb erhalten.¹⁰³ Der erste Staatskanzler der provisorischen Staatsregierung nach 1945, Karl Renner (SPÖ), begrüßte den „Anschluss“ und war nach 1945 von der Besetzung Österreichs überzeugt. Diese Regierung einigte sich bereits auf die Opferdoktrin.¹⁰⁴ Ein kollektives nationales Gefühl entwickelte sich vor allem mit Staatsvertrag und Neutralität in Österreich. Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben die BewohnerInnen Österreichs eines der am intensivsten nationalen Gefühle, das in häufiger Verbindung mit „starken latent chauvinistischen Gefühlen“¹⁰⁵ steht.

Erst und gerade wegen des Entlastungscharakters stilisierte sich der Opfermythos zu einer „innenpolitische[n] Verselbständigung.“¹⁰⁶ Die ständige Verwendung des Opferbegriffs führte

⁹⁶ Vgl. Lehnguth, Waldheim und die Folgen, 58.

⁹⁷ Vgl. Sylvia Paulischin-Hovdar, Der Opfermythos bei Jelinek. Eine historiographische Untersuchung, Wien/Köln/Weimar 2017, 45.

⁹⁸ Ebd.: 45f.

⁹⁹ Ebd.: 45f.

¹⁰⁰ Ebd.: 45f.

¹⁰¹ Vgl. Lehnguth, Waldheim und die Folgen, 60.

¹⁰² Vgl. Ebd.: 280.

¹⁰³ Vgl. Frank Stern/ Julia B. Köhne/ Karin Moser/ Thomas Ballhausen/ Barbara Eichinger (Hg.), Filmisches Gedächtnis. Geschichte-Archiv-Riss, Wien 2007, 120.

¹⁰⁴ Vgl. Bertrand Perz, Österreich, in: Volkhard Knigge/ Norbert Frei (Hg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002, 170-182, 280.

¹⁰⁵ Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 280.

¹⁰⁶ Vgl. Brigitte Bailer, Gleiches Recht für alle? Die Behandlung von Opfern und Tätern des Nationalsozialismus durch die Republik Österreich, in: Rolf Steininger (Hg.) Der Umgang mit dem Holocaust in Europa - USA - Israel, Wien/Köln/Weimar 1994, 185.

zu einer gesamtgesellschaftlichen Übernahme des Opferstatus. Tatsächliche Opfer des Nationalsozialismus wurden somit immer weiter in den Hintergrund gedrängt.¹⁰⁷ Für Verfolgte, Vertriebene und Opfer war im Diskurs nur wenig Platz vorhanden, da ihre Anerkennung die Basis des Selbstverständnisses der Zweiten Republik berührt und ein schlechtes Gewissen in der Öffentlichkeit hervorgerufen hätte.¹⁰⁸ In der Unabhängigkeitserklärung von 1945 steht nichts über den Holocaust geschrieben, wodurch eine Verdrängung der jüdischen Opfer des NS-Regimes aus der kollektiven Erinnerung Österreichs bekräftigt wurde. Erwähnungen anderer Minderheiten wie Roma und Sinti oder Homosexuelle, die der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik ausgeliefert waren und lange Zeit um Akzeptanz und Anerkennung kämpften, fanden darin ebenfalls keine Erwähnung.¹⁰⁹ Durch die Wahrnehmungen und Darstellungen der Fremdherrschaft des NS-Regimes wurden die damit einhergehenden Verbrechen nach außen verlagert. Für die Generierung und Festsetzung des Opfermythos waren die Abgrenzung zu Deutschland und das Hervorheben eines Österreichbewusstseins bedeutend.¹¹⁰ Ausgeblendet und verdrängt wurde

daß österreichische Nationalsozialisten maßgeblich zum ‚Anschluß‘ an Deutschland beigetragen hatten, daß die antisemitischen Pogrome vor allem in Österreich ein enormes Ausmaß erreichten, [...] und Österreicher maßgeblich in Besatzungsverwaltungen tätig waren, an Kriegsverbrechen, an Umsiedlung und Vertreibungspolitik, der ‚Arisierung‘, den Euthanasiemorden, der Vernichtung der europäischen Juden und der Sinti und Roma zentral beteiligt waren.¹¹¹

Unter den Bedingungen der alliierten Besatzung und Verwaltung in Österreich sowie den äußerst schlechten sozialen und ökonomischen Bedingungen der Nachkriegszeit, generierte sich mit der Unterzeichnung des Staatsvertrages 1955 und dem damit einhergehenden Ende der Vier-Mächte-Besatzung, eine einigermaßen stabile österreichische Gesellschaft. In der Politik gab es, wie in vielen anderen gesellschaftlichen Bereichen auch, noch sehr viel Arbeit und Nachholbedarf.¹¹² Bis zur Waldheim-Affäre der 1980er Jahre, blieb das überwiegend positive, unhinterfragte Bild Österreichs, als Opferstaat der NS-Expansion, im Ausland weitgehend bestehen.¹¹³ Erst in den 1980er Jahren begann der Opfermythos, auch bedingt

¹⁰⁷ Vgl. Lehguth, Waldheim und die Folgen, 11.

¹⁰⁸ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 48.

¹⁰⁹ Vgl. Gerhard Botz, Nachhall und Modifikationen, Rückblick auf die Waldheim-Kontroverse und deren Folgen, in: Gerhard Botz/Gerald Sprengnagel (Hg.), Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker, Frankfurt a. M., 574-653, 602.

¹¹⁰ Vgl. Lehguth, Waldheim und die Folgen, 61.

¹¹¹ Gerhard Botz/Gerald Sprengnagel (Hg.), Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte, 171.

¹¹² Vgl. Ebd.: 281.

¹¹³ Vgl. Uhl, Das ‚erste Opfer‘, 22.

durch die Neubewertung des Holocaust in den USA und später auch in Europa, langsam zu zerschellen.¹¹⁴

3.2 Die Lüge wird entlarvt: Waldheim und das österreichische Geschichtsbild

Tiefgehende Zäsuren fanden im österreichischen Gedächtnis nach dem Zweiten Weltkrieg in den 1980er Jahre, rund um die Affäre Waldheim, statt. Der ehemalige Außenminister der ÖVP und UNO Generalsekretär Kurt Waldheim (1918-2007) kandidierte 1986 für das österreichische Präsidentenamt und konnte sich durchsetzen. Die Wahl Waldheims zum Bundespräsidenten führte zu einer innen-, und außenpolitischen Krise. „Waldheim nein, Waldheim nein!“¹¹⁵ riefen viele Menschen 1986 auf den Straßen Wien, die zu verhindern versuchten, dass Waldheim das Amt des österreichischen Bundespräsidenten antritt. Die Filmemacherin Ruth Beckermann demonstrierte damals ebenfalls gegen seine Kandidatur und Wahl. Ausgerüstet mit Kamera und Mikrophon nahm sie damals die „Abgründe der österreichischen Seele“¹¹⁶ auf. Diese entstandenen Bilder und Töne fasste sie zusammen, um sie ungefähr 30 Jahre später, 2018, in ihrem Dokumentarfilm *Waldheims Walzer* (A 2018, R: Ruth Beckermann), der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Als ich das Material, das ich vor 30 Jahren bei Demonstrationen gegen Waldheim gedreht hatte, wieder sah, war ich schockiert. Hatte ich vergessen, wie leicht Emotionen gegen Andere geschürt und von populistischen Politikern benutzt werden können? In *Waldheims Walzer* versuche ich zu analysieren, was damals los war. Und uns heute leider bekannt vorkommt, wenn wir an Trump, Kurz/Strache und andere Meister der „alternativen Fakten“ und des Populismus denken.¹¹⁷

1986 enthüllte das österreichische Nachrichtenmagazin *Profil* und die *New York Times* Waldheims Vergangenheit in der nationalsozialistischen Sturmabteilung (SA) und im nationalsozialistischen Studentenbund (NSDStB).¹¹⁸ Nach diesen Enthüllungen, hielt er sich auffällig bedeckt.¹¹⁹ In Waldheims Autobiographie *Im Glaspalast der Weltpolitik* von 1985 verschwieg er konsequent Teile seiner Vergangenheit während des Zweiten Weltkriegs.¹²⁰ Von 1942-1944 diente Waldheim der Deutschen Wehrmacht am Balkan als Übersetzer des

¹¹⁴ Vgl. Rathkolb, Die paradoxe Republik, 38 f.

¹¹⁵ Synopsis. *Waldheims Walzer*. Ein Film über Lüge und Wahrheit. Über ‚alternative Fakten‘. Über individuelles und kollektives Bewusstsein. URL: <http://www.waldheimswalzer.at/de/content/synopsis/> (abgerufen 22.08.2019).

¹¹⁶ Ebd.: *Waldheims Walzer* URL: <http://www.waldheimswalzer.at/de/content/synopsis/> (abgerufen 22.08.2019).

¹¹⁷ Ebd.: *Waldheims Walzer* URL: <http://www.waldheimswalzer.at/de/content/synopsis/> (abgerufen 22.08.2019).

¹¹⁸ Vgl. Lehngruth, Waldheim und die Folgen, 93.

¹¹⁹ Vgl. Dominik Kamalzadeh, ‚Waldheims Walzer. Ruth Beckermann. ‚Österreichische Journalisten knieten vor Waldheim‘, Der Standard, URL: <https://next.derstandard.at/story/2000088499577/ruth-beckermann-oesterreichische-journalisten-knieten-vor-waldheim> (30.06.2019).

¹²⁰ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis ,13.

dortigen Befehlshabers General Löhr im griechischen Saloniki. Zur gleichen Zeit, als Wehrmachtssoldaten auf Befehl von Löhr, hunderttausende Jüdinnen und Juden aus Griechenland in die Konzentrations- und Vernichtungslager nach Auschwitz deportierten.¹²¹ Seine Aussage „Ich habe im Krieg nichts anderes getan als Hunderttausende andere Österreicher, nämlich meine Pflicht als Soldat erfüllt“¹²² löste Empörung, aber auch intensive und anhaltende Diskussionen aus. Dadurch „zeigten sich Chancen, daß die realitätsarme Einfachheit in realistische Differenziertheit übergeht.“¹²³ Analog zur Affäre Waldheims sorgte der „Haider-Coup“ für Aufsehen in Österreich. Im September 1986 wurde der als liberal geltende Obmann der Freiheitlichen Partei Österreichs, Norbert Steger, gestürzt und Jörg Haider konnte, unter großen Jubel und Zurufen, Stegers Position einnehmen.¹²⁴ Für die Selbst,- und Fremdwahrnehmung Österreichs im Ausland, war die Affäre Waldheim insofern prägend, da diese zu einer Beeinträchtigung des internationalen Ansehen Österreichs beitrug.¹²⁵ Die Waldheim Affäre kann als ein Prolog für das „Ende der Fiktion einer bewältigten Vergangenheit“¹²⁶ betrachtet werden. Sie symbolisierte die Wandlungen der österreichischen und europäischen Erinnerungskultur. Was bis dahin weitgehend als verdrängt und vergessen galt, die Erfahrungen im „Dritten Reich“, stand plötzlich vor der österreichischen Bevölkerung. Vor allem die parteipolitische Konfrontation mit Österreichs Rolle im Nationalsozialismus nahm ihre Anfänge mit der Waldheim-Affäre.¹²⁷ Somit trug die Waldheim Debatte einen großen Teil dazu bei, dass diverse Narrative der NS-Vergangenheit ans Licht rückten, die bis zu diesem Zeitpunkt von der Opferthese überlagert waren. „Die österreichische Lebenslüge, die da lautet: Wir sind 1938 besetzt worden, wir sind 1945 befreit worden, was dazwischen geschehen ist, dafür konnten wir nichts“.¹²⁸ Diese konstruierte Mär, verbunden mit der Opferthese und dem nicht Beachten der eigenen Vergangenheit, begann zunehmend zu zerfallen. Neue Perspektiven auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs und ein Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft bedingten zudem kritische Auseinandersetzungen.¹²⁹ Mit der Affäre Waldheim fand die mit der Opferthese zusammenhängende Amnesie allmählich ein Ende. Geschichtspolitisch sollte eine

¹²¹ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 13.

¹²² Uhl, Das ‚erste Opfer‘, 26.

¹²³ Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 44.

¹²⁴ Vgl. Ebd.: 13.

¹²⁵ Vgl. Lehngruth, Waldheim und die Folgen, 92f.

¹²⁶ Heidmarie Uhl, Zwischen Versöhnung und Verstörung. Eine Kontroverse um Österreichs historische Identität fünfzig Jahre nach dem ‚Anschluss‘, Wien 1992, 15.

¹²⁷ Vgl. Lehngruth, Waldheim und die Folgen, 11.

¹²⁸ Hermann Langbein, Darf man vergessen?, in: Anton Pelinka, Erika Weinzierl (Hg.), Das große Tabu-Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1997, 13.

¹²⁹ Vgl. Uhl, Das ‚erste Opfer‘, 42.

Neuorientierung auf die „Eiszeit der Erinnerung“¹³⁰ folgen. Maßnahmen wie Entschädigungen, Restitutionen oder die Rehabilitation von NS-Opfern, staatliche Inszenierungen von Gedenkjahren bzw. die geschichtspolitisch relevanten Denkmal-, Museums- und Ausstellungsdebatten folgten und lieferten einen Beitrag zur österreichischen Gedächtnisgeschichte nach der Ära Waldheim.¹³¹

Simon Wiesenthal¹³² setzte sich beharrlich und hartnäckig gegen die Interessens- und Gleichgültigkeit gegenüber TäterInnen und deren Verbrechen im NS-Regime, ein. Er stand Waldheim politisch nahe und war zunächst von Waldheim Unschuld überzeugt.¹³³ Wiesenthal war jedoch nach den Enthüllungen empört über Waldheims Vergangenheit. Eine eingesetzte Historikerkommission konnte Waldheim jedoch keine unmittelbare Beteiligung an Kriegsverbrechen nachweisen. Seine Berichte und Angaben zu seinem Kriegsdienst und Funktion im Nationalsozialismus entsprachen allerdings nicht den Tatsachen. Waldheim wies vorerst immer alle Anschuldigen von sich und gab nur jene Geschehnisse zu, die durch Dokumente klar belegt werden konnten.¹³⁴ Er betonte dabei immer, dass er sich an fast nichts mehr erinnern konnte.¹³⁵ Waldheim verschwieg und bagatellierte seine Tätigkeiten während des Krieges.¹³⁶

3.3 Amnesie oder Bemühung um Aufarbeitung?

In Diskussionen über die Auseinandersetzung und Aufarbeitung der österreichischen Geschichte des Nationalsozialismus kommt es oftmals zur Verwendung des unterschiedlich interpretierbaren Begriffs der „Vergangenheitsbewältigung“. Diese Arbeit spart den Begriff bewusst aus, lediglich eine kurze Erläuterung findet statt. „Vergangenheitsbewältigung“ fokussiert auf moralische und ethische Handhabungen von Gesellschaften, die sich mit ihrer eigenen historischen Vergangenheit beschäftigen.¹³⁷ Ähnlich wie Verdrängung oder Verleugnung verweist der Ausdruck der Bewältigung auch auf psychologische Betrachtungsweisen. Die Verwendung des Terminus suggeriert, dass Vergangenheit, in dem

¹³⁰ Ulf Brunnbauer (Hg.), *Eiszeit der Erinnerung. Vom Vergessen der eigenen Schuld*, Wien 1999.

¹³¹ Vgl. Lehngruth, *Waldheim und die Folgen*, 12.

¹³² Simon Wiesenthal wurde 1908 im altösterreichischen Galizien, heutige Ukraine, geboren. Er überlebte das Konzentrationslager Mauthausen und machte sich zur Lebensaufgabe, NS-VerbrecherInnen ausfindig zu machen und vor Gericht zu bringen. Wiesenthal starb 2005 in Wien.

¹³³ Vgl. Lebenslauf Simon Wiesenthal, Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien (VWI), URL: <https://www.vwi.ac.at/index.php/institut/simon-wiesenthal/lebenslauf-simon-wiesenthal> (abgerufen 22.08.2019).

¹³⁴ Vgl. Helmut Gruber, *Antisemitismus im Mediendiskurs*, Wiesbaden 1991, 59.

¹³⁵ Vgl. Lehngruth, *Waldheim und die Folgen*, 95.

¹³⁶ Vgl. Ebd.: Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien, URL: <https://www.vwi.ac.at/index.php/institut/simon-wiesenthal/lebenslauf-simon-wiesenthal> (abgerufen 22.08.2019).

¹³⁷ Vgl. Walter Manoschek/ Thomas Geldmacher, *Vergangenheitspolitik*, in: Herbert Dachs u.a. (Hg.) *Politik in Österreich*, Manz 2006, 577-593, 578.

sie verdrängt oder verleugnet wird, bewältigbar sei.¹³⁸ Der Philosoph und Soziologe Theodor Adorno meint in seinem Aufsatz „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“:

Man will von der Vergangenheit loskommen: mit Recht, weil unter ihrem Schatten gar nicht sich leben läßt, und weil des Schreckens kein Ende ist, wenn immer nur wieder Schuld und Gewalt mit Schuld und Gewalt bezahlt werden soll; mit Unrecht, weil die Vergangenheit, der man entrinnen möchte, noch höchst lebendig ist. Der Nationalsozialismus lebt nach, und bis heute wissen wir nicht, ob bloß als Gespenst dessen, was so monströs war, daß es am eigenen Tode noch nicht starb, oder ob es gar nicht erst zum Tode kam; ob die Bereitschaft zum Unsäglichen fortweist in den Menschen wie in den Verhältnissen, die sie umklammern.¹³⁹

In der unmittelbaren Nachkriegszeit, legten das Verbot des Nationalsozialismus und das Kriegsverbrechergesetz die Grundlagen für eine Entnazifizierung und Bestrafung der NationalsozialistInnen. Entnazifizierung, abgeleitet vom amerikanischen Begriff „De-Nazification“, wurde retrospektiv als ein nicht gelungenes oder unvollständig durchgeführtes Projekt gesehen.¹⁴⁰ Zwei juristische Grundlagen bestimmten die Regeln der Entnazifizierung. Zum einen das Kriegsverbrechergesetz von 1945, das jene Menschen zu bestrafen hatte, die während und im Zuge des Krieges aus politischer Gehässigkeit gehandelt haben und in Ausübung dienstlicher Gewalt Verbrechen begingen. Dies betraf vorwiegend oberste Funktionäre des NS-Führungsstabes. Zum anderen wurde das Gesetz über das Verbot der NSDAP 1945 beschlossen, das sich mit der Parteiorganisation als auch mit der Behandlung ehemaliger Nationalsozialisten beschäftigte. Durch das Verbot der NSDAP und all ihren Organisationen in Österreich wurden alle Mitglieder registriert und ihnen alle politischen Rechte genommen.¹⁴¹ Ziel der Entnazifizierungsgesetze war die Beseitigung nationalsozialistischer Elemente aus der Gesellschaft, wobei in Österreich primär die Entfernung von Personen mit NS-Vergangenheit aus beruflichen Positionen im Vordergrund des Interesses stand.¹⁴² Viele Personen waren jedoch weiterhin in einflussreichen Stellungen im öffentlichen und im privaten Sektor vertreten.¹⁴³ Als Grundlage für die Entnazifizierungsgesetze, allen voran das Verbotsgesetz von 1945, diente die Mitgliedschaft in der NSDAP und ihre Position in der Organisationshierarchie. Die Entnazifizierungsprozesse betrafen eine Vielzahl von Menschen der österreichischen

¹³⁸ Vgl. Günther Sandner, Hegemonie und Erinnerung. Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, 30 (2001) 1, 5-17, 6.

¹³⁹ Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a. M. 1963, 125-146, 125.

¹⁴⁰ Vgl. Maria Mesner (Hg.), Entnazifizierung zwischen politischem Anspruch, Parteikonkurrenz und kaltem Krieg. Das Beispiel der SPÖ, Wien/München 2005, 13.

¹⁴¹ Vgl. Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 67.

¹⁴² Vgl. Walter Schuster/Wolfgang Weber (Hg.), Entnazifizierungspolitik im regionalen Vergleich, Linz 2004, 16.

¹⁴³ Vgl. Mesner, Entnazifizierung zwischen politischem Anspruch, 13.

Bevölkerung. Im Jahr 1942 besaßen rund 540.000 Österreicherinnen und Österreicher eine Mitgliedschaft bei der NSDAP.¹⁴⁴ 1946 waren ungefähr 537.000 Personen, die registriert. Bei einer Bevölkerungszahl von ca. sieben Millionen Menschen in Österreich waren dies in etwa 7,5 Prozent.¹⁴⁵ Eine derart große Anzahl an BürgerInnen von der Gesellschaft auszuschließen galt als Unmöglichkeit. Für die österreichischen Parteien war das Wählerstimmenpotential wichtiger als die nationalsozialistische Vergangenheit vieler Menschen.¹⁴⁶ Die Wiederaufnahme ehemaliger Nationalsozialisten in etliche gesellschaftliche Bereiche und das Anwerben der beiden Großparteien um Wählerstimmen war vor allem bedingt durch das Entnazifizierungsgesetz von 1947. Viele österreichische NSDAP-MitgliederInnen wurden dadurch zu „Minderbelasteten“.¹⁴⁷ Österreich, als kleines Land Mitteleuropas, sollte sich, ob der prekären sozioökonomischen Situation von der Entnazifizierungs- und Reeducationspolitik – die Umerziehung zur Überwindung des Nationalsozialismus – hin zu einer Reorientierungspolitik wandeln und sich ideologisch und politisch in der Westallianz verankern, noch vor dem Kalten Krieg.¹⁴⁸

Öffentliche Erinnerungen wurden in Österreich, wie auch in vielen anderen europäischen Ländern, lange Zeit von „Daheimgebliebenen“ und Soldaten geschrieben.¹⁴⁹ Exilanten oder Opfer des NS-Terrors wie Jüdinnen und Juden, Roma und Sinti, Euthanasieopfer, Deserteure, Homosexuelle und viele andere, fanden in der österreichischen Erinnerung wenig bis gar keinen Ort und waren bis in die 1980er Jahre kaum vorhanden. „Anlasserinnerungen“ sollten für das Gedenken an die jüdischen Opfer in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern und an die überlebenden Exilanten dienen, allerdings blieben diese „unbewusst und indirekt“.¹⁵⁰ Eine 1984 stattgefundene Ausstellung zum österreichischen Bürgerkrieg (1934) symbolisierte „das Ende des Primats der Zwischenkriegszeit als der zentralen Geschichtsfrage in der damaligen Gegenwart.“¹⁵¹ Allmählich begann eine Verschiebung in der Auseinandersetzung von Geschichtsbildern im öffentlichen Diskurs. Primär festigte sich die jedoch das Gedenken an die gefallenen Soldaten in der kollektiven

¹⁴⁴ Vgl. Gerhard Botz, Die österreichischen NSDAP-Mitglieder. Probleme einer quantitativen Analyse aufgrund der NSDAP-Zentralkartei im Berlin Document Center, in: Reinhard Mann (Hg.), Die Nationalsozialisten. Analysen faschistischer Bewegungen, Stuttgart 1980, 118.

¹⁴⁵ Vgl. Dieter Stiefel, Die Entnazifizierung in Österreich, Wien 1981, 93.

¹⁴⁶ Vgl. Mesner, Entnazifizierung zwischen politischem Anspruch, 13.

¹⁴⁷ Vgl. Stiefel, Die Entnazifizierung in Österreich, 101f.

¹⁴⁸ Vgl. Rathkolb, Die paradoxe Republik, 282.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.: 281.

¹⁵⁰ Ebd.: 281.

¹⁵¹ Ebd.: 282.

Erinnerung Österreichs.¹⁵² Mit der Affäre Taras Borodajkewycz¹⁵³, rund um seine antisemitischen und nazistischen Aussagen, fand ein Umbruch des dominierenden Geschichtsbilds von Gefallenen, statt.¹⁵⁴ Durch die Ermordung des Widerstandskämpfers Ernst Krichweger von einem rechtsradikalen Burschenschafter, im Zuge einer Demonstration gegen Borodajkewycz im Jahr 1965, kam es, mit der Errichtung des ersten, staatlichen Widerstandsdenkmals in Österreich, zu einem antifaschistischen Bekenntnis. Die Affäre Borodajkewycz stellt einen wichtigen Schritt für die österreichische Gedächtnisgeschichte dar und stand im Zusammenhang mit gesellschafts-politischen Wandel, vor allem mit der einsetzenden Reformphase ab den 1970er Jahren unter Bruno Kreisky.¹⁵⁵

SPÖ und ÖVP demonstrierten recht bald nach Kriegsende ihre Bereitschaft, ehemalige NationalsozialistInnen in ihren potenziellen Wählerkreis wieder aufzunehmen.¹⁵⁶ Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg legte beispielsweise die ÖVP 1945 ein Votum für das Wahlrecht einfacher NSDAP-MitgliederInnen ein, jedoch bekamen auch NS-Täter, wie Franz Murer, ehemaliger Kommandant des Ghettos von Vilnius, Parteiposten zugesprochen.¹⁵⁷ Die im Jahre 1949 neu gegründete konservativ-christliche, deutschnationale Partei „Verband der Unabhängigen“ (VdU), verfolgte das Vorhaben des sofortigen Endes der Entnazifizierungsgesetze und der kompletten Rehabilitierung ehemaliger NationalsozialistInnen.¹⁵⁸ 1949 zog der VdU mit 11 Prozent der Stimmen in den österreichischen Nationalrat ein, brach aber in den 1950er Jahren aufgrund interner Auseinandersetzungen, auseinander. Ein Jahr darauf begründete sich aus dem VdU die „Freiheitliche Partei Österreichs“ (FPÖ).¹⁵⁹

Seit den 1950er Jahren vermehrten sich Skandale, Aufregungen und Affären in Bezug auf NS-Kontinuitäten wobei Diskussionen „durch kurzes, heftiges Aufflackern und nachfolgendes rasches und rückstandsloses Verlöschen gekennzeichnet“ waren.¹⁶⁰ Einige Beispiele belegen die Wiedereingliederung ehemaliger Nationalsozialisten in die Gesellschaft und damit

¹⁵² Vgl. Heidemarie Uhl, Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese. NS-Herrschaft, Krieg und Holocaust im ‚österreichischen Gedächtnis‘, in: Christian Gerbel/ Manfred Lechner/ Dagmar C. G. Lorenz/ Oliver Marchart/ Vrääth Öhner/ Ines Steiner/ Andrea Strutz (Hg.), Transformationen gesellschaftlicher Erinnerungen. Studien zur ‚Gedächtnisgeschichte‘ der Zweiten Republik, Wien 2005, 50-85, 59f.

¹⁵³ Taras Borodajkewycz, ein bekennender Nationalsozialist und ehemaliger Professor für Wirtschaftsgeschichte an der Hochschule für Welthandel in Wien, der während seiner Lehrtätigkeit immer wieder antisemitische und rassistische Äußerungen von sich gab, sorgte für internationale Aufmerksamkeit und führte in Österreich zu einer gesellschaftlichen Debatte, bezüglich tabuisierter NS-Vergangenheit an Universitäten und Hochschulen.

¹⁵⁴ Vgl. Lehnguth Waldheim und die Folgen, 66.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.: 66.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd.: 86.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd.: 86f.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd.: 84.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.: 85.

¹⁶⁰ Ziegler/Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis, 30.

Kontinuitäten. Anton Reinthaller, bereits 1938 einer der führenden Personen in der österreichischen NSDAP und SS-General, wurde 1956 erster Bundesobmann der FPÖ. Im Zuge der Bundespräsidentenwahl 1957 kam es zu einem Bündnis zwischen Reinthaller und Julius Raab, dadurch war er hoch in der österreichischen Politik vertreten. Ein weiteres Beispiel für eine Reintegration in die österreichische Gesellschaft zeigt sich bei Walter Reder, ehemaliger SS-Sturmbannführer und Kommandant verschiedener SS-Totenkopf-Verbände während des Zweiten Weltkrieges. Er wurde allerdings nach dem Krieg in Italien wegen Massenmords rechtskräftig verurteilt, bekam aber dort einen bezahlten Rechtsbeistand. Nach seiner Verurteilung wurde ihm die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen. Als Reder wieder zurück nach Österreich kam, wurde er vom damaligen FPÖ-Verteidigungsminister Friedhelm Frischenschlager empfangen. Diese skandalösen Ereignisse um personelle Kontinuitäten, führten allmählich zu einer Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der österreichischen Öffentlichkeit.¹⁶¹ Kontinuitäten des österreichischen Umgangs mit der NS-Zeit, äußerten sich in der dürftigen und mangelhaften Verfolgung von NS-TäterInnen und im miserablen Umgang mit diesen durch österreichische Behörden. Scharf kritisiert wurden diese Verfahren von Simon Wiesenthal. Er machte es sich zur Aufgabe, der österreichischen Bevölkerung ihre Verbrechen im Nationalsozialismus bewusst zu machen, fand aber wenig Unterstützung bei der Suche und anschließenden Verurteilung von NS-VerbrecherInnen. 1963 verwies Wiesenthal darauf, dass Friedrich Peter, Bundesparteiobmann der FPÖ 1958, Mitglied der Waffen-SS war. „Herr Peter hat sich nie von seiner SS-Vergangenheit distanziert. Im Gegenteil, er erklärte bei vielen Gelegenheiten in der Öffentlichkeit, daß er stolz darauf sei.“¹⁶² Während der ersten Regierungsperiode unter dem sozialdemokratischen österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky in den 1970er Jahren, fand Wiesenthal heraus, dass Peter seine nationalsozialistische Vergangenheit verschwiegen hatte. Wiesenthal machte Peters Vergangenheit publik. Daraufhin musste Wiesenthal mit Morddrohungen aus der Bevölkerung leben.¹⁶³ Peter kandidierte 1975 für das Amt des Vizekanzlers. Da die SPÖ nach den Wahlen die absolute Mehrheit erlangte, wurde er nicht zu diesem gewählt. Selbst der damalige Bundeskanzler Bruno Kreisky verteidigte Friedrich Peter und warf Wiesenthal vor, mit der Gestapo kollaboriert zu haben, allerdings konnte er keine Beweise vorlegen. Daraufhin entfachte 1975 ein Konflikt zwischen Kreisky und Wiesenthal. Wiesenthal klagte den Bundeskanzler, nahm aber später die Klage wieder zurück und Kreisky

¹⁶¹ Vgl. Anton Pelinka, Der verdrängte Bürgerkrieg, in: Anton Pelinka/ Erika Weinzierl (Hg.), Das grosse Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1987, 143-153, 148.

¹⁶² Maria Sporrer/ Herbert Steiner (Hg.), Simon Wiesenthal. Ein unbequemer Zeitgenosse, Wien/München/Zürich 1992, 174.

¹⁶³ Vgl. Ebd.: 211.

widerrief seine Anschuldigungen. Simon Wiesenthal wurde wegen seiner Arbeiten und Kritiken gegen das Vergessen und Verdrängen oftmals von der Öffentlichkeit diffamiert, verleumdet und abgewertet. In seinen letzten Lebensjahren verfolgte er das große Anliegen ein persönliches Archiv zu gründen, um dies der öffentlichen Forschung freizugeben. Auf Initiative wissenschaftlicher Einrichtungen und der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) in Wien, wurde 2002 ein internationales Zentrum für die Erforschung des Holocaust gegründet. Das Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien (VWI) dient zur Untersuchung, Recherche, Dokumentation und Vermittlung des Holocaust, Antisemitismus, Rassismus oder Nationalismus.¹⁶⁴

4 Kontinuitäten und Zäsuren sozialer und kultureller Charakteristika

Die Frage nach Kontinuitäten und Brüchen ist für die Analyse der österreichischen Filme von großer Wichtigkeit. Daher ist es sinnvoll soziale und kulturelle Eigenschaften wie Antisemitismus, Geschlechterrollen oder Generationenkonflikte seit Ende der nationalsozialistischen Ideologie eingehender zu beschreiben. Bedeutsam ist eine Definition der Charaktereigenschaften nach der autoritären Persönlichkeit Adornos und eine Bekanntmachung der Termini Vorurteil und Stereotype.

4.1 Hintergrund und Analyse der autoritären Persönlichkeit

Der deutsche Philosoph und Soziologe Theodor Wiesengrund Adorno, ein wichtiger Vertreter der Frankfurter Schule und der Kritischen Theorie, begann Ende des Zweiten Weltkrieges zusammen mit Erich Fromm, Else Frenkl - Brunswik, Daniel J. Levinson und R. Nevitt Sanford über den autoritären Charakter und über die NS-Vergangenheit zu forschen.¹⁶⁵ Nach Adornos Rückkehr aus der Emigration an die Frankfurter Universität, brachte die Forschergruppe eine der bedeutendsten und wichtigsten Studien der modernen Sozialwissenschaft heraus. Unter dem Titel *The Authoritarian Personality* erschien das Werk 1950 zuerst in englischer Sprache und sollte sich hauptsächlich der Antisemitismusforschung zuwenden. Ein Ziel der Studie war es, herauszufinden, wie empfänglich Menschen – befragt wurden wesentlich BürgerInnen der amerikanischen Mittelschicht – für antisemitische Vorurteile und Feindbilder sind.¹⁶⁶ Während des Arbeitsprozesses zur autoritären Persönlichkeit, verlagerte sich der Schwerpunkt immer mehr auf Vorurteilsforschung, die eine

¹⁶⁴ Vgl. Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien, URL:

<https://www.vwi.ac.at/index.php/institut/institutsprofil> (abgerufen 22.08.2019).

¹⁶⁵ Vgl. Jochen Fahrenberg/John M. Steiner, Adorno und die autoritäre Persönlichkeit, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56 (2004) 1, 127-152, 127.

¹⁶⁶ Vgl. Wolfgang Kraushaar, 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur, Hamburg 2000, 33.

bedeutende Facette des Antisemitismus ist. Über die Untersuchungen von Vorurteilen werden unterschiedliche Denkmuster autoritärer Persönlichkeiten erklärt. Seelische Beschaffenheit und psychologische Bedürfnisse bestimmen die jeweiligen Merkmale und die Aufnahmefähigkeit autoritärer Charaktere. Macht, starres Festhalten an Konventionen, Unterwürfigkeit, Fügsamkeit, Destruktion oder Zynismus sind zentrale Anzeichen.¹⁶⁷ Auch erweisen sich die masochistischen und sadistischen Neigungen als wichtige Bezugspunkte autoritärer Charaktere. Die autoritäre Unterwürfigkeit wird als masochistischer und die autoritäre Aggression als sadistischer Wesenszug eines Individuums gedeutet.¹⁶⁸ Adorno meint, dass die sado-masochistische Triebstruktur Voraussetzung und Konsequenz der sozialen Anpassung sei. „Das autoritäre Syndrom folgt dem ‚klassischen‘ psychoanalytischen Modell, das den Ödipuskomplex auf sadomasochistische Weise löst.“¹⁶⁹ Erich Fromm kreierte den Begriff des sozialen Charakters, der sich unter dem Druck von Umweltbedingungen generiert und keinesfalls vom gesellschaftlichen Ganzen isoliert werden kann. „Nach dieser Theorie formen Umweltkräfte den Charakter umso gründlicher, je früher sie in der Entwicklungsgeschichte des Individuums eine Rolle spielten.“¹⁷⁰ Das „potentiell faschistische Individuum, ein Individuum, dessen Struktur es besonders empfänglich für antidemokratische Propaganda macht“¹⁷¹, soll dabei analysiert werden. Die AutorInnen schafften eine Faschismus-Skala, die es möglich machen soll, unter anderem den autoritären Charakter zu beschreiben. In den Figuren der in dieser Arbeit zu analysierenden Filme finden sich die hier beschriebenen Charaktereigenschaften wieder.

- a) Konventionalismus: Starre Bindung an die konventionellen Werte des Mittelstandes.
- b) Autoritäre Unterwürfigkeit: Unkritische Unterwerfung unter idealisierte Autoritäten der Eigengruppe.
- c) Autoritäre Aggression: Tendenz, nach Menschen Ausschau zu halten, die konventionelle Werte mißachten, um sie zu verurteilen, ablehnen und bestrafen zu können.
- d) Anti-Intrazeption: Abwehr des Subjektiven, des Phantasievollen, Sensiblen.
- e) Aberglaube und Stereotypie: Glaube an die mystische Bestimmung des eigenen Schicksals; die Disposition, in rigiden Kategorien zu denken.
- f) Machtdenken und ‚Kraftmeierei‘: Denken in Dimensionen wie Herrschaft - Unterwerfung, stark - schwach, Führer - Gefolgschaft; Identifizierung mit Machtgestalten; Überbetonung der konventionalisierten Attribute des Ich; übertriebene Zurschaustellung von Stärke und Robustheit.

¹⁶⁷ Vgl. Fahrenberg/Steiner, Adorno und die autoritäre Persönlichkeit, 127.

¹⁶⁸ Vgl. Theodor W. Adorno, Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt a. M. 1995, 50.

¹⁶⁹ Ebd.: 322f.

¹⁷⁰ Ebd.: 7.

¹⁷¹ Ebd.: 1.

- g) Destruktivität und Zynismus: Allgemeine Feindseligkeit, Diffamierung des Menschlichen.
- h) Projektivität: Disposition, an wüste und gefährliche Vorgänge in der Welt zu glauben; die Projektion unbewußter Triebimpulse auf die Außenwelt.
- i) Sexualität: Übertriebene Beschäftigung mit sexuellen ‚Vorgängen‘.¹⁷²

Das Vorurteil

Für den Begriff Vorurteil existieren mehrere Definitionen, vorwiegend werden unter Vorurteile Ansichten verstanden, die sich von neutraler Begründung befreien.¹⁷³ Mit dem Ausdruck Vorurteil sind im Alltagsgebrauch Bewertungen verschiedener Sachverhalte gemeint, die hinsichtlich von Verallgemeinerungen oder Bewertungen entweder einzeln oder im Kollektiv erfolgen und meist als unangemessen betrachtet werden. Vorurteile sind allgemeine Urteile, die emotionelle Be- und Abwertungen umfassen.¹⁷⁴ Personen werden durch die vermeintliche Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe beurteilt. Unter Vorurteil wird auch die Ablehnung, die auf festgelegten Verallgemeinerungen fußt, verstanden. Diese Antipathie kann ausgedrückt oder gefühlt werden, sie kann sich auch entweder gegen eine Gruppe als Ganzes richten bzw. gegen einen einzelnen Menschen aufgrund seiner Mitgliedschaft in einer solchen Gruppe.¹⁷⁵

Das Stereotype

Stereotype kommt aus dem Griechisch und setzt sich aus stereos (fest, starr, hart) und typos (Bild, -artig) zusammen.¹⁷⁶ Ursprünglich stammt die Bezeichnung aus dem Buchdruckgewerbe, erst später

in der Psychiatrie und Psychologie beheimatet, verweist [das Stereotyp] auf etwas Unveränderliches, Starres. Die Stereotypenforschung hatte zunächst das Ziel, allgemeine Stereotype mit der Realität zu vergleichen und sie so zu widerlegen. Erst später wurde ihre soziale Funktion erkannt.¹⁷⁷

Der amerikanische Schriftsteller und Medienkritiker Walter Lippmann brachte 1922 mit seinem Buch *Public Opinion* die Bezeichnung in die Sozialwissenschaften. Er meinte, dass Stereotype Bilder in den Köpfen der Menschen produzieren, die von der Gesellschaft definiert wurden und die die Empfindung und Auffassung von Menschen über fremde Gruppen und

¹⁷² Adorno, Studien zum autoritären Charakter, 45.

¹⁷³ Vgl. Der große Brockhaus in einem Band, 4. Aufl. Gütersloh/München 2010, 1107.

¹⁷⁴ Vgl. Susanne Karawanskij/ Rebecca Pates/ Daniel Schmidt/Doris Liebscher/ Heike Fritzsche (Hg.), Antidiskriminierungspädagogik. Konzepte und Methoden für die Bildungsarbeit mit Jugendlichen, Wiesbaden, 2010, 266.

¹⁷⁵ Vgl. Gordon Willard Allport, Die Natur des Vorurteils, Köln 1971, 23.

¹⁷⁶ Vgl. Lars-Eric Petersen/Iris Six-Materna, Stereotype, in: Hans-Werner Bierhoff/Dieter Frey (Hg.), Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie, Göttingen/Bern/Wien/Toronto/Seattle/Oxford/Prag 2006, 430-436, 430.

¹⁷⁷ Editha Marquardt, Visiotype und Stereotype. Prägnanzbildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text, Köln 2005, 64.

Kulturen bestimmen.¹⁷⁸ Stereotype verfügen über kognitive Konzepte die Pauschalisierungen und Verallgemeinerungen über einzelne Menschen und Gruppen enthalten. Menschen sehen sich dabei öfter als Teil einer Gruppe, anstatt als Individuen.¹⁷⁹

4.2 Antisemitismus als Denkmuster

In den anschließenden Analysen der Filme, werden anhand ausgewählter Figuren antisemitische Kontinuitäten und Brüche aufgezeigt.

Der komplexe Terminus Antisemitismus charakterisiert unterschwellige, aber auch bewusste Vorurteile gegenüber Jüdinnen und Juden. Antisemitismus lässt sich als „die Gesamtheit judenfeindlicher Äußerungen, Tendenzen, Ressentiments, Haltungen und Handlungen, unabhängig von ihren religiösen, rassistischen, sozialen oder sonstigen Motiven“¹⁸⁰ beschreiben. Verfolgungen, Vorurteile und antijüdische Handlungen gab es bereits in der griechisch-römischen Antike. In der Spätantike begründete sich der christliche Antisemitismus mit religiöser Basis, der sich über Mittelalter und Neuzeit bis heute fortsetzt.¹⁸¹ Die Kategorisierungen antisemitischer Umgangsformen und Vorurteile sind bedeutsam für die Begriffsdefinition. Es gibt verschiedene Typen des Antisemitismus wie der religiöse, rassistische, kulturelle, antizionistische, soziale, politische, sekundärer, oder latente.¹⁸² Eine verwendete Deutung, die unterschiedliche Dimensionen und Arten des Antisemitismus miteinschließt, brachte die amerikanische Historikerin und Soziologin Helen Fein, hervor:

[A] persisting latent structure of hostile beliefs toward Jews as a collective manifested in individuals as attitudes, and in culture as myth, ideology, folklore and imagery, and in actions – social or legal discrimination, political mobilisation against the jews, and collective or state violence – which results in and/or is designed to distance, or destroy Jews as Jews.¹⁸³

Laut Fein zeigt sich Antisemitismus beim einzelnen Menschen, als auch im Kollektiv von Gesellschaften. Beim Individuum äußert sich dieser über Werte und Einstellungen. Anders in Gesellschaften, dort manifestiert sich Antisemitismus hauptsächlich über Mythen, Bilder oder Ideologien. Sigmund Freud, der selbst unter antisemitischen Agitationen litt, fokussierte in

¹⁷⁸ Vgl. Thomas Petersen/Clemens Schwender (Hg.), Visuelle Stereotype, Köln 2009, 8.

¹⁷⁹ Vgl. Andreas Zick, Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse, Münster 1997, 44.

¹⁸⁰ Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Berlin/Boston 2015, 3.

¹⁸¹ Vgl. Jerome A. Chanes, Antisemitism. A Reference Handbook, Santa Barbara 2004, 5f.

¹⁸² Vgl. Susan Gniechwitz, Antisemitismus im Lichte der modernen Vorurteilsforschung. Kognitive Grundlagen latenter Vorurteile gegenüber Juden in Deutschland, Berlin 2006, 11f.

¹⁸³ Helen Fein, The persisting question. Sociological Perspectives and Social Contexts of Modern antisemitism, Berlin/New York 1987, 67.

den 1930er Jahren vermehrt auf die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus. Freud ließ den Antisemitismus in seine Psychoanalyse einfließen. Dabei überträgt er den Ödipuskonflikt auf den jüdischen und christlichen Glauben.¹⁸⁴ Für die Erforschung des oben beschriebenen autoritären Charakters von Adorno, ist die Beschäftigung mit dem Antisemitismus von großer Bedeutung. In diesem ist der Antisemitismus ein wichtiger Faktor der Vorurteilsforschungen. Adorno und der deutsche Philosoph Max Horkheimer verfassten mit *Dialektik der Aufklärung* eine ihrer bedeutenden Arbeiten zur Kritischen Theorie. 1944 während des nationalsozialistischen Terrors, im amerikanischen Exil entstanden, untersuchten sie die historischen, ökonomischen und psychoanalytischen Charakterzüge und Elemente des Antisemitismus. Sie fabrizierten dazu eine Gesellschaftsanalyse, führten psychoanalytische Erklärungen aus, setzten sich mit Faschismus auseinander und beschäftigten sich mit der Frage, wie es möglich ist, dass eine fortschrittliche Gesellschaft zu derartiger Barbarei fähig ist.¹⁸⁵ Das Herausbilden psychischer Mechanismen, die zum Antisemitismus führen, lässt sich laut Adorno und Horkheimer von der jeweiligen Gesellschaftsform herleiten.

Der Antisemitismus hat seine Basis in objektiven gesellschaftlichen Verhältnissen ebenso wie in Bewußtsein und Unbewußtsein der Massen. Aber er aktualisiert sich als Mittel der Politik: als eines der Integration auseinanderweisender Gruppeninteressen; als die kürzeste und ungefährlichste Art, von einer Lebensnot abzulenken, zu deren Beseitigung andere Mittel verfügbar wären.¹⁸⁶

4.3 Geschlechterrollen: Macht und Aufbruch

Die Beschäftigung mit Geschlechterrollen ist für die Analysen der Filme relevant: Die Unterdrückung der Frau in *Die Ausgesperrten*, die sexuelle Objektivierung in *Schamlos* oder die fügsame und ebenso sich widersetzende Protagonistin in *38-Auch das war Wien*.

„Gender ist der Mechanismus, durch den Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit produziert und naturalisiert werden“¹⁸⁷ Das von der amerikanischen Philosophin Judith Butler konstruierte Verständnis von Geschlecht, ist Basis ihrer dekonstruktivistischen Theorie. Sie kritisiert die Ansichten, dass es eine natürliche Zweigeschlechtlichkeit gibt und dass das

¹⁸⁴ Vgl. Wolfgang Hegener, Sigmund Freud, in: Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Berlin/München 2009, 249-251, 250.

¹⁸⁵ Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1988.

¹⁸⁶ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Vorwort, in: Paul W. Massing, *Vorgeschichte des politischen Antisemitismus*, Frankfurt a. M. 1988, V-VIII, VIII.

¹⁸⁷ Judith Butler, *Gender Regulierungen*, in: Urte Helduser/Daniela Marx/Tanja Paulitz/Katharina Pühl (Hg.), *under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt a. M., 2004, 44-57, 47.

„biologische“ Geschlecht (sex) angeboren sei.¹⁸⁸ Dagegen wird Gender meist als soziales Geschlecht bezeichnet, wobei sexuelles Begehren im engen Zusammenhang mit Gender steht. Der 1987 von Candace West und Don H. Zimmerman entstandene Ansatz des *doing gender* sieht das Geschlecht als soziale Konstruktion. Nicht die natürlich vorgegebene Zweigeschlechtlichkeit, sondern die diversen kulturellen Geschlechter Konstruktionen stehen dabei im Mittelpunkt.¹⁸⁹ Das „soziale“ und „biologische“ Geschlecht werden zu gesellschaftlichen Konzepten. Im traditionellen gesellschaftlichen Bild wird die Ansicht vertreten, dass Heterosexualität die Norm sei. Gender und Sexualitäten sind dagegen wendig und wandelbar und keine festgelegten Identitäten. Sie werden von der jeweiligen Zeit und im Kontext geformt und vom „biologischen“ Geschlecht beeinflusst.¹⁹⁰

Feministische Theorien unterschieden seit den 1970er Jahren zwischen sex und gender.¹⁹¹ Die Merkmale, Wesenszüge und Besonderheiten von Frauendarstellungen in den Filmanalysen sind von großer Bedeutung. Daher befasst sich der nächste Abschnitt, ausgehend vom Frauen unterdrückenden NS-Regime bis zur Reformpolitik der Regierung Kreisky, mit der Rolle der Frau und ihrer gesellschaftlichen Stellung.

Für die Beschäftigung mit dem NS-Idealbild der Frau, ist die Einbindung der im Nationalsozialismus entstandenen Bewertungskategorien wichtig. Positive und negative Eigenschaften, wie Intelligenz oder Aussehen waren an die Kategorie „Rasse“ gebunden.¹⁹² „Ebenso wie für andere nationalsozialistische Ideen gilt für das offizielle Frauenbild und die Frauenpolitik, daß sie nichts genuin Neues enthielten und daß auf Altbekanntes zurückgegriffen wurde.“¹⁹³ Das biologische Geschlecht von Frauen und Männern war ausschlaggebend für deren Einteilung in unterschiedliche Tätigkeitsbereiche, Eigenheiten, Aufgaben und Pflichten. Nach NS-Vorstellungen musste die Frau mütterlich sein, ihre Kinder erziehen, pflegen und trösten. Hingegen hatte der Mann hart und männlich zu agieren und war „Träger der Nation“.¹⁹⁴ Als „Lebensquell der deutschen Nation“ oder „lebenserhaltende und fortgebärende Kraft“ wurden Frauen bezeichnet und somit auf ihre Fähigkeit, Kinder zu

¹⁸⁸ Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, in: Linda J. Nicholson, *Thinking Gender*, New York/London 1990, 8.

¹⁸⁹ Vgl. Hannelore Faulstich-Wieland, *Doing Gender. Konstruktivistische Beiträge*, in: Edith Glaser/Dorle Klika/Annedore Pregel (Hg.), *Handbuch Gender und Erziehungswissenschaft*. Bad Heilbrunn 2004, 175-191, 176.

¹⁹⁰ Vgl. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal* 40 (1988) 4, 519-531, 519f.

¹⁹¹ Vgl. Nina Degele, *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn 2008, 67.

¹⁹² Vgl. Georg Tidl, *Die Frau im Nationalsozialismus*, Wien 1984, 36.

¹⁹³ Susanna Dammer, *Nationalsozialistische Frauenpolitik und soziale Arbeit*, in: Hans-Uwe Otto/Heinz Sünker (Hg.), *Soziale Arbeit und Faschismus. Volkspflege und Pädagogik im Nationalsozialismus*, Bielefeld 1986, 269-287, 273.

¹⁹⁴ Vgl. Tidl, *Die Frau im Nationalsozialismus*, 45.

gebären sowie Mutter und Hausfrau zu sein, reduziert.¹⁹⁵ Sie mussten Mann und Staat dienen und übernahmen im Laufe des Krieges häufig die Arbeitsplätze der im Krieg kämpfenden oder gefallenen Männer.¹⁹⁶ Verschiedenartige Propaganda von der Frau als Mutter und Bewahrerin der im NS-Regime bedeutungsvollen Familie, wurden verbreitet und sollten fester Bestandteil der Bevölkerung werden. Ehe und Familie waren sehr wichtig für den Fortbestand des „Arischen“ im NS-Regime.¹⁹⁷ Das nationalsozialistische deutsche Mutterkreuz, als „Ehrenkreuz der deutschen Mutter“ bezeichnet und „sichtbares Zeichen des Dankes des Deutschen Volkes an kinderreiche Mütter“¹⁹⁸, wurde nur an Frauen verliehen, die viele Kinder hatten oder „deutschblütig“ waren. Frauen die Gefängnisstrafen absitzen mussten oder eine illegale Abtreibung durchführen ließen, hatten nicht die Möglichkeit diese Auszeichnung zu bekommen.¹⁹⁹ Die Rolle der Frau und Mutter war „rassisch“ geprägt. Jüdinnen und alle nicht „deutsch-arischen“ Frauen, die nicht den „rassischen“ Kennzeichen entsprachen, waren vom NS-Idealbild ausgeschlossen und wurden verfolgt oder ermordet.²⁰⁰ Die (nicht verfolgte) weibliche Bevölkerung teilte sich während des Nationalsozialismus in „Täter, Opfer, Mitläufer, Zuschauer, Widerstandskämpfer und Helfer“²⁰¹, auf. Eine der bekanntesten WiderstandskämpferInnen, die sich gegen das NS-Regime wehrten, waren die Geschwister Scholl. Als Mitglieder der Widerstandsgruppe *Die Weiße Rose* verteilten Sophie und Bruder Hans Scholl Flugblätter gegen den Nationalsozialismus. 1943 wurden die Geschwister Scholl und andere Mitglieder in München hingerichtet.²⁰² In *Die Ausgesperrten* wurden zwei Charaktere nach ihnen benannt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war das traditionelle monogame, heterosexuelle, patriarchale und katholisch beeinflusste Familien-Idealbild Österreichs fest in der österreichischen

¹⁹⁵ Vgl. Tidl, Die Frau im Nationalsozialismus 74.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd.: 74.

¹⁹⁷ Vgl. Claus Mühlfeld/ Friedrich Schönweiss, Nationalsozialistische Familienpolitik. Familiensoziologische Analyse der nationalsozialistischen Familienpolitik, Stuttgart 1989, 21.

¹⁹⁸ Vgl. Irmgard Weyrather, Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die ‚deutsche Mutter‘ im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 1993, 55.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd.: 57f

²⁰⁰ Vgl. Florence Hervé, Zwischen Anpassung und Widerstand. Zur Lage der Frauen und zum Widerstand 1933 bis 1945, in: Florence Hervé (Hg.), Geschichte der deutschen Frauenbewegung, Köln 1995, 111-125, 111f.

²⁰¹ Gisela Bock, ‚Ganz normale Frauen. Täter, Opfer, Mitläufer und Zuschauer im Nationalsozialismus‘, in: Kirsten Heinsohn/Barbara Vogel/Ulrike Weckel (Hg.), Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland Frankfurt a. M. 1997, 249–251, 261.

²⁰² Vgl. Widerstand der Weißen Rose. Flugblätter gegen Hitler, Bundeszentrale für politische Bildung, URL: <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/60944/widerstand-der-weissen-rose> (abgerufen 08.07.2019).

Gesellschaft weit bis in die 1980er Jahre verankert. Diese Gesellschaftsmuster wurden nur sehr zögerlich hinterfragt und angezweifelt.²⁰³

Für die Frauen war es eine besonders schwierige Zeit – und es tut mir heute noch leid, dass die Frauen damals keine Stimme hatten. Sie waren stumm, sind neben ihren Männern gesessen und haben hin und wieder vielleicht genickt oder verneint. Erst langsam hat man etwa aus Frankreich gehört, dass es dort emanzipierte Frauen wie Edith Piaf oder Simone de Beauvoir gibt. Aber das war für uns alles sehr weit weg.²⁰⁴

Für die Zweite Republik, zählte das Wahlrecht für Frauen, das nach 1918 eingeführt wurde, zu einer Errungenschaft, wobei die soziale, politische oder ökonomische Gleichberechtigung der Geschlechter bis heute nicht erreicht ist.²⁰⁵ Nachdem die von 1966 bis 1970, unter Josef Klaus und der ersten amtierenden Ministerin Österreichs Grete Rehor, alleinregierende ÖVP von Bruno Kreisky und der SPÖ abgelöst wurde, kam es zu bedeutsamen und maßgebenden Entwicklungen und Veränderungen in der sozial-gesellschaftlichen Struktur Österreichs.²⁰⁶ Für die gesellschaftliche Stellung der Frauen waren dies wichtige historische Zäsuren, die sich durch die Reformtätigkeiten der Regierung Kreisky in den 1970er Jahren bemerkbar machten. Die Familienrechtsreform war eine essentielle Maßnahme und wichtiger Schritt zur rechtlichen Gleichstellung von Frau und Mann. Bis zu diesem Zeitpunkt galt der Ehemann als Oberhaupt der Familie und hatte die Vormundschaft über seine Frau. Durch die Einführung der Fristenlösung – Entkriminalisierung des Schwangerschaftsabbruchs – 1975 und der Einstellung von Johanna Dohnal als erste Staatssekretärin für allgemeine Frauenfragen 1979, waren weitere soziale Veränderungen wahrnehmbar.²⁰⁷

4.4 Generationenkonflikt: Alt und Jung im Spannungsverhältnis

Von den USA ausgehend entwickelte sich in den 1960er Jahren eine Jugendbewegung, die sich recht schnell auf andere Teile der Welt ausbreitete. Entstandene Gegenkulturen sollten die vorherrschenden Gesellschaftsordnungen in Frage stellen. Jugendliche forderten neue, alternative Lebensweisen, kritisierten und lehnten u. a. die Konsumorientiertheit und die bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen ab. 1968 weiteten sich zunehmend Proteste und Demonstrationen aus. Jugendliche und Studierende erkannten im, Zuge der 1968er

²⁰³ Vgl. Rolf Schwendter, Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur? in: Reinhard Sieder/Heinz Steinert/Emmerich Talos (Hg.), Österreich 1954-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1995, 166-175, 171f.

²⁰⁴ Johanna Schwanberg, „Akteurinnen im Aktionismus. Anna Brus und Carola Dertnig im Gespräch mit Johanna Schwanberg“, in: Silvia Eiblmayr (Hg.), Carola Dertnig. Nachbilder einer ungleichzeitigen Gegenwart, Innsbruck/Wien 2006, 49-55, 50.

²⁰⁵ Vgl. Johanna Gemacher/Maria Mesner, Land der Söhne. Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik, Innsbruck/Wien/Bozen 2007, 13.

²⁰⁶ Vgl. Schwendter, Das Jahr 1968, 167.

²⁰⁷ Vgl. Erna Appelt, Rahmenbedingungen und Etappen österreichischer Gleichstellungspolitik, in: Erna Appelt (Hg.), Gleichstellungspolitik in Österreich. Eine kritische Bilanz, Innsbruck 2009, 25-43, 35.

Bewegung, die Wichtigkeit, die sozialen und politischen dominierenden Missstände aufzuzeigen und sich gegen diese aufzulehnen. Parallel fanden internationale Solidaritätskundgebungen gegen den Vietnamkrieg und für Frieden, Demokratisierung und Selbstbestimmung, statt.²⁰⁸ Nicht nur auf dem europäischen und amerikanischen Kontinent, sondern auch in Afrika und Asien fanden die sozialen Umbrüche Widerhall und wuchsen daher zu einer weltweiten Bewegung heran.²⁰⁹ Die Studentenbewegungen, der Generationenkonflikt aber auch das Heranreifen freien und kritischen Denkens, nicht zuletzt in der medialen Berichterstattung, prägten diese Periode.²¹⁰

Freierer Umgang mit Sexualitäten, aber auch dem Erstarken individueller Freiheiten von Menschen ist prägend für den entstandenen Generationenkonflikt, ausgetragen zwischen Kriegs- und Nachkriegsgeneration. Die Elterngeneration und deren großer Unwille zu einer kritischen Thematisierung und nicht ausreichender Aufarbeitung des Nationalsozialismus, standen dabei im Fokus.²¹¹ Verantwortlich für eine unterdrückende, repressive Gesellschaft wurde die alte Kriegsgeneration gemacht, da sie sich nicht ihrer NS-Vergangenheit stellten. Diese Auseinandersetzungen verdeutlichen verschiedene Grundhaltungen, die der Generationenkonflikt thematisiert.²¹² „Die Gesellschaft habe versäumt, das Dritte Reich hinter sich zu lassen und wahrhaft demokratisch zu werden. Die Beteiligung von Nazis an der Regierung unterstrich diesen Eindruck nur noch.“²¹³

Bedeutend für den Generationenkonflikt und die 1968er Bewegung in Österreich, war das starke Wirtschaftswachstum der 1950er Jahre, dies führte vor allem zu ansteigenden Konsumverhalten.²¹⁴ Dieses neue, durch den erreichten Wohlstand einsetzende vermehrte Konsumieren wurde stark kritisiert. Die bereits diskutierte Affäre Borodajkewycz gilt als „Österreich-Vorspiel zu 1968“²¹⁵. Der Generationenwechsel veranlasste die Politik, neue Formen und Modelle zu entwickeln, wobei Modernisierung und Demokratisierung der Gesellschaft zentral waren. Außerdem stellte er den Beginn diverser Reformphasen dar, die

²⁰⁸ Vgl. Manuel Gogos, *The whole world is watching. Internationale Solidarität und Synergien 1968*, in: Andreas Schwab (Hg.) *Die 68er. Kurzer Sommer-lange Wirkung*, Frankfurt a. M. 2008, 147.

²⁰⁹ Vgl. Hartmut Kaelble, *Sozialgeschichte Europas. 1945 bis zur Gegenwart*, Bonn 2007, 306f.

²¹⁰ Vgl. Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, 456f. Zitiert nach: Heidemarie Uhl, *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese. Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses*, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Berlin 2004, 482-508, 490.

²¹¹ Vgl. Hubertus Butin, *Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren*, in: *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (Hg.) Hubertus Butin, Köln 2006, 169-174, 171.

²¹² Vgl. Axel Schildt, *Rebellion und Reform. Die Bundesrepublik der Sechzigerjahre. Zeitbilder*, Bonn 2005, 10.

²¹³ Mark Kurlansky, *1968. Das Jahr, das die Welt veränderte*, München 2007, 172.

²¹⁴ Vgl. Roman Sandgruber, *Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien 1995, 474f.

²¹⁵ Elisabeth Welzig, *Die 68er. Karrieren einer rebellischen Generation*, Wien 1985, 45.

zuerst von ÖVP und ab den 1970er Jahren von der sozialistischen Regierung Kreiskys gestaltet wurden.²¹⁶ Die 1968er Bewegung erreichte in Österreich nicht diese Dimension, wie vergleichsweise in Deutschland oder Frankreich, dennoch kam es auch in Österreich zu einer Politisierungswelle der Jugendlichen und Studierenden. Jedoch lässt sich feststellen, dass der Drang für kulturelle und gesellschaftliche Änderungen und Forderungen in Österreich groß war. Protestiert wurde gegen das Establishment, gegen patriarchale Familienstrukturen, gegen die hierarchische Kirche und vor allem gegen die veralteten Strukturen an den Universitäten. Die Gesellschaft sollte liberalisiert und demokratisiert werden.²¹⁷ Ein wichtiger Kritikpunkt, vor allem in Deutschland und Österreich, war der Umgang mit der Auseinandersetzung der NS-Vergangenheit. Österreichs Beteiligung am Nationalsozialismus und Holocaust war jedoch „kein Thema der Studentenbewegung“²¹⁸. Aufgrund fehlender Auseinandersetzungen mit Nationalsozialismus und Holocaust in den Schulen oder in Familien wurden eventuelle familiäre Mitwirkungen im NS-Regime aus dem kommunikativen Gedächtnis beiseitegelassen.²¹⁹

Vernachlässigte Themen wie Emanzipation und Gleichberechtigung der Frauen bekamen erst Ende der 1970er Jahre Relevanz. Mit der Waldheim Affäre 1986 kam es wieder zu vermehrtem politischen Engagement.²²⁰ Einer Studie zufolge meinten 1988 etwa 50% der Befragten unter 30 Jahren, dass Österreich eine Mitschuld am „Anschluss“ hat, hingegen sprechen sich bei den über 50-jährigen mehr als zwei Drittel für den Opferstatus aus.²²¹

Zentral erscheint der Charakter der Kunst im Zusammenhang mit der 68er Bewegung in Österreich zu sein. Durch vorausschauende, weitblickende Überlegungen provozierten Menschen mit ihrer Kunst und Aktionen elementare Wandlungen der Gesellschaft. Einhergehend entwickelte sich in den 1960er Jahren ein stetes Heranwachsen kritischer Hinterfragungen gesellschaftlicher, politischer oder wirtschaftlicher Verbindungen und Haltungen in der Kunst - vor allem stand die Konsumgesellschaft in massiver Kritik - die in enger Beziehung zur 68er Bewegung standen.²²² KünstlerInnen verwendeten vermehrt ihre Körper und rückten damit das gegenwärtige künstlerische Geschehen, die Kunstgenese in den Vordergrund, aber das fertige Werk in den Hintergrund. Mit ihren Bestrebungen versuchten sie den Materialismus der Gesellschaft abzulehnen.

²¹⁶ Vgl. Uhl, Das ‚erste Opfer‘, 25.

²¹⁷ Vgl. Lehnguth, Waldheim und die Folgen, 48.

²¹⁸ Paulus Ebner/Karl Vocelka, Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb, Wien 1998, 149.

²¹⁹ Vgl. Lehnguth, Waldheim und die Folgen, 50.

²²⁰ Vgl. Ebd.: 51.

²²¹ Tony Judt, Die Vergangenheit ist ein anderes Land. Politische Mythen im Nachkriegseuropa. Transit 6, 1993 87-120, 100.

²²² Vgl. Butin, Kunst und Politik, 170f.

4.5 „Kunst, um die Kunst zu verlassen“²²³: Wiener Aktionismus

Aus einer konservativen Nachkriegsgesellschaft entwickelten sich kritische Geister einer neuen Generation, die schließlich in der 1968er-Bewegung kumulierten. Die Kunst sollte als wichtiges Ausdrucksmittel der Systemkritik dienen. Bereits in den 1950er Jahren strebte die „Wiener Gruppe“ danach, die bestehenden gesellschaftspolitischen Zustände mittels Kritik zu überwinden und zu dekonstruieren. KünstlerInnen und LiteratInnen hatten großen Einfluss auf den sich in dieser Zeit entwickelnden Wiener Aktionismus, der danach strebte, dem Verdrängen und Vergessen der NS-Zeit mittels Kunst entgegenzuwirken. Provokante Aufführungen sollten eine Gesellschaftsänderung evozieren. Vorbild des Wiener Aktionismus war die von den USA ausgehenden Happening und Fluxusbewegung. Zu den HauptvertreterInnen des männlich dominierten Wiener Aktionismus zählen Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler. Zu einen der wenigen KünstlerInnen, die sich behaupten konnten, zählt die österreichische Filmmacherin und Künstlerin Valie Export. Mit ihrem Künstlernamen versuchte sie sich gegen patriarchale Konventionen in der Gesellschaft aber auch in gegen die Vorherrschaft der Männer in der Kunstwelt zu wehren. Mit ihrer Kunst, stellte sie soziale, sexuelle und kulturelle Tabus in Frage und setzte sich für die Gleichberechtigung der Frauen ein.²²⁴

Ritualisierungen der Aktionen standen in engem, kritischem Zusammenhang mit der bewegungslosen, konservativ-religiösen Einstellung der österreichischen

Nachkriegsgesellschaft. „Die Wiener Aktionisten bekämpfen den Staat, den Faschismus, die Kirche, die den Einzelnen und dessen sexuelle Befreiung unterdrückten.“²²⁵ Österreichische Universitäten waren in der Nachkriegszeit und weit darüber hinaus von einem äußerst konservativem Weltbild geprägt.²²⁶ Im Zuge der österreichischen 68er-Bewegung kam es zu Hörsaalbesetzungen an den Universitäten, hierbei sorgte die Aktion „Kunst und Revolution“, besser bekannt als „Uni-Ferkelei“ (der Begriff wurde nach der Aktion von Boulevard-Medien



Abb. 1: Flugblatt der Aktion „Kunst und Revolution.“

²²³ Hubert Klocker, Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel. (Viennese Actionism. Vienna 1960-1971. The Shattered Mirror), zweisprachig erschienen, mit einem Vorwort von Konrad Oberhuber, Klagenfurt 1989, 89-112, 100.

²²⁴ Vgl. Sylvia Szely, EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT, Wien 2007, 7.

²²⁵ Butin, Kunst und Politik, 241.

²²⁶ Vgl. Paulus Ebner/Karl Vocelka, Die zahme Revolution, 12.

geprägt), für große Aufregung. Am 7. Juni 1968 fand diese im Hörsaal 1 des NIG (Neues Institut Gebäude) der Universität Wien statt. Otto Muehl, Günter Brus, der sich mit Kot beschmierte während er die österreichische Bundeshymne sang, Valie Export, Peter Weibel und Oswald Wiener, aber auch StudentInnen, beteiligten sich.²²⁷ Mit dieser Aktion stellten sie sich gegen politische und kulturelle Obrigkeiten und Mächte und trugen dadurch maßgeblich am Interesse und Bekanntheitsgrad des Wiener Aktionismus, auch über die Grenzen Österreichs hinweg, bei. Kirche, Politik, große Teile der Bevölkerung und die Medien reagierten schockiert oder verstört auf diese Ereignisse. Unter anderen wurden Peter Weibel, der den Begriff Wiener Aktionismus 1969 prägte, sowie Günter Brus nach dieser Aktion aufgrund von Herabwürdigung österreichischer Staatssymbole und Blasphemie festgenommen und verurteilt. Um sich der Haftstrafe zu entziehen, emigrierte Brus nach Berlin.²²⁸ 1976 kehrte er, vom Bundespräsidenten Rudolf Kirchschläger amnestiert, wieder nach Österreich zurück, musste aber eine Geldstrafe bezahlen.²²⁹ In Europa und in einigen anderen Teilen des Globus vollzog sich mit den 1968er Bewegungen der Beginn eines Modernisierungsprozesses hin zu mehr oder weniger offenen Denkweisen.

5 Filmschaffen in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg

Soziale und kulturelle Dimensionen werden nun in Verbindung mit dem österreichischen Filmschaffen nach dem Zweiten Weltkrieg gebracht und erläutert.

Als „hoffnungslos“ beschreibt der Filmwissenschaftler Walter Fritz die filmische Situation nach dem verheerenden, grausamen Zweiten Weltkrieg.²³⁰

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.²³¹

Für den österreichischen Nachkriegsfilm bedeutend ist, dass es im Jahr 1945 längere Zeit keine Filmproduktionen aus Österreich gab. Die österreichische Filmproduktionsgesellschaft

²²⁷ Vgl. Paulus Ebner/Karl Vocelka, Die zahme Revolution, 30.

²²⁸ Vgl. Eva Blimlinger, Wiener Aktionismus, Haus der Geschichte Österreich, URL: <https://www.hdgoe.at/wiener-aktionismus> (abgerufen 31.05.2019).

²²⁹ Vgl. 1968/2008 - Die Aktion ‚Kunst und Revolution‘ an der Uni Wien, URL: https://science.apa.at/site/natur_und_technik/detail?key=SCI_20180504_SCI77874887442090424 (abgerufen 31.05.2019).

²³⁰ Walter Fritz, Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film, Wien 1969, 179.

²³¹ Karin Moser, Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahre 1945-1955, in: Frank Stern/Julia B. Köhne/Karin Moser/Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger (Hg.), Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss, Wien 2007, 113.

Wien-Film GmbH war von den Nationalsozialisten entworfen worden, die aus der *Tobis-Sascha-Film Gesellschaft* entstammt, nachdem dort die jüdischen TeilhaberInnen und Mitwirkenden bis 1938 enteignet und vertrieben worden sind.²³² NS-Propagandafilme der *Wien-Film*, sollten erfreulich und positiv auf die Bevölkerung wirken, um von Krieg und Leid abzulenken.²³³ Die NS-Filme dienten als Transporteur propagandistischer, rassistischer und antisemitischer Inhalte. Rückblickend wurde im Österreich der Nachkriegszeit des Öfteren vergessen und verdrängt, dass die Produktionsgesellschaft *Wien-Film* durch die Nationalsozialisten entstanden war.²³⁴ Zahlreiche Propagandafilme des NS-Regimes wurden unter der Obhut der *Wien-Film* in Auftrag gegeben und fertiggestellt, wie beispielsweise *Leinen aus Irland* (D 1939, R: Heinz Helbig), *Liebe ist zollfrei* (D 1941, R: E. W. Emo), *Wien 1910* (D 1941, R: Emerich W. Emo) oder *Heimkehr* (D 1941, R: Gustav Ucicky).²³⁵ Auch nach dem Krieg zählte die *Wien-Film* bis 1985 weiterhin zu einer der wichtigsten Produktionsfirmen für Filme in Österreich.

Kitschige, vermeintlich idyllische Heimat- und Unterhaltungsfilme, in denen der Nationalsozialismus nur mehr oder minder eine Nebenrolle spielte, dominierten die österreichischen Leinwände der Nachkriegszeit.²³⁶ In der Zeit zwischen 1945 und den 1960er Jahren und darüber hinaus entstanden in Österreich sehr viele Heimatfilme, in denen Erkenntnis von Erlebnis wie auch objektive und nüchterne Welterfahrungen durch gefühlsbestimmte und ästhetische Wirklichkeitsaufbereitung ersetzt wurden.²³⁷ „Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs wurde im heimischen Nachkriegsfilm nur zögerlich thematisiert.“²³⁸ Das Geschehene versuchten diese Filme zu verdrängen, um gleichzeitig an vergangene, vermeintlich glorreiche Zeiten des Landes, beispielsweise an die Habsburgermonarchie, zu erinnern und hinzuweisen. Im Filmschaffen der Nachkriegsjahre wurde versucht, sich von den unmittelbaren Geschehnissen zu distanzieren indem nach „Identitätsstiftenden“ Merkmalen gesucht wurde. Der Habsburg-Mythos sollte auf glorifizierende Art und Weise die Tristheit und Kriegstraumata der Nachkriegsjahre überblenden und damit ein Verdrängen des Geschehenen unterstützen. Kaiser und Adel, u. a. die *Sissi* (A 1955, R: Ernst Marischka) Verfilmungen mit dem Schauspielersduo Romy Schneider und Karlheinz Böhm alias Kaiserin Elisabeth und Kaiser Franz Joseph, setzten

²³² Vgl. Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 114.

²³³ Vgl. Ebd.: 114.

²³⁴ Vgl. Ebd.: 114.

²³⁵ Vgl. Ebd.: 114.

²³⁶ Vgl. Fritz, *Geschichte des österreichischen Films*, 179.

²³⁷ Pia Janke (Hg.), *Jelinek Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, 277.

²³⁸ Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 113.

Werte wie Traditionsbewusstsein, Katholizismus oder Friedfertigkeiten, in Szene. Ein anderes prominentes Beispiel für die Verherrlichung der Monarchie und „Feier der historischen Kontinuität“²³⁹ war *Der Engel mit der Posaune* (A 1948, R: Karl Hartl). Das filmische Schaffen Österreichs in der Nachkriegszeit widmete sich dem Erzählkino. Die Aufmerksamkeit richtete sich dabei vermehrt auf Narrationen von Einzelpersonen und deren Suche nach einem Platz in der Gesellschaft.²⁴⁰ Neue Erzählweisen oder veränderte Funktionen der Filmbilder blieben vermehrt aus. Zerstörung, Leid, Hunger oder das Zeigen ruinierter Infrastruktur waren für die Nachkriegsleinwände nur bedingt tauglich und wurden ausgeblendet.²⁴¹ Stattdessen dominierten verklarte Darstellungen der k. u. k. Monarchie, filmische Adaptionen von Biographien berühmter Persönlichkeiten oder Literaturverfilmungen die Filmlandschaft. Krieg, Faschismus, Holocaust oder NS-Regime kamen im Erzählkino eine geringe Bedeutung zuteil – bis auf ein paar Ausnahmen, die in dieser Arbeit noch thematisiert werden. Geschichten wurden meist linear und eindimensional präsentiert. Bereits ab 1946 gab es in Österreich, unter den vier Besatzungsmächten der Alliierten, wieder erste Filmproduktionen. *Glaube an mich* von Regisseur Geza von Cziffra aus dem Jahr 1946 gilt als die erste Produktion nach Kriegsende, die eine Drehlizenz erhielt.²⁴² Einer der beliebtesten Filme des Nachkriegskinos war *Der Hofrat Geiger* (A 1947, R: Hans Wolff).²⁴³ Der österreichische Kabarettist und Schauspieler Helmut Qualtinger setzte sich künstlerisch-satirisch mit dem österreichischen Geschichtsverständnis dieser Zeit auseinander. Mit seinem Theaterstück *Der Herr Karl* – ein Einaktermonolog – das er in Zusammenarbeit mit Carl Merz verfasste, legte er, nach der Ausstrahlung im österreichischen Rundfunk 1961, den Grundstein für eine große Diskussion in Österreich. In diesem charakterisiert Qualtinger einen opportunistischen Durchschnittsösterreicher.²⁴⁴ Für Österreich begann nach dem Zweiten Weltkrieg die Suche nach Selbstfindung, Demokratie und Eigenstaatlichkeit. Im internationalen Filmschaffen nach 1945 kam es in diversen Ländern relativ rasch zu etwaigen einflussreichen Erneuerungen. Von Italien ausgehend, kam es zu einer neorealistischen Wende wie die *Nouvelle Vague* in Frankreich der späten fünfziger Jahre. Das *Free Cinema* aus Großbritannien der 1960er Jahre kommend und der *Neue*

²³⁹ Bert Rebhandl, Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, Wien 1996, 17-46, 18.

²⁴⁰ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 39.

²⁴¹ Vgl. Ebd.: 16.

²⁴² Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 18.

²⁴³ Vgl. Ebd.: 16.

²⁴⁴ Vgl. Heidmarie Uhl, Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese. Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Berlin 2004, 482-508, 490.

deutsche Film, prägten das filmische Schaffen nachhaltig. In Österreich gab es jedoch im Bereich der Spielfilme keine vergleichbare Strömung oder Wende.²⁴⁵ Nachdem die nationalsozialistische Gewaltherrschaft zu Ende war, zeigten österreichische Filme gerne Vertrautes und Gewohntes:

Stoffe, Formen des Erzählens, Personen, die auch in den Jahrzehnten zuvor prägend waren. Erprobte Plots, bewährte Schauspieler, eingeübte Bildausschnitte, ein eingängiger Rhythmus, der in Wien immer eher Walzer denn Marsch sein wollte, bestimmten das Geschehen auf der Leinwand. Das österreichische Kino kennt für das Jahr 1945 keine offenkundigen Zäsuren in der formalen Filmgestaltung.²⁴⁶

Wie bereits erwähnt, wurde das NS-Regime in Österreich als etwas von Außen Gekommenes wahrgenommen. Dies zeigte sich bald in einem österreichischen Selbstverständnis, das Verantwortung und Mitschuld am nationalsozialistischen Regime abweist. „Wir sind Österreicher, daher keine Deutschen, daher auch keine Nationalsozialisten.“²⁴⁷ Eine Auffassung, die prägend für etliche österreichische Filme der Nachkriegszeit ist. Im Filmschaffen der Nachkriegszeit stand die Distanz zu Deutschland im Fokus.²⁴⁸

5.1 Kontinuitäten in der Filmindustrie: Während und nach dem NS-Regime

Geschehenes kann sich im Laufe der Zeit verändern und in verwandelter Form und Qualität wiederkehren. Kontinuitäten, Brüche und Geschehnisse können neu erscheinen, kehren aber selten deckungsgleich wieder. Das Ende des Zweiten Weltkrieges und der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft war eine große Zäsur. Blicke auf Leinwände der unmittelbaren Nachkriegsjahre lassen bekannte Gesichter aus der nationalsozialistischen Zeit, Ähnlichkeiten in der Erzählstruktur und in der formalen Filmgestaltung wiedererkennen.²⁴⁹ Filme, die faschistische und propagandistische Inhalte zeigten und in denen ehemalige MitgliederInnen der NSDAP mitwirkten, wurden im Zuge der Entnazifizierung als Verbotsfilme kategorisiert und in den Rosenhügelstudios in Wien weggesperrt.²⁵⁰ Jedoch erscheinen viele Filmschaffende, die dem NS-Regime dienten, nach 1945 wieder auf den Leinwänden der Kinos. Film braucht Publikum. Diese Erkenntnis war ein Grund dafür, dass die österreichische Filmindustrie auf bewährtes, begabtes Personal zurückgriff. Kinos kamen

²⁴⁵ Vgl. Gottfried Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, Wien 1996, 18.

²⁴⁶ Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 88.

²⁴⁷ Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 120.

²⁴⁸ Vgl. Ebd.: 113.

²⁴⁹ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 88.

²⁵⁰ Vgl. Siegfried Beer, *Die Kultur- und Informationspolitik der britischen Besatzungsmacht in Österreich 1945-1955*, in: Karin Moser (Hg.), *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*, Wien 2005, 119-132, 128f.

in die Hände von „Ariseuren“ und Fachkräfte vergangener Tage wurden eingesetzt. ZuseherInnen wurden wenig bis gar nicht mit der nationalsozialistischen Vergangenheit konfrontiert, um sie damit nicht abzuschrecken.²⁵¹ Nach 1945 arbeiteten beim Film vermehrt Angestellte, die bereits im NS-Regime, aber auch schon davor in diesem Bereich tätig waren, wobei es sich hauptsächlich um die Produktion von Unterhaltungsfilmen, vor allem Lust- und Heimatfilme, handelte. Es gab in Österreich keine Tradition des politischen Films. Dies resultiert auch aus der Wiedereinsetzung des Personals aus der NS-Zeit, wobei viele Filmschaffende nach 1945 einen „Neuanfang“ erstrebten und auch erreichten.²⁵² Ob der personellen und narrativen Kontinuitäten schien es dem Nachkriegsfilm fast unmöglich, sich aus der Rolle des Transporteurs faschistischer Inhalte zu befreien.²⁵³

Kontinuitäten in der Erzählung weist beispielsweise *Der Pfarrer von Kirchfeld* (BRD 1955, R: Hans Deppe) auf, nach einem Volksstück von Ludwig Anzengruber, das 1914, 1937 und 1955 verfilmt wurde. Hierbei verdeutlicht sich ein Weg, der die Konturlosigkeit in der Formgebung und „das Einebnen der Charaktere sowie den ideologischen Bogen, der vom Austrofaschismus zur Nachkriegszeit reicht“²⁵⁴, beschreibt.

Gern gesehene SchauspielerInnen wie Hans Moser, Paul und Attila Hörbiger oder Paula Wessely, aber auch der Regisseur Franz Antel und viele andere prägten die Nachkriegsära der Heimatfilme. Schon in der NS-Zeit waren diese und andere Persönlichkeiten wie Hans Holt, Wolfgang Liebeneiner, Hedwig Bleibtreu und Erik Frey (bekannt für seine konsequente „Arisierung“ des Theaters in der Josefstadt) Hilde Krahle oder Maria Andergast als Stars nach 1945 weiter gefeiert worden.

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.²⁵⁵

Es würde den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen, wenn hier mehrere oder gar alle Personen, die den NS-Apparat in künstlerischer Weise unterstützten, aber nach dem Krieg unbehelligt ihren Tätigkeiten weiter nachgehen konnten, aufgelistet werden. Einige erwähnenswerte Beispiele sind die von dem österreichischen Regisseur Gustav Ucicky produzierten Filme. Ucicky drehte 1939 die *Wien-Film* Produktion *Mutterliebe* – 1954 unter dem Titel *Das Licht der Welt* von Regisseur Robert A. Stemmle und unter genauer

²⁵¹ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 112.

²⁵² Vgl. Gertraud Steiner, *Filmbuch Österreich*, Wien 1995, 44.

²⁵³ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 112.

²⁵⁴ Ebd.: 91.

²⁵⁵ Hugo Portisch/ Sepp Riff, *Österreich II. Die Wiedergeburt unseres Staates*, Wien 1985, 399.

Berücksichtigung von Ucickys Vorlage wiederverfilmt. Die Geschichte erzählt über das opferhafte Bemühen und Ringen einer verwitweten Mutter, die sich sehr stark für ihre vier Kinder einsetzt.²⁵⁶ Hier wird das oben beschriebene Frauenbild der nationalsozialistischen Ideologie gezeichnet, das u. a. vorsah, Frauen müssten automatisch auch Mütter sein.²⁵⁷

Gustav Ucicky produzierte für die Nationalsozialisten auch Unterhaltungsfilme, schaffte heroische Menschenbilder und drehte eindeutige, äußerst radikale Propagandafilme, wie *Heimkehr* (D 1941), in dem Paula Wessely eine tapfere „arische“ Mutter verkörpert und auch Attila Hörbiger eine Hauptrolle übernahm. Wie viele andere NS-Propagandafilme, entstand dieser im Auftrag des NS-Propagandaministers Josef Goebbels.²⁵⁸ Ucicky schaffte mit *Heimkehr* einen außerordentlich grauenhaften und schändlichen Höhepunkt rassistischer NS-Propaganda. Der Vorbehaltsfilm zeigt eine komplette Umdrehung und Umdeutung der historischen und sozialen Verhältnisse.²⁵⁹

Das österreichische Bundesministerium für Inneres bezeichnete Ucicky, der bereits ab 1933 Mitglied der SS war im Jahr 1947 als „politisch indifferent“²⁶⁰. Seine Wiederkehr in das österreichische Filmschaffen nach dem Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg konnte er mit *Singende Engel* (A 1947), ein musikalischer Film über die Wiener Sängerknaben, ohne große Hürden vollziehen. Er fand in den Produktionsfirmen *Vindobona Film* und im *Wiener Mundus*, Orte, in denen er seine filmischen Ideen verwirklichen konnte und sein letztes Projekt, *Das Erbe von Björndal* (A 1960), fabrizierte.²⁶¹ Paula Wessely, die für ihre Rolle in *Heimkehr* sehr gelobt wurde, bekam nach dem Zweiten Weltkrieg wegen ihrer Darstellung in diesem Film ein Berufsverbot. 1946 wurde es allerdings wieder aufgehoben und sie konnte auf der Bühne, vor der Kamera, aber auch als Filmproduzentin bis zu ihrem Tod im Jahr 2000 erfolgreich ihren Beruf ausüben.²⁶² Im Film *Der Engel mit der Posaune* (A 1948, R: Karl Hartl) konnte sich Wessely „von dieser Schuld, an der Hetzpropaganda des Dritten Reiches mitgewirkt zu haben [...] mit der Rolle als ‚Halbjüdin‘ wieder ‚reinwaschen‘ und mit ihr sinnbildlich sämtliche Österreicher und Österreicherinnen.“²⁶³

Ein weiteres Beispiel personeller Kontinuität lässt sich am Filmemacher Wolfgang Liebeneiner, von 1942-1945 Produktionschef des Filmunternehmens *Universum Film AG-*

²⁵⁶ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen, 91.

²⁵⁷ Vgl. Tidl, Die Frau im Nationalsozialismus, 74.

²⁵⁸ Vgl. Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 18.

²⁵⁹ Vgl. Kinoresonanzen, *Heimkehr*, Film Archiv Austria, URL: <https://www.filmarchiv.at/program/film/heimkehr/> (abgerufen 31.05.2019).

²⁶⁰ Büttner/ Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen, 112.

²⁶¹ Vgl. Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 18.

²⁶² Vgl. Georg Markus, *Die Hörbigers. Biografie einer Familie*, Wien 2006, 208f.

²⁶³ Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 123.

GmbH (kurz: UFA), erkennen.²⁶⁴ Er führte beim NS-Propagandafilm *Ich klage an* aus dem Jahr 1941 Regie, eine äußerst umstrittene Produktion über Euthanasie. 1945 wurde Liebeneiner inhaftiert und bekam ein Berufsverbot bis 1950 verhängt.²⁶⁵ Bereits zwei Jahre später konnte Liebeneiner im 1952 entstandenen Film *1. April 2000* die Regie übernehmen. Von der österreichischen Bundesregierung in Auftrag gegeben und von den Besatzungsmächten und kirchlichen Behörden unterstützt, sollte er u. a. die wegen stagnierender Staatvertragsverhandlungen verunsicherte Bevölkerung ablenken.²⁶⁶ Ein anderes Ziel des Filmes war es, den ÖsterreicherInnen wieder Selbstvertrauen zu geben und „Österreich und seine Kultur anderen Nationen gegenüber in bestem Lichte zu präsentieren.“²⁶⁷ In *1. April 2000* lässt sich deutlich der Opfermythos Österreichs erkennen. Keine Auseinandersetzung mit Krieg, Terror, Nationalsozialismus, Antisemitismus oder Holocaust findet in diesem Film statt, vielmehr zeigt sich ein offenbar kollektiver Vergessens- und Verdrängungsprozess.

Das österreichische Publikum bevorzugt Unterhaltungsfilme ohne Problematik“ [...], sie wollten in romantisch verklärten und heiteren Idealwelten dem Optimismus frönen und einfach vergessen. Filme über die unangenehme unmittelbare Vergangenheit ließen das jedoch nicht zu.²⁶⁸

Die Auffassung, dass sich alle österreichische Nachkriegsproduktionen unreflektiert mit der jüngsten Vergangenheit des NS-Regimes auseinandersetzen, entspricht allerdings nur bedingt der Wahrheit.²⁶⁹ Nennenswerte Beispiele thematisieren die nächsten Kapitel.

²⁶⁴ Vgl. Günther Dahlke/Karl Günther (Hg.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*, Berlin, 1988, 7.

²⁶⁵ Vgl. Antonio Pasinato (Hg.), *Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum*, Würzburg 2004, 78.

²⁶⁶ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 38.

²⁶⁷ Armin Loacker/Ernst Kieninger/Nikola Langreiter/Klara Löffler (Hg.), *1. April 2000. Die Kino-Utopie der Zweiten Republik*, Wien 2000, 11.

²⁶⁸ Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 134.

²⁶⁹ Vgl. Ebd.: 123.

5.2 Gegen das Verdrängen und Vergessen: Filme der Nachkriegszeit

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 und die persönliche Haltung jedes Einzelnen während des Nationalsozialismus wird hinterfragt.²⁷⁰

Es finden sich im filmischen Schaffen Österreichs auch Produktionen, die sich relativ bald nach 1945 mit den Gräueltaten des Krieges, dem NS-Regime, mit Antisemitismus und Verfolgung, Faschismus oder den Konsequenzen des Krieges beschäftigten und diese thematisierten. Georg Wilhelm Pabst, Regisseur, Drehbuchautor und Produzent, bekannt für seine gesellschaftskritischen Filme der Zwischenkriegszeit, *Die freundliche Gasse* (D 1929), *Das Tagebuch einer Verlorenen* (D 1929) oder *Westfront 1918* (D 1930), spielte eine wesentliche Rolle für visuelle Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit des Nationalsozialismus. Mit der Machtübernahme Hitlers 1933 nimmt Pabst ein kurzzeitiges Vertragsangebot in Hollywood an, allerdings kam er nur schwer mit den amerikanischen Produktionsbedingungen zurecht, sodass er bereits 1936 wieder zurück nach Frankreich kam.²⁷¹ Während des Krieges schaffte er es nicht, seinem Wunsch in die USA zu emigrieren, nachzugehen, sondern blieb bis Kriegsende in Deutschland, wo er zwei Filme, nach Vorstellungen dem NS-Staat entsprechend, fertigte.²⁷² Ihm wurde der Ruf eines Opportunisten nachgesagt, da er für das „Dritte Reich“ Filme inszenierte und zusammen mit der deutschen Regisseurin Leni Riefenstahl 1941 für ihren Film *Tiefland* arbeitete. Pabsts erster Film, bei dem er nach 1945 Regie führte, lautete *Der Prozeß* (A 1948), mit dem er international für Aufsehen sorgte und bei der Biennale in Venedig mit einer Auszeichnung belohnt wurde. Er versetzt die Handlung in ein ungarisches Dorf im Jahr 1882. Filmwissenschaftler äußerten sich zunächst sehr kritisch über diese Produktion, da dem Film fälschlicherweise antisemitische Positionen nachgesagt wurden. Dies ließ sich widerlegen. Es ist wohl eine der wenigen österreichischen Nachkriegsproduktionen, die sich am intensivsten mit Antisemitismus und Nationalsozialismus auseinandersetzten.²⁷³ Der Regisseur vollzieht in *Der Prozeß* ein paar Tabubrüche, die wegweisend für diverse Fehlinterpretationen waren.²⁷⁴ Vor allem die Darstellung orthodoxer Juden Ende des 19. Jahrhunderts die in der NS-Zeit als negative Stereotype der nationalsozialistischen Propaganda dienten, waren im Nachkriegsfilm Österreichs verpönt. Der Regisseur

²⁷⁰ Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 113.

²⁷¹ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 117.

²⁷² Vgl. Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 124.

²⁷³ Vgl. Ebd.: 124.

²⁷⁴ Vgl. Ebd.: 125.

[S]tellte die Bildästhetik der Nationalsozialisten 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.“²⁷⁵

Folgende Filme der Besatzungszeit in Österreich sind weitere wichtige Beispiele seriöser Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit. *Das andere Leben* (A 1948, R: Rudolf Steinböck), in diesem Film sind Rassenhass, Bereicherung an jüdischem Vermögen und die Frage der Pflichterfüllung zentral,²⁷⁶ außerdem dreht es sich in diesem Film um eine Freundschaft zwischen einer „arischen“ Frau und einer Jüdin in Wien. Eine ähnliche Beziehung, wenn auch zwischen Frau und Mann, findet sich in *38-Auch das war Wien* (A 1986, R: Wolfgang Glück), der in dieser Masterarbeit analysiert wird, wieder. *Die letzte Brücke* von 1953 (R: Helmut Käutner) *Duell mit dem Tod* (A 1949, R: Raul May, G. W. Pabst) oder *Der letzte Akt* (A 1955, R: G. W. Pabst), der die letzten Tage im Führerbunker zeigt – ein ähnliches Sujet thematisiert die Verfilmung *Der Untergang* (D 2004, R: Oliver Hirschbiegel). *Der letzte Akt* war ein äußerst erfolgreicher

deutschsprachiger Nachkriegsfilm in den USA. Er bekam hingegen in Österreich und Deutschland nur wenige positive Resonanzen, waren doch die Kriegsjahre noch sehr präsent und der Verarbeitungs- bzw.



Abb. 2: Szene aus *Der Prozeß*

Verdrängungsprozess stand erst am Anfang.²⁷⁷

In den Jahren 1946 bis 1955 wurden in Österreich zwischen 15 und 20 Spielfilme produziert, nur fünf widmeten sich aber der Vergangenheit des NS-Terrors.²⁷⁸

5.3 „Tiefer geht es nicht“²⁷⁹: Film in der Krise

Mit diesen titelgebenden Worten gaben 1963 viele österreichische Zeitungen über die filmische Situation in Österreich ein vernichtendes Urteil ab.²⁸⁰ Nach einem Höhepunkt der Filmproduktionen in den 1950er Jahren (37 Produktionen) war der österreichische Spielfilm

²⁷⁵ Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 125.

²⁷⁶ Vgl. Ebd.: 128.

²⁷⁷ Vgl. Ebd.: 131f.

²⁷⁸ Vgl. Stern/Köhne/Moser/Ballhausen/Eichinger (Hg.), *Filmisches Gedächtnis*, 132f.

²⁷⁹ Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien 1997, 257.

²⁸⁰ Vgl. Ebd.: 257.

in den 1960er Jahre von einer Filmkrise heimgesucht worden. Die Einführung des Fernsehgerätes in private Haushalte – in Österreich ab 1956 – und einhergehende gesellschaftliche Umbrüche wie vermehrte Freizeitmöglichkeiten, Motorisierung und Massentourismus, begünstigten die Filmkrise.²⁸¹ Ende der 1950er Jahre kam es, wegen dieser soziologischen Anlässe, zum allmählichen Ende des in der Nachkriegszeit dominierenden, traditionellen Monarchie- und Heimatfilms in Österreich, dennoch wurden Komödien und Lustspiele bis in die 1960er Jahre in den Kinos gezeigt.²⁸² Im Jahre 1958 waren es noch 122 Millionen Kino-BesucherInnen, 1963 hingegen nur mehr 84 Millionen.²⁸³ 1960 wurden nur noch 18 und 1970 bloß vier Filme produziert.²⁸⁴ Diese Bedingungen bestimmten die weiteren Verläufe und Entwicklungen des Filmschaffens in Österreich maßgeblich. Andere Faktoren, wie die deutsche Filmförderung von 1962, die Filmproduktionen mit einer Summe von 200.000 DM förderte, waren maßgeblich an der Verschlechterung der Filmsituation in Österreich beteiligt. Das entstandene internationale Desinteressierte am Kinospießfilm und der drastische Rückgang der Filmproduktionen bekräftigten diese Misere. Dadurch kam es auch zur Schwächung des vom amerikanischen abhängigen, deutschen Marktes. Der österreichische Filmmarkt wiederum war stark vom deutschen abhängig, daher wanderten viele Filmschaffende aus Österreich nach Deutschland aus.²⁸⁵ Zusätzlich kam dem Film in Österreich eher ein geringer Stellenwert zuteil, da dieser mehr als kommerzielles Produkt, das nach finanziellen Kriterien handelt, und weniger als Kunst verstanden wurde.²⁸⁶

Was uns nicht gelungen ist: ins offizielle Geschäft einzusteigen. Während die Bewegung des ‚Anderen Kinos‘ in Deutschland in das Fernsehen oder in das Kino und in die Kunst abwandern konnten, gelang uns das hier in Österreich nicht.²⁸⁷

Die Einführung von Kinosondersteuern sorgte dafür, dass die Filmwirtschaft finanziell schlecht positioniert war, stattdessen wurden mit den Steuergeldern Theater- und Opernhäuser subventioniert. Erst das 1981 eingeführt Filmförderungsgesetz setzte sich zum Ziel dem Film aus der Krise zu helfen, dies war vorerst aber nur bedingt erfolgreich. Dem österreichischen Film wurde von KritikerInnen das nicht Beachten ästhetischer Eigenschaften und Besonderheiten nachgesagt, dies führte zu Hinterfragung des Nutzens und der Sinnhaftigkeit einer Filmförderung in Österreich.²⁸⁸

²⁸¹ Vgl. Fritz, Geschichte des österreichischen Films, 181.

²⁸² Vgl. Steiner, Filmbuch Österreich, 68.

²⁸³ Vgl. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 123.

²⁸⁴ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen, 448f.

²⁸⁵ Vgl. Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987, 219.

²⁸⁶ Hans Scheugl, Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre, Wien 2002, 9.

²⁸⁷ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 262.

²⁸⁸ Vgl. Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 9.

5.4 Der Neue Österreichische Film

KünstlerInnen versuchten sich bereits seit den 1950er Jahren immer mehr von kommerziellen Heimatfilmproduktionen, mittels unabhängiger Experimental Filme zu distanzieren. Die Künstler Kurt Steinwendner und Wolfgang Kudrnofsky fabrizierten zusammen den ersten österreichischen Experimentalfilm im Jahr 1951 mit dem Titel *Der Rabe*. Peter Kubelka, Valie Export, Ferry Radax, Gustav Deutsch, Peter Weibel, Günter Brus, Kurt Kren, Otto Muehl oder Gottfried Schlemmer sind weitere wichtige VertreterInnen, der sich entwickelten Avantgardeszene. Schriftsteller und Drehbuchautor Gustav Ernst äußerte sich zur Situation des österreichischen Film vor den 1980er Jahren folgendermaßen:

Nach dem Krieg, nach den Filmen der Wien-Film, nach den Heimat- und Moserfilmen gab es keine andere Apparatur und filmische Infrastruktur als für eine solche Art von Filmen [Avantgardefilmen]. Der Avantgardefilm, würde ich kursorisch sagen, hat auf diese ökonomische Enge reagiert. Er hat nicht viel gekostet. Er war aber auch eine ästhetische Reaktion auf den Faschismus, auf die lange Pause und Absenz von der internationalen Kunstszene und Avantgarde [...].²⁸⁹

Für die Genese des Neuen Österreichischen Films waren die experimentellen Filme der Avantgarde, wie beispielsweise die Produktionen *Menschenfrauen* (A 1979/80) und *Praxis der Liebe* (A 1984/85) der Künstlerin Valie Export vorerst nur bedingt bedeutsam, da die österreichische Öffentlichkeit wenig Interesse an diesen alternativen Künsten zeigte.²⁹⁰ Zum Großteil zeigten die Macher der österreichischen Spielfilme jedoch Gleichgültigkeit gegenüber den künstlerischen und literarischen Bewegungen wie Wiener Aktionismus oder Wiener Gruppe.²⁹¹ Das Zeigen von Avantgarde- und Undergroundfilmen im Ausland bewirkte aber vermehrte internationale Kenntnisnahme über die gesamte österreichische Filmlandschaft. Daher darf der Avantgarde-Film für die Entwicklung des Neuen Österreichischen Films nicht bagatellisiert und unterschätzt werden.²⁹² Das österreichische Kino der 1970er Jahre wurde als eine Reaktion auf die gesellschaftspolitischen Reformen der Regierungen Kreisky gesehen, da vermehrt visuelle Beschäftigungen mit sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Themen, die kritische hinterfragt wurden, stattfanden.²⁹³

Der neue österreichische Spielfilm, der dann in den siebziger Jahren entstanden ist, speist sich aus vielen Quellen. [...] Er war eine Reaktion auf den Avantgardefilm, der offenbar allein zur Erkenntnis, zur Darstellung der Wirklichkeit nicht ausreicht, der bestimmte filmische Bedürfnisse der einzelnen Leute nicht befriedigte; eine Reaktion auf den Faschismus [und auf] diese alten, identitätsstiftenden und auch notwendigen

²⁸⁹ Büttner/ Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen, 215f.

²⁹⁰ Vgl. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 259f.

²⁹¹ Vgl. Rebhandl, Nachsaison, 22.

²⁹² Vgl. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 272.

²⁹³ Rebhandl, Nachsaison, 35.

Filme der Nachkriegszeit; eine Reaktion, wenn ich an die Autoren denke, auf die damalige Literatur.²⁹⁴

Durch das Filmfördergesetz 1981 und die damit verbundene Steigerung der Spiel- und der sich neu entwickelten Dokumentarfilmproduktionen, entstand eine Zäsur, die dem österreichischen Film zu einem Aufschwung verhalf. Dem österreichischen Film kam zu Beginn hingegen nicht die kulturelle internationale Bedeutung zuteil, wie dem Neujahrskonzert, dem Burgtheater, der Wiener Staatsoper oder den Salzburger Festspielen.²⁹⁵ In anderen Ländern entwickelten sich innovative Bewegungen und Filmströmungen, die das filmische Schaffen nachhaltig verändern sollten. Dies war in Österreich nicht der Fall, da keine „epochalen Filmumschwünge“²⁹⁶ vorhanden waren. Dadurch ergab sich die Schwierigkeit eines genauen Übergangs vom traditionellen Heimatfilm zum Neuen Österreichischen Film.²⁹⁷ Der neu entwickelte Film in Österreich ließ sich beliebig von diversen Filmströmungen anregen.²⁹⁸ Das Interesse der Filmschaffenden des Neuen Österreichischen Films, der den traditionellen Unterhaltungsfilm immer weiter zurückdrängte, war für die Auseinandersetzung mit dem Erinnern und Verdrängen bezüglich der Zeit des Nationalsozialismus, vorerst relativ gering. Stattdessen lag der Fokus auf den Kontinuitäten nationalsozialistischer Eigenschaften und Haltungen in der Zweiten Republik.²⁹⁹ Über einen exakten Entstehungszeitpunkt herrschen Unstimmigkeiten. Zum einen wird das Filmfördergesetz von 1981, zum anderen werden bereits frühere Produktionen dem Neuen Österreichischen Film zugeordnet.

„Neu“ ist mit keinem Qualitätskriterium verbunden, sondern meint das Wiedererstehen eines Spielfilms, welches nach dem schon erwähnten Zusammenbruch 1968 mit *Moos auf den Steinen* (Georg Lhotzky, 1968) seinen Ausdruck fand.³⁰⁰

Im Jahr 1968 wurden in Österreich sehr viele Avantgardefilme produziert. *Moos auf den Steinen* (A 1968, R: Georg Lhotzky), nach dem Roman des Autors Gerhard Fritsch, galt als einer der wenigen speziell für das Kino gefertigten Spielfilme.³⁰¹ Er gilt als erster Neuer Österreichischer Film, der Themen der NS-Zeit visualisiert und in Erinnerung ruft. Dieser

²⁹⁴ Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 215f.

²⁹⁵ Vgl. Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 13.

²⁹⁶ Rebhandl, *Nachsaison*, 18.

²⁹⁷ Ebd.: 18.

²⁹⁸ Vgl. Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 13f.

²⁹⁹ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind. Wolfgang Glück's 38-Auch das war* Wien, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 54.

³⁰⁰ Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 13.

³⁰¹ Vgl. Rebhandl, *Nachsaison*, 22.

Film versucht die „Bildsprache des österreichischen Films zu renovieren.“³⁰² *Heidenlöcher* (A 1986 R: Wolfram Paulus) und *Hasenjagd* (A/BRD 1994, R: Andreas Gruber) sind andere Filmbeispiele für die Weiterführungen der Motive aus *Moos auf den Steinen*.³⁰³ Der Film *38-Auch das war Wien* (A 1986, R: Wolfgang Glück) und *Welcome in Vienna* (A 1985, R: Axel Corti) oder *Eine blaßblaue Frauenschrift* (A 1984, R: Axel Corti) und *Wohin und zurück* (A 1985/86 Axel Corti), bieten für die Erinnerung und Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus ebenso wichtiges visuelles Material. Durch die Entwicklung von neuen Themen, Inhalten und Erscheinungsformen, ergaben sich neue Perspektiven im Filmschaffen. Viele RegisseurInnen und FilmemacherInnen konnten sich aufgrund dessen in Österreich etablieren, jedoch dominierten männliche Filmschaffende die Branche. „Gehen Sie auf die Straße und fragen Sie nach einer österreichischen Regisseurin. Ratlosigkeit wird sich breitmachen und manche werden entschuldigend den Namen Haneke murmeln.“³⁰⁴ Bis in die Gegenwart gibt es anteilmäßig weniger Frauen im Filmgeschäft, die medial unterrepräsentiert und unterbezahlt waren und sind. Filmemacherinnen versuchten sich allmählich in einer männerdominierenden Filmlandschaft Österreichs durchzusetzen. Jedoch wurden nicht nur Experimental-, sondern auch einige Spiel- und Dokumentarfilme aus den 1970er und 1980er Jahren unter der Regie von Frauen gedreht, wie Mara Mattuschkas *Kaiser Schnitt* (A 1987) oder Margarete Heinrichs *Zwielicht* (A 1979), *Atemnot* (A 1983) von Käthe Kratz oder auch Kitty Kinos *Karambolage* (A 1983). Österreichische Regisseurinnen wie Käthe Kratz, Susanne Zanke, Kitty Kino, Heide Pils und Margareta Heinrich forderten mit ihrer gegründeten Gruppe „Aktion Filmfrauen“ gleiche Verhältnisse für Frauen in den Gremien der Filmförderung – dies gelang jedoch nicht. In den 1990er Jahren war die Frauenquote wieder stark im Rückgang.³⁰⁵ Für den österreichischen Dokumentarfilm ist Ruth Beckermann sehr bedeutend, ihr Œuvre steht im engen Zusammenhang mit der österreichischen Geschichte. Prägend für visuelle Darstellungen von Themen und Motiven des Neuen Österreichischen Films, wie für die Auseinandersetzung mit der österreichischen Erinnerungskultur bezüglich des Nationalsozialismus und dem Aufzeigen des Alltags- und Neofaschismus in Österreich waren beispielsweise die Filme *Die Erben* (A 1982, R: Walter Bannert) oder *Der Bockerer* (A 1981, R: Franz Antel). Ab den 1980er Jahren orientierten sich die österreichischen Filme immer stärker am europäischen Kunstfilm, gezeigt in den Filmen

³⁰² Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 13.

³⁰³ Vgl. Rebhandl, Nachsaison, 24.

³⁰⁴ Andrea Heinz, „81:1. Unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich? An. Schläge, in: Das feministische Monatsmagazin. 2010, 5 (2010) 16-19, 17.

³⁰⁵ Vgl. Geschlechterpolitik. Käthe Kratz: „Ich bin froh heute nicht mehr 35 zu sein.“, Der Standard, URL: <http://diestandard.at/1171188> (abgerufen 10.02.2019).

Raffl (A 1983, R: Christian Berger) oder *Heidenlöcher* (A/BRD 1986, R: Wolfram Paulus), dies lässt sich aufgrund ihres exakten und abstrakten Bildaufbaues, erkennen. Moralisch-philosophische Beschäftigungen sind ebenso dafür charakteristisch. *Benny's Video* (A 1992, R: Michael Haneke) und der Film *Schmutz* (A 1986, R: Paulus Manker) verdeutlichen dies ebenso. Kinofilme wie *Donauwalzer* (A 1984, R: Xaver Schwarzenberger) oder *Welcome in Vienna* (A 1985, R: Axel Corti), sind dagegen mit ihrer Dramaturgie und Ästhetik eher dem Fernsehen verbunden.³⁰⁶

Laut Gottfried Schlemmer ist die Neue Österreichische Filmlandschaft durch eigene „unreine“ und „unfilmische“ Erscheinungsformen und Traditionen bestimmt. Als typische „unreine“ filmische Darbietungen nennt er die Produktionen *Exit...Nur keine Panik* (A 1980), *Die Ausgesperrten* (A 1982), beide von Regisseur Franz Novotny, *Hirnbrennen* (A 1982, R: Leopold Huber) oder auch den Film *Fleischwolf* (A 1990, R: Houchang Allahyari), die sich aufgrund von eigensinnigen und chaotischen Handlungsverläufen, ihres Figurenaufbaus und ihrer Ästhetik von traditionellen Linien loszulösen versuchten. *Schwitzkasten* (A 1978, R: John Cook), der für einen Spielfilm untypische dokumentarische Elemente einfließen lässt und *Kassbach* (1979, R: Peter Patzak), der sich mit Neofaschismus in Österreich beschäftigt, sind Beispiele normenabweichender visueller Bildsprachen.³⁰⁷

6 Film: Theorie und Methode

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen sich filmtheoretische Ansätze an kunsttheoretischen, philosophischen und psychologischen Erkenntnissen zu orientieren, wie der ungarische Regisseur und Schriftsteller Béla Balázs in seinem Werk *Der sichtbare Mensch* aus dem Jahr 1924, beschreibt.³⁰⁸ Filmtheorien dienten Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem als Hilfe zur Beschreibung der filmischen Ästhetik.³⁰⁹ Rudolf Arnheim, amerikanischer Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe, meint in seinem Buch *Film als Kunst* aus dem Jahr 1932, dass die Filmkunst „nicht vom Himmel gefallen ist sondern nach denselben uralten Gesetzen und Prinzipien arbeitet wie alle anderen Künste auch“³¹⁰ Film als Kunstform richtet sich nach den Traditionen des Theaters, der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik.³¹¹ Für die Film- und Medientheorie ist Arnheims *Film als Kunst* ein Standardwerk. Filmwissenschaft und Filmanalyse sind nicht zwingend uniform, denn diese

³⁰⁶ Vgl. Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 11.

³⁰⁷ Vgl. Ebd.: 11.

³⁰⁸ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/ Weimar 2007, 6.

³⁰⁹ Vgl. Ebd.: 6.

³¹⁰ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, München 1974, 11.

³¹¹ Vgl. Andreas Böhn/Andreas Seidler, *Mediengeschichte. Eine Einführung*, Tübingen 2008, 104.

kennen und benutzen unterschiedlichste Herangehensweisen. Der Aufbau der Filmtheorie, dem u. a. die Dramaturgie und Morphologie (Gattungs-, Genre-, Stiltheorie) zu Grunde liegen, „läßt sich darum etwa zwischen Analyse der Gestaltungsmittel, dramaturgischer Analyse, Stiluntersuchung [...] unterscheiden.“³¹²

6.1 Filmgestaltung und Ästhetik

Zur Herstellung eines Films braucht es immer eine Energiequelle, ohne diese kommt es zu keiner Bewegung der Bilder. Fließt kein Strom, wird mit der Muskelkraft der Hand gekurbelt.³¹³ Visuelle Gestaltungen beeinflussen Stimmungen und Gefühlslagen des Publikums und sind daher ein wesentlicher Bestandteil der Narration. Wie, was und warum etwas im Film dargestellt und gezeigt wird, ist wichtig für die Meinungs- und Bedeutungsbildung des Publikums. Gestaltungsmittel bestimmen die Filmästhetik und zeigen sich verantwortlich für die Emotionalisierung der ZuschauerInnen. Kontexte und Inhalte vermittelt der Film visuell und auditiv, wobei ästhetischen Mittel wie Licht, Kamera, Schnitt oder Ton diese zusätzlich stützen. Wie und ob ästhetische Gestaltungsmittel wirkungsvoll sind, ist daher ein subjektives Unterfangen.³¹⁴ Funktion und Aufgabe der Gestaltungsmittel eines Films ist es, dass ZuseherInnen lernen bewegte Bilder auf der Leinwand zu lesen und diese einzuschätzen. Für einen Kino-Film braucht es 24 Bilder pro Sekunde, um eine Bewegung darzustellen, dadurch kommt es auch zu einer Begrenzung der Belichtungszeit.³¹⁵

Licht und Farbe

Licht zählt zu einem wichtigen visuellen Gestaltungsmittel des Films. Für einen Film ist das Zusammenspiel von unterschiedlichen Lichtverhältnissen oder auch Farbabstufungen von großer Bedeutung. Die Farbgestaltungen dienen und unterstützen vor allem die Dramaturgie eines Filmes. Der Digitalisierung der Post-Production ist es geschuldet, dass die Differenz von Farbe und schwarz-weiß an Bedeutung verloren hat.³¹⁶ Licht und Schatten sorgen für Qualität und für dramatische Effekte eines Films.

³¹² Vgl. Peter Wuss, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin 1999, 20.

³¹³ Vgl. James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg 2009, 71.

³¹⁴ Vgl. Ines Müller, *Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer*, Universität Tübingen, URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/3446bd01eed7183d0e253b2dd8f6ad1a.pdf> (abgerufen 18.09.2018).

³¹⁵ Vgl. Monaco, *Film verstehen*. 91

³¹⁶ Vgl. Ebd.: 118.

Kamera und Bildgestaltung

Kamerabewegungen verknüpfen Bildelemente miteinander und wirken unterschiedlich auf Wahrnehmung und Narration. Durch Kamerafahrten-, und Bewegungen kann ein dynamisches Zusammenspiel zwischen Vorder-, und Hintergrund entstehen. Grundsätzlich wird zwischen den Kamerabewegungen Schwenk und Fahrt differenziert. Bei Schwenk bleibt die Kamera am Standpunkt und dreht sich um eine horizontale, vertikale oder diagonale Achse und bei Fahrten bewegt sich die Kamera auf ein Objekt zu (Ranfahrt), von einem Objekt weg (Rückfahrt), an mehreren Objekten vorbei (Seitfahrt) oder parallel zu einem sich bewegenden Objekt (Parallelfahrt) zu.³¹⁷

Einstellungsgrößen und Perspektiven

„Die Einstellung bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit.“³¹⁸ Kameraeinstellungen beziehen sich auf die Skalierung der handelnden Charaktere. Je nach Wahl des Objektivs ist diese Entscheidung für das Verständnis der Handlung wichtig und sorgt damit für die jeweiligen emotionalen und atmosphärischen Qualitäten, je nach Distanz zum Objekt.³¹⁹ Verschiedene Einstellungen, wie Totale, Halbtotale oder Close-up zeigen die zu übermittelnden Emotionen und Gefühle. Der Aufnahmewinkel von der Kamera zum Objekt führt zu einem Verhältnis zwischen BetrachterInnen und den gezeigten Personen oder Gegenständen.³²⁰ Durch Weitwinkelobjektive können größere Bildausschnitte oder auch größere Tiefenschärfe produziert werden. Der Einsatz von Teleobjektiven dient dazu in die Ferne zu blicken, wobei diese auch den Schärfebereich eingrenzen.

Der Establishing Shot wird meist am Beginn einer Szene eingesetzt, um das Publikum zu orientieren und den Handlungsraum zu präsentieren. Die Sicht aus der Vogelperspektive bzw. ein erhöhter oder sehr hoher Kamerastandpunkt kann Unterlegenheit, Einsamkeit, Schwäche, Machtlosigkeit, Erniedrigung oder Degradierung der dargestellten Person bedeuten. Eine niedrige Kameraposition, die von der Augenhöhe abweicht - Untersicht oder Froschperspektive - lässt hingegen Macht und Stärke entstehen.³²¹ Auch dient die Vogelperspektive als Beobachtung. Während Dialogen gibt die Schuss-Gegenschuss Variante, ein oft verwendetes Gestaltungsmittel, dem Betrachter eine abwechslungsreiche Sicht, immer aber unter Beibehaltung von 180 Grad, so dass dabei die Kamera sich immer auf einer Seite der Handlungsachse befindet. Eine Form das Publikum in die Handlung mit

³¹⁷ Vgl. Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 36.

³¹⁸ Ebd.: 34.

³¹⁹ Vgl. Ebd.: 34.

³²⁰ Vgl. Ebd.: 49.

³²¹ Vgl. Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 49.

einzu beziehen ist der Point of View shot. Diese „subjektive Kamera“ zeichnet sich durch unruhige, bewegungsreiche Kameraaktivitäten aus, um so die „subjektive Wahrnehmung auf den Betrachter zu übertragen.“³²² Es gilt allerdings zu beachten, dass „Absicht und reale Wirkung [...] nur innerhalb des jeweiligen Handlungskontextes zu bewerten“ ist.³²³ Folgende sind häufig verwendete Einstellungsgrößen:

Extreme Close-Up-Detailaufnahme

Eine intime Einstellungsgröße. Details, wie Augen, Mund, Hand, Nase oder Gegenstände wie eine Tasse werden in Großaufnahme gezeigt und füllen das Bild aus.

Close-Up-Großaufnahme

Close-Up's zeichnen sich durch sehr nahe Einstellungen aus. Der Kopf oder andere Körperteile sind im Bild. Meist fängt die Kamera dadurch diverse Gesichtsausdrücke ein. Auch können Objekte in Großaufnahme präsentiert werden.

Medium Shot-Nahaufnahme

Die Kamera zeigt den Körper von der Hüfte bis zum Kopf bzw. den Oberkörper.

Medium Long Shot-Amerikanische

Vom Knie aufwärts werden Charaktere dargestellt. Eine in Western Filmen häufig eingesetzte Einstellung, da bei dieser noch der Revolver im Halfter sichtbar ist.

Full Figure Shot-Halbtotale

Personen werden aus naher Distanz zur Gänze gezeigt, wobei Füße am unteren Rahmen und der Kopf ungefähr am oberen Rahmen erkennbar sind. Die Person rückt in den Mittelpunkt und füllt das Bildformat, allerdings wird auch die nähere Umgebung eingefangen.

Long Shot-Totale

Die ProtagonistInnen werden von der Kamera komplett eingefangen und gezeigt. Gleichzeitig wird die Umgebung dargestellt, somit hilft die Totale den ZuseherInnen zur Orientierung, da ein Überblick über Charaktere und Handlungsort geboten wird.

³²² Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 50.

³²³ Ebd.: 50.

Extreme Long Shot-Panorama

Die Entfernungen in dieser Einstellung sind sehr weit, den ZuseherInnen wird somit eine große Übersicht geboten. Menschen können bei diesen Einstellungen nicht mehr erkannt werden. Häufig werden mit dieser Einstellung Landschaften gezeigt.³²⁴

All diese Kameraeinstellungen sind für das Erzeugen eines Films wichtig, aber ebenso ist auch das was sich nicht vor der Linse abspielt, was nicht gezeigt wird für die Wirkung eines Filmes von Bedeutung.

6.2 Methode der Filmanalyse

Helmut Kortes *Einführung in die systematische Filmanalyse* ist in dieser Arbeit für die Filmanalysen ein unterstützendes Werk und zeigen folgende methodische Zugänge:

vom spontanen mehr oder weniger nachvollziehbaren intuitiven Filmessay über die literarische Filmbetrachtung, von cineastischen Einschätzungen bis hin zu kulturkritischen, psychologisch, soziologisch, politisch motivierten Untersuchungen ganzer Filmgruppen oder einzelner historischer Phasen.³²⁵

Für das Verständnis der verschiedenen Dimensionen von Filmen, sind historisch-gesellschaftliche Einflüsse und die festgelegten Realitäten „Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität, Wirkungsrealität“³²⁶ von großer Bedeutung:

Die Beschränkung der Filmanalyse allein auf den Film, ohne Berücksichtigung seiner Einbettung in eine zeitgeschichtliche, von weltanschaulichen und sozialen Konstellationen bedingte Situation, erkennt jedoch, daß auch der Film selbst [...] von der jeweiligen Gegenwart, in der er entstand, geprägt ist.³²⁷



Abb. 3: Dimensionen der Filmanalyse nach Helmut Korte

Die *Filmrealität* bezieht sich auf die Eruierung aller am Film selbst beobachtbaren Daten, Informationen oder Aussagen. Im Film wird auf Inhalt, formalen Aufbau und technischen Daten

oder auf den Einsatz von filmischen Mitteln, handelnder Personen, Handlungsorte als auch auf Handlungshöhepunkte geachtet.

³²⁴ Vgl. Anton Fuxjäger, Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie, Universität Wien, URL: <https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/o:105927/bdef:Content/get> (abgerufen 23.07.2019).

³²⁵ Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 17.

³²⁶ Ebd.: 23f.

³²⁷ Ebd.: 19.

Die *Bedingungsrealität* setzt sich mit der Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben, auseinander. Die historisch-gesellschaftliche Situation zur Entstehungszeit des jeweiligen Films wird aufgearbeitet. Der filmtechnische Entwicklungsstand, die filmische Gestaltung und die Stellung des Films im Vergleich zur zeitgenössischen Filmproduktion werden erörtert. Bezüge zu anderen Filmen werden hergestellt und andere Arbeiten des Regisseurs und dessen Teams und Produktionsfirma werden beleuchtet.

Die *Bezugsrealität* erarbeitet die inhaltlichen und historischen Problematiken, die im Film thematisiert werden. Außerdem werden Fragen, wie und in welchem Verhältnis die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des gemeinten Problems und zu den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen steht, gestellt. Die *Wirkungsrealität* setzt sich mit der Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen einschließlich Einsatzorte, Laufzeiten des Films, Intentionen der Hersteller und ähnlichem, auseinander. Hier spielt auch die Rezeptionsgeschichte eine große Bedeutung.³²⁸

Diese Dimensionen können unterstützend bei der Beantwortung von Forschungsfragen sein, setzen aber keine strikte Gliederungsvorgabe, der in dieser Arbeit angeführten Filmanalysen, voraus. „Film ist eine komplexe Erscheinung voller Widersprüchlichkeit, und seine theoretische Reflexion verlangt daher eine dialektische Sicht.“³²⁹ Konkrete Forschungsvorhaben und die jeweils dazugehörigen Daten werden in dieser Masterarbeit zusammengeführt, um daraus Erkenntnisse zu gewinnen.

Basis ist in jedem Fall die intensive Auseinandersetzung mit dem Produkt unter weitgehender Einbeziehung externer Informationen: In der Bestandsaufnahme wird die Filmstruktur (Inhalt, Handlungsaufbau, Erzählstrategie, Kameraaktivitäten, Detailanalyse ausgewählter Sequenzen etc.) einer differenzierten Analyse unterzogen, um so erste Erkenntnisse über die enthaltenen Botschaften und Handlungsangebote zu gewinnen.³³⁰

6.3 Feministische Filmtheorie

Die feministische Filmtheorie ist aufgrund von geschlechterspezifischen Repräsentationen und der Beschäftigung mit Kontinuitäten und Veränderungen sozialer und kultureller Themen wie Geschlechterrollen, Antisemitismus und Generationenkonflikte, für diese Arbeit bedeutsam. Sie setzt sich mit institutionellen Strukturen des Filmschaffens, mit Gender- und

³²⁸ Vgl. Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 23.

³²⁹ Wuss, Filmanalyse und Psychologie, 19.

³³⁰ Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 24.

Stereotypen, mit Herrschaftsverhältnissen und Identifikationsprozessen auseinander.³³¹ Erste feministische Filmtheorien gingen von der zweiten Frauenbewegung in den 1960er Jahren aus. Kritische Filmemacherinnen begannen die nach männlichen Vorstellungen inszenierten Frauenbilder und ihrer Stereotype in Hollywood Filmen zu hinterfragen und zu dekonstruieren. In den 1970er Jahren wurden erste feministische Studien verfasst und die Zeitschrift *Women and Film* gegründet, die sich auch mit feministischer Theoriebildung und Rezeption beschäftigte.³³² Die Gegen-Kino (Counter-Cinema) Bewegung versuchte patriarchale Strukturen und Vorstellungen aufzubrechen und zu kritisieren. Eine bedeutende Bewegung der feministischen Filmtheorie ist die *Images of Women*, die ihren Hauptfokus auf Darstellungen der Frauen und ihrer Körper legt und untersucht wie Stereotype gebildet und ob diese als negative oder positive Rollenmodelle charakterisiert werden.³³³ Frauen werden in Filmen oft zu Sexualobjekten oder Opfern stilisiert, dies ist ein Indiz dafür, dass Männer um den Wegfall ihrer sozialökonomischen und sexuellen Macht besorgt sind.³³⁴ Die psychoanalytischen Überlegungen Sigmund Freuds zur Schaulust wurden in den 1970er Jahren von der feministischen Filmkritik teilweise weitergeführt.³³⁵ Freud prägte den Begriff der Skopophilie, der Lust am Schauen.

In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten (...). Die Frau als Sexobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung (...). Der Blick ruht auf ihr (...).³³⁶

Um Filme zu dekodieren ist die psychoanalytische Methode eine wichtige Unterstützung. Die Filmtheoretikerin Laura Mulvey leistete mit ihrem Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (zu Deutsch „Visuelle Lust und narratives Kino“) aus dem Jahr 1975, einen sehr wichtigen Beitrag zur psychoanalytisch geprägten feministischen Filmtheorie. In Mulveys Text wird das Kino als Fortführung patriarchaler Gesellschaftsstrukturen beschrieben, indem männliche Vorstellungen ausschlaggebend für die Darstellung von Frauen sind. Sie beschäftigt sich mit der Anatomie und mit den Strukturen filmischer Blicke und definiert den sogenannten „male gaze“ (der männliche Blick), der durch Kamera und Handlung beeinflusst wird. Nach Mulvey entsteht Lust, wenn jemand als Objekt betrachtet wird.³³⁷ Durch Close-

³³¹ Vgl. Janet McCabe, *Feminist Film Studies. Writing the Woman into the Cinema*, London 2004, 1.

³³² Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London/New York 2006, 4.

³³³ Vgl. Ebd.: 6.

³³⁴ Vgl. Janet McCabe, *Feminist Film Studies*, 8.

³³⁵ Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008, 52.

³³⁶ Laura Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998, 389-408, 397.

³³⁷ Vgl. Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, 393.

Ups von Gesicht oder anderen Körperteilen entsteht eine Zurschaustellung. Die Verhältnisse im Kino verstärken und unterstützen voyeuristische Präferenzen und Vorlieben

[I]n einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, [...] die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt [wird]. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zu-geschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren „Angesehen-werden-Wollen“. [...] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt.³³⁸

Die nächsten Kapitel führen Filmanalysen folgender Neuer Österreichischer Filme aus, die sich mit Themen Geschlechterrollen, Generationenkonflikt und Antisemitismus, beschäftigen: Eddy Sallers *Schamlos* (A 1968), Franz Novotnys *Die Ausgesperrten* (A 1987) und Wolfgang Glücks *38-Auch das war Wien* (A 1986).

³³⁸ Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade* Frankfurt a. M 1994, 48-65, 55.

7 Sex, Crime and Clash auf österreichisch: SCHAMLOS (1968)

Der im Jahr 1968 veröffentlichte Film *Schamlos* war ein Novum in Österreich. Zur Auseinandersetzung mit dem österreichischen Gedächtnis in dieser Masterarbeit hat der Film besondere Relevanz. Kontinuitäten und Brüche wie auch Darstellungen von Geschlechterrollen und autoritärem Verhalten des weitreichenden Einflusses der nationalsozialistischen Ideologie machen sich im Film bemerkbar. *Schamlos* attackiert und hinterfragt soziale, sexuelle und kulturelle Moralvorstellungen der sechziger Jahre. Regisseur des Spielfilms war Eduard (Eddy) Saller, der 1930 in München geboren wurde und 2003 in Wien starb.³³⁹ Nach seinem Studium der Theaterwissenschaften und Germanistik, betätigte er sich als Regie- und Kameraassistent bei dem österreichischen Filmregisseur und Produzenten Franz Antel. Im weiteren Verlauf arbeitete Saller bei den Produktionsfirmen *DEFA* (Deutsche Film AG) und *Bavaria-Film*, zusammen mit den Regisseuren Wolfgang Liebeneiner und Hans Deppe.³⁴⁰ Neben Kinowerbefilmen produzierte er in den 1950er Jahren auch Industrie-, Dokumentar-, Kultur- und Unterrichtsfilme.³⁴¹ Eddy Sallers Spielfilmdebüt als Regisseur war *Geißel des Fleisches* (A 1965). Ein untypischer – aufgrund von Gewalt und sexuellen Darstellungen – österreichischer Film. *Schamlos* ist ein sichtlich aus dem Rahmen fallender Film seiner Zeit und teilt den BetrachterInnen eine schnelle, collageartige Geschichte mit. Der Inhalt von *Schamlos* ist rasch erzählt. Alexander Pohlmann (Schauspieler: Udo Kier), Kopf einer Bande und Zuhälter, hofft darauf mit Annabella Romanelli (Schauspieler: Marina Paal), Stripteasetänzerin und Prostituierte, lukrative Geschäfte abzuschließen und nimmt sie in seinen „Besitz“. „Mit ihren Talenten müsste sich ganz schon absahnen lassen.“³⁴² Richard Kowalski (Schauspieler: Rolf Eden), Eigentümer einer Autowerkstätte, wo er Wohnwägen als „Liebeskutschen“ betreibt, ist auch Chef einer Zuhälterorganisation. In einer dieser „Liebeskutschen“ beginnt Annabella ihren Tätigkeiten nachzugehen und stattet diese mit Kameras aus, um somit Erpressungsmaterial zu sammeln. Dem Vorhaben Alexanders, möchte Kowalski entgegen treten, da er selbst großes Interesse daran hat, Annabella in seiner Organisation aufzunehmen. Nach Verhandlungen „verkauft“ Alexander Annabella an Kowalski. Johnny (Schauspieler: Thomas Astan), Neffe von Kowalski, führt Annabella zu einem Wiener Heurigen, wo sie den kokainabhängigen und als homosexuellen Schauspieler dargestellten Michael Hohenberg (Schauspieler: Louis Soldan) kennenlernt und zu verführen

³³⁹ Vgl. Eddy Saller, Internet Movie Database (IMDb), URL: <https://www.imdb.com/name/nm0758555/> (abgerufen 29.07.2019).

³⁴⁰ Vgl. *Schamlos*, Viennale, URL: <https://www.viennale.at/de/film/schamlos> (abgerufen 29.07.2019).

³⁴¹ Vgl. Olaf Möller, Eddy Saller, in: *Splanning Image* 23 (1995) 6-10, 8.

³⁴² Eddy Saller, *Schamlos*, DVD, 78 min., Österreich 1968, 02:26-02:29 min.

versucht. Anschließend dringt sie in sein Haus ein und probiert ihn dort erneut zu betören. Kurz darauf wird Annabella tot aufgefunden. Um den Mord aufzuklären wird eine alte Kellerdiskothek zum Gerichtssaal, in dem ein Femegericht tagen soll, umgestaltet und zweckentfremdet. Die Wahrheitsfindung wächst zu einem Kampf zwischen Jugendlichen Gangstern um die Vormachstellung in der „Unterwelt“, dieser Begriff wird bereits im Vorspann des Films verwendet, heran. Als Verdächtiger gilt Hohenberg, der aber freigesprochen wird. Guido Romanelli (Schauspieler: Vladimir Medar), Vater von Annabella, verlangt von Alexander, dass er Hohenberg den Prozess macht. Alexander mutmaßt jedoch, dass Kowalski der Mörder sei und zwingt ihn, die Filme der „Liebeskutsche“ Annabellas auszuhändigen. Der versammelten Gemeinschaft im Kellergerichtssaal wird gezeigt, wie Annabellas Vater sich in der „Liebeskutsche“ an seine maskierte Tochter heran macht. Als sie die Maske abnimmt, erkennt er mit Bestürzung, dass es sich um seine eigene Tochter handelt. Schlussendlich gibt er den Mord an Annabella zu. Angeblich handelt es sich jedoch um den Stiefvater.³⁴³

Das Drehbuch zu *Schamlos* verfassten Karl Hans Koizar und Theodor Ottawa, wobei sich der frühere Arbeitstitel *Die Grausamen* nicht gegenüber *Schamlos* durchsetzen konnte.³⁴⁴ Für den Schnitt wurde Dagmar Koschu und für die Musik Gerhard Heinz engagiert.³⁴⁵ Die Kameraführung übernahm der Wiener Walter Partsch, der in den Jahren 1942-1944 bei der Produktionsfirma *Wien-Film* als Kameraassistent tätig war. Kameramann Partsch arbeitete bei einigen NS-Propaganda Filmen wie *Heimkehr* (D 1941, R: Gustav Ucicky) oder *Frauen sind keine Engel* (D 1943, R: Willi Forst) mit. In den Nachkriegsjahren agierte er weiterhin in zahlreichen Produktionen als Kameramann oder Assistent, beispielsweise war er 1949 zweiter Kameramann bei *The Third Man* (GB 1949, R: Carol Reed).³⁴⁶ Bei Walter Partsch werden anhand dieser Tätigkeiten Kontinuitäten im Filmschaffen bemerkbar.

Produzent und Leiter der Filmproduktionsfirma *Commerz-Film* Herbert Heidmann, gilt als Ideen- und Herausgeber, der als Sittenfilm geltenden Produktion *Schamlos*.³⁴⁷ Es war keine rein österreichische Fabrikation, sondern mehrere internationale Produktionsfirmen wie die Pariser *Smidell-Film* und die Münchner *Donau-Film* waren daran beteiligt.³⁴⁸ Im Vor- und Abspann des Films wird jedoch nur *Commerz-Film* angegeben. Auf Filmplakaten und in der österreichischen Kinozeitschrift *Neues Filmprogramm* sind dagegen alle drei

³⁴³ Vgl. *Schamlos*, in: *Neues Filmprogramm*, 5169 (1968), 2f.

³⁴⁴ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 434.

³⁴⁵ Vgl. Ebd.: 163.

³⁴⁶ Vgl. Ebd.: 433.

³⁴⁷ Vgl. Herbert Heidmann, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/name/nm0373981/> (abgerufen 29.07.2019).

³⁴⁸ Vgl. *Schamlos*, in: *Neues Filmprogramm*, 5169 (1968), 2.

Produktionsfirmen angeführt. Noch vor der Österreich-Premiere zeigten deutsche Kinos *Schamlos* am 3. Oktober 1968. Ab 15. November desselben Jahres lief, der ab 16 Jahren freigegebene Film in den ehemaligen Wiener Sexkinos *Rondell-Kino* und im *Schäffer-Kino* über die Leinwände. Der Film verzeichnete sehr niedrige Besucherzahlen, nur 15.000 Menschen besuchten diesen in österreichischen Kinos.³⁴⁹

Schamlos schafft eine Symbiose zwischen künstlerischer Avantgarde des Wiener Aktionismus, kommerziellen Spielfilm und zeigt Elemente des Exploitationsfilm. Exploitationsfilme sind Raritäten in der österreichischen Filmgeschichte. Diese Bezeichnung leitet sich aus dem Englischen ab und bedeutet Nutzung, Verwertung, Ausbeutung.³⁵⁰ Jedoch ist diese Art des Films kein eigenes Genre. Das Filmlexikon der Universität Kiel schrieb dazu:

Exploitation-Filme sind meist reißerischen Inhalts. Sie nutzen die Neugier und Sensationslust des Publikums, um ihre i.d.R. gewalttätigen und blutigen Bilder zu verkaufen. Der Begriff Exploitation-Film wird heute fast ausschließlich in Bezug auf Gewaltfilme benutzt, da für Filme sexuellen Inhalts das Wortspiel Sexploitation zum stehenden Ausdruck geworden ist.³⁵¹

Die Darstellung nackter Oberkörper, von Miniröcken entblößte Oberschenkel und Sexszenen im Film, schreckten die Berichterstattungen der damaligen Zeit ab. Für viele war er zu provokant und überfordernd. Über die häufig vorkommenden Gewaltszenen gab es nur wenig bis gar keine Rezeption, viel mehr lag der Hauptfokus der Kritiken auf der Freizügig-, und Nacktheit der DarstellerInnen. Nach der österreichischen Erstaufführung geriet *Schamlos* relativ rasch, u. a. bedingt durch die negative Berichterstattung in Vergessenheit. Erst im Jahr 1991 wurde der Film wiederentdeckt und im Wiener Kino *Schikaneder* aufgeführt. Durch die Wiederaufnahme von *Schamlos* kam es zu Medienaufmerksamkeit und zu neuen, vermehrt positiven Begutachtungen der Filme Eddy Sallers. *Schamlos* wie auch *Geißel des Fleisches* gab es Anfang der 1990er Jahre auf VHS-Kassette unter dem Titel *Sex and crime made in Austria* zu kaufen.³⁵² Seit 2006 ist *Schamlos* in der Reihe *Der österreichische Film. Edition der Standard* auf DVD erhältlich.³⁵³ In der filmwissenschaftlichen Literatur finden sich nur wenige Beiträge, die sich mit Sallers *Schamlos* auseinandersetzen. In Walter Fritz Buch *Kino in Österreich. 1945-1983* findet der Film nur im Register eine Erwähnung. Elisabeth Büttners

³⁴⁹ Vgl. Franz Grafl, Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch, Wien 1993, 29.

³⁵⁰ Vgl. Exploitation Film, Lexikon der Filmbegriffe, URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143> (abgerufen 29.07.2019).

³⁵¹ Ebd.: Exploitation Film, URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143> (abgerufen 29.07.2019).

³⁵² Vgl. Rebhandl, Nachsaison, 35f.

³⁵³ Vgl. Eddy Saller, *Schamlos*, DVD, 78 min., Österreich 1968.

und Christian Dewalds Werk *Anschluß an Morgen* beschreibt lediglich kurz den Inhalt des Films. Die Auswahl an Sekundärliteratur über *Schamlos* ist äußerst gering.

7.1 Themen und Motive: Einfluss auf das österreichische Gedächtnis

Schamlos ist ein wichtiger Beitrag hinsichtlich des österreichischen Gedächtnisses, da gesellschaftlich relevante Themen wie Sexualitäten oder Generationenkonflikte aufgegriffen werden. Außerdem hat die Produktion aufkommende Gegenkulturen, wie Avantgarde oder Studentenproteste der 1968er Bewegung, zum Thema. Der Film versucht vorhandene Gesellschaftsstrukturen und Moralvorstellungen der sechziger Jahre durcheinanderzuwirbeln, aufzubrechen und nach Offenheit und Modernität zu streben, was dem Film aber scheinbar nicht gelungen ist. Diese Vorhaben sind Ausdrücke der Abneigung und des Protestes gegen die vorherrschende Kultur. Im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung von Geschlechterrollen, insbesondere des gesellschaftlichen Idealbildes der Frau, befindet sich die Darbietung Annabellas, die auf ihren Körper und ihre sexuelle Begierde beschränkt und reduziert wird, im Fokus. Das Kapitel 7. 4. analysiert und charakterisiert sie genauer. Neben der Gestaltung des kriminellen Umfeldes und der sexualisierten Darstellung Annabellas, schildert der Film parallel dazu, die moralisch, ethischen und sittlichen Einstellungen und Vorstellungen dieser Zeit. Gleichzeitig verurteilt und herabwürdigt *Schamlos* die dargebotenen, neuaufkommenden Erscheinungen wie Rock- und Popmusik, Happenings, Drogen, sexuelle Experimente oder modische Entwicklungen wie Miniröcke, indem er vermeintlich Unmoralisches in die „Unterwelt“ versetzt. Damit suggeriert der Film eine gewisse Scheinheiligkeit, da er gesellschaftliche Diskrepanzen abstreitet und zurückweist. Soziale und sexuelle Normen und Werte, die in den 1960er Jahren noch sehr von der nationalsozialistischen Ideologie beeinflusst waren, werden mit der Absicht diese zu brechen, angegriffen. In *Schamlos* kommt es zu keiner direkten Konfrontation mit dem Nationalsozialismus, jedoch zur Beschäftigung mit Kontinuitäten und Zäsuren wichtiger sozialer Strukturen und psychologischer Verhaltensweisen, wie der Umgang mit Geschlechterrollen. Der Nationalsozialismus benutzte und organisierte soziale Elemente der Gesellschaft, wie Sexualitäten und sexuelles Verhalten oder die Rolle von Frau und Mann für Propagandazwecke und um Menschen nach NS-Ideologie zu kontrollieren und zu beherrschen. Die beabsichtigte Kritik des Films an sexuellen und sozialen Strukturen der sechziger Jahre ist deshalb relevant und essentiell für den Erinnerungs- und Verdrängungsprozess des nationalsozialistischen Regimes.

Das Vorhaben, sich von vorgegebenen sozialen Regeln und sexuellen Verhaltensmustern, gesellschaftlichen Normen und Vorschriften zu befreien, führt zur völligen Loslösung von Prinzipien und Richtlinien, dies war das Ziel der Gegenkultur. Regelbrüche können zum Identitätsverlust von Menschen führen. Brechen Individuen gesellschaftlich akzeptierte und anerkannten Werte und Regeln, kann dies für sie eine Art der Freiheit bedeuten, die jedoch auch missbraucht und ins Negative modifiziert werden können. Der Film präsentiert nicht nur Gegenkulturen, sondern vor allem ist der Fokus auf die Darstellung der „Unterwelt“ gerichtet. Dieser zeigt sich anhand der gewalttätigen Überfälle der Gangster auf Passanten oder Geschäfte, an der Prostitution und an der psychischen und physischen Ausnutzung von Frauen. Nicht nur die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen in *Schamlos* ist zentral, sondern für die Einordnung des Films in den historischen Kontext ist die Beschäftigung mit dem Generationenkonflikt ebenso von großer Bedeutung. Ende der 1960er Jahre entwickelte sich die Gegenkultur der Studentenbewegung, die im engen Zusammenhang mit der Nonkonformität der Jugendlichen steht. Gegenüber den Aktionen und Forderungen der neuen Generation gab es vom Großteil der Gesellschaft Vorbehalte, Einwände und Bedenken. Die angeblich von der Jugend ausgehenden Bedrohungen und Gefährdungen der alten Ordnung, der Werte und Vorstellungen, äußern sich in *Schamlos* primär anhand der lustbetonten, nymphomanischen, gesellschaftliche Grundsätze und Regeln missachteten und ablehnenden Inszenierung Annabellas. Eine Motivation der Filmemacher bestand wohl darin, den Zeitgeist der Gegenkulturen und die Mentalitäten der 1960er Jahren wiederzugeben. Mit der sexualisierten Darstellung Annabellas im Minirock und dem Zeigen lang haariger männlicher Jugendlicher, die in einer Bar zu „Beat-Musik“ tanzen und Alkohol konsumieren, lassen sich Rückschlüsse darauf ziehen, dass Regisseur Saller und Produzent Heidmann vorhatten, junges Publikum anzusprechen. Passend zum Geist der Zeit, konfrontiert der Film etwa in der Mitte, sein Publikum plötzlich mit einer avantgardistischen *Materialaktion*, geleitet vom Wiener Aktionisten Otto Muehl. Für die Narration des Films und für die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse war dies etwas Neues und Aufsehererregendes.

7.2 Formaler Aufbau und „Materialaktion“

Im Vorspann versucht der 78 Minuten lange Film den ZuseherInnen weiszumachen, dass *Schamlos* einer wahren Begebenheit zu Grunde liegt und viele Mitwirkende tatsächlich aus der „Unterwelt“, stammen:

Dieser Film wurde einer wahren Begebenheit – die vor kurzem Aufsehen erregt hatte – nachgestellt. Von verschiedenen Seiten wurden ernste Bedenken gegen die Mitwirkung ‚echter Angehöriger der Unterwelt‘ in diesem Film erhoben. Es wird festgestellt, daß hierfür allein das Bemühen um echte Realistik des Milieus und der handelnden Personen maßgeblich war. Eine Realistik, die in erschreckendem Maße symbolisch ist, für die Mißachtung der menschlichen Kreatur unserer Tage.³⁵⁴

Schamlos strahlt etwas Dunkles und Gewalttätiges aus. Keine geradlinige Erzählweise wird vermittelt, sondern das häufige Wechseln der Handlung zwischen verschiedenen Zeitebenen, unterstützt durch Rückblenden, lässt eine komplexe Erzählstruktur, die zum kritischen Mitdenken anregt, entstehen. Die Filmschaffenden versuchten mit dem Film ein Statement gegen konservative Machtverhältnisse abzugeben. Konservatismus und Geistlichkeit waren in der österreichischen Gesellschaft der 1960er Jahre vorherrschend und deren fester Bestandteil. Der Umgang mit Sexualitäten war verpönt und tabuisiert. Frauen werden im Film, in einer von Männern dominierenden Welt, objektiviert, als Begierde männlicher Bedürfnisse und reduziert auf ihr Geschlecht und Körper dargestellt. In folkloristischen, polychromen, komödiantischen österreichischen Heimatfilmen, die von der abscheulichen Zeit des Krieges ablenken sollten und somit auch ein Verdrängen der Geschehnisse begünstigten, äußerten sich diese reaktionären gesellschaftlichen Haltungen. Konträr zur Heiterkeit und in Abgrenzung zu den üblicherweise fröhlich, heiter wirkenden, schwelgerischen Heimatfilmen dieser Periode, wurde *Schamlos* in Schwarz-Weiß gedreht, um zusätzlich dümmrig- düstere- bedrohliche und dunkle Stimmungen zu unterstreichen. „Schwarzweiß als Tribut an einen realistischen Grundton, den die historische Epoche einzufordern scheint.“³⁵⁵

Die Handlung gibt vor, in einer Westdeutschen Großstadt zu spielen, der genaue Ort bleibt jedoch undefiniert.³⁵⁶ Eddy Saller zeigt daher in *Schamlos* keine für Wien typischen Gebäude. Es ist eine unbekannte Großstadt in der die Narration situiert ist. Bei genauerer Beobachtung lässt sich feststellen, dass im Film Autos mit Frankfurter Kennzeichen fahren, obwohl Außenszenen in Wien und Umgebung gedreht wurden. Damit wird die Großstadtauthentizität untermauert. Belege, um welche westdeutsche Stadt es sich handelt, existieren nicht. Die

³⁵⁴ Eddy Saller, *Schamlos*, DVD, 78 min., Österreich 1968, 0:02-0:26 min.

³⁵⁵ Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 39.

³⁵⁶ Vgl. *Schamlos*, in: *Neues Filmprogramm*, 5169 (1968), 2.

Stadt bleibt ein weitgehend anonymer Ort, in dem lediglich diverse Leuchtreklamen aus der Dunkelheit schimmern, dunkle Gassen, Häuser und vernebelt wirkende blass ausgeleuchtete Geschäftslokale für Enge und Unsicherheit sorgen. Viele gedämpft und fahle Nachtaufnahmen machen nur wenige Details sichtbar. Durch diese beschriebenen Einstellungen und Herangehensweisen evoziert *Schamlos* Angst, Instabilität und Desorientierung – im Gegensatz zur Atmosphäre des Heimatfilms.

Kameramann Walter Partsch war einer der ersten Kameramänner Österreichs, der nicht mehr nur in den Studios, sondern auch direkt in der Stadt, auf den Straßen und in Bars drehte.³⁵⁷ Innenräume, wie die Szene in der *Riviera-Bar* wurden im Wiener Lokal *San Remo Club* aufgenommen. Dadurch werden realistische Dimensionen hervorgehoben. Im *San Remo Club* hielten sich oftmals VertreterInnen der österreichischen Avantgarde, wie Valie Export, auf.³⁵⁸

Materialaktion von Otto Muehl

In der inkludierten Szene der „Materialaktion“, von den Wiener Aktionisten und Künstlern Otto Muehl und Peter Weibel initiiert, macht sich der Einfluss der Happening- Fluxus- und Avantgarde Bewegungen erkennbar und bietet eine eigene, sich dem restlichen Film abgrenzende Ästhetik.³⁵⁹ Ein wichtiger Teil der Entwicklung dieser Bewegungen, waren die Einwirkungen des Krieges und des Nationalsozialismus auf die Gesellschaft. Die „Materialaktion“ in *Schamlos* verfolgt die Intentionen alle sozialen Normen durcheinanderzubringen, um damit Menschen in ihrem Denken unsicher zu machen. In diesem Prozess wird die soziale Struktur sichtbar und analysierbar. Warum es tatsächlich zu einer Zusammenarbeit zwischen den Wiener Aktionisten mit Eddy Saller und Heidmann kam, lässt sich aus den vorhandenen Quellen leider nicht eruieren. Regisseur Saller und Produzent Heidmann strebten mit *Schamlos* nach kommerzieller Anerkennung und richteten ihren Film daher an junges Publikum. Annabella spielt in der „Materialaktion“ eine wichtige Rolle wie in Kapitel 7. 4 beschrieben wird. In dem Happening liegt sie unter einer weißen Folie, in der Mitte ist ein Schlitz, aus diesem schaut ihr Kopf heraus, während sie von Otto Muehl mit rohen Eiern, Mehl und weiteren unterschiedlichen Lebensmitteln überschüttet wird. Durch Muehls Bewerbungen wird er zum „Gewaltherrscher über alle Materialien.“³⁶⁰ Die KünstlerInnen des Wiener Aktionismus stellten sich mit ihren Happenings gegen reaktionäre Strukturen in der Gesellschaft. Durch die Einbeziehung von „Materialaktionen“ versucht sich der Film von konservativ-bürgerlichen Werten und Ansichten zu befreien.

³⁵⁷ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen, 431.

³⁵⁸ Vgl. Walter Fritz, Die 60er Jahre. Es war einmal in den 50er Jahren, Wien 1987, 5f.

³⁵⁹ Eddy Saller, *Schamlos*, DVD, 78 min., Österreich 1968, 0:45 min.

³⁶⁰ Kerstin Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Wien/Köln/Weimar 1999, 168.

7.3 Ästhetische und filmische Stilmittel

Dieses Kapitel befasst sich mit dem Einfluss und der Wirkung einiger technischer und ästhetischer Stilmittel.

Schnitt

Schamlos fällt wegen der schnellen und vielen Schnitte auf, wodurch ein Gefühl der Orientierungslosigkeit entsteht. Durch die sprunghafte, impulsive Handlung bekommt der Film eine spezielle Geschwindigkeit und Dynamik. Formalästhetische Einbindungen wie die rasante Präsentation einer Diashow mit Fotos oder auch das Zeigen von Schmalspurfilmen von Annabella unterstützen diese Energien.³⁶¹ Das Publikum wird in eine Art Traumzustand versetzt, in dem alles verwirrend und undeutlich erscheint und nur der Körper, aber nicht seine Physiognomie zum Vorschein kommt. Körper bewegen sich ziellos und ohne Hilfe von Orientierung durch Raum und Zeit. Bewegte, surrealistische Bilder beginnen sich vor dem geistigen Auge und auf der Leinwand auszubreiten.

Musik

Für die Musik zeigt sich der Komponist Gerhard Heinz verantwortlich. Das Titellied, gesungen von der ungarischen Sängerin Aniko Benkö, orientiert sich an der neu aufkommenden Beat- und Rockmusik, eine Gegenkultur der 1960er Jahre. „All you ever need is beat“ ertönt immer wieder, vor allem aber wenn Protagonisten, allen voran Annabella, tanzen. Für die musikalische Untermalung der „Materialaktion“ verwendete Heinz experimentelle Klänge, die sich aus einem Zusammenspiel zwischen Glocken, Tierlauten und Lachen ergeben. Verrücktes Benehmen und Orientierungslosigkeit der Protagonisten und diese Musik harmonieren gut miteinander. Die Musik untermalt und stärkt dabei die Themen wie Sexualitäten, Grenzenlosigkeit oder Desorientierung.

Licht und Farbe

Ein besonders hervorzuhebendes ästhetisches Merkmal für *Schamlos* ist das Produzieren des Films in schwarz-weiß. Viele Szenen spielen in der Nacht oder in schlecht ausgeleuchteten Innenräumen wie Bars oder Nachtclubs. Durch die vielen dunklen Szenen suggeriert der Film düstere, trübe und teils bedrohlich wirkende Stimmungen, die zu Depression, Desorientierung und Pessimismus führen. *Schamlos* grenzt sich dadurch vom farbig, hellen, meist optimistisch dargestellten Heimatfilm ab. Viele Nachtaufnahmen und schlecht beleuchtete Innenräume

³⁶¹ Vgl. Eddy Saller, *Schamlos*, DVD, 78 min., Österreich 1968, Klappentext der DVD.

prägen den Film und heben die „Unterwelt“ hervor. Hier setzte Partsch sogenannte *Day-for-night-shots* ein.³⁶²

7.4 Annabella: Objekt des männlichen Blicks

Annabella Romanelli ist die zentrale Hauptprotagonistin des Films *Schamlos*. Durch ihre Charaktereigenschaften und ihre Erfahrungen werden Themen und Motive der Geschlechterrollen sowie der sozialen und kulturellen Strukturen der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts analysiert und kritisiert. Annabella verkörpert in *Schamlos* eine Frau, die sich von ihrem ersten Auftritt an bis hin zum Ende des Films über ihren Körper, ihre sexuellen Lüste und Begierden definiert und durch männliche Blicke zum Objekt des Verlangens wird. Mit sehr wenig Kleidung dargestellt, meist trägt sie Miniröcke und kurze Oberteile, entwickelt sich jeder Auftritt Annabellas zu einer sexuellen Situation. Beispielsweise wird sie den BetrachterInnen das erste Mal gemeinsam in einer Szene mit ihrem späteren Freund Alexander Pohlmann halb nackt im Bett liegend, präsentiert. Alexander berührt dabei



Abb. 4: Annabella und Alexander



Abb. 5: Close-Up von Annabella

Annabella oberhalb der Brust, indem er ihr über ein dort befindliches Muttermal streichelt. Diese intime und zärtliche Sequenz wird von der Kamera mittels einer extreme close-up (Detailaufnahme) Einstellung produziert, somit beansprucht diese das gesamte Bild. Befinden sich beide Charaktere zusammen im Bett, wird Annabellas Objektstatus hervorgehoben, in dem die Kamera auf ihr lusterfülltes, angetanes Gesicht und auf ihre Brüste blickt. Eine weitere Objektvierung Annabellas wird in der nächsten Sequenz dargestellt. Dabei schwenkt die Kamera langsam aufwärts und illustriert anhand einer close-up (Großaufnahme) Einstellung, ihr Gesicht. Sie dreht ihren Kopf dabei ein wenig hin und her, um ihn letztlich nach oben zu heben. Die darauffolgende medium shot (Nahaufnahme) Ansicht zeigt Alexander von hinten über Annabella geneigt, bevor die Kamera beide aus der Vogelperspektive einfängt. Dieser Übersicht Blickwinkel zeigt Alexander auf Annabella

³⁶² Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art. An Introduction, Boston 2008, 166.

liegend und wie sich leidenschaftlich küssen. Detailaufnahmen fokussieren währenddessen auf deren Lippen, auf Annabellas Augen und auf Bereiche von Alexanders Gesicht. Ihr Mund wird dabei häufig in Großaufnahmen dargestellt. Durch diese Kameraeinstellungen wirkt die sexuelle Interaktion nicht emotional, sondern klinisch und mechanisch. Auch durch die Dialoge wird die Objektivierung Annabellas sichtbar. Mit folgenden Worten beschreibt Alexander Annabella und deutet auf ihre angeblich ständige Lüsternheit und sexuelles Verlangen hin.

Aber dann traf ich Annabella und da fing der ganze Mist an. Annabella ist Striptänzerin und so, sie ist heiß wie ´ne leergeschossene MP. Sie muß schon als Säugling ´ne Hure gewesen sein. Wenn sie sich auszieht, fängt das Leben erst richtig an. Im Bett ist sie Sonderklasse, kein Wunder, ihr Alter stammt aus Sizilien, macht in Südf Früchten, hat ´ne Menge Kohlen. Die Braut steht auf mich wie ´ne Eins. Sie sagt sie liebt mich, ist natürlich Blödsinn aber vielleicht ganz nützlich.³⁶³

Wegen solcher Attribute bezeichnet er sie als Prostituierte. Alexanders Anschauung, Frauen und deren Körper seien permanent verfügbares Eigentum des Mannes, äußern sich hauptsächlich in seinem Umgang mit Annabella und seiner Ausdrucksweise. Annabellas Darstellung, als eine andauernd nach sexuellen Bedürfnissen trachtende Frau, macht sie zum Objekt.

Neben der oben beschriebenen Szene, sollen nun weitere Darstellungen Annabellas analysiert werden. Die Darstellung der sexuellen Objektivierung Annabellas kritisiert den kulturellen Status von Frauen vor der Zeit der sexuellen Revolution. Die Rolle der Frau und ihrer Objektivierung in *Schamlos* steht im großen Kontrast zu der Abbildung von Frauen in den österreichischen Heimatfilmen. Im Laufe des Filmes beginnt Annabella ihre Sexualität als Machtmittel zu benutzen und dies symbolisiert den Drang nach sexueller Revolution. Annabellas Darbietung als Stripteasetänzern in einer Bar, bringt ihre Stellung als Sexualobjekt auffallend zur Geltung. Die Kamera legt dabei das Hauptaugenmerk auf das Zeigen ihres Körpers, speziell auf Gesäß, Beine und nackter Brust. Mittels eines Close-Ups wird sie rauchend mit Zigarette im Mund, ihr Haar hin und her schwingend, dargestellt. Der Film rückt den Fokus auf unterschiedliche Körpermerkmale und stellt sie als sexualisiertes Objekt in den Vordergrund. Eine Long Shot (Totale) Einstellung, in der sie im Hauptfokus ist, bildet Annabellas Strip ab. In Jeanshosen – neue aufkommende Mode – und kurzem Jackett, tanzt sie dabei zum Beat der Musik. Zwischen der Darbietung Annabellas in der Stripteaseszene wechseln hektisch geschnittene Groß- und Nahaufnahmen einander ab, indem sie alternierend Gesichtsausdrücke weiblicher und männlicher Bargäste zeigen. Abseits der

³⁶³ Eddy Saller, *Schamlos*, DVD, 78 min., Österreich 1968, 02:00-02:26 min.

voyeuristischen männlichen Blicke zeigt die Kamera plötzlich zwei im Publikum sitzende Frauen, die ebenfalls Annabellas Performance mit Wohlgefallen beobachten. Parallel zu Annabellas Vorstellung im Film werden in derselben Bar an die Wand projizierte Bilder von ihr in einer Diashow präsentiert. Auf allen Bildern ist sie spärlich bekleidet oder mit nacktem Oberkörper zu sehen. Annabella genießt dabei sich selbst zu betrachten. Vermutlich beginnt sie die Kraft ihrer Sexualität zu verstehen. Zusätzlich wird in den Diashows ihr Objektcharakter hervorgehoben. Die Mischung von sexueller Objektivierung und der Möglichkeit nach sexueller Macht Annabellas ist ein wichtiger Faktor für die Analyse ihres Charakters.

Ab Minute 14: 56 führt Johnny, der Neffe von Kowalski und einer seiner Freunde Annabella zu einem Wiener Heurigen. In dieser Szene werden weitere wichtige Elemente und Themen in *Schamlos*, wie Homosexualität, Drogen und die „Unterwelt“, diskutiert. Eine halbtotale Einstellung zeigt Johnny und Annabella am Tisch sitzen, wobei immer wieder der homosexuelle, Drogen konsumierende Schauspieler Hohenberg sichtbar wird. Annabellas und Hohenbergs Blicke treffen sich in der nächsten Ansicht. In einem Medium Long Shot (Amerikanische Einstellung) blickt Annabella mit erotischen und betörenden Blicken in Richtung Hohenberg. Vermutlich möchte sie ihre sexuelle Kraft ausspielen. Obwohl ein Close-Up Hohenbergs gleichgültige, skeptische und misstrauische Reaktion, auf ihr Verführungsvorhaben zeigt, schweift sein Blick dennoch zu ihren Beinen. Trotz der homosexuellen Inszenierung Hohenbergs, wird Annabella auch wegen seines Blickes zum Objekt degradiert. Im weiteren Verlauf der Szene gibt Annabella vor hingefallen zu sein und Hohenberg nimmt sie darauf in seinem Auto mit. Annabella versucht trotz des Wissens über seine Homosexualität, ihre Begierde zu sättigen. Da er bemerkt, dass sie etwas im Schilde führt, wirft er sie aus dem Auto. Eine Großaufnahme Annabellas zeigt sie später im Haus von Hohenberg, wo sie weiter versucht mit Hohenberg sexuell zu interagieren. Sie versucht ihn zu verführen. Hohenberg ignoriert dies und stößt sie weg. Ihre erotischen Blicke bestärken dabei ihre Eigeninitiative und sexuelle Aktivität. Die Homosexualität Hohenbergs ist ein zusätzlicher Anlass und Ausdruck dafür, dass ihre Bedürfnisse nicht erfüllt werden. Ihre Sexualität lässt sie stark und mächtig gegenüber Männern wirken. Dies macht sie gefährlich und bedrohlich.

Annabellas Beziehungen mit Männern sind erfolglos und am Ende tödlich. Ihre Liebe zu Alexander wurde nicht erwidert und ihr Tod wurde durch den Vater herbeigeführt. Die Beziehung zu ihrem Vater ist sehr kompliziert und sie versucht ihn sogar mit ihrer Sexualität und mit der Möglichkeit des Inzests zu provozieren. Der Vater entschließt sich dazu eine

„Liebeskutsche“ zu besuchen, jedoch ohne das Wissen darüber, dass seine Tochter dort arbeitet. Annabella verbirgt ihr Gesicht hinter einer Maske. Der Vater versucht mit der für ihn unbekannten Frau sexuellen Kontakt herzustellen. Annabella nimmt die Maske ab und lacht ihn aus, während der Vater schockiert davonläuft. Als Konsequenz dieser Erfahrung bringt der Vater Annabella um. Hierbei spielt das von Freud definierte Inzest-Tabu eine große Rolle. „Grundlage des Tabu ist ein Verbotenes Tun, zu dem eine starke Neigung im Unbewußten besteht.“³⁶⁴ Die übertriebene Reaktion des Vaters seine Tochter zu töten ist eine Kritik an der vorherrschenden strengen sexuellen Kultur der 1960er Jahre. Annabella ist symbolisch für Elemente der sexuellen Struktur Österreichs, aber es ist notwendig hervorzuheben, dass der Film von Männern geschrieben, produziert und inszeniert wurde. Aus diesem Grunde fokussiert der Film hauptsächlich aus der männlichen Perspektive.

Zusammenfassung

Schamlos erläutert und kritisiert die sexuelle und sozial-gesellschaftliche Struktur Österreichs und setzt sich mit Geschlechterrollen auseinander. Da Annabella und alle anderen Hauptcharaktere am Ende des Films sterben, kommen pessimistische Perspektiven zum Ausdruck. Der Film liefert keine Antworten und keine Basis für Ausblicke sozialer Erneuerungen. Annabella symbolisiert eine Reaktion gegen die sexuelle Kultur und der gesellschaftlichen Stellung der Frau. Der Versuch, ihre sexuelle und weibliche Identität und Individualität zu entwickeln war nicht erfolgreich. Sie bekam involviert mit Prostitution, mit der Kultur der Drogen und in Kontakt mit der „Unterwelt“. Daher strahlt der Film am Ende etwas Hoffnungsloses aus und stellt keine positiven Zukunftsperspektiven zur Verfügung.

³⁶⁴ Sigmund Freud, Totem und Tabu, in: Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion, Studienausgabe 9, Frankfurt am Main 1982, 324.

8 Krise und Sehnsucht: DIE AUSGESPERRTEN (1982)

Der Film *Die Ausgesperrten* aus dem Jahr 1982 des österreichischen Regisseur Franz Novotny, nach einem 1980 veröffentlichten Roman der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek, erzählt eine Geschichte des „Weiterwirken[s] des Nationalsozialismus bei vier Jugendlichen“³⁶⁵, im Alter von ungefähr achtzehn Jahren, die im Nachkriegs-Wien des Jahres 1959 leben. Ein wichtiger Teil der nachfolgenden Filmanalyse ist die Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten und Herausforderungen dieser Jugendlichen hinsichtlich der Entwicklungsprobleme ihrer persönlichen Individualitäten. „Was man muß, ist das meiste zerstören, was noch von der älteren Generation herrührt.“³⁶⁶ Motive der filmischen Narration beziehen sich auf tatsächliche geschehene Ereignisse. 1959 kam es in Wien zu einem Mordfall, bei dem ein Schüler seine Eltern ermordete. Damit erstellten Jelinek und Novotny Zusammenhänge zwischen Terror des Nationalsozialismus und „ästhetische[r] und ideologisch verbrämte[r] Gewalttaten“³⁶⁷ von Nachfahren alter Nationalsozialisten. Jelineks Interesse lag vordergründig darin, „die Tragödie des intellektuellen Kleinbürgers, der letztlich den ökonomischen Gegebenheiten unterliegt“³⁶⁸, darzustellen. Der historische Hintergrund der Drehbuch- und Filmproduktion, bezieht sich auf die versuchte und oft gescheiterte Aufarbeitung des Nationalsozialismus und wie diese Erinnerung die Gesellschaft, in diesem Fall die Familie und die Jugendbande, beeinflusste und beschädigte. *Die Ausgesperrten* verfolgt das Sujet des Fortwirkens nationalsozialistischer Strukturen in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft. Im Film wird erzählt und beschrieben, wie in den Sozial- und Familienstrukturen der 1950er Jahre übergangslos faschistische nationalsozialistische Ideologien fortbestanden.³⁶⁹ Jelinek und Novotny beschäftigten sich in *Die Ausgesperrten* mit der Zusammensetzung von Krieg und Familie. Hauptthemen des Films sind das Fortbestehen nationalsozialistischer Tendenzen und Kontinuitäten.

Die ursprüngliche Intention Jelineks bestand darin, *Die Ausgesperrten* für einen Film und nicht für einen Roman zu konzipieren. Das deutsche Bundesministerium des Inneren (BRD) förderte ihr Exposé des Drehbuches im Jahre 1979, allerdings kam es zu keiner Filmfinanzierung. Daher arbeitete Jelinek *Die Ausgesperrten* vorerst in ein Hörspiel und 1980 schließlich, nach *Bukolit* 1968, *wir sind lockvögel baby!* 1970 und *Die Liebhaberinnen* 1975,

³⁶⁵ Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 104.

³⁶⁶ Elfriede Jelinek, *Die Ausgesperrten*, Hamburg 1980, 62.

³⁶⁷ Janke, Jelinek Handbuch, 90.

³⁶⁸ Janke, Jelinek Handbuch, 219.

³⁶⁹ Vgl. Yvonne Spielmann, Jelineks Sprachlabor im Film, URL:

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ej/z/PDF-Downloads/Spielmann_eingerichtet.pdf (abgerufen 11.03.2019).

in ihren vierten Roman um. Ihre sozialdramatische Erzählung wurde später zur Grundlage für das gekürzte Drehbuch zu *Die Ausgesperrten*, das sie gemeinsam mit dem Regisseur Franz Novotny verfasste. Ihre Zusammenarbeit bezeichnete Jelinek aufgrund Novotnys Umgangs mit Filmästhetik und ihrer Schreibart, als „kongenial“³⁷⁰. Laut der Schriftstellerin arbeitet der Regisseur wie auch sie selbst mit Ironie und Distanziertheit, wobei Jelinek ebenso die „absolute Doppelautorenschaft“³⁷¹ am Drehbuch, hervorhob. Die narrativen Teile des Drehbuches stellen Charakterisierungen der Figuren, ihre Handlungen, die Analyse und Interpretation gesellschaftlicher, sozialer und ökonomischer Umstände, dar. Nach *Ramsau am Dachstein*, einer Auftragsarbeit des ORF aus dem Jahr 1976, verfasste Jelinek mit *Die Ausgesperrten* ihr zweites Drehbuch.³⁷² Bereits nach acht Wochen Drehzeit war der 93-minütige Film fertiggestellt.³⁷³ Während der Produktion gab es immer wieder Diskrepanzen zwischen den beiden. Novotny verfolgte das Vorhaben den Film an ein jugendliches Publikum zu adressieren und ließ daher „infantile Gags“³⁷⁴ einfließen. Seine Beabsichtigungen standen allerdings konträr zu Jelineks Konzept. Elfriede Jelinek selbst verkörpert im Film die kleine Rolle der Lehrerin eines Gymnasiums.

Die Ausgesperrten bezieht sich auf den Titel *Die Eingeschlossenen* – Originaltitel *Les Séquestrés d'Altona* – des französischen Philosophen und Hauptvertreter des Existentialismus Jean-Paul Sartre. Durch diese Intertextualität kreierte Elfriede Jelinek eine Umkehrung der Bedeutung. Ebenso stellte sie mit *Die Ausgesperrten* Verbindungen zu Albert Camus *Die Besessenen* – Originaltitel: *Les possédés* – her. Auch in vielen anderen Werken der Schriftstellerin Elfriede Jelinek lassen sich intertextuelle Bezüge finden, dies ist ein wichtiges Schreibprinzip der österreichischen Nobelpreisträgerin.³⁷⁵

Inhalt

Die Geschwister und Gymnasiasten Anna (Schauspieler: Ursula Knobloch) und Peter Witkowski (Schauspieler: Paulus Manker, der bereits im Film *Exit...Nur keine Panik* (A 1980) mit spielte) vereinen sich mit dem aus einer Arbeiterfamilie kommenden Hans Knopf (Schauspieler: Karl Kröpfl), der es anstrebt Sportlehrer zu werden und mit der aus wohlhabenden Verhältnissen stammenden Sophie Pachhofen (Schauspieler: Alexandra Curtis) zu einer Bande. Zusammen begehen sie brutale Raubüberfälle auf den dunklen

³⁷⁰ Janke, Jelinek Handbuch, 219.

³⁷¹ Ebd.: 219.

³⁷² Vgl. Janke, Jelinek Handbuch, 218f.

³⁷³ Vgl. Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 103.

³⁷⁴ Heinz Trenczak/Renate Kehldorfer, Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: *Blimp 2* (1985) 12-17, 15.

³⁷⁵ Vgl. Janke, Jelinek Handbuch, 220.

Straßen Wiens im Jahre 1959. Sie alle sind unterschiedlicher sozialer Herkunft und Bildung. Trotz ihrer Abstammung aus konträren familiären Verhältnissen, verfolgen sie gemeinsame Absichten. Mittels Gewalt wollen sich die Jugendlichen aus den Gefilden der älteren Generation wie auch von der tristen und düsteren Nachkriegszeit, losreißen. Ihre unterschiedliche gesellschaftliche Herkunft lässt sich vor allem an ihren Wohnorten erkennen. Anna ist verliebt in Hans und Klavierstudentin. Peter betört Sophie und wird Anführer der Gruppe und stilisiert sich aufgrund vom häufigen rezitieren verschiedener existenzialistischer Philosophen wie Camus, Sartre oder Georges Bataille zum Intellektuellen. Beide leben in einer bürgerlichen Substandardwohnung. Die unnahbar wirkende Sophie, die von Anna beneidet wird, lebt in einem großbürgerlichen Haus und Hans, der in Sophie verliebt ist, hingegen in einem Wiener Gemeindebau. Der geächtete Vater von Anna und Peter, Otto Witkowski (Schauspieler: Rudolf Wessely) ist ehemaliger Nationalsozialist, Kriegsversehrter, Invalide und Sadist. Er ist gewalttätig und unterdrückt seine Kinder ebenso wie seine Frau Gretl (Schauspielerin: Emmy Werner), die er zwingt für pornographische Fotos zu posieren. Im Lauf des Films intensiviert sich die Gewalt bis hin zu Peters verzweifelter Amoklauf.

8.1 „Heimat ist das Unheimlichste“³⁷⁶

Elfriede Jelinek beschäftigt sich mit dem Heimatbegriff in historischem, kulturellem und gesellschaftsideologischem Ausmaß. In Kritik bei Jelinek steht das Gebilde Heimat, das sich auf konservativen, antimodernen Bedingungen und Werten stützt und eine feste Bindung an Ort und Volk vorsieht.³⁷⁷ Von vielen Gegnern ihre Ansichten wurde sie auf abschätzigste Art als „Nestbeschmutzerin“ bezeichnet und diffamiert.

Die Ausgesperrten beruft sich direkt auf die österreichische Zeitgeschichte und verknüpft somit die gegenwärtige Darstellung der 1950/60er Jahre mit der Zeit des Nationalsozialismus. Das Hauptaugenmerk legte Jelinek auf die Nachkriegsjahrzehnte und deren implizierte Darstellung der „Kontinuität faschistoider Ideologie und Gewalt.“³⁷⁸ Dadurch entsteht ein Gleichgewicht in die *Die Ausgesperrten* zwischen „Vergangenheit und Gegenwart, Kollektiv- und Einzelerfahrung.“³⁷⁹

Eisiger Wind pfeift zu Beginn von *Die Ausgesperrten* über die Tonspur und bestimmt die filmische Atmosphäre. Ein großes Hakenkreuz im Siegerkranz in Nahaufnahme, begleitet von musikalischer Untermalung präsentiert die Eingangsszene und zieht die Aufmerksamkeit des

³⁷⁶ Janke, Jelinek Handbuch, 277.

³⁷⁷ Vgl. Ebd.: 277.

³⁷⁸ Janke, Jelinek Handbuch, 219.

³⁷⁹ Ebd.: 89.

Publikums an sich. Nachdem sich die Kamera vom nationalsozialistischen Symbol entfernt, bleibt sie stehen und die Bühne eines ukrainischen Fronttheaters aus dem Jahre 1942 füllt das Bild. Der Film eröffnet durch den zeitlich versetzten theatralischen Prolog zu Beginn eine zusätzliche Bildebene.³⁸⁰ Auf der Bühne stehend zeigt die Kamera den Familienvater von Anna und Peter, Otto Witkowski, während er in einem Theaterstück erfolglos die Figur einer Judenkarikatur spielt. Hinter ihm hängt eine Hakenkreuz-Flagge und vor ihm sitzen ranghohe NationalsozialistInnen, die er mit seiner Darstellung beeindrucken möchte. Die darauffolgende filmische Szene zeigt, wie er, aufgrund eines plötzlichen russischen Artilleriebeschusses, zum Opfer und anschließenden Invaliden, Kriegsversehrten und schlussendlich zu einem Mensch mit Behinderung wird. Das verlorene Bein ersetzt er durch ein hölzernes. Die Stigmatisierung und Ablehnung eines Schuldgeständnisses am Krieg und Nationalsozialismus und die Verdrängung der Verantwortung spiegeln sich in Erniedrigungsritualen, die er vor allem an seiner Familie ausübt, wider.³⁸¹ Nach dieser, im Jahre 1942 spielenden Sequenz, springt die Narration nach Wien im Jahre 1959 und fokussiert auf die vierköpfige Jugendbande. Durch ihre brutalen Überfälle befriedigen sie ihre unterdrückten Perversionen. Peter leitet die Gruppe an und versucht durch seinen existenzphilosophischen Wortschwall und die kriminellen Aktionen, der kleinbürgerlichen Herkunft zu entfliehen.³⁸²

Individualitäten und Persönlichkeitsentwicklungen

Die Narration des Films konzentriert sich auf das Fortbestehen beschädigter sozialer Strukturen aus der NS-Zeit. *Die Ausgesperrten* schildert Orte der Unterdrückung, wie Schule oder Elternhaus, in denen Übereinstimmungen und Konformitäten gezeigt und gelehrt werden sollen. Den Ballast des nationalsozialistischen Österreich loszuwerden, wird dabei durch einen „Absolutheitsanspruch auf Gegenwärtigkeit“³⁸³ durchkreuzt. Vor allem die nur bedingt geschehene Auseinandersetzung mit der Vergangenheit des Nationalsozialismus zeigt sich in der Gewalt der Jugendlichen aber auch im sadistischen Umgang von Otto mit seiner Frau.³⁸⁴ Die junge Generation verlangt und fordert Aufbruch und Wandlungen. Anhand der Darstellung der vier Jugendlichen Charaktere, machen sich das Ausbleiben der Entwicklungen von Individualitäten und der Vertrauensverlust ihren Eltern gegenüber,

³⁸⁰ Vgl. Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 103.

³⁸¹ Vgl. Yvonne Spielmann, *Jelineks Sprachlabor im Film*, URL:

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Spielmann_engerichtet.pdf (abgerufen 11.03.2019).

³⁸² Vgl. Janke, *Jelinek Handbuch*, 220.

³⁸³ Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 105.

³⁸⁴ Vgl. Ebd.: 104.

erkennbar. Es entsteht der Eindruck, dass der schändliche Einfluss des Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit von den Eltern an die Kinder weitergegeben wurde. Weder Eltern noch die Nachkriegsgesellschaft können für die Jugendlichen als Vorbildfunktionen dienen, da die Kinder nicht wissen welche Verantwortungen ihre Eltern im Krieg hatten. Zusätzlich verhindern posttraumatische Belastungsstörungen und auch Schuldgefühle vieler Menschen, den Aufbau von Beziehungen. Der moralisch-ethische Kontext wird durch das Fehlen von Vorbildfunktionen in ihr antisoziales Benehmen umgewandelt. Dies führt zur Frustration, zu Angst, zu sexuellen Wagnissen und zum Verlust von Individualitäten. Diese Probleme werden von den vier Jugendlichen Charakteren repräsentiert. Dadurch erklärt sich auch ihrer Gewalt und ihre Perversion. Die Gesellschaft kann ihnen genauso wenig bieten wie ihre Eltern. Einziger Sehnsuchtsort und Hoffnungsschimmer für die Jugendlichen ist die amerikanische Kultur. Durch diese werden persönliche Freiheit, moderne soziale Strukturen und die Entwicklung neuer Individualitäten repräsentiert. Vor allem Anna möchte unbedingt, das von

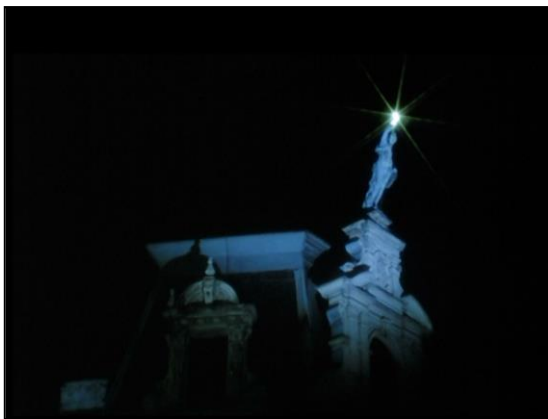


Abb. 6: Nachempfundene Freiheitsstatue



Abb. 7: Anna und Hans. Im Hintergrund: Filmplakate

der Schule angebotene Stipendium für die USA bekommen, um der öden, grauen, freudlosen Heimat zu entfliehen. Symbolisiert wird dies in einigen Szenen, beispielsweise an der nachempfundenen New Yorker Freiheitsstatue (in Abbildung 8-1) die in Barszenen gespielte Jazzmusik oder an Filmplakaten, die an der Zimmerwand von Anna hängen. Auf der rechten Abbildung ist Anna zusammen mit Hans zu erkennen. Hinter den beiden befinden sich Plakate amerikanischer Filme mit deutschen Titeln: *Wilde Katzen* – Originaltitel *Jungle Cat* – (USA 1960, R: James Algar)³⁸⁵, *Die Faust im Nacken* – Originaltitel *On the Waterfront* – (USA 1954, R: Elia Kazan)³⁸⁶ und *Der Jüngste Tag* – Originaltitel *When Worlds Collide* – (USA 1951, R: Rudolph Maté).³⁸⁷ Anna bekommt das Stipendium jedoch nicht, sondern die

³⁸⁵ Vgl. *Jungle Cat*, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0053977/> (abgerufen 07.09.2019).

³⁸⁶ Vgl. *On the Waterfront*, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0047296/> (abgerufen 07.09.2019).

³⁸⁷ Vgl. *When Worlds Collide*, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0044207/> (abgerufen 07.09.2019).

ohne Empathie wirkende Sophie. Dadurch kann Sophie nach Amerika flüchten und sich dort eine neue Individualität zulegen. Der voranschreitende Verlust der Individualitäten und die Verzweiflung der Jugendlichen spitzen sich immer mehr zu. Dies zeigt sich beispielsweise in der zunehmenden Isolation Peters. Während Hans und Anna eine Affäre haben, findet Peter die pornographischen Bilder seiner Mutter. Es gibt daraufhin keinen Wendepunkt mehr für Peter. Er tötet Hans, danach Anna und zum Schluss seine Eltern Gretl und Otto mit dessen Pistole. Das anschließende zerhacken der blutüberströmten Leichen, steht symbolisch für den grausamen, barbarischen, entmenslichten, gewalttätigen und abscheulichen Zweiten Weltkrieg. Nach seiner Tat zeigt die Kamera wie er sich duscht und anschließend mit dem Auto seines Vaters den Bergen entgegen fährt. Die vermutlich darauffolgende Verhaftung wird nicht dargestellt, jedoch deutet das Schlussbild des Films, in Abbildung 2 zu sehen, daraufhin, dass er in eine Psychiatrie eingeliefert wurde. Peter wird vom vermeintlich Intellektuellen zum Mörder und ist „Verfechter eines Selbstgestickten Individualanarchismus außerhalb der gesellschaftlichen, politischen Diskurse [...] Witkowski Junior [ist] prädestiniert



Abb. 8: Letzte Szene in *Die Ausgesperrten*



Abb. 9: Letzte Szene in *Psycho*

für den Amoklauf.“³⁸⁸ Seine Persönlichkeitsstörung, Probleme und Herausforderungen bei der Entwicklung seiner Individualität, wird durch das Lesen existenzialistischer Literatur wie Camus, symbolisiert. Zentral ist hierbei die Bedeutungslosigkeit seines Lebens. Das linke Bild zeigt Peter in der letzten Szene des Films, während er den Schlusssatz von sich gibt: „Jetzt wissen Sie alles und können daher über mich verfügen.“³⁸⁹ Im rechten Bild wiederum ist die letzte Szene aus Alfred Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) dargestellt. Hier machen sich Parallelen im Stil bemerkbar, da beide Filme ähnliche Motive verwendet haben. Beide heben in der jeweils letzten Szene ihre Köpfe langsam nach oben und blicken direkt in die Kamera. In *Psycho* tötet der schizophrene Charakter Norman Bates (Schauspieler: Anthony Perkins) ebenso wie Peter, seine Eltern und wird darauf verhaftet und in eine Psychiatrie gesperrt.

³⁸⁸ Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 108.

³⁸⁹ Franz Novotny, *Die Ausgesperrten*, DVD, 93 min., Österreich 1982, 01:32:24 min.

8.2 Umfeld, Schauplätze und Figuren

Für die jeweiligen psychosozialen Umgebungen evoziert der Film eigene Bildsprachen. Die spießbürgerliche Wohnung der Witkowskis im achten Wiener Gemeindebezirk wird in dunklen und engen Einstellungen gefilmt. Jeder „Gang durch den langen, schmalen und dunklen Korridor“³⁹⁰ wirkt wie ein Weg zur Guillotine. Die Darstellung des Wohnhauses als soziales Gebilde, dient somit als Spiegel der in diesem Haus lebenden sozialen Schicht. Für alle Charaktere ist es fast unmöglich Privatsphäre in ihren Wohnorten zu genießen. Der Eindruck „visueller und geistig-körperlicher Enge“³⁹¹ zeigt sich vor allem bei der Darbietung von Gebäuden und bei den Verführungs- und Überfallsszenen. Gegenüber der Beengtheit, steht die in einem Wiener Außenbezirk gelegene Villa, in der Sophie Zuhause ist, für Freiraum und bietet Platz für individuelles Verlangen und Begehren, jedoch weniger für Entwicklungen des persönlichen Charakters. Dies gilt auch für Peter und Anna, die keine wirkliche Privatheit in der Wohnung ihrer Eltern haben. Sophies Haus symbolisiert Reichtum und die scheinbar prachtvolle Vergangenheit der Habsburger-Monarchie. Zeigt der Film das Anwesen, sind die Szenen meist mit Wiener Walzer Musik untermalt. Sophies Refugium verkörpert einen kapitalistischen Ort der sich abseits jeglicher Realitäten befindet. Novotny visualisiert die Villa in hellen, fröhlich wirkenden Farben. Dabei grenzt er dieses Heim von den dunklen, grauen Wohnbauten der Stadt ab. Eine andere psychosoziale Rolle nimmt der Flakturm, das Haus des Meeres im sechsten Wiener Gemeindebezirk, ein. Das Gebäude aus Beton und Stahl, ohne Fenster, symbolisiert „Gefühlsundurchdringlichkeit“³⁹², das Wasser im Inneren des Gebäudes steht sinnbildlich für Verletzbarkeit und Entgrenzung.³⁹³ Wien als Großstadt und Ort der Aktivität, Geschäftigkeit und Produktivität, symbolisiert urbane Entwicklung, Gestaltung und Zivilisation. In *Die Ausgesperrten* generiert das Wien der Nachkriegszeit, auch lebensfeindliche Umgebungen für die jugendlichen Charaktere, in der diese anonym sind und Gefahr laufen als Menschen unterzugehen. Die weitreichenden Folgen des Krieges wie Armut, zerstörte Gebäude, verwundete, aber auch Menschen die weiterhin den Nationalsozialismus frönen, prägen das Stadtbild. Elternhaus und Schule stehen für Orte der Unterdrückungen in denen Benachteiligungen prädestiniert sind. Die Schule als Bildungsort wird zum Platz an dem die Gruppe vor hat einen Anschlag durchzuführen. Alle Jugendlichen Figuren des Films sind in ihrem Handeln stark eingeschränkt, da es die festgefahrenen Strukturen nur schwer ermöglichen sich zu befreien. Nur das Entkommen in

³⁹⁰ Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 110.

³⁹¹ Ebd.: 110.

³⁹² Ebd.: 110.

³⁹³ Vgl. Ebd.: 110.

das Innenleben der Charaktere, wie es sich bei Annas Stummheit und Klavierspielen oder bei Hans seiner Sehnsucht nach sozialem Aufstieg, Peters selbstverfassten und rezitierten Gedichten und Sophies Distanziertheit äußert, erlaubt Einblicke in ihre Individualitäten. Vielmehr beherrschen jedoch Fremdbestimmungen über die Charaktere, wie es Jelinek formulierte:

Jeder, der glaubt, noch individuell handeln zu können, unterliegt einem grundlegenden Irrtum, meine ich. Man kann Personen ja eigentlich nur noch als Zombies auftreten lassen oder als Vertreter einer Ideologie oder als Typenträger oder als Bedeutungsträger oder wie man sie nennen will, aber nicht mehr als runde Menschen mit Freud und Leid und der ganze Käse, das ist vorbei, ein für allemal.³⁹⁴

„Kommunikationsarmut und Selbstisolation“³⁹⁵ sind Basis der gewaltigen Wirklichkeit des Faschismus in *Die Ausgesperrten*. Bei Vater und Sohn der Familie Witkowski wirkt der alltägliche Faschismus und Reste der nationalsozialistischen Blut- und Bodenideologie verstörend weiter. Über den engen, begrenzten Raum der Familie herrscht der Morast alter NS-Ideologien, in denen die Autoritäten nach wie vor funktionsfähig sind.³⁹⁶ Die Beschreibung der Charaktere reflektiert Elemente der autoritären Persönlichkeitsstruktur nach Adornos



Theorien. Im Folgenden wird auf die individuellen, sozial-psychischen Probleme der Hauptcharaktere eingegangen.

Abb. 10: v.l.n.r-Anna, Hans, Sophie, Peter

Anna und Peter

Regisseur Novotny positioniert Anna und Peter als LeiterInnen der Gruppe. Durch den Einsatz von stark betontem Licht auf Sophie und Hans entsteht ein Kontrast zu den Geschwistern. Treten Konflikte auf oder wird Anna nervös, flüchtet sie sich meist mittels Klavierspielen in ihre Innenwelt, fängt aber dadurch an eine Persönlichkeit zu entwickeln. Für Anna kann der Ausbruch des in ihr aufgestauten Hasses auch sexuelle Befriedigung, vor allem mit Hans, sein. Aufgrund von ihrem Spielen mit der sexuellen Beziehung zu ihrem Bruder Peter, zeigen sich Symptome psychischer Störungen bedingt durch das Fehlen von Vorbilderfunktionen. Peter sieht sich als Chefideologe der Jugendbande und großen

³⁹⁴ Yvonne Spielmann, Liebe, Ekel und Amok. Die Ausgesperrten von Franz Novotny nach einem Roman von Elfriede Jelinek, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, Wien 1996, 103-113, 110f.

³⁹⁵ Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 107.

³⁹⁶ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), Anschluß an Morgen, 250.

Intellektuellen. Er zieht es vor Sartre und Camus zu zitieren, anstatt sich mit Liebe zu beschäftigen. Allerdings fühlt er sich zu Sophie hingezogen, sie erwidert dies aber nicht. Die Rechtfertigung für die Verbrechen leitet Peter von diversen Philosophen des Existentialismus und Surrealismus her.

[Peter ist] ein irreführender Terrorist der österreichischen Sprachlosigkeit gegen die österreichischen Nachkriegslügen. Die Schultern fest geschlossen, der Krieg ist vorbei, wir alle sind Opfergenossen, und Österreich ist frei. Das ist der Stoff, aus dem die bösen Träume sind.³⁹⁷

In Peter existiert das Herrenmenschentum weiter und er ist der Initiator für die Gewalttätigkeiten der Gruppe. Das soziale Zusammenspiel und deren Angriffe auf Schwächere stärken deren Wir-Gefühl. Nach vollbrachten Überfällen auf Passanten, nimmt Peter oft Heldenposen ein. Dadurch entstehen Momente der Selbstverliebtheit, die der Vater allerdings öfters unterbricht, in dem er sich auch auf das Bild drängt. Peter setzt sich eine „Maske der Immunität und des Narzißmus“³⁹⁸, um diese „zentrale Figur des Films überhaupt aus dem Sog der faschistoiden Vergangenheit lösen zu können“³⁹⁹, auf. Im Film liest Peter auf einer Schulfeier, ein Gedicht mit dem Titel *Le Mépris* (Die Verachtung). Mit diesem glorifiziert er die „sinnlose Wut“⁴⁰⁰. Der Titel *Le Mépris* (F 1963) ist eine Anspielung auf den gleichnamigen Film des französischen Regisseurs Jean-Luc Godard. Dieser Film zeigt sich kritisch gegenüber Machtsystemen und schildert die Verletzung von Schamgefühlen.⁴⁰¹ Hier treffen sich zentrale Themen von *Die Ausgesperrten* und *Le Mépris*. Godard benutzt in seinem Film die Frau als Sexualobjekt. In *Die Ausgesperrten* wird männliche Dominanz, Überlegenheit und weibliche Unterwürfigkeit entsprechend zum sadomasochistischen Charakter nationalsozialistischer Kultur, geformt und dargestellt. Die Machtverhältnisse der Figuren decken sich im Laufe des Films auf und verdeutlichen das politische Ausmaß von Genderkonstruktionen.⁴⁰²

Gretl und Otto

Otto ist nach wie vor überzeugter Nationalsozialist, psychisch und physisch Invalide, der es darauf abzielt, seine Untergebenen zu misshandeln.⁴⁰³ Er demütigt, quält und tyrannisiert

³⁹⁷ Alexander Horwath, Diagonale, Festival des österreichischen Films, URL: <http://www.diagonale.at/filmarchiv/?fid=7507> (abgerufen 26.05.2019).

³⁹⁸ Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 106.

³⁹⁹ Ebd.: 106.

⁴⁰⁰ Ebd.: 108.

⁴⁰¹ Vgl. Yvonne Spielmann, Jelineks Sprachlabor im Film, URL:

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Spielmann_eingerichtet.pdf (abgerufen 11.03.2019).

⁴⁰² Vgl. Janke, Jelinek Handbuch, 220.

⁴⁰³ Vgl. Ebd.: 219.

seine Frau Gretel durchgehend. Gretl Witkowski nimmt die Position der erniedrigten Hausfrau und Mutter ein, die sie vor allem auf Anweisung ihres Mannes beziehen muss. In schwarz-weiß fotografiert Otto seine Frau, während sie in pornographischen Stellungen vor ihm posieren muss. Er degradiert sie dabei zu seinem Opfer, um somit seine Gewaltphantasien zu befriedigen und um seine Komplexe auszugleichen. Die Kamera nimmt diesen Akt der Demütigungen und die entstanden Fotografien immer nur recht beiläufig auf. Das dadurch entstehende Überlegenheitsgefühl Ottos, lässt sich mit jenem im Krieg vergleichen, an das er sich immer dann erinnert, wenn er seine Frau Gretl erniedrigt und misshandelt.⁴⁰⁴ Gretl versucht aber ihre Leiden zu verharmlosen, um ihre Sehnsucht nach Familienidylle zu erfüllen. Die Herrschaft und Unterdrückung steigert sich im Laufe des Films bis hin zum Amoklauf von Peter.

Sophie und Hans

Sophie stammt als einzige der vier Jugendlichen aus wohlhabenden Verhältnissen und besitzt wegen ihrer sozialen, gebildeten und wirtschaftlichen Herkunft eine Sonderstellung. Wie alle anderen jugendlichen Gruppenmitglieder, hat auch sie eine persönliche Individualitätskrise. Da sie aus gut situiertem Hause kommt, zeigt sich ihre Krise aus einer anderen Perspektive. Vermutlich fragt sie sich warum ihre Eltern auch nach dem Krieg weiterhin viel Reichtum besaßen, woher sie das Geld haben und welche Rolle ihre Eltern während des Nationalsozialismus spielten. Eine Szene des Films, in der Sophie versucht nüchtern und kalt eine Katze zu ertränken, offenbart ihre psychischen Probleme und ihr Dilemma nach der Suche ihrer Individualität. Hans hingegen möchte sich aus seiner sozialen Herkunft, der Arbeiterklasse, möglichst schnell befreien. Dies versucht er durch körperliche Anstrengungen, was wiederum sexuelle Energien bei ihm auslöst. Das Ziel von Hans ist die Liebe von Sophie zu gewinnen, doch davor versucht er Anna zu erobern. Anna wird von ihm benutzt, sie interpretiert dies jedoch als Liebe. Hans ist frei von jeglichen Ideologien, da er vollkommen im Augenblick lebt. Im Laufe des Films werden von den vier Jugendlichen genau dieselben Gesellschaftsmuster wie deren Elterngeneration, also die sie verachten, reproduziert.⁴⁰⁵ Obwohl Hans die Idee verfolgt Sportlehrer zu werden, ist er Teil der brutalen Jugendgruppe. Hierbei zeigt sich seine Schwäche und Orientierungslosigkeit, da er sich leicht von anderen beeinflussen lässt. Dies ist wiederum symbolisch für das nicht Vorhandensein starker Vorbilder.

⁴⁰⁴ Vgl. Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 107.

⁴⁰⁵ Vgl. Ebd.: 105.

8.3 Ästhetische und filmische Stilmittel

Musik

Musik spielt im Leben und in den Werken Jelineks eine große Bedeutung. Sie besitzt eine fundierte musikalische Ausbildung und absolvierte ein Orgelstudium in Wien. In Jelinek Œuvre begegnen sich häufig Musikästhetik und Sprachtheorie. Ihr Roman und die spätere Verfilmung *Die Klavierspielerin* (A 2001, R: Michael Haneke) beispielsweise sind stark musikalisch geprägt.⁴⁰⁶ In *Die Ausgesperrten* bildet Musik eine zusätzliche Wahrnehmungsebene. Ertönt amerikanische Jazzmusik, während die Jugendlichen dazu tanzen, wird die moderne Gesellschaft repräsentiert und wie sich die Jugendlichen versuchen damit zu identifizieren.

Die grausamen letzten Szenen, werden ohne Musik, sondern mit furchterregender Stille gezeigt. Erst als Peter in das Auto seines Vaters steigt, ertönt wieder Musik. Es ist der Auftakt zu Richard Wagners Komposition *Siegfried*. Diese symbolisiert und betont die „Entmachtung der Elterngeneration“⁴⁰⁷. Novotny verfilmt die letzten Szenen im Originalton, dadurch wird das Zerschlagen von Glas, die Schläge oder das entsetzlich, unerträgliche Töten direkt an die ZuseherInnen transportiert.

Kamera und Licht

Der Film ist geprägt von viel Dunkelheit. Das Zeigen der düsteren, grauen und bedrohlich wirkenden Gebäude Wiens, unterstreichen die Hoffnungs- und Perspektivlosigkeit der Jugendlichen. Einzig die Villa in der Sophie lebt, wird mit viel hellem Licht und weitläufigen Räumen und Plätzen gezeigt. Im Gegensatz zu Peters und Annas enger Substandardwohnung. Die beiden werden in ihren Räumlichkeiten meist ohne Kamerabewegungen und mit Zoom festgehalten. Sophies Villa wird den BetrachterInnen des Films mit einer Establishing Shot (Totale) Einstellung präsentiert. Nachdem ein Dienstmädchen sich ihren Weg durch das Bild bahnt, zeigt eine Totale Einstellung ein rotes Auto von links kommend. Während aus dem Off der Donauwalzer über die Tonspur läuft, zeigt das Bild nun links den Wagen, in der Mitte das Dienstmädchen und am rechten Bildrand beherrscht eine nackte Männerskulptur die Aufnahme.

Das offene Zeigen des Amoklaufs lässt die Darstellung für den Zuseher äußerst obszön, ähnlich wie Pornographie wirken.⁴⁰⁸ Es überschreitet dadurch Grenzen des Erlaubten. Franz Novotny und sein Kameramann Karl Kases zeigen diese mörderische und grausame Szene in

⁴⁰⁶ Janke, Jelinek Handbuch, 306f.

⁴⁰⁷ Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, 107.

⁴⁰⁸ Ebd.: 109.

der „An-Ordnung für eine filmisch-fotografische Aufzeichnung“⁴⁰⁹, im Stile einer Mise-en-scène. Die Kamera bleibt hierbei immer hinter dem Täter und auf Distanz zu den Opfern und stets an der Aktion, wobei die Ermordeten dem Publikum nicht gezeigt werden.⁴¹⁰ Die Visualisierungen von Körperreaktionen, Verhaltensmuster, Ekel, Grausamkeit oder Angstlust der Beteiligten stehen im Zentrum. Die Kameraführung von Karl Kases schafft es, eine beklemmende Stimmung kleinbürgerlicher Verhältnisse zu erzeugen und zu transportieren. Vor allem zeigt der Film Innenaufnahmen und sehr viele Großaufnahmen und geringe Tiefenschärfe, dadurch wirkt das gezeigte oft flach.

Zusammenfassung

Der Film *Die Ausgesperrten* visualisiert die sozialen und psychologischen Schwierigkeiten und Herausforderungen für die Persönlichkeitsentwicklungen der Jugendlichen Charaktere während der Nachkriegszeit. Vorwiegend macht sich dies an den existierenden Verbindungen zwischen den Jugendlichen und den Verdrängungs- und Erinnerungsprozessen im österreichischen Gedächtnis, bemerkbar. Typisch hierfür sind die Umgangsprobleme der Jugendlichen mit den Eltern in der Nachkriegszeit, da sich Diskussionen und Erklärungen über die NS-Zeit als äußerst schwierig herausstellten. Die Jugendlichen waren aufgrund der Rolle der ÖsterreicherInnen im NS-Regime und der Kontinuität des Nationalsozialismus in der Nachkriegsgesellschaft desorientiert und hatten kaum soziale Vorbilder. Im Film zeigen die Jugendlichen unterschiedliche Elemente, die sich aus den Problemen abwesender persönlicher und sozialer Vorbildfunktionen ergeben. Die daraus resultierenden negativen Konsequenzen der persönlichen Entwicklungen, werden von den Jugendlichen Charakteren repräsentiert.

⁴⁰⁹ Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, 109.

⁴¹⁰ Vgl. Büttner/ Dewald (Hg.), *Anschluß an Morgen*, 249f.

9 Wahrnehmung und Verfolgung: 38-AUCH DAS WAR WIEN (1986)

38-Auch das war Wien, ein aus dem Jahr 1986 stammender Film des österreichischen Regisseurs Wolfgang Glück, verfolgt das Vorhaben einer nuancierten, differenzierten, ehrlichen und strikten Darstellung des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland am 12. März 1938. Dabei bemüht sich die Produktion, österreichische Mittäterschaften und Kooperationen mit dem NS-Regime visuell zu vermitteln. Kurz nach dem „Anschluss“ begannen vermehrt Diskriminierungen, Verfolgungen, antisemitische Aktionen und der Ausschluss von Jüdinnen und Juden aus dem gesellschaftlichen Leben. Der Besuch von Kinovorstellungen, das Betreten von Parkanlagen, Bädern oder Caféhäusern wurde Jüdinnen und Juden schrittweise verboten. Sukzessive kam es zur Zurückdrängung und Auslöschung des jüdischen Lebens in Wien, bis hin zu Deportationen in die nationalsozialistischen Konzentrationslager.⁴¹¹ Die Teilnahme und Zustimmung verschiedener Gewaltaktionen gegenüber Jüdinnen und Juden durch die Mehrheit der österreichischen Bevölkerung war bedeutsam für die antisemitische Politik des Nationalsozialismus im „Dritten Reich“.⁴¹² Essentiell für die nachfolgende Filmanalyse von *38-Auch das war Wien* ist die Auseinandersetzung unterschiedlicher Parallelitäten der vermeintlichen Blindheit vieler Menschen bezüglich der drohenden Gefahren des NS-Regimes während des „Anschlusses“ und den Problemen, Schwierigkeiten und Herausforderungen von Verdrängungen und Erinnerungen an die NS-Zeit im österreichischen Gedächtnis nach dem Krieg, insbesondere in den 1980er Jahren. Diese dargebotenen Sujets sollen Beiträge für die Beschäftigung mit dem nationalsozialistischen Regime bieten.

Another film about National Socialism? In times in which matters arise that we thought had been overcome, a past with which even fifty years later we have not come to terms is supposed to be ignored: in such times as the year 1986 such a film cannot be too much.⁴¹³

Die Veröffentlichung von *38-Auch das war Wien* 1986 ereignete sich zur selben Zeit als Waldheim zum österreichischen Bundespräsidenten gewählt und die Enthüllungen um seine NS-Vergangenheit publik wurden. Dies sorgte für großes Aufsehen und war prägend für damit einhergehende soziale und politische Veränderungen.

Der österreichische Schriftsteller Friedrich Torberg verfasste in den Jahren 1938/39 im Prager und Züricher Exil die literarische Vorlage, mit dem dezent abweichenden Titel *Auch*

⁴¹¹ Vgl. Dieter J. Hecht/Eleonore Lappin/Michaela Raggam-Blesch/Lisa Rettl/ Heidemarie Uhl (Hg.), 1938-Auftakt zur Shoah in Österreich. Ort, Bilder, Erinnerungen, Wien 2008, 22.

⁴¹² Vgl. Ebd.: 10.

⁴¹³ Felix W. Tweraser, Historical Drama of a Well-intentioned Kind. Wolfgang Glück's *38-Auch das war Wien*, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 56.

das war Wien, zum Film. 1984 wurde das Buch posthum publiziert.⁴¹⁴ Mit *38-Auch das war Wien* verfilmte Glück die zweite Romanvorlage von Torberg nach *Der Schüler Gerber* (A 1981).

Nicht nur in Österreich stieß *38-Auch das war Wien* vermehrt auf positives Echo, sondern erlangte auch internationale Aufmerksamkeit. 1987 wurde *38-Auch das war Wien* bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig gezeigt. Im selben Jahr kam es zur ersten Oscar-Nominierung eines österreichischen Beitrages in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“, er gewann diesen allerdings nicht.⁴¹⁵ *38-Auch das war Wien* erhielt ebenso negative Resonanzen. Die Hauptdarstellerin des Films, Sunnyi Melles, erinnerte sich an eine Begegnung mit Regisseur Billy Wilder. Im Zuge der Verleihungsfeier der Oscars in Los Angeles 1987 meinte Wilder angeblich zu Melles: „Ihr braucht euch gar keine Hoffnungen machen, den Oscar bekommt ihr sicher nicht – wegen Waldheim.“⁴¹⁶ Da sich *38-Auch das war Wien* bemüht, kritisch mit der NS-Zeit in Österreich auseinanderzusetzen und sich gegen NS-Erfahrungen richtet, wird nicht klar, warum der Film keine größere Anerkennung erlangte. Dennoch wird das Vorhaben von Glück, die österreichische Bevölkerung mit der NS-Vergangenheit zu konfrontieren, gewürdigt. Neben dieser durchaus positiven Intention wird dem Film aber auch das Fehlen künstlerischer Innovationen vorgeworfen.⁴¹⁷

Narrative Ebene und Inhalt

Mit *38-Auch das war Wien* visualisiert Wolfgang Glück eine Liebesbeziehung zwischen dem jüdischen Schriftsteller Martin Hoffmann (Schauspieler: Tobias Engel) und der nicht-jüdischen, „arischen“ Schauspielerin Carola Hell (Schauspielerin: Sunnyi Melles) während des „Anschlusses“ in Wien. Zusammen leben Carola und Martin in einer Wiener Wohnung. Carola steht als Schauspielerin im Wiener Theater in der Josefstadt und in Berlin auf der Bühne und nimmt im weiteren Verlauf auch ein Filmangebot der nationalsozialistischen Produktionsfirma *Wien-Film* an. Martin hingegen schließt einen Vertrag mit dem Herausgeber und Verleger Sovary (Schauspieler: Romuald Pekny) ab, mit der Intention, ein unpolitisches Theaterstück zu schreiben. Sovary symbolisiert die Verbindung zur polyglotten und multiethnischen Habsburger-Monarchie. Dies manifestiert sich in der Beschreibung zu seiner

⁴¹⁴ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind*. Wolfgang Glück's *38-Auch das war Wien*, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 54.

⁴¹⁵ Vgl. *38-Auch das war Wien*, IMDb, URL: https://www.imdb.com/title/tt0090554/?ref_=nv_sr_1 (abgerufen 19.07.2018).

⁴¹⁶ Vgl. Christian Reichhold, *100mal Österreich. Film, Wien 2019*, 37.

⁴¹⁷ Vgl. Mary Wauchope, *Identity and Perception in the Film 38-Vienna before the Fall*, in: Margarete Lamb-Faffelberger and P.S. Saur (Hg.), *Visions and Visionaries in Contemporary Austrian Literature and Film*, New York 2004, 211-222, 220f.

Sekretärin: „Wir zwei – die Pekarek und ich – sie aus Prag und ich aus Budapest – hier in Wien zusammengewirkt – mit jüdischem Firmament. Das ergibt für mich den kompletten Begriff des Österreichischen.“⁴¹⁸ Carolas und Martins berufliche Verpflichtungen, ihre Liebe zueinander und ihr zusammen erwartendes Kind, lenken sie, trotz häufiger Warnsignale, mehr oder weniger von der Unmittelbarkeit nationalsozialistischer, antisemitischer und rassistischer Bedrohungen in Wien ab. Toni Drexler (Schauspieler: Heinz Trixner), ein guter Freund von Martin und Journalist bei der Zeitung *Neues Wiener Tagblatt*, erkennt die von den Nationalsozialisten ausgehenden Gefahren deutlich und mahnt Martin des Öfteren vor der nationalsozialistischen Machtergreifung. Außerdem legt er Martin nahe, das Land zu verlassen, so lange dies noch möglich ist. Auf Wiener Plätzen und Straßen breiten sich währenddessen zunehmend Hassparolen und Diskriminierungen gegen Jüdinnen und Juden aus. Carola und Martin schaffen es daher nicht mehr zeitgerecht, Visa für ihre Ausreise in die USA zu bekommen. Hingegen gelingt es Carola rechtzeitig, nach Prag zu fahren. Nachdem ein Taxifahrer (Schauspieler: Lukas Resetarits) sich bereit erklärte, Martin an die Grenze zu führen, um ihm so seine Flucht zu erleichtern, macht sich Hoffnung breit. Dieser Plan scheitert jedoch, da Martin zuvor von Nationalsozialisten verhaftet wurde.

9.1 Verdrängung und Erinnerung: Österreichisches Gedächtnis

Die ersten Minuten von *38-Auch das war Wien* beginnen mit Weitwinkel Einstellungen prominenter Wiener Gebäude und Plätze, wie dem Riesenrad im Prater oder dem Stephansdom in der Innen Stadt. Die gefilterte Linse des Kameraobjektivs sorgt für trübe, diesige, fast traumhaft wirkende Effekte. Solche eingestellten und produzierten Filmaufnahmen suggerieren Stimmungen und Gemütslagen von nostalgischen, manchmal sentimental wirkenden Identifikationsmerkmalen für die ZuseherInnen. Dadurch evoziert der Film Vorstellungen vom „goldenen“ Wiener Zeitalter und der Österreich-Ungarischen Monarchie. Die Charaktere Carola und Martin schwelgen immer in Gedanken an diese alte Wiener Zeit, dadurch entsteht in ihnen eine große Blockade, die es nur schwer zulässt, die politische Lage einzuschätzen und zu erkennen. Glück spart keineswegs mit spezifischen Referenzen bezüglich der imperialen Zeit Wiens. Eine weitere Anfangsszene im Wiener Volksgarten bietet dafür ein gutes Beispiel. Hierbei schwenkt die Kamera immer wieder nach links und rechts, um möglichst viel von der Umgebung, den herrschaftlichen Gebäuden oder den Gärten, geschmückt mit Rosen und anderen Pflanzen, die die Parkanlage und die Wiener Ringstraße schmücken, zu erfassen. Neben diesen Sehenswürdigkeiten blickt die Kamera

⁴¹⁸ Wolfgang Glück, *38-Auch das war Wien*, DVD, 94 min., Österreich 1987, 02:13-02:24 min.

immer wieder auch auf Carola und Martin, die mit ihrer ausstrahlenden Ruhe und Leichtigkeit, sorglos wirkend, während des Tages durch die Straßen und Parks spazieren. Durch die trägen Kamerabewegungen entsteht in den Szenen ein natürliches und warmes Licht. Im gesamten Garten ist kaum jemand anwesend. Der Hintergrund ist annähernd menschenleer. Dies produziert eine surrealistische Traumstimmung, die auch die Blindheit vieler Menschen bezüglich der sich katastrophalen verändernden politischen Realität symbolisiert. Die zwei Hauptcharaktere Carola und Martin entwickeln während des Films differenzierte Prozesse bei der Wahrnehmung der politischen Realität. In einer Anfangssequenz meint Carola etwa: „Ich kümmerge mich nicht um Politik“.⁴¹⁹ Glück zeigt im Laufe des Films eine Reihe von lebhaften Szenen, die Carolas und Martins wachsendes Bewusstsein über ihre bedrohliche Situation und eine distanzierte Perspektive auf die Entwicklungen und Veränderungen auf den Straßen Wiens zeigen. Carola sieht die Gefahr des Nationalsozialismus und die Auswirkung eines möglichen „Anschlusses“ Österreichs an das NS-Regimes und gleichzeitig den immer stärker hervortretenden Antisemitismus deutlicher als Martin. Obwohl Martin als Journalist tätig und jüdischer Abstammung ist, erkennt er im Gegensatz zu Carola die sich entwickelnden, herannahenden Gefahren erst, als es zu spät ist, das Land zu verlassen. Er braucht länger, um die Realität zu verstehen. Dennoch meint Martin zu Carola: „Sag‘ deiner Mutter, ich bin kein Jude!“⁴²⁰ Damit zeigt sich, dass Martin die gesellschaftlichen Wandlungen wahr-, aber nicht ernst genug nimmt, wie sich im weiteren Verlauf feststellen lässt. Martin betont im Film, vor allem nachdem er Zeuge und Opfer von antisemitistischen Angriffen auf den Straßen Wiens wurde, dass er sich, trotz seiner jüdischen Herkunft, als Österreicher versteht, da dies für ihn Teil einer sicheren Gesellschaft zu sein bedeutet. Diese Ansicht stellt einen Grund für sein anfängliches Nichterkennen der politischen Situation dar. Die Beschäftigung mit ausgewählten Szenen aus *38-Auch das war Wien* sollen die unterschiedliche Evolution der Gedanken von Martin und Carola hervorheben und verdeutlichen.

In einer frühen Szene des Films wird eine Konversation zwischen Martin und seinem guten Freund, Arbeitskollegen und Journalist der Zeitung *Neues Wiener Tagblatt*, Toni Drexler, dargestellt. Toni Drexler versucht in dieser Szene Martin vor der herannahenden Bedrohung und Gefahr des Nationalsozialismus in Wien zu warnen, macht ihn auf den sich verbreitenden Antisemitismus aufmerksam und hält ihn an, das Land zu verlassen.

Toni Drexler: Hast du schon was organisiert?

⁴¹⁹ Wolfgang Glück, *38-Auch das war Wien*, DVD, 94 min., Österreich 1987, 08:09 min.

⁴²⁰ Wolfgang Glück, *38-Auch das war Wien*, DVD, 94 min., Österreich 1987, 08:18 min.

Martin Hoffmann: Was?

Toni Drexler: Weggehen?

Martin Hoffmann: Weggehen? Ich suche eine Wohnung.

Toni Drexler: Martin bitt' dich wach auf, wach auf endlich, du musst schleunigst in ein Land wo's das Wort Rassenschande nicht gibt.⁴²¹

Anhand dieses Dialogs und an Martins unbeeindruckter Reaktion lässt sich feststellen, dass er Toni Drexlers Alarmierungen nicht ernst nimmt. Trotz Martins angesprochener Erfahrungen mit Faschismus während seiner Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) bleibt er unbewegt. Sein optimistischer und teilweise überheblich wirkender Charakter lassen ihn im Glauben, dass er sein Leben vollkommen unter Kontrolle habe. Symbolisch für Martins anfänglichen, nicht vorhandenen Überblick in dieser Szene ist eine Weltkarte – im oberen



Abb. 11: Martin Hoffmann bei Toni Drexler



Abb. 12: Martins Reaktion auf Drexlers Warnungen

rechten Bild sichtbar – die hinter ihm an einer Wand hängt. Diese repräsentiert das Gegenteil zu Martins Kurzsichtigkeit bezüglich des politischen Weltverständnisses.

Eine weitere Szene macht sichtbar, dass Carola bereits früher von den sich veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen und politischen Gefahren sensibilisiert wurde. In einem Berliner Theater verkörperte sie die Hauptrolle in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti*, diese brachte ihr viel Applaus und große Anerkennung ein. Zwei Gestapo-Beamte befragten Carola nach ihrem Auftritt in Berlin jedoch wegen ihrer politischen Kommentare und über ihre Verbindung zu ihrem jüdischen Liebhaber Martin. Allerdings boten die Gestapo ihr ein Engagement am Theater an, das sich bereits unter der nationalsozialistischen Reichskulturkammer befand – siehe Abbildung. Dies lehnt Carola jedoch entsetzt ab. Durch ihr Widersetzen erkennt sie die vom NS-Regime ausgehenden Gefahren immer deutlicher. Folgender Dialog veranschaulicht ihr wachsendes Bewusstsein über die politische Situation.

⁴²¹ Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 12:13 min.

Mann 1: Jedes, nach unseren Begriffen deutsche Theater sollte ein gutes Theater sein. Wenn sie länger hier blieben, würde ihnen klar werden warum.

Carola: Leider, ich hab' einen Vertrag in der Josefstadt.

Mann 1: Verträge lassen sich lösen [...].

Mann 2: Sie können hier spielen was sie wollen. [...] Und sollten sich die Chancen die sie hier haben, nicht versperren.

Carola: Ja, aber wieso denn?

Mann 2: Durch ihre persönlichen Bindungen.

Mann 1: Es geht um Sie Frau Hell, um Sie und Ihre Karriere.

Carola: Schauen Sie meine Herren, Sie haben da eine hübsche Umschreibung gebraucht, persönliche Bindungen', im Klartext Martin Hoffmann. [...] das ist eine Privatangelegenheit. [...] Machen Sie sich keine Sorgen um mich und meine Karriere. Und wenn es stimmt, dass ich hier spielen kann, was ich will, dann hätt' ich einen Vorschlag [...] Nathan der Weise, der kluge Jude [...] eine herrliche Rolle.⁴²²



Abb. 13: Carola in Berlin

An Martin, der währenddessen bedenkenlos im Wiener Café Herrenhof sitzt, Zeitung liest und auf einen Anruf von seiner Geliebten Carola aus Berlin wartet, zeigt sich deutlich seine Unbesonnenheit.

Eine andere Szene zeigt Martin im Zug Richtung Berlin sitzend, mit der Absicht, Carola zu besuchen. Toni Drexler, der Martin immer wieder davor warnt nach Berlin zu reisen, schickt zwei offenbar jüdische Journalisten-Kollegen zu einem Bahnhof in Prag, um Martin zu treffen und davon abzuhalten weiterzureisen, wie dieser Dialog zeigt:

Martin: [...] Kommen Sie meinetwegen? Ich bin privat hier, woher wissen Sie denn?

Herr Plohn (Name undeutlich): Der Drexler hat telefoniert.

Herr Winternitz: Da wissen's wahrscheinlich auch, was wir wollen, Herr Hoffmann?

Herr Plohn: Was er nämlich ihnen sagen lässt.

Martin: Ja, dass ich nicht nach Berlin fahren soll.

Herr Plohn: Richtig.

Herr Winternitz: Sehr gut [...] Der Drexler lässt Ihnen sagen, es ist alles in Ordnung, deshalb machen Sie keine überflüssigen Blödsinnigkeiten. [...] bleiben's in Prag.

Herr Plohn: [...] Wenn sich ein Schriftsteller wie Sie der Gestapo ausliefern will, so ist das einfach Wahnsinn.

Martin: Sehr freundlich, Herr Plohn, nur fahr ich nicht als Schriftsteller nach Berlin, sondern als Privatmann.⁴²³

Diese Sequenz unterstreicht Martins Fahrlässigkeit und Leichtsinn und Ignoranz im Umgang mit der angespannten politischen Lage. Noch immer nimmt er die Warnungen nicht ernst genug und denkt, er habe sein Leben vollkommen unter Kontrolle.

⁴²² Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 20:51 min.

⁴²³ Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 23:06 min.

Eine spätere Szene des Films zeigt Carola im Theater in der Josefstadt während der Proben zu Friedrich Schillers *Kabale und Liebe*, in dem Carola die Rolle der Luise verkörpert. In diesem werden Kritiken der gesellschafts-politischen Umstände deutlich und ist im Genre der bürgerlichen Tragödie situiert. Carola besteht auf eine politische Inszenierung, der Theaterregisseur lehnt dies jedoch aus mangelndem politischem Interesse, ab. Die Proben des Stückes werden zum Sinnbild für die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche und Veränderungen in Österreich. Carola, die sich im Gegensatz zu Martin nicht mehr sicher ist, ob die gesellschaftliche Situation noch kontrollierbar ist, sieht auch hier die Zusammenhänge deutlicher als Martin, der während der Proben in den Saal kommt.

Carola: „Ohne Grenzen, entsetzlich ist der Gedanke, grässlich genug, den unsterblichen Geist zu durchbohren und die glühende Wange [...]“. Die Kleinen gehen drauf, die Großen reiben sich die Hände – Kabale ist ein politisches Stück.
Theaterregisseur Sollnau: Wir spielen es, weil es von Schiller ist. Wie die Leute es interpretieren ist nicht unsere Sache. Wir spielen es so wie es ist, Herrschaften. Es geht um die hohen Werte der Menschheit.
Martin: Sie spielen jeden Beistrich Herr Sollnau [...], aber draußen auf der Straße findet die wirkliche Tragödie statt.
Andere Schauspieler: Tragödie? Keine Judenschule...
Sollnau: Augenblick, verehrte Frau Hell, Politik interessiert mich nicht [...]
Carola zu Martin: Er wird sich wundern wie ich die Luise spiele
Martin: Ich glaube wir sind immer ein paar Schritte hinterher mit unserem Verständnis.
Carola: Das glaub ich auch.⁴²⁴

Carola möchte das Stück politisch interpretieren, während der Regisseur jedoch versucht, in diesem Stück Politik von Kunst zu trennen.

Here Glück subtly underscores the continuity of personell and the compromises made by some of Austria's leading artistic figures – Hörbiger and Wessely, among many others – who stayed during 1938-1945 and allowed their own celebrity to be exploited by the Nazis.⁴²⁵

Kurz vor Ende des Films informiert Toni Drexler Martin, dass die vom Bundeskanzler Kurt Schuschnigg initiierte Volksbefragung am 13. März 1938, mit der Beabsichtigung Österreichs Unabhängigkeit zu verteidigen, missglückte. Daraufhin begann sich Martins Bewusstsein für die Realität zu ändern. Am 11. März 1938 trat Schuschnigg und seine Regierung zurück.⁴²⁶ Nationalsozialistische deutsche Truppen marschierten, begleitet von großem Jubel, am 12.

⁴²⁴ Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 54:51 min.

⁴²⁵ Vgl. Felix W. Tweraser, Historical Drama of a Well-intentioned Kind. Wolfgang Glück's 38-Auch das war Wien, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), New Austrian Film, New York/Oxford 2011, 54-63, 59.

⁴²⁶ Vgl. Dieter j. Hecht/Eleonore Lappin-Eppel/Michaela Raggam-Blesch (Hg.), Topographie der Shoah. Gedächtnisorte des zerstörten jüdischen Wien, Wien 2017, 17.

März 1938 über Österreichs Grenzen und bereiteten den „Anschluss“ vor. Diese politische Lage motiviert Martin, das Land endlich zu verlassen.

Drexler zu Martin per Telefon: Ihr müsst sofort packen.

Martin: In einer Stunde in der Morizgasse. Mit allen Sachen. Danke!

Martin zu Carola: Carola das Kind.

Carola: Ein Kind kann ich von dir wieder haben, wenn was passiert, aber dich von einem Kind, nie mehr.⁴²⁷

Anschließend fahren Carola und Martin mit einem Taxi zum Ostbahnhof, während durch Wien marschierende Nationalsozialisten gezeigt werden. Im Hintergrund ertönt Musik, es sind die Klänge des Radetzkymarsches. Orte, wie das Caféhaus, das Theater oder das Büro der Zeitung, evozieren das verlorene Gefühl der Sicherheit einer vergangenen, zunehmend angreifbaren Welt, die zu zerbrechen droht. Der Film gibt auch Konzeptionen über individuelles Verantwortungs- und Schuldbewusstsein.⁴²⁸

Zu den gesellschaftspolitischen Herausforderungen und dem immer größer werdenden Einfluss der NS-Ideologie in Österreich, mit denen sich Martin und Carola in ihrem alltäglichen Leben konfrontiert sehen, können Bezüge, Parallelen und Ähnlichkeiten zu den Prozessen des Verdrängens und Erinnerns in den 1980er Jahren rund um die Affäre Waldheim hergestellt werden. In vielen Szenen von *38-Auch das war Wien* verdeutlicht sich jedoch auch, dass Martin den sich immer weiter ausbreitenden Antisemitismus in der Gesellschaft bemerkt, aber Schwierigkeiten mit den Einschätzungen des tatsächlichen Ausmaßes der rassistischen, antisemitischen und nationalsozialistischen Ideologie und deren Gefahren hat. Außerdem fühlt sich Martin durch seine österreichische Staatsbürgerschaft geschützt. Ein Problem ist, dass er zu optimistische Einstellungen bezüglich der österreichischen Kultur hat und nicht die negativen gesellschaftlichen Elemente richtig einzuschätzen vermag. Diese Schwierigkeiten werden auch in den Heimatfilmen der Nachkriegszeit reflektiert. In diesem Film macht sich der Verdrängungsprozess der Realität sichtbar und ebenso zeigt die Evolution von Martins Verständnis Parallelen zu den Erinnerungsprozessen, die sich im Neuen Österreichischen Film widerspiegeln.

⁴²⁷ Wolfgang Glück, *38-Auch das war Wien*, DVD, 94 min., Österreich 1987, 1:05:53 min.

⁴²⁸ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind*. Wolfgang Glück's *38-Auch das war Wien*, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 54.

9.2 Darstellungen des Jüdischen: Antisemitismus und Stereotype

Nachkommender Abschnitt befasst sich mit antisemitischen Darstellungen, dem Aufzeigen und der Verwendung jüdischer Stereotype in *38-Auch das war Wien*. Wichtig für die Auseinandersetzungen mit Erinnerungsprozessen ist die Analyse antisemitischer Stereotype in der österreichischen Gesellschaft. Im Laufe des Films kommt es immer wieder zur Betonung angeblich jüdischer Merkmale, wie am Beispiel des Charakters Martin wahrnehmbar ist.

The casting of Tobias Engel and Sunny Melles in the roles of Martin and Carola walks a fine line between individuation and stereotype. Engel's Semitic features mark him as Jewish, and some shots seem to go out of their way to emphasize these features.⁴²⁹

Der jüdisch-österreichische Hauptcharakter Martin wird von Regisseur Glück mit diversen Eigenschaften definiert. Er ist intellektuell, dunkler Haut- und Haartyp, leicht überheblich und stolz, wird leicht entsetzt, ist empfindlich und streitlustig, hat ein starkes Selbstbewusstsein und wirkt stur. Für sich alleine stehend haben diese Eigenschaften im Zusammenhang mit der Charakterdarstellung wenig Bedeutung, wird Martin aber den BetrachterInnen des Films als Menschen jüdischer Herkunft vorgestellt, können seine Eigenschaften antisemitische Reaktionen im Publikum evozieren. Durch diese Reaktionen können bei den ZuschauerInnen des Films ihre eigenen unbewussten antisemitischen Vorurteile ausbrechen, dies ist im Zusammenhang mit Erinnerung und Verdrängung im österreichischen Gedächtnis bedeutsam und signifikant. Dies könnte die Möglichkeit für einen Dialog über jüdische Stereotypen und Antisemitismus im Publikum der 1980er auslösen. Ein weiteres Beispiel für die Darstellung jüdischer Merkmale im Film repräsentieren zwei jüdische Charaktere in Prag, die anhand ihrer Kleidung, ihrer Haare und ihrer Sprache zu klischeehaften Figuren werden. Ein subtiles Beispiel antisemitischer Agitation macht sich in einer Szene zwischen dem Hausmeister und der Frau Schostal, bemerkbar. Sie führen einen Dialog, während sie teure Möbel von Martin in ihre Wohnung tragen.

Hausmeister: Das die des nötig hat?

Frau Schostal (im Wiener Dialekt): Wer, wos?

Hausmeister: Carola Hell, sich mit einem Juden einzulassen.

Frau Schostal: Kennen S'as?

Hausmeister: Na.

Frau Schostal: Und ihn?

Hausmeister: Na.

Frau Schostal: Mir hot er an Schmattes (Trinkgeld) geb'n.

⁴²⁹ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind*. Wolfgang Glück's *38-Auch das war Wien*, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 59.

Hausmeister: [...] Weil er sich einhauen will. Das ist der Jude. (Zum Kasten schauend)
Schön's Stück.

Frau Schostal: Mit wie viel Juden haben Sie denn scho zu tun ghabt?

Hausmeister: I werd mi hüten.⁴³⁰

Die Telefonat-Szene zwischen Carola und Martin im Wiener Kaffeehaus Herrenhof ist ein weiteres Beispiel für die Akzentuierung seiner jüdischen Kennzeichen. Dieses Kaffeehaus, das Martin häufig besucht, symbolisiert einen (noch) sicheren Ort in einer zunehmend gefährlichen Zeit. Seine gute Beziehung zum Oberkellner Alois unterstreicht sein Gefühl der gesellschaftlichen Zugehörigkeit. Jedoch ist auch das Kaffeehaus den nationalsozialistischen „Arisierungen“ in Wien ausgeliefert. Martin wird in dieser Szene in einer Telefonzelle, mit Carola sprechend, dargestellt. Carola wird dabei mit neutraler Helligkeit beleuchtet. Martins Kopf hingegen wird mit übertriebenem hellem und grellem Licht angestrahlt. Licht und Kameraposition – Untersichteinstellung – sorgen für die übermäßige, beunruhigende,



Abb. 14: Carola mit Martin telefonierend



Abb. 15: Martin im Wiener Café Herrenhof mit Carola sprechend

alarmierende und störende Betonung seiner Gesichtszüge. „The low angle and intense backlighting have the effect of exaggerating his features in a disturbing manner.“⁴³¹

Martin versucht zu verhindern, dass seine jüdischen Wurzeln sein Leben beherrschen und kontrollieren.⁴³² Diese Überblendung seines Gesichts, fast bis zur Unkenntlichkeit, ist auch symbolisch für sein spätes Feststellen der veränderten soziopolitischen Verhältnisse durch das NS-Regime in Wien. Von Martin und von anderen Jüdinnen und Juden werden im Film des Öfteren äußerst nahe Close-Up Einstellungen gezeigt. Die Anwendung solcher Close-Ups lassen visuelle Verbindungen von den Figuren zu den Gedanken der BetrachterInnen entstehen. Eine weitere Szene veranschaulicht die Darstellung antisemitischer Stereotype. In

⁴³⁰ Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 26:33 min.

⁴³¹ Vgl. Felix W. Tweraser, Historical Drama of a Well-intentioned Kind. Wolfgang Glück's 38-Auch das war Wien, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), New Austrian Film, New York/Oxford 2011, 54-63, 59.

⁴³² Vgl. Ebd.: 59.

den scheinbar romantischen Szenen zwischen Carola und Martin, vor allem diejenigen in ihrer Wohnung, zeigt sich ebenso der subtil dargestellte Antisemitismus im Film. Martin nähert sich Carola häufig, sich anschleichend, von hinten und aus dem Dunklen kommend. Beunruhigende Eindrücke, durch Kameraführung und Licht unterstützt, werden hierbei suggeriert. „[I]n that recalls the use of the sexually predatory Jew in the visual propaganda favored by the Nazis.“⁴³³ Martin tritt in den Szenen meist aus dem Dunkel hervor. Durch diese Repräsentation können bei den BetrachterInnen des Films antijüdische Vorurteile evoziert werden. Trotz der narrativen Einteilungsmuster in Gut und Böse und in Davor und Danach, übergeht und ignoriert die filmische Adaption allerdings historische Komplexität und Abstufungen von Schuld und Verantwortungen. Zusätzlich animiert der Film das Publikum dazu, sich mit dem jüdischen Charakter Martin Hoffmann zu identifizieren, der von Natur aus sympathisch und nett zu sein hat und als ein naives Opfer gezeigt wird, um dadurch den Mythos der Opferthese aufrechtzuerhalten.⁴³⁴ In dem sich gesellschafts-politisch wandelenden Wien zeigt *38-Auch das war Wien* offensichtliche antisemitische Charaktere, wie den Hausmeister, NS-Funktionäre, Frau Schostals Sohn oder den Schauspieler Karl Brandt. In einer Analyse über diese Charaktere wird behauptet:

[They] are all conceived and acted with such a cartoon-like evil quality that it blocks any audience identification or introspection about the many gradations of involvement and support that the majority of Austrians provided at the time [...]. This happens to the extent that, when compared to the more naturalistic and underplayed acting styles of everyone else in the cast, it supports the retrospectively comfortable notion that Austrians were victims of an alien invasion of nerdy evildoers.⁴³⁵

Diese Analyse ist möglicherweise richtig. Andererseits symbolisieren die extremen Repräsentationen auch, dass Martin vorerst nicht die gesellschafts-politische Realität sehen konnte, obwohl diese sehr deutlich war. Durch den „Anschluss“ Österreichs waren Jüdinnen und Juden zunehmend antisemitischen Agitationen und Verfolgungen ausgesetzt. In vielen Außenszenen werden Jüdinnen und Juden bei sogenannten Reibpartien gezeigt, bei denen sie gezwungen wurden, mit Zahnbürsten Straßenmarkierungen zu reinigen und ihre Geschäfte als jüdische zu markieren. Am Ende des Films wird Martin festgenommen. Seine Verhaftung deutet daraufhin, dass Jüdinnen und Juden immer größeren Gefahren ausgesetzt waren. Die letzten Spaziergänge von Martin durch Wien sind begleitet von typischen Parolen der SA. NS-Plakate, Banner und Fahnen hängen an den Häusern und finden sich nun überall in den

⁴³³ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind*. Wolfgang Glück's *38-Auch das war Wien*, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 60.

⁴³⁴ Vgl. Ebd.: 54f.

⁴³⁵ Ebd.: 57.

Straßen Wiens wieder, auch Kinder tragen bereits kleine NS-Flaggen bei sich. Diese Fahnen symbolisieren auch die unverhältnismäßig große Zahl an ÖsterreicherInnen die an der institutionellen Struktur des Holocaust beteiligt waren. Deportationen und die Shoah treten in den Hintergrund des Films und finden wenig bis keinen Platz.⁴³⁶

9.3 Ästhetische und filmische Stillmittel

Schnitt und Kameraarbeit

Kamerapositionen und Einstellungen verdeutlichen im Film Martins Herausforderungen und Problematiken, die Ereignisse des immer größer werdenden Einflusses der NS-Ideologie in der Gesellschaft nicht deutlich wahrzunehmen. Durch die Positionierung der Kamera etabliert sich eine narrative Sichtweise, die sich zwischen Martins Perspektive und der eines olympischen Zeugen von oben abwechselt. Während viele Straßenszenen mittels Vogelperspektive von oben gedreht werden, übernimmt Glück die Kameraposition eines stillen Zeugen der sich entfaltenden Barbarei ein.⁴³⁷ Verengen und verschmälern sich die Winkel der Aufnahmen, befinden sich die ProtagonistInnen oftmals in mittlerer Entfernung zur Kamera. Viele Szenen wurden zwischen verschiedenen Zeitebenen geschnitten, dies lässt den Eindruck eines ungeschmeidigen Verlaufs entstehen. Dadurch evoziert der Film, dass die politischen Ereignisse außer Kontrolle geraten sind und die Hauptcharaktere keinen Überblick mehr über die Situation haben, was in ihrer Umgebung passiert. Nachdem Carola und Martin immer wieder erfuhren, dass sie Wien sofort zu verlassen haben, werden die Szenen in etwas kürzeren Abständen geschnitten. Auch die verschiedenen Orte wandeln sich in schneller verwirrender Weise. Die schnellen und mehrfachen Schnitte im Film erzeugen Angst, Orientierungslosigkeit, Chaos, Unklarheit und Ohnmacht. Dies ist symbolisch für das Leben in Wien während des „Anschlusses“.

Musik

Für die musikalische Untermalung war der deutsche Filmkomponist Bert Grund zuständig, der unterschiedliche Elemente der Musik einfließen ließ. Die eingesetzte Musik unterstreicht verschiedene bedeutende Szenen des Films. Spaziert Martin durch das immer unsicher werdende Wien, ertönt eine Mischung diverser Straßengeräusche. Eine andere Szene zeigt marschierende Nationalsozialisten auf den Straßen Wiens. Während die Klänge des *Radetzkymarsches*, ein symbolhaftes Musikstück der Habsburgerzeit von Johann Strauss aus

⁴³⁶ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind*. Wolfgang Glück's 38-Auch das war Wien, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 62.

⁴³⁷ Vgl. Ebd.: 62.

dem Jahre 1848, die Szene begleiten, breitet sich allmählich eine Geräuschkulisse vorbeimarschierender und grölender Nationalsozialisten aus und verdrängt die Töne des *Radetzkymarsches*. Diese Szene versinnbildlicht den Wechsel von der alten vermeintlich glanzvollen imperialen Zeit und dem Untergang der Monarchie bis hin zum nationalsozialistischen Regime. Wirken die Charaktere fröhlich, ist des Öfteren klassische Musik, u. a. von Johann Strauß, zu hören. Der Einsatz von klassischer Musik erinnert an österreichische Heimatfilme, in denen sie ein häufig verwendetes Gestaltungselement war. Der Neujahrsübergang von 1937 auf 1938 beispielsweise, an dem Martin spielende Kinder auf der Straße begegnet, ist von einer freundlichen, familiären musikalischen Untermalung begleitet, die aber immer mehr durch den Klang marschierender Nationalsozialisten übertönt wird. Nach der Machtübernahme ertönen NS-Lieder wie das Horst-Wessel-Lied, allerdings außerhalb der Bildfläche. Zwei Musikkompositionen begleiten mehrere Szenen, eine unstimmige, dissonante Klangmauer, die vor allem den Vorspann und eine Szene größter Angst begleitet, in dem Martin sich von der Gestapo im Kaffeehaus verstecken muss. Die andere Komposition untermalt in sentimental Klängen oftmals romantische Szenen zwischen Carola und Martin, wie z. B. deren Spaziergang im Wiener Volksgarten, aber auch in einer Schlusszene, wo die beiden am Bahnhof voneinander getrennt werden.⁴³⁸ Gerhard Bronner, österreichischer Kabarettist und Sänger, der im Film das Lied mit dem Titel „Das Lied vom kleinen Österreicher“ sang, musste 1938 wegen seiner jüdischen Abstammung ins Exil flüchten.

Mise-en-scene

Viele detaillierte mise-en-scene Darstellungen sind charakteristisch für den Film. Die Visualisierungen von Wiener imperialen und barocken Gebäuden sollen Ruhm und Pracht des untergegangenen, multiethnischen Habsburgerreich evozieren. Thematiken der Konversationen zwischen Carola und Martin erzeugen ein leichtes, frivoles Gefühl bei den BetrachterInnen. Beide reden beispielsweise darüber, ob die Blumen, die er ihr ins Theater gesendet hat, während sie für eine Rolle probte, auch angemessen waren. Ebenfalls diskutieren sie darüber, ob sie denn zusammen in eine Wohnung ziehen sollten. Glück unterstreicht ihre Dialoge auch mit ihrer anfänglichen Blindheit und ihrem falschem Gefühl von Sicherheit im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen. Fährt Martin mit dem Zug, wird davor immer wieder ein von oben gefilmter fahrender Zug gezeigt, dies

⁴³⁸ Vgl. Felix W. Tweraser, *Historical Drama of a Well-intentioned Kind*. Wolfgang Glück's 38-Auch das war Wien, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York/Oxford 2011, 54-63, 60.

versinnbildlicht Martins unveränderbares Schicksal und dass er auf einem Weg ist, den er selbstständig nicht mehr verlassen kann.

10 Schlussbetrachtung

Der Neue Österreichische Film, der in dieser Masterarbeit anhand drei exemplarischer Filme dargestellt wird, visualisiert gesellschaftliche Probleme und Herausforderungen, die die NS-Zeit hinterlassen hat. Die Verdrängungs- und Erinnerungsprozesse in Österreich nach 1945 führten zu einem Weiterwirken nationalsozialistischer Strukturen in Form von Antisemitismus, Geschlechterrollen und Generationenkonflikt. Alle drei Filme hinterfragen diese Strukturen und tragen auf der künstlerischen Ebene zur Auseinandersetzung und zur Aufklärung bei. Enthüllungen und Einflüsse für die Auseinandersetzung mit Verdrängen und Erinnern im österreichischen Gedächtnis bezüglich der NS-Zeit bietet der historische Kontext. Die Entnazifizierungsprozesse der Nachkriegszeit sollten die weiterwirkenden NS-Strukturen und Elemente aus der Gesellschaft eliminieren. Das Narrativ der Opferthese begünstigte jedoch das kollektive Verdrängen von Schuld und Verantwortung der ÖsterreicherInnen im Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg. Zu einer der zentralen Fragestellung zählt, wie der Neue Österreichische Film Verdrängen und Erinnern im österreichischen Gedächtnis nach den Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus thematisiert. Bevor es in Österreich zu einer weitreichenden kritisch-historischen Beschäftigung mit Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg kam, vergingen viele Jahre. Bedeutend für eine Konfrontation mit der nationalsozialistischen Vergangenheit waren die gesellschaftskritischen Jugendbewegungen der 1960er Jahre und die sich entwickelnden unterschiedlichen Gegenkulturen. Die Kritik an den kulturellen, gesellschaftlichen und sexuellen Moralvorstellungen wurde immer lauter.

Der im Revolutionsjahr 1968 erschienene Film *Schamlos* konstruiert ein Gegenbild zu den traditionellen Geschlechterrollen, insbesondere zu dem auf Propaganda fokussierenden Frauenidealbild des Nationalsozialismus. Aus der Analyse der Hauptfigur Annabella wurde ersichtlich, wie die Unterdrückung von sexuellen Rollen und von Gewalttätigkeit aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Nachkriegsgesellschaft nachwirkt. Eine wichtige Erkenntnis aus der Analyse ist, dass sich *Schamlos* nicht direkt auf die NS-Zeit bezieht, sondern viele wichtige Elemente des Nationalsozialismus wie das Zeigen von Autoritäten, von Regression, Gewalt und Geschlechterrollen durchspielt und Bezüge zur NS-Vergangenheit hergestellt werden können. *Schamlos* ist auch ein Protest gegen die zeitgenössischen Moralvorstellungen und zeigt die sich entwickelnden Gegenkulturen, zum Beispiel mit der experimentellen Sequenz der avantgardistischen „Materialaktion“. Gleichzeitig reflektiert *Schamlos* eine Kritik an der damals gegenwärtigen Kultur und fördert eine exakte und genuine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dessen Verbindungen zu den 1960er

Jahren. Dies beantwortet eine weitere zentrale Fragestellung dieser Arbeit, dass historische, politische und soziale Kräfte impulsgebend für den Neuen Österreichischen Film waren.

Für *Die Ausgesperrten* gilt das in ähnlicher Weise. Im 1982 veröffentlichten Film wird erkennbar, mit welchen psychologischen Herausforderungen und Problematiken die erste, junge Nachkriegsgeneration hinsichtlich ihrer Persönlichkeitsentwicklung konfrontiert war. Das Verhalten der Kriegsgeneration und die Kontinuitäten des Nationalsozialismus wurden immer öfter kritisch hinterfragt und verantwortlich für die unterdrückende, autoritäre Gesellschaft gemacht. Zunehmend sorgten, spätestens seit den 1960ern, Skandale und Ereignisse um die Wiedereingliederungen ehemaliger NationalsozialistInnen in die Gesellschaft für Aufregung. Hierbei zeigen sich deutliche NS-Kontinuitäten in der österreichischen Gesellschaft, deren Einfluss sich weit in die darauffolgenden Jahrzehnte bemerkbar machte. Der Film *Die Ausgesperrten* visualisiert brutal die negativen Auswirkungen des sozialen und moralischen Chaos der Nachkriegszeit. Aufgrund sozialer und moralischer Unsicherheiten in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft und NS-Kontinuitäten in der Gesellschaft sowie posttraumatischer Belastungsstörungen von Kriegsüberlebenden gab es kaum positive Vorbilder für die Jugendlichen. Diese Probleme und Konfrontationen der Jugendlichen mit den Eltern symbolisieren den Konflikt zwischen Verdrängung und Erinnerung im österreichischen Gedächtnis. Der Film reflektiert wichtige Elemente des Generationenkonflikts nach dem Krieg, zeigt jedoch keine positiven Ergebnisse dieser. *Die Ausgesperrten* bietet aber zumindest eine Warnung gegen historische Verdrängungen. Anhand dieses Beispiels kann gesagt werden, dass der Neue Österreichische Film eine wichtige Rolle für den Veränderungsprozess des individuellen und kollektiven Gedächtnisses einnimmt.

Für den Film *38-Auch das war Wien* aus dem Jahre 1986 steht die sogenannte Opferthese zentral, nach der sich Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg als erstes Opfer des Nationalsozialismus dargestellt hat, wodurch von vornherein verdrängt wurde, dass sich Österreicherinnen und Österreicher an den Verbrechen der Nationalsozialisten mitschuldig machten. In den 1980er Jahren trug die Waldheim-Affäre (1986) zu einer Erosion der Opferthese bei und eröffnete neue Sichtweisen auf die Rolle Österreichs im NS-Regime und Zweiten Weltkrieg. Der „Anschluss“ Österreichs an das „Dritte Reich“ im März 1938 ist das Bezugseignis für das Aufkommen des Opfermythos. Dass eine Vielzahl an ÖsterreicherInnen den „Anschluss“ und dessen Konsequenz, dass Österreich von der Landkarte verschwand, begrüßte, symbolisiert Kontinuitäten. Der immer stärker zutage tretende Antisemitismus wird im Holocaust seinen schrecklichen Höhepunkt finden. Der

langsame Prozess des Bewusstwerdens der Hauptcharaktere Carola und Martin hinsichtlich der wachsenden Gefahren des Nationalsozialismus und Antisemitismus in Wien vor dem „Anschluss“ symbolisiert auch die Schritte von der Verdrängung bis zur Erinnerung im österreichischen Gedächtnis. Zwischen Blindheit und Verstehen bestehen in diesem Film für die Charaktere viele Möglichkeiten, die Realität zu erkennen, gleichwohl verschiedene Faktoren eine genaue Wahrnehmung dieser verhindern. Die Evolution von der angeblichen Blindheit bis zur deutlichen Sicht der Realität zeigt Parallelen zum Aufarbeitungsprozess des Erinnerns und Verdrängens in den 1980er Jahren. Der Film ruft bei ZuseherInnen Angst und Entsetzen hervor und soll dabei zum besseren emotionalen Verständnis der grausamen Situation für Jüdinnen und Juden, vor allem ab den 1930er Jahren, beitragen. Die jüdischen Darstellungen im Film können bei den BetrachterInnen antisemitische Reaktionen evozieren und dabei ihre persönlichen antisemitischen Eigenschaften erkennen lassen, dies ist ebenso wichtig für den Verdrängungs- und Erinnerungsprozess. Glücks Intention war es, mit *38-Auch das war Wien* der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten.

Alle drei Filmanalysen zeigen Ähnlichkeiten in der filmischen, ästhetischen und narrativen Komposition. Verbindende visuelle Elemente sind die negativen, dunklen, düsteren, gewalttätigen und perspektivlosen ästhetischen Darstellungen in den Filmen. *Schamlos*, *Die Ausgesperrten* und *38-Auch das war Wien* fokussieren aus verschiedenen Perspektiven auf soziale, kulturelle, politische und sexuelle Strukturen in der Gesellschaft und sind in drei unterschiedlichen historischen Zeiträumen angesiedelt. Durch diese Mehrperspektivität entwickelte sich ein tieferes Verständnis des individuellen und kollektiven österreichischen Gedächtnisses. Ungefähr 30 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg begannen allmählich seriöse historisch-korrekte Analysen über die NS-Vergangenheit. Derartige Prozesse inkludieren viele Einflüsse und wichtige Themen wie die soziale Bewegung der 1960er, Geschlechterrollen, Antisemitismus, Generationenkonflikt oder Neofaschismus. Die Ideen des Neuen Österreichischen Films sind nicht nur für die Periode der 1960er bis 1980er Jahre, sondern auch für die Gegenwart und Zukunft, relevant. Kunst, insbesondere der Film, kann eine große Rolle spielen, um Antisemitismus, Rassismus und Faschismus aufzuzeigen und zu bekämpfen.

11 Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärquellen

Eddy Saller, Schamlos, DVD, 78 min., Österreich 1968.

Franz Novotny, Die Ausgesperrten, DVD, 93 min., Österreich 1982.

Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987.

Sekundärquellen

Theodor W. Adorno, Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt a. M. 1995.

Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a. M. 1963, 125-146.

Gordon Willard Allport, Die Natur des Vorurteils, Köln 1971.

Erna Appelt, Rahmenbedingungen und Etappen österreichischer Gleichstellungspolitik, in: Erna Appelt (Hg.), Gleichstellungspolitik in Österreich. Eine kritische Bilanz, Innsbruck 2009, 25-43.

Rudolf Arnheim, Film als Kunst, München 1974.

Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M 1988.

Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Brigitte Bailer, Gleiches Recht für alle? Die Behandlung von Opfern und Tätern des Nationalsozialismus durch die Republik Österreich, in: Rolf Steininger (Hg.) Der Umgang mit dem Holocaust in Europa - USA - Israel, Wien/Köln/Weimar 1994.

Ruth Beckermann, Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945, Wien 1989.

Siegfried Beer, Die Kultur- und Informationspolitik der britischen Besatzungsmacht in Österreich 1945-1955, in: Karin Moser (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955, Wien 2005, 119-132.

Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Berlin/Boston 2015.

Agnes Blänsdorf, Die Einordnung der NS-Zeit in das Bild der eigenen Geschichte. Österreich, die DDR und die Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, in: Werner Bergmann/ Rainer Erb/ Albert Lichtblau (Hg.), a. a. O., 18.45.

Gisela Bock, ‚Ganz normale Frauen. Täter, Opfer, Mitläufer und Zuschauer im Nationalsozialismus‘, in: Kirsten Heinsohn/Barbara Vogel/Ulrike Weckel (Hg.), Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland Frankfurt a. M. 1997, 249–251.

David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art. An Introduction, Boston 2008.

Andreas Böhn/Andreas Seidler, Mediengeschichte. Eine Einführung, Tübingen 2008.

Gerhard Botz, Eine deutsche Geschichte 1938-1945? Österreichische Geschichte zwischen Exil, Widerstand und Verstrickung, in: Zeitgeschichte 14 (1986/87) 19-38.

Gerhard Botz, Nachhall und Modifikationen, Rückblick auf die Waldheim-Kontroverse und deren Folgen, in: Gerhard Botz/Gerald Sprengnagel (Hg.), Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker, Frankfurt a. M., 574-653.

Gerhard Botz, Die österreichischen NSDAP-Mitglieder. Probleme einer quantitativen Analyse aufgrund der NSDAP-Zentralkartei im Berlin Document Center, in: Reinhard Mann (Hg.), Die Nationalsozialisten. Analysen faschistischer Bewegungen, Stuttgart 1980.

Kerstin Braun, Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Wien/Köln/Weimar 1999.

Ulf Brunnbauer (Hg.), Eiszeit der Erinnerung. Vom Vergessen der eigenen Schuld, Wien 1999.

Hubertus Butin, Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst (Hg.) Hubertus Butin, Köln 2006, 169-174.

Judith Butler, Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Theatre Journal 40 (1988) 4, 519-531.

Judith Butler, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, in: Linda J. Nicholson, Thinking Gender, New York/London 1990.

Judith Butler, Gender Regulierungen, in: Urte Helduser/Daniela Marx/Tanja Paulitz/Katharina Pühl (Hg.), under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis, Frankfurt a. M., 2004, 44-57.

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

Jerome A. Chanes, Antisemitism. A Reference Handbook, Santa Barbara 2004.

Shohini Chaudhuri, Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, London/New York 2006.

Günther Dahlke/Karl Günther /Hg.), Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933, Berlin, 1988.

Susanna Dammer, Nationalsozialistische Frauenpolitik und soziale Arbeit, in: Hans-Uwe Otto/Heinz Sünker (Hg.), Soziale Arbeit und Faschismus. Volkspflege und Pädagogik im Nationalsozialismus, Bielefeld 1986, 269-287.

Nina Degele, Gender/Queer Studies. Eine Einführung, Paderborn 2008.

Der große Brockhaus in einem Band, 4. Aufl. Gütersloh/München 2010.

Klaus Dörner/Ursula Plog/Thomas Bock/Peter Brieger/Andreas Heinz/Frank Wendt (Hg.), Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie und Psychotherapie, Köln 2019.

Oliver Dimbath/Michael Heinlein (Hg.), Die Sozialität des Erinnerns. Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses, Wiesbaden 2014.

Paulus Ebner/Karl Vocelka, Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb, Wien 1998.

Jens Eder, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2008.

Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005.

Jochen Fahrenberg/John M. Steiner, Adorno und die autoritäre Persönlichkeit, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56 (2004) 1, 127-152.

Hannelore Faulstich-Wieland, Doing Gender. Konstruktivistische Beiträge, in: Edith Glaser/Dorle Klika/Annedore Prengel (Hg.), Handbuch Gender und Erziehungswissenschaft. Bad Heilbrunn 2004, 175-191.

Helen Fein, The persisting question. Sociological Perspectives and Social Contexts of Modern antisemitism, Berlin/New York 1987.

Sigmund Freud, Totem und Tabu, in: Gesammelte Werke, Bd. IX., Frankfurt a. M., 1912/13.

Sigmund Freud, Totem und Tabu, in: Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion, Studienausgabe 9, Frankfurt am Main 1982.

Walter Fritz, Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film, Wien 1969.

Walter Fritz, Die 60er Jahre. Es war einmal in den 50er Jahren, Wien 1987.

Walter Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien 1997.

Johanna Gemacher/Maria Mesner, Land der Söhne. Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik, Innsbruck/Wien/Bozen 2007.

Susan Gniechwitz, Antisemitismus im Lichte der modernen Vorurteilsforschung. Kognitive Grundlagen latenter Vorurteile gegenüber Juden in Deutschland, Berlin 2006.

Manuel Gogos, The whole world is watching. Internationale Solidarität und Synergien 1968, in: Andreas Schwab (Hg.) Die 68er. Kurzer Sommer - lange Wirkung, Frankfurt a. M. 2008.

Franz Grafl, Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch, Wien 1993.

Helmut Gruber, Antisemitismus im Mediendiskurs, Wiesbaden 1991.

Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1966.

Ernst Hanisch, Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 1994, 456f. Zitiert nach: Heidemarie Uhl, Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese. Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Berlin 2004, 482-508.

Dieter J. Hecht/Eleonore Lappin-Eppel/Michaela Raggam-Blesch (Hg.), Topographie der Shoah. Gedächtnisorte des zerstörten jüdischen Wien, Wien 2017.

Dieter J. Hecht/Eleonore Lappin/Michaela Raggam-Blesch/Lisa Rettl/ Heidemarie Uhl (Hg.), 1938-Auftakt zur Shoah in Österreich. Ort, Bilder, Erinnerungen, Wien 2008.

Wolfgang Hegener, Sigmund Freud, in: Wolfgang Benz (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Berlin/München 2009, 249-251.

Andrea Heinz, ,81:1. Unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich? An. Schläge, in: Das feministische Monatsmagazin. 2010, 5 (2010) 16-19.

Florence Hervé, Zwischen Anpassung und Widerstand. Zur Lage der Frauen und zum Widerstand 1933 bis 1945, in: Florence Hervé (Hg.), Geschichte der deutschen Frauenbewegung, Köln 1995, 111-125.

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Vorwort, in: Paul W. Massing, Vorgeschichte des politischen Antisemitismus, Frankfurt a. M. 1988, V-VIII.

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1988.

Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/ Weimar 2007.

Pia Janke (Hg.), Jelinek Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013.

Elfriede Jelinek, Die Ausgesperrten, Hamburg 1980.

Elfriede Jelinek, Die Österreicher als Herren der Toten, in: Pia Janke (Hg.), Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich, Salzburg/Wien.

Tony Judt, Die Vergangenheit ist ein anderes Land. Politische Mythen im Nachkriegseuropa. Transit 6, 1993 87-120.

Tony Judt, Die Geschichte Europas seit dem Zweiten Weltkrieg, Bonn 2006.

Hartmut Kaelble, Sozialgeschichte Europas. 1945 bis zur Gegenwart, Bonn 2007.
Carl Gustav Jung, Lorenz Jung (Hg.), Typologie, München 1990.

Carl Gustav Jung, Theoretische Überlegungen zum 4. Wesen des Psychischen, in: Gesammelte Werke, nachfolgend als JGW bezeichnet.

Carl Gustav Jung, Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, in: Gesammelte Werke, Solothurn 1995.

Carl Gustav Jung, Psychologische Typen, in: Gesammelte Werke, Zürich 1960.

Susanne Karawanskij/Rebecca Pates/Daniel Schmidt/Doris Liebscher/Heike Fritzsche (Hg.), Antidiskriminierungspädagogik. Konzepte und Methoden für die Bildungsarbeit mit Jugendlichen, Wiesbaden, 2010.

Hubert Klocker, Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel. (Viennese Actionism. Vienna 1960-1971. The Shattered Mirror), zweisprachig erschienen, mit einem Vorwort von Konrad Oberhuber, Klagenfurt 1989, 89-112.

Ludwig Knoll, Lexikon der praktischen Psychologie, Augsburg 1991.

Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2010.

Wolfgang Kraushaar, 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur, Hamburg 2000.

Mark Kurlansky, 1968. Das Jahr, das die Welt veränderte, München 2007.

Hermann Langbein, Darf man vergessen?, in: Anton Pelinka, Erika Weinzierl (Hg.), Das große Tabu-Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1997.

Cornelius Lehniguth, Waldheim und die Folgen. Der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich, Frankfurt am Main/Wien 2013.

Rainer M. Lepsius, Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des ‚Großdeutschen Reiches‘, in: Max Haller/Hans-Jürgen Hoffmann-Nowotny/Wolfgang Zapf (Hg.), Kultur und Gesellschaft. Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, des 11. Österreichischen Soziologentags und des 8. Kongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie in Zürich, Frankfurt/New York 1989, 247-264.

Armin Loacker/Ernst Kieninger/Nikola Langreiter/Klara Löffler (Hg.), 1. April 2000. Die Kino-Utopie der Zweiten Republik, Wien 2000.

Walter Manoschek/ Thomas Geldmacher, Vergangenheitspolitik, in: Herbert Dachs u.a. (Hg.) Politik in Österreich, Manz 2006, 577-593.

Georg Markus, Die Hörbigers. Biografie einer Familie, Wien 2006.

Editha Marquardt, Visiotype und Stereotype. Pränanzbildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text, Köln 2005.

Janet McCabe, Feminist Film Studies. Writing the Woman into the Cinema, London 2004. Maria Mesner (Hg.), Entnazifizierung zwischen politischem Anspruch, Parteikonkurrenz und kaltem Krieg. Das Beispiel der SPÖ, Wien/München 2005.

Sabine Moller, Das kollektive Gedächtnis, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Heidelberg 2010.

Werner Mombour/Horst Dilling/Martin H. Schmidt (Hg.), Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F). Klinischdiagnostische Leitlinien, Bern 2010.

James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, Hamburg 2009.

Karin Moser, Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahre 1945-1955, in: Frank Stern/Julia B. Köhne/Karin Moser/Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger (Hg.), Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss, Wien 2007.

Claus Mühlfeld/Friedrich Schönweiss, Nationalsozialistische Familienpolitik. Familiensoziologische Analyse der nationalsozialistischen Familienpolitik, Stuttgart 1989. Olaf Möller, Eddy Saller, in: Splatting Image 23 (1995) 6-10.

Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1998, 389-408.

Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade Frankfurt a. M 1994, 48-65.

Antonio Pasinato (Hg.), Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum, Würzburg 2004.

Sylvia Paulischin-Hovdar, Der Opfermythos bei Jelinek. Eine historiographische Untersuchung, Wien/Köln/Weimar 2017.

Anton Pelinka, Der verdrängte Bürgerkrieg, in: Anton Pelinka/ Erika Weinzierl (Hg.), Das grosse Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1987, 143-153.

Bertrand Perz, Österreich, in: Volkhard Knigge/ Norbert Frei (Hg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002, 170-182.

Thomas Petersen/Clemens Schwender (Hg.), Visuelle Stereotype, Köln 2009.

Lars-Eric Petersen/Iris Six-Materna, Stereotype, in: Hans-Werner Bierhoff/Dieter Frey (Hg.), Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie, Göttingen/Bern/Wien/Toronto/Seattle/Oxford/Prag 2006, 430-436.

Nicolas Pethes, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung, Hamburg 2008.

Hilarion G. Petzold, Integrative Therapie. Modelle, Theorien & Methoden schulenübergreifender Psychotherapie, Paderborn 1993.

Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011.

Hugo Portisch/ Sepp Riff, Österreich II. Die Wiedergeburt unseres Staates, Wien 1985.

Oliver Rathkolb, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2010, Innsbruck/Wien 2011.

Bert Rebhandl, Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, Wien 1996, 17-46.

Christian Reichhold, 100mal Österreich. Film, Wien 2019.

Helmut Reinalter/Peter J. Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe - Disziplinen - Personen, Wien/Köln/Weimar 2011.

Herbert Rosenkranz, Verfolgung und Selbstbehauptung. Die Juden in Österreich 1938-1945, Wien 1978.

Roman Sandgruber, Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1995.

Günther Sandner, Hegemonie und Erinnerung. Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, 30 (2001) 1, 5-17.

Schamlos, in: Neues Filmprogramm, 5169 (1968).

Hans Scheugl, Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre, Wien 2002.

Axel Schildt, Rebellion und Reform. Die Bundesrepublik der Sechzigerjahre. Zeitbilder, Bonn 2005.

Gottfried Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, Wien 1996.

Paul Schneeberger, Der schwierige Umgang mit dem „Anschluss“. Die Rezeption in Geschichtsdarstellungen 1946-1995, Innsbruck 2000.

Johanna Schwanberg, ‚Akteurinnen im Aktionismus. Anna Brus und Carola Dertnig im Gespräch mit Johanna Schwanberg‘, in: Silvia Eiblmayr (Hg.), Carola Dertnig. Nachbilder einer ungleichzeitigen Gegenwart, Innsbruck/Wien 2006, 49-55.

Rolf Schwendter, Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur? in: Reinhard Sieder/Heinz Steinert/Emmerich Talos (Hg.), Österreich 1954-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1995, 166-175.

Walter Schuster/Wolfgang Weber (Hg.), Entnazifizierungspolitik im regionalen Vergleich, Linz 2004.

Yvonne Spielmann, Liebe, Ekel und Amok. Die Ausgesperrten von Franz Novotny nach einem Roman von Elfriede Jelinek, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, Wien 1996, 103-113.

Maria Sporrer/ Herbert Steiner (Hg.), Simon Wiesenthal. Ein unbequemer Zeitgenosse, Wien/München/Zürich 1992.

Frank Stern/Julia B. Köhne/Karin Moser/Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger (Hg.), Filmisches Gedächtnis. Geschichte-Archiv-Riss, Wien 2007.

Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987.

Gertraud Steiner, Filmbuch Österreich, Wien 1995.

Dieter Stiefel, Die Entnazifizierung in Österreich, Wien 1981.

Gerald Stourzh (Hg.), Um Einheit und Freiheit. Staatsvertrag, Neutralität und das Ende der Ost-West-Besetzung Österreichs 1945-1955, Wien 1998.

Sylvia Szely, EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT, Wien 2007.

Erika Thurner, Frauen-Nachkriegsleben in Österreich – im Zentrum und in der Provinz, in: Irene Bandhauer-Schöffmann (Hg.), Wiederaufbau weiblich. Dokumentation der Tagung ‚Frauen in der österreichischen und deutschen Nachkriegszeit‘, Wien/ Salzburg, 1992, 3-14.

Georg Tidl, Die Frau im Nationalsozialismus, Wien 1984.

Heinz Trenczak/Renate Kehldorfer, Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Blimp 2 (1985) 12-17.

Felix W. Tweraser, Historical Drama of a Well-intentioned Kind. Wolfgang Glück's 38-Auch das war Wien, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), New Austrian Film, New York/Oxford 2011, 54-63.

Heidmarie Uhl, Zwischen Versöhnung und Verstörung. Eine Kontroverse um Österreichs historische Identität fünfzig Jahre nach dem ‚Anschluss‘, Wien 1992.

Heidmarie Uhl, Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese. NS-Herrschaft, Krieg und Holocaust im ‚österreichischen Gedächtnis‘, in: Christian Gerbel/ Manfred Lechner/ Dagmar C. G. Lorenz/ Oliver Marchart/ Vräath Öhner/ Ines Steiner/ Andrea Strutz (Hg.), Transformationen gesellschaftlicher Erinnerungen. Studien zur ‚Gedächtnisgeschichte‘ der Zweiten Republik, Wien 2005, 50-85.

Heidmarie Uhl, Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese. Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Berlin 2004, 482-508.

Heidmarie Uhl, Das ‚erste Opfer‘. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaften 30 (2001), 19-32.

Christoph Vatter, Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945, Würzburg 2009.

Mary Wauchope, Identity and Perception in the Film 38-Vienna before the Fall, in: Margarete Lamb-Faffelberger and P.S. Saur (Hg.), Visions and Visionaries in Contemporary Austrian Literature and Film, New York 2004.

Erika Weinzierl, Die Anfänge der österreichischen Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte 30 (2003) 6, 306-309.

Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2002.

Elisabeth Welzig, Die 68er. Karrieren einer rebellischen Generation, Wien 1985.

Irmgard Weyrather, Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die ‚deutsche Mutter‘ im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 1993.

Peter Wuss, Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß, Berlin 1999.

Andreas Zick, Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse, Münster 1997.

Meinrad Ziegler, Waltraud Kannonier-Finster (Hg.), Österreichisches Gedächtnis. Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit, Innsbruck/Wien/Bozen 2016.

11.1 Internetquellen

38-Auch das war Wien, Internet Movie Database (IMDb), URL: https://www.imdb.com/title/tt0090554/?ref_=nv_sr_1 (abgerufen 19.07.2018).

1968/2008 - Die Aktion ‚Kunst und Revolution‘ an der Uni Wien, URL: https://science.apa.at/site/natur_und_technik/detail?key=SCI_20180504_SCI77874887442090424 (abgerufen 31.05.2019).

Eva Blimlinger, Wiener Aktionismus, Haus der Geschichte Österreich, URL: <https://www.hdgoe.at/wiener-aktionismus> (abgerufen 31.05.2019).

Henrik Eberle, Hermann Ebbinghaus, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, URL: <http://www.catalogus-professorum-halensis.de/ebbinghaushermann.html> (abgerufen 20.08.2018).

Exploitation Film, Lexikon der Filmbegriffe, URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143> (abgerufen 29.07.2019).

Anton Fuxjäger, Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie, Universität Wien, URL: <https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/o:105927/bdef:Content/get> (abgerufen 23.07.2019).

Geschlechterpolitik. Käthe Kratz: ‚Ich bin froh heute nicht mehr 35 zu sein.‘“, Der Standard, URL: <http://diestandard.at/1171188> (abgerufen 10.02.2019).

Jungle Cat, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0053977/> (abgerufen 07.09.2019).

Schamlos, Viennale, URL: <https://www.viennale.at/de/film/schamlos> (abgerufen 29.07.2019).

Herbert Heidmann, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/name/nm0373981/> (abgerufen 29.07.2019).

Alexander Horwath, Diagonale, Festival des österreichischen Films, URL: <http://www.diagonale.at/filmarchiv/?fid=7507> (abgerufen 26.05.2019).

Dominik Kamalzadeh, ‚Waldheims Walzer. Ruth Beckermann. ‚Österreichische Journalisten knieten vor Waldheim‘, Der Standard, URL: <https://next.derstandard.at/story/2000088499577/ruth-beckermann-oesterreichische-journalisten-knieten-vor-waldheim> (30.06.2019).

Kinoresonanzen, Heimkehr, Film Archiv Austria, URL: <https://www.filmarchiv.at/program/film/heimkehr/> (abgerufen 31.05.2019).

Lebenslauf Simon Wiesenthal, Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien (VWI), URL: <https://www.vwi.ac.at/index.php/institut/simon-wiesenthal/lebenslauf-simon-wiesenthal> (abgerufen 22.08.2019).

Ines Müller, Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer, Universität Tübingen, URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/3446bd01eed7183d0e253b2dd8f6ad1a.pdf> (abgerufen 18.09.2018).

On the Waterfront, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0047296/> (abgerufen 07.09.2019).

Ostmark, Wien Geschichte Wiki, URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ostmark> (abgerufen 21.08.2019).

Österreichische Filmgeschichte, Film Archiv Austria, URL: <https://www.filmarchiv.at/bestellen/shop/anschluss-an-morgeneine-geschichte-des-oesterreichischen-films-von-1945-bis-zur-gegenwartelisabeth-buettner-christian-dewald/> (abgerufen 30.06.2019).

Eddy Saller, Internet Movie Database (IMDb), URL: <https://www.imdb.com/name/nm0758555/> (abgerufen 29.07.2019).

Yvonne Spielmann, Jelineks Sprachlabor im Film, URL: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Spielmann_eingerichtet.pdf (abgerufen 11.03.2019).

Synopsis. Waldheims Walzer. Ein Film über Lüge und Wahrheit. Über ‚alternative Fakten‘. Über individuelles und kollektives Bewusstsein. URL: <http://www.waldheimswalzer.at/de/content/synopsis/> (abgerufen 22.08.2019).

When Worlds Collide, IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0044207/> (abgerufen 07.09.2019).

Widerstand der Weißen Rose. Flugblätter gegen Hitler, Bundeszentrale für politische Bildung, URL: <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/60944/widerstand-der-weissen-rose> (abgerufen 08.07.2019).

Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien, URL:
<https://www.vwi.ac.at/index.php/institut/institutsprofil> (abgerufen 22.08.2019).

11.2 Filmographie

- James Algar, *Jungle Cat*, USA 1960.
- Houchang Allahyari, *Fleischwolf*, Österreich 1990.
- Franz Antel, *Der Bockerer*, Österreich 1981.
- Walter Bannert, *Die Erben*, Österreich 1982.
- Ruth Beckermann, *Waldheims Walzer*, Österreich 2018.
- Christian Berger, *Raffl*, Österreich 1983.
- John Cook, *Schwitzkasten*, Österreich 1978.
- Axel Corti, *Eine blaßblaue Frauenschrift*, Österreich 1984.
- Axel Corti, *Welcome in Vienna*, Österreich 1985.
- Axel Corti, *Wohin und zurück*, Österreich 1985/86.
- Geza von Cziffra, *Glaube an mich*, Österreich 1946.
- Hans Deppe, *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Deutschland (BRD) 1955.
- Emerich W. Emo, *Liebe ist zollfrei*, Deutschland 1941.
- Emerich W. Emo, *Wien 1910*, Deutschland 1941.
- Valie Export, *Menschenfrauen*, Österreich 1979/80.
- Valie Export, *Praxis der Liebe*, Österreich 1984/85.
- Willi Forst, *Frauen sind keine Engel*, Deutschland 1943.
- Wolfgang Glück, *Der Schüler Gerber*, Österreich 1981.
- Wolfgang Glück, *38-Auch das war Wien*, Österreich 1986.
- Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, Frankreich 1963.
- Andreas Gruber, *Hasenjagd*, Österreich/BRD 1994.
- Michael Haneke, *Benny's Video*, Österreich 1992.
- Karl Hartl, *Der Engel mit der Posaune*, Österreich 1948.
- Heinz Helbig, *Leinen aus Irland*, Deutschland 1939.
- Margarete Heinrich, *Zwielicht*, Österreich 1979.
- Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang*, Deutschland 2004.

Alfred Hitchcock, *Psycho*, USA 1960.

Leopold Huber, *Hirnbrennen*, Österreich 1982.

Elia Kazan, *On the Waterfront*, USA 1954.

Helmut Käutner, *Die letzte Brücke*, Österreich 1953.

Kitty Kino, *Karambolage*, Österreich 1983.

Käthe Kratz, *Atemnot*, Österreich 1983.

Wolfgang Liebeneiner, *Ich klage an*, Deutschland 1941.

Wolfgang Liebeneiner, *1. April 2000*, Österreich 1952.

Georg Lhotzky, *Moos auf den Steinen*, Österreich 1968.

Paulus Manker, *Schmutz*, Österreich 1986.

Ernst Marischka, *Sissi*, Österreich 1955.

Raul May/G. W. Pabst, *Duell mit dem Tod*, Österreich 1949.

Rudolph Maté, *When Worlds Collide*, USA 1951.

Mara Mattuschka, *Kaiser Schnitt*, Österreich 1987.

Franz Novotny, *Exit...Nur keine Panik*, Österreich 1980.

Franz Novotny, *Die Ausgesperrten*, Österreich 1982.

Georg W. Pabst, *Die freundliche Gasse*, Deutschland 1929.

Georg W. Pabst, *Das Tagebuch einer Verlorenen*, Deutschland 1929.

Georg W. Pabst, *Westfront 1918*, Deutschland 1930.

Georg W. Pabst, *Der Prozeß*, Österreich 1948.

Georg W. Pabst, *Der letzte Akt*, Österreich 1955.

Peter Patzak, *Kassbach*, Österreich 1979.

Wolfram Paulus, *Heidenlöcher*, Österreich 1986.

Carol Reed, *The Third Man*, Großbritannien 1949.

Leni Riefenstahl, *Tiefeland*, Deutschland 1941/1954.

Eddy Saller, *Geißel des Fleisches*, Österreich 1965.

Eddy Saller, *Schamlos*, Österreich 1968.

Xaver Schwarzenberger, *Donauwalzer*, Österreich 1984.

Rudolf Steinböck, *Das andere Leben*, Österreich 1948.

Kurt Steinwendner/Wolfgang Kudrnofsky, *Der Rabe*, Österreich 1951.

Robert A. Stemmle, *Das Licht der Welt*, 1954.

Gustav Ucicky, *Mutterliebe*, Deutschland 1939.

Gustav Ucicky, *Heimkehr*, Deutschland 1941.

Gustav Ucicky, *Singende Engel*, Österreich 1947.

Gustav Ucicky, *Das Erbe von Björndal*, Österreich 1960.

Hans Wolff, *Der Hofrat Geiger*, Österreich 1947.

Helmut Qualtinger/Carl Merz, *Der Herr Karl*, Österreich 1961.

12 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Flugblatt der Aktion „Kunst und Revolution.“ Quelle:
<https://www.onb.ac.at/sichtungen/berichte/schmidt-dengler-w-2a-sub-3.html>.

Abbildung 2: Szene aus *Der Prozeß*, (A 1948, R: Georg W. Pabst) Quelle:
<https://www.filmarchiv.at/program/film/der-prozess/>.

Abbildung 3: Dimensionen der Filmanalyse nach Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2010.

Abbildung 4: Annabella und Alexander. Eddy Saller, Schamlos, DVD, 78 min., Österreich 1968, 02:54 min.

Abbildung 5: Close-Up von Annabella. Eddy Saller, Schamlos, DVD, 78 min., Österreich 1968, 02:08 min.

Abbildung 6: Nachempfundene Freiheitsstatue. Franz Novotny, Die Ausgesperrten, DVD, 93 min., Österreich 1982, 32:38 min.

Abbildung 7: Anna und Hans. Im Hintergrund: Filmplakate. Franz Novotny, Die Ausgesperrten, DVD, 93 min., Österreich 1982, 27:13 min.

Abbildung 8: Letzte Szene in *Die Ausgesperrten*. Franz Novotny, Die Ausgesperrten, DVD, 93 min., Österreich 1982, 01:32:24 min.

Abbildung 9: Letzte Szene in *Psycho*. Alfred Hitchcock, Psycho, DVD, 104 min., USA 1960, 01:43:43 min.

Abbildung 10: v.l.n.r.-Anna, Hans, Sophie, Peter. Franz Novotny, Die Ausgesperrten, DVD, 93 min., Österreich 1982, 16:40 min.

Abbildung 11: Martin Hoffmann bei Toni Drexler. Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 11:44 min.

Abbildung 12: Martins Reaktion auf Drexlers Warnungen. Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 12:21 min.

Abbildung 13: Carola in Berlin. Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 20:19 min.

Abbildung 14: Carola mit Martin telefonierend. Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 23:22 min.

Abbildung 15: Martin im Wiener Café Herrenhof mit Carola sprechend. Wolfgang Glück, 38-Auch das war Wien, DVD, 94 min., Österreich 1987, 22:35 min.

13 Abstract

Deutsche Version

Der Neue Österreichische Film spielte eine wichtige Rolle zur Anregung einer genauen Betrachtung und Analyse historischer Tatsachen bezüglich des sozialen und politischen Einflusses des Nationalsozialismus in Österreich. Neue Österreichische Filme setzen sich auch mit wichtigen politischen, psychologischen und sozialen Faktoren, wie z. B. die der Opferthese auseinander, die das Verdrängen einer exakten Erinnerung an die NS-Vergangenheit unterstützten. Die visuelle und dynamische Kraft des Medium Films wird vom Neuen Österreichischen Film genutzt, um neue emotional lebendige Erfahrungen zu generieren, die Einblicke in die Realitäten, Schrecken und Konsequenzen der NS-Zeit ermöglichen. Diese Filme konnten dazu dienen, dem Verdrängen und Vergessen dieser Realitäten entgegenzuwirken und haben bis heute Relevanz. Wichtige Aspekte des Filmschaffens des Neuen Österreichischen Films bezüglich seiner Rolle in der Auseinandersetzung dieser historischen und politischen Analyse der österreichischen NS-Vergangenheit werden beleuchtet. Es erfolgt in dieser Masterarbeit eine Analyse von drei Neuen Österreichischen Filmen. Der Film *Schamlos* charakterisiert die Gegenkulturbewegung und ihrer Kritik an der Gesellschaft sowie das Weiterwirken von nationalsozialistischen Strukturen. Hingegen zeigt der Film *Die Ausgesperrten* den Generationenkonflikt in Österreich nach dem Krieg und Faktoren, die das soziale Verhältnis und das Vertrauen der Generationen stark beeinträchtigt haben. Der dritte Film *38-Auch das war Wien* illustriert historische, psychologische und soziale Kräfte, die eine genaue Beurteilung der Gefahren des Nationalsozialismus und Antisemitismus erschweren und beeinträchtigen, auch wenn das eigene Leben davon bedroht ist.

English Version

The New Austrian Film movement has played an important role in stimulating an accurate historical presentation and analysis of the social and political influences of National Socialism in Austria. In addition, New Austrian Film has examined key political, psychological and social factors, such as the Opferthese, that supported the suppression of an accurate remembering of the NS past. The visual and dynamic power of the film medium was exploited by New Austrian Film to generate new and emotionally vivid experiences that provide insights into the realities, horrors, and consequences of the NS time. These films were applied counteract the forgetting and denying of these realities and can be relevant for today as well. Important aspects of filmmaking as it relates to the role played by New Austrian Film

in stimulating an historically and politically accurate assessment the Austrian NS time are examined. In this Master Thesis three New Austrian films are analyzed. The film *Schamlos*, characterizes the Austrian counterculture movement and its criticism of a society that retained attitudes that were exploited or magnified in the NS time. The film *Die Ausgesperrten* illustrates the generation conflict in post war Austria and factors which greatly reduced social dialogue and generational trust and thus the ability to truthfully examine and correct the social structure. The third film *38-Auch das war Wien* illustrated historical, psychological and social forces that inhibit an accurate assessment of evil trends arising in political and social structures even when one's own life is threatened by such trends.