



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Wien 1910“ als Sonderfall der „Wien-Film“-Propaganda – Eine kulturpolitische
Analyse des Propagandafilms „Wien 1910“

verfasst von | submitted by

Florian Mendl BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium Zeitgeschichte
und Medien

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kerstin von Lingen M.A.

Eigenständigkeitserklärung und Danksagung

Ich erkläre, dass ich meine wissenschaftliche Arbeit eigenständig und transparent nach den Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis der Universität Wien verfasse. Ich bestätige insbesondere, dass ich nach den Regeln meines Faches alle genutzten Hilfsmittel an der Stelle, an der sie zum Einsatz kommen, und in der methodischen Beschreibung der Arbeit dokumentiere, geistiges Eigentum anderer Personen nach den Regelungen des Faches zitiere und im Literaturverzeichnis benenne, das Recht habe, die urheberrechtlich geschützten Bilder und Medien in der Arbeit zu verwenden, alle im Entstehungsprozess erhobenen (Roh-)Daten, Protokolle und Analysen nachvollziehbar und jederzeit einsehbar dokumentiere, alle Texte und Bilder, die mittels (KI-)Tools generiert wurden, sowie deren Veränderung im Prozess der Erstellung der Arbeit transparent mache, jegliche inhaltliche Unterstützung durch Dritte (z. B. Datenaufbereitung, Analysen, etc.) explizit nenne und die Personen angemessen würdige (z. B. in der Danksagung), neben meiner Betreuung keine unerlaubte inhaltliche Hilfestellung Dritter (z. B. Ghostwriting) in Anspruch nehme, allfällige inhaltliche Überschneidungen mit Leistungen aus Lehrveranstaltungen (z. B. Bachelor-, Seminararbeit) ausweise. Mir sind die Konsequenzen eines Fehlverhaltens bekannt (§ 17 Satzung der Universität Wien – Studienrecht, § 73 und § 89 Universitätsgesetz 2002, § 2a Hochschul-Qualitätssicherungsgesetz). Ferner ist mir bekannt, dass ein wissenschaftliches Fehlverhalten im Falle der Schädigung eines Dritten zivil- und/oder strafrechtliche Konsequenzen nach sich ziehen kann. Ich verpflichte mich zur Einhaltung der Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis und nehme die gesetzlichen Grundlagen zur Kenntnis.

In dieser Arbeit wird gendergerechte Sprache verwendet, mit der Absicht eines geschlechtergerechten Sprachgebrauchs. In einigen Ausnahmen wird darauf verzichtet, sofern historisch belegt ist, dass es sich um ausschließlich männlich gelesene Personen beziehungsweise ausnahmslos männlich besetzte Gruppierungen handelte (z. B. „die zentralen Protagonisten des Films“ oder „die ranghöchsten Nationalsozialisten“). Die Rechte für die aus dem Film dargestellten Bilder wurden dankenswerterweise von der „Jupiter Film- GmbH“ zur Verfügung gestellt. Die in der Arbeit verwendeten Ausschnitte wurden vom Filmarchiv Austria angefertigt. Besonderer Dank geht an Frau Kristina Höch, die es mir ermöglichte, nicht nur den Film „Wien 1910“, sondern auch zahlreiche Drehbuchentwürfe dazu einzusehen. Des Weiteren, danke ich meiner Betreuerin Prof. Kerstin von Lingen für Ihre regelmäßige Kommunikation und Beratung, sowie meinen Eltern für die Unterstützung bei der Korrekturlesung dieser Arbeit.

Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit befasst sich mit einem Beispiel der NS-Propaganda, das darlegt, wie Geschichte zur Manipulation der Massen aufgegriffen, umgeschrieben und genutzt werden kann. In kaum vergleichbarer Weise sah das nationalsozialistische Regime eine gravierende Bedeutung in einer ausgeprägten Nutzung und Entwicklung von Propaganda, um so die eigene Herrschaft und den Zuspruch seiner Bevölkerung zu gewährleisten. Diese ideologisch aufgeladene Indoktrination zielte auf jede Altersgruppe und jeden Abschnitt des Alltags ab, sodass eine Konfrontation damit unvermeidlich blieb. Bis heute klingen die propagandistischen Bilder der jubelnden Massen und der „heilen Welt“ des NS-Regimes nach, die damit die perverse und menschenverachtende Doktrin dahinter reduzierend oder verharmlosend darstellten.

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich nun dem nationalsozialistischen Propagandafilm „Wien 1910“ und analysiert dessen historische, ideologische und filmästhetische Dimensionen. Mittels einer kulturpolitischen Filmanalyse soll die Rolle Wiens für die NS-Propaganda aufgezeigt werden und „Wien 1910“ als Gegenstück des klassischen „Wiener Films“ beleuchtet werden. Im Zentrum steht die Frage, wie der Film zentrale Feindbilder der NS-Propaganda – Monarchie, Liberalismus, Großkapital, Presse und insbesondere das Judentum – inszeniert und welche Rolle dabei die politischen Figuren Karl Lueger und Georg von Schönerer einnehmen. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass „Wien 1910“ im Kontext der „Wien-Film“-Produktionen einerseits auf traditionelle Motive des „Wiener Films“ zurückgreift – Nostalgie, Walzerklänge, emotionale Überhöhung – diese aber ideologisch verfremdet und zu einem Gegenbild der klassischen Genretradition umformt. Wien erscheint nicht mehr als idyllische „Welthauptstadt der Musik“, sondern als zerfallende, von Feinden bedrohte Metropole, deren vermeintliche Rettung nur durch einen radikalen Bruch und eine nationale Erneuerung erfolgen kann. Diesem ambivalenten Bild, das „Wien 1910“ als Tendenzfilm der „Wiener Filme“ darstellt, soll hier auf den Grund gegangen werden.

Zunächst wird der historische Kontext rund um den Film beleuchtet, darunter fällt einerseits die zentrale Bedeutung Wiens und des Genres „Wiener Film“ in der NS-Filmproduktion und andererseits das kulturpolitische Geschehen, das in Wien um die Jahrhundertwende vorherrschte und in „Wien 1910“ propagandistisch inszeniert wird. Ein besonderer Schwerpunkt der Arbeit liegt des Weiteren auf der Analyse der filmischen Inszenierung der beiden zentralen Figuren: Karl Lueger, der im Film als kranker, aber volksnaher

Bürgermeister erscheint, und Georg von Schönerer, der als radikaler Hoffnungsträger für eine deutsche Zukunft dargestellt wird. Diese Dualität spiegelt sowohl historische Debatten als auch die Perspektive Adolf Hitlers wider, der Karl Luegers „Scheinantisemitismus“ in „Mein Kampf“ kritisierte und Georg von Schönerers Radikalität als Vorbild hervorhob. Die leitende Forschungsfrage dieser Arbeit lautet wie folgt:

„Welche Bedeutung lässt sich dem spätkaiserlichen Wien und seiner Inszenierung für die NS - Propaganda am Beispiel von „Wien 1910“ zuschreiben?“

Die neu gewonnenen Erkenntnisse dieser Arbeit sollen dazu beitragen, über die kulturpolitische Bedeutung Wiens für die NS-Politik aufzuklären, sowie den aktuellen Forschungsstand zum Film „Wien 1910“ zu ergänzen. Des Weiteren soll „Wien 1910“ als Beispiel für verzerrte Geschichtsvermittlung und deren Wirkung dargelegt werden. Ziel der Arbeit ist es nicht, den Film „Wien 1910“ als historische Darstellung der Wiener Jahrhundertwende zu bewerten, sondern seine Funktion innerhalb der nationalsozialistischen Kultur- und Geschichtspolitik zu analysieren. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie historische Narrative, politische Figuren und visuelle Konventionen des „Wiener Films“ gezielt umgeformt werden, um ideologische Kontinuitäten herzustellen. Die Arbeit versteht den Film somit nicht als Abbild von Geschichte, sondern als aktiven Bestandteil nationalsozialistischer Deutungs- und Normalisierungsstrategien.

Abstract (English)

This paper examines an example of Nazi propaganda that illustrates how history can be appropriated, rewritten, and used to manipulate the masses. In a manner that is virtually unparalleled, the Nazi regime attached great importance to the extensive use and development of propaganda in order to secure its own rule and the support of its population. This ideologically charged indoctrination targeted every age group and every aspect of everyday life, making confrontation with it inevitable. To this day, the propagandistic images of cheering crowds and the “ideal world” of the Nazi regime continue to resonate, reducing or trivializing the perverse and inhuman doctrine behind them.

This master's thesis focuses on the Nazi propaganda film “Vienna 1910” and analyzes its historical, ideological, and cinematic dimensions. Through a cultural-political film analysis, the role of Vienna in Nazi propaganda will be examined, and “Vienna 1910” will be explored as a counterpart to the classic “Viennese film.” The focus is on how the film portrays central enemy images of Nazi propaganda—monarchy, liberalism, big business, the press, and especially Judaism—and what role the political figures Karl Lueger and Georg von Schönerer play in this. The starting point is the observation that, in the context of the “Vienna Film” productions, “Vienna 1910” draws on traditional motifs of the “Vienna Film” – nostalgia, waltz music, emotional exaggeration – but ideologically alienates them and transforms them into a counter-image of the classic genre tradition. Vienna no longer appears as the idyllic “world capital of music,” but as a decaying metropolis threatened by enemies, whose supposed salvation can only come about through a radical break and national renewal. This ambivalent image, which “Vienna 1910” presents as a trend film of the “Vienna films,” will be explored in depth here.

First, the historical context surrounding the film is examined, including the central importance of Vienna and the “Viennese film” genre in Nazi film production, as well as the cultural and political events that prevailed in Vienna at the turn of the century and are propagandistically staged in “Vienna 1910.” A particular focus of the work is also on the analysis of the cinematic staging of the two central figures: Karl Lueger, who appears in the film as a sick but populist mayor, and Georg von Schönerer, who is portrayed as a radical beacon of hope for a German future. This duality reflects both historical debates and the perspective of Adolf Hitler, who criticized Karl Lueger's “pseudo-anti-Semitism” in “Mein Kampf” and

highlighted Georg von Schönerer's radicalism as a role model. The main research question of this work is as follows:

“What significance can be attributed to late imperial Vienna and its portrayal in Nazi propaganda, using the example of “Vienna 1910”?”

The new insights gained from this work should contribute to a better understanding of Vienna's cultural and political significance for Nazi politics and supplement the current state of research on the film “Vienna 1910.” Furthermore, “Vienna 1910” should be presented as an example of distorted history teaching and its effects.

The aim of this work is not to evaluate the film “Vienna 1910” as a historical representation of the turn of the century in Vienna, but to analyze its function within National Socialist cultural and historical politics. The focus is on the question of how historical narratives, political figures, and visual conventions of the “Vienna film” are deliberately transformed in order to create ideological continuities. The thesis thus understands the film not as a reflection of history, but as an active component of National Socialist strategies of interpretation and normalization.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
I. „Wien 1910“ – Der Sonderfall unter den Tendenzfilmen der „Wien-Film“.....	12
1.1 Forschungsstand zu „Wien 1910“ und der „Wien-Film“-Propaganda.....	14
1.2 Aufbau der Arbeit.....	15
1.3 Das Medium Film als historische Quelle.....	15
1.3.1 Visual History nach Gerhard Paul.....	16
1.3.2 Audiovisual History und das Konzept der „Polisphere“.....	17
1.4 Propaganda als politisches Instrument.....	18
1.5 Ziel dieser Arbeit und Forschungsfragen.....	19
II. Einführung in die historischen Hintergründe von „Wien 1910“.....	21
2.1 Die Vorgänger der „Wien-Film“.....	21
2.2 Wirtschaftliche Turbulenzen und die Zentralisierung der österreichischen Filmproduktion.....	23
2.3 Die Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik auf Österreichs Filmschaffende.....	26
2.4 Die „Tobis-Sascha Filmindustrie AG“ und ihr Werdegang zur „Wien- Film“.....	27
2.5 Wien als strategischer Produktionsort im Nationalsozialismus.....	29
2.6 Die Sonderrolle der „Wien-Film“-Produktionen in der NS- Filmpropaganda.....	30
2.7 Der klassische „Wiener Film“.....	31
2.8 „Wien 1910“ als Sonderfall der vier Tendenzfilme der „Wien-Film“.....	33
2.9 Kulturpolitische Bedeutung von „Wien 1910“ für die NS-Filmpropaganda.....	35
III. Das Wien der Jahrhundertwende als ideologische Projektionsfläche.....	38
3.1 Wien im Jahr 1910.....	38
3.2 Aufkommen von Deutschnationalismus und Antisemitismus in Österreichs Politik.....	43
3.3 Karl Lueger und Georg von Schönerer als ideologische Schlüsselfiguren.....	46
3.3.1 Karl Luegers antiliberaler Kommunalpopulismus.....	48
3.3.2 Karl Lueger und Antisemitismus als politisches Mittel zum Zweck.....	49
3.3.3 Georg von Schönerer als radikaler Antisemit.....	52

3.4 Karl Lueger und Georg von Schönerer als ideologische Vorbilder.....	55
3.5 Der Blick zurück als politische Strategie.....	56
IV. Inhaltliche Filmanalyse von „Wien 1910“.....	58
4.1 Inhaltliche Zusammenfassung des Films.....	58
4.2 Wien als ideologische Bühne.....	71
4.3 Die Feindbilder und ihre Inszenierung in „Wien 1910“.....	73
4.3.1 Der Aufbau einer Bedrohung von innen.....	73
4.3.2 Die vier Feindbilder.....	74
4.3.3 Antisemitismus als unterschwellige Erzählstruktur.....	78
4.4 Die Dualität zwischen Karl Lueger und Georg von Schönerer in „Wien 1910“.....	81
4.5 „Wien 1910“ als Gegenstück des klassischen „Wiener Films“.....	84
Fazit.....	86
Quellenverzeichnis.....	90

Einleitung

Die nationalsozialistische Propaganda – verbreitet und kontrolliert durch das „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ unter der Leitung von Propagandaminister Joseph Goebbels – zielte darauf ab, das rassistisch-antisemitisch aufgeladene Gedankengut des „Dritten Reichs“ in den Köpfen seiner Bürger:innen zu verfestigen und in deren Alltag zu integrieren. Die vielfältigen Methoden zur Erreichung dieses Ziels wurden im Laufe der Jahre immer raffinierter und verfolgten das Anliegen, auf möglichst unterschwellige Art und Weise die Massen zu kontrollieren. Ein Zitat von Propagandaminister Joseph Goebbels betont diese Vorgehensweise:

“(.) Das ist das Geheimnis der Propaganda: den, den die Propaganda fassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne, dass er überhaupt merkt, dass er durchtränkt wird. (.)“¹

Besonders in den damals noch neuen Medien Funk und Film wurde schnell das große Potential erkannt, das für eine weitreichende Anziehung und Manipulation der Massen bestand. Von Anfang an setzte die Nationalsozialistische Partei daher auf Propaganda mittels medialer Hilfsmittel. Als Grundlage für Adolf Hitlers Propagandatheorien diene „Psychologie der Massen“, das bekannteste Werk des französischen Mediziners Gustave Le Bon, einem Mitbegründer der modernen Massenpsychologie. Hitler adaptierte bestimmte inhaltliche Abschnitte dieses Werks für seine Vorstellung von Propaganda, wie beispielsweise den emotionalen Appell oder die bewusste Verschleierung der Propaganda für die Rezipient:innen.² Hitler erkannte bereits zu Stummfilmzeiten das Potential, das Filme zum Abdecken dieser zentralen Aspekte bieten konnten. In seinem Buch „Mein Kampf“ aus dem Jahr 1925 notierte er dazu:

„(.) Hier braucht der Mensch noch weniger verstandesmäßig zu arbeiten; es genügt, zu schauen höchstens noch kurze Texte zu lesen, und so werden viele eher bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen als ein längeres Schriftstück zu lesen. (.)“³

¹ Joseph Goebbels, Rede vom 25.3.1933, zitiert nach: Cornelia Schmitz-Berning, Vokabular des Nationalsozialismus, 479.

² Katharina Trost, Die „Wiener Filme“ der Wien-Film während der NS-Zeit, Dipl. Arb., Universität Wien 2008, 16.

³ Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Adolf Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition, Band 1, 98.

Das neue Phänomen Kino, mit den zunächst nur sich bewegenden Bildern, die anschließend auch vertont werden konnten, war ein Wegbereiter für zukünftige Propagandamittel. Der visuelle Aspekt des Films sollte als entscheidender Faktor für eine noch tieferliegende Propagandawirkung fungieren. Das erkannte Joseph Goebbels bereits zu Zeiten der Weimarer Republik und beschrieb den Film als eines der „modernsten Massenbeeinflussungsmittel“.⁴ Besonders in den späten Kriegsjahren des Zweiten Weltkriegs wurde das Medium Film einerseits durch regelmäßige Ausstrahlungen im Rahmen der „Deutschen Wochenschau“, andererseits aber auch mit zahlreichen Propagandafilmen, zu einem der entscheidenden Mittel, um die Moral der kriegsmüden Bevölkerung zu stärken und die immer näher rückende, unausweichliche Niederlage des Krieges zu verschleiern.

Für eine rasche und flüssige Produktion von Propagandafilmen waren modern ausgestattete Filmstudios notwendig. In diesem Kontext war die Stadt Wien als Produktions- und Drehstandort ein zentraler Bestandteil der nationalsozialistischen Propaganda-Maschinerie. Die 1938 neu gegründete „Wien-Film GmbH“ (kurz: „Wien-Film“) hatte mit den am Anfang des 20. Jahrhunderts errichteten Wiener Rosenhügel Filmstudios und mit weiteren Filmateliers in Sievering und Schönbrunn einige der größten Filmproduktionsstätten Europas zur Verfügung. Die „Wien-Film“ knüpfte an eine lange Tradition der Wiener Filmproduktion an, die bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert bestand. Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg herrschte reger Betrieb in der Wiener Filmbranche, der im gesamten deutschsprachigen Raum hohen Anklang fand. Es lag daher auf der Hand, dass die ranghöchsten Nationalsozialisten in der ehemaligen k.u.k.-Hauptstadt einen nützlichen Ort für ihre politische Filmproduktion erkennen würden. Besonders die zwischen 1919 und 1923 erbauten Rosenhügel Studios im 23. Wiener Gemeindebezirk waren zur Zeit der NS-Diktatur ein zentrales Drehkreuz der deutschsprachigen Filmbranche und machten Wien neben Berlin und München somit zum dritten entscheidenden Produktionsort im „Dritten Reich“.⁵ Die Synchronhalle der Studios – damals eine der größten und modernsten Europas – wurde in den 1940er-Jahren unter persönlichem Auftrag von Joseph Goebbels für die Ausweitung der „Wien-Film GmbH“ erbaut und besteht bis heute. Für raschere Transportwege war ein eigener Flughafen und eine U-Bahn-Station geplant, dieses Vorhaben wurde allerdings nie umgesetzt.⁶ Es verdeutlicht jedoch die Bedeutung und Erwartungshaltung, die den Studios der „Wien-Film“ vom NS-

⁴ Gertraud Steiner, Traumfabrik Rosenhügel – Filmstadt Wien, Wien-Film, Tobis-Sascha, Vita-Film, Wien 1997, 36.

⁵ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 37.

⁶ Ebd., 37.

Regime zugeschrieben wurden. Hinzu kommt, dass Wien neben seinen technischen Attributen auch eine kulturelle Sonderrolle für die deutschsprachige Filmwelt einnahm. Die Stadt wurde vom Publikum Jahre nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie weiterhin mit einer nostalgischen Erinnerung an „bessere Zeiten“ verbunden. Eine Besonderheit, die schon lange vor dem Zweiten Weltkrieg erkannt wurde, und aus der sich ein eigenes Filmgenre etablierte, nämlich der „Wiener Film“. Die bereits vor dem Krieg erfolgreichen „Wiener Filme“ sollten nach dem „Anschluss“ und der Arisierung der österreichischen Filmlandschaft unter der Produktionsleitung des österreichischen Regisseurs Karl Hartl weiter produziert werden. Diese Filme eint in ihrem Gesamtbild vor allem eines: Die emotional aufgeladene Nostalgie rund um das Wien der Kaiserzeit, die stets im Mittelpunkt der Handlung steht.

Obwohl es Österreich als solches per se nicht mehr gab, kam es zwischen 1938 und 1945 ironischerweise dazu, dass in der Hauptstadt des ehemaligen Kaiserreichs fast ausschließlich Filme produziert wurden, die eine romantisierte Kaiserzeit oder ein idealisiertes Wien-Bild um die Jahrhundertwende thematisierten. In seinem Wesen entsprach der „Wiener Film“ somit nicht den klassischen NS-Propagandafilmen, wie sie in Berlin oder München produziert wurden. Das aktuelle politische Geschehen hatte keine zentrale Bedeutung in der Handlung, viel mehr lebten die Filme von einer emotional aufgeladenen Hommage an eine längst vergangene, sorglose Zeit. Sie waren eine Form des Eskapismus, den viele Wiener Regisseur:innen der 1930er- und 1940er- Jahre später als einzige Form des möglichen Widerstandes in der damaligen Filmlandschaft bezeichneten. Doch auch in den eskapistischen „Wiener Filmen“ lassen sich die Spuren der nationalsozialistischen Doktrin klar erkennen. Gerade wegen seiner kulturellen Sonderrolle bot Wien als Handlungsort den idealen Nährboden für das Schaffen historischer Narrative, angepasst an die Wünsche des NS-Propagandastabs.

I. „Wien 1910“ – Der Sonderfall unter den Tendenzfilmen der „Wien-Film“

Zwischen 1939 und 1945 produzierte die „Wien-Film“ unter der Produktionsleitung von Karl Hartl durchschnittlich fünf Spielfilme pro Jahr und erreichte ihren Höhepunkt mit mehr als zehn Filmen in den Jahren 1943 und 1944.⁷ Besonders Filme des österreichischen Regisseurs Willi Forst verzeichneten als sogenannte „Wohlfühlfilme“ großen Erfolg, so erlangte „Wiener Blut“ aus dem Jahr 1942 Einspielergebnisse von rund sieben Millionen Reichsmark.⁸ Die Weiterproduktion dieser Filme war für die NS-Propaganda von hoher Bedeutung und sollte sich bis zuletzt als nützlich erweisen. Besonders in den späten Kriegsjahren konnten die Filme durch ihren Eskapismus einer kriegsmüden Bevölkerung Zuflucht in eine „heile Welt“ bieten. Eine Funktion von immenser Bedeutung, bedenkt man die aussichtslose Situation der letzten Kriegsjahre für das „Dritte Reich“ und, damit verbunden, die immer größeren Opfer und Leiden der Zivilbevölkerung.

In den „Wiener Filmen“ lässt sich ganz klar eine bewusst eingesetzte Propagandafunktion erkennen, die nicht zu verleugnen ist, und die in der Geschichtsforschung bereits reichlich diskutiert wurde. Der Forschungsstand zum „Wiener Film“ und seiner eskapistischen Funktion in den Kriegsjahren weist zum aktuellen Zeitpunkt eine breite und differenzierte Aufarbeitung auf. Betreibt man Recherche zur „Wien-Film“ und ihren Produktionen, ist ein umfangreicher Literaturkorpus zu finden, sowohl zur Produktion der einzelnen Filme, als auch zu deren Funktion als eskapistisch ausgelegte Propagandamittel. Für diese Arbeit soll daher am aktuellen Forschungsstand zu den „Wiener Filmen“ angeknüpft werden, unter anderem an dem der Historikerin Gertraud Steiner. Steiner beschreibt in ihrem Buch „Traumfabrik Rosenhügel“ den Großteil der „Wien-Film“-Produktionen als politisch indifferente „Wiener Filme“. Darunter ist zu verstehen, dass die Filme primär einem reinen Unterhaltungswert dienten und, im Vergleich zu anderen NS-Filmproduktionen, sich einer unterschwelligen Form der Propaganda bedienten. Steiner liefert eine zentrale Systematisierung der „Wien-Film“-Produktionen, indem sie von lediglich vier sogenannten Tendenzfilmen der „Wien-Film“ schreibt, die im Gegensatz zu den restlichen Filmen konkrete politische Aussagen wiedergeben. Sie können als Ausreißer betrachtet werden, die nicht dem klassischen Schema der unterschwelligen Propaganda folgten, dass sich in den „Wiener Filmen“ ansonsten nahtlos durchzog. Bei diesen vier Ausreißern handelt es sich um die Filme „Heimkehr“ (1941), „Leinen aus Irland“ (1939), „Liebe ist zollfrei“ (1941) und

⁷ Ulrich Rudolf, *Österreicher in Hollywood*, Wien 2004, 611.

⁸ Steiner, *Traumfabrik Rosenhügel*, 58.

„Wien 1910“ (1943). Letzterer stellt den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit dar.

In vielerlei Hinsicht nimmt „Wien 1910“ eine Sonderrolle in der Forschung rund um die „Wien-Film“-Propaganda ein. Nicht nur stellt er, wie von Gertraud Steiner definiert wurde, einen Tendenzfilm mit klarem politischem Auftrag dar, sondern – und das ist der Grund zur Auswahl dieses Films und zum Verfassen dieser Arbeit – er sticht auch unter den vier von Steiner definierten Tendenzfilmen heraus. Während „Heimkehr“, „Leinen aus Irland“ und „Liebe ist Zollfrei“ allesamt in ihrer Thematik vom klassischen Schema der „Wien-Film“-Produktionen fast gänzlich abweichen und Wien hier keine zentrale Rolle in der Handlung einnimmt, behält „Wien 1910“ weiterhin den nostalgischen Aspekt rund um die Stadt, der trotz eines klar ersichtlichen politischen Auftrags entscheidend für die Filmhandlung ist.

Der Film „Wien 1910“ spielt in Wien und behandelt die letzten drei Lebenstage des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger, sowie die politisch-ideologische Unruhe, die in der Residenzstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschte. Auch hier findet sich das Publikum im Wien der Vergangenheit wieder, jedoch ist nicht die offensichtliche Intention einer „reinen Welt Flucht“ zu erkennen. Das Gegenteil ist der Fall, das Publikum wird in eine unruhige und unsichere Zeit zurückversetzt. Interessant ist das ambivalente Verhältnis der Nationalsozialist:innen zu diesem Film: Die Inszenierung des österreichischen Politikers Karl Lueger, sowie die seines politischen Widersachers Georg von Schönerer stieß nicht in allen politischen Kreisen auf positive Resonanz. Vor allem im Wiener NS-Milieu zeigte man sich unzufrieden mit dem Endresultat des Films. Die damals noch nicht lange zurückliegenden politischen Ereignisse wurden mit gemischten Gefühlen in Wien wiederaufgenommen, sodass es sogar zu einem parteiinternen Boykott des Films kam. Schließlich wurde beschlossen, „Wien 1910“ in der damaligen Ostmark und dem Sudetenland nicht mehr auszustrahlen, da die inhaltliche Thematik für das dortige Publikum als zu kontrovers erschien.

Die Folge war eine finanzielle Katastrophe mit Einspielsummen von lediglich etwa zwei Millionen Reichsmark, was unter den Produktionskosten des Films lag. Trotzdem wurde „Wien 1910“ von Joseph Goebbels persönlich eine ungewöhnlich hohe Bedeutung zugeschrieben, die sich durch seine Tagebucheinträge belegen lässt. So sprach er von einem „staatspolitisch und künstlerisch wertvollem“ Film.⁹ Ein spezifischer Tagebucheintrag zeigt

⁹ Elke Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Band Teil III, München 1993-2008, 76.

seine positive Zustimmung bezüglich der Endversion des Films, sowie dass die von ihm gewünschte Intention der Produktion erreicht wurde. Darin ist zu lesen:

„An diesem Film kann man wieder einmal sehen, in welchem desolaten Zustand sich die Habsburger Monarchie vor dem Weltkrieg befand.“¹⁰

Diese ambivalente Wahrnehmung von „Wien 1910“ scheint nicht nur unter den restlichen Produktionen der „Wien-Film“ einzigartig, sondern sticht generell auch neben den parteiinternen Rezeptionen der meisten anderen NS-Propagandafilme heraus. Gerade deswegen erscheint es als sinnvoll, den Ursprüngen dieses Konflikts genauer auf den Grund zu gehen.

1.1 Forschungsstand zu „Wien 1910“ und der „Wien-Film“-Propaganda

In dieser Arbeit wird an den aktuellen Forschungsstand zu „Wien 1910“ angeknüpft. Darunter fällt neben der Literatur zum Film selbst und seinem historisch-politischen Hintergrund auch der Forschungsstand zur „Wien-Film GmbH“ als zentrale Filmproduktionsfirma im „Dritten Reich“, sowie dem „Wiener Film“ als eigenes Filmgenre. Als Kerntheorie wird an Gertraud Steiners Definition der vier Tendenzfilme der „Wien-Film“-Produktionen angesetzt, wobei hier „Wien 1910“ als Sonderfall untersucht wird. Der Begriff der Wiener Tendenzfilme wurde in diesem Kontext nicht von Steiner selbst begründet, allerdings soll sich die Arbeit auf die von ihr als Tendenzfilme definierten Filme stützen.

Eine Diplomarbeit aus dem Jahr 1999 von Christoph Penz ist thematisch und inhaltlich nach aktuellem Wissensstand dieser Arbeit am ähnlichsten. Im Fokus liegt hier die Inszenierung Karl Luegers und seines Antisemitismus durch den Film „Wien 1910“, eine kulturpolitische Gesamtanalyse des Films ist allerdings nicht ausgearbeitet worden. Es gibt eine große Menge an Diplomarbeiten und Forschungsarbeiten bezüglich der „Wien-Film“-Produktionen und des „Wiener Films“ als eigenes Genre. Ebenso gibt es bezüglich der Propagandafunktion des „Wiener Films“ eine Diplomarbeit aus dem Jahr 2008, verfasst von Katharina Trost, deren Ergebnisse für diese Arbeit verwendet werden. Spezifisch zu dem Film „Wien 1910“ gibt es neben der bereits genannten Seminararbeit von Christoph Penz nur kleinere wissenschaftliche Artikel.

¹⁰ Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher, 377.

Zentral für diese Arbeit ist der Artikel „Wien 1910 – ein NS-Film zu Lueger und Schönerer“ des Historikers Gernot Heiss in dem Sammelwerk „Politische Gewalt und Machtausübung im 20. Jahrhundert“. Darin wird vor allem die kulturpolitische Bedeutung des Films beleuchtet. Es wird somit spezifisch am Forschungsstand von Gertraud Steiner, Christoph Penz und Gernot Heiss angeknüpft, um deren verschiedenen Erkenntnisse zu dem Film „Wien 1910“ zu verbinden und zu ergänzen. Die bestehende Forschung hebt „Wien 1910“ primär als politisch eindeutigen Tendenzfilm innerhalb der „Wien-Film“-Produktionen hervor. Diese Arbeit schließt daran an, verschiebt den analytischen Fokus jedoch von der bloßen Identifikation propagandistischer Inhalte hin zur Frage ihrer ästhetischen Einbettung in scheinbar unpolitische Genretraditionen, sowie auf die historische Verzerrung und Ideologisierung des spätkaiserlichen Wiens.

1.2 Aufbau der Arbeit

Zunächst wird eine Einführung in die Methodik und die zentralen Begrifflichkeiten der Arbeit gegeben. Darauf folgt ein Überblick zu den historischen Hintergründen des Films „Wien 1910“, dem „Wiener Film“ als eigenes Genre und Wien als zentralen Filmproduktionsort des deutschsprachigen Raums in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der darauffolgende Abschnitt schafft die historische Vergleichsebene, die notwendig ist, um die im Film vorgenommenen ideologischen Verzerrungen sichtbar zu machen. Eine Zusammenfassung über Wien und die geopolitische Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts soll dafür dargeboten werden. Des Weiteren werden die beiden Protagonisten des Films, Karl Lueger und Georg von Schönerer, als Vorbilder für Adolf Hitlers ideologisch-politische Entwicklung porträtiert, um anschließend ihre Darstellung in „Wien 1910“ zu untersuchen. Auf dieser Grundlage erfolgt die kulturpolitische Analyse des Films, die historische, visuelle und narrative Ebenen miteinander verschränkt. Der Aufbau der Arbeit folgt damit einer analytischen Progression vom historischen Kontext zur filmischen Ideologisierung von Geschichte.

1.3 Das Medium Film als historische Quelle

Die Anerkennung des Films als historische Quelle war lange Zeit umstritten und ist das Ergebnis eines methodischen Paradigmenwechsels innerhalb der Geschichtswissenschaft. Der Philosoph und Begründer der frühen Filmsoziologie Siegfried Kracauer beschrieb Filme bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Spiegel gesellschaftlicher Selbstbilder, wobei diese Spiegelmetapher nicht im Sinne einer objektiven Abbildung zu verstehen ist, sondern als

Ausdruck selektiver Wahrnehmungs- und Deutungsprozesse. Obwohl der Film eine hohe Anschaulichkeit und einen Eindruck von Authentizität erzeugt, stand er lange Zeit in einem ambivalenten Verhältnis zur Geschichtswissenschaft. Schon im Jahr 1898 forderte der polnische Kameramann Boleslaw Matuszewski, den Film als historische Quelle zu archivieren. Dennoch blieb die geschichtswissenschaftliche Akzeptanz des Mediums lange aus. Die Idee einer eigenständigen visuellen Geschichtswissenschaft wurde tatsächlich erst in den 1980er-Jahren diskutiert. Der Historiker Alf Lüdtke sprach 1986 erstmals von einer „visuellen Geschichte“. Die Historikerin Heike Talkenberger betonte 1992 in ihren methodischen Überlegungen zur historischen Bildkunde, dass Bilder selbst geschichtswirksam sein können, etwa durch die Erzeugung von Meinungen, Ängsten oder Gegenbildern zur realen Wirklichkeit. Ein entscheidender Impuls dazu kam aus den Visual Culture Studies, die den Fokus nicht nur auf Bilder selbst, sondern auf Praktiken des Sehens und die Bedeutung von Visualität in kulturellen und politischen Kontexten legen. Diese Perspektive wurde für die deutschsprachige Geschichtswissenschaft in den 1990er-Jahren zunehmend relevant. Der Historiker Thomas Lindenberger plädierte schließlich dafür, visuelle Inszenierungen als eigenständige „Wirklichkeitsgeneratoren“ zu betrachten. Für die Analyse von Propagandafilmen ist dieses Verständnis zentral, da hier nicht Dokumentation, sondern Deutungsproduktion im Vordergrund steht. Da Filme emotional aufgeladen sind, müssen sie – aus Sicht Lindenbergers – immer als subjektiv geprägte Ausdrucksformen betrachtet werden, deren Wirkung über das Dargestellte hinausgeht. Im Fall von „Wien 1910“ fungiert die filmische Visualität nicht als Abbild historischer Realität, sondern als aktiver Bestandteil nationalsozialistischer Geschichtspolitik und erschafft aktiv ideologische Deutungsmuster – ganz im Sinne Lindenbergers Idee des Bildes als „Wirklichkeitsgenerator“.

1.3.1 Visual History nach Gerhard Paul

Für eine kulturpolitische Filmanalyse braucht es einen interdisziplinären Ansatz. Für diese Arbeit wird daher die Visual History als zentrale Analysemethode gewählt, da diese eine interdisziplinäre Perspektive auf Bilder und ihre historische Bedeutung ermöglicht. Die Visual History versteht sich als historische Hilfswissenschaft, die Bilder nicht nur als Illustrationen von Geschichte begreift, sondern auch als eigenständige Quellen mit gesellschaftsprägender Wirkung. Im deutschsprachigen Raum wurde der Begriff erstmals vom Historiker und Bildwissenschaftler Gerhard Jagschitz eingeführt und später durch den Historiker Gerhard Paul erweitert. Gerhard Paul gilt als einer der zentralen Vertreter der Visual History und beschreibt zwei methodisch problematische Lesarten historischer Filme, zwischen denen sich

eine quellenkritische Filmanalyse bewegen muss: einerseits die Annahme, Filme könnten Realität objektiv abbilden, und andererseits die rein subjektive Lesart filmischer Werke als Ausdruck kultureller Mentalitäten.¹¹ „Wien 1910“ bietet ein besonders geeignetes Fallbeispiel, um anhand visueller Inszenierungen die Mechanismen historischer Verzerrung und ideologischer Einbettung zu untersuchen. Der NS-Propagandafilm vermittelt ein idealisiertes Geschichtsbild im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, das mit der historischen Realität kaum übereinstimmt. Im Sinne dieses Ansatzes wird „Wien 1910“ in der folgenden Analyse als visuelle Quelle untersucht, deren Bilder nicht lediglich historische Ereignisse illustrieren, sondern eigenständige Bedeutungen erzeugen und damit aktiv in Prozesse nationalsozialistischer Geschichtsdeutung eingreifen. Der Film „Wien 1910“ wird also nicht bloß als Illustration historischer Ereignisse, sondern als visuelle Quelle mit eigenständiger Deutungsleistung untersucht.

1.3.2 Audiovisual History und das Konzept der „Polisphere“

Die Medienwissenschaftler Rasmus Greiner und Chris Wahl knüpften an die Visual History nach Gerhard Paul an und erweiterten sie zur Audiovisual History. Die systematische Berücksichtigung von Ton, Musik, Rhythmus und die affektive Wirkung historischer Narrative im Film sollen so genauer erfasst werden. Greiner betont, dass sich in der Rezeption von Filmen sinnliche, soziale, kulturelle und politische Erfahrungen überlagern, wodurch sich eine eigene, medienabhängige Form historischer Sinnstiftung ergibt. Der Film macht die Vergangenheit durch seine ästhetische Inszenierung gegenwärtig – unabhängig davon, ob es sich um dokumentarisches oder fiktionales Material handelt. Dieses Vergegenwärtigen ist dabei stets das Ergebnis ästhetischer Konstruktion, nicht aber historischer Rekonstruktion. Dabei übernimmt der Film eine ähnliche Rolle wie die Geschichtsschreibung: Er wählt, filtert und ordnet Geschehen zu einer kohärenten Erzählung. Filmische Bilder bringen den geschichtlichen Erfahrungsraum, in dem sie zur Erscheinung kommen, selbst mit hervor. Solche Räume unterliegen einer permanenten Veränderung und verfügen über eine spezifische Geschichtlichkeit, die sich aus einem Zusammenspiel von Rezeption, gesellschaftlichem Kontext und audiovisueller Gestaltung zusammensetzt.¹²

Rasmus Greiner führt für dieses Phänomen einer Verflechtung von ästhetisch modellierten Erfahrungsräumen mit politischen Potenzialen den Begriff der „Polisphere“ ein. Der Begriff der „Polisphere“ zielt darauf ab, ästhetische Gestaltung, emotionale Wirkung und politische

¹¹ Gerhard Paul, Visual History – ein Studienbuch, Göttingen 2006, 23.

¹² Rasmus Greiner/Chris Wahl (Hg.), Audiovisual History – Film als Quelle und Historiofotie, Berlin 2023, 34.

Bedeutung in ihrem Zusammenspiel analytisch fassbar zu machen. Die Analyse einer „Polisphere“ bietet so nicht nur Rückschlüsse auf die Produktionszeit eines Werks, sondern auch auf mögliche Anschlüsse in der jeweiligen Zeit der Rezeption.¹³ Anders als Siegfried Kracauers Mentalitätsgeschichte betont die „Polisphere“ den affektiven und gestalterischen Charakter von Film und sieht ihn als Träger politischer Bedeutung. Der Begriff der Historiofotie – der von dem US-amerikanischen Historiker Hayden White als Gegenbegriff zur Historiografie definiert wurde – soll durch das Konzept der „Polisphere“ weitergedacht werden. Methodisch suggeriert Greiner filmästhetische und rezeptionsgebundene Faktoren zu verknüpfen; so sollen „Polisphären“ als zeichenhaft strukturierte Erfahrungsräume dienen, die sich erst im Prozess der Rezeption manifestieren.¹⁴ Aufbauend auf diesem Verständnis wird der Film „Wien 1910“ als audiovisueller Erfahrungsraum analysiert, in dem ästhetische Gestaltung, emotionale Wirkung und politische Bedeutung untrennbar miteinander verschränkt sind.

1.4 Propaganda als politisches Instrument

Wirtschaftliche und sozioökonomische Krisen hängen oft mit der Wirkungsmacht von Propaganda zusammen, da gerade in unsicheren Zeiten die einfachsten Lösungen und Antworten auf anhaltende Missstände gerne angenommen werden. Als Begriff in der Kommunikationstechnik existiert die Propaganda bereits seit dem 17. Jahrhundert und hat in ihrem Bestehen seither wechselhafte Definitionen durchlaufen. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive wird Propaganda in der Regel eng mit den Begriffen Totalitarismus und Extremismus verbunden und daher häufig für die Entstehung extremistischer Tendenzen in Demokratien, sowie als Ursache von Vertrauenskrisen und Instabilitäten innerhalb des Demos verantwortlich gemacht. In der Forschung wird wiederholt darauf hingewiesen, dass wirtschaftliche und soziale Krisenzeiten die Wirkungsmacht propagandistischer Kommunikation begünstigen. Betrachtet man die Krisenzeiten der letzten zehn Jahre und die damit einhergehende Verbreitung von Populismus und Rechtsextremismus, die scheinbar auf der ganzen Welt zunimmt, wird dieser Zusammenhang bestätigt. In der jüngeren westlichen Geschichtsforschung wird dieses Phänomen vor allem mit faschistischen Regimen, besonders häufig mit dem Nationalsozialismus, in Verbindung gebracht.¹⁵ Unter dem Nationalsozialismus wurde dem Propagandabegriff ausschließlich eine politische Bedeutung

¹³ Greiner/Wahl (Hg.), *Audiovisual History*, 34.

¹⁴ Ebd., 35.

¹⁵ Ute Daniel/Wolfram Siemann, *Propaganda: Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989*, Frankfurt am Main 1994, 112.

zugeschrieben, wodurch eine klare Trennlinie zwischen Werbung und Propaganda gezogen wurde.¹⁶

Da hier ein Werk der NS-Propaganda untersucht wird, ist es wichtig den Propagandabegriff für diese Arbeit zu definieren: Propaganda als Kommunikationsmittel ist ein ständiger Begleiter von politischen Machtkämpfen und kann enorme Auswirkungen auf die alltägliche Wahrnehmung und Empfindung seiner Rezipient:innen haben. Sie wird eingesetzt, um bestimmte Zielgruppen von Menschen zu erreichen und ihre Meinungen und Verhaltensweisen so zu beeinflussen. Der Ursprung der bewusst eingesetzten Propaganda in den Medien liegt schon lange zurück, und zahlreiche Beispiele der Zeitgeschichte zeugen davon, dass eine bewusste politisch motivierte Kontrolle der Massen zu weitreichenden gesellschaftlichen und politischen Folgen führen kann. Die Informationen, die damit verbreitet werden sollen, können von jeglicher Realität abweichen und Menschen in ideologisch verengte und historisch verzerrte Wahrnehmungsmuster versetzen. Für diese Arbeit dient die Propagandadefinition des Historikers Thymian Bussemer als analytische Arbeitsgrundlage. Er bezeichnet den Begriff „Propaganda“ als eine besondere Form der systematisch geplanten Massenkommunikation, die nicht primär informieren oder argumentieren soll, sondern auf Überredung und affektive Zustimmung zielt.¹⁷ Um dieses Ziel zu erreichen, bedient sich die Propaganda an ideologisch aufgeladener Sprache und Bildern, die eine besondere, verzerrte und je nach Intention der vermittelnden Instanz ideologisch ausgerichtete Version der Wirklichkeit darstellen. So soll bei den Rezipient:innen eine bestimmte Wahrnehmung von Ereignissen oder Meinungen ausgelöst werden, nach der neue Informationen und Sachverhalte in den Kontext einer ideologiegeladenen Weltsicht eingebettet werden.¹⁸ Vor diesem Hintergrund ist „Wien 1910“ nicht als bloßes historisches Drama zu lesen, sondern als gezielt eingesetztes Medium propagandistischer Sinnstiftung, das historische Narrative emotional auflädt und das Publikum politisch funktionalisiert.

1.5 Ziel dieser Arbeit und Forschungsfragen

Dieser Arbeit liegt die These zugrunde, dass „Wien 1910“ nicht nur ein propagandistischer Tendenzfilm der „Wien-Film“ ist, sondern eine bewusste ideologische Umcodierung des „Wiener Films“ im Sinne einer gezielten Neuaufladung bestehender ästhetischer Konventionen darstellt: Die ästhetischen Mittel des eskapistischen Genres „Wiener Film“

¹⁶ Gerhard Maletzke, Propaganda. Eine begriffskritische Analyse, in: Publizistik 17 Heft 2, 1972, 153-164.

¹⁷ Thymian Bussemer, Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung, Potsdam 2023, 23.

¹⁸ Bussemer, Propaganda, 28.

werden gezielt gegen ihre ursprüngliche Funktion angewendet und zur historischen Normalisierung antisemitischer und deutschnationaler Deutungsmuster eingesetzt. Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, welche Rolle die Stadt Wien dabei sowohl als ideologischer Projektionsraum innerhalb der filmischen Erzählung, als auch als realer Produktionsstandort der nationalsozialistischen Filmpropaganda einnimmt. Der Film „Wien 1910“ wird als Fallbeispiel herangezogen, da er innerhalb der „Wien-Film“-Produktionen eine Sonderstellung einnimmt und als einer der wenigen offen politisch motivierten Ausreißer des „Wiener Film“- Genres gilt. Seine Thematik wird im Rahmen dieser Arbeit im Sinne der Visual History nach Gerhard Paul und der „Polisphäre“ nach Rasmus Greiner aufgebrochen und kulturpolitisch analysiert. Dabei wird das Wien der Jahrhundertwende als historisch konstruierte Projektionsfläche untersucht, ebenso wie der in dieser Zeit erstarkende Deutschnationalismus und Antisemitismus in der politischen Kultur des spätkaiserlichen Wiens. Die Figuren Karl Lueger und Georg von Schönerer – als zentrale Protagonisten des Films – werden als ideologische Bezugspunkte nationalsozialistischer Geschichtspolitik analysiert, deren filmische Inszenierung weniger historische Aufklärung als vielmehr politische Deutung erzeugt. Folgende Forschungsfragen stehen dabei im Mittelpunkt der Arbeit:

- **Welche Funktion nimmt das historische Wien als symbolischer und realer Ort der NS-Filmpropaganda ein?**
- **Wie wird die spätkaiserliche Gesellschaft Wiens inszeniert, und welche historischen Narrative werden bewusst verzerrt?**
- **Welche Funktion erfüllen Karl Lueger und Georg von Schönerer als ideologische Vorbilder?**
- **Inwiefern lässt sich „Wien 1910“ als Gegenstück des klassischen „Wiener Films“ interpretieren?**

Mit der Beantwortung dieser Fragen soll aufgezeigt werden, inwiefern der Film „Wien 1910“ als symbolisches Instrument der NS-Propaganda fungiert und dabei historische Narrative visuell ideologisiert. Die in Kapitel I entwickelten theoretischen und methodischen Zugänge verstehen den Spielfilm als historisch wirksame Quelle, deren Aussagekraft untrennbar mit

ihren Entstehungsbedingungen verbunden ist. Um die im Film „Wien 1910“ wirksamen visuellen und narrativen Deutungsmuster angemessen analysieren zu können, ist daher zunächst zu klären, innerhalb welcher institutionellen, wirtschaftlichen und kulturpolitischen Strukturen die nationalsozialistische Filmproduktion in Wien organisiert war. Das folgende Kapitel rekonstruiert diese Rahmenbedingungen und macht damit jene Macht- und Steuerungsmechanismen sichtbar, die den filmischen Zugriff auf Geschichte entscheidend prägten.

II. Einführung in die historischen Hintergründe von „Wien 1910“

Um die Entstehung und Funktion der „Wien-Film“ einordnen zu können, ist ein Blick auf jene Produktions- und Erzähltraditionen notwendig, an die sie anknüpfen konnte. Das erste analytische Kapitel dieser Arbeit beleuchtet daher die Ursprünge der „Wien-Film GmbH“ (in den folgenden Kapiteln abgekürzt als „Wien-Film“ bezeichnet), den klassischen „Wiener Film“, sowie die besondere Rolle Wiens in der NS-Filmindustrie. Ziel ist es, die Einordnung des Films „Wien 1910“ in den aktuellen Forschungsstand zu den „Wiener Filmen“ zu erleichtern und einen Überblick für ein besseres Verständnis des darauffolgenden Kapitels der Arbeit zu bieten.

2.1 Die Vorgänger der „Wien-Film“

Das gesamte Filmschaffen im „Dritten Reich“ war auf drei zentrale Produktionsstandorte konzentriert: Berlin, München und Wien. In Berlin dominierte die „Universum Film A.G.“ (UFA), die in Neubabelsberg auf einem Gelände von etwa einer halben Million Quadratmeter die größten Atelieranlagen Europas zur Verfügung hatte.¹⁹ In München war die „Bavaria-Film A.G.“ das führende Filmproduktionsunternehmen. In Wien und der gesamten neu benannten „Ostmark“ gab es seit dem „Anschluss“ 1938 ausschließlich die „Wien-Film“ als dominierende Filmproduktionsstätte. Mit über 100 produzierten Spiel- und Dokumentarfilmen zwischen 1939 und 1945 stellte die „Wien-Film“ eine ebenso wichtige Stütze für die nationalsozialistische Propagandaindustrie dar wie die Unternehmen in Berlin und München.²⁰

¹⁹ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 38.

²⁰ Stefan Schmidl, Die „Wien-Film“ im Dienst des Dritten Reichs, Onlinebeitrag für die Österreichische Akademie der Wissenschaften vom 20.3.2018, <https://www.oeaw.ac.at/detail/news/die-wien-film-im-dienst-des-dritten-reichs> (aufgerufen 23.10.2025).

In ganz Österreich herrschte, ebenso wie in Frankreich, Deutschland und den USA, bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts ein reger Filmbetrieb. In Wien kam es zur Etablierung zahlreicher Filmstudios, die schnell in Hochbetrieb waren. Viele Jahre vor dem „Anschluss“ und der Gründung der „Wien-Film“ im Jahr 1938 war die österreichische Filmlandschaft daher für den gesamten deutschsprachigen Raum schon von großer wirtschaftlicher Bedeutung. So wurden zwischen 1908 und 1914 mehr als 210 Dokumentarfilme und über 120 Kurz- und Langspielfilme im Land produziert.²¹ Ein beeindruckendes Produktionsausmaß, zumal die erste öffentliche Kinoaufführung im Wiener Wurstelprater 1896 damals noch keine 20 Jahre zurücklag. Im Jahr 1908 gab es bereits 25 Kinos in Wien, 1915 waren es schon über 150.²² In diesem neu aufkommenden und florierenden Geschäft etablierten sich rasch zahlreiche Filmproduktionsgesellschaften, von denen vor allem zwei für die zukünftige NS-Filmproduktion unter der „Wien-Film“ zentral waren: die „Vita-Film“ und die „Sascha-Filmgesellschaft“.

Beide Filmgesellschaften setzten entscheidende Schritte für das Weiterbestehen Wiens als international angesehenen Filmproduktionsstandort in den 1920er- und 1930er-Jahren. Die „Vita-Film“ ging aus der im Jahr 1907 gegründeten ersten Filmproduktionsgesellschaft der Donaumonarchie, „Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H“, hervor, die vom Ehepaar Luise und Anton Kolm gemeinsam mit dem Regisseur und Drehbuchautor Jakob Fleck gegründet wurde.²³ Das Studio leistete zentrale Pionierarbeit für den österreichischen Stummfilm. Die offizielle Gründung der „Vita-Film AG“ im Jahr 1919, die zuvor nach einer Namensänderung noch als „Wiener Kunstfilm-Industrie-Gesellschaft“ bekannt war, sollte ein zentraler Schritt für die Zukunft des österreichischen Kinos sein. Sie inszenierte nämlich den Bau der Rosenhügel Filmateliers, welche im Jahr 1923 als die modernsten und größten Studios Österreichs in Betrieb genommen wurden. Die österreichische Filmindustrie blickte mit hoher Erwartung auf die neuen Studios, da diese nun mit einem Ausmaß von 24 Meter Breite, 90 Meter Länge und 70 Meter Höhe amerikanische Dimensionen hatten.²⁴ Kapazitäten, die von den konkurrierenden Studios in der Stadt nicht übertroffen werden konnten.

²¹ Fritz Walter, Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930, Wien 1981, 92.

²² Österreichisches Kino im Lauf der Geschichte, Onlinebeitrag auf der Homepage des Kino Oberösterreich, <https://www.ooe-kinos.at/story/oesterreichisches-kino-im-lauf-der-geschichte/> (aufgerufen 10.1.2025).

²³ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 11.

²⁴ Ebd., 20.

Der eigentliche Vorgänger der „Wien-Film“, war die 1910 vom österreichischen Filmproduzenten Sascha Kolowrat-Krakowsky in Böhmen gegründet und 1912 nach Wien verlegte „Sascha-Filmgesellschaft“. Sie war eine der bedeutendsten frühen österreichischen Filmproduktionsgesellschaften und brachte neben weiteren Produktionen im Jahr 1912 den ersten historischen Spielfilm „Kaiser Joseph II.“ in österreichische Kinos. Im Jahr 1914 wurden auf dem Boden des ehemaligen Café Mirabell im 19. Wiener Gemeindebezirk die „Sascha-Filmateliers“ errichtet und im darauffolgenden Jahr in Betrieb genommen.²⁵ Mit der Inbetriebnahme des Filmateliers im Jahr 1915 – welches, wie auch die Rosenhügel Studios später, von der „Wien-Film“ für Ihre Zwecke übernommen werden sollte – wurde ein weiterer zentraler Schritt für den zukünftigen Filmbetrieb in Österreich gesetzt. Neben Spiel- und Dokumentarfilmen waren die Studios der „Sascha-Film“ vor dem „Anschluss“ 1938 auch Produktionsorte für Filme in politischem Auftrag. Mehr als zwei Jahrzehnte vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, wurden in Wiener Filmstudios bereits Propagandafilme produziert. Schon während dem Ersten Weltkrieg wurde in der k.u.k Monarchie der Nutzen im Medium Film erkannt, um die Kriegswirtschaft anzukurbeln und den Zuspruch der Bevölkerung zu gewinnen. Neben zahlreichen Wochenschauen und Kurzfilmen wurde zu diesem Zweck der Propagandafilm „Wien im Krieg“ abgedreht, der die Einflüsse des Ersten Weltkriegs auf die k.u.k Hauptstadt thematisiert.²⁶ Lange vor den „Wiener Filmen“ und dem NS-Propagandafilm „Wien 1910“ wurde die Stadt also bereits zum Handlungsort propagandistischer Produktionen. Diese frühen Produktionen etablierten damit zentrale narrative und ästhetische Muster, auf welche die „Wien-Film“ später gezielt zurückgreifen konnte.

2.2 Wirtschaftliche Turbulenzen und die Zentralisierung der österreichischen Filmproduktion

Die Entwicklung der österreichischen Filmproduktion war in den 1920er- und 1930er-Jahren maßgeblich von wirtschaftlichen Turbulenzen geprägt, die strukturelle Abhängigkeiten und Konzentrationsprozesse begünstigten. Wirtschaftliche und soziale Krisen nach dem Ende des Ersten Weltkriegs trafen die Wiener Filmbranche schwer. Die Folgen der Turbulenzen in den 1920er-Jahren waren entscheidend für die spätere Entstehung der „Wien-Film“. Mit dem Zerfall der Habsburgermonarchie verloren die österreichischen Filmverleihfirmen einerseits einen großen Absatzmarkt, andererseits profitierte die heimische Filmproduktion auch von den neuen Umständen. Filmproduktionsfirmen konnten ihre Erzeugnisse nun unter dem

²⁵ Otto Dürer, Zur Geschichte des österreichischen Films, in: Geschichte des Films in Österreich, Wien 1966, 201.

²⁶ Christine Klusacek/Kurt Stimmer, Ottakring. Vom Gürtel zu den Weinbergen, Wien 1988, 183.

Weltmarktpreisniveau verkaufen, ohne auf Gewinne verzichten zu müssen.²⁷ Mit dem Ausbruch der Spanischen Grippe kurz darauf kam es zu Schließungen zahlreicher Kinos in der Hoffnung, so die Verbreitung des Virus einzudämmen. Filmschaffende protestierten gegen diese Maßnahmen, denn gerade in Krisenzeiten hatten die heimischen Kinos die größten Umsätze gemacht.²⁸ In Verbindung mit den inflationären Entwicklungen nach 1919 kam es daraufhin wieder zu einem neuen Produktionsfluss in der österreichischen Filmbranche. Zahlreiche neue Produktions- und Ateliersfirmen waren die Folge, die durchschnittliche Anzahl an jährlich produzierten Filmen stieg von 46 auf rund 120.²⁹ Spätestens seit den 1920er-Jahren bildete Wien somit erneut einen zentralen Standort der deutschsprachigen Filmproduktion. Weitere kurzlebige Studios entstanden, konnten sich jedoch nicht langfristig etablieren. Durch eine Stabilisierung der Wirtschaft mussten viele der Produktionsfirmen, die lediglich auf einen schnellen Gewinn ausgerichtet waren, ihre Produktionen unterbrechen oder Konkurs anmelden.³⁰ Im Jahr 1923 setzte dann, bedingt durch Börsenspekulationen und die Inflation, erneut eine Krise des österreichischen Films ein.³¹

Erst durch eine eingeführte Filmkontingentierung konnte sich die Filmwirtschaft wieder erholen, sodass 1926 in Österreich bereits 22 Spielfilme produziert werden konnten. Der Produktionsfluss in Wien nahm schnell erneut an Fahrt auf, so kam es 1928 bereits zur Herstellung von fast 200 Filmen.³² Doch nach einem raschen wirtschaftlichen Höhenflug für die österreichischen Kinos trat kurz darauf ein weiterer rapider Abstieg ein. Diese plötzlich eintretende Krise war einerseits auf die Etablierung des Tonfilms, andererseits auf die überwältigende Konkurrenz durch Filmproduktionen aus den USA zurückzuführen.³³ In der österreichischen Filmproduktion blieb so eine ständige Abhängigkeit vom Ausland bestehen, sodass sich kostenaufwendige Produktionen nur dann rentierten, wenn sie auch über die eigenen Grenzen hinaus erfolgreich waren. Die „Vita-Film“ sollte ein tragisches Beispiel dafür werden: Die bis dahin erfolgreiche Filmproduktionsfirma versuchte sich auf dem französischen Markt zu etablieren, konnte der US-Konkurrenz jedoch nicht standhalten und

²⁷ Verena Moritz/Karin Moser/Hannes Leidinger, *Kampfzone Kino – Film in Österreich 1918–1938*, Wien 2008, 34.

²⁸ Moritz/Moser/Leidinger, *Kampfzone Kino*, 22.

²⁹ Armin Loacker, *Anschluss im ¾-Takt – Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938*, Trier 1999, 1.

³⁰ Loacker, *Anschluss im ¾-Takt*, 1.

³¹ Steiner, *Traumfabrik Rosenhügel*, 27.

³² Loacker, *Anschluss im ¾ Takt*, 2.

³³ Steiner, *Traumfabrik Rosenhügel*, 27.

musste 1924 Konkurs anmelden. Im Jahr 1925 erschien schließlich der letzte von der „Vita“ produzierte Film.³⁴ Die Studios am Rosenhügel blieben erhalten, waren jedoch für einige Jahre beinahe ungenutzt. Diese ökonomischen Instabilitäten schwächten die Eigenständigkeit der österreichischen Filmindustrie nachhaltig und erhöhten ihre Anfälligkeit für externe Kontrolle.

Während die „Vita-Film“ das von Krisen gezeichnete Jahrzehnt der 1920er-Jahre nicht überlebte, gelang es der „Sascha-Filmgesellschaft“ sich gerade noch existenziell über Wasser zu halten. Nach dem frühen Tod ihres Gründers und größten finanziellen Förderers Alexander Graf Kolowrat im Jahr 1927 fand sich die einst dominierende Produktionsfirma allerdings in einer gravierenden finanziellen Notlage wieder. Nachdem sie im Jahr 1931 schließlich Konkurs anmelden musste, wurden knapp 50 Prozent der Aktienanteile an der AG von der sogenannten Pilzer-Gruppe erworben, die sich aus den jüdischen Brüdern Oskar, Kurt, Severin und Viktor Pilzer zusammensetzte (allesamt namhafte Filmproduzenten in der deutschsprachigen Filmbranche). Die zweite Hälfte der Aktien übernahm im Jahr 1933 die deutsche Filmproduktionsgesellschaft „Tobis-Tonbild-Syndikat“, die ihren Sitz in Berlin hatte und sämtliche wichtige Tonfilmpatente in Deutschland besaß.³⁵ Die letzten übergebliebenen Aktienanteile wurden von der Creditanstalt erworben.³⁶ Im Jahr 1934 kam es infolge dieser Fusionierung zum neuen Namen „Tobis -Sascha-Filmindustrie AG“, kurz „Tobis-Sascha“.³⁷

Die Existenz einer der wichtigsten Filmfirmen Österreichs war somit vorerst gesichert. Die neu gegründete „Tobis-Sascha“ produzierte weiter im Atelier Sievering der ehemaligen „Sascha-Filmgesellschaft“. Im Jahr 1932 übernahm sie die bis dahin leerstehenden Rosenhügelstudios der mittlerweile bankrott gegangenen „Vita-Film“ und nahm hier Ende 1935 wieder neuen Betrieb auf.³⁸ Mit dieser Übernahme waren die beiden größten Filmateliers Österreichs im Besitz eines einzigen Betriebs.³⁹ Dieser war nun zur Hälfte in österreichisch-jüdischer Hand und zur anderen Hälfte in Besitz einer der größten deutschen Filmproduktionsgesellschaften. Die „Tobis“-Filmgesellschaft spielte seit der Machtergreifung des NS-Regimes in Deutschland 1933 eine zentrale Rolle für Joseph Goebbels

³⁴ Ebd., 27.

³⁵ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 38.

³⁶ Ebd., 29.

³⁷ Ebd., 29.

³⁸ Walter, Kino in Österreich, 112.

³⁹ Max Schreiber, Onlinebeitrag für Lebendiges Museum Online vom 9.7.2015, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/filmpolitik> (aufgerufen 19.6.2024).

Propagandaindustrie und wurde 1934 schließlich auch verstaatlicht.⁴⁰ Anhand der „Tobis-Sascha“ lässt sich exemplarisch nachvollziehen, wie filmische Produktionsstrukturen schrittweise in den Dienst staatlicher Propagandapolitik überführt wurden.

2.3 Die Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik auf Österreichs Filmschaffende

In den späten 1920er-Jahren wanderten viele jüdisch-österreichische Filmschaffende nach Berlin aus, bis die NS-Machtübernahme 1933 zur systematischen Ausgrenzung jüdischer Kulturschaffender führte. Die österreichische Filmlandschaft war seit den 1920er-Jahren eng mit der deutschen Filmproduktion verflochten, eine Verbindung, die auch nach 1933 bestehen bleiben sollte. Die Anpassung der österreichischen Filmwirtschaft an die Deutsche setzte bereits im Jahr 1934 ein und schritt ab 1936 rapide voran. Die Vertreter:innen der österreichischen Politik und Wirtschaft kooperierten dabei mit dem NS-Regime oder zeigten wenig bis kaum Widerstand.⁴¹ Demzufolge gab es bereits ab Mitte der 1930er-Jahre keine unabhängige österreichische Filmproduktion mehr, da diese indirekt durch die neuen Vorgaben Nazi-Deutschlands schon mitbetroffen war. Diese Zentralisierung bedeutete nicht nur eine wirtschaftliche Konzentration, sondern auch eine zunehmende politische und institutionelle Steuerung der österreichischen Filmproduktion.

Diese Tatsache wird dadurch verdeutlicht, dass österreichische Filme mit jüdischem Personal seit der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland weder gezeigt noch gefördert wurden.⁴² Die neuen Umstände nahm man von österreichischer Seite ohne großen Protest hin, denn in der österreichischen Filmlandschaft herrschte ohnehin schon lange ein stark antisemitisches Klima. Bereits in den 1920er-Jahren war von einer angeblichen „jüdischen Dominanz“ in der Wiener Filmindustrie die Rede und damit verbunden von „Schmutz und Schund“ in den österreichischen Kinos.⁴³ In Deutschland herrschte seit Juli 1930 eine Kontingentverordnung für die Filmindustrie, nach der eine Unterscheidung zwischen „deutschen“ und „ausländischen“ Filmen definiert wurde. Dieses sogenannte Kontingentgesetz nutzte der NS-Propagandastab für eine raschere und offizielle Ausgliederung der jüdischen Filmschaffenden, indem sie am 28. Juni 1933 den Begriff

⁴⁰ Die Geburtsstunde des deutschen Tonfilms, Onlinebeitrag auf Website der HIWEPA – Plattform für historische Wertpapiere, https://www.hiwepa.ch/de/blog/die-geburtsstunde-des-deutschen-tonfilms-.html?srsId=AfmBOopWVd-SxEFTeJsBO3qmQWiBwSayig0oVE_G01FX0T-w7IeP6psV (aufgerufen 5.1.2025).

⁴¹ Moritz/Moser/Leidinger, Kampfzone Kino, 410.

⁴² Schreiber, Onlinebeitrag für Lebendiges Museum Online, (aufgerufen 19.6.2024).

⁴³ Moritz/Moser/Leidinger, Kampfzone Kino, 176.

„deutsch“ neu definierten. Dieser war nun nicht mehr bloß auf die Staatszugehörigkeit beschränkt, sondern bezog sich auch auf die „Stammeszugehörigkeit“ der betroffenen Personen.⁴⁴ Nach diesen neuen Richtlinien waren nur noch Filmschaffende zugelassen, die der neuen Definition entsprachen.

Die österreichische Filmindustrie war zunächst vom deutschen Kontingentgesetz nicht betroffen, nach der Kontingentierung 1933 kam es allerdings auch hier dadurch zumindest indirekt zu großen Veränderungen. So durften ab 1933 in Deutschland nur mehr acht österreichische Filme in den Kinos gezeigt werden, die sich streng an die neuen NS-Gesetze halten mussten.⁴⁵ Ab dem Jahr 1936 blockierte das „Deutsche Reich“ dann zusätzlich den Transfer von österreichischen Verleih- und Lizenzerlösen, woraufhin die Produktion österreichischer Filme stark einbrach und die Filmateliers im Land monatelang leer blieben.⁴⁶ Als Reaktion darauf näherte sich die österreichische Filmwirtschaft zunehmend den politischen und wirtschaftlichen Vorgaben des „Deutschen Reichs“ an und reduzierte damit Schritt für Schritt seine autarke Handlungsfunktion. Diese Entwicklungen bildeten die strukturellen und ästhetischen Voraussetzungen für die Gründung der „Wien-Film“ und deren spätere spezifische Position innerhalb des nationalsozialistischen Filmsystems.

2.4 Die „Tobis-Sascha Filmindustrie AG“ und ihr Werdegang zur „Wien-Film“

Während der Reichsfilmkammer schon früh der Ausschluss jüdischer Filmschaffender gelang, erwies sich die Arisierung von Produktionsfirmen wie der „Tobis-Sascha“ jedoch als deutlich schwieriger. Die jüdische Leitung der „Tobis-Sascha“ war der nationalsozialistischen Filmindustrie ein Dorn im Auge. Obwohl auch sie von der Filmkrise der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre nicht verschont geblieben war, behauptete sie weiter ihre Spitzenposition in der Filmbranche. Finanzielle Stabilität behielt die „Tobis-Sascha“, da sie neben eigenen Produktionen auch Technik, Studios und ein eigenes Kopierwerk vermarktete.⁴⁷ Die „Tobis-Sascha“ stand mit der Pilzer-Gruppe immer noch unter jüdischer Leitung, konnte sich so aber zunächst trotzdem als zentrale Filmgesellschaft im Land ihren Status erhalten.⁴⁸ Versuche, die jüdisch geführte Pilzer-Gruppe schon vor dem „Anschluss“ zu entmachten, scheiterten

⁴⁴ Loacker, Anschluss im ¾ Takt, 139.

⁴⁵ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 37.

⁴⁶ Moritz/Moser/Leidinger, Kampfzone Kino, 389.

⁴⁷ Loacker, Anschluss im ¾ Takt, 129.

⁴⁸ Wolfgang Bumberger, Die Wien-Film 1945/46 – Österreichische Filmproduktion am Übergang zum Dritten Reich zur Besatzungszeit, Wien 2008, 17.

zunächst an einem Syndikatsabkommen, das bis 1936 lief.⁴⁹ Oskar Pilzer wurde allerdings aufgrund seiner jüdischen Herkunft von finanziellen Verhandlungen ausgeschlossen und sah sich infolgedessen gezwungen, im November 1936 als Präsident der Wiener Filmproduzentenvereinigung zurückzutreten. Die aktive Geschäftsleitung bei der „Tobis-Sascha“ hatte in der Zwischenzeit Fritz Hirt, ein deutscher Vertreter im Verwaltungsrat, übernommen.⁵⁰

Mit dem „Anschluss“ 1938 wurde die österreichische Filmproduktion schrittweise in die kulturpolitischen Strukturen des nationalsozialistischen Filmwesens integriert. Sämtliche Medien, Ton- und auch Filmproduktionen wurden arisiert und dem NS-Propagandaministerium unterstellt. Unmittelbar nach der nationalsozialistischen Machtübernahme in Österreich 1938 wurde mit der kompletten Umgestaltung der Filmindustrie begonnen, welche in erster Linie das Ziel hatte, jüdische Filmschaffende aus dem Betrieb gänzlich auszuschließen. Zunächst wurden österreichische NS-Funktionäre in Führungspositionen eingesetzt und sogenannte „Nationalsozialistische Betriebsorganisationen“ etabliert. Durch diese kam es – noch bevor es über die staatliche Filmkammer geschah – auf privatwirtschaftlicher Ebene zu einem weit umfassenden Ausschluss jüdischer Filmschaffender in Österreich.⁵¹ Die letzten Schritte einer vollständigen Arierung des österreichischen Filmbetriebs waren somit gesetzt. Neu errichtete Gau-, Kreis- und Ortsfilmstellen waren dafür zuständig, dass keine jüdischen Mitarbeiter:innen mehr in die Reichsfilmkammer aufgenommen werden konnten.⁵² Unternehmer:innen und Produzent:innen, die sich als treue Angehörige der NS-Partei erwiesen, wurden an deren Stelle eingesetzt.

Viele zuvor noch verbotene Filme wurden nun – unter großem Beifall des Publikums – in österreichischen Kinos gezeigt, so zum Beispiel „Triumph des Willens“ aus dem Jahr 1935 von Leni Riefenstahl.⁵³ Filmgesellschaften, die sich noch in jüdischem Besitz befanden wurden zwangsliquidiert, viele noch laufende Projekte im Rahmen der „Arierungswelle“ unterbrochen oder beendet.⁵⁴ Am siebten Oktober 1938 wurde schließlich auch die „Tobis-Sascha“ aufgelöst und arisiert. Am 16. Dezember 1938 wurde sie zur „Wien-Film“

⁴⁹ Bumberger, Die Wien-Film 1945/46, 18.

⁵⁰ Ebd., 18-19.

⁵¹ Loacker, Anschluss im ¾ Takt, 138.

⁵² Moritz/Moser/Leidinger, Kampfzone Kino, 414.

⁵³ Ebd., 415.

⁵⁴ Ebd., 416.

umgewandelt und am 28. Dezember 1938 als „Wien-Film GmbH“ offiziell neu gegründet.⁵⁵ Die Eigentümer der „Tobis-Sascha“ verkauften ihre letzten Anteile an die österreichische Creditanstalt, wo Max Winkler von der Cautios AG, einer Tarnorganisation des „Dritten Reiches“, als Mehrheitsaktionär die Transaktion überwachte.⁵⁶ Winkler leitete den Konzentrationsprozess der deutschen und österreichischen Filmwirtschaft für Joseph Goebbels.⁵⁷ Im Jahr 1939 gelang es Oskar Pilzer ins Exil zu gehen, unter anderem aufgrund der Hilfe von Albert Göring, dem Bruder von Hermann Göring und damaligen technischen Leiter der Rosenhügel Filmstudios.⁵⁸ Noch im gleichen Jahr verstarb er in Paris.

Vollständig in Joseph Goebbels gigantisches Medienimperium integriert, fungierte die Stadt Wien in den folgenden sechs Jahren als wichtiges Zentrum des Filmschaffens im „Dritten Reich“. Die intensiven Investitionen in den Ausbau der Wiener Filmstudios zeigen, welche Bedeutung für die Filmindustrie der Stadt von der NS-Politik zugewiesen wurde. Mit der Monopolstellung der „Wien-Film“ war nun eine Produktionsfirma in Verantwortung, die automatisch mit einem kulturellen Leitbild in Verbindung stand.

2.5 Wien als strategischer Produktionsort im Nationalsozialismus

Die neu gegründete „Wien-Film“ bekam ein Leitbild, das von Propagandaminister Joseph Goebbels persönlich unterzeichnet wurde. Der Österreicher Karl Hartl übernahm die Funktion des Produktionsleiters und zählte fortan zu den wichtigsten Filmgestaltern im Dienste der NS-Propaganda. Zeitgleich wurden zahlreiche deutsche Schauspieler:innen nach Österreich bestellt, um bei der „Wien-Film“ mitzuwirken.⁵⁹ Die gesamte deutschsprachige Filmproduktion war nun auf Berlin, München und Wien konzentriert. Die Wiener Rosenhügel Studios bildeten den zentralen Kern der „Wien-Film“-Produktionen, ergänzt durch die kleineren Studios in Sievering und Schönbrunn.⁶⁰ Die Geschäftsführer der neu gegründeten „Wien-Film“ wurden Fritz Hirt, Karl Hartl und Direktor Paul Hach.⁶¹ Die Wiener Filmproduktion war nun nicht nur administrativ vollständig in den nationalsozialistischen Staatsapparat eingegliedert, sondern sie wurde bewusst als historisch-kultureller Bestandteil der „deutschen Volksgemeinschaft“ inszeniert. Wien bildete den idealen Übergang zwischen

⁵⁵ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 38.

⁵⁶ Sabine Hake, The Annexation of an imaginary City, in: Popular Cinema of the Third Reich, Austin 2001, 9.

⁵⁷ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 37.

⁵⁸ Gedenkbuch für die Opfer des Nationalsozialismus an der Universität Wien: Oskar Pilzer, 21-22.

⁵⁹ Walter Fritz, Hollywood in Wien – oder die „Wien-Film“ ein Auftrag im Dritten Reich; in: Rathkolb/Duchkowitsch/Hausjell, Die veruntreute Wahrheit, Salzburg 1989, 35-42.

⁶⁰ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 38-39.

⁶¹ Bumberger, Die Wien-Film 1945/46, 21.

einer imperialen Vergangenheit, einer „volkstümlichen“ Kultur und einem in die Zukunft gerichteten „Deutschen Reich“. Durch die Wiener Filmstudios stand eine hochmoderne Infrastruktur zur Verfügung, um diese Bilder mittels ästhetischer Filmproduktionen in den Köpfen des Publikums zu verwurzeln. Die ehemalige k.u.k Residenzstadt bot den idealen Projektionsraum für die nostalgische Verklärung, die Joseph Goebbels anstrebte. Dass „Wien 1910“ ein Produkt der „Wien-Film“ Produktionen war, ist also nicht bloß ein technisches Detail, sondern das Ergebnis eines bewusst eingesetzten kulturpolitischen Programms.

2.6 Die Sonderrolle der „Wien-Film“-Produktionen in der NS-Filmpropaganda

Die neu gegründete „Wien-Film“ war nicht nur ein essentieller Schritt für die Filmproduktion im „Dritten Reich“, sondern sie diente auch als Instrument zur kulturellen Gleichschaltung. Nun gab es die Möglichkeit, in kurzer Zeit massenhaft systemkonforme Filme zu produzieren. Die Historikerin Gertraud Steiner ordnet den Produktionen der „Wien-Film“ zwischen 1939 und 1945 eine Sonderrolle in der NS-Filmpropaganda zu, da hier im Vergleich zu den anderen Produktionsstätten im „Dritten Reich“ Filme erzeugt wurden, die in erster Linie weiterhin der Unterhaltung und nicht reiner Kriegspropaganda dienen sollten.⁶² Dennoch wird den „Wiener Filmen“ ebenso eine Propagandafunktion zugeschrieben. Durch die Fortführung der „Wiener Filme“ wurde eine eigene Form der Propaganda geschaffen, die sich besonders in den späten Kriegsjahren als zentrales Werkzeug für die Moralerhaltung einer kriegsmüden Bevölkerung erwies. In einem Interview bezeichnet der Filmmusikhistoriker Stefan Schmidl die Hauptaufgabe der „Wien-Film“ darin, zum Zweck einer unterschwelligen Propaganda ein möglichst eskapistisches Bild der Stadt Wien zu kreieren.⁶³ Besonders Filme des Regisseurs Willi Forst wurden als sogenannte „Wohlfühlfilme“ deklariert, die dazu dienen sollten, dass sich die Bevölkerung – ganz im Sinne von Joseph Goebbels – in eine „heile Welt“ flüchten konnte. Dieser sagte bezüglich seiner Vorstellung von Kinoästhetik selbst:

„Wenn wir auf die Leinwand schauen, so möchten wir sagen können, so ist das Leben!“⁶⁴

Die „Wien-Film“ begann ihre Produktion im März 1939 mit dem Film „Unsterblicher Walzer“ über die Strauss-Dynastie und brachte im Oktober 1939 als ihren ersten Film,

⁶² Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 37.

⁶³ David Horswell, Hollywood in Vienna, ORF Beitrag 1h 36min., Wien 2022, 59:48.-01:01:38 min.

⁶⁴ Christian Winkler, Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wiege des österreichischen Films, Erfurt 2007, 37.

„Frau im Strom" auf die Leinwand.⁶⁵ In den folgenden Jahren produzierte das Studio unter der Produktionsleitung von Karl Hartl durchschnittlich fünf Spielfilme pro Jahr und erreichte seinen Höhepunkt mit mehr als zehn Filmen in den Jahren 1943 und 1944.⁶⁶ Zu den zentralen Akteur:innen der „Wien-Film“-Produktionen zählten neben Willi Forst noch bekannte Persönlichkeiten wie Hans Moser und Paula Wessely. Der Regisseur und uneheliche Sohn des Malers Gustav Klimt, Gustav Ucicky, kehrte extra aus Berlin nach Wien zurück, um bei den Produktionen der „Wien-Film“ aktiv mitzuarbeiten.⁶⁷ In Summe produzierte die „Wien-Film“ bis Kriegsende 1945 44 Spielfilme.⁶⁸

Obwohl die Filme selbst zumindest auf der Oberfläche von keiner politischen Natur waren, wurde der Produktionsablauf und der Inhalt der Filme streng überwacht. Der Weg von der Idee eines Films hin zu seiner Umsetzung war von mühsamen bürokratischen Hürden begleitet. War ein Drehbuch genehmigt, konnte es dennoch geschehen, dass der zuständige Reichsfilmintendant in die Handlung eingriff oder ganze Szenen umschrieb und neu drehen ließ. Jedes Detail des Produktionsablaufs musste genau dokumentiert werden, jede Phase der Herstellung stand unter politischem Einfluss. Nach der Fertigstellung eines Films war gemeinsam mit dem zuständigen Filmüberwacher eine Schlussabrechnung und ein Schlussbericht anzufertigen, die dann mit einer Musterkopie des Films zur Einsicht abgeliefert wurden. Wurde der Film akzeptiert, durfte er schließlich der Öffentlichkeit vorgeführt werden.⁶⁹ „Wien 1910“ ist ein Beispiel für die zahlreichen bürokratischen Hürden, die eine Idee bis zu ihrer Verwirklichung überwinden musste. So wurden von verschiedenen Regisseuren zahlreiche Drehbuchentwürfe für eine Lueger-Verfilmung vorgeschlagen, bis schließlich jener von Gerhard Menzel tatsächlich umgesetzt wurde.

2.7 Der klassische „Wiener Film“

Der „Wiener Film“ wird als ein eigenes Filmgenre verstanden, das Elemente aus Komödie, Historie, Melodram und Romanze in sich vereint. Er zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er in der Vergangenheit spielt und damit eine nostalgische Reminiszenz an eine schöne und heile Kaiserzeit in Wien erschafft. Diese Charakterzüge sollten unter der NS-Herrschaft bestehen bleiben. Die Historiker:innen Verena Moritz, Karin Moser und Hannes Leidinger betonen in ihrem gemeinsamen Werk „Kampfzone Kino“, dass der „Wiener Film“ des

⁶⁵ Hake, *The Annexation*, 152.

⁶⁶ Ebd., 14.

⁶⁷ Steiner, *Traumfabrik Rosenhügel*, 40.

⁶⁸ Moritz/Moser/Leidinger, *Kampfzone Kino*, 416.

⁶⁹ Helene Schrenk, *Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939 und 1945*, Wien 1984, 37.

Austrofaschismus ähnliche symbolische Leitbilder in sich trug, wie es sich der NS-Propagandastab nach der Inbetriebnahme der „Wien-Film“ wünschte. So schreiben sie über die Formulierung der Leitidee des nationalsozialistischen „Wiener Films“:

„(..) Sehnten sich die politischen Kräfte der austrofaschistischen Ära nicht ebenso nach ordentlichen Bildern von den Schönheiten und kulturellen Errungenschaften der Heimat? Die kulturellen Leit- und Feindbilder beider Systeme lagen eben nahe beieinander. (..)“⁷⁰

Der „Wiener Film“ idealisiert die Kultur, Geschichte und Schönheit Wiens um 1900. Wien, zur Zeit seiner Hochphase als Hauptstadt der Habsburgermonarchie, dient vor allem als emotionaler und weniger als lokaler Handlungsort. Es herrscht in der Regel eine heitere und fröhliche Stimmung, die meistens durch orchestrale Musik oder Gesang betont wird. Seine Hochzeit erlebte der „Wiener Film“ in den 1930er-Jahren. Nach der Übernahme der Rosenhügel Studios durch die „Tobis-Sascha“ wurden in den 1930er-Jahren zahlreiche „Wiener Filme“ produziert, manchmal bis zu zehn im Jahr.⁷¹ Spätestens mit der Willi Forst Verfilmung „Leise flehen meine Lieder“ erreichten die „Wiener Filme“ einen internationalen Kultstatus. Die Historikerin Gertraud Steiner beschreibt Willi Forst als den „König des Wiener Films“, der zahlreiche Klassiker schaffte, die sich teilweise bis heute noch großer Beliebtheit erfreuen.⁷² Einige seiner Produktionen sind mit Elementen eines „subtilen Widersands“ versehen, der aufgrund von Hinweisen und Anspielungen erkennbar war. Steiner betont, dass es Forst nur dank dieser Flucht in die Vergangenheit gelang, in der Zeit des Nationalsozialismus keinen einzigen „politisch fragwürdigen“ Film zu drehen.⁷³

Dennoch hatten gerade die „unpolitischen“ Filme der „Wien-Film“-Produktionen aufgrund ihres eskapistischen Charakters einen großen Wert für die NS-Propaganda. Dass sich die Regisseur:innen der „Wiener Filme“ dessen nicht bewusst waren, ist stark anzuzweifeln. Die „Wiener Filme“ als grundlegend „politisch indifferent“ zu definieren, wie es die Autorin Gertraud Steiner tut, ist daher durchaus zu hinterfragen. Selbst die harmlosen Kitschfilme der „Wien-Film“ leisteten einen affirmativen Beitrag zu einer Stabilisierung des NS-Regimes und einer Normalisierung des Kriegsalltags. Eskapismus kann also nicht – wie es später von Regisseur:innen gerne argumentiert wurde – automatisch als eine Form des „stillen

⁷⁰ Moritz/Moser/Leidinger, Kampfzone Kino, 417.

⁷¹ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 34.

⁷² Ebd., 44.

⁷³ Ebd., 45.

Widerstands“ in einer sonst mit nationalsozialistischer Hetze aufgeladenen Filmwelt interpretiert werden. Im Eskapismus der „Wiener Filme“ steckt einerseits die klare Ablenkungsfunktion für eine kriegsmüde Bevölkerung, andererseits aber auch eine bewusste Kooperation mit dem NS-Regime, welches genau diese Wirkung von den Wiener Filmschaffenden forderte. Der Film „Wien 1910“ stellt in dieser Tradition einen eindeutigen Bruch dar, denn während die Mehrheit der „Wiener Filme“ die politische Gegenwart bewusst ausblendeten, wurden hier die klassischen ästhetischen Mittel des „Wiener Films“ mit klaren politisch-ideologischen Ambitionen vereint. Es entstand ein scheinbar harmloser „Wiener Film“, der jedoch durch deutschnationale und antisemitische Geschichtsbilder gefährliche fremdenfeindliche NS-Propaganda vermittelt.

2.8 „Wien 1910“ als Sonderfall der vier Tendenzfilme der „Wien-Film“

Die Auswahl von „Wien 1910“ basiert auf Gertraud Steiners Kategorisierung als einer von vier klar propagandistischen Tendenzfilmen der „Wien-Film“. Die Tendenzfilme „Heimkehr“, „Liebe ist zollfrei“, „Leinen aus Irland“ und „Wien 1910“ teilen eine gemeinsame ideologische Ausrichtung, unterscheiden sich aber dennoch inhaltlich in Thematik und Tonfall. An der negativen Spitze der Tendenzfilme steht für Steiner „Heimkehr“, der im Jahr 1941 in die deutschen Kinos kam und unter der Regie des österreichischen Regisseurs Gustav Ucicky produziert wurde. Das Drehbuch zu „Heimkehr“ wurde – so wie später auch jenes zu „Wien 1910“ – von Gerhard Menzel verfasst. „Heimkehr“ propagiert eine Form des extremen Antisemitismus, der unter den „Wiener Filmen“ einzigartig ist.⁷⁴ „Leinen aus Irland“ und „Liebe ist zollfrei“ sind in ihrer Form der Propaganda im Vergleich dazu harmloser, haben aber durchaus eindeutige unterschwellige antisemitische Motive. In keinem der drei Filme nimmt Wien eine zentrale Handlungsrolle, sondern nur eine eher beifällige Komponente ein. „Wien 1910“ zeugt alleine schon in seinem Titel davon, dass die Stadt hier im Mittelpunkt steht. Dazu kommt, dass der Film ganz klare antisemitische Feindbilder inszeniert, die sich über die gesamte Filmhandlung hinweg durchziehen. Im Gegensatz zu „Heimkehr“ erscheint hier die antisemitische Botschaft weniger radikal; es ist jedoch genau diese Form der unterschweligen Propaganda, die ein zentrales Merkmal des „Wiener Films“ darstellt.

Aufgrund seines eindeutigen Wienbezugs ist „Wien 1910“ zur genaueren Analyse für diese Arbeit ausgewählt worden. Es scheint, als wären die drei anderen Tendenzfilme für eine

⁷⁴ Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, 49.

prägnantere Propagandafunktion mehr vom üblichen „Wien-Film“ Schema abgewichen, als es bei „Wien 1910“ der Fall ist. Am ähnlichsten in seiner Thematik ist „Leinen aus Irland“, dessen Handlung ebenfalls die Zustände der zerfallenden Habsburger Monarchie – mit antisemitischem Grundton – in den Mittelpunkt stellt. „Liebe ist zollfrei“ verspottet als Politikomödie die demokratischen Institutionen und die Erste Republik. „Heimkehr“ wurde bewusst während der Anfangsphase des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion im Jahr 1941 zum ersten Mal ausgestrahlt. In seiner Handlung sollte die „Befreiung“ aller Volksdeutschen propagiert werden, indem der Einmarsch der Wehrmacht in Polen im Jahr 1939 als heldenhafter Befreiungszug für die deutschen Minderheiten inszeniert wurde.

„Wien 1910“ stellt jedoch nicht nur in seiner Thematik innerhalb der vier Tendenzfilme eine Besonderheit dar, sondern auch in seiner Produktion und Rezeption. Der Film entstand im Jahr 1943 unter der Regie des österreichischen Regisseurs E.W. Emo nach dem Drehbuch des deutschen Schriftstellers und Drehbuchautors Gerhard Menzel. In den Hauptrollen sind Rudolf Forster und Heinrich George zu sehen – beide bis heute namenhafte Schauspieler – die Karl Lueger und Georg von Schönerer verkörperten. Lil Dagover spielte Luegers Geliebte Maria von Anschütz, und auch ein junger O.W. Fischer in der Rolle des radikalen Antisemiten ist in „Wien 1910“ zu sehen. Der Film hatte mit einer derartig prominenten Besetzung durchaus Potential zum Kassenschlager. Bereits von der Idee des Films war Joseph Goebbels sehr angetan, so schrieb er am 17. März 1940 in sein Tagebuch:

„(..) Wienfilm plant einen Film über Lueger. Ich begrüße den Plan sehr. (..)“⁷⁵

Die Idee zu einer Lueger-Verfilmung stand schon längere Zeit im Raum, bis schließlich im Herbst 1940 der Film „Lueger“ im Programm der „Wien-Film“ angekündigt wurde.⁷⁶

Es liegen zahlreiche Drehbuchentwürfe aus der NS-Zeit zu Verfilmungen über Karl Lueger vor. Neben dem schließlich zum Film umgesetzten Drehbuch von Gerhard Menzel war vor allem ein Entwurf von Hanns Sassmann mit dem Titel „Der Bürgermeister von Wien – ein Film aus dem Wien der Rothschildzeit“ in die engere Auswahl zur Umsetzung gekommen. Der Film sollte in Wien in den Jahren 1875 bis 1906 spielen und als Haupthandlung Karl Luegers Kommunalpolitik als triumphierendes Gegenstück zum jüdischen Kapital

⁷⁵ Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher, 353.

⁷⁶ Boguslav Drewniak, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987, 302.

beinhalten.⁷⁷ Weitere Drehbuchentwürfe von Erich Knud und Rudolf Oertel spielten ebenfalls vor dem Anfang des 20. Jahrhunderts, in beiden sollte auch Georg von Schönerer eine Rolle einnehmen.⁷⁸ Die Entwürfe von Knud und Oertel behandeln einen deutlich längeren Zeiträumen als jener Menzels, der lediglich die letzten drei Lebenstage Karl Luegers inszeniert. Dass schließlich das Drehbuch von Gerhard Menzel ausgewählt wurde, hing insbesondere mit der ideologischen Anpassungsfähigkeit des Stoffs zusammen.

Die Präsentation Georg von Schönerers im Film wurde nach einer ersten Einsichtnahme noch deutlich ausgearbeitet und die Gegenüberstellung der beiden Personen und ihrer Politik an die Schilderungen und Vorstellungen Adolf Hitlers angepasst.⁷⁹ Während frühere Fassungen Lueger als bloßen Antipoden des jüdischen Kapitals inszenierten, bot Menzels Drehbuch die Möglichkeit, ihn gemeinsam mit Schönerer als ein „vaterländisches Doppelporträt“ zu inszenieren. Beide dienten als Vorläuferfiguren eines ideologischen Nationalismus, wie ihn Hitler selbst retrospektiv propagierte. „Wien 1910“ wurde so nicht nur ein Film über das vergangene Wien der Kaiserzeit, sondern ein ideologisches Werkzeug zur historischen Selbstlegitimation des Nationalsozialismus.

2.9 Kulturpolitische Bedeutung von „Wien 1910“ für die NS-Filmpropaganda

Nach dem Historiker Gernot Heiss könnte eine zu der Zeit auftretende Wende in der nationalsozialistischen Kulturpolitik, die mehr auf Unterhaltung, sanfte Indoktrinierung und weniger auf offene antisemitische Propaganda setzte, dazu beigetragen haben, dass der Drehbuchentwurf von Gerhard Menzel dem von Hans Sassmann vorgezogen wurde.⁸⁰

Während in den anderen Drehbüchern die „jüdischen Kapitalisten“ als das zentrale Feindbild inszeniert werden, wird dieses in „Wien 1910“ aufgebrochen und auf den Hofadel, die antiliberalen (nicht jüdischen) Kapitalist:innen und Börsenspekulant:innen, sowie die jüdischen Sozialdemokrat:innen und Journalist:innen aufgeteilt.⁸¹ Heiss schreibt dazu:

„(..) Damit wurde „Wien 1910“ ein Lehrfilm über die – deutschnationale, antikapitalistische, antihabsburgische, antidemokratische und (nicht allein) antisemitische – Ideologie der beiden Protagonisten aus der Sicht Adolf Hitlers. (..)“⁸²

⁷⁷ Gernot Heiss, *Wien 1910 – Ein NS-Film zu Lueger und Schönerer*, in: Berger/Dejnego/Fritz/Prenninger, *Politische Gewalt und Machtausübung im 20. Jahrhundert*, Wien 2011, 154.

⁷⁸ Heiss, *Wien 1910*, 154.

⁷⁹ Ebd., 155.

⁸⁰ Ebd., 156.

⁸¹ Ebd., 156.

⁸² Ebd., 157.

Die Umsetzung des Films hatte neben technischen Anlaufschwierigkeiten – die vorgesehenen Dreharbeiten in den Rosenhügel Studios mussten aufgrund zeitlicher Projektüberschneidungen nach Berlin verlegt werden – auch große ideologische Auseinandersetzungen bezüglich der Umsetzung der Filmhandlung zur Folge. Die Thematik der Dualität zwischen Karl Lueger und Georg von Schönerer war es vor allem, die in Kreisen der sogenannten „Alt-Schönerianer“ für Unmut sorgte. Für viele ranghohe Wiener Nationalsozialisten war noch dazu eine Glorifizierung des christlich-sozialen Politikers Lueger, der im klerikalen Ständestaat des Austrofascismus hohes Ansehen genoss, ein Problem. Bedenkt man, dass der Tod Karl Luegers zu Drehbeginn des Films gerade einmal 30 Jahre zurücklag, muss diese Ablehnung aus Wiener Kreisen nicht wirklich eine Überraschung für Joseph Goebbels und seinen Propagandastab gewesen sein. In einem seiner Tagebucheinträge schrieb er nach einem Gespräch mit dem damaligen Gauleiter und Reichsstatthalter von Wien, Baldur von Schirach, dazu:

„(..) Ich spreche mit Schirach auch den kritischen Fall des Lueger-Films durch. Es gibt in Wien eine radikale Clique, die diesen Film zu Fall bringen will. Ich werde das nicht zulassen. (..)“⁸³

Goebbels merkte an, dass nach Abdrehen des Films noch Korrekturen vorgenommen werden könnten. Zur Heroisierung Luegers schrieb er bloß, dass diese vielleicht übertrieben sein mochte, jedoch lägen die Vorfälle, die „Wien 1910“ behandelt, schon so weit zurück, dass sie für die größere Masse gänzlich unbekannt seien.⁸⁴ Joseph Goebbels sah eine der ersten Versionen des Films im Jahr 1942 und zeigte sich vom Endresultat begeistert. In einem weiteren Tagebucheintrag lobte er die „historische Richtigkeit“ des Films.⁸⁵ Diese vermeintliche „historische Richtigkeit“ wurde durch gezielte Verzerrung realer Narrative erzeugt – im Sinne nationalsozialistischer Weltbilder. Gernot Heiss betont, dass sich Goebbels in der thematischen Inszenierung alleine an den historischen Erzählungen und Darstellungen von Adolf Hitler selbst orientierte und keineswegs an tatsächlichen historischen Fakten.

In der Ostmark und dem Sudetenland blieb ein Erfolg des Films jedoch – vielleicht gerade wegen einer Verzerrung der historischen Fakten – aus. Nach mehreren Vorführungen in

⁸³ Fröhlich (Hg.), „Die Tagebücher“, 473.

⁸⁴ Ebd., 474.

⁸⁵ Heiss, Wien 1910, 159.

diesen Regionen blieb eine klare Ablehnung von Seiten des Publikums gegenüber „Wien 1910“ bestehen. Diese war so ausgeprägt, dass es in einem Bericht der „Wien-Film“ vom 29. Dezember 1942 schließlich hieß, der Film könne in der Ostmark, dem Sudetengebiet und anderen Teilen des Reiches nicht vorgeführt werden.⁸⁶ Zu einer geplanten Uraufführung am 16. April 1943 in Wien sollte es nie kommen, obwohl der Termin fälschlicherweise noch manchmal als Datum der Uraufführung angegeben wird. Eine Wiener Aufführung des Films fand tatsächlich erst am 22. November 1970 im Bellaria Kino – unter starkem Gegenprotest jüdischer Studierender – statt.⁸⁷ Die ambivalente Rezeption von „Wien 1910“ innerhalb der NSDAP – zwischen offizieller Wertschätzung und regionaler Ablehnung – verweist auf die ideologische Überfrachtung des historischen Kontexts, der im Film behandelt wird. Lueger und Schönerer wurden in NS-Kreisen wertgeschätzt, aber ihre komplexe politische Gegnerschaft ließ sich nur schwer in ein geschlossenes Heldennarrativ überführen. Genau diese ideologische Reibung macht den Film kulturpolitisch so brisant.

Mit dem Abschluss dieses Kapitels liegt nun eine umfassende Darstellung der kulturpolitischen Funktion Wiens als Filmstandort sowie der propagandistischen Bedeutung von „Wien 1910“ vor. Dieser historische Kontext erscheint deshalb so wichtig, da gerade österreichische Filmschaffende sich gerne auf den Eskapismus des „Wiener Films“ stützten, wenn es um unterschweligen Widerstand in der Branche ging. In diesem Kapitel wurde nun noch einmal verdeutlicht, dass die Wiener Filmproduktion und Filmschaffenden durchaus propagandistische Filme produzierten, die für die moralische Aufrechterhaltung einer kriegsmüden Bevölkerung von großer Bedeutung waren. Es zeigt sich, dass es innerhalb der österreichischen Filmbranche nur wenig Widerstand seitens der nicht betroffenen Filmschaffenden gab, der sich gegen die schon so früh einsetzende Diskriminierung gegenüber jüdischem Personal und Schauspieler:innen wandte. Vielmehr profitierten einige Österreicher:innen sogar von dem politischen Wandel und zogen als Reaktion darauf zurück nach Wien. Damit soll für die Leser:innen dieser Arbeit ein klarer historischer Rahmen geschaffen sein, in dem der Film „Wien 1910“ im Jahr 1943 produziert wurde.

Das Beispiel „Wien 1910“ macht deutlich, dass sich die Wiener Filmproduktion keineswegs auf harmlos erscheinende Eskapismusfilme beschränkte. Wien – als nostalgisch aufgeladener Sehnsuchtsort – wird hier zur Bühne einer ideologischen Selbstdarstellung. Der Film steht

⁸⁶ Ebd., 160.

⁸⁷ Ebd., 159.

exemplarisch für die Instrumentalisierung historischer Narrative im Dienst nationalsozialistischer Geschichtspolitik. Die Diskussion um Lueger und Schönerer, die parteiinternen Konflikte, sowie das ambivalente Verhältnis zwischen Zustimmung und Ablehnung spiegeln dabei die Schwierigkeiten wider, ein kohärentes NS-Heldennarrativ aus der Komplexität der k.u.k-Zeit zu formen. Die Darstellung der institutionellen und kulturpolitischen Rahmenbedingungen der „Wien-Film“ verdeutlicht, unter welchen Voraussetzungen der Film „Wien 1910“ entstehen konnte. Die ideologische Wirksamkeit des Films erschöpft sich jedoch nicht alleine in seiner Produktionsgeschichte, sondern entfaltet sich vor allem im Umgang mit historischen Narrativen. Um zu verstehen, welche Deutungsangebote der Film mobilisiert, richtet sich der Blick im folgenden Kapitel auf Wien um 1900, sowie auf jene zentralen politischen Akteure und Konfliktlinien, die im Film als historischer Referenzraum ideologisch funktionalisiert werden.

III. Das Wien der Jahrhundertwende als ideologische Projektionsfläche

In folgendem Kapitel wird nun vertiefend auf die Thematik rund um den Film „Wien 1910“ eingegangen. Es soll zunächst ein klares Bild davon aufgezeichnet werden, welche politische und sozioökonomische Situation in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschte, und welche Bedeutung diese Zeit für den jungen Adolf Hitler und seine spätere nationalsozialistische Ideologie haben sollte. Im Anschluss wird dann vertiefend auf Karl Lueger und Georg von Schönerer eingegangen, die als zentrale Protagonisten des Films im Mittelpunkt stehen. Ihre Rolle als Politiker, sowie ihr früher Einfluss auf das antisemitische Klima, das zu dieser Zeit in Österreich-Ungarn und Wien dominierend war, soll untersucht werden. Spezifisch wird auf die Dualität der beiden Politiker eingegangen, die in der Filmhandlung eine zentrale Rolle einnimmt. Wer waren diese Männer, und warum war es so wichtig, dass sie für den Nationalsozialismus in positiver Erinnerung bleiben sollten? Was einte sie in ihrer Politik, und was trennte sie? Auch diese Fragen sollen im folgenden Abschnitt beantwortet werden.

3.1 Wien im Jahr 1910

Die Stadt Wien ist – wie es der Titel bereits suggeriert – der zentrale Handlungsort des Films „Wien 1910“. Im Gegensatz zu den weiteren Tendenzfilmen der „Wien-Film“-Produktionen, bleibt hier der gesamte Handlungsablauf auf die Hauptstadt der Monarchie begrenzt.

Das idyllische Wien – wie man es aus den „Wiener Filmen“ kennt – erscheint in „Wien 1910“ allerdings in einem anderen Licht. Das Stadtbild ist trüb und düster, die Metropole scheint

von zahlreichen Problemen heimgesucht zu werden. Tatsächlich spiegelt die propagandistische Inszenierung der konfliktgeladenen Stimmung in Wien zu dieser Zeit mehr Realität wider, als zunächst angenommen. Wien war die Hauptstadt eines Vielvölkerstaats, der durch anhaltende Nationalitätenkonflikte zunehmend an politischer Stabilität verlor. Die Stadt wurde zu einem Symbol für kulturelle Vielfalt, aber auch zum Brennpunkt politischer Instabilität und eines wachsenden antisemitischen Klimas. Diese fragilen Zustände kurz vor dem Ersten Weltkrieg wurden als zentrales Thema des Films gewählt. Sie stellen den ideologischen Rahmen für den Film „Wien 1910“ dar, der versucht, diese, angelehnt an die Wunschvorstellungen der NS-Propaganda, zu inszenieren. Die „Bedrohungen“, der die Stadt Wien und ihre Bürger:innen ausgesetzt waren, werden mittels der xenophoben und antisemitischen Inszenierung von Feindbildern dargestellt.

Um die kulturpolitische Bedeutung des Films für die NS-Propaganda zu begreifen, braucht man zunächst ein allgemeines Verständnis des Wiener Stadtbildes zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Jahrhundertwende stellte einen demographischen und kulturellen Höhepunkt der Stadt Wien dar. Wien war im Jahr 1910 mit 2,08 Millionen Einwohner:innen nach London, New York, Paris und Chicago die fünftgrößte Stadt der Welt.⁸⁸ Aus allen Ecken der Vielvölkermonarchie Österreich-Ungarns zog es Menschen in die florierende Metropole. Dieser rege Bevölkerungszuwachs schien nicht zum Stillstand zu kommen, sodass im Laufe der folgenden Jahre mit einer Expansion auf bis zu vier Millionen Einwohner:innen gerechnet wurde.⁸⁹ Besonders die damals vorherrschenden sinkenden Sterbe- und gleichzeitig steigenden Geburtenraten waren für ein rasches Bevölkerungswachstum verantwortlich, aber auch ökonomische, soziale und technische Faktoren spielten dafür eine Rolle.⁹⁰ Infolge des Ersten Weltkriegs erlebte die Stadt jedoch einen massiven Bevölkerungsrückgang, der bis zum Ende des 20. Jahrhunderts anhielt.

Wien war im Jahr 1910 zu einer Weltmetropole herangewachsen und zu einem Zentrum der kulturellen und wissenschaftlichen Entwicklung Europas geworden. Seit den späten 1850er-Jahren war das Stadtbild von riesigen Bauprojekten geprägt. So wurde unter einer liberalen

⁸⁸ Ramon Bauer/Klemens Himperle, Auf dem Weg zurück zur Zwei-Millionen-Stadt- die Entwicklung der Wiener Bevölkerung, Onlinestatistik der Stadt Wien vom März 2019, <https://wien1x1.at/bev-entwicklung-1/> (aufgerufen 29.8.2024).

⁸⁹ Peter Eigner, Die wachsende Stadt: Wien am Vorabend des Ersten Weltkriegs, Onlinebeitrag zu: Die Welt der Habsburger, <https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/die-wachsende-stadt-wien-am-vorabend-des-ersten-weltkriegs> (aufgerufen 28.7.2025).

⁹⁰ Bauer/Himperle, Auf dem Weg zurück zur Zwei-Millionen-Stadt, (aufgerufen 30.7.2025).

Regierung mit dem Bau der Wiener Ringstraße und einer massiven Modernisierung der städtischen Infrastruktur begonnen. Die Bildungspolitik erlebte einen drastischen Umbruch, ebenso die Ökonomie durch die einsetzende Industrialisierung.⁹¹ In der Einwanderungsstadt Wien, die zahlreiche Ethnien und Kulturen beheimatete, dominierten vor allem Tschech:innen und Jüd:innen das demographische Stadtbild.⁹² Im Jahr 1900 waren lediglich 46 Prozent der Einwohner:innen Wiens gebürtige Wiener:innen. Der restliche Anteil bestand aus zugewanderten Menschen.⁹³ Die Besonderheit, die in der demographischen Situation Wiens lag, erklärt die Historikerin Elisabeth Röhrlich wie folgt:

„(..) Spezifisch ist, dass Wien um 1900 eine Verdichtung der zentraleuropäischen Gemengelage der Nationalitäten darstellt. (..) Von einem „böhmischen Wien“ (..) etc. kann man reden, und es wäre falsch, Wiens kulturelle Identität um 1900 als deutsch-österreichisch zu bezeichnen, selbst wenn die „Leitkultur“ deutsch war. Die Lage wird dadurch noch komplexer, dass Wien um 1900 auch als eine „jüdische“ Hauptstadt bezeichnet werden kann, wobei der Sammelbegriff „Wiener Juden“ die große Heterogenität der „jüdischen Identitäten“ verdeckt. (..)“⁹⁴

Diese stark diverse demographische Entwicklung ist bis zur industriellen Revolution zurückzuführen. Im Zuge der in Österreich-Ungarn einsetzenden Industrialisierung kam es zu großen sozioökonomischen Veränderungen in der Habsburgermonarchie, die besonders in der Residenzstadt Wien zu spüren waren. Die landwirtschaftliche Arbeit verlor an Bedeutung, als Folge dessen zogen große Teile der ländlichen Bevölkerung in die Städte. Im späten 19. Jahrhundert emigrierte eine Vielzahl jüdischer Menschen aus den ärmeren östlichen Gebieten der Habsburgermonarchie nach Wien, um sich ein besseres Leben aufzubauen. Zumeist nutzten sie jede Chance zum sozialen Aufstieg und fanden diese vor allem im freien Zugang zu intellektuellen Berufen. So war in der wissenschaftlichen und kulturellen Szene Wiens um die Jahrhundertwende sehr rasch ein vorwiegend jüdischer Anteil zu erkennen. Moderne Vereinigungen, wie zum Beispiel die Wiener Secession, setzten sich in der konservativen Wiener Kunstgesellschaft mit neuen, provokanten Kunststilen durch. Dieser kulturellen Aufbruchsstimmung stand eine konservative und häufig antisemitisch gesinnte Gesellschaft

⁹¹ Peter Stuißer/Werner Michael Schwarz, Zur Bilanz Karl Luegers, Onlinebeitrag des Wien Museum Magazins vom 6.2.2022, <https://magazin.wienmuseum.at/zur-bilanz-karl-luegers> (aufgerufen 27.7.2025).

⁹² Eigner, Die wachsende Stadt (aufgerufen 30.7.2025).

⁹³ Elisabeth Röhrlich, Migration und Innovation um 1900 – Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende, Weimar 2016, 103.

⁹⁴ Röhrlich, Migration und Innovation, 104.

gegenüber, welche die neuen Vertreter der Moderne mit den Schlagworten „entartet“, „international“ und „jüdisch“ degradierten.⁹⁵ Ein Motiv, das der Film „Wien 1910“ in seiner Inszenierung des Stadtbildes ideologisch aufgreift.

Tatsächlich wuchs der jüdische Bevölkerungsanteil der Stadt Wien von nur knapp 2,2 Prozent (ca. 6200.) im Jahr 1860 auf fast 10 Prozent (ca. 200.000.) gegen Ende des 19. Jahrhunderts.⁹⁶ Obwohl es laut dem Historiker Johannes Hawlik zu einer raschen Assimilierung der jüdischen Bevölkerung kam, blieb die Gruppe jüdischer Mitbürger:innen für den restlichen Anteil der Wiener:innen dennoch häufig ein gesellschaftlicher Außenseiter.⁹⁷ Anfang des 20. Jahrhunderts hatte die jüdische Bevölkerung einen immer größer werdenden und deutlich spürbaren Einfluss auf das öffentliche Leben genommen. Mehr als zwei Drittel der Universitätsprofessoren und ein Großteil der Wiener Journalist:innen, Literat:innen, Ärzt:innen und Rechtsanwälte waren jüdischer Herkunft.⁹⁸ Als Reaktion darauf war ein starker Anstieg von Antisemitismus, Antislawismus und Antiromanismus in der deutschsprachigen Bevölkerung zu vermerken.⁹⁹ Besonders das Kleinbürgertum sah sich durch diesen raschen gesellschaftlichen Wandel bedroht und fand schnell sein Feindbild im Judentum. Diese antisemitischen Denkweisen hatten unterschiedliche Ausprägungen, deren einzige Gemeinsamkeit oft nur das gleiche Feindbild war. So betont der Historiker Johannes Hawlik, dass die Großdeutschen zu dieser Zeit einen Antisemitismus rassistischen Charakters vertraten, während in klerikalen Kreisen ein „religiöser“ und im christlich-sozialen Lager ein „wirtschaftlicher Antisemitismus“ vorherrschte.¹⁰⁰ Die Historikerin Elisabeth Röhrlich schreibt zu den verschiedenen Ausprägungen des damaligen Antisemitismus in Wien:

„(..) Deutsch-österreichisch konservativ, national liberal, alldeutsch, christlichsozial mögen eine antisemitische Grundstimmung als gemeinsamen Nenner haben, sind aber weit mehr als nur „Facetten“ der deutschen Identität in Wien um 1900: Sie sind getrennte, gegeneinander streitende Lager. (..)“¹⁰¹

⁹⁵ Wien 1910: Karl Lueger Filmdokumente, Programm zu Veranstaltung 100 Jahre Karl Lueger vom Filmarchiv Austria, 53.

⁹⁶ Johannes Hawlik, Der Bürgerkaiser – Karl Lueger und seine Zeit, Wien/München 1985, 194-195.

⁹⁷ Hawlik, Der Bürgerkaiser, 195.

⁹⁸ Ebd., 195.

⁹⁹ Röhrlich, Migration und Innovation, 104.

¹⁰⁰ Hawlik, Der Bürgerkaiser, 195.

¹⁰¹ Röhrlich, Migration und Innovation, 104.

Zahlreiche namhafte Persönlichkeiten wie Gustav Mahler, Gustav Klimt, Egon Schiele oder Sigmund Freud, aber auch Josef Stalin, Leo Trotzki, Josip Broz Tito und Adolf Hitler verkehrten zu dieser Zeit in Wien. Sie alle wurden durch das in der Stadt vorherrschende gesellschaftliche Klima geprägt. Seine in Wien verbrachten Jahre blieben für Adolf Hitler ein wichtiger Abschnitt in Bezug auf seine spätere politische Laufbahn. Von Februar 1908 bis Mai 1913 hatte er hier verschiedene Wohnorte und endete schließlich als gescheiterter Künstler in einem Männerheim im 20. Wiener Gemeindebezirk.¹⁰² Ihm missfiel die kulturelle Vielfalt in Wien, der Habsburger Monarchie war er feindselig gegenübergestellt. Die Historiker Hannes Leidinger und Christian Rapp halten in einem Buch zur Linzer Ausstellung „Der junge Hitler“ fest:

„(..) Die Erfahrungen in der späten Donaumonarchie, vor allem der Deutschnationalismus und der langübergreifende Antisemitismus, scheinen bei ihm langfristige Wirkung entfaltet zu haben. (..)“¹⁰³

Hitlers ideologische Orientierung wurde maßgeblich durch seine Wiener Zeit geprägt, insbesondere durch seine Haltung gegenüber dem damaligen Bürgermeister Karl Lueger. Eine ursprüngliche Ablehnung ihm gegenüber, wandelte sich im Laufe der Zeit zu Bewunderung. Schließlich beschrieb er Lueger in seinem Buch „Mein Kampf“ als den gewaltigsten deutschen Bürgermeister aller Zeiten.¹⁰⁴ Politisch war die Stadt geprägt von der Kommunalpolitik des christlich-sozialen Bürgermeisters, die für den Ausbau zentraler Versorgungsleistungen wie Gas, Elektrizität und Strom, sowie für die Erweiterung einer sozialen Infrastruktur der Stadt Wien verantwortlich war. Der Wohnbau lag hingegen fast vollständig in privater Hand und kam mit dem raschen Bevölkerungswachstum der Stadt kaum mit.¹⁰⁵ Trotz eines kulturellen und wirtschaftlichen Höhenflugs herrschte in den meisten Wiener Bezirken Armut und Elend. Soziale Unruhen und ethnische Konflikte prägten die letzten Jahre der Habsburgermonarchie und sollten schließlich zu ihrem Verhängnis werden. Das Thema der Zuwanderung war eines der zentralen Anliegen im Wiener Gemeinderat und wurde vor allem von den christlich-sozial und deutschnational gesinnten Politikern heftig diskutiert. Karl Luegers Politik trug maßgeblich dazu bei, antisemitische Haltungen in breiten Teilen der Wiener Bevölkerung zu verankern. Als Protagonist eines späteren Wiener NS-

¹⁰² Birgit Schwarz, Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien 2024, 29.

¹⁰³ Hannes Leidinger/Christian Rapp, Der junge Hitler. Prägende Jahre eines Diktators 1889-1914, Katalog zu Sonderausstellung im Haus der Geschichte Niederösterreich, 29.2.2020 – 7.2.2021, 8.

¹⁰⁴ Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition, Band 1, 54-65.

¹⁰⁵ Eigner, Die wachsende Stadt, (aufgerufen 30.7.2025).

Propagandafilms war Lueger daher ideal geeignet. Er stand symbolisch einerseits für den wirtschaftlichen Aufschwung Wiens um die Jahrhundertwende und andererseits als einer der Ersten, die den Nutzen im Schaffen von antisemitischen Feindbildern zugunsten ihrer Politik erkannten und bewusst einsetzen.

3.2 Aufkommen von Deutschnationalismus und Antisemitismus in Österreichs Politik

Um die Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert erlebte Wien einen Höhenflug auf der kulturellen und wissenschaftlichen Ebene. Als Hauptstadt eines gigantischen Vielvölkerstaates hatte die Stadt einen unvergleichbaren Status in Mitteleuropa und wurde im Zuge der immer stärker werdenden Landflucht zum Ziel für Hunderttausende von Menschen, die sich in der Residenzstadt Arbeit und eine sichere Zukunft ersehnten. Hinter dem Glanz der florierenden Metropole zeichnete sich allerdings ein anderes Bild ab. In der Stadt herrschten große Armut und Elend, die Habsburger Monarchie war zum Zentrum von nationalen und sozialen Konflikten geworden. Die gesellschaftlichen Spannungen führten zu einer zunehmenden politischen Radikalisierung im Land, die spätestens mit dem Attentat auf den Thronfolger Franz Ferdinand am 28. Juni 1914 durch Gavrilo Princip ihren symbolischen Höhepunkt erreicht hatten. Die sogenannte „Nationalitätenfrage“ wurde zu einer Zerreißprobe für die späte Habsburgermonarchie.¹⁰⁶

Wien wurde im Zuge dieser Entwicklungen zu einem Bollwerk des aufstrebenden Deutschnationalismus. Nach der Gründung des Deutschen Kaiserreichs im Jahr 1871 identifizierten sich deutschsprachige Österreicher:innen zunehmend mit deutschnationalem Gedankengut und strebten einen Anschluss an das Deutsche Kaiserreich an. Als Reaktion auf die Gründung des „Deutschen Bundes“ – dem das Kaisertum Österreich zwar angehörte, Österreich-Ungarn als Ganzes aber aufgrund seines nicht deutschsprachigen Bevölkerungsanteils nicht beitreten durfte – bildete sich im Vielvölkerstaat das „deutschnationale Lager“, bestehend aus zahlreichen Gruppen und Parteien mit vielen verschiedenen politischen Ansätzen und Zielen. Bereits Ende der 1870er-Jahre kam es in Wien zur Gründung einer eigenen deutschnationalen Bewegung, eingeleitet von deutschnationalen Burschenschaften und weiteren Vereinen, die sich für eine stärkere Anlehnung an den Deutschnationalismus in der Monarchie einsetzten.¹⁰⁷ Dass Wien eine zentrale Rolle in der Verbreitung und Vernetzung deutschnationaler Ideologien spielte, lag

¹⁰⁶ Ebd., (aufgerufen 30.7.2025).

¹⁰⁷ Andreas Huber/Linda Erker/Klaus Taschwer, Der Deutsche Klub – Austro Nazis in der Hofburg, Wien 2010, 28-29.

einerseits an seiner geographischen Lage und multikulturellen Ethnographie, andererseits an den zunehmend lauter werdenden Stimmen, die sich in der Wiener Politik offen deutschnational und antisemitisch äußerten.

Besonders prägend für den deutschnationalen Aufschwung in Wien war das sogenannte „Linzer Programm“ Georg von Schönerers, das ab den 1880er-Jahren eine zunehmend radikalere inhaltliche Linie verfolgte. Dieses stand unter dem Motto „nicht liberal, nicht klerikal, sondern national“ und forderte die politische Annäherung der deutschsprachigen Gebiete Österreich-Ungarns an das Deutsche Reich.¹⁰⁸ An der Ausarbeitung des „Linzer Programms“ war zu Beginn unter anderem auch der spätere Gründer der „Sozialdemokratischen Arbeiterpartei“ (SDAP) Viktor Adler beteiligt. Nachdem sich Schönerers Antisemitismus und Rassismus immer weiter verstärkten, wandte sich Adler allerdings entschieden von dessen Politik ab. Der Historiker Peter Pulzer bezeichnet das „Linzer Programm“ in seinen ersten Entwürfen, in denen sich Schönerer auch für Pressefreiheit, Versammlungsfreiheit und eine allgemeine Demokratisierung aussprach¹⁰⁹, als zunächst „bemerkenswert liberal“.¹¹⁰ Der vorerst unterschwellige Antisemitismus nahm in den kommenden Jahren in Schönerers Politik aber schon bald eine deutlich gravierendere Rolle ein. Im Jahr 1885 wurde ein weiterer inhaltlicher Punkt in das „Linzer Programm“ hinzugefügt, mit dem eine neue Stufe der Radikalisierung erreicht wurde. Darin war zu lesen:

„(..) Zur Durchführung der angestrebten Reformen ist die Beseitigung des jüdischen Einflusses auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens unerlässlich. (..)“¹¹¹

Um Georg von Schönerer bildete sich in den 1880er-Jahren die sogenannte „Alldeutsche Vereinigung“, die sich vor allem aus Protest gegenüber einer vorgesehenen zweisprachigen Amtsführung in Böhmen und Mähren formte.¹¹² In dieser Zeit spitzte sich auch die Rivalität zwischen dem katholischen und dem deutschnationalen Lager zu, die schließlich zur „Los von Rom“-Bewegung führte. Diese stellte sich entschieden gegen den gesellschaftspolitischen Einfluss der katholischen Kirche in der Habsburgermonarchie. Zeitgleich radikalisierte sich das akademische Milieu in Wien: Viele Anhänger der Alldeutschen Bewegung waren

¹⁰⁸ Peter G.J. Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867 bis 1914, Göttingen 1966, 185.

¹⁰⁹ Brigitte Hamann, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München 2001, 78.

¹¹⁰ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 185.

¹¹¹ Ebd., 186.

¹¹² Huber/Erker/Taschwer, Der Deutsche Klub, 29-30.

Mitglieder in studentischen Burschenschaften und zeigten sich mit dem starken Zuwachs jüdischer Lehrender an den Hochschulen nicht einverstanden.¹¹³ Die Radikalität der Burschenschafter nahm mehr und mehr zu und artete oft in gewaltsamen Übergriffen aus. Jüdische Mitglieder wurden zeitgleich aus rassistisch motivierten Begründungen aus diesen Vereinigungen ausgeschlossen. Als Gegenreaktion kam es zur Gründung jüdischer Studentenverbindungen.¹¹⁴

Die Gewalt und Diskriminierung, die von den deutschnationalen Studenten ausging, richtete sich neben jüdischen Studierenden auch gegen sämtliche als „nicht deutsche“ Menschen diffamierte Gesellschaftsgruppen, wie Slaw:innen oder Roma und Sinti. Im Jahr 1908 kam es schließlich zur Gründung des „Deutschen Klubs“. Rund ein Jahr später zählte dieser bereits 347, fünf Jahre nach seiner Gründung dann schon 455 Mitglieder, die ausschließlich Männer waren.¹¹⁵ Der Klub hatte das selbsternannte Ziel, einen „Sammelpunkt aller übrigen deutschnationalen Männer Wiens“ zu bilden.¹¹⁶ Gegen Ende des Ersten Weltkriegs hatte der politische Einfluss und die Bedeutung des „Deutschen Klubs“ stark zugenommen. Mit März 1919 zählte er bereits über 1.000. Mitglieder. Dieses Wachstum war vor allem auf einen weitläufigen Zusammenschluss der deutschnationalen Kooperationen in Österreich zurückzuführen.¹¹⁷ Obwohl offiziell nicht politisch, zählte der „Deutsche Klub“ als Zentrum der deutschnationalen Bewegung in Wien dennoch Mitglieder aller deutschnationalen Parteien und wird von den Historiker:innen Andreas Huber, Linda Erker und Klaus Taschwer als eine Art außerparlamentarische Plattform beschrieben, die sich den radikaleren Positionen im deutschnationalen Umfeld zuneigte.¹¹⁸ Zahlreiche Mitglieder waren in hohen politischen Ämtern tätig. Viele Mitglieder des Klubs beteiligten sich im Jahr 1934 am Juliputsch gegen den austrofaschistischen Ständestaat unter Engelbert Dollfuß und waren Drahtzieher im Prozess des „Anschlusses“ Österreichs an das „Dritte Reich“ im Jahr 1938.

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs kam die Frage auf, wie es nach 600 Jahren Habsburger Herrschaft mit Österreich weitergehen sollte. Die wirtschaftliche Lage Österreichs wurde durch die Abkoppelung der ehemaligen Kronländer drastisch verschlechtert, weswegen sich

¹¹³ Ebd., 29.

¹¹⁴ Huber/Erker/Taschwer, Der Deutsche Klub, 31.

¹¹⁵ Ebd., 28-29.

¹¹⁶ Politische Rundschau. Ein neuer Versuch zum deutschnationalen Zusammenschluss, Grazer Tagblatt, 13.1.1908, 2.

¹¹⁷ Huber/Erker/Taschwer, Der Deutsche Klub, 54.

¹¹⁸ Ebd., 34.

viele Menschen durch einen Anschluss an Deutschland eine wirtschaftliche Erholung erhofften. Unter den Mitgliedern des „Deutschen Klubs“ herrschte Uneinigkeit über die Zukunft der ehemaligen Habsburgermonarchie. Am 11. November 1918 unterzeichnete schließlich Karl I. seine Verzichtserklärung und zog sich somit aus sämtlichen Staatsangelegenheiten zurück.¹¹⁹ Während einige Mitglieder des „Deutschen Klubs“ sich dafür aussprachen, den abgedankten Kaiser dazu zu überreden, sein Herrschaftsamt wieder neu aufzunehmen, sprachen sich andere Mitglieder für eine klare Ablehnung bis hin zur Verhaftung des Habsburgers aus. Eine Forderung, die bei vielen Mitgliedern für Empörung sorgte.¹²⁰ Diese Spaltung zwischen Monarchie-Treue und radikalem Deutschnationalismus wird in „Wien 1910“ stark thematisiert und stellt den zentralen ideologischen Bruch zwischen den Protagonisten Karl Lueger und Georg von Schönerer dar. Während Lueger trotz seiner kritischen Haltung bis zuletzt der Monarchie seine Treue schwört, fordert Schönerer die Zerschlagung des Vielvölkerstaats, um so eine große „Deutsche Nation“ zu gründen. Die beiden Protagonisten Lueger und Schönerer stehen dabei nicht nur für politische Gegensätze ihrer Zeit, sondern auch für konkurrierende ideologische Vorläuferfiguren des antisemitischen und deutschnationalen Milieus.

3.3 Karl Lueger und Georg von Schönerer als ideologische Schlüsselfiguren

Im späten 19. Jahrhundert etablierte sich der Antisemitismus in weiten Teilen Europas als gesellschaftlich akzeptierte Weltanschauung. Besonders in Wien wurde er nicht nur sozial, sondern zunehmend auch politisch funktionalisiert. Das antisemitische Feindbild eignete sich ideal als Projektionsfläche für Krisendiagnosen in der sich ethnographisch rasant wandelnden Gesellschaft Wiens. Zwei zentrale Figuren dieser gesellschaftspolitischen Entwicklung waren Karl Lueger und Georg von Schönerer. Beide übten Formen der politischen Rhetorik aus, welche heute als ideologische Vorläufer für Adolf Hitlers Politik bezeichnet werden können. Ihre Positionen und politischen Strategien prägten nicht nur das politische Klima Wiens an der Wende zum 20. Jahrhundert, sondern wurden Jahrzehnte später im Film „Wien 1910“ als historisch legitimierende Vorbilder für den Nationalsozialismus inszeniert. Obwohl sich zwischen den beiden Politikern im Laufe ihrer Karrieren immer tiefere ideologische Gräben auftaten, einte sie dennoch eine klare ideologische Rolle, die ihnen durch ihren antisemitischen politischen Stil zugeschrieben wird. Die historische Darstellung von Karl Lueger und Georg von Schönerer fungiert im Rahmen dieser Arbeit nicht als biografische

¹¹⁹ Huber/Erker/Taschwer, Der Deutsche Klub, 51.

¹²⁰ Ebd., 51.

Rekonstruktion, sondern als analytischer Bezugspunkt für die Untersuchung ihrer filmischen Inszenierung als ideologische Leitfiguren in „Wien 1910“.

Der Historiker Peter Pulzer beschreibt den nationalistischen Antisemitismus, sowie den gleichzeitigen Aufstieg eines politisch instrumentalisierten Katholizismus im späten 19. Jahrhundert als Symptome eines breiten gesellschaftlichen Umschwungs – vor allem als Reaktion auf das Versagen des liberalen Fortschrittsversprechens.¹²¹ In diesem Klima wuchsen Politiker wie Karl Lueger und Georg von Schönerer zu populären Stimmen heran, die antisemitische Ressentiments gezielt in ihren politischen Programmen verankerten. Karl Lueger orientierte sich ideologisch stark an den Gedanken des katholischen Publizisten und Sozialreformers Carl Freiherr von Vogelsang, einer Schlüsselfigur der frühen antiliberalen katholischen Reformbewegung. Vogelsang propagierte eine Rückkehr zu christlichen Werten, verknüpft mit einer Ablehnung des modernen Kapitalismus, der mit „jüdischen Finanzinteressen“ gleichgesetzt wurde.¹²² Diese antisemitische Umdeutung wirtschaftlicher Missstände stellte einen entscheidenden Brückenschlag zwischen kirchlich-konservativen Milieus und modernem Massenpopulismus dar.¹²³ Schönerer hingegen entwickelte sich von einem anfänglich sozialreformerisch denkenden Politiker zu einem zentralen Vordenker eines rassistisch motivierten Antisemitismus. Sein Antisemitismus war im Gegensatz zu dem vieler seiner politischen Widersacher weder ökonomisch oder religiös begründet, sondern rassistisch und völkisch geprägt.¹²⁴

Sowohl Karl Lueger als auch Georg von Schönerer nutzten diesen neu greifenden gesellschaftlichen Antisemitismus als Mobilisierungsstrategie, um verschiedene politische Lager zu binden – ob katholische Kleinbürger:innen, deutschvölkische Akademiker:innen oder nationalkonservative Beamte. Ihre Differenzen in Stil, Strategie und ideologischer Radikalität führten zwar zu politischen Spannungen, doch teilten sie den politischen Antisemitismus als zentralen ideologischen Kern. Genau diese Dualität – Gemeinsamkeit im Feindbild, Unterschied in der Methodik – wird im Film „Wien 1910“ dramaturgisch aufgegriffen und zu einem legitimierenden historischen Narrativ des Nationalsozialismus umgeformt.

¹²¹ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 193.

¹²² Paul Rona, Der christlichsoziale Antisemitismus in Wien 1848-1938, Wien 1991, 71.

¹²³ Rona, Der christlichsoziale Antisemitismus, 65.

¹²⁴ Huber/Erker/Taschwer, Der Deutsche Klub, 29.

3.3.1 Karl Luegers antiliberaler Kommunalpopulismus

Als Gründer der christlich-sozialen Partei war Karl Lueger einer der einflussreichsten Protagonisten eines neu erwachenden Antiliberalismus in Österreich. In den späten 1880er-Jahren formierte er ein politisches Lager unter dem Namen „Vereinigte Christen“ – ein Bündnis das sich aus antisemitischen, reformkatholischen und gemäßigten deutschnationalen Milieus zusammensetzte und zu Luegers politischer Plattform werden sollte.¹²⁵ Durch die Verknüpfung sozialer Reformrhetorik und antisemitischer Ausgrenzungspolitik gelang es ihm, drei disparate Gesellschaftsgruppen politisch für sich zu gewinnen: das sozialdemokratische Kleinbürgertum, die katholisch-konservativen Bevölkerungsschichten und Teile des städtischen Proletariats.¹²⁶

Am 29. Oktober 1895 wurde Lueger zum Bürgermeister von Wien gewählt. Aufgrund des heftigen Widerstands aus dem gegnerischen politischen Lager erhielt er jedoch erst zwei Jahre später seine offizielle Vereidigung.¹²⁷ Kaiser Franz Joseph I. wehrte sich lange Zeit dagegen, da er unter anderem Luegers offen antisemitische Haltung missbilligte.¹²⁸ Erst nach vier abgelehnten Wahlgängen und massivem politischem Druck wurde Lueger am 16. April 1897 kaiserlich bestätigt und am 20. April 1897 offiziell als Bürgermeister vereidigt.¹²⁹

Es folgte eine dreizehnjährige Regierungszeit Luegers, die eine tiefgreifende Umgestaltung der städtischen Infrastruktur Wiens markierte. Maßgebend für die Stadt Wien war Luegers Kommunalpolitik, mit welcher er dem „Großkapital“ – das in der öffentlichen Rhetorik häufig antisemitisch konnotiert war – einen Kampf ansagte, und die bis heute noch gerne in positiver Erinnerung gehalten wird. Ziel war es, die zentralen Versorgungsleistungen der Stadt – wie Gas, Wasser und Elektrizität – von monopolisierten Gesellschaften unabhängig zu machen. Mit der Errichtung eines städtischen Gaswerks in Simmering, dem Bau der zweiten Hochquellwasserleitung und der Verstaatlichung der Elektrizitätsversorgung inszenierte sich Lueger als sozialer Modernisierer im Dienst der städtischen Allgemeinheit.¹³⁰ Unter Luegers Amtszeit nahm Wien um beinahe 50 Prozent an Fläche zu, neue Bezirke wie Brigittenau und Floridsdorf waren nun Teil der Metropole.

¹²⁵ Anna Ehrlich, Karl Lueger. Die zwei Gesichter der Macht, Wien 2010, 136.

¹²⁶ Hawlik, Der Bürgerkaiser, 44.

¹²⁷ Ebd., 46.

¹²⁸ Röhrlich, Migration und Innovation, 463.

¹²⁹ Ebd., 463.

¹³⁰ Heinrich Schnee, Karl Lueger. Leben und Wirken eines großen Sozial- und Kommunalpolitikers. Umriss einer politischen Biographie, Berlin 1960, 133.

Diese auf den ersten Blick so fortschrittliche Kommunalpolitik stand allerdings im Schatten einer von Antisemitismus und Xenophobie durchtränkten geistigen Doktrin, die bewusst eingesetzt wurde, um Wähler zu gewinnen und aufzuhetzen. Trotz seiner objektiven stadtpolitischen Leistungen ist Luegers Wirken daher nicht von seiner ideologischen Rhetorik zu trennen, die maßgeblich zu seinem Erfolg beitrug. Seine Sozialpolitik war mit einer antisemitischen Weltanschauung verknüpft, die sich gegen das „jüdische Großkapital“, die „liberale Presse“ und die „politische Moderne“ richtete. Lueger erkannte den Nutzen in seinem Können darin, städtische Ressentiments zu bündeln und sich als Volksvertreter gegen ein korruptes, urbanes Establishment zu inszenieren – ein antiliberaler Kommunalpopulismus, der soziale Reformen mit Fremdenfeindlichkeit kombinierte.

Karl Luegers politische Strategie machte ihn nicht nur zu einer charismatischen Leitfigur der Wiener Stadtpolitik, sondern auch – im Rückblick der NS-Ideologie – zum symbolischen Vorläufer eines „nationalen Sozialismus“, wie ihn Adolf Hitler später selbst propagierte. Luegers Kombination aus Modernisierung und Antisemitismus diente der NS-Propaganda als historischer Beweis dafür, dass Antisemitismus ein funktionaler Bestandteil erfolgreicher politischer Führung sein konnte. Dieses Bild wird in „Wien 1910“ verdeutlicht: Karl Lueger erscheint darin als Held, der ein bedrohtes Wien nur durch autoritäre Führung und deutschgesinnte Ideologie retten kann.

3.3.2 Karl Lueger und Antisemitismus als politisches Mittel zum Zweck

Karl Lueger, häufig als „Volkskaiser“ verklärt, war eine der schillerndsten und zugleich umstrittensten Figuren der Wiener Stadtgeschichte um 1900. Es war nicht alleine seine fortschrittlich wirkende Kommunalpolitik, die ihn zur populären Führungspersönlichkeit machte, sondern vielmehr die geschickte Verknüpfung von sozialpolitischen Reformen mit antisemitischen Ressentiments, die ihm den politischen Aufstieg ermöglichte.

Luegers Kommunalisierungspolitik wird bis heute gerne als originär wienerische Innovation dargestellt; dieser Annahme widerspricht der Historiker Werner Michael Schwarz entschieden, da bereits andere europäische Großstädte vergleichbare Methoden der Kommunalpolitik erprobt hatten. Auch in Wien gab es schon unter einer liberalen Regierung entsprechende Vorplanungen, etwa zur städtischen Gasversorgung. Gerade dieser Aspekt war später ein zentraler Punkt im Wahlprogramm Luegers.¹³¹ Er verstand es, sich als Erfinder

¹³¹ Stuißer/Schwarz, Zur Bilanz Karl Luegers, (aufgerufen 22.7.2024).

eines sozialpolitischen Gegenschlags gegen das „jüdische Großkapital“ zu inszenieren – ein Narrativ, das später zentral für die antisemitische NS-Propaganda werden sollte.

Karl Lueger wurde im Jahr 1844 in Wien als Sohn eines niederösterreichischen Beamten geboren und wuchs unter einfachen Verhältnissen auf. Sein Vater stammte aus einer niederösterreichischen Bauernfamilie, seine Mutter betrieb eine kleine Trafik in Wien. Seine Herkunft ermöglichte es ihm, sich später glaubhaft als Vertreter des „einfachen Volks“ zu stilisieren. Als herausragender Schüler bekam er ein Stipendium und nahm ein Studium der Rechtswissenschaften auf der Universität Wien auf, in dem er 1870 zum Dr. iur. utr. promovierte.¹³² Vier Jahre später absolvierte er die Rechtsanwaltsprüfung und eröffnete seine eigene Kanzlei in Wien. Nach seinem erfolgreich absolvierten Rechtsanwaltsexamen ging er schon bald darauf in die Politik. Betrachtet man die frühen Jahre seiner politischen Laufbahn, kann Lueger durchaus als Opportunist bezeichnet werden. Sehr häufig wechselte er Parteien und ließ sich scheinbar keiner klaren politischen Richtung zuschreiben. Er suchte Anschluss an verschiedene politische Strömungen, darunter auch jüdisch-liberale Bewegungen. Zu Beginn der politischen Laufbahn deutete noch wenig auf seine später offen antisemitische Gesinnung hin: Im deutsch-demokratischen Verein des dritten Wiener Gemeindebezirks lernte Lueger den jüdischen Arzt Ignaz Mandl kennen. Mandl wurde sein erster politischer Mentor, mit dem er gemeinsam gegen Korruption in der Stadtverwaltung kämpfte. Auch äußerte Lueger gegenüber der jüdischen Familie Rothschild öffentlich Dankbarkeit, als diese den Bau einer Wasserleitung auf ihrem Privatgrundstück ermöglichte.¹³³ Er schloss also keineswegs die Zusammenarbeit mit jüdischen Menschen aus, sofern er politisch einen Nutzen davontragen konnte.

Trotz dieser Nähe zu jüdischen Persönlichkeiten war Karl Luegers politischer Stil zunehmend von einem aggressiven, populistisch eingesetzten Antisemitismus geprägt, den er bewusst zur Massenmobilisierung nutzte. Er selbst soll nach lauter werdender Kritik an seiner antisemitischen Haltung gesagt haben:

„(..) Na, wir werden halt sehen, welche Bewegung stärker sein wird, die demokratische oder die antisemitische, danach muss man sich einrichten. (..)“¹³⁴

¹³² John Boyer, Karl Lueger (1844–1910). Christlichsoziale Politik als Beruf, Wien 2010, 87.

¹³³ Christoph Penz, Dr. Karl Lueger und der nationalsozialistische Propagandafilm Wien 1910, Dipl. Arb., Universität Wien 1999, 13.

¹³⁴ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 197.

Dieses Zitat zeugt davon, dass Antisemitismus für Lueger in erster Linie ein politisches Werkzeug und weniger eine ideologische Überzeugung war. Der Historiker Peter Pulzer betont, dass Lueger die Wirkung des Antisemitismus als „entscheidendes Mobilisierungspotenzial“ erkannt hatte. Der Wendepunkt sei eine Veranstaltung des christlich-sozialen Vereins im Jahr 1887 gewesen, bei der Lueger gezielt versuchte, den ungarischen Antisemiten Franz Komlossy rhetorisch zu übertrumpfen, um sich in der aufgebrachten Menge als stärkster Redner zu etablieren. Pulzer schreibt dazu:

„(..) Wenn Lueger an diesem Abend überhaupt eine Verwandlung durchmachte, dann nicht die zum Verkünder der Wahrheit oder Gültigkeit des Antisemitismus, sondern er erkannte dessen Nützlichkeit als politische Waffe. (..)“¹³⁵

Lueger unterhielt engen Kontakt zur christlich-sozialen Union und zu Carl Freiherr von Vogelsang. In den 1880er- Jahren kam es zu einem zentralen Wendepunkt der katholischen Reformbewegung, die sich nun bewusst dem antisemitischen und antiliberalen Wählerkreis zuwandte.¹³⁶ Die Tradition eines kirchlichen Antisemitismus herrschte bereits seit Jahrhunderten vor und war daher keine neue Erfindung der Luegerschen Politik. Neu war, dass Lueger den Antisemitismus verschieden ausrichtete, indem er den Begriff der „Juden“ stark verallgemeinerte und zum Beispiel mit den Begriffen „Großkapital“ und „Freie Presse“ oder „liberale Politik“ völlig gleichsetzte. Diese rhetorische Gleichsetzung sorgte dafür, dass antisemitische Zuschreibungen in breiten Teilen der Bevölkerung verinnerlicht und als gesellschaftliche Erklärungsmuster akzeptiert wurden. Der Lueger-Biograf und Historiker Johannes Hawlik schrieb dazu, dass der Antisemitismus für den Gewinn der Wählerstimmen so wichtig war, da die Feindschaft gegen das Judentum im Kleinbürgertum eine immer zentralere Bedeutung annahm.¹³⁷

Entscheidend war das Wahljahr 1891, in dem Lueger zum ersten Mal explizit von einer „Christlichsozialen Partei“ sprach.¹³⁸ Durch Luegers emotional aufgeladene politische Rhetorik gelang es ihm, eine neue politische Bewegung als „Partei der Massen“ zu schaffen. Inmitten wirtschaftlicher Krisen und steigender Lebenshaltungskosten präsentierte er sich als Retter des unter Druck geratenen Mittelstands und machte die „judenfreundliche“

¹³⁵ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 198.

¹³⁶ Ebd., 199.

¹³⁷ Hawlik, Der Bürgerkaiser, 68.

¹³⁸ Rona, Der christlichsoziale Antisemitismus, 79.

Stadtregierung zur Hauptschuldigen. Seine Reden waren bewusst emotional aufgeladen, seine Feindbilder klar: Für steigende Mieten, Korruption und soziale Ungleichheit wurden je nach Zielgruppe, wahlweise „die Juden“, „die Liberalen“ oder „die Freimaurer“ verantwortlich gemacht.¹³⁹ In der politischen Landschaft Wiens geriet das liberale Lager in der Zwischenzeit mehr und mehr in den Hintergrund, und viele Wähler wechselten aus Frust zu Luegers „Christlichsozialer Partei“. Die Liberalen versuchten dem xenophoben Vorgehen mit Verboten entgegenzuwirken, was den Zuspruch der Bevölkerung für Luegers Politik allerdings nur noch mehr verstärkte.

Mit diesem Politikstil trug Karl Lueger maßgeblich zur Normalisierung antisemitischer Weltbilder in Wien bei. Er war nicht nur Wegbereiter für spätere radikale Bewegungen wie die NSDAP, er schuf auch die gesellschaftliche Atmosphäre, in der Antisemitismus als legitimes politisches Mittel galt. Lueger kann man daher zu Recht einem wirtschaftlichen Antisemitismus zuordnen, der bei oberflächlicher Betrachtung harmloser erscheinen mag, der aber auf längere Sicht gravierende Folgen nach sich ziehen sollte. Der Film „Wien 1910“ greift diese Rolle auf und überhöht sie. Lueger wird dort nicht nur als großer Stadtplaner, sondern als identitätsstiftender Führer eines bedrohten deutschen Wiens inszeniert. Seine strategisch eingesetzte Rhetorik gegen die angeblichen Feinde des Volkes – Sozialist:innen, Jüd:innen, Liberale – passt exakt in das NS-Ideal eines „Volksführers“. Gerade deshalb wird er im Film zu einem mythisierten Stadtvater verklärt und bildet so eine ideologische Brücke zwischen der Krisenmetropole Wien und der späteren NS-Ideologie.

3.3.3 Georg von Schönerer als radikaler Antisemit

Georg von Schönerer zählt zu den frühesten ideologischen Wegbereitern des völkisch-antisemitischen Denkens in der österreichischen Politik. Als er 1873 für die liberale „Deutsche Fortschrittspartei“ in das Abgeordnetenhaus des Reichrats gewählt wurde, erfuhr die deutschnationale Bewegung in Österreich-Ungarn erstmals politische Bedeutung.¹⁴⁰ Sein politischer Kurs sollte sich zunehmend radikalisieren. Mit der Gründung der „Deutschnationalen Bewegung“ im Jahr 1879 und der Formulierung des berühmten „Linzer Programms“ schuf Schönerer ein ideologisches Fundament, das später von der nationalsozialistischen Bewegung aufgegriffen und fortgesetzt wurde.

¹³⁹ Rona, Der christlichsoziale Antisemitismus, 79.

¹⁴⁰ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 200.

Der Historiker Peter Pulzer bezeichnet Georg von Schönerer treffend als einen „Schrittmacher“ für Nationalismus und Antisemitismus innerhalb der österreichischen Politik.¹⁴¹ Als Sohn eines einflussreichen Eisenbahnpioniers und Träger eines erblichen Adelstitels bewegte sich Schönerer im Gegensatz zu Lueger in privilegierten sozialen Kreisen. Seine politische Strategie beruhte aber auf den gleichen Taktiken, nämlich der populistischen Agitation gegen die „jüdische Moderne“, den Liberalismus, die Presse und das Großkapital.¹⁴²

In seiner frühen politischen Laufbahn beschäftigte Schönerer sich hauptsächlich mit wirtschaftlichen Fragen, hier war bereits ein unterschwelliger Antisemitismus in seiner Rhetorik zu erkennen. Er sprach vom „jüdischen Kapitalismus“, der „jüdischen Presse“ und der „jüdisch liberalen Partei“, die sich negativ auf die Leben der „einfachen“ und sozial benachteiligten Bevölkerungsgruppen auswirkten.¹⁴³ Eines seiner frühesten politischen Ziele war daher zum Beispiel die Bekämpfung des Rothschildschen Eisenbahnmonopols.¹⁴⁴ Neben dieser antisemitischen Haltung zeichnete sich Schönerers politische Arbeit vor allem durch einen starken Deutschnationalismus – der sich unter anderem im Wunsch eines wirtschaftlichen und politischen Zusammenschlusses Österreich-Ungarns mit dem Deutschen Reich äußerte – sowie einer massiven Slawenfeindlichkeit aus. Wegen angeblicher „Slawenfreundlichkeit“ verließ er den „Deutschen Fortschrittsclub“ im Reichsrat und gründete die „Deutschnationale Bewegung“ in Österreich-Ungarn.¹⁴⁵ Diese wurde bald darauf zur Plattform eines rabiaten politischen Deutschtums, das nicht nur Jüd:innen, sondern auch Slaw:innen und Ungar:innen als „Fremdkörper“ im Staatsgefüge diffamierte.

Trotz dieser ideologischen Ausrichtung wurde Georg von Schönerer zunächst immer noch den Liberalen zugeordnet, er schloss sich allerdings keinem liberalen Klub des Reichtags an.¹⁴⁶ Seine Begeisterung für das Deutschtum und für eine Fusionierung mit dem Deutschen Reich fanden ihren Höhepunkt in seinem 1882 veröffentlichten „Linzer Programm“. Der Bruch mit ehemaligen politischen Verbündeten wie Viktor Adler erfolgte endgültig nach einem gewalttätigen Übergriff Schönerers auf die unter jüdischer Leitung stehende Redaktion des „Neuen Wiener Tagblatts“ im Jahr 1888, der mit einer Verurteilung, dem Verlust seines

¹⁴¹ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 182.

¹⁴² Ebd., 182.

¹⁴³ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 182.

¹⁴⁴ Andrew Whiteside, Georg Ritter von Schönerer. Allddeutschland und sein Prophet, Graz 1981, 102.

¹⁴⁵ Hamann, Hitlers Wien, 78.

¹⁴⁶ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 183.

Adelstitels und der Aberkennung des Reichsratsmandats geahndet wurde.¹⁴⁷ Dieser Vorfall wird in „Wien 1910“ indirekt nachgestellt: Als Reaktion auf einen Schundartikel über Lueger, stürmen Schönerers Anhänger die Redaktion von Viktor Adler. Der Historiker Peter Pulzer beschreibt mit der endgültigen Hinwendung zum Antisemitismus zwei große Auswirkungen auf Schönerers weitere politische Laufbahn: eine breite Wählermobilisierung – vor allem unter deutschnational orientierten Schichten – aber zugleich einen qualitativen Verfall seiner Bewegung, da gemäßigte politische Akteur:innen wie Viktor Adler sich von ihm abwendeten.¹⁴⁸ Als Reaktion auf Schönerers radikalen Wandel kam es zu Gegenbewegungen aus dem eigenen Lager. Ein zentrales Ereignis war hier die Gründung der „Sozialdemokratischen Arbeiterpartei“ durch Viktor Adler im Jahr 1889.

Nachdem Schönerer die Habsburgermonarchie zum „Todfeind des deutschen Volks“ erklärt hatte, wurde er 1888 zu vier Monaten Kerker verurteilt und verlor sein Reichsratsmandat.¹⁴⁹ Der katholischen Kirche unterstellte er „Slawenfreundlichkeit“, woraufhin er sich dem Protestantismus zuwandte und an der Spitze der „Los von Rom“ Bewegung stand. Von 1897 bis 1907 war er erneut Mitglied des Reichsrats, er wurde nach der Einführung des allgemeinen Männerwahlrechts im Jahr 1907 allerdings nicht wiedergewählt.¹⁵⁰

Im Gegensatz zu Karl Lueger gelang es Georg von Schönerer nicht, eine Partei der Massen für sich zu mobilisieren, dementsprechend blieben größere Wahlerfolge in seiner politischen Karriere aus. Trotzdem fand er eine treue Anhängerschaft: die sogenannten „Schönerianer“, die sich vor allem aus Sudetendeutschen und Burschenschaftlern zusammensetzten und Schönerer ideologisch Treue schwuren. Trotz einer kurzen und nicht weitgreifenden politischen Karriere hatte Schönerers Wirken nachhaltige Bedeutung. Er schuf einen ideologischen Deutungsrahmen, in dem Antisemitismus, Nationalismus und autoritärer Antiliberalismus als funktionierende Werkzeuge einer scheinbar demokratischen Rhetorik erscheinen konnten. Er trug wesentlich dazu bei, das liberale politische Feld in Österreich antisemitisch und fremdenfeindlich aufzuladen und eine neue Form der Radikalität zu etablieren, die weit über die politische Rhetorik Karl Luegers hinausging. Im Film „Wien 1910“ wird Schönerer dementsprechend als kompromissloser Kämpfer inszeniert, der sich gegen die Zerstörung einer großdeutschen Einheit auflehnt. Seine Rolle ist somit eine direkte

¹⁴⁷ Ebd., 183.

¹⁴⁸ Pulzer, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, 187.

¹⁴⁹ Whiteside, Georg Ritter von Schönerer, 98.

¹⁵⁰ Hamann, Hitlers Wien, 79.

Kontrastfigur zu Karl Lueger. Beide sind durch einen antisemitischen Konsens geeint, ihre strategische Umsetzung ist aber grundlegend verschieden. Während Lueger als moderater Stadtvater dargestellt wird, verkörpert Schönerer den personifizierten kämpferischen, radikalen und völkisch denkenden Vorläufer der tatsächlichen NS-Ideologie. Diese Dualität erscheint als ein zentrales Element der nationalsozialistischen Geschichtsprojektion. Während Lueger den „moderaten Antisemiten“ verkörpert, ist Schönerer der „radikale und unversöhnliche Antisemit“. Zwei essentielle Formen des Antisemitismus, die für einen funktionierenden NS-Apparat notwendig waren.

3.4 Karl Lueger und Georg von Schönerer als ideologische Vorbilder

Karl Lueger und Georg von Schönerer prägten – wenn auch auf unterschiedliche Weise – die Wiener Stadtpolitik der Jahrhundertwende maßgebend. Während Lueger als Bürgermeister der Stadt direkten Einfluss auf die Wiener Kommunalpolitik ausübte, wirkte Schönerer vor allem als radikaler Ideologe im Reichsrat und in deutschnationalen Netzwerken. Die stärksten Trennlinien zwischen beiden verliefen entlang ihrer Haltung zur Monarchie und zur Kirche: Lueger schwor der Habsburgermonarchie bis zuletzt seine Treue und verankerte seinen politischen Stil im katholisch geprägten sozialen Reformismus. Schönerer forderte im Gegenteil dazu die Auflösung der Kirche zugunsten eines großdeutschen Nationalstaats und wandte sich offen gegen den Katholizismus.

Von Beginn an vertrat Schönerer eine rassistisch motivierte, völkische Weltanschauung, in der das Judentum gemeinsam mit anderen Feindbildern als kulturzerstörender Fremdkörper in der deutschen Gesellschaft angesehen wurde. Es lassen sich bei ihm keine opportunistischen Züge erkennen, im Gegenteil schien sich Schönerer oft als Außenseiter im liberalen Lager zu bewegen und einen großen Teil seiner potentiellen Wählerschaft dadurch zu verärgern. Bei Lueger lassen sich hingegen zunächst vor allem opportunistische Motive in seiner politischen Laufbahn erkennen. Seine enge Zusammenarbeit mit jüdischen Persönlichkeiten in den Anfängen seiner Karriere – wie Ignaz Mandl – deutet darauf hin, dass seine antisemitische Rhetorik primär politischer und strategischer Natur war. Dennoch darf bei einer Beurteilung seiner Rolle nicht außer Acht gelassen werden, dass sich Lueger bereits zu einem Zeitpunkt antisemitischen Strömungen in der Politik anschloss, als diese noch nicht dem „politischen Mainstream“ angehörten. Ein Beispiel dafür ist, dass er im Jahr 1887 einen

Antrag Schönerers unterstützte, der vorsah, die Einwanderung von Jüd:innen nach Wien zu verbieten.¹⁵¹

Antisemitische Hetze gehörte nicht nur in Luegers frühen Reden bereits zum Grundton, sondern sie war auch ein fixer Bestandteil der frühen Wahlprogramme der „Christlichsozialen Partei“. So forderte die Partei gegen Ende des 19. Jahrhunderts Ausnahmegesetze für die jüdische Bevölkerung. Dazu zählten Forderungen wie Einwanderungsverbote, wirtschaftliche Einschränkungen, ein Beamtenverbot sowie der Entzug des aktiven und passiven Wahlrechts für Jüd:innen.¹⁵² Nach dem Wahlsieg Luegers wurde ebenfalls eine Trennung in christliche und jüdische Schulen gefordert.¹⁵³ Diese Forderungen erinnern in ihrer Radikalität an die frühen politischen Forderungen der NSDAP. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass während Luegers Regierungszeit auch einige seiner christlichsozialen Parteigefährten höchst radikale antisemitische Hetze betrieben. Schon damals traten die Abgeordneten Gregorig, Schneider und Deckert für eine „Vernichtung der Juden“ ein.¹⁵⁴ Lueger duldete derart radikale Äußerungen, auch wenn er sich persönlich vermutlich nicht im vollen Ausmaß damit identifizierte. Er hätte die Macht gehabt, dagegen zu intervenieren, was er aber aus opportunistischen Gründen unterließ. Dies unterstreicht Luegers zentrale Rolle in der Etablierung eines gesellschaftsfähigen Antisemitismus, die daher kaum überschätzt werden kann. Er erkannte, wie wirkungsvoll antisemitische Ressentiments zur politischen Mobilisierung genutzt werden konnten, und setzte sie mit kalkulierter Effizienz ein. Zwar blieb seine Rhetorik meist im Rahmen der damaligen bürgerlichen Konventionen – im Gegensatz zur offenen Radikalität Schönerers – doch bot genau dies dem Antisemitismus eine wirkungsvolle Plattform. Während Georg von Schönerers Ansichten vielleicht noch zu radikal für die breite Wählerschaft waren, hatte Lueger die richtige „Dosis“ für die Verbreitung dieser Ideologie entdeckt. Darauf aufbauend konnte sich dann ein immer radikaleres Gedankengut, wie es Schönerer und später auch die Nationalsozialistische Partei vertrat, im Bewusstsein der Bevölkerung fortpflanzen.

3.5 Der Blick zurück als politische Strategie

Kapitel drei hat gezeigt, wie Wien um 1910 als ideologische Projektionsfläche für nationalsozialistische Geschichtspolitik funktionalisiert wurde. Die beiden zentralen

¹⁵¹ Penz, Dr. Karl Lueger, 6.

¹⁵² Ebd., 8.

¹⁵³ Rudolf Kuppe, Karl Lueger und seine Zeit, Wien 1933, 339.

¹⁵⁴ Steven Beller, Vienna and the Jews 1867-1938: A Cultural History, Cambridge 1991, 194.

Protagonisten des Films werden in einem historischen Moment inszeniert, in dem ihre politischen Vorstellungen bereits das geistige Klima des späteren nationalsozialistischen Regimes vorausahnen lassen. Die historische Komplexität wird dabei im Sinne einer politischen Mythologie vereinfacht – ein zentraler Mechanismus nationalsozialistischer Propaganda, der durch das Medium Film besonders wirkungsvoll wurde.

Der Rückgriff auf die Vergangenheit fungiert in „Wien 1910“ nicht als historische Aufarbeitung, sondern als gezielte politische Strategie: Geschichte wird selektiv umgeschrieben, um ideologische Kontinuität, nationale Identität und den Eindruck historischer Notwendigkeit zu erzeugen. Die zuvor dargestellten politischen und ideologischen Entwicklungen – insbesondere das Aufkommen von Deutschnationalismus, Antisemitismus und Antiliberalismus, sowie die Rolle von Karl Lueger und Georg von Schönerer – bilden den ideologischen Nährboden, auf dem „Wien 1910“ als Film aufsetzt. Die Stadt erscheint als Ort vergangener Größe und moralischer Reinheit, deren Niedergang auf äußere Einflüsse – Kapital, Liberalismus und das Judentum – zurückgeführt wird. Das historische Wien dient somit als mythischer Erinnerungsraum, in dem Geschichte ästhetisch verformt und emotional aufgeladen wird, um eine nationalsozialistische Gegenwart zu legitimieren. Die Analyse der politischen und ideologischen Konstellationen Wiens um 1900 hat gezeigt, dass Figuren wie Karl Lueger und Georg von Schönerer bereits vor 1938 als symbolisch aufgeladene Bezugspunkte deutschnationaler und antisemitischer Deutungsmuster fungierten.

Die Art und Weise, wie sich die Geschichte als politisches Instrument nutzen lässt, ist anhand nationalsozialistischer Propaganda gut zu erkennen, jedoch als Phänomen kein Einzelfall. Totalitäre Regime nutzen bis heute emotional aufgeladene Instrumentalisierungen der Vergangenheit, um etwa militärische Aktionen oder aber auch Unterdrückung im eigenen Land zu rechtfertigen. Ein vermeintlich harmloser Blick zurück in die Vergangenheit kann für ein ahnungsloses Publikum schwere manipulative Auswirkungen haben. Während Kapitel drei die historischen Figuren und ihre gesellschaftliche Wirkung beleuchtet hat, widmet sich das nun folgende Kapitel der Frage, wie diese Strömungen und Protagonisten filmisch inszeniert wurden. Damit rückt jener Aspekt der Analyse des Films in den Vordergrund, der zeigt, wie Geschichte, Ideologie und Ästhetik im nationalsozialistischen Propagandakino miteinander verschränkt werden. Die vorangegangenen Kapitel haben die theoretischen und methodischen Grundlagen sowie den historischen und kulturpolitischen Kontext der

Entstehung des Films „Wien 1910“ herausgearbeitet. Auf dieser Basis wird im folgenden Kapitel untersucht, wie diese Rahmenbedingungen im Film selbst visuell, narrativ und ideologisch umgesetzt wurden. Im Zentrum der Analyse stehen dabei die Inszenierung Wiens als historische Projektionsfläche, die Konstruktion politischer Feindbilder, sowie die filmische Darstellung der Figuren Karl Lueger und Georg von Schönerer. Das folgende Kapitel soll darlegen, wie diese historischen Narrative im Film „Wien 1910“ filmisch transformiert, ästhetisch verdichtet und propagandistisch funktionalisiert wurden. Im Zentrum steht dabei nicht die Abbildung historischer Realität, sondern die gezielte Umdeutung von Geschichte im Sinne nationalsozialistischer Kultur- und Geschichtspolitik.

IV. Inhaltliche Filmanalyse von „Wien 1910“

Der Film „Wien 1910“ erschien im Jahr 1943 unter der Regie des österreichischen Regisseurs E.W.Emo. Er wurde in schwarz-weiß gedreht und hat eine Länge von 85 Minuten.

Die zentralen Protagonisten des Films stellen Karl Lueger und Georg von Schönerer dar, wobei letzterer nur in wenigen Szenen auftritt. Dargestellt wurden die beiden Politiker von den damals bereits renommierten Darstellern Rudolf Forster (Karl Lueger) und Heinrich George (Georg von Schönerer). Es soll nun zunächst eine inhaltliche Zusammenfassung des Films geboten werden, damit die anschließende Filmanalyse verständlich ist. Es wird ausschließlich der Inhalt wiedergegeben, auf eine detaillierte Analyse filmtechnischer Aspekte wie Kameraeinstellungen, Licht, etc. wird bewusst verzichtet. Die typischen Elemente des klassischen „Wiener Films“, wie zum Beispiel die Musik, werden nur dann erwähnt, wenn sie in auffälliger Weise zum Einsatz kommen. Anschließend wird auf die Inszenierung der Protagonisten Karl Lueger und Georg von Schönerer, auf deren Feindbilder, sowie auf die emotionale Stimmung und die Darstellung von Wien eingegangen. Die folgende Analyse von „Wien 1910“ konzentriert sich exemplarisch auf ausgewählte Schlüsselszenen, Figurenkonstellationen und audiovisuelle Motive, die für die Konstruktion ideologischer Deutungsmuster zentral sind. Ziel ist keine vollständige Szenenprotokollierung, sondern eine dichte Analyse jener filmischen Elemente, in denen sich nationalsozialistische Geschichtspolitik besonders deutlich verdichtet.

4.1 Inhaltliche Zusammenfassung des Films

Der Film beginnt mit klassischer wehmütiger Musik, im Kontrast dazu ertönen dramatische Bläserklänge. Es ist Unruhe zu spüren, was durch den plötzlichen Wechsel der Musik verdeutlicht wird. Dieses Stilmittel bleibt im gesamten Film in Verwendung.

Es folgt eine Großaufnahme von Wien zu idyllischer Musik. Gleichzeitig erfährt das Publikum durch einen Schriftzug, dass es der siebte März 1910 ist. Plötzlich kommt erneut bedrohliche Musik auf, wir sehen eine Kutsche, die in der Hofburg einfährt. Heraus tritt ein k.u.k.-Offizier. Er muss schnell zum Kaiser, denn er hat eine dringende Nachricht zu überbringen. Er musste sich noch Gewissheit über ein „Gerücht“ verschaffen, das sich jetzt als wahr herausstellt. Sein Kollege ahnt schon, dass die Nachricht aus dem Rathaus kommt, und sie seiner Majestät „nicht unangenehm“ in den Ohren klingen wird. Dann spricht er es aus:

„Lueger geht es sehr schlecht.“¹⁵⁵

Die Reaktionen der anderen zeigen deutlich, wie der kaiserliche Hof zum Wiener Bürgermeister steht. Dem Demagogen Lueger wird Blutvergiftung als für ihn passende Todesart zugeschrieben.

In einem jüdischen Kiosk ist die Freude über Luegers schlechten Gesundheitszustand ebenfalls groß. Die jüdischen Ladenbesitzer zeigen kein Mitleid. Ein junger Angestellter des Ladens läuft gleich zum Journalisten Viktor Adler, um ihm die „freudige Botschaft“ zu überbringen. Währenddessen wird dem Kommerzialrat Lechner von seinem Prokuristen Schmöger ebenfalls die Nachricht übermittelt. Auch er ist erfreut und hofft aus dem Ableben des Bürgermeisters kapitalen Gewinn schlagen zu können. Seine Weltansicht wird als abgehoben und das Proletariat verachtend dargestellt. Im Büro von Viktor Adler sehen wir erneut den jüdischen Angestellten aus dem Laden, der Adler die Neuigkeiten über Lueger vermittelt. Er meint, dass jetzt eine große Zeit für Viktor Adler und die Sozialdemokratische Arbeiterpartei angebrochen sei. Adler will sich selbst ein Bild davon machen und geht in die Gemeinderatssitzung, um Informationen für seine Redaktion zu erhalten.

Der Kommerzialrat Lechner ist währenddessen bereits eifrig am Wirtschaften. Er selbst ist unter finanziellem Druck und will rasch seine Wiener Stadtanleihen verkaufen. Wenn dieses Geschäft nicht aufgeht – also, wenn Lueger nicht in den nächsten 24 Stunden stirbt – ist er ruiniert. Er will das Vertrauen in die Stadtfinanzen zerstören, indem er schon am Telefon die Todesnachricht Luegers verbreitet, um so zu erreichen, dass alle Wiener Stadtanleihen abgestoßen werden. Das Vertrauen in die Luegersche Kommunalpolitik soll so mit dem

¹⁵⁵ E.W. Emo, „Wien 1910“, DVD, 85 Minuten, Wien-Berlin, 1943, 00:02:15-00:02:18 min.

Bürgermeister untergehen. Der Sohn des Kommerzialrats kommt in den Raum und ist schockiert von der Nachricht über Lueger. Noch schockierter ist er aber von der geplanten Aktion seines Vaters, die er vehement ablehnt. Er eilt daraufhin zur Gemeinderatssitzung, um Lueger noch einmal reden zu hören.

Es folgt die Aufnahme einer Menschenmasse vor dem Wiener Rathaus, dazu die Klänge von stolzer Blasmusik und klassischem Wiener Walzer. Die Stimmung wechselt rasch von sorglos und heiter hin zu wehmütig und bedrohlich. Wenig später finden wir uns im Rathaus, in Luegers engstem Kreis, wieder. Die Stimmung ist betrübt, alle weinen und sind traurig. Lueger wird währenddessen wach. Der alte, kränkliche Mann sitzt zugedeckt in seinem Stuhl, er fragt nach Georg von Schönerer, denn er muss ihn dringend sprechen. Schönerer will aber nicht kommen.

Im Gemeinderat wird bereits heftig diskutiert. Der Bürgermeister sei durch Unpässlichkeit verhindert, die Aufregung der Abgeordneten ist groß. Dann gibt die liberale Partei, vertreten durch Kommerzialrat Lechner, eine Erklärung ab. Die Liberalen werfen dem kranken Bürgermeister demagogisches Handeln vor. Während Lechners Schimpftriade versagt ihm plötzlich das Wort, denn Karl Lueger ist tatsächlich wieder da. Er betritt den Saal, und die Leute jubeln ihm zu. Lediglich die Gruppe der Liberalen zeigt sich empört. Der ebenfalls anwesende Sohn des Kommerzialrats ist begeistert von Luegers Auftreten. Der neben ihm sitzende, gar nicht begeisterte, Viktor Adler sagt:

„Der Sohn freut sich über den Niedergang des Vaters, schlimm für Wien.“¹⁵⁶

Daraufhin der Sohn des Kommerzialrats:

„Schlimm vielleicht für die Juden, den Hof und die Börsianer und Österreich-Ungarn.“¹⁵⁷

¹⁵⁶ Ebd., 00:18:30-00:18:34 min.

¹⁵⁷ Ebd., 00:18:36-00:18:42 min.



Karl Lueger hält eine Rede im Gemeinderat (Quelle: Filmarchiv Austria)

Schnell wird klar, dass der junge Lechner weder für Österreich-Ungarn noch für die jüdische Bevölkerung Sympathie empfindet. In dieser Szene wird Lueger in all seiner Pracht dargestellt, sein schlechter gesundheitlicher Zustand ist nicht mehr zu bemerken. Er erscheint als eloquenter und charismatischer Redner, wobei seine politischen Leistungen hervorgehoben werden. Ebenso wie die Gasversorgung und der öffentliche Verkehr sollen nach Luegers Wunsch nun alle lebensnotwendigen Bereiche des „kleinen Mannes“ durch die öffentliche Hand verwaltet werden. Die Liberalen und Viktor Adler sind aufgebracht, der Rest der Abgeordneten ist begeistert. Als der junge Lechner Viktor Adler als Journalisten enttarnt artet die Situation aus und er ohrfeigt Adler. Dabei schreit er ihm ins Gesicht:

„Die Juden haben da gar nichts zu reden. Lueger lebt, merken Sie sich das Herr Dr. Adler!“¹⁵⁸

Die Abgeordneten im Hintergrund jubeln ihm für die brutale Aktion zu.

¹⁵⁸ Ebd., 00:22:18-00:22:24 min.



Im Gemeinderat wirkt Lueger wieder stark und gesund, im engsten Kreis ist die Krankheit aber nicht mehr zu übersehen (Quelle: Filmarchiv Austria)

In der Zwischenzeit versammeln sich die deutschnationalen Studenten – Schönerianer und Lugerianer – die erfahren, dass Karl Lueger anscheinend doch gesund ist. Einer von ihnen sagt:

„Umsonst haben sich alle gefreut, der Hof, die Juden, die Sozialdemokraten und die Kapitalisten.“¹⁵⁹

Ein anderer, scheinbar ein Lueger-Anhänger, ergänzt:

„Auch die verlumpten Schönerianer ham sich gefreut.“¹⁶⁰

Es entsteht eine große Schlägerei zwischen den Anhängern Luegers und den Anhängern Schönerers. Zwei Juden schauen belustigt aus der Ferne zu, einer der beiden sagt:

„Gott erhalte unseren Kaiser. Solange sie sich raufen untereinander ham wir eine Ruh. Zwei Männer gibt es in Österreich-Ungarn, die der Welt gefährlich werden können: Lueger und Schönerer. Wenn es Gott gibt, dann sollen die Feinde bleiben.“¹⁶¹

¹⁵⁹ Ebd., 00:22:40-00:22:46 min.

¹⁶⁰ Ebd., 00:22:50-00:22:54 min.

¹⁶¹ Ebd., 00:23:12-00:23:21 min.

Die Schlägerei artet währenddessen weiter aus, es wird aus beiden Lagern einen Toten geben.



Schönerianer und Lugerianer kurz vor ihrer Auseinandersetzung, daneben beobachten zwei Juden schadenfroh das Geschehen (Quelle: Filmarchiv Austria)

Mittlerweile sind die Nachrichten über Luegers Zustand bis nach Brünn durchgedrungen, von wo Luegers ehemalige Geliebte Maria Anschütz nun ins Wiener Rathaus kommt, um den kranken Bürgermeister zu besuchen. Wir sehen Maria Anschütz, die von tragisch-schöner Musik untermalt, im Schoß von Lueger liegt. Lueger ist gespalten zwischen der Liebe zu Maria Anschütz und der Liebe zu Wien. Er klagt:

„Vielleicht war es dumm von mir, dass ich mich mit Wien verheiratet hab und nicht mit dir.“¹⁶²

Maria Anschütz sagt darauf, dass Karl Lueger wohl mehr verliebt in Wien war als in sie. Das Drama ist groß: Maria Anschütz liebt ihren Mann gar nicht, vielmehr hat sie immer Lueger geliebt. Dieser hat sie aber zugunsten seines Einsatzes für Wien gehen lassen. Karl Lueger wird verständnisvoll und selbstlos inszeniert. Die Musik betont die tragisch schöne Situation mit wehmütigen Klängen. Wehmut, Liebe, Nostalgie – alles Kennzeichen des klassischen „Wiener Films“ – werden hier deutlich zum Einsatz gebracht. Als Maria Anschütz zurück nach Hause zu ihrem Mann muss, braucht Lueger noch ein „Busserl“, auf das ein leidenschaftlicher Abschiedskuss folgt.

¹⁶² Ebd., 00:26:11-00:26:18 min.



Romantik ganz im Sinne des „Wiener Films“, Karl Lueger küsst Maria Anschutz. (Quelle: Filmarchiv Austria)

Als Maria Anschutz das Rathaus wieder verlässt, beobachtet sie der jüdische Angestellte aus dem Kiosk. Er bespitzelt die beiden und überbringt Viktor Adler die Neuigkeiten vom kranken „Ehebrecher“ Lueger, damit dieser in seiner Zeitung darüber berichten kann. Adler hat sich währenddessen heimlich mit dem Kommerzialrat Lechner verschworen, um Lueger zu Fall zu bringen. Das Vertrauen in die Finanzlage der Stadt Wien und somit in Lueger soll gebrochen werden, und Adlers neuer Zeitungsartikel in seiner Zeitung „Gleichheit“ soll ihm den „letzten Todesstoß“ geben.

Mit dramatischer Musik und einem großen Schriftzug wird dem Publikum jetzt vermittelt, dass ein Tag vergangen ist. Es ist Dienstag, der 8. März 1910. Die Presse wird gedruckt, und der Schundartikel von Adler über Lueger kommt an die Öffentlichkeit. Schon in der Nacht werden die Zeitungen eifrig verteilt. Als Lueger davon erfährt, ist er außer sich. Obwohl er schon so schwach ist, darf er jetzt erst recht nicht sterben. Er fühlt sich von allen hintergangen und ausspioniert und bezeichnet sogar die Wiener Bevölkerung als „Deppen“, da sie der Presse scheinbar jedes Wort glauben. Doch schon in der folgenden Szene, wird dem Publikum vermittelt, dass dem nicht so ist. Begleitet von schöner Musik befindet man sich wieder im Rathaus, wo deutlich gemacht wird, dass man in Wien der Lügenpresse nicht glaubt. Zahlreiche Wiener:innen bringen Geschenke und leisten Lueger ihren Beistand. Dieser ist

entzückt, die ganze Halle, die wegen des großen Ansturms bereits von der Polizei abgesperrt werden musste, ist voll mit Blumen. In einem kurzen Szenenwechsel sehen wir dann Viktor Adler, der seine zerstörte Redaktion aufsucht. In der Nacht haben Luegers Anhänger:innen als Antwort auf den Schundartikel alles verwüstet. Die Treue der Wiener:innen scheint ungebrochen, Adler schwört ihnen dafür Rache.

Zurück bei Lueger und seinem engsten Kreis ist nun klar, dass er nicht mehr lange zu leben hat. Er hat eine prämortale Septikemie, damit ist sein Todesurteil gesprochen. Obwohl er gerade jetzt noch voller Tatendrang zu sein scheint, betont sein Arzt, dass es sich hier nur noch um „Scheinkräfte“ handelt. Der Arzt spricht von einer prämortalen Euphorie. Es gibt seiner Meinung nach keinen Irrtum und keine Hilfe mehr. Der Kranke selbst sitzt an seinem Schreibtisch, denn er weiß, dass es noch so viel zu tun gibt – so muss zum Beispiel eine Schule für Waisenkinder eröffnet werden – er aber nur noch wenig Zeit hat. Der Vize-Bürgermeister Neumaier ist schockiert über die Situation und erzählt ihm vom Kommerzialrat Lechner, der für das Chaos auf der Börse verantwortlich ist. Lueger ist außer sich und sagt:

„Der Kommerzialrat Hand in Hand mit den Juden!“¹⁶³

Für den nächsten Tag ist auch ein großer Ball im Rathaus geplant. Diesen will Lueger auf keinen Fall absagen, denn es ist der einzige Tag im Jahr, an dem er den Kaiser empfangen kann, und an dem die Majestät sich vor seinen Bürger:innen beugen muss.

Währenddessen verbreitet sich unter den Schönerianern eine freudige Botschaft: Schönerer kommt doch nach Wien. Er wurde scheinbar bereits in einem Fiaker gesichtet, die Aufregung ist groß. Gleichzeitig wird der Sohn des Kommerzialrats aus der Haft entlassen, die er aufgrund des Angriffs gegen Adler antreten musste. Er äußert sich schadenfroh und spöttisch:

„24 Stunden Arrest, das ist billig für die Watsch’n, die der Adler gekriegt hat.“¹⁶⁴

Sein Vater, der ihn aus dem Gefängnis freigekauft hat, ist mittlerweile verzweifelt, denn sein Geschäft mit Luegers baldigem Tod droht zu scheitern. Lueger ist zwar noch immer am

¹⁶³ Ebd., 00:39:38-00:39:40 min.

¹⁶⁴ Ebd., 00:43:05-00:43:08 min.

Leben, doch es scheint der Anfang vom Ende zu sein. Immer wieder erleidet er Schwächeanfälle und fragt sich, warum Georg von Schönerer nicht auf seine Einladung nach Wien antwortet. Erst jetzt erzählt ihm sein Assistent von der Schlägerei zwischen den Deutschnationalen vor der Universität und von einem toten Schönerianer. Die symbolische Bedeutung des Konflikts zwischen den beiden deutschnationalen Lagern wird in der folgenden Szene verdeutlicht: In einem Gasthaus sitzen zwei Männer und lesen über die Unruhen an der Universität. Es scheint nun auch einen toten Lugerianer zu geben, was Lueger allerdings verschwiegen wurde. Die beiden Gasthausbesucher beginnen zu diskutieren. Einer der beiden sagt:

„Das freut mich nicht, dass Lueger und Schönerer sich nicht vertragen können. Der Schönerer und der Lueger sind gute Deutsche. Beide wollen das Gleiche, gehen aber verschiedene Wege und kommen beide nicht zum Ziel. Der Lueger ist ein Gegenwartsmensch und macht Kompromisse für kleine Erfolge. Der Schönerer pfeift auf die Erfolge und will Großdeutschland. Der will die Habsburger weg und die hinter ihnen schlagen sich die Schädel ein.“¹⁶⁵

Der andere Gasthausbesucher erwidert nur, dass „sich gegenseitig die Schädel einschlagen“ Tradition bei den Deutschen sei.

Die Handlung spitzt sich währenddessen weiter zu, Schönerer ist jetzt in Wien. Daraufhin wird dem Publikum vermittelt, dass nun der neunte März 1910 ist. Lueger befindet sich im Rathaus umgeben von Waisenkindern. Er, der als herzlicher Kinderfreund inszeniert wird, bezeichnet sich selbst als den symbolischen Vater der Waisenkinder und die Stadt Wien als deren Mutter. Die Kinder wollen seine Bürgermeisterkette sehen und scharren sich um ihn herum. Er zeigt die Kette mit den Schildern, die alle einen Bezirk repräsentieren und die für ihn nicht nur „schwer zu heben, sondern auch schwer zu tragen ist“. Er zählt den Kindern die einzelnen Bezirke auf. Plötzlich fällt die Kette einem Kind aus der Hand und zerbricht zwischen dem ersten und zweiten Bezirk, dazu vernimmt man tragische Musik. Lueger bleibt ruhig und erkennt darin eine eindeutige Symbolik:

„Zwischen Habsburg und Jud.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ Ebd., 00:49:59-00:50:49 min.

¹⁶⁶ Ebd., 00:57:25-00:57:27 min.



Karl Lueger mit der Bürgermeisterkette und den Waisenkindern (Quelle: Filmarchiv Austria)

Als die Szene mit den Kindern endet, kommt es schließlich zum entscheidenden Moment. Georg von Schönerer betritt das Rathaus und möchte zum Bürgermeister. Lueger – mittlerweile fast vollständig erblindet und ohne seinem Assistenten Pumerer kaum handlungsfähig – ist aufgeregt. Man spürt eine Spannung in der Luft, und die beiden ziehen sich zu zweit in einen Raum zurück, wo Lueger sitzt, während Schönerer, an einen Stuhl gelehnt, stehen bleibt. Schönerer ist angespannt und sucht nach den richtigen Worten. Als ihm Lueger von seiner schweren Krankheit berichtet, bekundet Schönerer ehrfürchtig sein Mitgefühl. Trotz der großen Kontroversen in vielen Bereichen respektieren die beiden Protagonisten einander. Dennoch sind die Differenzen scheinbar kaum zu überwinden, denn Lueger sagt:

„Ich muss nun doch nach diesem ersten Wort suchen, denn alles, was ich mir zurechtgelegt habe, geht nicht (..) Ich spüre nur den Abgrund, der uns trennt.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ebd., 01:00:28-01:00:47 min.



Schönerer (links) erscheint stark und selbstbewusst, Lueger (rechts) hingegen schwach und unsicher
(Quelle: Filmarchiv Austria)

Lueger ist sehr dankbar, dass Schönerer trotz des toten Schönerianers zu ihm gekommen ist und verurteilt die gewaltsamen Ausschreitungen. Schönerer erzählt jetzt vom toten Luegerianer und ist empört, anscheinend lassen seine Mitmenschen ihn nur von seinem toten Anhänger wissen, um ihm Freude zu bereiten. Lueger bestreitet diesen Vorwurf vehement. Schönerer betont, dass er Lueger gleichzeitig bewundert und hasst. Er übernimmt die Verantwortung für den Tod des Studenten und ist nicht hier, um über die Folgen ihrer ideologischen Differenzen zu sprechen. Lueger ist voller Leidenschaft und klagt:

„Zwei Deutsche haben sich den Schädel eingeschlagen, und rund um uns toben unsere Feinde vor Vergnügen.“¹⁶⁸

Trotzdem kann es für Schönerer keine Versöhnung geben, denn die Politik von Lueger war aus seiner Sicht gegen Deutschland gerichtet. Lueger will nicht von Tagespolitik sprechen, er ist überzeugter Monarchist, wo hingegen Schönerer ein großdeutsches Reich herbeisehnt. Gerade die Tatsache, dass Lueger Bürgermeister ist, stellt für Schönerer eine „Verpflichtung der Kompromisslosigkeit“ dar. Er wirft Lueger vor, nur aus Sentimentalität an Österreich-Ungarn festzuhalten. Dieses sollte seiner Ansicht nach zerschlagen und durch Großdeutschland ersetzt werden. Schönerer wirft Lueger vor, dass er nicht den Mut hat, eine Krise herbeizuführen, die aber nötig wäre, um eine Neuordnung des Reichs zu ermöglichen. Das Herz, das es benötigt, um diese Krise herbeizuführen, hat Schönerer. Er ist davon

¹⁶⁸ Ebd., 01:03:10-01:03:15 min.

überzeugt, dass es in der Zukunft ein Reich aller Deutschen geben wird und, dass jene, die das zu verzögern versuchen, ein Verbrechen an der Geschichte begehen, die sich „nicht vergewaltigen“ lässt. Er wirft Lueger vor, trotz seiner Talente nur in seiner eigenen Zeit zu leben, wohingegen er selbst über den Tellerrand hinausblicke. Lueger fragt in naivem Tonfall:

„Kann man nicht der Zeit überlassen, was die Zeit alleine zustande bringen kann?“¹⁶⁹

Er wird daraufhin belehrt, dass dies nicht möglich sei. Im direkten Vergleich wirkt Schönerer stärker, dominierender, beinahe vernünftiger als Lueger. Dieser bittet ihn schließlich:

„Halten sie ihre Hand auch über meine kleinen Aussagen.“¹⁷⁰

Er sieht in Schönerer den einzigen, von dem er sich eine „freudige Zukunft“ erhoffen kann. Dem fast blinden Lueger ist allerdings entgangen, dass Schönerer mittlerweile wieder den Raum verlassen hat. Zu seinem Diener Pumerer sagt Lueger im Anschluss nur:

„Er ist furchtbar und unbarmherzig, wie die Zukunft, die über uns kommt. Ich habe für zwei Dinge gelebt, für den Kampf und für die Kinder. (..) Er lebt nur für den Kampf, ist er stärker?“¹⁷¹

Der Kommerzialrat hat währenddessen seinen Ruin eingesehen. Er begegnet noch einmal seinem Sohn, der ihn weiterhin verachtet. Die Szene wird von wehmütig-dramatischer Musik untermalt. Das Bild, das den Vater die Treppe hinauf, den Sohn die Treppen hinunter gehend zeigt, besitzt nicht nur in emotionaler, sondern auch in ideologischer Hinsicht große Symbolkraft. Schließlich bricht der Kommerzialrat in seinem Anwesen zusammen. Anschließend sehen wir einen Wechsel zwischen festlichen Bildern aus dem Rathaus und den letzten lebenden Momenten von Lueger.

¹⁶⁹ Ebd., 01:08:16-01:08:22 min.

¹⁷⁰ Ebd., 01:09:40-01:09:46 min.

¹⁷¹ Ebd., 01:10:08-01:10:32 min.



Vater und Sohn stehen symbolisch für einen gesellschaftlichen Disput (Quelle: Filmarchiv Austria)

Noch am Sterbebett fragt Lueger nach Schönerer, denn er wüsste nun den Weg. Schönerer ist aber nicht mehr im Rathaus, er spaziert durch einen Park im Selbstgespräch:

„Ein großartiger Bürgermeister Hut ab, aber von Politik verstehen sie einen Dreck. Haier Popeier Sozialismus ist das. (...) „Nichts als Fassaden, wenn der Sturm kommt, wird die Welt sehen, dass alles schon längst zusammengebrochen ist, das ganze Österreich-Ungarn.“¹⁷²

Daraufhin sieht man wieder die tanzende Menschenmenge im Rathaus, mittendrin den Bürgermeister, der schwach wird und so schnell wie möglich den Raum verlässt. Trotz der heiteren Walzerklänge spürt man, dass sich Schlimmes anbahnt. Plötzlich hört die Musik auf, und die Menschen beginnen um Lueger zu weinen. Sein Arzt meint, dass es bis zu dessen Tod noch einige Zeit dauern werde, und die Ballgäste warten nun unruhig auf eine Nachricht. Schließlich bleiben nur Maria Anschütz und der junge Lechner übrig. Obwohl er bereits im Sterben liegt, fragt Lueger noch nach der Pensionsregelung des armen „kleinen Mannes“ und der „Schweinerei“ rund um die Baugründe. Bis zuletzt wird er als selbstloser „Stadtvater“ inszeniert, der sich um „sein Wien“ kümmert. Aber dann ist es so weit, Lueger stirbt und die Nachricht wird an die letzten noch Anwesenden im Rathaus überbracht:

¹⁷² Ebd., 01:18:32-01:20:49 min.

„Herr Doktor Karl Lueger ist nicht mehr.“¹⁷³

Die letzte Aufnahme zeigt eine Masse von Menschen vor dem Wiener Rathaus, die ihren Hut ziehen und in den Himmel emporschauen. Einer von ihnen ist Georg von Schönerer, der sichtlich betroffen ist, der aber als Visionär eindeutig noch Großes vorhat. Wo Karl Lueger versagt hat, soll er nun ansetzen. Sein Blick zeugt von einem unbeugsamen Tatendrang. Eine Fahne schwingt über Wien, die Musik ist dramatisch. In einem großen Schriftzug steht „Ende“, und der Abspann des Films beginnt.



Georg von Schönerer inmitten der trauernden Menschenmasse vor dem Rathaus (Quelle: Filmarchiv Austria)

4.2. Wien als ideologische Bühne

Wien fungiert in „Wien 1910“ nicht als historisch rekonstruierter Ort, sondern als visuell und narrativ strukturierter Bedeutungsraum. Die Stadt wird – ganz im Sinne einer „Polisphere“ Greiners – zum Erfahrungsraum, in dem ästhetische Gestaltung und politische Bedeutung untrennbar miteinander verschränkt sind. Diese Inszenierung Wiens übernimmt dabei eine doppelte symbolische Funktion: Sie erscheint einerseits als bedrohte, politisch zersetzte und

¹⁷³ Ebd., 01:23:50-01:23:52 min.

von Unruhe geprägte Hauptstadt eines bröckelnden Habsburgerreichs – andererseits wird sie in Zusammenhang mit dem „Stadtvater“ Karl Lueger auch als Zentrum einer möglichen nationalen Renaissance dargestellt. Das Wien um die Jahrhundertwende wird aus Sicht der NS-Propaganda zu einem Ort, der symbolischen Niedergang und ideologische Hoffnung auf eine „Deutsche Zukunft“ gleichermaßen verkörpert.

Um die gesellschaftlichen Konflikte, politischen Krisen und ethnisch-religiösen Auseinandersetzungen effektiv zu inszenieren, bedient sich der Film typischer Methoden des klassischen „Wiener Films“. So gibt es zum Beispiel dramatische musikalische Untermalungen, nostalgische Szenensettings und eine emotional aufgeladene Handlung. Der Wiener Walzer, das Rathaus, der kaiserliche Hof – alles steht symbolisch nicht nur für die Widerspiegelung des historischen Wiens, sondern auch für den immer näherkommenden Zerfall dieser vergangenen Welt. Der Gemeinderat, der jüdische Kiosk, aber auch das Büro von Viktor Adler werden allesamt Orte eines politischen Kulturkampfes, den es für das „Deutsche Volk“ zu gewinnen gilt.

Gerhard Pauls Visual History bietet den idealen Zugang, um das hier gegebene Spannungsfeld analytisch einzuordnen. Paul unterscheidet drei Ebenen der Bildverwendung in der Geschichtswissenschaft: Bilder als historische Quelle, als kommunikative Medien und als generative Kräfte, die selbst Geschichte formen. „Wien 1910“ wirkt auf allen drei dieser definierten Ebenen in folgender Weise: Als Quelle dokumentiert der Film die Ästhetik und Rhetorik der nationalsozialistischen Propaganda und Geschichtsschreibung in den Kriegsjahren 1942/43, die sich, bedingt durch einen vorhergehenden Wandel im Kriegsgeschehen, deutlich von jenen der früheren NS-Propagandaproduktionen unterscheiden. Als kommunikatives Medium vermittelt der Film ein explizites politisches Narrativ, das die Existenz und Aufrechterhaltung des „Dritten Reichs“ durch eine Wiederherstellung und Erhaltung „Deutscher Werte“ legitimieren soll. Als generative Kraft erzeugt der Film ein eigenes, an die NS-Doktrin angepasstes, Geschichtsbild. Die Idee, dass Wien nur durch einen antisemitischen, autoritären „Volksführer“ aus seinen Krisen befreit wurde, wird den Zuseher:innen als historische Richtigkeit vermittelt.

Die Stadt Wien wird somit zu einer Metapher für den gescheiterten Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, in dem das Deutschtum durch jüdischen Einfluss, den Sozialismus, dem Großkapital und der Monarchie bedroht wird. Die klar definierten Kontrahenten Luegers – der

Kommerzialrat Lechner, Viktor Adler und die jüdischen Bürger:innen im Allgemeinen – scheinen das Stadtbild zu dominieren und die Fäden hinter der bröckelnden Fassade der glorreichen Welt der Habsburger zu ziehen. Die filmische Antwort darauf ist Karl Lueger, der als moralischer Ankerpunkt und „Stadtvater“ inmitten dieser so instabilen Zustände als Hoffnungsträger dient. Damit verbunden wird ein ständiger Wechsel zwischen Melancholie und Aufbruch vermittelt. Die Musik verändert sich laufend zwischen romantischer Walzer- und bedrohlich klingender Blasmusik. Wien dient nicht primär als geografischer Ort, sondern stellt einen Emotionsraum dar, in dem sich politische und soziale Konflikte aufladen und ausgetragen werden. Die finale Szene ist ein gutes Beispiel für diese emotionale Komponente. Mit dem Tod Luegers sehen wir die Wiener:innen – unter ihnen auch Georg von Schönerer – vor dem Rathaus stehen, sie blicken in den Himmel empor. Wien steht still, um Abschied von seinem „Stadtvater“ zu nehmen, und gleichzeitig ist nun der Weg für das von Schönerer sehnlich herbeigewünschte große „Deutsche Reich“ frei. Die Stadt als der zentrale Handlungsort des Films bildet eine ideologische Brücke zwischen dem gescheiterten Vergangenen und der großen Zukunft, die sich daraus emporheben soll.

4.3 Die Feindbilder und ihre Inszenierung in „Wien 1910“

Die im Film „Wien 1910“ konstruierten Feindbilder erfüllen weniger die Funktion historischer Erklärung, als jene politischer Emotionalisierung, indem sie komplexe gesellschaftliche Konflikte in visuell eindeutige Bedrohungsszenarien überführen. Wie alle zentralen Propagandafilme des Nationalsozialismus lebt auch „Wien 1910“ von der dramatischen Inszenierung klar definierter Feindbilder. Ziel war die Konstruktion einer feindlich gesinnten und hinterlistigen Umwelt, die sich gegen den heldenhaften Protagonisten Karl Lueger verschwört. Die feindlichen Kräfte werden personifiziert dargestellt und scheinen sowohl Wien als auch die „Deutsche Kultur“ von innen heraus zu bedrohen. Unter strengen politischen Vorgaben wurden die Charaktere und Protagonist:innen des Films inszeniert und dargestellt. Der Film lebt von seiner konstanten Atmosphäre der Bedrohung. Das Publikum soll sich keine Sekunde lang in Sicherheit wiegen, denn hinter jeder Ecke scheinen Gefahren zu lauern.

4.3.1 Der Aufbau einer Bedrohung von innen

Schon in der ersten Szene des Films wird eine klare Botschaft vermittelt: Wien ist bedroht. Die heile Welt, wie sie das Publikum aus den so beliebten „Wiener Filmen“ kennt, droht in „Wien 1910“ jede Sekunde zusammenzubrechen. Auch, wenn es noch nicht alle ahnen,

scheint ein Untergang der Habsburgermonarchie unumgänglich. Zu katastrophal sind die Zustände im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, was besonders in der Hauptstadt Wien – als Schmelzpunkt dieser chaotischen Zustände – zu spüren ist. Die Bedrohung ist aber nicht auf den ersten Blick zu sehen, sie ist nicht militärischer oder externer Natur, sondern sie kommt von innen. Ein Motiv, das stark an die nationalsozialistische Propagandavorstellungen einer „jüdisch-bolschewistischen Verschwörung“ erinnert, die eine bestehende kulturelle und politische Ordnung bedroht.

Sehr schnell werden den Zuseher:innen die großen Gegner Karl Luegers vorgestellt, die sich gegen ihn verschwören und sich an seinem baldigen Tod erfreuen oder sogar einen Profit daraus ziehen. Im Gegensatz zu früheren Hetzfilmen wie „Jud Süß“ oder die „Rothschilds“, gibt es im Falle von „Wien 1910“ nicht ein klares zentrales jüdisches Feindbild, sondern eine allumfassende Bedrohung, die sich aus verschiedenen Faktoren ergibt. Diese Strategie ermöglichte es den Filmemachern, das antisemitische Weltbild des Nationalsozialismus möglichst breit auszuschlachten. Jedem der verschiedenen Feindbilder in „Wien 1910“ wird eine ähnlich starke Gewichtung für die Handlung zugeteilt. Sie wirken im Film als Teile einer vermeintlich organisierten Bedrohung, die sich aus dem Vielvölkerstaat, der Presse und dem „Weltjudentum“ zusammensetzt.

4.3.2 Die vier Feindbilder

Insgesamt lassen sich die übermittelten Feindbilder in „Wien 1910“ klar in vier Kategorien teilen:

1. Der kaiserliche Hof

Von Beginn an wird dem Publikum vermittelt, dass der Kaiser und sein Umfeld Karl Lueger ablehnen. Der baldige Tod des Bürgermeisters wird mit Freude verkündet und herbeigesehnt. Die Hofgesellschaft wird dekadent, abgehoben und weltfremd dargestellt, so wird ein klares antimonarchistisches Bild im Sinne der NS-Doktrin vermittelt. Ein zentrales Element in der Inszenierung des Kaisers ist, dass er keine Sekunde Präsenz auf der Leinwand hat. Seine Abwesenheit verstärkt den Eindruck der völligen Gleichgültigkeit, die der Kaiser und seine Gefolgschaft gegenüber der tatsächlichen Wiener Bevölkerung haben. Die Ablehnung des kaiserlichen Hofes gegenüber Karl Lueger war bekannt. So weigerte sich Kaiser Franz Joseph über mehrere Jahre hinweg, den als Bürgermeister gewählten Lueger in seinem Amt zu

verteidigen. Dennoch bleibt Lueger bis zuletzt der Monarchie als Staatsform treu, was im Film als Naivität und Schwäche dargestellt wird. Georg von Schönerer hingegen hält die Zerschlagung des Vielvölkerstaats der Habsburger, für den Aufbau eines großen „Deutsches Reichs“ für notwendig.



Im kaiserlichen Hof wird die Nachricht über Luegers kritischen Gesundheitszustand übermittelt (Quelle: Filmarchiv Austria)

2. Die jüdische Bevölkerung

Die jüdischen Charaktere in „Wien 1910“ sind mit klassischen antisemitischen Stereotypen behaftet. Sie sprechen mit Akzent, sind opportunistisch, schadenfroh und intrigant – ohne moralische Skrupel, stets auf ihren persönlichen Vorteil bedacht. Im narrativen Gefüge des Films werden sie als unsichtbare Drahtzieher:innen hinter Luegers Diskreditierung inszeniert. Sie erscheinen nicht als offene Gegenspieler:innen, sondern als jene, die im Hintergrund Medien, Kapital und Politik miteinander verknüpfen. Besonders deutlich wird dies in der Figur Viktor Adlers, der mit einem gezielt platzierten Zeitungsartikel großen Einfluss auf die öffentliche Meinung hat. In dieser Darstellung bündelt sich die klassische NS-Auffassung vom „jüdischen Einfluss“, der angeblich über alle zentralen gesellschaftlichen Organe – Presse, Wirtschaft und liberale Eliten – reicht. Das filmische Antisemitismustmuster folgt dabei genau der politischen Rhetorik Karl Luegers: Das Judentum stellt hier eine allgegenwärtige, verschwörerische Macht dar, die im Verborgenen wirkt und den „kleinen Leuten“ die Lebensgrundlage entzieht. Lueger und seine Anhänger:innen werden dagegen als die letzten Verteidiger des „wahren Wiens“ inszeniert – bedroht von einer Allianz aus jüdischem Kapital, liberalem Bürgertum und monarchischer

Obrigkeit. Damit fungiert die jüdische Bevölkerung in „Wien 1910“ nicht nur als ein einzelnes Feindbild, sondern als verbindendes Element aller Bedrohungen.



Links: zwei Juden beobachten die Rauferei zwischen Deutschnationalen; Rechts: ein jüdischer Händler (Quelle: Filmarchiv Austria)

3. Die Presse - repräsentiert durch Viktor Adler

Im Film übernimmt Viktor Adler die Rolle der Presse, die als manipulative und korrupte Macht inszeniert wird. In enger Allianz mit dem Großkapital tritt sie als eine der zentralen Bedrohungen für Karl Lueger auf. Adler erscheint dabei nicht in erster Linie als sozialdemokratischer Politiker, sondern als Sinnbild des „jüdischen Intellektuellen“, der durch Worte, Medienmacht und Agitation die gesellschaftliche Ordnung untergräbt. In der Logik des Films fungiert er so als gefährlicher Opportunist, dessen Pressearbeit Luegers volksnahe Politik zu diskreditieren versucht. Besonders aufschlussreich ist die Szene, in der die Redaktion Adlers von wütenden Lueger-Anhänger:innen gestürmt und verwüstet wird. Diese Szene verweist direkt auf ein reales Ereignis aus dem politischen Leben Georg von Schönerers, der für eine ähnliche Aktion eine Haftstrafe erhielt. Während die historische Tat ein Verbrechen darstellte, wird sie im Film uminterpretiert und nicht als krimineller Akt, sondern als heroischer Ausdruck von Solidarität im Kampf gegen die „Lügenpresse“ bewertet. Damit wird Adler in „Wien 1910“ zur Projektionsfläche einer antisemitisch untermalten Medienkritik.



Links: Viktor Adler als skrupelloser Opportunist; Rechts: Adler und der Kommerzialrat Lechner (Quelle: Filmarchiv Austria)

4. **Das Großkapital - repräsentiert durch Kommerzialrat Lechner**

Der Kommerzialrat Lechner verkörpert im Film die Personifizierung des „skrupellosen Finanzkapitals“. Er wird als kaltherziger Geschäftsmann inszeniert, dessen Streben nach Profit – selbst gegenüber der eigenen Familie – jede moralische Grenze überschreitet. Sein Geiz, seine Intrigen und sein Wunsch, aus Luegers Tod persönlichen Nutzen zu ziehen, machen ihn zu einer negativen Kontrastfigur zum volksnahen Lueger. Lechner vertritt im Nationalrat die liberale Partei, wodurch er zugleich ein politisches Gegengewicht zu Lueger verkörpert. Doch seine Rolle geht weit über das rein Politische hinaus. Er ist der propagandistische Stereotyp des Kapitalisten, in dem sich gleich mehrere Feindbilder der NS-Ideologie bündeln – Liberalismus, materialistische Gier und der Verdacht einer Nähe zum „internationalen Judentum“. Die Gegenüberstellung ist eindeutig: Während Lueger als volksnaher, fürsorglicher Bürgermeister inszeniert wird, erscheint Lechner als kalter Profiteur, der das Wohl der Gemeinschaft zugunsten persönlicher Bereicherung verrät. Auf diese Weise erfüllt Lechner die Funktion, Luegers Heldenrolle umso deutlicher hervortreten zu lassen – und zugleich den antisemitisch codierten Mythos des zerstörerischen Großkapitals zu bestärken.



Kommerzialrat Lechner in seinem teuren Anwesen (Quelle: Filmarchiv Austria)

4.3.3 Antisemitismus als unterschwellige Erzählstruktur

Obwohl „Wien 1910“ nicht ein klar zentriertes antisemitisches Feindbild präsentiert, ist dennoch eine eindeutig antisemitische Linie zu erkennen, die sich wie ein roter Faden durch den Film zieht. Dass diese subtiler erscheint als in den früheren NS-Propagandafilmen, liegt an einer bewusst eingesetzten Strategie. Die Inszenierung der jüdischen Charaktere in „Wien 1910“ ist auf einen Wandel im nationalsozialistischen Kino zwischen 1941 und 1943 zurückzuführen. Der Historiker Wolfgang Sedlic untergliedert in seiner Diplomarbeit „Der Film als Führungsmittel im Dritten Reich“ die antisemitische Erzählstruktur nationalsozialistischer Filme in drei Gruppen:

1. **Karikaturistische Darstellung:** Zu dieser Gruppe gehören jene Filme, die im Jahr 1939 produziert wurden und dadurch gekennzeichnet sind, dass Jüd:innen in erster Linie als „komische Figuren“ oder in Form von Karikaturen dargestellt werden.¹⁷⁴
2. **Kriminalisierende Darstellung:** Unter diese Gruppe fallen Filmproduktionen zwischen 1940 und 1942. Hier werden jüdische Menschen nicht mehr als Spottfiguren dargestellt, sondern als Verbrecher in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. In diesen Filmen wird ausdrücklich vor der „jüdischen Gefahr“ durch einen aggressiven Antisemitismus gewarnt.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Wolfgang Sedlic, Der Film als Führungsmittel im Dritten Reich – Die Strategie der NS-Filmpropaganda und ihr Einsatz in Wien 1938–1945, Dipl. Arb., Universität Wien 1988, 98-99.

¹⁷⁵ Sedlic, Der Film als Führungsmittel, 100.

3. **Subtile Entmenschlichung:** Ab dem Jahr 1941 traten jüdische Figuren verstärkt als Randfiguren auf. Sie sind nicht mehr das zentrale Feindbild im Mittelpunkt der Handlung.¹⁷⁶ Filme, die zwischen 1941 und 1943 produziert wurden, fallen in dieses Schema, so auch „Wien 1910“.

Der Grund für die Rücknahme aus dem Mittelpunkt der Handlung liegt darin, dass zu dieser Zeit die in der Wannseekonferenz systematisch geplante „Vernichtung der jüdischen Rasse“ bereits begonnen hatte. Demzufolge war die Präsenz der jüdischen Bevölkerung im Alltag deutlich zurückgegangen. Ziel war es nun, dem Publikum eine jüdische Weltverschwörung vorzulügen, die die Sicherheit einer stabilen Weltordnung bedroht.¹⁷⁷ Die in den Filmen dargestellten Jüd:innen treten daher nun nur noch als Randfiguren auf. Mittels symbolischer Gesten und stereotypischer Darstellungen wurde die angebliche Bedrohung, die von den jüdischen Menschen ausging, aber umso stärker vermittelt. In diesem Licht wirkt der zunächst abgeschwächt und subtil auftretende Antisemitismus umso tiefgreifender und gefährlicher. Das Bild einer globalen „jüdischen Weltverschwörung“ wurde propagiert, ohne ein klares, greifbares Einzel-Feindbild zu inszenieren.

Dennoch ist Antisemitismus in der Dramaturgie des Films allgegenwärtig – gerade, weil er eng mit der historischen Figur Karl Lueger verbunden ist. Dessen antisemitische Rhetorik wird im Film unterschwellig, aber kontinuierlich vermittelt. Explizit antisemitische Aussagen sind selten, erfüllen aber in wesentlichen Schlüsselpassagen eine deutliche Wirkung. So sagt Lueger, als er vom spekulativen Börsengeschäft des Kommerzialrats Lechner erfährt, in bitterem Ton darauf:

„(..) *Der Kommerzialrat Hand in Hand mit den Juden!* (..)“¹⁷⁸

Noch deutlicher wird Luegers Haltung in jener Szene, in der er Waisenkindern die Wiener Bezirke erklärt. Über den zweiten Bezirk – einen historisch jüdisch geprägten Bezirk – sagt er:

¹⁷⁶ Ebd., 100.

¹⁷⁷ Ebd., 102.

¹⁷⁸ E.W. Emo, „Wien 1910“, DVD, 85 Minuten, Wien-Berlin, 1943 00:39:38-00:39:40 min.

„(..) Da wohnt das schwere jüdische Geld, wo der Neid, die Habsucht, der Hass und alle sieben Todsünden wohnen. (..)“¹⁷⁹

Die Rolle des aggressiveren, offen gewalttätigen Antisemiten übernimmt im Film nicht Lueger selbst, sondern der Sohn des Kommerzialrats Lechner. Verkörpert von O.W. Fischer, repräsentiert er die nächste Generation fanatischer Lueger-Anhänger:innen, die auch vor Gewalt nicht zurückschrecken, um den vermeintlichen „Volksfeind“ zu bekämpfen. Seine Ohrfeige gegen Viktor Adler im Gemeinderat und die demonstrative Akzeptanz seiner Haftstrafe inszenieren Antisemitismus als eine Form legitimer Notwehr gegen die „inneren Feinde“ der Monarchie. Gerade diese unterschwellige, aber permanent mitschwingende antisemitische Erzählstruktur macht „Wien 1910“ kulturhistorisch so brisant: Der Film verbindet die Heroisierung Luegers mit dem Bild einer Bedrohung, die nur durch einen radikaleren Deutschnationalismus und Antisemitismus überwunden werden kann, als ihn Lueger vertritt – ein Gedanke, den Adolf Hitler in „Mein Kampf“ ausdrücklich aufgriff.



O.W. Fischer als junger radikaler Antisemit, rechts neben ihm Viktor Adler (Quelle: Filmarchiv Austria)

Hitler sah – trotz der Bewunderung seiner politischen Fähigkeiten – im opportunistischem Antisemitismus Luegers ein Versäumnis, weil ihm die daraus resultierenden Konsequenzen nicht radikal genug waren. Der Historiker Johannes Hawlik schrieb dazu:

¹⁷⁹ Ebd., 00:54:18-00:54:26 min.

„(..) Daß Lueger von Hitler in mancher Hinsicht als Vorbild und politischer Mentor betrachtet wurde, steht außer Frage. Aber es war wohl weniger sein Antisemitismus als sein politischer Stil, der Hitler beeindruckte. Es war die Tatsache, daß Lueger als einer der ersten die Notwendigkeit erkannt hatte, die Massen auf seine Seite zu bringen, die politischen Streitpunkte zu personalisieren und mit leidenschaftlichem Einsatz zu emotionellen Themen umzuformen. (..)“¹⁸⁰

Die Darstellung des Antisemitismus in „Wien 1910“ verdeutlicht, wie eng die filmische Inszenierung mit der politischen Ideologie des Nationalsozialismus verwoben ist. Antisemitismus ist dabei nicht nur das zentrale ideologische Motiv, sondern er ist ein narratives Bindeglied zwischen den historischen Figuren und dem inszenierten allesumfassenden Bedrohungsszenario.

4.4 Die Dualität zwischen Karl Lueger und Georg von Schönerer in „Wien 1910“

Die beiden zentralen Protagonisten des Films sind Karl Lueger und Georg von Schönerer. Während in den vorangegangenen Kapiteln bereits auf ihre politischen Biografien und ideologischen Positionierungen eingegangen wurde, widmet sich dieser Abschnitt der filmischen Inszenierung ihrer Gegensätzlichkeit – einer dramatisch zugespitzten Dualität, die dem Film eine bedeutende ideologische Funktion verleiht. Wie nahe diese Inszenierung an der historischen Realität liegt, lässt sich nur bedingt beurteilen. Dennoch ist es möglich, anhand historischer Fakten und des zeitgenössischen Kontexts zu den beiden Charakteren eine kulturpolitische Einordnung vorzunehmen.

Der Theaterwissenschaftler Vrääth Öhner beschreibt in seinem Beitrag „Zum nationalsozialistischen Luegerbild in Wien 1910“ ein „symbolisches Ungleichgewicht“ zwischen den beiden Figuren Lueger und Schönerer.¹⁸¹ Dieses sei auf den Versuch des Regisseurs E.W. Emo zurückzuführen, die von Joseph Goebbels vorgegebene Forderung einzuhalten, keine Propaganda, sondern Kunst zu schaffen. Öhner bemängelt, dass der kurze – wenn auch dramaturgisch eindrucksvolle – Auftritt Schönerers gegen Ende des Films nicht ausreiche, um dieses Ungleichgewicht auszugleichen. Die entscheidende versöhnende Synthese, um beide Charaktere als gleichwertig erscheinen zu lassen, fehlt seiner Ansicht nach.

¹⁸⁰ Hawlik, Der Bürgerkaiser, 198.

¹⁸¹ Vrääth Öhner, Zum nationalsozialistischen Lueger-Bild in Wien 1910, in: Wien im Film – Stadtbilder aus 100 Jahren, Wien 2010, 95.

Dieser Einschätzung lässt sich allerdings widersprechen. Zwar fällt Schönerers tatsächliche Bildschirmzeit deutlich kürzer aus als jene Luegers, doch seine Präsenz ist durch den gesamten Film hindurch spürbar: Durch wiederholte Bezugnahmen, Ankündigungen seiner Ankunft und die gespannte Erwartung Luegers auf ein letztes klärendes Gespräch mit seinem ideologischen Gegenspieler. Die beiden Protagonisten können nicht nur als gleichwertig betrachtet werden, sondern Schönerer kann durchaus als die für die Handlung des Films entscheidende Rolle betrachtet werden.

Georg von Schönerer wird von Beginn an als Hoffnungsträger eines neuen herannahenden Zeitalters symbolisch aufgeladen. Karl Lueger hingegen wird als schwacher, von Intrigen bedrohter Mann dargestellt, der trotz Krankheit und Isolation noch immer unbeugsam seine Vision eines sozialen und gerechten Wiens verteidigt. Rudolf Forster stellt in seiner Inszenierung von Karl Lueger einen sensiblen und empathischen Menschen dar, der sich für die „kleinen Leute“ einsetzt und in deren missliche Lage hineinversetzen kann, und dessen Reformpolitik aus innerer Überzeugung erfolgt. Szenen wie sein Auftritt im Gemeinderat, wo er sich gegen Opportunismus und Parteienstreit für das Gemeinwohl ausspricht, unterstreichen seine volksnahe Heldenrolle. Die Wertschätzung, die Adolf Hitler für Luegers politische Rhetorik aussprach, wird im Film eindeutig wiedergegeben. Den Wiener Bürgermeister aber als eindeutigen Helden der Geschichte zu inszenieren, würde nicht mit dem Bild übereinstimmen, das Hitler von Lueger propagierte. So wird er zwar als einzigartiger Bürgermeister dargestellt, der zumindest in Wien bis zuletzt unantastbar zu sein scheint. Doch zugleich betont der Film die Begrenztheit seiner Mittel. Einerseits wird Lueger als eloquenter Visionär dargestellt, gleichzeitig erscheint er in vielen Szenen jedoch als zu emotional geleitet und cholerisch. Seine gegnerischen Lager – Kaiserhof, Kapital, Presse, Judentum – erscheinen im Endeffekt übermächtig. Mit Lueger stirbt schließlich auch der letzte Glaube an eine „alte Welt“, die an ihren eigenen inneren Konflikten zerbricht. Obwohl er deutlich mehr Bildschirmzeit hat als Schönerer, spürt man dennoch eine klare Unterlegenheit des Wiener Bürgermeisters gegenüber seinem ideologischen Kontrahenten. In seinem Schaffen als Bürgermeister bleibt er in der filmischen Inszenierung zwar unbestritten, doch darüber hinaus versagen ihm seine Fähigkeiten als in die Zukunft gerichteter Visionär. Die klare Einsicht und innere Ruhe, die Lueger zu fehlen scheinen, besitzt Schönerer in einem hohen Ausmaß.

Die Person Georg von Schönerer fungiert im Kontrast zu Karl Lueger als symbolischer Hoffnungsträger, dessen Ankunft in der zerfallenden Monarchie dringend herbeigesehnt wird. Die deutlich geringere Bildschirmzeit Schönerers ist also keineswegs ein Defizit. Seine lange Abwesenheit im Film trägt nur noch mehr dazu bei, einen mystischen Erlöser aus seiner Person zu formen. Als er schließlich im Rathaus erscheint, wird Schönerer neben Lueger als der weiterdenkende und skrupellosere Politiker dargestellt. Er steht für einen Bruch mit der Monarchie und für einen radikalen Neuanfang, der unaufhaltsam zu sein scheint. Schönerer fungiert somit als symbolischer Auslöser einer politischen Wende, die nach dem Tod Luegers eintreten muss. Der gegenseitige Respekt und Einfluss, aber auch die großen Widersprüchlichkeiten zwischen den beiden, werden klar ersichtlich gemacht. Wo Luegers Werk endet, muss Schönerer ansetzen und deutlich radikaler voranschreiten. Diese Inszenierung trifft exakt auf die Wahrnehmung der beiden Politiker aus der Sicht Adolf Hitlers zu. In seinem Buch „Mein Kampf“ kommentierte Hitler den Antisemitismus von Karl Lueger folgendermaßen:

„(..) Es fehlte die Überzeugung, daß es sich hier um eine Lebensfrage der gesamten Menschheit handle, von deren Lösung das Schicksal aller nichtjüdischen Völker abhängt. (..) Es war ein Scheinantisemitismus, der fast schlimmer war als überhaupt keiner; denn so wurde man in Sicherheit eingelullt, glaubte den Gegner an den Ohren zu führen, wurde jedoch in Wirklichkeit selber an der Nase geführt. (..)“¹⁸²

In der finalen Begegnung der beiden Protagonisten erreicht die ideologische Dualität ihren Höhepunkt: Lueger wirkt sentimental, in seiner Treue zur Monarchie und Nostalgie gefangen, während Schönerer als kompromissloser Vordenker erscheint. Schönerer spricht in dieser Szene gleichzeitig seine Bewunderung und seinen Hass gegenüber Lueger aus. Heinrich George stellt Schönerer imposant und geradezu erdrückend dar, neben dem Rudolf Forster in der Rolle des Lueger schwächling, beinahe hilflos, wirkt. Die Botschaft ist eindeutig: wo Lueger endet, setzt Schönerer fort – und mit ihm beginnt eine „Deutsche Zukunft“. Für diese Zukunft müssen Opfer gebracht werden, das steht für Schönerer fest, und so wird es auch dem Publikum vermittelt. Schönerer wirft Lueger vor, nur um des Friedens Willens nicht eine radikalere Politik durchgesetzt zu haben, die für ein „Deutsches Reich“ jedoch notwendig sei. Die filmische Gegenüberstellung von Karl Lueger und Georg von Schönerer dient hier

¹⁸² Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Adolf Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition, Band 1, 132.

weniger der historischen Darstellung, als der Etablierung ideologischer Leitfiguren, durch die antisemitische und deutschnationale Deutungsmuster narrativ vermittelt werden.

Aus zwei historischen Figuren der Wiener Stadtpolitik wurden so symbolische Protagonisten geschaffen, die sich – sowohl durch ihre ideologischen Gegensätze als auch durch ihre gemeinsamen Feindbilder – ideal dafür eigneten, die komplexe gesellschaftspolitische Konfliktsituation im Wien der Jahrhundertwende zu verkörpern und filmisch in Szene zu setzen, gleichzeitig aber auch die zur Zeit der Filmproduktion aktuellen Kriegsereignisse ideologisch zu legitimieren.

4.5 „Wien 1910“ als Gegenstück des klassischen „Wiener Films“

Obwohl „Wien 1910“ als Tendenzfilm Teil der klar politisch motivierten Produktionen der „Wien-Film“ ist, greift er auf zahlreiche stilistische Elemente des klassischen „Wiener Films“ zurück, allerdings in verfremdeter, geradezu perverser Form. Nostalgie, emotionale Überhöhung und ikonische Walzermusik sind unübersehbar, doch erfüllen sie hier nicht ihre übliche Funktion, eine heitere, sorglose „Wiener Welt“ zu zeigen, vielmehr werden sie gezielt eingesetzt, um das Bild eines untergehenden Wiens zu zeichnen.

Der Kontrast zwischen idyllischen Walzerklängen und abrupt einsetzenden, bedrohlichen musikalischen Motiven prägt die Dramaturgie des Films. Diese musikalische Inszenierung erzeugt den Eindruck eines unwiderruflichen Niedergangs: Die vermeintlich „heile Welt“ der Habsburger Hauptstadt erscheint als Kulisse einer untergehenden Epoche. Mithilfe der gleichen Motive, die in anderen „Wien-Film“-Produktionen ein positives nostalgisches Wien-Bild bestärken, wird in „Wien 1910“ dadurch ein Bedrohungsszenario geschaffen. Zahlreiche Sequenzen des Films scheinen bewusst das nostalgische Bild des kaiserlichen Wiens in Frage zu stellen. Besonders gegen Ende der Handlung werden die symbolischen Sprünge der Darstellungen von prachtvollen Kaiserzeiten zu Szenarien eines herannahenden Untergangs zunehmend intensiver.

Der Ball im Wiener Rathaus, mit ständig wechselnden Bildern von tanzenden Menschenmengen einerseits und dem todkranken Karl Lueger andererseits, ist ein gutes Beispiel dafür. Die wiederholte Einblendung Georg von Schönerers, der im Selbstgespräch Lueger als Wiener Bürgermeister zwar lobt, dessen Politik aber entschieden ablehnt und sogar verurteilt, verstärkt die Wirkung dieser Szene. Gleichzeitig teilt Schönerer erneut seine radikalen Zukunftsideen mit dem Publikum, deren Umsetzung nach dem Niedergang des

spätkaiserlichen Wiens nun nichts mehr im Weg zu stehen scheint. Diese Abkehr von der sentimental Glorifizierung Wiens zeigt ihren Höhepunkt jedoch bereits einige Szenen früher im Film, nämlich in der finalen Konfrontation zwischen Karl Lueger und Georg von Schönerer. Schönerer wirft Lueger vor, er halte aus reiner Sentimentalität an der zerfallenden Monarchie fest – ein direkter Angriff auf das nostalgische Wien-Bild, das der klassische „Wiener Film“ so sehr pflegt. In „Wien 1910“ wird mit diesem Leitbild gebrochen. Nicht die versöhnliche Idylle steht am Ende, sondern der Ruf nach einer radikalen, nationalsozialistischen Zukunft.

Obwohl sich der Film klar an den Darstellungsmustern des klassischen „Wiener Films“ orientiert, werden genau jene umgedeutet. Die nostalgisch aufgeladene Sehnsucht nach einer besseren Zeit wird umgewandelt zu einem mahnenden Untergangsszenario, dem nur ein radikaler Wandel entgegentreten kann. Die Stadt Wien wird zum symbolischen Mittelpunkt eines tiefgreifenden Identitätskonflikts zwischen der alten Welt und einer „Deutschen Zukunft“ im Sinne Georg von Schönerers. Mithilfe der Elemente des „Wiener Films“ gelang es, ein ideologisch aufgeladenes Gegenstück des klassischen „Wiener Films“ zu verwirklichen. Die unterschwellige NS-Ideologie, die in den eskapistischen „Wiener Filmen“ noch geschickt verpackt wurde, zeigt sich in „Wien 1910“ ohne ästhetisierende Maske.

Insgesamt wird deutlich, dass „Wien 1910“ nicht isoliert als Produkt der NS-Filmpropaganda betrachtet werden kann, sondern dass das Werk in einem vielschichtigen historischen und kulturellen Kontext zu betrachten ist. Die im dritten Kapitel aufgezeigten Entwicklungen – das Erstarken des Deutschnationalismus, die ideologische Aufladung von Antisemitismus und die Spaltung zwischen monarchietreuen und radikal-völkischen Kräften – bilden den ideologischen Nährboden, auf dem der Film aufsetzt. Kapitel vier hat gezeigt, wie diese historischen Konfliktlinien filmisch inszeniert und durch die Dualität von Lueger und Schönerer zugespitzt wurden. Gleichzeitig macht die Darstellung des Antisemitismus, sowie die bewusste Umdeutung der ästhetischen Muster des „Wiener Films“ sichtbar, wie sehr „Wien 1910“ einerseits an vertraute kulturelle Codes anknüpfte, andererseits diese jedoch ideologisch verzerrte. Damit steht der Film exemplarisch für die nationalsozialistische Strategie, historische Figuren und populäre Kulturformen zu instrumentalisieren, um ein „künstlerisches“ Werk zu schaffen, das jedoch in Wahrheit einem klaren propagandistischen Zweck dient.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass „Wien 1910“ weit mehr ist als ein nationalsozialistischer Propagandafilm, der historische Ereignisse für ideologische Zwecke verzerrt. Die Analyse hat den Film „Wien 1910“ nicht als Abbild historischer Realität, sondern als visuell und audiovisuell wirksame Quelle dargelegt, deren politische Bedeutung sich vor allem aus ihrer ästhetischen Gestaltung und emotionalen Wirkung erschließt. Der Film stellt ein herausragendes Beispiel dafür dar, wie populäre Filmästhetik und politische Mythenbildung im Sinne der Visual History nach Gerhard Paul – und weiterführend im Sinne einer „Polisphäre“ nach Rasmund Greiner – ineinandergreifen können. Innerhalb der gesamten Produktionsspanne der „Wien-Film“ zwischen 1939 und 1945 nimmt „Wien 1910“ eine Sonderstellung ein: Kein anderer Film verbindet so konsequent die stilistischen Mittel des klassischen „Wiener Films“ – Nostalgie, Walzerklänge, emotionale Überhöhung – mit den propagandistischen Erzählstrategien der NS-Ideologie. Der Film stellt somit ein Lehrstück dafür dar, wie Geschichte mit allen Mitteln des populären Kinos und der spezifischen Tradition des „Wiener Films“ in den Dienst einer totalitären Propaganda gestellt wurde.

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Frage, wie die Figuren Karl Lueger und Georg von Schönerer als historische Projektionsflächen ideologisch überhöht, verzerrt und funktionalisiert wurden, und welche Rolle der Stadt Wien für die NS-Propaganda zugeschrieben werden kann. Die Analyse hat gezeigt, dass die politische und gesellschaftliche Realität Wiens um 1900 bewusst vereinfacht und mythisiert wurde, um ein geschlossenes, scheinbar schicksalhaftes Geschichtsbild zu erzeugen. Karl Lueger wird darin als „Volkstribun“ inszeniert, der Wien vor dem moralischen und wirtschaftlichen Verfall retten soll, während im ideologischen Kontrast dazu Georg von Schönerer als radikale Stimme für einen jungen, aufstrebenden Deutschnationalismus und als potenzieller Wegbereiter für eine deutsche, nationalsozialistische Zukunft steht. Beide Figuren stehen somit exemplarisch für den ideologischen Brückenschlag zwischen den Spannungen der späten Habsburgerzeit und der nationalsozialistischen Idee eines „Deutschen Reichs“.

Hervorzuheben ist, dass „Wien 1910“ seine Wirkung nicht alleine aus offener antisemitischer Hetze schöpft. Vielmehr arbeitet der Film mit der bereits ausführlich beschriebenen subtilen und unterschwelligten Erzählweise, die Antisemitismus, Deutschnationalismus und die Kritik an der Monarchie miteinander verknüpft. So wird ein komplexes, aber suggestives Feindbild aus mehreren Elementen erzeugt. Das historische Wien stellt am Anfang des 20. Jahrhunderts

ein Bollwerk dieser Faktoren dar: Das Judentum erscheint als unsichtbare, zerstörerische Macht, verknüpft mit Großkapital, Presse und Monarchie. Die Vielzahl dieser Feindbilder wurde ausgeschlachtet und zu einem bewussten Zeitpunkt während des Zweiten Weltkriegs inszeniert. Es ist daher wichtig, den historischen Abschnitt zu betrachten, in dem „Wien 1910“ schließlich fertig produziert wurde. Das Jahr 1943 markierte einen zentralen Wendepunkt im Kriegsgeschehen, da mit der Schlacht um Stalingrad und der nicht mehr zu verheimlichenden Niederlage an der Ostfront, eine neue Form der Propaganda etabliert werden musste. „Wien 1910“ schürt mit seiner Handlung den Hass gegenüber mehreren Feindbildern und stärkt den Aufruf nach dem radikalen Wandel und Handeln. So wird Antisemitismus entpersonalisiert und gleichzeitig gemeinsam mit deutschnationalem Gedankengut tief in die Logik des Films eingebettet.

Die bewusste Anlehnung an Hitlers Wiener Selbsterzählung in „Mein Kampf“ zeigt, wie eng der Film an die Propagandaziele der NS-Führung angebunden war. Die von Joseph Goebbels vorgegebene Ambition, keine plumpe Propaganda, sondern scheinbar „große Kunst“ zu schaffen, spiegelt sich in der Inszenierung wider: Die bekannte Bildsprache des „Wiener Films“ wird instrumentalisiert, um ein wehmütig verklärtes, aber zugleich bedrohtes Wien zu zeigen – ein Wien, das Erlösung nur durch radikale „Vordenker“ wie Georg von Schönerer und die späteren noch radikaleren Nationalsozialist:innen erfahren könne. Nicht zuletzt verweist die Analyse auf eine zentrale kulturpolitische Erkenntnis: Die historische Figur Lueger, dessen Antisemitismus oft als „pragmatisch“ relativiert wird, erscheint in diesem Film als Bindeglied zwischen der bürgerlichen, opportunistischen Ausgrenzungspolitik der Jahrhundertwende und der radikalen Gewaltpolitik des Nationalsozialismus. Seine Rolle als Vaterfigur Wiens verleiht der NS-Propaganda historische Tiefe und zeigt dadurch, wie wirksam das Kino als Mittel zur Manipulation kollektiver Erinnerung eingesetzt wurde. Die Beschäftigung mit „Wien 1910“ macht einmal mehr deutlich, dass populäre Bilder – im Sinne einer Visual History, die Ideologie in Narrative übersetzt – Geschichte nicht nur abbilden, sondern selbst aktiv Geschichte kreieren können.

Gleichzeitig offenbart sich die Ambivalenz des Projekts: Das so hochgelobte Vorzeigewerk Joseph Goebbels war finanziell gescheitert und bleibt bis heute als beispielloser kommerzieller Misserfolg der NS-Filmindustrie in Erinnerung. Die propagandistische Botschaft wird klar vermittelt, jedoch ist die gewünschte Intention des Films an seinem eigenen inhaltlichen Rahmen gescheitert. Anhand des Beispiels „Wien 1910“ wird ersichtlich, was geschehen kann, wenn Ideologie und vermittelte Kunstästhetik in Widerspruch geraten.

Interessant ist, dass der kommerzielle Misserfolg scheinbar keine größeren Auswirkungen auf die positive Rezeption des Films von Seiten Joseph Goebbels NS-Propagandastab hatte. Das ist ein weiteres Indiz dafür, dass eine historisch akkurate Darstellung der Umstände nie das eigentliche Ziel der Filmschaffenden war. Ebenso scheint der kommerzielle Misserfolg keine gravierenden Auswirkungen auf die Verantwortlichen und die zuständigen Drahtzieher des Projekts gehabt zu haben. Der Film stellt eine selbstverherrlichende Hommage an die NS-Ideologie dar, die durch die Vermittlung eines verzerrten, überspitzten historischen Narrativs geschaffen wurde. Diese Inszenierung des historischen Wiens führte innerhalb der NS-Partei zu einem ideologischen Bruch, der jedoch auf lange Sicht keine weiteren Folgen mit sich trug. Aus einem kommerziellen Blickwinkel lässt sich „Wien 1910“ somit als klar gescheitertes Propagandaprojekt der „Wien-Film“ einordnen. Das historische Wien hatte dennoch – bis hin zu Adolf Hitlers persönlichem Wienbezug – eine signifikante Bedeutung für die NS-Propaganda.

Das historische Wien zeigt sich hier als symbolischer Handlungsort mit doppelter Wirkung: Es ist einerseits die Stadt der Liebe, des Walzers, der Heiterkeit und der sentimentalischen Nostalgie, andererseits Symbol eines moralischen und politischen Verfalls, der nur durch einen radikalen Wandel überwunden werden kann. Die kulturpolitische Analyse des Films „Wien 1910“ hat bewiesen, dass es sich nicht lediglich um einen weiteren nationalsozialistischen Tendenzfilm handelt, sondern um eine gezielte ideologische Umcodierung des „Wiener Films“ als Genre. Indem vertraute ästhetische Konventionen – Nostalgie, emotionale Überhöhung und historische Rückschau – beibehalten, jedoch gegen ihre ursprüngliche eskapistische Funktion gewendet werden, wird das Wien der Jahrhundertwende zu einer ideologischen Projektionsfläche nationalsozialistischer Geschichtspolitik. In dieser Zweideutigkeit liegt der propagandistische Effekt des Films: Das so vertraute „Wiener Bild“ wird nicht aufgehoben, sondern ideologisch verzerrt und pervertiert. Die heitere Walzerstadt wird zum mythischen Zentrum zahlreicher Feindbilder und sozialer Missstände, aber auch zum Symbol einer nationalen Wiedergeburt. Die These, dass „Wien 1910“ als Gegenstück des klassischen „Wiener Films“ bezeichnet werden kann, lässt sich nach dieser Analyse belegen.

Die Arbeit macht deutlich, dass „Wien 1910“ nicht als historisierender Ausnahmefilm innerhalb der NS-Filmproduktion zu verstehen ist, sondern als gezielt eingesetztes Instrument nationalsozialistischer Kultur- und Geschichtspolitik. Damit zeigt die Analyse, dass der propagandistische Gehalt des Films weniger in expliziten Botschaften als in der strukturellen

Umformung historischer Narrative liegt. Dieser Befund erweitert die bisherige Forschung, indem er „Wien 1910“ nicht nur als Tendenzfilm, sondern als exemplarisches Modell subtiler propagandistischer Geschichtsinszenierung innerhalb der „Wien-Film“-Produktion interpretiert.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich bewusst auf eine exemplarische Analyse des Films „Wien 1910“ und erhebt keinen Anspruch auf eine umfassende Untersuchung der „Wien-Film“-Produktionen. Dadurch können zwar zentrale Mechanismen nationalsozialistischer Geschichtspolitik aufgezeigt werden, eine systematische Vergleichsanalyse mit anderen „Wiener Filmen“ – insbesondere den weiteren Tendenzfilmen – stellt aber noch eine Forschungslücke dar. Ebenso konnte die zeitgenössische Rezeption des Films nur am Rande berücksichtigt werden, obwohl sie wichtige Hinweise auf Wirkung und Akzeptanz propagandistischer Bilder liefern würde. Weiterführende Forschungen könnten hier ansetzen und den Blick sowohl auf vergleichende Filmanalysen als auch auf rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen erweitern. Das Aufzeigen, wie sehr Geschichtsbilder von Machtinteressen durchdrungen werden, und welche langfristigen Wirkungen diese entfalten können, war und ist eine zentrale Funktion der zeithistorischen Geschichtswissenschaft. Auch gegenwärtig scheint unterschwellige Propaganda, der wir in den meisten Fällen schutzlos ausgeliefert sind, so gefährlich wie noch nie in unserem Alltag verankert zu sein. Eine sich immer weiter ausdehnende Medienlandschaft – zum Teil ohne gesetzliche Regulierungen – bietet den idealen Nährboden für einen manipulativen Eingriff in das gesellschaftliche Gedankengut. Die Unterscheidung zwischen Wahrheit und „Fake News“, sowie das Verhindern von xenophober und antisemitischer Ideologie, sind Aufgaben, denen man sich in Zukunft mit großer Entschiedenheit stellen muss. Umso wichtiger ist es daher, in der Geschichtsforschung konstant darauf aufmerksam zu machen, welche fatalen Zustände und Ausmaße das Resultat solcher Methoden sein können. Das stetige Erinnern an die nun immer weiter zurückliegenden, aber bis in die Gegenwart so prägenden, historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts sollte für Historiker:innen der Zeitgeschichte besonders in politisch instabilen Zeiten daher stets ein zentrales Anliegen sein, welches auch für das Verfassen dieser Arbeit entscheidend gewesen ist.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

- Emo E.W., „Wien 1910“, DVD, 85 Minuten, Wien-Berlin, 1943. (Zur Verfügung gestellt durch das Filmarchiv Austria)
- Sassmann Hanns, Drehbuch zu: „Der Bürgermeister von Wien – ein Film aus dem Wien der Rothschildzeit“, Wien 1940. (Zur Verfügung gestellt durch das Filmarchiv Austria)

Sekundärquellen

- Beller Steven, „Vienna and the Jews, 1867 – 1938: A Cultural History“, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Berger Heinrich, Dejnega Melanie, Fritz Regina, Prenninger Alexander, „Politische Gewalt und Machtausübung im 20. Jahrhundert – Zeitgeschichte, Zeitgeschehen und Kontroversen Festschrift für Gerhard Botz“, Böhlau Verlag, Wien 2011.
- Boyer John W., „Karl Lueger (1844–1910). Christlichsoziale Politik als Beruf“, Böhlau Verlag, Wien 2010.
- Britsche Frank, Greven Lukas, „Visual History und Geschichtsdidaktik – (Interdisziplinäre) Impulse und Anregungen für Praxis und Wissenschaft“, Wochenschau Verlag, Frankfurt am Main 2023.
- Buessemer Thymian, „Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung“, Text für das Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, Potsdam 2013.
- Bumberger Wolfgang, „Die Wien Film 1945/46 – österreichische Filmproduktion am Übergang zum Dritten Reich zur Besatzungszeit“, Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2008.
- Daniel Ute, Siemann Wolfram, „Propaganda: Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994.

- Dewald Christian, Loebenstein Michael, Schwarz Werner Michael, „Wien im Film – Stadtbilder aus 100 Jahren“, Wien Museum Czernin Verlag, 2010.
- Drewniak Boguslav, „Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick“, Düsseldorf 1987, S.302
- Dürer Otto, „Zur Geschichte des österreichischen Films“, In: Agnes Bleir Brody: „Geschichte des Films in Österreich“. Ausstellung veranstaltet von der Sektion Film und Fernsehfilm in der Gewerkschaft Kunst und freie Berufe und der VI. Viennale in der Volkshalle des Wiener Rathauses. Wien: Isda & Brodmann 1966.
- Ehrlich Anna, „Karl Lueger. Die zwei Gesichter der Macht“, Amalthea, Wien 2010.
- Fröhlich Elke (Hg.), „Die Tagebücher von Joseph Goebbels“, München 1993–2008.
- Greiner Rasmus, Wahl Chris (Hg.), „Audiovisual History – Film als Quelle und Historiofotie“, Bertz + Fischer, Berlin 2023.
- Hake Sabine, „Popular Cinema of the Third Reich“, University of Texas Press, Austin 2001.
- Hamann Brigitte, „Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators“, Piper, München 2001.
- Hawlik Johannes, „Der Bürgerkaiser – Karl Lueger und seine Zeit“, Herold Verlag, Wien–München 1985.
- Huber Andreas, Erker Linda, Taschwer Klaus, „Der Deutsche Klub – Austro-Nazis in der Hofburg“, Czernin Verlag, Wien 2020.
- Klusacek Christine, Stimmer Kurt, „Ottakring. Vom Gürtel zu den Weinbergen“, Mohl Verlag, Wien 1988.
- Kuppe Rudolf, „Karl Lueger und seine Zeit“, Österreichische Volksschriften, Wien 1933.

- Leidinger Hannes, Rapp Christian, „Der junge Hitler. Prägende Jahre eines Diktators 1889 – 1914“, Katalog zu Sonderausstellung im Haus der Geschichte Niederösterreich 29. 2. 2020 – 7. 2. 2021

- Loacker Armin, „Anschluß im $\frac{3}{4}$ -Takt – Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938“, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1999.

- Maletzke Gerhard, „Propaganda. Eine begriffskritische Analyse“ in: Publizistik 17 (1972), Heft 2, S. 153-164, Springer Verlag, Wiesbaden 1972.

- Mannes Stefan, „Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. Jud Süß und Der ewige Jude“, Teiresias Verlag, Köln 1999.

- Mijnsen Ivo, „Hitler in Österreich – die jungen Jahre eines grausamen Diktators“, Beitrag aus der Neuen Züricher Zeitung vom 22.04.2021.

- Mitterbauer Helga, Balogh András F., „Zentraleuropa – Ein hybrider Kommunikationsraum“, Praesens Verlag, Wien 2006.

- Moritz Verena, Moser Karin, Leidinger Hannes, „Kampfzone Kino – Film in Österreich 1918–1938“, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2008.

- Öhner Vrääh, „Stein des Anstoßes – Zum nationalsozialistischen Lueger-Bild in Wien 1910“, in Dewald et al., „Wien im Film“, Wien Museum Czernin Verlag, Wien 2010.

- Paul Gerhard, „Visual History – Ein Studienbuch“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.

- Penz Christoph, „Dr. Karl Lueger und der nationalsozialistische Propagandafilm Wien 1910“, Diplomarbeit, Wien 1999.

- Pulzer Peter G. J., „Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867–1914“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966.

- Röhrlich Elisabeth, „Migration und Innovation um 1900 – Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende“, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2016.

- Rona Paul, „Der Christlichsoziale Antisemitismus in Wien 1848–1938“, Diplomarbeit, Wien 1991.
- Rudolf Ulrich, „Österreicher in Hollywood“, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2004.
- Schmidl Stefan, „Die ‚Wien Film‘ im Dienst des Dritten Reichs“, Beitrag für die Österreichische Akademie der Wissenschaften, 20.03.2018.
- Schmitz-Berning, Cornelia: „Vokabular des Nationalsozialismus“. Berlin, New York, 2000.
- Schnee Heinrich, „Karl Lueger. Leben und Wirken eines großen Sozial- und Kommunalpolitikers“, Duncker & Humblot, Berlin 1960.
- Schrenk Helene, „Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939 und 1945“, Dissertation, Universität Wien 1984.
- Schwarz Birgit, „Geniewahn: Hitler und die Kunst“, Böhlau Verlag, Wien 2024.
- Sedlic Wolfgang, „Der Film als Führungsmittel im Dritten Reich – Die Strategie der NS-Filmpropaganda und ihr Einsatz in Wien 1938–1945“, Dissertation, Universität Wien 1988.
- Steiner Gertraut, „Traumfabrik Rosenhügel – Filmstadt Wien, Wien-Film, Tobis-Sascha, Vita-Film“, Compress Verlag, Wien 1997.
- Teltscher Rudolf, „Wien die Hauptstadt der Utopien um 1900“, Erhard Löcker GesmbH, Wien 2015.
- Trost Katharina, „Die ‚Wiener Film‘ der Wien-Film während der NS-Zeit“, Diplomarbeit, Wien 2008.
- Walter Fritz, „Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896–1930“, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1981.

- Walter Fritz, „Kino in Österreich. 1929–1945. Der Tonfilm“, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1991.
- Walter Fritz, „Hollywood in Wien – oder die „Wien-Film“ ein Auftrag im Dritten Reich“, in: Rathkolb, Duchkowitsch, Hausjell, „Die veruntreute Wahrheit“, Salzburg 1989.
- Whiteside Andrew G., „Georg Ritter von Schönerer. Allddeutschland und sein Prophet“, Styria, Graz 1981.
- Winkler Christian F., „Wien-Film – Träume aus Zelluloid – Die Wiege des österreichischen Films“, Sutton Verlag, Erfurt 2007.

Weblinks zu verwendeten Online-Beiträgen

- <https://www.ooe-kinos.at/story/oesterreichisches-kino-im-lauf-der-geschichte/>
- <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/filmpolitik>
- <https://www.oeaw.ac.at/detail/news/die-wien-film-im-dienst-des-dritten-reichs>
- https://www.hiwepa.ch/de/blog/die-geburtsstunde-des-deutschen-tonfilms-.html?srsId=AfmBOopWVd-SxEFTeJsBO3qmQWiBwSayig0oVE_G01FX0T-w7IeP6psV
- <https://tv.orf.at/program/orf3/erlebnisbu1410.html>
- <https://wien1x1.at/bev-entwicklung-1/>
- <https://magazin.wienmuseum.at/zur-bilanz-karl-luegers>
- <https://www.mein-kampf-edition.de/?page=band1%2Fp126.html&term=null>
- <https://www1.habsburger.net/de/kapitel/die-wachsende-stadt-wien-am-vorabend-des-ersten-weltkriegs>

Bildrechte

Die Rechte für die aus dem Film dargestellten Bilder wurden dankenswerter Weise von der „Jupiter Film“ zur Verfügung gestellt. Die in der Arbeit verwendeten Ausschnitte wurden vom Filmarchiv Austria angefertigt.