

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die „Wiener Filme“ der Wien-Film
während der NS-Zeit.
Unterhaltung, Antihaltung oder doch Propaganda?

Verfasserin

Katharina Trost

Zur Erreichung des akademischen Grades
der Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte
Matrikelnummer: 9304737
Betreuer: Univ.Prof. Dr. Gerhard Jagschitz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Methodischer Forschungsansatz	6
1.1. Film als Quelle	6
1.2. Spielfilmanalyse und deren Interpretation	9
2. Nationalsozialismus und Film	12
2.1. Nationalsozialistischer Spielfilm.....	12
2.2. Film als Propagandainstrument der Nationalsozialisten	15
2.3. Der „unpolitische“ Unterhaltungsfilm	19
2.4. Organisation der Filmindustrie im Dritten Reich.....	24
3. Hollywood an der Donau: Die Wien-Film	30
3.1. Vorspann: Die Vorläufer der Wien-Film	30
3.2. Hauptfilm: Die Wien-Film von 1939-1945.....	33
3.3. Nachspann: Kein Happy End für die Wien-Film	39
4. Das Genre „Wiener Film“	41
4.1. Definition des Genres „Wiener Film“	41
4.2. Entstehung und Verbreitung des Wiener Films	45
4.3. Das Klischee „Alt-Wien“	49
5. Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien von 1938-1945 (Exkurs)	52
5.1. Wien-Bild von Hitler und Goebbels.....	52
5.2. Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien nach dem Anschluss	54
5.3. „Kulturgroßmacht Wien“ unter Reichsstatthalter Baldur von Schirach	57
6. Wiener Filme der Wien-Film von 1938 bis 1945	62
6.1. Das Wien-Film-Team rund um den Wiener Film	62
6.1.1. Die Regisseure.....	64
6.1.2. Die Schauspieler und Schauspielerinnen	71
6.2. Analyse der einzelnen Wiener Filme im Detail	77
6.2.1. UNSTERBLICHER WALZER (1939)	77
6.2.2. WIENER G'SCHICHTEN (1940)	82
6.2.3. DER LIEBE AUGUSTIN (1940)	86
6.2.4. OPERETTE (1940)	90
6.2.5. WIR BITTEN ZUM TANZ (1941).....	96
6.2.6. BRÜDERLEIN FEIN (1942)	100
6.2.7. WIENER BLUT (1942)	105
6.2.8. WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942)	110
6.2.9. SCHRAMMELN (1944)	115
6.2.10. WIENER MÄDELN (1944/49)	120
7. Die politische Funktion der „Wiener Filme“	126
ANHANG	131
Filmographie Wiener Filme der Wien-Film-GmbH zwischen 1939 und 1945 ..	131
Abkürzungsverzeichnis	141

Quellen und Literaturverzeichnis	142
Archive	142
Zeitzeugen	142
Zeitschriften und Zeitungen	143
Literatur	144
Verwendete Internetseiten	155
Danksagung	156
Lebenslauf.....	157
Abstract.....	158

Einleitung

In unmittelbarer Nähe der Wien-Film in Sievering aufgewachsen, war es für uns Kinder immer eine große Freude, wenn wir im Fernsehen Filme sehen konnten, die mit dem typischen Studio-Emblem¹, das uns vom großen Tor der Atelierseinfahrt so vertraut war, im Vorspann begannen. Als ich zu studieren anfang und mich hier besonders mit der Filmgeschichte auseinander setzte, war ich über die Produktionsjahre und den damit verbundenen historischen Kontext überrascht: Einige dieser österreichischen Klassiker wurden zu einer Zeit hergestellt, in der Österreich offiziell von der Landkarte verschwunden und für sieben Jahre Teil des Dritten Reiches war. Die Handlung vieler dieser Unterhaltungsfilm flieht aus der Gegenwart und spielt in der Habsburgermonarchie mit dem Schauplatz „Wien“. Die Tatsache, dass ein Großteil der so genannten „Wiener Filme“² in der perfekt organisierten nationalsozialistischen Diktatur entstanden ist und noch heute bedenkenlos im Nachmittagsprogramm gezeigt wird, faszinierte mich und warf einige Fragen auf: Diese Arbeit soll die von 1938 bis 1945 von der Wien-Film produzierten „Wiener Filme“ genauer untersuchen und ihrer kulturpolitischen Funktion auf den Grund gehen.

Dabei interessieren mich folgende Fragestellungen: Waren diese Filme nur pure Unterhaltung für die Massen, um das Publikum von der durch die Einschränkungen des Krieges und des nationalsozialistischen Terrorregimes schwer erträglichen Realität abzulenken oder lässt sich aus diesen Streifen eine Antihaltung³ Wiener Filmschaffender gegen die aus Berlin diktierten Maßnahmen herausfiltern? Oder waren die scheinbar harmlosen Filme doch nichts weiter als Instrumente einer bewusst eingesetzten Propaganda?

Zur Beantwortung dieser Fragen sollen die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedingungen der Entstehungszeit der „Wiener Filme“ untersucht werden. Sie dürfen dabei keinesfalls aus diesem Zusammenhang gerissen werden. Wichtig ist dabei, wie die Nationalsozialisten allgemein mit dem modernen Medium Film umgegangen sind. Im Besonderen wird hier von Propagandaminister Dr. Joseph Goebbels die Rede sein, der eine zentrale Rolle in der Filmproduktion während der nationalsozialistischen Diktatur spielte.

¹ Das Wien-Film-Symbol ist eine Raute, in der die Worte „Wien“ und „Film“ zu sehen sind, die durch einen Violschlüssel verbunden werden.

² Eine genaue Filmographie der in dem Zeitraum 1938 bis 1945 entstandenen „Wiener Filme“ befindet sich im Anhang.

³ Sehr oft ist in der Literatur vom „Widerstand“ im Film die Rede, wobei diese Formulierung sicher übertrieben ist. Ich bevorzuge den von Gerhard Jagschitz verwendeten Begriff der „*Antihaltung*“, die „*in einem tolerierten Rahmen des Systems möglich gewesen*“ ist. Zitiert in: Gerhard Jagschitz, Diskussionsbeitrag, In: Der Wiener Film im Dritten Reich, Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienwissenschaft (Hg.), Folge 17 (Wien 1988), Seite 73.

Weiters wird ein Kapitel der österreichischen Filmpolitik vor dem Anschluss sowie der damit Hand in Hand gehenden Entstehung der Wien-Film gewidmet. Die Definition des Genres „Wiener Film“ und dessen Entstehung und internationale Verbreitung wird ebenfalls bearbeitet. Und nicht zuletzt gilt es, den für all diese Filme unverzichtbaren „Alt-Wien“-Mythos auf seinen Realitätsgehalt zu überprüfen.

Zum besseren Verständnis soll noch als Exkurs ein Blick auf das Wien-Bild der damaligen Zeit geworfen und die Wiener Kulturpolitik der Nationalsozialisten beleuchtet werden. Sie nahm schließlich eine Art Sonderstellung im Dritten Reich ein.

Ein Hauptpunkt wird die Darstellung der im Zeitraum von 1938 bis 1945 von der Wien-Film produzierten „Wiener Filme“ sein neben einem Überblick über deren Protagonisten. Ein spezielles Augenmerk werde ich auf den Universalkünstler Willi Forst legen, der mit seiner in der nationalsozialistischen Ära entstandenen Wien-Trilogie⁴ unbestritten der Hauptvertreter dieser Gattung ist. Abschließend und zusammenfassend soll die politische Funktion der Wiener Filme aufgezeigt werden.

Als Quellen dienten mir zahlreiche Klassiker der Filmgeschichte (international und national) sowie wissenschaftliche Beiträge und Analysen von Filmhistorikern. Besondere Verdienste erarbeitete sich auf diesem Gebiet in den letzten Jahren das Team des Filmarchivs Austria, das durch seine erfolgreichen Retrospektiven und wissenschaftlich fundierten Publikationen einen enorm wichtigen Beitrag zur Erforschung der österreichischen Filmgeschichte leistet.

Auch die zahlreich erschienenen Memoiren und Biographien der Regisseure und Schauspieler wurden nicht außer Acht gelassen, da sie trotz der vielen schwer nachweisbaren Anekdoten doch die Zeugnisse von Zeitzeugen sind.

Als Primärquellen dienten mir zum einen die Filme selbst. Vorliegende Filmversionen sind zum Teil VHS-Kassetten im Fernsehen gesendeter Filme bzw. die Kauf-DVD einer vom Filmarchiv Austria editierten Fassung von WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1943). Einige Filme konnte ich auch im Rahmen von Retrospektiven auf der Kino-Leinwand bzw. im Kinosaal des Filmarchivs Austria sehen, sodass ich die unterschiedliche Wirkung von Groß- und Kleinformat spüren konnte.

Weiters durchforstete ich Aktenmaterial in diversen Archiven in Wien (siehe Anhang).

Abschließend möchte ich noch darauf hinweisen, dass in der Erforschung der Filmgeschichte Österreichs in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg eine undifferenzierte Herangehensweise vorherrschte, die dann von einer sehr kritischen jungen Generation abgelöst wurde. Ich betrachte meine Arbeit als Synthese dieser beiden Anschauungen.

⁴ Gemeint sind die Filme OPERETTE (1940), WIENER BLUT (1942) und WIENER MÄDELN (1944/49).

1. Methodischer Forschungsansatz

1.1. Film als Quelle

„[...] jedes scheinbar dokumentarische Bild [ist] auch Konstruktion und jeder Spielfilm Realität“
Susanne Schattenberg⁵

Heutzutage steht außer Frage, dass Filmdokumente, sowohl fiktionale als auch nonfiktionale, der Geschichtswissenschaft als wertvolle Quelle für das 20. Jahrhundert dienen können und nicht vernachlässigt werden dürfen. Noch bis in die achtziger Jahre war, wenn überhaupt, meist nur der „die Realität abbildende“ Dokumentarfilm als Sekundärquelle zugelassen.⁶

„Die vermeintliche Authentizität und die Anschaulichkeit des Mediums haben seit jeher dazu verleitet, die in den Filmen vollzogene Rekonstruktion der Wirklichkeit mit ihrem getreuen Abbild zu verwechseln.“⁷

Mittlerweile hat sich die Tatsache durchgesetzt, dass **beide** Gattungen ein mit filmischen Mitteln aufgebautes Sinneskonstrukt darstellen, hervorgerufen durch die selektiv und daher manipulierend verwendeten Kameraeinstellungen, Schwenks, Montagen und Ähnliches. Es ist deswegen auch im Umgang damit und in der Analyse kein grundsätzlicher Unterschied zu machen.⁸

Einer der Gründe für die lange Marginalisierung der „Quelle Film“ war ganz banal die technische Möglichkeit, sich in der Praxis mit den einzelnen Filmen intensivst auseinander zu setzen. Die Erfindung des Videorecorders und später des DVD-Recorders kam hier zu Hilfe. Zum anderen erhoben sich viele Fragen zum methodischen Zugang und zum Problem der Quellenkritik. Bei letzterem gilt, wie bei allen Zeugnissen, mit denen der Historiker arbeitet, dass erst durch den Vergleich mit anderen Quellen die tatsächliche Verlässlichkeit überprüft

⁵ Susanne Schattenberg, Als die Geschichte laufen lernte – Spielfilme als historische Quelle? Das Beispiel sowjetischer Werke der dreißiger Jahre, In: Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa (<http://www.vifaost.de>), Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Band 2, Online unter <http://epub.ub.uni-muenchen.de/566/1/schattenberg-film.pdf> (9. Mai 2008), Seite 4.

⁶ Siehe Johannes Etmanski, Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze, In: Topitsch, Klaus und Brekerbohn, Anke (2004): „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa (<http://www.vifaost.de>), Digitale Osteuropa-Bibliothek: Reihe Geschichte, Band 11, Online unter <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf> (9. Mai 2008), Seite 67f.

⁷ Günter Rieder, Den Bilderschatz heben – vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film, In: Institut für deutsche Geschichte Tel Aviv (Hg.), Medien – Politik – Geschichte (Göttingen 2003), zitiert in: Gernot Heiss, Film als Quelle, In: Geschichte in Bildern? Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit (6.Jg. 2006, Heft 2/99 – 108), Seite 102.

⁸ Siehe Gernot Heiss, Film als Quelle, In: Geschichte in Bildern? Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit (6.Jg. 2006, Heft 2/99 – 108), Seite 103. Heiss weist weiters darauf hin, dass trotz dieser Übereinstimmung nicht vergessen werden darf, dass der Dokumentarfilmer im Gegensatz zum Spielfilmregisseur in der Regel durchaus beabsichtigt, „über Reales berichten zu wollen“, siehe ebd.

werden kann.⁹ Die Methodik richtet sich nach der jeweiligen Fragestellung des Forschers, eine Filmanalyse ist aber unumgänglich.¹⁰

Welche für den Historiker verwertbaren Informationen können Filme nun beinhalten? Filmdokumente sind immer Quellen, aus denen der Geschichtswissenschaftler Hinweise über das soziale, kulturelle, wirtschaftliche und politische Umfeld ihrer Entstehung herauslesen kann. Weiters kommuniziert der Film bewusst oder unbewusst die Intentionen der Filmemacher sowie die Rezeption durch das Publikum.

Schon Siegfried Kracauer, der Begründer der Filmsoziologie, hatte durch seine nicht unumstrittene Theorie über den Film als „Spiegel der Gesellschaft“ den mentalitätsgeschichtlichen Aspekt des Films betont.

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, dass sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.“¹¹

Diese Wechselwirkung von Filmproduzenten und Publikum kann Schlüsse auf die Motivation der Herstellung von populären Filmen geben. Von „oben verordnet“ wären diese Filme *„ein bewußt eingesetztes Instrument zur Manifestierung der bestehenden Machtverhältnisse“*.¹²

Diese These wurde mehrmals widerlegt, etwa von Richard Taylor, der im unter staatlicher Aufsicht produzierten Spielfilm einen Ausdruck einer erwünschten Realitätsmodifikation sieht. Dora Traudisch weist allerdings darauf hin, dass Film dazu nicht die Macht hat, sondern höchstens die Wahrnehmung von Wirklichkeit bei den Zuschauern verändern kann.¹³

Außer Frage steht allerdings, dass – ob nun mit oder ohne Absicht – immer der herrschende „Zeitgeist“ das Endprodukt prägte. So können Filme Aufschlüsse über bestehende Normen und Werte der jeweils zeitgenössischen Gesellschaft geben.¹⁴

Bei der Beschäftigung mit dem Spielfilm sollte man sich nicht verleiten lassen, sich lediglich auf die dargestellten Themen zu konzentrieren, sondern man muss auch die nicht sichtbaren Elemente beachten:

„Die Kamera enthüllt das wirkliche Funktionieren, denn sie sagt mehr über jeden, als er von sich zeigen möchte. Sie entlarvt das Geheimnis, zeigt die Kehrseiten der Gesellschaft, ihre Fehlleistungen. Sie stößt bis zu ihren Strukturen vor.“¹⁵

⁹ siehe Etmanski, Seite 69.

¹⁰ Zur Einführung in das Thema siehe Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse (München 2002).

¹¹ Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (4. überarb. Auflage, Frankfurt am Main 1999), Seite 11.

¹² Dora Traudisch, Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm (Pfaffenweiler 1993), Seite 44.

¹³ Siehe ebd., Seite 45.

¹⁴ Siehe Schattenberg, Seite 3.

Marc Ferro schlägt eine Art „Gegenanalyse“ dieser verdeckten Botschaften im Besonderen auf der Bildebene vor, die möglicherweise als Widerspruch zur Kernaussage stehen.¹⁶ Die von ihm getroffene Unterscheidung in „manifesten Inhalt“ und „latenten Gehalt“ deckt sich im Groben auch mit der psychoanalytischen Traumdeutung nach Sigmund Freud. Spielfilm als emotionales Erlebnis kann auch mit einem Traum gleichgesetzt werden, in dem sich über Identifikation und Projektion das Unterbewusste sowie verdrängte Ängste und Wunschvorstellungen äußern. Im Kino erwacht man aus einer Traumwelt, sobald die Lichter wieder angehen, die fiktionalen Bilder der Leinwand verschwinden durch den Eindruck der Wirklichkeit der Außenwelt. Nicht umsonst wird die Filmindustrie gerne als Traumfabrik bezeichnet.¹⁷

Für diese Arbeit lässt sich folgendes feststellen: Film und im Konkreten die hier zu untersuchenden Spielfilme dienen als Primärquelle für die Propagandaforschung, für die Absichtsanalyse der Filmemacher und ihrer staatlichen Auftraggeber sowie für ihre Rezeption durch das (Wiener) Publikum. Letzteres ist allerdings sehr schwer zu erforschen, da es keine repräsentativen Umfragen aus der Zeit gibt. Als Grundlage dienen die Besucherzahlen und Filmkritiken, beides gerade im Nationalsozialismus von staatlicher Seite beeinflusste Kriterien. Außerdem soll der „Zeitgeist“ aus den in Historiengewand verpackten Inhalten erfasst werden. Die Flucht in die Vergangenheit wirft die Frage auf: Was wird gezeigt, aber vor allem, was wird nicht gezeigt? Hier geht es nicht unbedingt um die historische Wahrheit der Tatsachen, sondern um deren Interpretation und Manipulation durch den Drehbuchautor und den Regisseur. Der Vergleich von Fiktivem und historischen Fakten kann wiederum zu interessanten Schlüssen führen.

¹⁵ Marc Ferro, Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft, In: Claudia Honegger (Hg.), Schriften und Materialien zur Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse (Frankfurt am Main 1977), Seite 253.

¹⁶ Siehe ebd., Seite 247.

¹⁷ Siehe Faulstich, Grundkurs, Seite 19f.

1.2. Spielfilmanalyse und deren Interpretation

„Ein Film ist schwer zu erklären, da er leicht zu verstehen ist.“
Christian Metz¹⁸

Es gibt zahlreiche Ansätze und Methoden für die Spielfilmanalyse, die im besten Fall ein Zusammenwirken von vielen Wissenschaften ist: Semiologen, Psychologen, Film-, Musik- und Kommunikationswissenschaftler sowie viele andere können durch ihre Kenntnisse wertvolle Beiträge zur detaillierten Erforschung des Spielfilms leisten. Als Historikerin konzentriere ich mich in dieser Arbeit auf den (film-)geschichtlichen Kontext, in dem die Wiener Filme entstanden sind.

Im zweiten Teil dieses Manuskripts steht die Untersuchung der einzelnen in dem gewählten Zeitraum geschaffenen zehn Filme des Genres Wiener Film der Wien-Film-Produktion im Vordergrund. Es soll aber nicht nur das gesprochene Wort analysiert werden, sondern ausgehend von der Mehrdimensionalität des Films, auch Bild und Ton, beides ebenfalls unverzichtbare Quellen zur Bewertung. Als Grundvoraussetzung ist es notwendig, die Sprache des Films¹⁹ zu beherrschen. Die filmischen Zeichen und Codes sollen auf ihre denotative (tatsächliche) und konnotative (assoziative, emotionale) Bedeutung hin entschlüsselt werden.

Unumgängliches „Werkzeug“²⁰ dafür ist die Filmanalyse. Handlungen, Figuren und Bauformen des Films wie Kameraeinstellung, Montage, Mise-en-Scène sollen untersucht werden, um schließlich als Basis für eine genrespezifische Interpretation zu dienen.

Als darstellendes Mittel wurden von jedem Film handschriftliche Sequenzprotokolle angefertigt. Auf genaue Filmprotokolle wird nur bei Schlüsselszenen zurückgegriffen, für die die im Filmarchiv vorhandenen Drehbücher herangezogen wurden.²¹

Als Ausgangsposition dieser Forschungsarbeit liegen folgende Fragestellungen zugrunde: Ist der Wiener Film bewusst von den Nationalsozialisten eingesetzte Propaganda? Oder erkennt man in ihnen, wie vielfach nach dem Krieg betont, eine Antihaltung? Oder dienen sie einfach

¹⁸ Zitiert in: James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien (Hamburg 1995), Seite 160.

¹⁹ Als Grundlage diente mir: ebd.; Monaco weist allerdings darauf hin, dass Film keine Sprache ist, sondern nur „wie eine Sprache“. siehe Seite 158.

²⁰ Um dieses Handwerk zu erlernen, besuchte ich im SS 1996 die Lehrveranstaltung von Lektorin Dr. Gabriele Jutz zum Thema „Einführung in die Spielfilmanalyse“.

²¹ Ein komplettes Filmprotokoll aller zu besprechenden Filme würde den Zeitrahmen sprengen und wäre überdies nicht sinnvoll. Vgl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse (München 2002), Seite 72f.

nur der Unterhaltung des Volkes mit dem Ziel, von der unangenehmen Gegenwart mittels Flucht in die Vergangenheit abzulenken?

Folgende Untersuchungsansätze nach Werner Faulstich²² werden berücksichtigt, die sich häufig überschneiden:

Historischer Ansatz: Dieser versteht sich auf zwei Ebenen. Einmal soll der gesellschaftliche, politische und ideologische Kontext wiedergegeben werden, um so Aufschlüsse und Möglichkeiten über die Intentionen der Produzenten zu erfahren. Hierzu wird auf eine Fülle von filmexternen Daten zurückgegriffen, um die allgemeine Bedeutung des Films als Instrument politischer Propaganda während der Zeit des Nationalsozialismus, die komplizierten Produktionsbedingungen, deren kulturpolitische und wirtschaftliche Aspekte und die besondere kulturelle Rolle der Stadt Wien herauszustreichen. Außerdem soll, weil all diese Wiener Filme in der Vergangenheit spielen, auch ein Blick auf die historischen Ereignisse und die möglicherweise mit ganz bestimmten Intentionen verbundenen Geschichtsfälschungen geworfen werden. Die Frage nach Authentizität der historischen Ereignisse ist in diesem Fall nur zweitrangig.

Soziologischer Ansatz: Die im Film repräsentierten Gesellschaftsformen sollen im Vergleich auf die zeitgenössische Gesellschaft untersucht werden. Im Wiener Film spielt etwa der Adel eine bedeutende Rolle, obwohl es ihn in Österreich nach der Abschaffung der Monarchie offiziell nicht mehr gab. Diese Oberschicht ist in allen Wiener Filmen zu finden und daher eng mit dem Genre verbunden.

Biographischer Ansatz: Die Einbeziehung der Biographie sowie des filmischen Oeuvres eines Regisseurs, der durch seine „Spielleitung“, aber oft auch Mitarbeit am Drehbuch und Schnitt wesentlich die Gestaltung eines Films prägt, lassen Rückschlüsse auf sich wiederholende Merkmale zu. Ähnliches lässt sich auch von Schauspielern sagen, die in immer wiederkehrenden Rollen auf der Leinwand zu sehen sind. Man denke hier etwa an Hans Mosers Bedeutung für den Wiener Film.

Psychologischer Ansatz: Dieser bezieht sich auf die Wahrnehmung und Verarbeitung durch das Publikum und ist Jahrzehnte nach der Uraufführung nur schwer zu analysieren und mangels repräsentativer Zuschauerbefragungen meist spekulativ.

Genrespezifischer Ansatz: Für diese Methode ist zunächst eine genaue Definition des Genres Wiener Film notwendig. Die sich daraus ergebenden genrebildenden, semantischen

²² Siehe Werner Faulstich, Die Filminterpretation (Göttingen 1988), zitiert in: Ulrich von der Osten, NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle“ Filme der Jahre 1934-1945 (München 1998), Seite 291-296.

Merkmale sollen in den zu bearbeitenden Filmen gesammelt und auf ihre Wirkung untersucht werden. Im Besonderen ist das jeweils wiedergegebene Wien-Bild von Bedeutung.

Literaturhistorischer und textgenetischer Ansatz: Auch wenn einige der Wiener Filme auf Büchern, Novellen oder Operetten basieren, sollen die jeweiligen Vorlagen in dieser Arbeit nicht genauer untersucht werden. Sehr wohl bietet sich aber ein Vergleich des Drehbuchs mit dem Film an. Mögliche Änderungen können auf eine ideologische Radikalisierung der filmischen Botschaft verweisen.

Normativer Ansatz: Die im Film vertretenen Normen sollen im Zusammenhang mit dem damals herrschenden Zeitgeist gesehen werden und zu entsprechenden Rückschlüssen führen. Diese das menschliche Handeln stark regulierenden Werte zielen meist darauf ab, eine soziale Ordnung herzustellen oder zu erhalten. So ist etwa das im Wiener Film immer wiederkehrende Thema des Verzichts ein in Zeiten des Krieges typischer Topos.

Auf diesem Grundstock an Informationen, die mittels unterschiedlichster Quellen wie Aktenmaterial, Filmbesprechungen sowie Ergebnissen der Sekundärliteratur gewonnen wurden, baut die Interpretation der Filme im zweiten Teil dieser Arbeit auf.

2. Nationalsozialismus und Film

2.1. Nationalsozialistischer Spielfilm

„Wir, die sowjetischen Filmschaffenden, haben einen Brief vom Genossen Stalin erhalten. Ihr wisst, dass der Genosse Stalin noch niemandem aus einem Bereich der sowjetischen Kunst einen Brief geschrieben hat. Offensichtlich bedeutet dieser Brief, dass unsere Partei die Kinematographie in der Tat für die wichtigste und bedeutendste Kunst hält.“

Za bolschoje kinoiskusstvo/Für die große Filmkunst (Moskau, 1935)²³

„Vielleicht liegt vorläufig auch erst nur das Ziel klar vor uns: Filmkunst als absolute, selbständige Gattung, die siebente und neueste Kunst.“

Oskar Kalbus, Vom Werden Deutscher Filmkunst (Altona-Bahrenfeld 1935)²⁴

„Kunst gestaltet und formt den einzelnen und die Gemeinschaft. Das ist ihre Aufgabe. Hat sie die rechte Wirkung der Persönlichkeits- und Gemeinschaftsbildung, so hat sie ihre Aufgabe erfüllt. Die Aufgabe des Films ist keine andere wie die aller Kunst.“

Heinrich Koch und Heinrich Braune, Von Deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt (Berlin 1943)²⁵

Ähnlich wie die Kommunisten in der Sowjetunion erkannten die Nationalsozialisten von Anfang an die Bedeutung des Mediums Film für die gezielte Verbreitung und Implementierung ihrer Ideologie und erhoben diese zur Kunstform. Während der sowjetische Film der totalitären Epoche sich vorrangig an das politische Bewusstsein wendet, richtet sich der nationalsozialistische Film an die Gefühle und einfachen Instinkte seines Publikums.

„Der Film im Dritten Reich sollte mithelfen, Wertvorstellungen, Denk- und Verhaltensmuster in der Bevölkerung zu festigen und zu verstärken und gemeinsam mit den anderen ‚Führungsmitteln‘ Millionen von Menschen eigenständiges Denken und Fühlen nehmen.“²⁶

In seiner berühmten Rede im Berliner Hotel Kaiserhof am 28. März 1933, kurz nach seiner Ernennung zum Reichspropagandaminister, nannte Joseph Goebbels den Filmschaffenden exemplarisch einige seiner Lieblingsfilme, darunter Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1925), der beweist *„daß Tendenz sehr wohl in einem Kunstwerk enthalten sein*

²³ Zitiert in: Maja Turovskaja, Das Kino der totalitären Epoche, In: Sabine Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller (Hg.), Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht (Wien/Köln/Weimar 1998), Seite 75.

²⁴ Oskar Kalbus, Vom Werden Deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm (Altona-Bahrenfeld 1935), Seite 3.

²⁵ Heinrich Koch und Heinrich Braune, Von Deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt (Berlin 1943), ohne Seitenangaben.

²⁶ Wolfgang Sedlic, Der Film als Führungsmittel im Dritten Reich. Die Strategie der NS-Filmpropaganda und ihr Einsatz in Wien 1938-1945 (Diss., Wien 1988), Seite 6.

kann, und auch die schlechteste Tendenz ist zu propagieren, wenn es eben mit den Mitteln eines hervorragenden Kunstwerkes geschieht.“²⁷.

In der Filmtheorie wurde der Ruf nach einem nationalsozialistischen Revolutionsfilm laut, auch Hitler kritisierte 1939 die mangelnde politische Ausrichtung in der deutschen Filmproduktion.²⁸ Das Aufzeigen von nationalsozialistischen Symbolen wie Parteiabzeichen, Hakenkreuzfahnen, Heil-Hitler-Gruß oder Massenaufmärschen findet man nur in sehr wenigen Spielfilmen der Jahre 1933 bis 1945. Die schon durch den Titel eindeutig deklarierten Filme wie SA-MANN BRAND (1933), HITLERJUNGE QUEX (1933) und HANS WESTMAR (1933), eine Anlehnung an den „Märtyrer der Bewegung“ Horst Wessel, traten zugunsten von scheinbar „harmlosen“ und „unpolitischen“ Unterhaltungsfilmen in den Hintergrund. Von den insgesamt 1094 im Dritten Reich produzierten Spielfilmen haben laut der Untersuchungen von Gerd Albrecht nur 14 Prozent (153 Filme) einen „manifest politisch-propagandistischen Inhalt“.²⁹ Andere Studien sprechen von rund einem Sechstel an direkten Propaganda- und Hetzfilmen.³⁰

Typische nationalsozialistische Topoi sind das Führerprinzip, der Militarismus, die Volksgemeinschaft, die „Blut und Boden“-Ideologie, der Antisemitismus und andere Feindbilder. Um politische Botschaften und Tugenden zu vermitteln, wählte man häufig historische Helden und idealisierte Künstler, deren Leben man als Vorbild inszenierte wie Preußenkönig Friedrich II. (seine Biographie wurde etliche Male auch schon in der Weimarer Republik verfilmt), Otto von Bismarck oder Friedrich Schiller.³¹

Eine eigene „nationalsozialistische Ästhetik“ erkennt man einzig in den Monumentalwerken Leni Riefenstahls³² wie dem Parteitagsfilm TRIUMPH DES WILLENS (1935) und ihren beiden Olympiafilmen FEST DER VÖLKER und FEST DER SCHÖNHEIT (1938)³³. Rainer Rother bemerkt in seinem Artikel „Was ist ein nationalsozialistischer Film?“: „Statt des

²⁷ Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs (Stuttgart 1969), Seite 439.

²⁸ Siehe Viktor Reimann, Dr. Joseph Goebbels (Wien/München/Zürich 1971), Seite 208.

²⁹ Den verbleibenden Rest teilte er in Filme mit latent politischer Funktion und heiterer (47,8 %), ernster (27,0 %) oder aktionsbetonter (11,2%) Grundhaltung. Siehe Albrecht, Seite 110.

³⁰ Siehe Erwin Leiser, „Deutschland erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches (Hamburg 1968), Seite 11.

³¹ Siehe Linda Schulte-Sasse, Entertaining the Third Reich (Durham/London 1996), Seite 9f.

³² Siehe Rainer Rother, Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents (Berlin 2000).

³³ Sabine Hake nennt Veit Harlan neben Riefenstahl als Regisseur, dessen Regiearbeiten von 1933 -1945 der NS-Ästhetik in vollkommener Weise entsprachen. Siehe Sabine Hake, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895 (Hamburg 2004), Seite 131.

deutschen Revolutionsfilms hatte man den ‚deutschen Dokumentarfilm‘ als eine neue, zeitgemäße Form des absoluten Films gefunden.“³⁴

Im nationalsozialistischen Spielfilm wurde trotz des politischen Bruchs und den Forderungen nach einer Zäsur im ästhetischen und künstlerischen Sinn an die filmischen Traditionen und Genres der Weimarer Republik angeknüpft, mit einem großen Unterschied: dem Ausschluss und der Vertreibung der jüdischen Filmschaffenden, die das deutsche Kino von Anfang an geprägt hatten.

Im Gegenzug wurde für die verbliebenen Schauspieler, ganz nach dem großen Vorbild Hollywood, das Starsystem weiterentwickelt. Dieses zeigt zum Teil noch bis heute seine Wirkung, wenn man an die Popularität von Künstlern wie Zarah Leander, Hans Albers und Heinz Rühmann bis in die Gegenwart denkt. Dabei werden sie kaum mit der Zeit des Dritten Reiches in Verbindung gebracht. Betrachtet man die Filme auf dem DVD-Markt³⁵ genauer, ist auf den Umschlaghüllen lediglich von den „Großen Deutschen Filmklassikern“ die Rede. Ein vorbildhaftes Beispiel stellt die Darstellung der Spielfilme auf der Internetseite www.filmportal.de dar, wo alle Produktionen der nationalsozialistischen Ära gekennzeichnet sind. Ein spezieller Link führt zu einem informativen Aufsatz über den historischen Hintergrund der Entstehungszeit dieser Filme.

„Dies geschieht nicht zuletzt als Hinweis darauf, dass auch Inhalte, zeitgenössische Materialien sowie Auszeichnungen und Prädikate der betroffenen Filme unabhängig vom einzelnen Werk als Teil der nationalsozialistischen Produktions- und Rezeptionsgeschichte zu betrachten sind.“³⁶

³⁴ Rainer Rother, Was ist ein nationalsozialistischer Film?, In: Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel (Hg.), Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 12 (Stuttgart, Dezember 2001), Seite 1108.

³⁵ Siehe Angebot auf www.amazon.de (3. April 2008).

³⁶ siehe Hinweis zur Dokumentation der Filme der NS-Zeit bei [filmportal.de](http://www.filmportal.de) <http://www.filmportal.de/df/26/Artikel,,,,,,,,,F3AC85FAEDC6AD14E03053D50B377C9C,,,,,,,,,,,,,html>, (3. April 2008).

2.2. Film als Propagandainstrument der Nationalsozialisten

„... der Film [ist] durch seine Eigenschaft, primär auf das Poetische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle einzuwirken, massenpsychologisch und propagandistisch von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung.“
Alfred Rosenberg, Blut und Ehre (1939)³⁷

Hitler und Goebbels galten beide als große Filmfans, was nicht zuletzt aus zahlreichen Tagebucheintragungen des Propagandaministers hervorgeht. Sogar kurz vor dem Untergang des Dritten Reichs im März 1945 schreibt er: „Man wundert sich darüber, dass das deutsche Volk noch Lust hat, überhaupt ins Kino zu gehen.“³⁸ Auch Hitler ließ sich in seinem Heimkino allabendlich mehrere Filme vorführen, wobei er „Gesellschaftskomödien mit plattem Witz und sentimentalem Ausgang“³⁹ am meisten schätzte. Zu seiner Sammlung gehörten auch 18 Mickey-Maus-Trickfilme, ein Geschenk von Goebbels zu Weihnachten 1937.⁴⁰

Nach Kriegsbeginn verzichtete Hitler allerdings auf dieses Vergnügen, da er sich nicht daran erfreuen konnte, „solange Soldaten an der Front auf diese kulturellen Genüsse verzichten müssen.“⁴¹ Dabei sorgte die deutsche Wehrmacht von Anfang an dafür, dass das bedeutendste Propagandamittel der Nationalsozialisten auch an der Front zum Einsatz kam.⁴²

Hitler sah schon zu Stummfilmzeiten die Möglichkeiten des Films zu Propagandazwecken und notierte in seinem Buch „Mein Kampf“ (1926):

„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.“⁴³

Grundlage für Hitlers Theorien über die Propaganda war Gustave Le Bons Standardwerk „Psychologie der Massen“ (1895), dessen wichtigste Ideen der Diktator für seinen politischen Aufstieg instrumentierte. Wolf Donner schlüsselte sie folgendermaßen auf:

1. emotionaler Appell;
2. Reduktion im Inhalt;
3. vom Anfang an klare Kampfansagen formulieren;

³⁷ Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film (Frankfurt am Main 1988), Seite 94.

³⁸ Zitiert in: Felix Moeller, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin 1998), Seite 57.

³⁹ Joachim C. Fest, Hitler. Eine Biographie (Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1973), Seite 721.

⁴⁰ Siehe Ian Kershaw, Hitler 1936-1945 (Stuttgart 2000), Seite 71.

⁴¹ Henry Picker, Hitlers Tischgespräche, zitiert in: Boguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick (Düsseldorf 1987), Seite 633.

⁴² Ebd., Seite 618.

⁴³ Sedlic, Seite 72.

4. dauerhafte gleichmäßige Wiederholung;
5. Erregung von Rausch bei den Zuschauern;
6. Ziel und Grundgedanke dessen, was man propagieren will, müssen immer dieselben bleiben, aber Formen, Stile, Titel, Inhalte sollen abwechseln;
7. Vorsicht bei der Grenze zwischen Wahrheit und Lüge;
8. Propaganda darf nie als solche offensichtlich werden.⁴⁴

Gerade im letzten Punkt erwiesen sich die Nationalsozialisten als wahre Könner auf ihrem Gebiet, schon 1934 schreibt eine französische Streitschrift: *„Die Herren des Dritten Reiches sind Meister der unsichtbaren Propaganda.“*⁴⁵ Ein Kompliment, dass der Reichspropagandaminister sicher gerne gehört hat. Noch stärker als Hitler, der zeitweise mehr Tendenz in den Filmen forderte⁴⁶, war Goebbels von der Notwendigkeit der unauffälligen Indoktrination der Masse mit dem nationalsozialistischen Gedankengut überzeugt, da Propaganda in dem Moment, da sie den jeweiligen Empfängern bewusst wird, unwirksam bleibt.⁴⁷ Seine Definition brachte es auf den Punkt: *„Propaganda ist die Kunst zu vereinfachen, zu wiederholen und niemanden merken zu lassen oder gar zu zeigen, wie es gemacht wird.“*⁴⁸

Allgemeine Voraussetzungen für die politische Durchdringung der Menschen in allen Lebensbereichen waren die Gleichschaltung der Medien, die Kontrolle der Bevölkerung durch ein perfekt organisiertes Spitzelwesen sowie die Verbreitung von Angst und Schrecken durch gezielte Verhaftungen und das „Ausmerzen“ von politischen Gegnern und Widerstandskämpfern. Dieser Maßnahmen bedienten und bedienen sich alle totalitären Systeme bis in unsere Tage. Die Nationalsozialisten haben sich in der ihrer Bewegung typischen Perfektion allerdings unrühmlicherweise *„ihren Platz in den Annalen des Massenbetrugs und der Volksverhetzung“*⁴⁹ gesichert. Ihr anfängliches Ziel, die Schaffung eines neuen Wertesystems im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie und die damit verbundene Ausschaltung aller politisch Andersdenkenden, sollte die Deutschen zu einer viel gepriesenen „Volksgemeinschaft“ zusammenführen, in der kein Platz für Individualisten und „Artfremde“ war. Die manipulierte Masse sollte die nationalsozialistischen Tugenden und Feinbilder verinnerlichen und sich dem Führer bedingungslos unterwerfen. Im Laufe der

⁴⁴ Siehe Wolf Donner, Propaganda und Film im Dritten Reich (Berlin 1995), Seite 10f.

⁴⁵ Zitiert in: Francis Courtade und Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich (München/Wien 1975), Seite 13.

⁴⁶ Siehe Leiser, Seite 11f.

⁴⁷ Donner, Seite 13.

⁴⁸ Goebbels zitiert in: Fritz Hippler, Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler, ehemaliger Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels (Düsseldorf 1981), Seite 194.

⁴⁹ Hoffmann, Seite 79.

Jahre mehrten sich dann die Parolen, die die Eroberungspläne Hitlers gedanklich vorbereiteten. Während des Krieges appellierte man an den Durchhaltewillen des Volkes, das bis zum bitteren Finale an den Endsieg glauben sollte. Goebbels sah in dem Wechsel der zu propagierenden Themen eine Art Kunstgriff:

„Es ist aber die Kunst der Propaganda, sich jeweilig auf den neuen Zustand einzustellen und keine Volksführung vom grünen Tisch aus zu betreiben. Die Propaganda ist kein Dogma, sondern eine Kunst der Elastizität.“⁵⁰

Zusammen mit dem Rundfunk galt das Medium Film als das wirksamste Propagandainstrument der Nationalsozialisten, und sie setzten daher alles daran, es sofort unter ihre absolute Kontrolle zu bringen.⁵¹ Beide richteten sich an das Gefühl und hatten daher mehr Einfluss als das geschriebene Wort der Presse.

Neben der bereits erwähnten „unsichtbaren“ Propaganda, die im sogenannten „unpolitischen“ Unterhaltungsfilm⁵² entdeckt werden kann, findet man im nationalsozialistischen Film durchaus offene Agitation. Als Träger der direkten Propaganda werden meist die nicht-fiktionalen Gattungen⁵³ Wochenschau, Dokumentar-, Lehr-, Kompilations- und Kulturfilm genannt. Sie waren als vorgeschriebenes Beiprogramm fixer Bestandteil eines jeden Kinobesuches.

Obwohl der nationalsozialistische Spielfilm überwiegend von indirekter Propaganda geprägt ist, forderte der Staat Prestigestreifen mit offen propagandistischen Inhalten und Tendenzen. Laut Gerhard Jagschitz⁵⁴ ist eine Einteilung der fiktionalen und nicht-fiktionalen Filme nach ihren inneren Kriterien zielführend, wobei sich die einzelnen Filmgattungen auch durchaus überschneiden. Er unterscheidet in

1. reine Parteifilme (vor allem nach der Machtübernahme, zu deren Legitimierung eingesetzt)
2. Filme der langfristigen ideologischen und politischen Ziele (Wiederholung der nationalsozialistischen Werte und Feindbilder)
3. Filme der kurzfristigen politischen Ziele (Aufgreifen von aktuellen Themen)

Während sich in der ersten Gruppe Dokumentar- und Spielfilme die Waage halten, überwiegt in der zweiten das fiktionale Genre und in der dritten die Wochenschau. In geschickt

⁵⁰ Goebbels, Tagebucheintrag vom 30.12.1941, In: Elke Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels 1941-1945 (München/London/Paris 1996), Teil 2, Bd. 2, Seite 607.

⁵¹ Zur detaillierten Zentralisierung und Organisation der Filmindustrie vgl. Kapitel 2.4. dieser Arbeit.

⁵² Vgl. folgendes Kapitel 2.3. dieser Arbeit.

⁵³ Die Kategorisierung „nicht-fiktional“ ist leicht irreführend, da durch die umfassende Kontrolle und Steuerung der Filmproduktion der Blick auf die in dieser Gattung gezeigte „Wirklichkeit“ in Wahrheit nur eine im Sinne der Nationalsozialisten erzeugte Verzerrung ist. Bei der Bezeichnung „Gattung“ ist die Unterscheidung der verschiedenen Verwendungsformen des Mediums „Film“, gemeint und nicht das „Genre“. Siehe dazu Rainer Rother (Hg.), Sachlexikon Film (Hamburg 1997), Seite 141.

⁵⁴ Gerhard Jagschitz, Filmpropaganda im Dritten Reich, In: Peter Konlechner und Peter Kubelka (Hg.), Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1938-1945 (Wien 1972), Seite 32.

abgestimmter Kombination wurden all diese unterschiedlichen Filme im Kino eingesetzt, um die jeweils von der Führung gewünschte Wirkung, die nicht zuletzt vom tagespolitischen Geschehen abhängig war, beim Publikum zu erreichen.⁵⁵

Film diente nicht nur dazu, die Masse zu manipulieren, sondern fungierte auch als effektives Erziehungsmittel: Mit den von den Nationalsozialisten 1934 eingeführten Jugendfilmstunden wurde eine ganze Generation verführt. Die Erfolgsstatistik aus einer zeitgenössischen Quelle spricht für sich: 1935/36 gab es erst 905 Vorstellungen mit 425.176 Teilnehmern, mitten in den Kriegsjahren 1942/43 bereits 45.290 Vorführungen mit über 11,2 Millionen Jugendlichen.⁵⁶ Das Gemeinschaftserlebnis, besonders beliebt in kinolosen ländlichen Regionen, sollte neben der Indoktrination der nationalsozialistischen Ideologie die Jugend auf den „Totalen Krieg“ vorbereiten.⁵⁷ Zu den bereits oben beschriebenen Propagandafilmen aller Art wurden ebenso Unterhaltungsfilme gezeigt, weil die Jugend „auch weiter ein Recht auf Lachen“⁵⁸ hatte. Dass diese aber durchaus auch erzieherisch wirken konnten, hat Hans Krah folgendermaßen betont:

„'Propaganda', 'Indoktrination', 'Manipulation' laufen nicht unbedingt nur manifest und explizit artikuliert ab. Denn Filme präsentieren in ihrer jeweils dargestellten Welt zugleich ein Wert- und Normensystem, das sich aus dem Zusammenspiel der jeweils favorisierten Werte, der abgelehnten ,entwerteten' Werte und den Verhaltensregulativen, die diese begründen, zusammensetzt.“⁵⁹

⁵⁵ Siehe dazu die Dissertation von Wolfgang Sedlic, in der dieser nachwies, dass das Filmangebot im Kino des Dritten Reichs in Wien die jeweiligen Intentionen des RMVP erkennen ließ.

⁵⁶ Vgl. als Quelle Anneliese Ursula Sander, *Jugend und Film* (Berlin 1944), zitiert in: David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933 – 1945* (London/New York 2001), Seite 72.

⁵⁷ Siehe Hoffmann, Seite 100-112.

⁵⁸ Zitat vom zeitgenössischen Filmpublizisten Hans Joachim Sachsze, zitiert in: Hoffmann, Seite 109.

⁵⁹ Hans Krah und Marianne Wünsch, *Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltfilm oder ‚Ufa-Klassiker‘: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung.* In: Hans Krah (Hg.), *Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute* (Kiel 1999), Seite 13.

2.3. Der „unpolitische“ Unterhaltungsfilm⁶⁰

„Auch Unterhaltung kann zuweilen die Aufgabe haben, ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, ihm die in dem dramatischen Geschehen des Tages notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben. [...] Der Film ist damit kein bloßes Unterhaltungsmittel, er ist ein Erziehungsmittel.“
Goebbels bei der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941⁶¹

Den „unpolitischen“ Unterhaltungsfilm gab es zur Zeit der Nationalsozialisten nicht, denn die Partei hatte die gesamte Filmproduktion relativ schnell unter ihre Kontrolle gebracht.⁶² Vielmehr wurde er ganz gezielt vom Reichspropagandaminister eingesetzt, um das Volk unterbewusst zu erziehen, zu führen und bei Laune zu halten.⁶³ Weit wichtiger war aber die Möglichkeit, gerade in den schweren Zeiten des Krieges, das Publikum in eine Traumwelt zu entführen, in der man all das, wonach man sich in der nationalsozialistischen Wirklichkeit sehnte, miterleben konnte. Arthur Maria Rabenalt, selbst vielbeschäftigter Regisseur der nationalsozialistischen Zeit, verteidigte sein Schaffen damit, dass Zerstreung und Zeitflucht die *„ureigene Aufgabe des Unterhaltungsfilmes, in welcher Zeit und in welchem Land er auch immer entstand oder entsteht“*⁶⁴, sei. Bei dieser Überlegung negierte er aber, dass es sehr wohl eine Rolle spielte, **wovon** abgelenkt wurde – nämlich von den steigenden Verlusten an Soldaten, von Versorgungsengpässen und dem Bombenkrieg, der auch die Heimatfront erreicht hatte. Das Publikum flüchtete sich in eine idyllische Scheinwelt und fühlte sich *„offenbar – für 90 Kinominuten – miternährt und mitgekleidet“*⁶⁵. Diese Flucht- und Verdrängungsmaßnahmen bildeten bis zum Ende eine stabile Stütze für den Nationalsozialismus.

*„Die ‚unpolitischen‘ Unterhaltungsfilme haben also weniger Propaganda im Sinn, als Überlebensstrategien und Anpassungsmodelle unter faschistischer Herrschaft anzubieten, die sich nicht ideologisch verstehen müssen.“*⁶⁶

⁶⁰ Die Überschrift bezieht sich auf Werke, die die Existenz des unpolitischen Films bejahen wie Karlheinz Wendtland, *Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945. Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?* (Berlin 1986) und Arthur M. Rabenalt, *Film im Zwielficht. Über den unpolitischen Film des Deutschen Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches* (Hildesheim/New York 1978). Bereits das einleitende Zitat soll verdeutlichen, dass es einen „unpolitischen“ Unterhaltungsfilm nicht gab.

⁶¹ Zitiert in: Leiser, Seite 53.

⁶² Siehe dazu das Kapitel 2.4. dieser Arbeit.

⁶³ *„Entscheidend ist jetzt, was das Volk will. Gute Laune hilft auch mit, den Krieg zu gewinnen.“*, Goebbels, 17.11.1941, zitiert in: Moeller, Seite 260f.

⁶⁴ Arthur Maria Rabenalt, Joseph Goebbels und der „Großdeutsche Film“. (München/ Berlin 1985), Seite 10.

⁶⁵ Dietrich Steinbeck, Oper und Turnen. Zur Rolle des Tanzes im nationalsozialistischen Revuefilm, In: Helga Belach (Hg.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 – 1945* (München 1979), Seite 69.

⁶⁶ Georg Seeßlen, *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur* (Berlin 1994), Seite 56.

Dass sich die Machthaber dieser Strategie durchaus bewusst waren, beweisen einige Zahlen: Als sich nach den anfänglichen Eroberungen Hitlers im Jahr 1941 mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion und dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg das Blatt zu wenden begann, sank die Zahl der hergestellten Filme mit politischem Inhalt zugunsten der Unterhaltung. So wurden 1942 noch 16 politische Filme (25 Prozent) gedreht, ein Jahr darauf nur noch 6 (7 Prozent) und 1944 gerade einmal 4 „Propagandaschinken“ (6 Prozent).⁶⁷

Auch wenn der Unterhaltungsfilm in der überwiegenden Mehrzahl frei von offener Tendenz war, findet man propagandistische Filme in dem Bereich der „leichten Muse“. Bekannte Beispiele, die auch beim Publikum sehr ankamen, waren die Kassenschlager WUNSCHKONZERT (1940) und DIE GROSSE LIEBE (1942).⁶⁸

Der Unterhaltungsfilm lässt sich in unzählige Genres einteilen, von denen sich die meisten auch überschneiden. Grob gesprochen kann man folgende große Gruppen unterscheiden: leichte Komödien, Liebesfilme (für das weibliche Publikum) und aktionsbetonte Filme (für die männliche Zielgruppe), Musik-, Heimat- und Historienfilme. In allen Arten dieser Filme kann man propagandistische Tendenzen, zumindest auf den zweiten Blick, erkennen. Und sei es nur die getarnte Darstellung von nationalsozialistischen Klischees und Vorstellungen und deren visuelle Verpackung in einen gängigen Filmstil. Karsten Witte wies etwa die Parallelen von Revuen und Militärfilmen nach, da die Uniformierung und der Gleichschritt der Tänzerinnen an Soldatenparaden erinnern.⁶⁹

Die Flucht in die Vergangenheit – ebenso wie der selten in der Gegenwart spielende Film – dienten dazu, latent ideologische Werte zu vermitteln und dabei gleichzeitig das Publikum zu erheitern, nach dem Prinzip „Kraft durch Freude“ aufzubauen und zu betäuben.

Es ist auffallend, dass die Hauptfiguren meist keine Helden sind, sondern Kleinbürger auf der Suche nach dem häuslichen Glück. Weibliche Darstellerinnen entsprechen nicht ausschließlich dem nationalsozialistischen Idealbild der gebärfreudigen Ehefrau. Sehr oft sind Frauen als verführerische Diven oder emanzipierte, selbstbewusste Typen auf der Leinwand zu sehen.

⁶⁷ Siehe Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films 1934-1945 (Berlin 1984), Band 4: 1939-1945, Seite 234.

⁶⁸ WUNSCHKONZERT spielte 1940 7,6 Mio RM ein, DIE GROSSE LIEBE im Jahr 1942 sogar 8 Mio RM. Damit gehören die beiden zu den erfolgreichsten Produktionen der NS-Ära. Siehe Leiser, Seite 53.

⁶⁹ „Das ist Tanz im Dienste; die einen reiten für Deutschland, die anderen tanzen und exerzieren im Bereich der Unterhaltung eine Form vor, die ihren Ausdruck im Krieg findet.“, Karsten Witte, Gehemmte Schaulust. Momente des deutschen Revuefilms, In: Helga Belach (Hg.), Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 – 1945 (München 1979), Seite 7f. Vgl. zu dem Thema auch Gabriele Friedl, Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus unter besonderer Berücksichtigung des Revuefilms (Dipl., Wien 1994).

Zum ersten Mal in der Filmgeschichte setzte man gezielt geförderten Starkult⁷⁰ als Propagandamittel ein. Psychologisch betrachtet wurden so wichtige Identifikationsfiguren geschaffen, die von den Zuschauern als zu imitierendes Vorbild gesehen wurden.⁷¹ Die Schauspieler fungierten somit, auch wenn sie sich dessen meist nicht bewusst waren,⁷² ohne Waffen in Händen als „Soldaten der Kunst“⁷³. Dabei waren die Parteimitgliedschaft oder tatsächliche ideologische Übereinstimmung keine Grundbedingungen für den beruflichen Erfolg. Goebbels notierte dazu schon am 23. September 1934:

*„Was die Darsteller beim Film anlangt, so billigt der Führer meine Tendenz, nicht allzu streng auch in politischen Dingen vorzugehen; allerdings, Staatsfeindschaft und Kriegsfeindschaft dürfen nirgendwo geduldet werden. Andererseits ist es jedoch gut, wenn man hier etwas großzügig verfährt. Künstler dürfen auf politischem Gebiet nicht ernst genommen werden.“*⁷⁴

Neben sozialen Maßnahmen und materiellen Anerkennungen wie Spitzengagen, Sonderzulagen und Steuervergünstigungen (prominente Filmschaffende konnten bis zu 40 Prozent ihrer Honorare als Werbeausgaben absetzen) spielten durchaus prestigeträchtige Repräsentationsaufgaben eine große Rolle.⁷⁵ Auszeichnungen wie der Titel „Staatschauspieler“, aber auch das Interesse der Politik am Film und damit an dessen Hauptdarstellern schmeichelte den als eitel geltenden, bekannten Persönlichkeiten. Die nationalsozialistischen Machthaber zeigten sich gerne mit (in erster Linie) Schauspielerinnen in der Öffentlichkeit und waren auch diversen Affären nicht abgeneigt.⁷⁶

Im „Totalen Krieg“ konnte die Prominenz und Popularität im Volk und vor allem bei der nationalsozialistischen Führungsriege lebensrettend sein, wenn man es auf die 36 Seiten

⁷⁰ Mit begleitenden Werbemaßnahmen und gezielter PR wurden Schauspieler oft erst zu Stars gemacht, man vergleiche nur die vielen „privaten“ Porträts über Filmschaffende in den Zeitschriften oder die „Bildchen“-Sammelbücher, die etwa von der Austria Tabak herausgegeben wurden. Siehe Austria Tabakwerke A.G. (Hg.), *Lieblinge des Films* (o. O. u. J.). Letzteres existiert heute noch, wenn auch in einem anderen Metier. Ich verweise auf die im Zuge der EURO überall grassierenden „Stickeralben“ mit Aufklebern der beliebtesten Fußballer.

⁷¹ Siehe Andrea Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Deutschen Reich* (München 1992), Seite 24-27.

⁷² Siehe Sigrid Löffler, „Was habe ich gewusst? – Nichts!“. *Künstler im Dritten Reich: Fragen nach der verdrängten Vergangenheit*, In: *Theater heute*, Heft 1 (Januar 1986), S. 2-5 und 9-11.

⁷³ Klaus Kreimeier, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns* (München/Wien 1992), Seite 9.

⁷⁴ Albrecht, Seite 54.

⁷⁵ Siehe Wolf-Eberhard August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung der Kunst- und Gesellschaftspolitik in einem totalitären Staat am Beispiel des „Berufsschauspielers“* (Diss., Köln/München 1973), Seite 297.

⁷⁶ Vor allem Goebbels hatte zahlreiche belegte Seitensprünge mit Schauspielerinnen, am bekanntesten ist seine Affäre mit der Tschechin Lida Baarová, deretwegen er sich fast scheiden lassen wollte. Hermann Göring war mit der Schauspielerin Emmy Sonnemann verheiratet, Hitlers Sekretär Martin Bormann lebte in einer Dreierbeziehung mit seiner Gattin und der Schauspielerin Manja Behrens. Siehe Moeller, Seite 405.

umfassende „Gottbegnadeten-Liste“⁷⁷ geschafft hatte, die Kulturschaffende vom Heeresdienst oder von Rüstungsarbeiten befreite. Diese künstlerische Hochelite war allerdings „dienstverpflichtet“, an von der Partei organisierten kulturellen Veranstaltungen teilzunehmen.⁷⁸ Zu den bekanntesten Stars dieser Ära zählten Hans Albers, Harry Piel und Luis Trenker, die eher Abenteurer als Helden darstellten. Dazu kamen die gewichtigen Charakterdarsteller Emil Jannings und Heinrich George sowie die beliebten Komiker Heinz Rühmann und Theo Lingen, aber auch die Österreicher Hans Moser und Paul Hörbiger. Keiner dieser Männer entsprach dem „arischen Herrenmenschen“, es sollte keine Konkurrenz zu Hitler entstehen, obwohl auch er seiner äußeren Gestalt nach eigentlich keineswegs dem nationalsozialistischen Ideal entsprach.⁷⁹ Bei den Frauen dominierten – vor allem in den Anfangsjahren – überraschenderweise viele Ausländerinnen das Filmgeschehen wie die in London geborene Lilian Harvey, die tanzende Ungarin Marika Rökk sowie die Schwedinnen Zarah Leander und Kristina Söderbaum (Gattin des von den Nationalsozialisten vielbeschäftigten Regisseurs Veit Harlan). Ein Sonderfall war die Wienerin Paula Wessely, die dem Prototyp der opferbereiten deutschen Frau noch am ehesten entsprach.⁸⁰

Ein weiteres wichtiges Element der Unterhaltungsindustrie war der Schlager, der viel dazu beitrug, die Popularität seiner Interpreten zu steigern. Zarah Leander, Hans Albers, Willi Forst oder Hans Moser verliehen mit ihren unverwechselbaren Stimmen den Gesangsnummern einen besonderen Reiz.⁸¹ Durch den Tonfilm in Kombination mit dem Rundfunk wurden viele Lieder zu wahren Hits.⁸² Da sah man auch darüber hinweg, wenn sie manchmal vom Text ideologisch bedenklich waren.⁸³

Noch ein kurzer Blick auf Künstler, die nicht in das Starsystem des Dritten Reiches passten: Viele Lieblinge der Stummfilmzeit mussten Deutschland aufgrund ihrer jüdischen Herkunft verlassen. Oder sie wählten das Exil, weil sie das nationalsozialistische Regime ablehnten, wie Marlene Dietrich und die Schwedin Greta Garbo. Trotz einiger Versuche mit großzügigen Angeboten ließen sich beide nicht von Goebbels „heim ins Reich“ holen. Andere wiederum

⁷⁷ So lautete der Aktentitel einer von Goebbels zusammengestellten Liste mit Namen von seiner Ansicht nach „unersetzlichen“ Kulturschaffenden. Eine Auswahl der so genannten „Gottbegnadeten“ findet sich bei Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich* (Wien 1991), Seite 176-178.

⁷⁸ Siehe *ebd.*, Seite 173f.

⁷⁹ Siehe *Moeller*, Seite 412.

⁸⁰ Siehe die spannende Arbeit von Maria *Steiner*, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre* (Wien 1996).

⁸¹ Siehe Lothar *Prox*, *Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt*, In: Helga *Belach* (Hg.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 – 1945* (München 1979), Seite 82f.

⁸² Als Beispiel sei hier nur das von Willi Forst im gleichnamigen Film 1939 gesungene Lied BEL AMI angeführt, das so populär wurde, dass es auch in anderen Filmen der Zeit wiederholt wurde. So summt es Hans Albers in Helmut Käutners *DIE GROSSE FREIHEIT NUMMER 7* (1943/44). In Karl Ritters Film *STUKAS* (1941) singt ein deutscher Soldat seine eigene Version mit „Du hast Schiß, vorm Kommiß, Bel ami.“; Für letzteres siehe Wolfgang *Jacobsen*, *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart/Weimar 1993), Seite 162.

⁸³ Vgl. Titel wie „Davon geht die Welt nicht unter“, „Es wird einmal ein Wunder geschehen“.

zerbrachen am unerträglichen Druck und den ständig drohenden Repressalien und wurden von den Nationalsozialisten in den Selbstmord getrieben oder umgebracht. Als Beispiel von vielen sei hier nur Joachim Gottschalk genannt, der sich 1941 mit seiner jüdischen Ehefrau und dem gemeinsamen Sohn das Leben nahm.⁸⁴

Viele Filmschaffende verließen teils aus politischen, teils aus „rassischen“ Gründen nach der Machtübernahme Hitlers Berlin und kamen nach Wien, der zweiten großen Filmstadt im deutschen Sprachraum, um hier weiterzuarbeiten. Aber auch in der Donaustadt hatten sich die Zeiten geändert. Der Einfluss des Dritten Reiches war schon vor dem Anschluss Österreichs deutlich spürbar.⁸⁵

⁸⁴ Siehe Carl Riess, Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens (Hamburg 1956), Seite 656-677.

⁸⁵ Siehe dazu das 3.Kapitel dieser Arbeit.

2.4. Organisation der Filmindustrie im Dritten Reich⁸⁶

„Wir haben die Absicht, dem Film ein deutsches Gesicht zu geben, wir wollen auch nicht, daß der Nationalsozialismus durch die Auswahl des Stoffes zur Darstellung kommt, sondern durch die Gestaltung des Stoffes.“

Goebbels, Der Kinematograph, 13.2.1934⁸⁷

Das Filmwesen wurde durch eine Reihe von organisatorischen, gesetzlichen und wirtschaftlichen Maßnahmen völlig unter die Kontrolle der Nationalsozialisten gebracht und damit zu einem der wichtigsten und erfolgreichsten Propagandamittel des Regimes. Das am 13. März 1933 gegründete **Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda** (RMVP) unter der Leitung Goebbels war auf das gezielte ideologische Einwirken der Nation in allen Bereichen und der damit verbundenen Gleichschaltung aller Medien zuständig. Zu den anfänglich fünf Fachabteilungen gehörte neben Propaganda, Rundfunk, Presse, Theater auch der Film. Am 14. Juli 1933 folgte die Schaffung der Filmkammer an Stelle der bisherigen Berufsverbände. Es unterstreicht die Bedeutung, die die Nationalsozialisten dem neuen Medium zuerkannten, das dies bezeichnenderweise schon zwei Monate vor der Gründung der **Reichskulturkammer** (RKK) geschah. In diese Dachorganisation wurde sie schließlich unter dem Namen **Reichsfilmkammer** (RFK) eingegliedert. Die Zwangsmitgliedschaft aller im Filmbereich Tätigen in dieser RFK diente zur Erfassung der Individuen und zur Ausschaltung von politisch oder rassistisch Unerwünschten. Ein Beitritt war nur mit einem „Ariernachweis“ möglich. Ausschluss bedeutete Berufsverbot und damit für viele den bitteren Entschluss, den schwierigen Weg in das Exil einzuschlagen.⁸⁸ „Sondergenehmigungen“, die meist von höchster politischer Stelle kamen, waren seltene Ausnahmen. Die „Arisierung“ des Films, die den Nationalsozialisten von Anfang an eines der größten Anliegen war, konnte überaus rasch und energisch abgeschlossen werden.⁸⁹ Bereits

⁸⁶ Wenn nicht anderes angegeben, stammen die Informationen für dieses Kapitel aus den Werken: Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs (Stuttgart 1969); Francis Courtade und Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich (München/Wien 1975); Boguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick (Düsseldorf 1987);

⁸⁷ Zitiert in: Albrecht, Seite 22.

⁸⁸ Dies betraf spätestens nach dem Anschluss auch viele österreichische Filmschaffende. Siehe dazu: Christian Cargnelli und Michael Omasta (Hg.), Aufbruch ins Ungewisse, Österreichische Filmschaffende in der Emigration, Bd.1 und 2 (Wien 1993); Christine Klusacek, Österreichs Wissenschaftler und Künstler unter dem NS-Regime. Monographien zu Zeitgeschichte. Schriftenreihe des DÖW (Wien/Frankfurt am Main/Zürich 1966); Rudolf Ulrich, Österreicher in Hollywood (Wien 2004).

⁸⁹ Dennoch blieben viele Filme, an denen „Nicht-Arier“ mitgewirkt hatten, noch bis 1937/38 in den deutschen Kinos. Ihre Namen wurden einfach aus dem Vorspann getilgt. Siehe Frank Stern, Maskeraden. Unterhaltung zwischen Verbot, Anpassung und Subversion: Wien-Film und Ufa 1933-1945, In: Filmarchiv (Hg.), Nr. 52, 4-5/08, Seite 58-64.

im März 1933 hatte zum Beispiel die Universum Film AG (Ufa)⁹⁰, der größte deutsche Filmkonzern, die Kündigung aller jüdischen Mitarbeiter veranlasst.

Um die finanziellen Probleme, mit denen die Filmindustrie seit der Weltwirtschaftskrise kämpfte, in den Griff zu bekommen, wurde am 1. Juni 1933 die **Filmkreditbank GmbH** (FKB) gegründet. Das Kapital stammte von anderen Banken und Geldgebern und wurde treuhänderisch von der FKB verwaltet. Sie hatte auch das volle Risiko zu tragen. Die staatlich gelenkte Institution sollte im Sinne des Nationalsozialismus stehende Produktionsvorhaben finanziell mit zinsgünstigen Krediten unterstützen. Die Zahlen belegen den Erfolg dieser Konstruktion: 1933 wurden erst 22 Kurz- und Spielfilme mit Hilfe von FKB-Krediten finanziert, 1934 mit 7,6 Mio RM Kreditvolumen schon 49 Filme, immerhin 40 Prozent der deutschen Gesamtproduktion, und 1935 mit Darlehen von bereits 15,7 Mio RM 65 Filme, was schon 70 Prozent aller in Deutschland gedrehten Filme entsprach.⁹¹

Die Änderung des bestehenden **Lichtspielgesetzes** von 1920 war eigentlich nur ein formaler Akt, da das Regime bereits 1933 Filme, die ihm nicht genehm waren, verbieten ließ. Mit dem neuen Lichtspielgesetz vom 16.2.1934 wurden die rechtlichen Rahmenbedingungen geschaffen, schon vor der Produktion eines Films eingreifen zu können. Wichtigstes Mittel dafür wurde die **Vorzensur**. Goebbels hatte die seiner Ansicht nach notwendige Kontrolle auf diesem Sektor schon in seiner bereits zitierten Rede im März 1933 betont:

„Die Kunst ist frei und die Kunst soll frei bleiben. Allerdings machen wir hier einen Vorbehalt. Die Kunst muß sich sittlich und politisch-weltanschaulich an Normen gebunden fühlen, die nun einmal gegeben sind und ohne die ein nationales Zusammenleben unmöglich ist. [...] Und der Staat wird regulierend eingreifen müssen, falls diese Norm verletzt wird.“⁹²

Schon in der Weimarer Republik wurden fertige Filme zensuriert, eine Praxis, die unter den Nationalsozialisten nun von der Filmprüfstelle des RMVP verschärft wurde. Dies betraf vor allem Filme aus dem Ausland. Die Vorzensur für deutsche Drehbücher lag in den Händen des **Reichsfilmdramaturgen**, dessen Aufgabe es war, *„rechtzeitig zu verhindern, dass Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen.“⁹³* Nach Willi Krause und dem schon 1936 folgenden Hans Jürgen Nierentz – beides ehemalige Redakteure beim Parteiorgan

⁹⁰ Zur Geschichte der Universum Film AG siehe Klaus Kreimeier, Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns (München/Wien 1992).

⁹¹ Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Zur politischen Ökonomie des NS-Films (Berlin 1973), Seite 40.

⁹² Licht-Bild-Bühne (29.3.1933), zitiert in: Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films 1934-1945 (Berlin 1984), Bd 3: 1934-1939, Seite 251.

⁹³ Licht-Bild-Bühne (3.2.1934), zitiert in: Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Gütersloh 1964), Seite 271.

„Der Angriff“ – hatte ab April 1937 der Journalist und Schriftsteller Ewald von Demandowsky diese wichtige Position inne.

Auf den ersten Blick überraschend ist die Tatsache, dass die anfangs gültige Muss-Vorschrift der Vorzensur nach einer Gesetzesnovellierung in eine Kann-Vorschrift umgewandelt wurde. Mit der Freiwilligkeit des Einreichens wollte sich die Regierung von der Verantwortung für mögliche Misserfolge befreien. Nur die dezidierten Propagandafilme sollten komplett durch das RMVP gelenkt sein. Themen und Inhaltsangaben mussten dem Reichsfilm dramaturgen aber dennoch immer vorgelegt werden.⁹⁴

Ein weiteres wichtiges Element der nationalsozialistischen Filmpolitik war das **Prädikatsystem**, das zwar schon vor der nationalsozialistischen Diktatur existierte, nun aber von den faschistischen Machthabern noch ausgebaut wurde. Goebbels selbst verlieh die von der Filmprüfstelle beantragten Prädikate, deren Zahl sich im Laufe der Jahre änderte. Insgesamt gab es elf Differenzierungen, von aw (anerkennenswert) bis skbw (staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll). Die Verleihung brachte neben der „Auszeichnung“ und dem zu erwartenden Publikumserfolg auch einen beträchtlichen finanziellen Vorteil. Mit einem Prädikat „veredelte“ Filme musste nur vier Prozent der üblichen Vergünstigungssteuer zahlen, die normalerweise zwölf Prozent betrug.⁹⁵ Diese Maßnahme war ein sehr geschickter Schachzug, denn die gewaltigen Einsparungen führten oft zur **Selbstzensur** der Produzenten. Die höchste Auszeichnung war ab 1939 „Film der Nation“, eine Anerkennung, die insgesamt nur vier Mal vergeben wurde, darunter an den Wien-Film-Propaganda-Streifen mit Paula Wessely, HEIMKEHR (1941).

1936 verbot Goebbels der schon 1933 ebenfalls im RMVP gleichgeschalteten Presse die Kunstkritik und führte stattdessen die **Kunstaberachtung** ein, die den Film nur im Sinn der Obrigkeit aufbereiten durfte. Ein Übermaß an Fachzeitschriften wie der „Film-Kurier“ und in höheren Auflagen Illustrierte wie „Filmwelt“ und „Filmwoche“ waren am Kiosk zu kaufen, auch in diversen Magazinen und Tageszeitungen wurde dem Thema „Kino“ viel Raum gegeben.

In allen Bereichen zog der selbsternannte „Schirmherr des Films“ seine Fäden. Goebbels unterstanden – gemäß dem im Nationalsozialismus geltenden Führerprinzip – neben der Filmabteilung des RMVP und der Reichskulturkammer, deren Präsident er war, auch die beiden Schlüsselpositionen „Reichsfilmintendant“ und „Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft“.

⁹⁴ Siehe Albrecht, Seite 25-27.

⁹⁵ Siehe Drewniak, Seite 26f.

Die Aufgabe des seit 1942 eingesetzten **Reichsfilmintendanten** war die „*Wahrung der Belange der Filmkunst*“⁹⁶. Er zeichnete sich für die geistige und künstlerische Gesamtgestaltung der Filmproduktion verantwortlich, während man sich in der Filmabteilung des RMVP um alle filmpolitischen Fragen kümmerte (Prüfung von Filmvorhaben und Besetzung, finanzielle Unterstützung durch die Filmkreditbank, Zensur, Vertrieb und Export sowie die Wochenschauen). Erster Reichsfilmintendant und Leiter der Filmabteilung in einer Person war Fritz Hippler, der damit zu den mächtigsten nationalsozialistischen Filmpolitikern zählte. Er wurde 1944 von einem der ehemaligen Geschäftsführer der RKK Hans Hinkel abgelöst.

Der seit 1937 bevollmächtigte **Reichsbeauftragte der deutschen Filmwirtschaft** Dr. Max Winkler, der diese Funktion als einer der wenigen kontinuierlich bis zum Ende des Krieges ausübte, spielt eine ganz wesentliche Rolle in der nationalsozialistischen Filmwirtschaft: Die trotz aller steuernden Maßnahmen nicht aufzuhaltende Filmkrise von 1936/37, die vor allem auf den Rückgang von Exporteinnahmen bei steigenden Produktionskosten zurückzuführen war,⁹⁷ hatte zur Folge, dass der Staat die privaten Filmproduktionsfirmen sukzessive aufkaufte. Diese Verstaatlichung lief verschleiert über die Firma Cautio Treuhand GmbH, die Max Winkler gehörte. Als Reichstreuhänder hatte er übrigens schon seit 1920 den unterschiedlichsten Regierungen gedient. Geschickt gelang es dem promovierten Juristen mit enormem Kapital des RMVP, Aktien der vielen kleinen, aber auch großen Produktionsfirmen aufzukaufen. Die größte Errungenschaft war schließlich die Übernahme des traditionsreichen und mächtigen Konzerns Ufa im Frühling 1937. Goebbels dazu in seinem Tagebuch am 20. März 1937:

*„Ufa endgültig gekauft. Hugenberg hat sich bis zum letzten Augenblick gesträubt. Aber es half doch nichts. Winkler hat sein Meisterstück geliefert. Ich danke ihm und Funk sehr. Alle Partner mürbe gemacht. Damit habe ich ein Instrument in der Hand, mit dem ich arbeiten kann.“*⁹⁸

Auch die großen Verleihfirmen, die mit den Konzernen Ufa, Terra, Tobis oder Bavaria zusammenhingen, wurden dem Staat einverleibt. Nur die Kinos blieben, bis auf die großen Ufa-Filmpaläste, zum größten Teil in privater Hand. 1941 waren praktisch alle Filmfirmen im Staatsbesitz, ohne dass die Öffentlichkeit davon erfuhr. Abgeschlossen wurde die Monopolisierung am 10. Jänner 1942 durch den Zusammenschluss von 138 staatlichen

⁹⁶ Albrecht, Seite 34.

⁹⁷ Weitere Gründe für die Krise waren die überhöhten Gagen für die Spitzenschauspieler und nicht zuletzt auch der nicht sofort ausgleichende Verlust an emigrierten Fachleuten sowie die durch rigorose Kontrollmaßnahmen verlängerte Produktionsdauer vieler Spielfilme. Siehe Moeller, Seite 83.

⁹⁸ Zitiert in: Moeller, Seite 89; Alfred Hugenberg gehörte die Mehrheit der Ufa-Aktien. Walther Funk war zu dem Zeitpunkt Präsident der Reichsbank und Vizevorsitzender der FKB.

Einzelfirmen zu einer Holding, der Ufa-Film GmbH⁹⁹, genannt UFI. Durch die Optimierung der Produktionskosten und die kontinuierlich steigenden Besucherzahlen konnte schließlich gewinnbringend gewirtschaftet werden. Denn im Gegensatz zur Sowjetunion blieb

„die Filmherstellung dem privatwirtschaftlichen Denken von Angebot und Nachfrage verhaftet. Kassenergebnisse und Zuschauerzahlen spielten selbst dann eine vorrangige Rolle, wenn dem Staat an Filmprojekten besonders gelegen war.“¹⁰⁰

Hier einige Zahlen zum Vergleich: 1933 besuchten nur 245 Mio Menschen ein Lichtspieltheater, 1939 zählte man schon 834 Mio Kinobesucher und 1944 gar 1,2 Mrd Zuschauer.¹⁰¹ Zufrieden kommentierte Goebbels am 22. Jänner 1942 den wachsenden Erfolg folgendermaßen:

„Die Filmwirtschaft blüht trotz des Krieges in unvorstellbarer Weise. Wie gut ist es gewesen, dass ich vor einigen Jahren den Film in den Besitz des Reiches überführte! Es wäre furchtbar, wenn die hohen Überschüsse, die jetzt in der Filmwirtschaft erzielt werden, der Privatwirtschaft zugute kämen.“¹⁰²

Die Gewinne betragen 1942/43 155 Mio RM, in der darauf folgenden Saison sogar 175 Mio RM, von denen aber nur jeweils 18 Mio RM im RMVP blieben. Der Hauptanteil musste als Steuern zur Kriegsfinanzierung abgeführt werden.¹⁰³ Damit wurde, wie Wolf Donner es in aller Kürze formulierte, der Nationalsozialisten *„erfolgreichstes Propagandamittel [...] zum ökonomischen Selbstläufer.“¹⁰⁴* Schaler Beigeschmack für Goebbels am Rande: Von der geplanten Herstellung von durchschnittlich hundert Spielfilmen pro Jahr konnte er nach dem Kriegsbeginn 1939 aufgrund der erschwerten Drehbedingungen und Rohstoffknappheit nur noch träumen.¹⁰⁵

Ein wichtiger Aspekt war auch die technische Weiterentwicklung des Films. Bereits in den frühen dreißiger Jahren beschäftigte man sich auch in Deutschland mit der Herstellung eines vom Marktführer USA unabhängigen Farbfilmverfahrens.

„Die weitgehende Befreiung des deutschen Films vom amerikanischen Einfluß machte es möglich, eine deutsche Erfindung des Farbfilms in Ruhe ausreifen zu lassen und in Freiheit von fremden Patenten zu entwickeln.“¹⁰⁶

1941 kam mit FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN mit Maria Röck und Willy

⁹⁹ Nicht zu verwechseln mit der 1917 gegründeten und weiter oben bereits erwähnten Universum Film AG.

¹⁰⁰ Courtade und Cadars, Seite 26.

¹⁰¹ Siehe Donner, Seite 64. Die Steigerung der Besucherzahlen lässt sich unter anderem auf die erhöhte Zahl an Kinos, auch in den annektierten und besetzten Gebieten zurückführen.

¹⁰² Zitiert in: Moeller, Seite 99.

¹⁰³ Siehe Kreimeier, Seite 402.

¹⁰⁴ Donner, Seite 64.

¹⁰⁵ Vgl. Tabelle in Albrecht, Seite 101.

¹⁰⁶ Otto Kriegk, Der deutsche Film im Spiegel der Ufa, Berlin 1943, Seite 276, zitiert in: Drewniak, Seite 663.

Fritsch der erste abendfüllende Ufa-Farbfilm¹⁰⁷ nach dem deutschen Agfa-Color-Verfahren in die Kinos, dem bis zum Kriegsende acht weitere folgen sollten. Einige, wie die Wien-Film Produktion WIENER MÄDELN (1944), wurden erst nach 1945 fertig gestellt.¹⁰⁸

Der Filmminister Goebbels durfte mit der Organisation der Filmindustrie mehr als zufrieden sein. Es war dem bekennenden Cineasten letztendlich möglich, sich in alle Phasen der Filmproduktion, von der ersten Idee über die Realisierung und Besetzung bis zur eigentlichen Aufführung sowie über die gleichgeschaltete Presse in die begleitenden Werbemaßnahmen einzumischen und wichtige Entscheidungen zu fällen.¹⁰⁹ David Welch kommt zusammenfassend auf folgenden Schluss:

“The results of Goebbels`s Filmpolitik were a monopolistic system of control and organization which maintained profits, increased attendances, produced an extremely high standard of technical proficiency, yet, in the final analysis, contributed little stylistically to the history of the cinema.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Neben den abendfüllenden Filmen wurden bereits ab 1941 zahlreiche Trick-, Kurz- und Kulturfilme in Farbe gezeigt. Siehe Drewniak, Seite 668.

¹⁰⁸ Vgl. dazu die Tabelle bei Drewniak, Seite 676.

¹⁰⁹ Es soll bei dieser Darstellung allerdings auch nicht unerwähnt bleiben, dass sich neben Goebbels auch andere Parteigrößen für das Medium Film interessiert haben und sich auch immer wieder in Entscheidungen und Diskussionen kritisch eingemischt haben, zum Beispiel der nationalsozialistische Chefideologe Alfred Rosenberg, Reichsmarschall Hermann Göring und nicht zuletzt der „Führer“ selbst.

¹¹⁰ Welch, Seite 267.

3. Hollywood an der Donau: Die Wien-Film¹¹¹

3.1. Vorspann: Die Vorläufer der Wien-Film

„[...] wir drehen nun in Wien den ersten Film mit der kleinen Paula Wessely. Der Film heißt „Maskerade“ und spielt im Wien der Reznicek-Jahre (1904-1907). Regie führt der griesgrämige und greise Altmeister [Anm. Willi Forst] persönlich, spielt aber nicht mit. [...] Den Film erzeugt die Sascha-Tobis, Wien und für Deutschland hat ihn die Ufa erworben. Wir sind guter Hoffnung und glauben, dass es ein schöner Film wird. Leider darf ich in Deutschland --- als angehöriger der verfemten Religion --- nicht als Autor zeichnen.“
Drehbuchautor Walter Reisch in einem Brief an Marlene Dietrich, 8. März 1934¹¹²

Die österreichische Filmproduktion war schon lange vor dem eigentlichen Anschluss im März 1938 wirtschaftlich und politisch vom Dritten Reich abhängig, auch wenn es für jüdische Filmschaffende in Wien immerhin noch Möglichkeiten gab, zu arbeiten. Doch die Schwierigkeiten und Schikanen häuften sich im Laufe der Jahre.

Bereits 1926 wurden von Österreich und Deutschland im Zuge der Kontingentbestimmungen ein Filmabkommen unterzeichnet, das die gegenseitige freie und unbelastete Einfuhr von Filmen beider Länder festgelegt hatte, ursprünglich zum Schutz vor einer drohenden Überschwemmung von Produktionen aus den USA.¹¹³ Nachdem die Nationalsozialisten Ende 1933 die wichtigsten Institutionen zur Organisation und Kontrolle der deutschen Filmindustrie geschaffen hatten, mehrte sich die Ablehnung von in Österreich hergestellten Filmen, meist wegen der „rassischen“ Herkunft vieler Mitwirkender. Die hohen Produktionskosten bedeuteten die finanzielle Abhängigkeit vom deutschen Markt, da die Amortisierung im Inland nur etwa 10 bis 15 Prozent betrug.¹¹⁴ Eine Alternative erschien den meisten unrealistisch. Auf dezidierten Wunsch der österreichischen Seite sprach sich ab 1934 der Verband der Filmindustriellen in Deutschland für eine Art Vorzensur aus, als er sich bereit erklärte, *„die bei ihm anfragenden, in Österreich erzeugenden Firmen, zwecks Vermeidung von Einfuhrschwierigkeiten zu beraten.“*¹¹⁵ Der Reichsfilm dramaturg sollte zwecks Verhinderung allfälliger Exportprobleme von österreichischen Filmen in das Dritte Reich Manuskripte, Drehbücher und Besetzungslisten vorab begutachten. Der letzte Punkt

¹¹¹ Dieser schöne Titel ist leider nicht von mir, sondern aus: Franz Antel und Christian F. Winkler, Hollywood an der Donau. Geschichte der Wien-Film in Sievering (Wien 1991).

¹¹² „Nichts zu dichten dabei, nur Wirklichkeit“. Briefe von Walter Reisch an Marlene Dietrich, In: Günter Krenn (Hg.), Walter Reisch. Filme schreiben (Wien 2004), Seite 43.

¹¹³ Siehe Armin Loacker und Martin Prucha (Hg.), Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937 (Wien 2000), Seite 14.

¹¹⁴ Siehe Drewniak, Seite 21.

¹¹⁵ Gerhard Renner, Der Anschluss der österreichischen Filmindustrie seit 1934, In: Oliver Rathkolb, Wolfgang Duchkowitsch und Fritz Hausjell (Hg.), Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien (Salzburg 1988), Seite 4.

kam der Einführung des „Arierparagraphen“ gleich, auch wenn dieser im österreichischen Ständestaat nicht gesetzlich verankert war.¹¹⁶ Für die Zukunft bedeutete dies, dass in Deutschland verfemte Personen erst gar nicht für verantwortliche Rollen im Film, sowohl vor als auch hinter der Kamera, engagiert wurden oder deren Mitwirkung aus dem Vorspann gestrichen wurde. Trotzdem gab es vor allem in den Bereichen der Komparserie und der Technik, zumindest in den ersten Jahren noch eine gewisse „Nichtariertoleranz“.¹¹⁷ Außerdem entstand als Reaktion und trotz all dieser Hindernisse eine kleine, aber feine unabhängige Filmproduktion, für die jüdische Emigranten tätig waren. Dieses isolierte „unerwünschte Kino“ konnte sich aber nur bis 1937 halten.¹¹⁸

Das Bestreben der Nationalsozialisten, den jüdischen Einfluss auf das Filmwesen schon vor der Annexion auszuschalten, beweist ein Brief vom Landesleiter der verbotenen NSDAP-Österreich Leo Klauser an Staatskommissar Hans Hinkel am 8. November 1935:

„Gleichzeitig gestatte ich mir, Ihnen die Personalverhältnisse bei der Tobis-Sascha in Wien anliegend bekannt zu machen. Ich habe schon seinerzeit, d.h. vor Auflösung der Landesleitung Österreich der NSDAP, bei Dr. Henkel der Tobis in Berlin immer wieder versucht durchzusetzen, dass in die gänzlich verjudete Tobis-Sascha, Wien, allmählich Arier und Nationalsozialisten eingestellt werden. Wie Sie aus der Beilage ersehen können, haben meine Vorstellungen nicht allzu viel genützt. Lediglich Dr. Schindelka der Landesfilmstelle Österreich wurde auf meine Anregung hin eingestellt. Die anderen Nationalsozialisten befinden sich in untergeordneten Stellungen und haben selbstverständlich nichts in der Tobis-Sascha mitzureden.“¹¹⁹

Die angesprochen Tobis-Sascha ist die Vorläuferin der Wien-Film und geht auf Graf Sascha Kolowrat-Krakowsky (1886-1927)¹²⁰, einem Pionier der österreichischen Filmgeschichte, zurück. Die 1914 von ihm gegründete Sascha-Filmfabrik entwickelte sich zur größten Filmfirma der Monarchie. 1916 baute er in Sievering (19. Wiener Gemeindebezirk) das erste frei stehende Atelier, das zu den modernsten seiner Art gehörte. Zwei Jahre später folgte die Umwandlung seiner Firma in eine Aktiengesellschaft, an der neben der Creditanstalt in Wien auch schon die deutsche Ufa beteiligt war. Dies war der Beginn der jahrzehntelangen Verflechtung der österreichischen mit der deutschen Filmproduktion.¹²¹ Neben Dokumentationen und Komödien produzierte die Sascha-Film auch einige Monumentalfilme

¹¹⁶ Siehe Loacker und Prucha (Hg.), Unerwünschtes Kino, Seite 21f. Dass diese vorgezogene Anpassung nicht ganz ohne österreichischen Protest einherging, beweist ein Brief des Produzenten und Regisseurs Richard Oswald vom 27.3.1934, in dem es heißt: „Die Herren aus Wien haben die oesterreichische Industrie um ein Linsengericht verkauft, denn es besteht garkein [sic] Zweifel, dass eine guenstigere Loesung, zumindest aber eine Kontingentierung, haette durchgesetzt werden koennen.“ Siehe ebd., Seite 25.

¹¹⁷ Siehe Renner, Seite 13-24.

¹¹⁸ Siehe dazu die Darstellung bei Loacker und Prucha (Hg.), Unerwünschtes Kino, Seite 27-198.

¹¹⁹ Wulf, Seite 393.

¹²⁰ Details zu seiner Biographie siehe Gertraud Steiner, Filmbuch Österreich (Bundespressediens, Wien 1995).

¹²¹ Siehe Walter Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien/München 1996), Seite 69-70.

der Stummfilmzeit wie SODOM UND GOMORRHA (1922) unter der Regie des Ungarns Michael Kertész, der sich nach seiner Emigration als Michael Curtiz in Hollywood mit Klassikern wie CASABLANCA (1942) einen unsterblichen Namen machte.¹²²

Der Tod Kolowrats und das Ende der Stummfilmära brachten große finanzielle Engpässe. Die technische Umstellung auf den Tonfilm und die damit verbundenen veränderten Produktions- und Absatzbedingungen stürzten den Film europaweit in eine schwere Krise. 1931 kam es zum Ausgleich, die deutsche Tonbild-Syndikat AG (kurz Tobis AG) erwarb schließlich die Hälfte der Aktien der Sascha-Film, die ab 1933 unter dem Namen Tobis-Sascha Filmindustrie AG firmierte.¹²³ In den kommenden Jahren wandelte sich das Unternehmen von einer Produktions- in eine Ateliengesellschaft, die fremden Filmherstellungsfirmen die Einrichtungen, zu denen mittlerweile auch die Studios auf dem Rosenhügel gehörte, zur Verfügung stellte und sich zusätzlich um den Vertrieb kümmerte.¹²⁴

Die andere Hälfte des Aktienpaketes gehörte zu dem Zeitpunkt noch der jüdischen Gruppe rund um Dr. Oskar Pilzer, dem Präsidenten des Gesamtverbandes für österreichische Filmproduzenten. Dem steigenden personalpolitischen und finanziellen Druck aus Deutschland **und** Österreich schließlich nachgebend, trat Pilzer seine Anteile 1937 an die Creditanstalt ab.¹²⁵ Diese veräußerte die begehrten Aktien nach dem Anschluss an den Reichsbeauftragten der deutschen Filmwirtschaft Dr. Max Winkler, der zuvor schon die Tobis AG seiner Tarnfirma Cautio Treuhand GmbH einverleibt hatte.¹²⁶

Das völlige Versagen der Regierung des österreichischen Ständestaates und der Filmindustrie in dieser Causa erklärt Armin Loacker mit dem beidseitigen Interesse an einer starken Bindung zum nationalsozialistischen Deutschland:

„Der Filmproduktion sicherte sie eine optimale Auswertung ihrer Produkte und die ‚arischen‘ Filmschaffenden erhielten – soweit sie den deutschen Stellen genehm waren – lukrative Engagements auch im deutschen Film. Für den Staat bedeutete die Großproduktion eine Prestigesache, sah doch das Regime in der Großproduktion die beste Fremdenverkehrswerbung für Österreich. Selbst die zunehmende öffentliche Kritik an der Anlehnung an Deutschland und die Boykotte änderten bezeichnenderweise an dieser Einstellung nichts.“¹²⁷

¹²² Siehe Christian F. Winkler, Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wiege des österreichischen Films (Erfurt 2007), Seite 15-17.

¹²³ Siehe Monika Schnürer, Die filmwirtschaftlichen Beziehungen zwischen Österreich und Deutschland von 1929 bis 1938. Eine Facette nationalsozialistischer Machtübernahme (Wien 1987), Seite 36.

¹²⁴ Siehe Winkler, Seite 23-30.

¹²⁵ In letzter Zeit wurden Restitutionsansprüche von George D. Pilzer, dem Sohn von Oskar Pilzer, angemeldet. Siehe Reinhold Reiterer, „Kalte“ Arisierung vor dem März 1938, In: Kleine Zeitung (4. April 2003), Seite 90.

¹²⁶ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Renner, Seite 25-31.

¹²⁷ Armin Loacker, Anschluß im ¾ Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930 –1938 (Trier 1999), Seite 74f.

3.2. Hauptfilm: Die Wien-Film von 1939-1945

„Wetteifernd mit den übrigen Künsten muß der Film gestalten, was Menschenherzen erfüllt und erbeben lässt, und sie durch Offenbarung des Ewigen in bessere Welten entrückt.“
Motto von Goebbels für die Wien-Film GmbH in „Unser erstes Produktionsjahr“ (1939)¹²⁸

Ein dreiviertel Jahr nach dem Anschluss Österreichs an das Dritte Reich, genauer gesagt am 16. Dezember 1938¹²⁹, wurde die Tobis-Sascha-Filmindustrie AG in die Wien-Film GmbH umgewandelt. Die im Besitz der Cautio Treuhand stehende Firma war von Beginn an in das von Goebbels initiierte und gesteuerte „großdeutsche“ Filmimperium eingegliedert und an die Weisungen aus Berlin gebunden, ab 1942 dann als Teil der mächtigen UFI-Holding.¹³⁰ Von den privaten Filmfirmen konnten sich nur noch die Emo-Film, die Forst-Film und die Styria-Film halten, die aber durch Aufträge von der Wien-Film eng mit dieser zusammenarbeiteten.¹³¹

Generaldirektor der Wien Film wurde der Reichsdeutsche Ing. Fritz Hirt, der schon vor dem Anschluss, die Geschäfte der Sascha-Tobis geführt und aktiv an der Verdrängung der jüdischen Eigentümer mitgewirkt hatte. Künstlerischer Produktionsleiter wurde – nach anfänglichem Sträuben – der Wiener Karl Hartl, der sich seit seinen Anfängen bei der Sascha-Film 1917 und einigen erfolgreichen Jahren in Berlin vom Regieassistenten über Cutter und Drehbuchautor zum Regisseur hinauf gearbeitet hatte. Ursprünglich war für diese Position das Universaltalent Willi Forst auserwählt, der jedoch abgelehnt hatte. Hartl willigte schließlich ein, damit diese Stelle nicht auch noch von einem von „Draußen“ besetzt wurde. Als sein Stellvertreter fungierte der in Brünn geborene Erich von Neusser, der bei der Ufa als Aufnahmeleiter einige Erfahrungen sammeln konnte.

Als Leiter der kaufmännischen Abteilung setzte man Paul Hach, die Prokura übernahm Dr. August Schwenk, Winklers Strohmann, der auch einen geringen Teil der Aktien besaß.

¹²⁸ Zitiert in: Bernd Frankfurter, Rund um die „Wien-Film“-Produktion. Staatsinteressen als Impulsgeber des Massenmediums eines Jahrzehnts, In: Lisbeth Waechter-Böhm (Hg.), Wien 1945 davor/danach (Wien 1985), Seite 185.

¹²⁹ In der Literatur wird auch öfters das Gründerdatum 27.12.1938 genannt, an welchem der Eintrag in das Handelsregister erfolgte. Siehe Wilhelm Guha, Die Geschichte eines österreichischen Filmunternehmens. Von der Sascha-Filmfabrik Pfraumberg in Böhmen zur Wien-Film, (unveröffentl. Manuskript, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1975), Seite 55.

¹³⁰ Auf die Arisierung der österreichischen Kinos, die im Gegensatz zu Filmproduktion eine tatsächliche Zäsur erlebten, kann in dieser Arbeit leider nicht eingegangen werden. Siehe dazu Klaus Christian Vögl, Kino in Österreich 1938 – 1945. Geschichte, Struktur und Organisation der österreichischen Kino- und Filmwirtschaft 1938 – 1945. (Diss., Wien 1996) und Ingrid Ganster, Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute. Ausstellungskatalog des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Heft 64 (Wien 2002), Seite 19-21 sowie Franz Grafl, Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch (Wien 1993), Seite 122-135.

¹³¹ Siehe Thomas Kramer und Martin Prucha, Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Wien 1994), Seite 57.

Zu den Mitgliedern des Aufsichtsrates zählten Dir. Friedrich Merten (Geschäftsführer der Filmfinanz GmbH/Berlin), Dr. Josef Joham (Vorstandsmitglied der CA/Wien), Willi Forst (Regisseur und Schauspieler/Wien), Carl Froelich (Regisseur und seit 1939 Präsident der Reichsfilmkammer/Berlin), Dr. Karl Ott (Ministerialdirigent/Berlin), Hermann Burmeister (Ministerialrat/Berlin) und Heinrich Post (Bankdirektor/Berlin). Schon durch die personelle Besetzung der Wien-Film wird die deutsche Übermacht und deren große Einflussmöglichkeit deutlich.¹³² Das Grundkapital wurde um 3.472.000 RM auf 4 Mio RM erhöht.¹³³

Das zukünftige Programm gibt Produktionschef Hartl folgendermaßen vor:

„Wenn wir nun drangehen, im Rahmen der großdeutschen Filmherstellung ‚Wiener Filme‘ zu machen, so soll das sagen, daß wir versuchen wollen, bei jedem unserer Filme uns selbst und unser Herz sprechen zu lassen, so daß man daraus Wien erkennt, auch wenn nicht gerade die ‚Marke Wien‘ darauf steht. Wir wollen natürlich jede Form zu Wort kommen lassen, vom seriösen Film, der sich mit ernsthaften Problemen auseinandersetzt, bis zum lustigen Schwank, und wir hoffen, daß es uns gelingen wird, dieses spezifische Wienerische hineinzulegen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß alle unsere Filme in Wien spielen werden, wir werden schon auch in die Welt hinausgehen; doch es ist unser Bestreben, im heurigen ersten Jahr Filme zu machen, deren Thema in unserem Boden verwurzelt ist (wobei auch architektonische Gründe mitspielen), und wollen überhaupt in erster Linie Stoffe pflegen, die mit dem Wiener Milieu besonders verbunden sind. Schließlich besteht ja auch die Gruppe, die die Leitung bildet, vor allem aus Wiener ‚Heimkehrern‘.“¹³⁴

Zu den angesprochenen „Heimkehrern“, den vielen österreichischen „Gastarbeitern“ in der deutschen Filmindustrie, zählten Hartl selbst, Gustav Ucicky, Willi Forst und Emmerich W. Emo, der auch gleich den ersten Film der Wien-Film produzierte: Ende August 1939, wenige Tage vor Kriegsbeginn, kam der Streifen UNSTERBLICHER WALZER (1939) in die Kinos, eine Geschichte rund um die Walzerdynastie Strauß mit Paul Hörbiger, der ebenfalls aus Berlin nach Wien zurückkehrte. Der mit viel Musik und Sentimentalität ausgestattete Film ist ein gutes Beispiel für alle weiteren Werke der Produktionsgesellschaft, die unter dem „Markenzeichen Wien“ entstanden. Auch das Logo der Filmfirma hieß Wienerische Walzerseligkeit: In einer quer nach außen gezogenen Raute stehen die Worte „Wien“ und „Film“, die durch einen Violinschlüssel verbunden werden.¹³⁵

¹³² Siehe Walter Fritz, Einführung zum Thema, In: Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienwissenschaft (Hg.), Der Wiener Film im Dritten Reich., Folge 17 (Wien 1988), Seite 9. Zur Übersicht der einzelnen Abteilungen siehe auch den Organisationsplan der Wien-Film GmbH, In: Antel und Winkler, Seite 49.

¹³³ Siehe Guha, Seite 65.

¹³⁴ Mein Film in Wien, Folge 10, 10. März 1939, zitiert in: Goswin Dörfler, Karl Hartl, In: Ludwig Gesek (Hg.), Karl Hartl. Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 84 (Wien 1979), Seite 10.

¹³⁵ Vergleiche an dieser Stelle auch das Logo der Ufa, das dem der Wien-Film sehr ähnlich ist. Hier stehen in einer quadratischen Raute die Buchstaben „U“, „f“ und „A“, wobei der mittlere dem Notenschlüssel ähnlich platziert ist. Diese Ähnlichkeit „zum großen deutschen Bruder“ ist sicher kein Zufall gewesen.

Auf das eingangs zitierte Motto von Goebbels Bezug nehmend, konzentrierte sich die Wien-Film auf Themen mit Lokalkolorit, in der Absicht, die Menschen vor allem zu unterhalten und zu erfreuen. Dazu bediente man sich im Sinne der verdeckten Propaganda eines Österreichs, das nicht mehr existierte. In den meisten Fällen war es auf die Stadt Wien und hier im Besonderen auf deren imperialen Glanz in den Zeiten der Monarchie reduziert.

Unter den insgesamt 50 Spielfilmen, die von 1939 bis 1945 hergestellt wurden, sind nur wenige offene Propagandafilme zu finden. Spezialität der Wiener Produktionsgesellschaft blieb, wie schon früher im Ständestaat, das leichte Genre mit Publikumslieblingen wie Hans Moser, Paul Hörbiger, Paula Wessely und vielen mehr. Es soll an dieser Stelle nochmals betont werden, dass gerade diese Form des eskapistischen Unterhaltungsfilmes stark systemstabilisierend wirkte und trotz seiner scheinbaren Leichtigkeit keinesfalls als harmlos betrachtet werden darf. Zusätzlich hatten die rund 60 ebenfalls in der Wien-Film produzierten Kulturfilme, die zusammen mit der Wochenschau als Beiprogramm zum Hauptfilm liefen, eine propagandistische Aufgabe.¹³⁶

Helene Schrenk teilte die Spielfilme der Wien-Film in sieben große überschaubare Gruppen: Tendenzfilm, tendenziöses Lustspiel, Revuefilm, Problemfilm, Lustspiel, Musikfilm und Wiener Film.¹³⁷ Der letztgenannte wurde zum Markenzeichen und größten Exportschlager der Wien-Film.¹³⁸

Zur Gruppe der reinen, von Hartl nach dem Krieg abschwächend als „*Alibi-Filme*“¹³⁹ bezeichneten Propagandastreifen gehört der unter der Regie von Heinz Helbig im ersten Produktionsjahr gedrehte Film LEINEN AUS IRLAND (1939), mit dem man frühzeitig beweisen wollte, dass die Wien-Film „*ideologisch gleichgeschaltet war und ihren Beitrag zur antisemitischen Filmpropaganda zu leisten verstand.*“¹⁴⁰

Der Emo-Film WIEN 1910 (1943) schildert die letzten Lebenstage des umstrittenen Wiener Bürgermeisters Karl Lueger mit starken Tendenzen gegen Habsburger, Juden und Sozialdemokraten und sollte weiters die zwingenden historischen Gründe für den Anschluss Österreichs an Deutschland aufzeigen. Der Lueger-Darsteller Rudolf Forster betonte den

¹³⁶ Für weitere Informationen zum Kulturfilm siehe Kurt Krenn, Die Kulturfilme der Wien-Film 1938-1945. Der kulturpolitische Film (Wien 1992).

¹³⁷ Siehe Helene Schrenk, Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939-1945 (Diss., Wien 1984), 47-50.

¹³⁸ Die Wiener Filme werden im Detail im 6. Kapitel dieser Arbeit untersucht.

¹³⁹ Dörfler, In: Gesek (Hg.), Karl Hartl, Seite 10.

¹⁴⁰ Dorothea Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm (Frankfurt a.M/Berlin/Wien 1983), Seite 53. Walter Fritz weist darauf hin, dass die Filmhandlung stark der des Veit Harlan-Filmes JUD SÜSS (1940) gleicht, der zu den schlimmsten antisemitischen Filmen der NS-Zeit zählt. Siehe Walter Fritz, Propagandafilme der Wien-Film (1939-1945), In: Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hg.), Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus (Wien/Köln/Weimar 1998), Seite 338.

Zensoren das Österreichtum allerdings zu stark. Der Film musste mehrfach umgeschnitten werden und wurde schließlich in der Ostmark völlig verboten.¹⁴¹

Ein Tiefpunkt der nationalsozialistischen Propaganda im Dritten Reich, der eigentlich thematisch gar nicht zur Wien-Film passt, ist Gustav Ucickys HEIMKEHR (1941) mit Paula Wessely und Attila Hörbiger. Der von antisemitischen und antipolnischen Tendenzen nur so triefende und überaus suggestive Hetzfilm sollte Hitlers Überfall auf Polen zur Befreiung der dort lebenden misshandelten deutschen Minderheit rechtfertigen.¹⁴² Paula Wessely erhielt für ihre Rolle die Rekordgage von 150.000 RM und zählte damit unangefochten zu den weiblichen Bestverdienern der „großdeutschen Filmproduktion“.¹⁴³

Weit harmloser geht es in dem von Schrenk als tendenziöses Lustspiel kategorisierten Moser-Film LIEBE IST ZOLLFREI (1941) zu: Unter Emos Regie machte man sich in demokratiekritischer Weise über die Bürokratie der Ersten Republik lustig. Dieser Topos fand sich auch in während der Monarchie spielenden Filmen wieder. Deutliche Botschaften im Sinne des herrschenden Regimes vermittelten weitere Filme wie MUTTERLIEBE (1939), EIN LEBEN LANG (1940), DER POSTMEISTER (1940), SCHICKSAL (1942), SPÄTE LIEBE (1943) und EIN BLICK ZURÜCK (1944). Hier wird vor allem die Bereitschaft der Frau zu Verzicht und Aufopferung, ein typisches weibliches Rollenbild der nationalsozialistischen Ideologie, betont.

Der größte Erfolg der Wien-Film war der schon in Zeiten des „Totalen Krieges“ gedrehte Revuefilm DER WEISSE TRAUM (1943) mit Olly Holzmann und Wolf Albach-Retty unter der Regie von Géza von Cziffra. Selbst Goebbels zeigte sich von der Produktion begeistert:

„Die Wien-Film führt einen neuen Film vor ‚Der weiße Traum‘, der vor allem für Exportzwecke gedreht worden ist. Er ist sehr pompös in der Ausstattung und wird sicherlich im Ausland Aufsehen erregen, vor allem in Anbetracht dessen, dass wir am Anfang des 5. Kriegsjahres noch in der Lage sind, solche Filme herauszubringen.“ (29.8.1943)¹⁴⁴

Der erste Eislauf-Revuefilm der Geschichte kostete mit 2,1 Mio RM doppelt so viel wie ursprünglich veranschlagt, spielte aber bis Ende 1944 die gigantische Summe von 10 Mio RM ein.¹⁴⁵

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, alle Titel der Wien-Film-Produktion anzuführen, weshalb hier nur die wichtigsten genannt seien. Entscheidend sind an dieser

¹⁴¹ Siehe Kramer und Prucha, Seite 170f. Für Details siehe auch Martin Rohlik, Die Luegerzeit im Licht des nationalsozialistischen Propagandafilms „Wien 1910“ (Dipl., Wien 1997).

¹⁴² Siehe Gerald Trimmel, Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films (Wien 1998).

¹⁴³ Siehe Steiner, Wessely, Seite 15. 150.000 RM entsprachen laut Statistik Austria im Jahr 2006 rund 635.000 Euro. Zitiert in: Georg Markus, Die Hörbiger. Biografie einer Familie (Wien 2006), Seite 165.

¹⁴⁴ Zitiert in: Moeller, Seite 278.

¹⁴⁵ Siehe Fritz, Im Kino, Seite 198.

Stelle die zehn Wiener Filme, die in einem gesonderten Kapitel noch näher vorgestellt werden.¹⁴⁶

UNSTERBLICHER WALZER (1939), Regie: E.M. Emo
WIENER G'SCHICHTEN (1940), Regie: Géza von Bolváry
DER LIEBE AUGUSTIN (1940), Regie: E.M. Emo
OPERETTE (1940), Regie: Willi Forst
WIR BITTEN ZUM TANZ (1941), Regie: Hubert Marischka
BRÜDERLEIN FEIN (1942), Regie: Hans Thimig
WIENER BLUT (1942), Regie: Willi Forst
WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942), Regie: Karl Hartl
SCHRAMMELN (1944), Regie: Géza von Bolváry
WIENER MÄDELN (1944/49), Regie: Willi Forst¹⁴⁷

Bei der Produktion aller Filme waren die Filmschaffenden vom Berliner RMVP und der RFK, die gleich nach dem Anschluss Außenstellen in Wien gegründet hatten,¹⁴⁸ völlig abhängig und mussten sich von der ersten Idee über Drehbuch und Besetzungsliste alles vorab absegnen lassen. Auch während der Produktion hatten die Beteiligten zahlreiche Auflagen zu erfüllen und täglich Berichte abzugeben.¹⁴⁹

Die Machthaber erkannten, dass eine der wichtigsten Grundlagen für eine gesteigerte Anzahl von erfolgversprechenden Produktionen die Erneuerung der Anlagen nach dem jüngsten Stand der Technik war. In drei Jahren Bauzeit (1939-1941) entstand auf dem Rosenhügel ein moderner Hallenkomplex mit großer und kleiner Synchronhalle („Haus im Haus“-System), Schneideräumen und Büros.¹⁵⁰

Die Investitionen von insgesamt 1 Mio RM sollten sich lohnen, denn die Spielfilme der Wien-Film Produktion gehörten zu den populärsten des Dritten Reiches und eigneten sich durch ihre scheinbar unverdächtigen Inhalte auch ideal für den Export und wurden so zu sicheren Devisenbringern. Die Wien-Film warf als einzige der reichsmittelbaren Firmen bereits ab dem ersten Produktionsjahr Gewinne ab.¹⁵¹

Hier nur ein paar Beispiele zum anschaulichen Vergleich von Produktionskosten und Einspielergebnissen:¹⁵²

¹⁴⁶ Vgl. dazu das 4. und 5. Kapitel dieser Arbeit.

¹⁴⁷ Dieser Film ist ein so genannter Überläufer, das heißt, er wurde noch während des NS-Regimes gedreht, kam aber erst 1949 in die österreichischen Kinos.

¹⁴⁸ Zur Gründung der diversen für Kultur zuständigen nationalsozialistischen Institutionen siehe Gabriela Brey, Nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik in Österreich (Dipl., Wien 1989), Seite 91-98.

¹⁴⁹ Siehe Schrenk, Seite 35-38.

¹⁵⁰ Siehe Guha, Seite 64.

¹⁵¹ Vgl. Tabelle von Jürgen Spiker, Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern (Berlin 1975), Seite 186; zitiert in: Schrenk, Seite 32.

¹⁵² Zahlen zitiert in: Frankfurter, In: Wächter-Böhm (Hg.), Wien, Seite 187.

Film	Produktionskosten	Einspielergebnis
Wiener G'schichten (1940)	0,7 Mio RM	3,3 Mio RM
Operette (1940)	2,1 Mio RM	5,0 Mio RM
Heimkehr (1941)	3,7 Mio RM	4,9 Mio RM
Wiener Blut (1942)	2,7 Mio RM	7,0 Mio RM

Einer der Hauptgründe für diese hohen Einspielergebnisse war die Popularität der Hauptdarsteller der „Wien-Film-Familie“, wie sich die Firmengemeinschaft gerne bezeichnete. Wie in Kapitel 2.3. bereits aufgezeichnet, wurde diese indirekte Unterstützung des Regimes, von diesem mit einer Reihe von erstrebenswerten Vergünstigungen „vergoldet“. Außerdem profitierten viele der Filmschaffenden vom zwangsweisen Exodus jüdischer Künstler und nahmen die Chance wahr, in die dadurch frei gewordenen Positionen aufzurücken.

Der Anschluss brachte Wien auch einen Kinoboom, allein im Jahr 1943 stieg die Anzahl der Wiener Kinos von 186 auf 222 „Lichtspieltheater“, so der offizielle Ausdruck der Nationalsozialisten. Das wirkte sich auch auf die Besucherzahlen in Wien aus: Waren es 1937 erst 27 Mio, so verdoppelte sich diese Zahl bis 1944 mit dem Höchststand von 60 Mio Zuschauern, was auch mit der Schließung der Theater im September 1944 zusammenhängt. 1945 waren es trotz der durch die Folgen von Bombenangriffen schwer erreichbaren und vielfach zerstörten Kinobetriebe immerhin noch 34 Mio Besucher.¹⁵³

Abschließend ist zu sagen, dass nach der „Wiedervereinigung Österreichs mit dem Altreich“ thematisch, bis auf wenige Ausnahmen, kein Bruch bei den Filminhalten zu finden ist. Gerade der für die Wien-Film typische Wiener Film, der bereits in der Stummfilmzeit „erfunden“ wurde und im österreichischen Ständestaat eine große Blüte erlebte, stand nicht zuletzt dank einer massiven wirtschaftlichen Unterstützung auf dem Höhepunkt seines Erfolges.

¹⁵³ Siehe Klaus Christian Vögl, *Kino in Wien 1938 – 1945. Struktur und Organisation der Wiener Kino- und Filmwirtschaft 1938 – 1945* (Dipl., Wien 1990), Seite 45.

3.3. Nachspann: Kein Happy End für die Wien-Film

„Der Wiener Film ist tot – es lebe der Wiener Film!“
Willi Forst, Film, Nr. 2, Mai 1946¹⁵⁴

Nach dem Krieg waren die Studios der Wien-Film von den unterschiedlichen Besatzungsmächten beschlagnahmt, bis sie 1955 Eigentum der Republik Österreich wurden.¹⁵⁵ Personell hatte sich wenig verändert, alte Traditionen wurden einfach weitergeführt. Auch thematisch hielt man an den bewährten Inhalten fest, was unter anderem an den zahlreichen Remakes der Lustspiele aus der nationalsozialistischen Ära zu erkennen ist.¹⁵⁶

Bei den „Neuproduktionen“ rückten statt der klassischen Wiener Figuren und Sehenswürdigkeiten verstärkt die Schönheiten der österreichischen Landschaft in den Vordergrund. HOF RAT GEIGER (1947), von Willi Forst produziert und von dessen Cutter Hans Wolff zum Teil in den Wien-Film-Ateliers inszeniert, war einer der stärksten Besuchermagneten der Nachkriegsjahre und der Anfang einer langen Reihe von Heimatfilmen nach 1945.¹⁵⁷ Auch die historischen Stoffe aus der k.u.k.-Zeit blieben weiterhin in Mode, was in Ernst Marischkas berühmter SISSI-Trilogie (1955-57) mit der alle Welt bezaubernden Romy Schneider einen Höhepunkt fand.

Doch an den einstigen wirtschaftlichen Erfolg konnte die österreichische Produktion trotz oder gerade wegen der starken Anlehnung an den deutschen Markt nicht mehr anknüpfen. Die fehlende Unterstützung seitens der Regierung, das Aufkommen des Fernsehens, der Mangel an künstlerischer Qualität, Änderungen bei den Produktionsbedingungen sowie eine Serie von finanziellen Misserfolgen führten 1985 zur Auflösung der Wien-Film GmbH.¹⁵⁸ Am Areal der früheren Wien-Film in Sievering entstanden Luxuswohnungen, die Ateliers auf dem

¹⁵⁴ Titel des Leitartikels von Willi Forst, In: Willi Forst (Hg.), Film. Die Österreichische Illustrierte Zeitschrift, Nr. 2 (Mai 1947), Seite 7.

¹⁵⁵ Details zur Geschichte der Wien-Film nach 1945 siehe Oliver Rathkolb, Die „Wien-Film“-Produktion am Rosenhügel. Österreichische Filmproduktion im Kalten Krieg. In: Hans H. Fabris und Kurt Luger (Hg.), Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik (Wien/Köln/Graz 1988), Seite 117-132.

¹⁵⁶ Siehe Steiner, Filmbuch Österreich, Seite 41-69.

¹⁵⁷ Die Entstehung des Genres „Heimatfilm“ ist schon in den Anfängen der österreichischen Filmproduktion anzuedeln. Siehe Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946 – 1966 (Wien 1987), Seite 42-46.

¹⁵⁸ Siehe Winkler, Seite 98-108.

Rosenhügel werden als Filmstadt Wien Studio GmbH bis heute weiterhin filmisch – in erster Linie für Fernsehproduktionen – genutzt.¹⁵⁹

Der Regisseur Peter Patzak kommentierte das Ende der traditionsreichen Wien-Film folgendermaßen:

„Es ist ein elendigliches Gefühl, da – abgesehen von der Optik und von der Erinnerung – dies auch ein Symbol ist; dieses Chaos, dieser Untergang, dieses Wegwerfen der Wien-Film ist bezeichnend für die Haltung der Politiker, der Beamten und der Bürokraten gegenüber der Filmkunst schlechthin.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Für eine genauere Darstellung der Filmstadt Wien nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Christine Waldmann, Die Filmstadt Wien. Ein Beitrag zum österreichischen Film (Dipl., Wien 1996).

¹⁶⁰ Winkler, Seite 108.

4. Das Genre „Wiener Film“

4.1. Definition des Genres „Wiener Film“

„Zuallererst singt der ‚Wiener Film‘, dann ist er charmant-verspielt, und immer ist er verliebt. Seltener ist er nachdenklich, fast nie jedoch wirklich unglücklich. Und ist er trotzdem einmal zu Tode betrübt, dann helfen metaphysische Wundermittel, zum Beispiel die selige Ewigkeit.“¹⁶¹

Zitat aus „Film im Lauf der Zeit“ von Thomas Kramer und Martin Prucha (1994)

Unter einem Genre versteht man eine Gruppe stilistisch verwandter Filme, die inhaltliche und lokalisierte Gemeinsamkeiten haben.¹⁶² Dies trifft auf die hier behandelten Wiener Filme zu: Sie spielen immer in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, meist um 1900, aber auch im Barock oder im Biedermeier, auf jeden Fall in der Ära der Habsburgermonarchie. Der logische Schauplatz Wien wird einerseits durch berühmte Sehenswürdigkeiten, andererseits durch die Darstellung der (angeblich) typischen Wiener Atmosphäre gezeigt. Im Mittelpunkt stehen die Liebes- und Leidensgeschichten von Künstlern, bevorzugt Musikern. Doch auch Schicksale einfacher Leute aus dem Wiener Milieu, für die Arthur Schnitzlers süße Mädeln und verliebte Offiziere das literarische Vorbild waren, werden gerne in einem Drehbuch verarbeitet. Die handelnden Personen gehören oft verschiedenen sozialen Schichten an, die in unterschiedlichsten Beziehungen zu einander stehen.

Ein wesentliches Element bildet die Musik, meist Werke des dargestellten „Tonkünstlers“, die oft vom jeweiligen Filmkomponisten durch schlagerträchtige Lieder ergänzt werden. Seit der Einführung des Tonfilms ist auch die Sprache ein wesentliches Charakteristikum. Das lockere Wienerisch verleiht dem Film viel von seinem Charme. Der gut gemachte Wiener Film ist eine Mischung aus Kitsch und Sentimentalität und hat meist eine komische Note und einen glücklichen Ausgang. Wenn in manchen Fällen das Melancholische und Tragische überwiegen, dann bringt im Finale meist der Tod des Hauptdarstellers oder des weiblichen Stars das Publikum zum Weinen.

Hinzu kommen noch die großzügige Dekoration, die von der Kamera eingefangene spezielle Stimmung und die hochrangige Besetzung, bis in die kleinsten Nebenrollen, mit Wiener Urtypen.

Damit erfüllt der Wiener Film alle Bedingungen, die ihn zu einem eigenen Genre machen:

¹⁶¹ Kramer und Prucha, Seite 152.

¹⁶² Siehe Rother (Hg.), Sachlexikon Film, Seite 141.

„Der Genrerahmen bindet die Handlung an bestimmte Orte, kleidet sie in entsprechende Kostüme, besetzt sie mit glaubhaften Gesichtern. Innerhalb dieses Rahmens gelten gewisse Gesetze, die gedehnt, nicht aber gebrochen werden dürfen.“¹⁶³

Zu diesen dehnbaren Gesetzen gehört, dass sich der Wiener Film oft noch vielen anderen Genres zuordnen lässt. So kann er – wenn auch nicht gleichzeitig – unter anderem in die Kategorie Komödie, Liebesfilm, Melodram, Historienfilm, Musik- oder Operettenfilm oder Künstlerbiographie fallen. Der historisierte Handlungsort „Wien“ wird zum einenden Merkmal. Dieses Wien ist aber weniger ein Abbild der Realität, sondern ein Mythos von einem „Alt-Wien“, das in dieser Form nie existiert hat.¹⁶⁴

Willi Forst, der auch als Meister des Wiener Films bezeichnet wird¹⁶⁵, lässt in dem Prolog seines Films WIENER BLUT (1942) einen Alchimisten, von ihm selbst gespielt, aber kaum erkennbar, eine Mischung aus Humor, Leichtsinn, Herz, Historie und Musik in ein Reagenzglas füllen. Das Resultat ist dann das Elixier „Wiener Blut“. Dieser überaus originelle Beginn könnte gleichzeitig auch das Rezept für jeden gut gemachten Wiener Film sein. Denn es sind genau diese Zutaten, vielleicht noch mit ein paar „Gewürzen“ ergänzt, die die perfekte Wiener Mischung ausmachen. Zu diesen Extras gehört auf alle Fälle der Wiener Dialekt, eine Art „flüssig gemachtes Deutsch“¹⁶⁶. Paul Hörbiger, einer der Protagonisten beim Wiener Film meinte dazu:

„Die Wiener Filme waren deswegen so beliebt gewesen, weil erst einmal die Vergangenheit Österreich-Ungarn so romantisch war und auch das Kaiserhaus so eine Art Romantik ausgestrahlt hat, außerdem war ja der Wiener Dialekt der beliebteste deutsche Dialekt überhaupt.“¹⁶⁷

Ob dies wirklich so ist, sei dahingestellt, aber es ist eine Tatsache, dass das „Weanerische“ mit seiner sanften Sprachmelodie, seinen unendlich vielen Formen der Kosenamen und Verniedlichungen, gerade in Deutschland, einen ganz besonderen Reiz hat. Sogar das Granteln und Schimpfen bekommt dadurch eine gewisse entschärfende Komik. Mit der Sprache eng verwandt ist auch die „für Wien typische“ Gestik: das leichte Verbeugen beim „Küß die Hand, gnäd’ge Frau“, das lässige Um-den-Hals-Werfen des weißen

¹⁶³ Kramer und Prucha, Seite 111.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu Kapitel 4.3. dieser Arbeit.

¹⁶⁵ Siehe Georges Sadoul, Geschichte der Filmkunst (Wien 1982), Seite 322.

¹⁶⁶ Frieda Grafe, Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos, In: Christian Cargnelli und Michael Omasta (Hg.), Aufbruch ins Ungewisse, Österreichische Filmschaffende in der Emigration, Bd.1 (Wien 1993), Seite 228.

¹⁶⁷ Fritz, Im Kino, Seite 160.

Seidenschals des Mannes mit Zylinder nach einem Ballbesuch¹⁶⁸ und das tolpatschige Herumhudeln in einer stressigen Situation, wie es etwa Hans Moser unübertrefflich vorführte. Szenen, wie die zuletzt genannte, waren oft voller Humor, manchmal vielleicht ein wenig zu plump. Den künstlerisch anerkannten Wiener Film beherrschen meist Geschichten mit einem tragischen Grundton und Hauptrollen mit ernsterem Charakter. Dennoch spielt das Komische immer eine wichtige Rolle, sehr oft mit viel Wiener Schmääh vom sogenannten niederen Stand in Nebenhandlungssträngen ausgelebt.¹⁶⁹

Musik ist aus der Musikstadt Wien nicht wegzudenken, und schon gar nicht im Tonfilm. Als quasi natürliche Ressourcen dominieren Walzer und Operettenmelodien die Filmmusik, entweder weil deren Komponisten im Vordergrund stehen oder weil es sich aus der Handlung ergibt, zum Beispiel als Hintergrundmusik im Theater, im Lokal oder in einem Ballsaal. Daneben findet sich auch ernste Musik, in den Biographien der klassischen Meister oder in dramatischen, schicksalsschweren Situationen. Immer wieder mischen sich neben dem volkstümlichen Lied, nicht immer gelungen, zeitgenössische Schlager in den Film. Durch die Popularität ihrer Interpreten tönen viele dieser Lieder bis in die Gegenwart weiter, ohne dass der heutige Zuhörer damit einen bestimmten Film assoziiert. Man denke nur an die vielen Heurigenmelodien, mit denen in Grinzing die Gäste erfreut werden und die zu einem großen Teil aus Wiener Filmen stammen.¹⁷⁰

Inhaltlich entfernen sich die Drehbuchautoren bei den Porträts der realen Persönlichkeiten oft weit von der historischen Wahrheit, um die Künstlerschicksale zu idealisieren und die Dramaturgie zu vereinfachen. Manchmal wurden für die Bühne geschriebene Operetten als Vorlage benutzt und in ein Filmdrehbuch umgearbeitet. Der Fundus, aus dem man wählen kann, ist reich. Ludwig Gesek beschreibt diesen noch 1955 voller Pathos:

„Gespeist ist diese Filmtradition aus verschiedenen Quellen. Aus der österreichischen Theaterkultur, die echter Eigenart unseres Volkes entstammt und den Menschen hier im Blut liegt. Aus der Blüte der Wiener Operette, die das reiche, selbstsichere Erbe einer völkerumspannenden Monarchie in ein Lied der Lebenslust umprägte. Aus einer musischen

¹⁶⁸ „In dieser einen Bewegung ist alles vereint: die aristokratische Geste gegen die Trivialität der Welt, die leichte Andeutung der unterdrückten Weiblichkeit, die Herausforderung und erotische Symbolik,...“ Georg Seeßlen bezieht sich hier auf den Schauspieler Adolf Wohlbrück, der in vielen Wiener Filmen der frühen Tonfilmzeit die Rolle des eleganten Herrn verkörpert hat. In: Georg Seeßlen, L'homme fatale. Die Verführung der Melancholie: Der Schauspieler Adolf Wohlbrück und seine Filme, In: Christian Cargnelli und Michael Omasta (Hg.), Aufbruch ins Ungewisse, Österreichische Filmschaffende in der Emigration, Bd.1 (Wien 1993), Seite 30.

¹⁶⁹ Siehe Paul Koepler, Filmkomik aus Österreich (Diss., Wien 1976), Seite 43f.

¹⁷⁰ Als ein Beispiel aus vielen sei hier nur stellvertretend „Sag beim Abschied, leise ‚Servus‘“ aus dem Willi Forst-Film BURGTHEATER (1936) genannt. Siehe auch die Memoiren des Komponisten: Peter Kreuder, Nur Puppen haben keine Tränen (München/Percha 1971), 301f.

*Begabung, einer Bildfreudigkeit, die seit dem Barock österreichischer Erbteil ist und ein Gefühl für Rhythmus hat. In Bild und Geste und Wort.*¹⁷¹

Gerade die hier angeführten und sich immer wiederholenden Klischees bieten Kritikern des Wiener Films breiteste Angriffsflächen. Auch das Süßliche, Verkitschte und Schwerelose wird immer wieder angeprangert: *„Die Wiener Filme waren leicht, hübsch aufgeputzt und liebenswürdig, aber oberflächlich und ohne Gehalt; wie manche Konditorwaren waren sie zu stark gezuckert.*“¹⁷²

Gerade das Emotionale und Menschelnde, das sehr oft in Kitsch abdriftet, ist das, was das Wesen dieses Genres mit ausmacht. Die bis auf ganz wenige Ausnahmen¹⁷³ fehlende Sozialkritik, die *„Utopie im Walzertakt“*¹⁷⁴ und die verklärte Traumwelt gehören ebenso zum Wiener Film wie die prächtige Ausstattung und eine Überdosis Herz-Schmerz-Sentimentalität. Nicht alle dem Genre zuzurechnenden Filme waren von solcher Qualität, dass sie die Zeit überdauern konnten, andere hingegen gelten heute noch als Klassiker.

Aus der österreichischen Filmgeschichte ist der Wiener Film nicht wegzudenken, auch wenn er nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr richtig Fuß fassen konnte. Das Genre prägte jedoch ein Wien-Bild, das in allen Jahren förderlich für den Fremdenverkehr war und sich bis in heutige Tage gut verkaufen lässt. Der Besuch von Schönbrunn auf den Spuren der Habsburgermonarchie, beschwingte Heurigenabende in Grinzing und – wenn zeitlich möglich – musikalische Einlagen aller Art gehören immer noch zum typischen Programm eines *„pauschalen Kulturgast[s]“*¹⁷⁵ in Wien.

¹⁷¹ Ludwig Gesek, Filmzauber aus Wien. Notizblätter zu einer Geschichte des österreichischen Films (Wien 1955), Seite 88.

¹⁷² Sadoul, Seite 323.

¹⁷³ Vgl. hierzu die Filme NUR EIN KOMÖDIANT (1935) von Erich Engel und VORSTADTVARIETÉ (1935) von Werner Hochbaum. Beide Arbeiten nehmen auch politischen Bezug und stellen die Wiener auch unsympathisch dar, was sie zu besonders außergewöhnlichen Beiträgen des Wiener Films machen. Siehe Fritz, Im Kino, Seite 169-172.

¹⁷⁴ Lars Olav Beier, Utopie im Walzertakt, Konflikte enden im Duett: Willi Forst und seine Filme, In: Frankfurter Allgemeine, Nr. 80 (4. April 1998), Seite VI.

¹⁷⁵ Diese Gruppe, laut Gästebefragung des Wien-Tourismus mit 38 Prozent der größte Typ der Wien-Touristen, besucht zumindest eine Sehenswürdigkeit, meist eine Veranstaltung mit klassischer Musik, oft auch einen Heurigen. Siehe Wien-Tourismus (Hg.), Wiener Gästebefragung 2004-2007. Im Rahmen des Tourismus-Monitors Austria/Kurzbericht (Juli 2007), Seite 5-6.

4.2. Entstehung und Verbreitung des Wiener Films

„Wien ist in der internationalen Filmwelt Mode geworden und wird es hoffentlich noch recht lange bleiben.“
L'Étrange Fawcette, Die Welt des Films¹⁷⁶

Schon in den Anfängen der österreichischen Filmproduktion bildeten Wiener Themen beliebte Sujets. Titel wie Ein WALZER MIT STRAUSS (1925), BEETHOVEN (1927), PRATERMIZZI (1927), VATER RADETZKY (1929) setzten einen lang andauernden Trend. Zum Teil arbeiteten an diesen Produktionen bereits Leute mit, die später mit dem Wiener Film noch Karriere machen sollten wie etwa Walter Reisch und Karl Hartl.¹⁷⁷

Doch es fehlte diesen Filmen noch etwas ganz Bestimmtes. 1919 kritisierte dies Zoa d'Axa:

„Das wienerisch Lustige scheint mir im gesprochenen und gesungenen Wort, wenn überhaupt wo, zu liegen, also kann etwas, das auf der Bühne die Wiener zum Lachen bringt, im Film nur matter Schimmer einer Komik sein [...] Die Wiener Komik kann mit den Beinen kein Gesicht schneiden.“¹⁷⁸

Tatsächlich verhalf erst der Tonfilm dem Wiener Film zu seiner großen Blüte. Allerdings war dessen Herstellung nicht an österreichische Produktionsfirmen und Regisseure gebunden. Im Gegenteil: Als Schöpfer des Wiener Films der Tonfilmära gilt der Saarländer Max Ophüls¹⁷⁹. Sein nach dem Theaterstück von Arthur Schnitzler verfilmtes Meisterwerk LIEBELEI (1933) zählt in vielen Filmnachschlagwerken als Geburtsstunde des künstlerischen Wiener Films. Gedreht wurde in Berlin, Ophüls, der selbst einige Aufführungen am Burgtheater inszeniert hatte, umgab jedoch ein Team von lauter „Wienern“: Schnitzlers Freund Felix Salten als künstlerischer Berater, der in Böhmen geborene Kameramann Franz Planer und die Schauspieler Luise Ullrich, Paul Hörbiger und Willy Eichberger. Kurz nach der Premiere des Films, wenige Wochen nach Hitlers Machtübernahme in Deutschland, emigrierte Ophüls mit seiner Familie aus Angst vor Angriffen aufgrund seiner jüdischen Wurzeln nach Frankreich.¹⁸⁰

Schon in der Stummfilmzeit gelang es einem Deutschen, mit der Ufa-Verfilmung eines Werkes von Oscar Straus, „das perfekt ausgeführte Strickmuster für alle kommenden Wiener

¹⁷⁶ L'Étrange Fawcette, Die Welt des Films (ohne O. u. J.), zitiert in: Fritz, Im Kino, Seite 140.

¹⁷⁷ Siehe Fritz, Im Kino, Seite 134 und 140.

¹⁷⁸ Fritz, Im Kino, Seite 126.

¹⁷⁹ Genaue Angaben zur Biographie siehe Herbert Holba, Günter Knorr und Peter Spiegler, Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz (Stuttgart 1984), Seite 279-281.

¹⁸⁰ In Paris drehte er 1933 eine französische Version des Films unter dem Titel UNE HISTOIRE D'AMOUR, siehe Filmarchiv Austria (Hg.), Franz Planer. Austrian Hollywood Cinematographer, Nr. 04/03 (18. April bis 4. Mai 2003), Seite 89.

Operettenfilme der dann von Willi Forst zur Vollendung geführten Fassung¹⁸¹ zu schaffen.

Siegfried Kracauer kommentierte diese Wien-Mode in der Ufa eher kritisch:

„Wien war der Inbegriff des Paradieses. Noch die abgetakelte Wiener Operette mußte verfilmt werden, wenn sie nur dem Publikum die Gelegenheit gab, aus der prosaischen Welt der Republik in die Zeit der seligen Habsburger Monarchie zu entfliehen. Ludwig Berger, der auf die romantische Verklärung der Vergangenheit gedrillt war, inszenierte 1925 EIN WALZERTRAUM nach einer Operette von Oscar Straus – einer der wenigen Filme, die in Amerika einschlugen. Diese vorbildliche Filmoperette bespöttelte nicht nur das Hofleben mit einem Charme, der dem von Lubitsch nahe kam, sondern legte auch den Grundstein zu einem Traum-Wien, das seitdem sich im Film behaupten sollte. Seine Bestandteile bildeten wohlherzogene Erzherzöge und zärtliche Flirts, geschmacklose Bauten, Biedermeierstuben und das unentwegt im Grinzinger Gartenlokal singende und trinkende Volk, Johann Strauß, Schubert und der altehrwürdige Kaiser. Das Bild dieser verstockt nach rückwärts gerichteten Utopie überschattete das Elend des zeitgenössischen Wien.“¹⁸²

Ludwig Berger verdankte dem Film mit seinem internationalen Ensemble, an dem kein einziger Wiener beteiligt war, letztendlich einen Vertrag in den USA.¹⁸³ Mit WALZERKRIEG, dem Kampf zwischen Johann Strauß und Joseph Lanner, reüssierte Berger 1933 auch im tönenden Wiener Film.¹⁸⁴ Zu dieser Zeit war das Thema „Wien“ gerade sehr populär in Berlin. Viele Wiener Schauspieler wie (um nur einige zu nennen) Paul Hörbiger und Willi Forst sowie Filmleute (der Drehbuchautor Walter Reisch, der Komponist Robert Stolz, der Regisseur Géza von Bolváry) waren wegen der in Österreich herrschenden Filmkrise in die deutsche Hauptstadt gezogen und machten schwungvolle, musikalische Wiener Filmkomödien. Es entstanden Filme wie ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT (1930), SO ENDETE EINE LIEBE (1935) oder KÖNIGSWALZER (1935).

Aber es wurden in dieser Zeit auch Wiener Filme ohne große österreichische Beteiligung gedreht wie die opulent ausgestattete Ufa-Produktion DER KONGRESS TANZT (1931)¹⁸⁵ unter der Regie von Erik Charell. Trotz des finanziellen Aufwandes und des internationalen Erfolges fehlt Charells revuehafter Inszenierung die typisch wienerische Atmosphäre, deswegen hat der Film in Österreich nicht so eingeschlagen wie sonst überall.¹⁸⁶ Unvergessen ist der Schlager von Werner Richard Heymann und Robert Gilbert, den Lilian Harvey als

¹⁸¹ Ilona Brennicke Ilona und Joe Hembus, Klassiker des deutschen Stummfilms 1910 bis 1930 (München 1983), Zitiert in: Kreimeier, Seite 121.

¹⁸² Kracauer, Seite 150.

¹⁸³ Siehe Alexandra Seibel, Alles Walzer! Der Wien-Mythos in Ludwig Bergers Stummfilmoperette Ein Walzertraum (1925), In: Andrea Pollach, Isabella Reicher, Tanja Widmann (Hg.), Singen und Tanzen im Film (Wien 2003), Seite 97-99.

¹⁸⁴ Courtade und Cadars, Seite 236.

¹⁸⁵ Richard Traubner bezeichnet den Film sogar als „ur-Wiener Film“; siehe dazu Richard Traubner, ¾ Time. The German and Austrian Musical Film from the Kaiser through Hitler (Study, Oxford 1996), Seite 123.

¹⁸⁶ Der Film wurde 1955 unter Franz Antel mit gleichem Drehbuch und Musik nochmals als heimische Produktion verfilmt und war schließlich auch in Österreich erfolgreich. Siehe Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hg.), Alt Wien. Die Stadt, die niemals war (Katalog zur Sonderausstellung des Wien Museums 25. Nov. 2004 bis 28. März 2005), Seite 499f.

Wiener Handschuhmacherin zu Zeiten des Wiener Kongresses trällert: „Das gibt’s nur einmal“ – mittlerweile ein Synonym für alle so genannten Ufa-Klassiker.¹⁸⁷

Als besten Wiener Film feierte man Willi Forsts MASKERADE (1934), der wirklich „Made in Vienna“ ist. Der Film machte aus der jungen Bühnenschauspielerin Paula Wessely, die bis dahin als unphotographierbar galt, einen Kinostar.¹⁸⁸ Schon ein Jahr zuvor, fast zeitgleich mit Ophüls’ LIEBELEI, gab Forst sein Regiedebüt mit LEISE FLEHEN MEINE LIEDER (1933). Die Geschichte von der unerfüllten Liebe des Komponisten Franz Schubert, die den fehlenden Schluss der „Unvollendeten“ erklären soll, wird von der Kritik begeistert aufgenommen.

„Triumph des Wiener Films, ergreifendes, aufrüttelndes mitreißendes Erleben. Dieser Schubertfilm, der im Apollotheater seine österreichische Uraufführung hatte und von hier aus wohl der ganzen Welt künden wird: Leid und Glück eines unserer ganz Großen.“¹⁸⁹

Mit dieser Symphonie Inachévée, so der französische Titel, gelang Forst der internationale Durchbruch. In Rio de Janeiro wurde der Film dreizehn Wochen aufgeführt, in Paris lief er sogar ein Jahr im Studio Etoile. Daraufhin schlug eine lokale Zeitschrift vor, das Kino in Studio Willi Forst umzubenennen.¹⁹⁰ In Persien führte man aufgrund des Erfolgs dieses Films die Tonvorführtechnik ein.¹⁹¹ Für den englischen Markt wurde er als UNFINISHED SYMPHONY (1934) nochmals produziert. Auch MASKERADE wurde 1935 in Hollywood unter dem Titel ESCAPADE mit der Wahlwienerin Luise Rainer und William Powell nachgedreht.

Forsts Freund und Drehbuchautor Walter Reisch ist untrennbar mit der Entstehung des Wiener Films verbunden. Mit seiner *„kommerziell verwertbaren Mythologisierung der österreichischen Geschichte“¹⁹²* legte er den Grundstein für den internationalen Erfolg dieses Genres. Schon in der Zeit des stummen Kinos schrieb Reisch *„Filmbücher“¹⁹³*, wie er es nannte, mit vorzugsweise Wiener Themen. Seine ersten Filme als Regisseur drehte er noch in Wien, EPISODE (1935) und SILHOUETTEN (1936). Als die Arbeitsbedingungen für ihn als

¹⁸⁷ Siehe Volker Kühn, Das gab’s nur einmal ... Heymann: Ernster Komponist mit heiterer Note, In: „Ein Freund, ein guter Freund“. Der Komponist Werner Richard Heymann (Ausstellungskatalog Stiftung Archiv der Akademie der Künste Dresden 2000), Seite 36-38.

¹⁸⁸ Siehe Claudia Preschl, Paula Wessely – eine dumpfe Provokation? In: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 2 (Wien 1988), Seite 33f.

¹⁸⁹ Reichspost (1.10.1933), In: Filmarchiv Austria (Hg.), Willi Forst. Retrospektive zum 100. Geburtstag (4. April bis 4. Mai 2003), Nr. 04/03, Seite 61.

¹⁹⁰ Siehe Willi Forst. Erinnerungen, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 566.

¹⁹¹ Siehe Robert Dachs, Willi Forst, Eine Biographie (Wien 1986), Seite 46.

¹⁹² Günter Krenn, „Was für einen Film wollen Sie schreiben?“ Bemerkungen zu Walter Reischs Arbeiten für den Stummfilm, In: ders. (Hg.), Walter Reisch. Filme schreiben (Wien 2004), Seite 81.

¹⁹³ Walter Reisch, Manuskript und Drehbuch, In: ebd., Seite 65.

Juden immer unerträglicher wurden, flüchtete er 1937 mit seiner Frau Lisl nach Hollywood.¹⁹⁴

Ein anderer Emigrant, Max Neufeld, inszenierte in Prag, einer Zwischenstation seines Exils, 1935 HOHEIT TANZT WALZER. Zuvor hatte der seit den Anfängen des Films tätige Schauspieler beim Wiener Stummfilm DER BALLETTHERZOG (1927) Regie geführt.¹⁹⁵

Der Wiener Film fand nicht nur im deutschsprachigen Raum seine Nachahmer, sondern auch in den Vereinigten Staaten. Deutsche und österreichische Emigranten wie Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim und Josef von Sternberg griffen gerne auf das Wiener Sujet zurück.¹⁹⁶

Der internationale Erfolg der Wiener Filme und deren vermehrte Reproduktion im Ausland veranlasste 1935 den Vizebürgermeister von Wien, sogar einen „Markenschutz für den österreichischen Film“ zu fordern.¹⁹⁷ Dieser sollte aber bald ein Teil des „großdeutschen“ Films werden, zu dessen erfolgreichsten Genres der Wiener Film zählte.¹⁹⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg verlor der Wiener Film durch zahlreiche Remakes und mangelnde Qualität an Reiz und Publikum. Vor dem Risiko der ständigen Wiederholung eines Themas hatte Dr. Volkmar Iro in einer Filmzeitschrift schon 1936 gewarnt:

„Mit dem echten österreichischen Milieu allein sind aber die Möglichkeiten des österreichischen Films noch lange nicht erschöpft, und es wäre eine gewisse Gefahr für die Fortentwicklung der österreichischen Filmproduktion, wenn man die künstlerischen Aufgaben des österreichischen Film vor allem darin erblickt, nur österreichische Filmstoffe oder österreichisches Milieu zu bearbeiten. Denn man kann, wie schon früher erwähnt wurde, nicht ungestraft Raubbau an einem immerhin beschränkten Milieu betreiben.“¹⁹⁹

Kritischer formulierte es rückblickend Georg Tillner:

„Daß jene vor und nach 1938 für und von Deutschland konstruierte Wien-Folklore zur Blüte und Definition des österreichischen Film uminterpretiert wurde, trieb gerade die sich als national begreifende Filmkultur in die Perpetuierung von Fremdbildern.“²⁰⁰

In der Gegenwart spielt der Wiener Film im österreichischen Film keine Rolle mehr.

¹⁹⁴ Lisl Reisch, geborene Elisabeth Handl, war eine ehemalige Balletttänzerin an der Staatsoper und arbeitete in den USA als Schauspielerin unter dem Künstlernamen Poldy Dur. So hatte ihr Mann die Rolle von Paula Wessely in MASKERADE getauft. Siehe Lisl Reisch, „In my own Taufschein steht Elisabeth“, In: Christian Cargnelli und Michael Omasta (Hg.), Aufbruch ins Ungewisse, Lexikon-Tributes-Selbstzeugnisse, Bd.2 (Wien 1993), Seite 191-193.

¹⁹⁵ Siehe Armin Loacker, Max Neufeld – ein Pionier des österreichischen Films, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Mechanik des Kinos. Retrospektive Max Neufeld (8. Februar bis 4. März 2008), Nr. 2/08, Seite 9-11.

¹⁹⁶ Siehe Frieda Grafe, In: Cargnelli und Omasta (Hg.), Bd.1, Seite 227-243.

¹⁹⁷ aus: Die Neue freie Presse, Wien (17.9.1935), zitiert in: Koeppler, Film, Seite 41. Ab 1936 erschien eine eigene Zeitschrift mit dem Titel „Wiener Film“; Siehe ebd., Seite 42.

¹⁹⁸ Vgl. Kapitel 2.2. und Kapitel 3. dieser Arbeit.

¹⁹⁹ Walter Fritz, Der Wiener Film 1918-1938, In: Ludwig Gesek (Hg.), Kino in Wien 1918-1938. Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 86 (Wien 1979/80), Seite 8.

²⁰⁰ Georg Tillner, Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau, In: Ruth Beckermann und Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996), Seite 189.

4.3. Das Klischee „Alt-Wien“

„Wien, wie es ist, ist eine wunderschöne Stadt. Aber das Wien, das es niemals gegeben hat, ist die großartigste Stadt aller Zeiten.“
Orson Welles²⁰¹

Der Mythos „Alt-Wien“ existierte schon lange vor dem Filmzeitalter. Ausgelöst durch den „Schock“ der Abrisse alter Bauten, gerade zur Zeit der Demolierung der alten Stadtmauern und Bastionen und der damit verbundenen Erneuerung des Stadtbildes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sehnte sich die Bevölkerung nach „der guten, alten Zeit“. Diese Verklärung der Vergangenheit bezieht sich aber nicht nur auf die historische Ansicht der kaiserlichen Residenzstadt, sondern auch auf das gesellschaftliche Milieu mit seinen Wiener Urtypen vom Wäschermädel bis zum Fiakerkutscher. Dies ist im Übrigen, wie in der im Herbst 2004 gezeigten Wien-Museum-Ausstellung „Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war“ hervorragend dargestellt wurde, eine Wiener Besonderheit im internationalen Vergleich.²⁰²

„Alt-Wien“ kann sich auf verschiedene Epochen beziehen, keineswegs nur auf die oben erwähnte Gründerzeit. Immer wieder kämpften die Bewahrer gegen die Erneuerer an. Zum ersten Mal beweinte man bereits im Biedermeier den Verlust vertrauter, alter Gebäude. Zu einem Begriff wurde „Alt-Wien“ als Gegensatz zu „Neu-Wien“ während des Ringstraßenbaus und den damit verbundenen radikalen architektonischen Einschnitten. Der Literat Karl Kraus kommentierte um 1910 die populäre Rückwärtsgerichtetheit mit gewohntem Zynismus: *„Ich muss den Ästheten eine niederschmetternde Mitteilung machen: Alt-Wien war einmal neu.“*²⁰³ Wie schnell sich der Bezugspunkt verschieben konnte, zeigt zum Beispiel das Aufkommen des Jugendstils. Mit der Geburt der Wiener Moderne um 1900 entstand in allen Kunstrichtungen ein neuer Gegenpol zu „Alt-Wien“, das sich nun wiederum auf den Historismus bezog. Heute vom kulturhistorischen Begriff Wien nicht zu trennende Künstler wie Otto Wagner, Gustav Klimt, Arnold Schönberg und viele andere Namen wird man im Topos „Alt-Wien“ vergeblich suchen, dafür waren und sind sie zu modern. Auch das soziale Elend, das in der Großstadt vor dem Ersten Weltkrieg herrschte und das Hitler in seiner Jugend erlebt hat,²⁰⁴ ist in diesem nostalgischen Erinnerungs-Komplex ausgespart.

²⁰¹ Zitiert in: Günter Krenn, Die Stadt, die niemals war. Alt-Wien im Film, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Heft 11-12/04, Seite 69.

²⁰² Siehe dazu Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hg.), Alt Wien. Die Stadt die niemals war (Katalog zur Sonderausstellung des Wien Museums 25. Nov. 2004 bis 28. März 2005), Seite 12.

²⁰³ Ebd., Seite 10.

²⁰⁴ Siehe Brigitte Hamann, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators (München 2007), Seite 195-228.

Das Sujet „Alt-Wien“ wurde von vielen Medien aufgegriffen, von der Malerei, der Musik, aber auch von der Werbung, um nur einige aufzuzählen, und je nach Bedarf zu einer Scheinwirklichkeit konstruiert. Als wichtigstes Darstellungs- und Reproduktionsinstrument entwickelte sich um die Jahrhundertwende die Operette, deren Wien-Vorstellung, *„als Gegenentwurf zu den Realitäten der modernen Stadt fungierte und in der Ideologie der christlich-sozialen Partei ihre Grundlegung fand.“*²⁰⁵

Es wurde eine nostalgische Märchenwelt mit vielen Bildern erschaffen, die es in dieser verniedlichten Form nie gegeben hatte und so in Form von Klischees bis heute Bestandteil der Wiener Identität ist.

Als Beispiel aus der Gegenwart seien nur Verpackungen von Bonbonieren und Schokolade, das Café Alt Wien oder der Altwiener Suppentopf auf so mancher Speisekarte genannt. Dadurch erscheint manches wirklich, was so nie war.

Gerade während des Nationalsozialismus griff man auf den alles verklärenden Mythos zurück. In Wien stellten die als Sammlerstücke beliebten Gauabzeichen Alt-Wiener Figuren wie Brezelbub und Lavendelverkäuferin dar.²⁰⁶ Im Raimundtheater servierte man dem Publikum im Frühsommer 1944, kurz vor der Theatersperre, das Singspiel „Alt-Wien“ von Alexander Steinbrecher mit vielen bekannten Operettenmelodien von Josef Lanner und süßen Wiener Mädeln als einen *„Trunk des Vergessens“*.²⁰⁷

Der Film, insbesondere der Tonfilm, kristallisierte sich als ideales Mittel heraus, um den Mythos „Alt-Wien“ aufzunehmen und als Grundlage für ein eigenes Genre, eben dem Wiener Film, zu dienen.

Auffallend ist, dass Wien nicht nur durch wiedererkennbare Abbildungen von Sehenswürdigkeiten wie beispielsweise dem Stephansdom und dem Prater gezeigt wird, sondern vielmehr durch Sprache, Musik und ein Motiv- und Figureninventar eine Kulisse geschaffen wird, die auch ortsunabhängig als *„Zustand Wien“* genutzt werden kann.²⁰⁸

Gerade in der Verbindung mit der für Wien typischen Musik wie Walzer oder Märschen entsteht im Film, wie Sabine Hake es ausdrückte, *„an imaginary cityscape or, to be more accurate, a soundscape“*.²⁰⁹ Dieses imaginäre Wien konnte beliebig nachgebildet werden,

²⁰⁵ Marion Linhardt, Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 265.

²⁰⁶ Siehe Neues Wiener Tagblatt (4. Jänner 1940), Seite 5.

²⁰⁷ Fritz M. Rebhann, Finale in Wien. Eine Gaustadt im Aschenregen, In: Sammlung Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band IV (Wien/München 1969), Seite 83.

²⁰⁸ Siehe Franz Marksteiner, Der älteste Kaiser der Welt. Ein Versuch über Literatur und Film (Dipl., Wien 1994), Seite 45.

²⁰⁹ Sabine Hake, The Annexation of an Imaginary City. The topos “Vienna” and the Wien-Film AG, In: Sabine Hake, Popular Cinema of the Third Reich (Austin 2001), Seite 152.

auch unabhängig vom Originalschauplatz, was die zahlreichen internationalen Produktionen, die auf das beliebte Setting zurückgriffen, beweisen.

Abschließend lässt sich feststellen, dass es dem Wiener Film gelang, *„das belichtete Gemälde einer Zeit zu sein, wie sie dergestalt zweifellos nie gewesen ist, in der kollektiven Erinnerung zahlloser Menschen aber immer gewünscht und erdacht wurde.“*²¹⁰ Eben ein perfekter Träger des Mythos „Alt Wien“.

Ob der Erfolg der Wiener Filme im Dritten Reich und die damit verbundene Sehnsucht nach der guten, alten Zeit im Gegensatz zu den Modernisierungen der Nationalsozialisten zu sehen sind? Diese Frage soll im 6. Kapitel geklärt werden.

²¹⁰ Kramer und Prucha, Seite 159.

5. Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien von 1938-1945 (Exkurs)

5.1. Wien-Bild von Hitler und Goebbels

„Die Wiener Atmosphäre ist dem Führer gänzlich verhaßt.“
Goebbels, Tagebuch am 30.5.1942²¹¹

Hitler verabscheute Wien aufgrund seiner negativen Jugenderfahrungen während seines Aufenthalts in der Kaiserstadt von 1908 bis 1913 aus tiefstem Herzen.²¹² Insbesondere Wiens Funktion als Schmelztiegel der unterschiedlichsten Völker der Donaumonarchie war ihm ein Graus: „Mir erschien die Riesenstadt als die Verkörperung der Blutschande.“²¹³ In der Euphorie der Anschlusswochen gönnte Hitler 1938 der vom Jubeltaumel eines Teiles der Wiener Bevölkerung erfüllten Stadt freilich weit schmückendere Worte:

„[...] diese Stadt ist in meinen Augen eine Perle! Ich werde sie in jene Fassung bringen, die dieser Perle würdig ist, und sie der Obhut des ganzen Deutschen Reiches, der ganzen deutschen Nation anvertrauen. Auch diese Stadt wird eine neue Blüte erleben.“²¹⁴

In Wahrheit wollte Hitler Linz, die Stadt seiner Schulzeit, zur „schönsten Stadt an der Donau“²¹⁵ als Gegengewicht zu Wien ausbauen, auch wenn dies ein Jahrzehnt in Anspruch nehmen würde. Das traditionsreiche ehemalige Machtzentrum der Habsburgerdynastie sollte auch in keinerlei Konkurrenz zur Reichshauptstadt Berlin stehen.

„Er [Anm. Hitler] ist deshalb auch entschlossen, die kulturelle Hegemonie Wiens zu brechen. Er will nicht, dass das Reich zwei Hauptstädte besitzt, die miteinander konkurrieren. Wien soll vor allem auch keine hegemoniale Stellung den österreichischen Gauen gegenüber einnehmen. Wien ist nur eine Millionenstadt wie Hamburg, nicht mehr.“²¹⁶

In Goebbels Aufzeichnungen finden sich zahlreiche abwertende Bemerkungen über Wien und seine Bewohner, was nicht verwunderlich ist, war er doch williges Sprachrohr seines Führers.²¹⁷ Dennoch entdeckt man bei ihm immer wieder auch bewundernde, manchmal fast neidische Kommentare. Nach dem Besuch einer Burgtheater-Vorstellung von „Der Bauer als Millionär“ im März 1942 geriet er sogar ins Schwärmen: „Die Aufführung ist wunderbar

²¹¹ Goebbels, Tagebucheintrag vom 30.5.1942, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 4, Seite 407.

²¹² Siehe Hamann, Seite 125-127.

²¹³ Hitler, Mein Kampf, zitiert in: Ian Kershaw, Hitler 1889-1945. Gesamtausgabe (München/Stuttgart 2002), Bd. 1, Seite 64.

²¹⁴ Hitler am 8. April 1938 vom Erker des Wiener Rathauses, zitiert in: Ernst Holzmann, Wien. Die Perle des Reiches. Im Einvernehmen mit dem Kulturredirektor der Stadt Wien (München 1941), Seite 5.

²¹⁵ Hitler, zitiert in: Hamann, Seite 11.

²¹⁶ Goebbels, Tagebucheintrag vom 30.5.1942, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 4, Seite 407.

²¹⁷ Als Beispiel von vielen siehe Tagebucheintrag vom 12. Juni 1938: „... mich widert diese Heuchelei an ... Widerlinge ... Hier in Wien herrscht ein finsterner, muffiger Geist“, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher von 1924-1941, Teil 1, Bd. 5, Seite 342.

*ausgeglichen, richtiggehend verzaubertes Theater. So muß Raimund gespielt werden. Leider ist das in Berlin nicht der Fall.*²¹⁸

Dennoch war es Goebbels ein wesentliches Anliegen, mit größtem propagandistischen Aufwand die Überlegenheit Berlins herauszustreichen. Bei aller Bewunderung konnte und sollte sich Wien in seinen Augen mit Berlin²¹⁹ nicht messen. Mit gezielt geförderten Filmproduktionen über die Reichshauptstadt²²⁰ hoffte er, „*der über Gebühr großen Verherrlichung von Wien eine echte und wirksame Propaganda für Berlin entgegenstellen [zu] können.*“²²¹

Andere hochrangige Nationalsozialisten waren Freunde der so genannten Wiener Atmosphäre und versuchten sie sogar nach Berlin zu transferieren. So überraschten Hermann und Emmy Göring ihre Gäste auf einem ihrer prunkvollen Sommerfeste mit einem Nachbau des Praters samt Heurigen und allem, was dazugehört.²²²

²¹⁸ Goebbels, Tagebucheintrag vom 15.3.1943, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 3, Seite 475. Einen Tag früher bemerkte er: „*Zu beneiden ist diese Stadt um die Wiener Philharmoniker.*“, In: ebd., Seite 469.

²¹⁹ Für eine Gegenüberstellung der Unterschiede zwischen den beiden Großstädten, dem rückwärts gewandten Wien und dem dem Fortschritt huldigenden Berlin, in Filmen vor der nationalsozialistischen Ära siehe Daniela Sannwald, Bilder der Großstadt. Wien und Berlin im Kino der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, In: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Profile – Magazin des österreichischen Literaturarchivs, 4. Jg., Bd. 7 (Wien 2001), Seite 117-135.

²²⁰ In diesem Fall bezog sich Goebbels auf den Film GROSSSTADTMELODIE (1943), für weitere Berlin-Filme siehe Drewniak, Seite 214-220.

²²¹ Goebbels, Tagebucheintrag vom 27.1.1942, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 3, Seite 198.

²²² Siehe Anna Maria Sigmund, Die Frauen der Nazis (Wien 1998), Seite 61.

5.2. Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien nach dem Anschluss

„Du bist sicher meiner Meinung, daß wir unser spezifisches ostmärkisches Kunstprofil erhalten müssen, weil nur aus der Bipolarität ‚Berlin‘ – ‚Wien‘ heraus die Mobilisierung aller seelischen und künstlerischen Kräfte des deutschen Volkes erfolgen kann. Parole: Kein verberlinertes Wien und kein verwienertes Berlin.“

Hugo Jury, NS-Minister für soziale Verwaltung und später Gauleiter von Niederdonau, an Kajetan Mühlmann, NS-Staatssekretär für Inneres und kulturelle Angelegenheiten (1938)²²³

Die größte Gemeinsamkeit von deutschen und österreichischen Nationalsozialisten war die „rassistische Ausgrenzungskomponente“²²⁴, nach der wenige Wochen nach dem Anschluss sämtliche Kulturbetriebe in Wien „gesäubert“ wurden.²²⁵ Eine Reihe von illegalen nationalsozialistischen Künstlerverbänden hatte es bereits in der Verbotszeit in Österreich gegeben. Nachdem im Zuge des zwischen der deutschen und der ständestaatlichen Regierung abgeschlossenen Juli-Abkommens 1936 die verhafteten NSDAP-Mitglieder amnestiert wurden, konnten gewisse „nationale“ Persönlichkeiten ihre kulturellen Aktivitäten wieder verstärken.²²⁶ Aus diesem Kreis und aus dem breiten Feld der „Illegalen“ holte man im März 1938 „verdiente“ nationalsozialistische Mitkämpfer, die als Kulturfunktionäre wirken sollten. Eine Schlüsselfigur in dieser Phase war Leopold Hermann Stuppäck, der als Leiter der provisorischen Landeskulturkammer sofort einige von ihm für „geeignet“ befundene Personen in Spitzenpositionen des Wiener Kulturlebens einsetzte.²²⁷ Die meisten mussten auf Goebbels persönlichen Wunsch hin die begehrten Posten meist nach kurzer Zeit wieder räumen, um Parteigenossen aus dem Altreich den Vortritt zu lassen.²²⁸ Solcherart übergangen und von der Bevormundung aus Berlin enttäuscht, machten sich nach dem anfänglichen „Anschlussjubiläum“ bei den „ostmärkischen“ Nationalsozialisten relativ bald Unzufriedenheit und Ressentiments gegen die „Piefke“ breit. Viel schwerer wogen aber der Verlust jeder politischen Bedeutung der ehemaligen Residenzstadt der Habsburger und die Degradierung

²²³ Zitiert in: Rathkolb, Künstlereliten, Seite 52.

²²⁴ Oliver Rathkolb, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Österreich. Ästhetisierung des Alltags und Funktionalisierung der Künste, In: Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hg.), Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus (Wien/Köln/Weimar 1998), Seite 31.

²²⁵ Genaue Zahlen über die Vertreibung von Kulturschaffenden sind schwer zu finden. Rathkolb schätzt, dass „insgesamt rund 5.000 Menschen der österreichischen kulturellen Diaspora zugerechnet werden können.“; zitiert in: Rathkolb, Künstlereliten, Seite 59.

²²⁶ Siehe Evelyn Schreiner, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938 – 1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene (Diss., Wien 1980), Seite 43.

²²⁷ Siehe Brey, Seite 81-93.

²²⁸ Als Beispiel sei nur der nationalsozialistisch gesinnte Schriftsteller Mirko Jelusich genannt, der von Stuppäck am 12.3.1938 (!) zum kommissarischen Leiter des Burgtheaters ernannt wurde, aber bereits im Juli wieder abgelöst wurde. Für die nächste Saison schickte Goebbels den Berliner Schauspieler und Regisseur Lothar Müthel. Siehe Hans Daiber, Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers (Stuttgart 1995), Seite 184f.

Wiens zu einer Gauprovinzstadt, was durch die Aufgliederung der „Ostmark“ in sieben Reichsgaue im Juli 1938 nochmals verstärkt wurde. Ein Beamter des RMVP stellte im September 1938 auf einer Inspektionsreise fest: *„Die allgemeine Verärgerung der Bevölkerung auf innerpolitischem Gebiet führt zu einer passiven Resistenz, die sich überall, also auch im Kulturleben auswirkt.“*²²⁹

Als Konsequenz konzentrierte sich eine Gruppe von Austro-Nationalsozialisten auf die Betonung der kulturellen Bedeutung der Ostmark, und im Speziellen der traditionsreichen Stadt Wien.

*„Der Mythos von der ‚kulturellen Sendung Wiens im Großdeutschen Reich‘ wurde von den Wiener NS-Funktionären bewusst genährt, um der Unzufriedenheit der Bevölkerung mit seiner schlechten wirtschaftlichen Lage und seiner geringen politischen Bedeutung zu begegnen.“*²³⁰

Doch die reichsdeutschen Machthaber in Berlin überließen die von ihnen mit großzügigen staatlichen Zuschüssen und Krediten finanzierte Kulturpolitik nicht den Wiener Parteifreunden.²³¹ Sämtliche bestehende Vereinigungen wurden Schritt für Schritt aufgelöst und ihre Mitglieder in Außenstellen reichsdeutscher Berufsverbände neu eingegliedert.²³² Dies geschah unter der strengen Aufsicht des aus dem Saarland geholten Josef Bürckel. Hitler setzte ihn als Reichskommissar für die „Wiedervereinigung“ Österreichs mit dem Dritten Reich ein und machte ihn später vorübergehend zum Reichsstatthalter und schließlich zum Gauleiter von Wien. Die kulturpolitische Verwaltung wurde komplett neu organisiert, und zwar in drei Bereiche:²³³

- auf Reichsebene: Das **Reichspropagandaamt Wien** (Außenstelle des RMVP) kontrollierte und finanzierte die kulturellen und propagandistischen Veranstaltungen des Reiches im Sinne vom Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, z.B. 1938 die von Stuttgart nach Wien verlegte Reichstheaterfestwoche.
- auf Gauebene: Das **Gaupropagandaamt Wien** (Amt der Gauleitung im Gau Wien) nahm auf die Wiener Kulturpolitik im Sinne der NSDAP Einfluss, die Hauptstelle Kultur war dem Reichskulturamt in Berlin unterstellt.
- auf Gemeindeebene: Das **Kulturamt der Stadt Wien** (Amt der Stadtregierung) kümmerte sich um die kulturellen Aufgaben der Gemeindeverwaltung und war bestrebt, die Reichsstellen von der Bedeutung der Kulturstadt Wiens zu überzeugen.

²²⁹ Rathkolb, Künstlereliten, Seite 64.

²³⁰ Siehe Schreiner, Seite I.

²³¹ Genaue Zahlen zur Finanzierung der Wiener Kulturpolitik siehe Rathkolb, Künstlereliten, Seite 74-76.

²³² So trat am 11. Juni 1938 das Reichskulturkammergesetz in Kraft, das alle im Kulturbereich Tätigen zur Mitgliedschaft zwang. Siehe Schreiner, Seite 59-64.

²³³ Siehe ebd., Seite 67-72. Als Übergangslösung war die Abteilung IV des neu geschaffenen Ministeriums für innere und kulturelle Angelegenheiten unter der Leitung von Dr. Kajetan Mühlmann für Kultur in der gesamten Ostmark zuständig. Dieser war auch im Reichsstatthalteramt für Kunstangelegenheiten zuständig. siehe ebd., Seite 61-63.

Letzteres wurde im September 1938 mit der Hauptstelle Kultur des Gaupropagandaamts zur optimalen Lenkung auf Partei- und Verwaltungsebene vereint, als Leiter fungierte Vize-Bürgermeister und SS-Sturmbannführer Dipl.-Ing. Hanns Blaschke, ein gebürtiger Wiener. Um den ehemaligen Patentanwalt sammelten sich die Austro-Nationalsozialisten, die versuchten, sich mittels einer „wienerischen“ nationalsozialistischen Kulturpolitik gegen die „Preußen“ zu behaupten. Ihre Mittel waren allerdings begrenzt.²³⁴ Eine Maßnahme war die Stiftung zahlreicher nach österreichischen Künstlern benannten Auszeichnungen wie dem Grillparzer-, Raimund-, Raphael-Donner-, Kriehuber-, Waldmüller-, Beethoven-, Schubert-, Alfred-Roller- und Fischer-von-Erlach-Preis.²³⁵ Die seit 1936 existierende Kulturzeitschrift „Die Pause“ wurde nach dem Anschluss von Blaschke herausgegeben. Die bis 1944 monatlich erscheinenden Ausgaben sind voll von ausführlichen und reich bebilderten Artikeln über die kostbaren kulturellen Schätze der Ostmark, allerdings immer als „Teil des großdeutschen Erbes“ präsentiert.²³⁶

Bei der Besetzung anderer wichtiger Ämter bediente man sich ebenfalls im Sinne der Verknüpfung von Partei und Staat übergreifender Personalunionen, um eine uniforme Kulturpolitik in Wien zu ermöglichen.²³⁷

Goebbels, dessen Macht auf Wunsch Hitlers anfangs noch beschnitten war, hatte parallel zu seinem Wien-Bild passend, ein ambivalentes Verhältnis zur Stadt. Einerseits lehnte er eine im Widerspruch zu seiner zentralistischen Kulturpolitik stehende Sonderstellung Wiens als Kulturmetropole offiziell ab, andererseits duldete er sie aber, wofür nicht zuletzt die finanzielle Unterstützung ein deutlicher Beweis ist. Er hielt es für richtig,

*„daß der künstlerische Charakter Wiens mit der Zeit stärker und stärker zum Ausdruck kommt. Diese Stadt hat politisch so viel aufgeben müssen, daß man versuchen muß, ihr dafür künstlerisch und kulturell Äquivalente zu bieten.“*²³⁸

Goebbels nutzte Wiens Ruf als Kulturmacht, um die Bedeutung des Dritten Reiches in diesen Bereichen im Ausland zu untermauern. Zahlreiche Gastspiele der Staatsoper und der Wiener Philharmoniker in heiklen Regionen zeugen für solche propagandistische Offensiven.

Im Laufe der Jahre verschaffte sich Goebbels immer stärkeren Einfluss, etwa durch die Besetzung der diversen „Kulturlenkungsstellen“, sodass wieder alle entscheidenden Fäden bei ihm zusammenliefen.²³⁹

²³⁴ Siehe ebd., Seite 101f.

²³⁵ Siehe Fritz M. Rebhann, Das braune Glück zu Wien, In: Sammlung Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band VI (Wien/München 1973), Seite 265.

²³⁶ Vergleiche als Beispiel die Ausgabe mit dem Titel „Das grössere Reich“, Die Pause, 8. Jahrgang, 3. Heft, (März 1943).

²³⁷ Siehe Schreiner, Seite 73f.

²³⁸ Goebbels, Tagebucheintrag vom 14.3.1942, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 3, Seite 470.

5.3. „Kulturgroßmacht Wien“ unter Reichsstatthalter Baldur von Schirach

„Für die Wiener ist es besser, gar kein Theater zu haben als ein mittelmäßiges. Was in Kötzenschenbroda gut ist und auch unsere lebhafteste Anerkennung verdient, widerspricht dem Gesetz, das hier Geltung hat. Aufführungen, denen wir rückblickend das Prädikat ‚ganz gut‘ verleihen, sind hier fehl am Platz. Wir wollen bei unseren Aufführungen den heiligen Schauer spüren und Gänsehaut bekommen – nicht weil das Haus schlecht geheizt ist, sondern weil uns der klare Atem des Firnwindes der Kunst anweht.“

Baldur von Schirach im April 1941²⁴⁰

Im August 1940 schickte Hitler den ehemaligen Reichsjugendführer Baldur von Schirach als Reichsstatthalter und Gauleiter nach Wien, unter anderem um den von ihm selbst eingeleiteten kulturellen Niedergang der Stadt zu bremsen.²⁴¹ Der aus einer musisch begabten Familie²⁴² stammende Schirach galt als intellektueller Schöngest, der den Künsten gegenüber aufgeschlossen war. Von Hitler erbat er sich, sehr zum Ärger von Goebbels, in Sachen Kultur freie Hand. Ihm direkt zur Seite stand seit seinem Amtsbeginn der aus Bochum geholte Walter Thomas auf dem neu geschaffenen Posten des Generalkulturreferenten. Das Kulturamt unter Blaschke wurde immer weiter zurück gedrängt, Konflikte zwischen dem Reichsdeutschen und dem Wiener Nationalsozialisten waren an der Tagesordnung.²⁴³

In den ersten beiden Jahren seiner Amtszeit setzte Schirach mit seinem „Wiener Kulturprogramm“ auch einige Österreich-Akzente. Aber nicht das Trennende durfte dabei betont werden, sondern die Erfüllung historischer Sehnsüchte durch die „Heimkehr“ des Landes in das Reich. Das machte Schirach etwa in seiner Rede zur Eröffnung der Grillparzerwoche am 15. Jänner 1941 deutlich, als er den österreichischen Klassiker zum „großdeutschen Dichter“ hochstilisierte:

„Erst heute, 150 Jahre nach seiner Geburt, erfüllt sich seine Sendung. Ein großdeutscher Dichter wird in diesen Tagen in großdeutschem Rahmen geehrt und in einer Weise, die seinem Wesen und seiner Persönlichkeit gerecht wird.“²⁴⁴

Ehrungen für den Dramatiker Gerhart Hauptmann (80. Geburtstag am 15. November 1942) und den Komponisten Richard Strauss (80. Geburtstag am 11. Juni 1944), die beide in Berlin

²³⁹ siehe Schreiner, Seite 83f.

²⁴⁰ Baldur von Schirach, Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach im Wiener Burgtheater am Sonntag, den 6. April 1941 (Wien 1941), Seite 12.

²⁴¹ Siehe Thomas Mathieu, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus (Saarbrücken 1997), Seite 258.

²⁴² Sein Vater Carl war seit 1918 Intendant des Weimarer Nationaltheaters, seine Schwester Rosalinde war Opernsängerin. Zu weiteren biographischen Details über die Familie Baldur von Schirachs siehe auch das Buch seines Sohnes Richard, der ein spannendes Porträt der anderen Art zeichnete: Richard von Schirach, Der Schatten meines Vaters (München/Wien 2005).

²⁴³ Siehe Rebhann, Braunes Glück, Seite 97-99.

²⁴⁴ Schirach am 15. Jänner 1941, zitiert in: Rebhann, Braunes Glück, Seite 131.

in Ungnade gefallen waren, wurden von Hitler und Goebbels kritisch beäugt. Ebenso wie Schirachs Aufgeschlossenheit für zeitgenössische Kunst: Die in seiner Anwesenheit am 4. April 1941 stattfindende Uraufführung der von Goebbels für Berlin verbotenen Oper „Johanna Balk“ von Rudolf Wagner-Régeny löste einen Skandal aus. Eingefleischte Nationalsozialisten lehnten die moderne Musik als „entartet“ striktest ab, dennoch blieb das Werk zwei Spielzeiten im Repertoire der Staatsoper.²⁴⁵

Kulturelle Einrichtungen, deren Gründungen in Schirachs Amtsperiode fielen, sind heute die Gedenkstätten für Mozart (Figarohaus, heutiges Mozarthaus Vienna in der Domgasse) und Beethoven (Pasqualatihaus auf der Mülkerbastei) sowie das Institut für Theaterwissenschaft in der Wiener Hofburg.²⁴⁶

Diese eigenständige relativ liberale Kulturpolitik ist aber keinesfalls als indirekter Widerstand gegen Berlin anzusehen. Sie hatte eine Ventilfunktion²⁴⁷ für die Wiener Bevölkerung, deren allgemeine Unzufriedenheit wegen der herrschenden Missstände sich nicht länger verbergen ließ. Die gezielte Betonung der Aufgabe Wiens *„als Hüterin eines kulturellen Erbes, das Deutschland gehört und die Welt bereichert hat“*²⁴⁸ sollte dazu beitragen, den Abstieg in die politische Bedeutungslosigkeit zu verschmerzen. Schirach, der sich in Wien als Kulturpolitiker profilieren wollte, hatte erkannt, *„daß es leichter sei, m i t den Wiener Künstlern eine gemildert moderne und p r o d u k t i v e Kulturlandschaft aufzubauen als g e g e n sie zu arbeiten und mit repressiven Maßnahmen alle Keime zu ersticken.“*²⁴⁹

Außerdem versuchte Schirach durch seinen energischen Einsatz an kulturellen Fronten auch den Kampfeswillen auf dem Schlachtfeld zu steigern, was er beispielsweise während der von 28.11. bis 5.12.1941 stattfindenden Mozartwoche klar und eindeutig formulierte:

*„Wenn wir Mozarts gedenken, bekennen wir uns zum Wesen unserer Kunst. Im Kriege aber bedeutet die Beschwörung seines Geistes eine Handlung im Sinne der kämpfenden Soldaten. Denn wer für Deutschland das Schwert zieht, der zieht es auch für ihn!“*²⁵⁰

Dass der selbsternannte Kulturpapst immer im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie handelte, beweist die von ihm veranlasste Deportation von 60.000 in Wien verbliebenen

²⁴⁵ Siehe Daiber, Seite 219-221.

²⁴⁶ Siehe Bettina Steiner, Rassistisches Gedankengut, In: Die Presse (7. Mai 2008), Seite 40.

²⁴⁷ Eine ähnliche Ventilfunktion erfüllte auch das am 29. Jänner 1939 eröffnete Kabarett Wiener Werkel, in dem man sich – vom Gaupropagandaamt Wien geduldet – relativ offen über die „Piefke“ lustig machte und Wienerische Elemente betonte. Siehe Rudolf Weyss, Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930-1945 (Wien 1974), Seite 183-267 sowie Hans Veigl (Hg.), Bombenstimmung. Das Wiener Werkel – Kabarett im Dritten Reich (Wien 1994).

²⁴⁸ Schirach im Vorwort von Holzmann, Seite 7.

²⁴⁹ Mathieu, Seite 300.

²⁵⁰ Rede am 28.11.1941, zitiert in: Rathkolb, Kulturpolitik, In: Baur, Gradwohl-Schlacher und Fuchs (Hg.), Seite 41.

Juden. Er nannte dieses Verbrechen im Rahmen der „Endlösung“ geradezu blasphemisch „einen aktiven Beitrag zur europäischen Kultur.“²⁵¹

Aber die Ressentiments der Austro-Nationalsozialisten gegen viele Formen reichsdeutscher Bevormundung hatten sich unter Schirach nicht in Luft aufgelöst. Einer, der sich am häufigsten kritisch zu Wort meldete, war der Kulturreferent für Theater im Reichspropagandaamt Wien, Dr. Aurel Wolfram. Schon im Jahre des Anschlusses hatte sich der langjährige und treue nationalsozialistische Funktionär über das Chaos im Wiener Kulturleben beschwert.²⁵² Am 7. Jänner 1940, ein halbes Jahr vor dem Amtsantritt Schirachs, schrieb er im Wiener Tagblatt, das sich über all die Jahre eine gewisse „Wiener Note“ bewahren konnte, unter dem Titel „Ewiges Wien“:

*„Weltaufgeschlossenheit und sichere Selbstbewahrung, inniges Verhaftetsein mit Vergangenenem und williges Schritthalten mit der Gegenwart. Unmerklich bereiten sich die Übergänge vom Gestern zum Morgen. [...] In diesem fortwährenden Ausgleich liegt das Geheimnis, daß Wien alle Schicksalsstürme überdauern, daß es durch alle Regierungssysteme und Doktrinen seinen eigenen Wert behaupten konnte und wir berechtigt sind, vom ‚ewigen‘ Wien zu sprechen.“*²⁵³

Als am 29. September 1940 Wolframs Artikel „Wien – Refugium der deutschen Seele“²⁵⁴ erschien, in dem er seine Heimatstadt Wien und deren liebenswerten Eigenschaften der Reichshauptstadt Berlin gegenüber stellte, wurde es Goebbels zu viel.²⁵⁵ Die Strafe war allerdings milde: Wolfram wurde „nur“ in das Kulturamt der Stadt Wien versetzt, was ihn nicht daran hinderte, 1943 das Buch „Glaube an Wien“ herauszugeben, wo er Seitenhiebe auf die mangelnde Anpassungsfähigkeit der Reichsdeutschen verteilte:

*„Ein ehrliches Bemühen, sich in Wesens- und Sinnesart der anderen hineinzusetzen, erscheint demnach als wichtigste Voraussetzung, einander näherzukommen. Wir Wiener haben es daran wohl nie fehlen lassen.“*²⁵⁶

Als ab dem Jahr 1942 Berichte über die „Reichsunfreundlichkeit“ der Wiener zu „großer Besorgnis Anlaß“²⁵⁷ gaben, verlor Schirach das Vertrauen Hitlers. Triumphierend konnte sich der Reichspropagandaministers nun wieder stärker in die Kulturpolitik einbringen. Der

²⁵¹ Schirach, 1942, zitiert in: Guido Knopp, Hitlers Helfer. Täter und Vollstrecker (München 1998), Seite 135.

²⁵² Siehe Rathkolb, Künstlereliten, Seite 51.

²⁵³ Dr. Aurel Wolfram, Ewiges Wien, In: Neues Wiener Tagblatt (7.1.1940), Seite 3f.

²⁵⁴ siehe Dr. Aurel Wolfram, Wien – Refugium deutscher Seele, In: Neues Wiener Tagblatt (29.9.1940), Feuilleton.

²⁵⁵ „Das fehlte mir noch, daß nun meine eigenen Dienstorgane in Wien anfangen, gegen das Reich und gegen Berlin öffentlich zu stänkern.“, Goebbels, Tagebucheintrag vom 6.10.1940, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1924-1941, Teil 1, Bd. 4, Seite 353f.

²⁵⁶ Auszug aus Aurel Wolfram, Glaube an Wien, zitiert in: Fritz M. Rebhann, Wien war die Schule, In: Sammlung Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band VIII (Wien/München 1978), Seite 38.

²⁵⁷ Goebbels, Tagebucheintrag vom 14.4.1942, zitiert in: Knopp, Seite 145.

Generalkulturreferent Thomas musste 1943 nach der umstrittenen Wiener Ausstellung „Junge Kunst im Dritten Reich“²⁵⁸ seinen Platz räumen. Mit seinem Nachfolger Stuppäck rückte ein Vertrauensmann von Goebbels und Austro-Nazi der ersten Stunden auf den wichtigen Posten nach.

*„Ganz unzufrieden ist der Führer mit Schirach. Er will ihn ablösen und ist der festen Überzeugung, dass er einer Krise in Wien nicht gewachsen wäre. Er ist zu weichlich, zu verliterarisiert, er hat sich von dem Wiener Milieu anstecken lassen, genau wie seine Frau. Sie sprechen beide heute nur im Hugo-von-Hoffmansthal-Stil.“*²⁵⁹

Tatsächlich führte die Familie Schirach in Wien, das im Gegensatz zu Berlin auch relativ lang vom Bombenkrieg verschont blieb²⁶⁰, ein prunkvolles Leben mit an Habsburgerzeiten erinnernden Festen und Empfängen in der Hofburg. Damit hatte sich der Reichsstatthalter bei der notleidenden Bevölkerung nicht gerade beliebt gemacht. Gleichzeitig genoss er es, sich mit Schauspielern zu umgeben, die laut Goebbels Beobachtung auch *„verhältnismäßig gut politisch ausgerichtet“*²⁶¹ sind. Seltsamerweise war ihm das Medium „Film“ aber kein großes Anliegen. Goebbels vermerkte nach einer Unterredung mit Schirach am 15. März 1942 in seinem Tagebuch:

*„Bezüglich der Wien-Film hat er keine besonderen Ehrgeize. Ihn interessiert an der Wien-Film nur die Tatsache, dass Wien eine Produktionsfirma in seinen Mauern beherbergt, und er will die Produktion weitestgehend unterstützen.“*²⁶²

In den ersten beiden Jahren seiner Amtszeit beehrte Schirach nur vier Filmpremieren, darunter lediglich eine Wien-Film-Produktion, und zwar die Uraufführung von HEIMKEHR am 10.10.1941 in der „Scala“.²⁶³ Möglicherweise hatte Schirach auch Ressentiments gegenüber dem Wiener Film als Träger der im ganzen Reich verbreiteten Klischees vom leichtlebigen Wiener. In diesem Sinne äußerte er sich bei einem Appell an die DAF-Amtswalter überaus kritisch:

„Es gibt Menschen, die glauben, der Wiener sitze sein ganzes Leben lang beim Heurigen, höre sich die Schrammeln an und tanze auf Strassen und Plätzen immer nur Walzer. Wer

²⁵⁸ Baldur von Schirach, Junge Kunst im Deutschen Reich. Februar bis März 1943 im Wiener Künstlerhaus (Wien 1943).

²⁵⁹ Goebbels, Tagebucheintrag vom 10.8.1943, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 9, Seite 267.

²⁶⁰ Wien hatte 1943 acht Alarme, 1944 82 Alarme und 1945 51 Alarme durchgemacht. Siehe Rebhann, Finale, Seite 79f.

²⁶¹ Goebbels, Tagebucheintrag vom 15.3.1942, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 3, Seite 476

²⁶² Goebbels, ebd., Seite 474. In der bereits zitierten, 24 Seiten umfassenden Rede zum Wiener Kulturprogramm 1941 erwähnte Schirach den Bereich „Film“ ebenfalls nur mit drei Sätzen und betonte dabei den künstlerischen Schwerpunkt „Wien“. Siehe Schirach, Kulturprogramm, Seite 23. Auch in seinen Memoiren kommt das Thema „Film“ nie vor. Siehe Baldur von Schirach, Ich glaubte an Hitler (Hamburg 1967).

²⁶³ Zum Vergleich: Im selben Zeitraum war Schirach 17 Mal im Theater und 13 Mal in der Oper. Baldur von Schirach, Tätigkeit als Reichsstatthalter und Gauleiter in Wien. August 1940 – November 1942 (Wien 1942), Seite 119 und 157f.

Wien kennen lernen will, der darf nicht nach Grinzing fahren und nicht nur die schönen Bauten betrachten. Er muss beispielsweise in die Floridsdorfer Lokomotivfabrik gehen, er muss die Wiener dort aufsuchen, wo sie bei ihrer Tüchtigkeit zu finden sind, wo sie im Betrieb stehen und ihren schweren Dienst tun für Führer und Reich!“²⁶⁴

Im Jahr 1943 gab der „Filmminister“ seinem Rivalen Schirach die Schuld für die seiner Meinung nach unbefriedigenden Ergebnisse der Wien-Film. Nach einer Standpauke an seinen Produktionschef Karl Hartl bezüglich des seiner Meinung nach gänzlich misslungenen Ucicky-Films AM ENDE DER WELT (gedreht 1943/aufgeführt 1947) diktierte er erobert in sein Tagebuch: „Überhaupt ist die Wien-Film etwas allzu sehr von der allgemeinen Atmosphäre in Wien, die ja zum großen Teil auf die Führung zurückzuführen ist, angesteckt.“²⁶⁵

²⁶⁴ Schirach in einem Appell an die DAF-Amtswalter am 6.9.1941, zitiert in: ebd., Seite 154.

²⁶⁵ Goebbels, Tagebucheintrag vom 21.11.1943, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 10, Seite 330.

6. Wiener Filme der Wien-Film von 1938 bis 1945

6.1. Das Wien-Film-Team rund um den Wiener Film

„Es wird die Aufgabe der Wien-Film sein, den einmaligen Zauber der Wiener Kultur und Musik, die Ursprünglichkeit des Lebens in den Alpenländern, die künstlerische Begabung ihrer Bewohner, die Schönheit der deutschen Alpenlandschaft, die Schätze ihrer Dichter, mit einem Wort das gesamte reiche künstlerische Erbe der Ostmark dem großdeutschen Filmschaffen dienstbar zu machen.“
Aufgabenkatalog der Wien-Film 1942/43²⁶⁶

Frei nach diesem Motto wählte man Filmstoffe aus den letzten dreihundert Jahren der Wiener Kulturgeschichte und produzierte Filme mit Themen aus der Vergangenheit. Diese Epoche vor dem Ersten Weltkrieg nannte man in Berlin auch spöttelnd die „Wien-Film-Zeit“.²⁶⁷ Dass der Wiener Film ein zentrales Element der Wien-Film, gerade in Zeiten des „Totalen Krieges“ war, lässt sich aus dem vom künstlerischen Chef Karl Hartl formulierten Programm deutlich herauslesen. Diese Parole wurde bereits im ersten Produktionsjahr ausgegeben.²⁶⁸ Insgesamt kann man ein Fünftel der von der Wien-Film produzierten Streifen dem Genre Wiener Film zuordnen. Ganz bewusst wollte man den Filmschaffenden das Gefühl vermitteln, etwas im Dritten Reich Einzigartiges herstellen zu dürfen, wenn es im Jahreslagebericht 1938 des Reichssicherheitshauptamtes (RSHA) heißt:

*„Die anfängliche Verstimmung der ostmärkischen Filmfachleute, beginnt sich wieder zu legen. Insbesondere ist dies auf die Gründung der Wien-Film-GmbH und der Außenstelle Wien der Reichsfilmkammer zurückzuführen, die dazu beitragen sollen, die Eigenart der Ostmarkkunst, den Wiener ‚Charme und Schwung‘ dem deutschen Film zu erhalten.“*²⁶⁹

Die Annexion der österreichischen Filmproduktion interpretierte die nationalsozialistische Propaganda gerne als dringend benötigte Hilfsaktion für den Film: *„Der Anschluss Österreichs an das Reich hat dann nicht nur den Wiener Künstlern, sondern auch dem Wiener Film selbst eine neue, gesunde und dauerhafte Existenzbasis gegeben.“*²⁷⁰ In Wirklichkeit entwickelte sich der Wiener Film aufgrund seiner Popularität zum eigentlichen Markenzeichen der Wien-Film und brachte als wichtiger Exportschlager dem

²⁶⁶ Zitiert in: Karsten Witte, Der Violinschlüssel. Zur Produktion der Wien-Film, In: Ruth Beckermann und Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996), Seite 18.

²⁶⁷ Siehe Günter Krenn, Gutes Werk oder Teufels Beitrag? Die Produktion der Wien-Film 1939-1945, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 11.

²⁶⁸ Vgl. Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

²⁶⁹ Heinz Boberach (Hg.), Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945 (Herrsching 1984), Band 2: 1938 bis 10. Nov.1939, Seite 116.

²⁷⁰ Filmspiegel (ohne O. u. J.), zitiert in: Antel und Winkler, Seite 53.

nationalsozialistischen Regime große Gewinne. So sind in einer Übersicht über „Die 30 erfolgreichsten deutschen Filme der Jahre 1941-1942 (nach Umsatz)“²⁷¹ gleich vier Wiener Filme gelistet: WIENER BLUT (4. Platz), OPERETTE (12. Platz), WIENER G`SCHICHTEN (25. Platz) und WIR BITTEN ZUM TANZ (27. Platz).

Dennoch fanden sich auch kritische Wortmeldungen zu diesem Kurs der Wien-Film-Führung. Goebbels notierte schon 1940 in seinem Tagebuch, dass das Programm der Wiener Produktionsgesellschaft „zu wenig zeitnah und aktuell“²⁷² sei. Generell bemängelte er bei den Filmfirmen den mangelnden Blick für die Realität: „Unsere Produktionschefs arbeiten so, als wenn sie in einem Wolkenkuckucksheim lebten. Fernab vom Leben und vom Kriege.“²⁷³ Aussagen wie diese sind typisch für das widersprüchliche Denken des Reichspropagandaministers. Auf die hohen Einnahmen und die ebenfalls von ihm hochgeschätzte Wirkung des Unterhaltungsfilms als kriegswichtige Ablenkung und Herrschaftsstabilisator wollte er nämlich keinesfalls verzichten. Ein Indiz, dass Goebbels die Filme durchaus wichtig waren, ist die Prädikatsverleihung, auf die er allein Einfluss hatte. Alle hier behandelnden Wiener Filme mit Ausnahme vom Überläufer WIENER MÄDELN wurden mit Prädikaten „ausgezeichnet“.

Ein Grund für den kommerziellen Erfolg der Wiener Filme war neben dem überaus beliebten Wiener Flair deren perfekte handwerkliche Ausführung. Der Wien-Film stand neben Starschauspielern und etablierten Regisseuren auch ein technisches Team von Spitzenkräften zur Verfügung, die durch ihr gemeinsames Schaffen alle am Erfolg und an der Wirkung der Wiener Filme Anteil haben. Bevor die einzelnen zehn Filme im Detail untersucht werden, soll noch ein kurzer Blick auf die Protagonisten und deren politischen Hintergrund geworfen werden. Alle Mitwirkenden bezeichneten sich gerne als „Wien-Film-Familie“.²⁷⁴ Eine eigene Zeitschrift, der seit 1941 (anfangs) monatlich erscheinende „Wien-Film-Band“, bestärkte dieses Gefühl und hielt den Teamgeist bis ins letzte Kriegsjahr aufrecht. Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, alle Beteiligten zu erwähnen, sollen im folgenden Abschnitt nur die wichtigsten Regisseure und Schauspieler vorgestellt werden. Auf andere für das Entstehen eines Films nicht wegzudenkende Mitglieder der Crew wie Drehbuchautoren, Kameraleute, Ausstatter und viele andere, wird zum Teil bei den jeweiligen Filmen eingegangen.

²⁷¹ Das deutsche Filmschaffen im vierten Kriegsjahr (1943), zitiert in: Stephen Lowry, Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus (Tübingen 1991), Seite 271.

²⁷² Goebbels Tagebucheintrag vom 31.1.1940, zitiert in: Moeller, Seite 227.

²⁷³ Goebbels Tagebucheintragung vom 5.6.1940, zitiert in: ebd., Seite 230.

²⁷⁴ Siehe zum Beispiel Franz Antel, zitiert in: Gertraud Steiner, Traumfabrik Rosenhügel. Filmstadt Wien: Wien-Film, Tobis-Sascha, Vita-Film. (Wien 1997), Seite 99.

6.1.1. Die Regisseure

Eher zufällig zum Regisseur eines Wiener Films wurde **Karl Hartl** (1899-1978), der sonst kein Werk in der besagten Ära inszeniert hat.²⁷⁵ Der Produktionsleiter sprang für den erkrankten Eduard von Borsody ein und verfilmte 1942 die Mozart-Biographie WEN DIE GÖTTER LIEBEN. Hartl hatte sich gemeinsam mit seinem Schulfreund Gustav von Ucicky als Assistent bei der Sascha-Film und später in Berlin auch als Kameramann, Drehbuchautor und Cutter betätigt und entwickelte sich zu einem profunden Fachmann auf allen Gebieten. Bei den Dreharbeiten zum Luis-Trenker-Kriegsfilm BERGE IN FLAMMEN (1931) verlor er durch einen Unfall ein Auge.²⁷⁶ Selbstständig Regie führte der Wiener dann bei so unterschiedlichen Ufa-Produktionen wie dem visionären Fliegerfilm F.B.1 ANTWORTET NICHT (1932), dem Science Fiction-Streifen GOLD (1934) und der Kriminalkomödie DER MANN, DER SHERLOCK HOLMES WAR (1937), um nur einige Beispiele zu nennen.

1938 übernahm er widerwillig die Rolle des Produktionschefs der neu gegründeten Wien-Film. Ein zeitgenössischer Zeitungsartikel sprach Hartl anerkennend die „*Eigenschaften einer Führernatur*“²⁷⁷ zu, mit der er es schafft „*die Züge seiner Heimat*“²⁷⁸ im Film zu spiegeln. „*Keine andere deutsche Produktion hat das Glück ein so abgeklärtes Gesicht zu zeigen, keine wurzelt so fest und bestimmt in dem Boden, aus dem sie kommt.*“²⁷⁹ Ein Bericht des RSHA charakterisiert ihn 1944 folgendermaßen: „*Er ist nationalsozialistisch eingestellt, erfreut sich eines guten Rufes und wird charakterlich günstig beurteilt.*“²⁸⁰ Mitglied der NSDAP war der Wiener nie und sicher kein strammer Nationalsozialist, sondern ein Mitläufer, der „*seine künstlerischen Maximen nicht verraten*“²⁸¹ hat. Im Herbst 1942 kam Goebbels zu Ohren, dass sich Hartl den Hitler-Gruß in seinen Studios verboten haben sollte. Auch von „*Protektionswirtschaft*“, oppositionellen Strömungen und Korruption in einer „*Clique*“ bei der Wien-Film war in dem Bericht die Rede. Goebbels hob daraufhin die uk-Stellung²⁸² einiger enger Mitarbeiter des Produktionschefs auf.²⁸³ Seine von ihm ausgegebene Parole der „*Flucht*

²⁷⁵ Alle biographischen Grunddaten stammen, wenn nicht anders angegeben, aus: Ernst Klee, Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945 (Frankfurt am Main 2007).

²⁷⁶ Hartl war hier gemeinsam mit Luis Trenker Co-Regisseur. Siehe Gerhard Grünseid, Das Filmschaffen Karl Hartls (Diss., Wien 1949), Seite 13.

²⁷⁷ Robert Volz, Produktionsleiter Karl Hartl, Im Scheinwerfer (Beilage Filmwelt, Nr. 49/1940), Seite 4.

²⁷⁸ Ebd., Seite 4.

²⁷⁹ Ebd., Seite 4.

²⁸⁰ Drewniak, Seite 81. Auch die politische Beurteilung der NSDAP Gauleitung Wien/Personalamt kam zusammenfassend zu dem Schluss: „*In politischer Beziehung konnte nichts Nachteiliges in Erfahrung gebracht werden. Gez. Ortsgruppenleiter Robert Schlathan (Kärntnerviertel), 15.2.1940*“, In: Bericht, Österreichisches Staatsarchiv (ÖSTA), Gauakt Karl Hartl, RK Nr. 125202.

²⁸¹ Klaus Kreimeier, Karl Hartl: Homo faber und Visionär, In: Ruth Beckermann und Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996), Seite 50.

²⁸² „Uk“ steht für unabhkömmlich und bedeutete, dass man nicht für den Wehrdienst eingezogen wurde.

²⁸³ Siehe Moeller, Seite 483.

in die Vergangenheit“²⁸⁴ und die damit verbundene Betonung des „*Eigenständig Österreichische[n]*“²⁸⁵ halfen ihm nach dem Krieg. Hartl wurde sofort von den Alliierten als kommissarischer Leiter der Wien-Film in seiner alten Führungsposition belassen.

Mit BRÜDERLEIN FEIN (1942), einem Werk über Ferdinand Raimund, inszenierte **Hans Thimig** (1900-1991) ebenfalls nur einen Wiener Film. Als Spross einer Schauspielerdynastie (Vater Hugo, Bruder Hermann, Schwester Helene) machte er schon früh auf den großen Wiener Bühnen Karriere. Von 1938 bis 1942 führte er zusammen mit Heinz Hilpert als Direktor und Regisseur das von Nationalsozialisten relativ freie Theater in der Josefstadt. Nebenbei startete seine Regietätigkeit bei der Wien-Film mit der Komödie SO GEFÄLLST DU MIR (1941). Aber das Theater hatte immer Vorrang: „*Filmregie war ja nur mein Hobby.*“²⁸⁶ Thimig wurde vom Gaupersonalamt als „*völlig unpolitischer Künstler von aufrechtem und ehrenhaftem Wesen*“²⁸⁷ eingeschätzt. Carl Zuckmayer bezeichnet ihn in seinem für den amerikanischen Geheimdienst angefertigten Bericht als „*neutral*“, der sich „*keinen charakterlichen Lapsus*“²⁸⁸ zu schulden hatte kommen lassen. Eine vom Propagandaministerium zugeschickte Jubelrede, die er während eines Empfangs in Wien anlässlich Hitlers 50. Geburtstag hielt, begann Thimig mit den Worten: „*Ich wurde aufgefordert, Folgendes zu Gehör zu bringen.*“²⁸⁹ Als Max Reinhardt im amerikanischen Exil 1943 starb, veranstaltete Thimig zusammen mit Hilpert eine Trauerfeier für seinen von den Nationalsozialisten verfeimten Vorgänger und hochverehrten Schwager und Mentor.²⁹⁰ Von Berlin Ende 1944 aufgefordert, einen tendenziösen Film zu drehen, folgte er Hartls Rat, unterzutauchen. Der Produktionschef schützte ihn, indem er Thimig krank meldete.²⁹¹

Hubert Marischka (1882-1959) trat als (Operetten)-Sänger und Schauspieler neben seiner Tätigkeit im Theater schon seit den Anfängen des neuen Medium Film in mehr als hundert Stumm- und Tonfilmen auf, bevor er in das Regiefach wechselte und Filmmanuskripte schrieb. Insgesamt drehte Marischka im Krieg 13 Filme, darunter aber nur einen einzigen Wiener Film mit dem Titel WIR BITTEN ZUM TANZ (1941). Der gelernte Tischler hatte 1923 die Direktion des Theaters an der Wien übernommen, musste dabei aber einige finanzielle Pleiten erleben. Von den Nationalsozialisten erhielt Marischka einen negativen

²⁸⁴ Géza von Cziffra, zitiert in: Kreimeier, Karl Hartl, Seite 48.

²⁸⁵ Hartl zitiert nach Felix Czeike, In: Krenn, Gutes Werk oder Teufels Beitrag?, Seite 8.

²⁸⁶ Walter Fritz, Hans Thimig und der Film. Ein Beitrag zur österreichischen Film- und Kulturgeschichte (Wien 1962), Seite 22.

²⁸⁷ Schreiben des Gaupersonalamtsleiters an die GESTAPO, Morzinplatz 5, Wien, I., vom 30.6.1941, ÖSTA, Gauakt Hans Thimig, RK Nr. 225012.

²⁸⁸ Carl Zuckmayer, Geheimreport (verfasst 1943/44), 3. Auflage (Göttingen. 2002), Seite 50.

²⁸⁹ Markus, Hörbiger, Seite 140.

²⁹⁰ Siehe ebd., Seite 174. Helene Thimig war in zweiter Ehe mit dem Regisseur und Theaterimpresario Max Reinhardt verheiratet und emigrierte mit ihm zusammen in die USA.

²⁹¹ Siehe Fritz, Im Kino, Seite 203.

Leumund, weil er die ausstehenden Löhne für sein Theaterpersonal nicht ausgezahlt, vor dem Anschluss in „Systemkreisen“ verkehrt hatte und in erster Ehe mit einer Jüdin, in zweiter Ehe mit einem sogenannten „Mischling“ verheiratet war.²⁹² Möglicherweise war gerade letzteres der Grund für eine Anbiederung Marischkas an die Nationalsozialisten zum Schutz seiner Familie. Er beantragte die Mitgliedschaft in der NSDAP, die aus oben genannten Argumenten aber abgelehnt wurde. Dennoch heißt es in einem Bericht des Landesleiters der Reichstheaterkammer: *„Nach dem Umbruch bis in die letzte Zeit sah ich merkwürdigerweise Marischka immer mit dem Parteiabzeichen. Wie das möglich ist, ist mir rätselhaft.“*²⁹³

E.W. Emo (1898-1975), der eigentlich Emmerich Josef Wojtek hieß, war vor allem für seine Filme mit Hans Moser bekannt, insgesamt 21. Interessant ist, dass der wienerischste aller Komiker ausgerechnet bei Emos beiden Wiener Filmen fehlte: UNSTERBLICHER WALZER (1939) und DER LIEBE AUGUSTIN (1940). In seinen schon früher in Deutschland gedrehten Filmen zeigte Emo durchaus auch die negativen Eigenschaften der Wiener auf wie etwa deren übersteigertes Querulamentum in ANTON DER LETZTE (1939).²⁹⁴

Mit zwei Propagandafilmen, LIEBE IST ZOLLFREI (1941) und WIEN 1910 (1943) gehörte Emo zu den wenigen Wien-Film-Regisseuren, die in ihren Filmen ziemlich eindeutig Linientreue bewiesen. Möglicherweise ist Mosers Lieblingsregisseur 1944 deswegen „als Belohnung“ dafür zum Produktionschef der in dieser letzten Kriegsphase überaus wichtigen Prag-Film ernannt worden.²⁹⁵

Schon 1934 bezeichnete der Schauspieler Fritz Eckardt in einem Brief den in Berlin arbeitenden Emo unter anderem als überzeugten Nationalsozialisten und aktives Mitglied der NSDAP, was aber nicht nachgewiesen werden konnte.²⁹⁶ Vielleicht haben persönliche Ressentiments Eckardts hier eine Rolle gespielt. Nach dem Krieg wurde Emo trotz seiner Arbeit an den oben genannten tendenziösen Filmen als politisch nicht belastet eingestuft.²⁹⁷ Er selbst hatte diese Filme anscheinend ebenfalls verdrängt. In einer Fernsehdokumentation von 1971 meinte er rückblickend: *„Ich habe damals nur Unterhaltungsfilme gemacht, weil ich keine politischen Filme machen wollte. Von politischer Seite hat man mir nie einen Einfluß*

²⁹² In erster Ehe war Hubert Marischka mit Lizzy Léon, der Tochter des Operettenlibrettisten Victor Léon verheiratet, die 1918 starb, danach ehelichte er Lilian Karczag, die Tochter des Verlegers Wilhelm Karczag. Siehe Abschrift an den Generalkulturreferenten Hermann Stuppäck von Landesleiter E. Volters am 7.2.1945, ÖSTA, Gauakt Hubert Marischka, RK Nr. 20051.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Siehe Holba, Knorr und Spiegel, Seite 80f.

²⁹⁵ Siehe Fritz, Im Kino, Seite 191.

²⁹⁶ Siehe Renner, Seite 12.

²⁹⁷ Siehe Dienstzettel von BPD Wien an Bundesministerium für Inneres am 1.7.1947, ÖSTA, Gauakt E. W. Emo, RK Nr. 99102.

genommen.“²⁹⁸ Emos Lebenslauf ist „ein Musterbeispiel einer Kontinuitätskarriere, die nach dem Krieg auch durch die einstige Nähe zur NSDAP beziehungsweise sein Wirken für die nationalsozialistische Propaganda keine Irritation erfährt.“²⁹⁹

Zu den meist beschäftigten Unterhaltungsfilm-Regisseuren zählte der in Budapest geborene **Géza von Bolváry** (1897-1961). Der königliche Rittmeister schied nach dem Ersten Weltkrieg aus dem ungarischen Militärdienst aus, um sich dem Film, zunächst als Darsteller, dann als Regisseur, zu widmen. Von allen bisher genannten „Spielleitern“ ist er der internationalste mit seiner Arbeit für Produktionsfirmen in Deutschland, Österreich, Ungarn, Großbritannien und Frankreich. Besonders ergiebig war seine Tätigkeit im Berlin der frühen dreißiger Jahre, wo er der musikalischen Komödie neuen Aufschwung verlieh mit Filmen wie ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT (1930), TANGO FÜR DICH (1930) und ICH KENN DICH NICHT UND LIEBE DICH (1934) – „Filmwerke mit viel Laune und Liebenswürdigkeit, mit viel Tempo und wundervoller Abrundung in Sujet und Darstellung“.³⁰⁰ Für die Wien-Film, zu deren Haus-Regisseuren Bolváry ab 1939 gehörte, drehte er die Wiener Filme WIENER G'SCHICHTEN (1940) und SCHRAMMELN (1944). Politisch blieb er ein unbeschriebenes Blatt.³⁰¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Bolváry österreichischer Staatsbürger.

Etwas ausführlicher soll abschließend der ohne Zweifel wichtigste Wiener Film-Regisseur³⁰² **Willi Forst** (1903-1980) behandelt werden. Gerhard Bronner charakterisierte ihn anlässlich eines Gedenkabends für den Filmemacher folgendermaßen: „Er war nicht nur ein Schauspieler, Komiker, Bonvivant, Regisseur – da gab es viele. Er war der Willi Forst, als solcher eine Institution, ohne die ich mir Wien nur sehr, sehr ungern vorgestellt hätte.“³⁰³ Seine Wien-Trilogie OPERETTE (1940), WIENER BLUT (1942) und WIENER MÄDELN (1944/49) zählt zu den qualitativ besten und aufwendigsten Wiener Filmen der nationalsozialistischen Ära. Als einziger der bereits besprochenen Regisseure, trat Forst in allen drei Filmen auch als Schauspieler, zweimal in der Hauptrolle auf. Dies war sein

²⁹⁸ Aus: Filmgeschichte(n) aus Österreich, ORF 1971. Zitiert in: Fritz, Im Kino, Seite 160.

²⁹⁹ Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart (Salzburg 1997), Seite 330.

³⁰⁰ Kalbus, Seite 33.

³⁰¹ Drewniak erwähnt einzig den in Ungarn gedrehten Terra-Film ZWISCHEN STROM UND STEPPE (1939), in dem laut einer deutschen Filmkritik das „Zigeunertum einer falschen Romantik entkleidet“ und „in seiner [...] verbrecherischen Triebhaftigkeit gezeigt“ wird. Zitiert in: Drewniak, Seite 414f.

³⁰² Es soll an dieser Stelle aber nicht unerwähnt bleiben, dass die Wiener Filme nur einen Teil seines Filmschaffens ausmachen.

³⁰³ Gerhard Bronner, eigenhändige Mitschrift vom Willi Forst-Abend des Filmarchiv Austria am 5. April 2003 im Metro Kino (im Besitz der Verfasserin).

ureigenstes Metier. Wilhelm Frohs³⁰⁴ – so sein wirklicher Name –, dessen Geburtshaus auf der Rechten Wienzeile 91 übrigens neben dem von Hans Moser liegt³⁰⁵, begann mit 16 Jahren eine klassische Theaterkarriere in der böhmischen Provinz.³⁰⁶ Nach erfolgreichen Engagements in Teschen, Brünn und schließlich Berlin, wo er vom jugendlichen Liebhaber bis zum singenden und tanzenden Komiker (fast) jedes Rollenfach beherrschte, kam er schließlich zum Stummfilm. Seinen Durchbruch feierte Forst im ersten hundertprozentig deutschen Tonfilm ATLANTIC (1929) von E.A. Dupont. In der an die Titanic-Katastrophe angelehnten Geschichte sang sich Forst als junger Pianist kurz vor dem Untergang des Schiffes mit seiner unverwechselbaren Stimme voll Sentimentalität in die Herzen der Zuschauer. „*Es wird ein Wein sein, und wir wer`n nimmer sein*“. In dieser äußerst prägnanten Szene sind laut Georg Seeßlen bereits alle für Forsts Stil typischen Elemente zu finden: die Stimmung und Situation eines metaphorischen Untergangs, die Eleganz des Vortrags, in auswegloser Lage voll von Melancholie, die Passivität, mit der der Mann sein Schicksal annimmt, das Wienerische, die Emotion und der Raum als Gefühlsarchitektur.³⁰⁷ In den frühen dreißiger Jahren folgte die lange Reihe der in Berlin hergestellten, musikalischen Komödien des Teams Reisch-Bolvary-Stolz-Forst, in denen er meist den eleganten Herrn im Frack mit viel Humor, Charme und Selbstironie verkörperte.³⁰⁸ Schon damals liefen seine Rollen auf einen ganz bestimmten Typus hinaus, der schließlich 1939 in dem von ihm selbst inszenierten Film BEL AMI zu seinem filmischen Ebenbild wurde. „*Bist nicht schön, doch charmant, bist nicht klug, doch sehr galant, bist kein Held, doch ein Mann, der gefällt.*“ Diese Zeilen aus dem gleichnamigen Schlager von Theo Mackeben beschrieben den Schauspieler Forst, der Zusatz „Bel Ami“ wurde zu seinem Alter ego und sollte ihn bis zu seinem Tod nicht mehr verlassen.³⁰⁹ Bei der Verfilmung des Romans von Guy de Maupassant übernahm Forst, den Karsten Witte aufgrund seiner Mimik als „*Meister der sachlichen*

³⁰⁴ Manchmal auch Fross geschrieben, siehe Meldezettel, In: Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Historische Meldeunterlagen, Prominentensammlung, Willi Forst.

³⁰⁵ Siehe Hedi Schulz, Hans Moser. Der große Volksschauspieler wie er lebte und spielte (Wien/München/Zürich/New York 1980), Seite 7.

³⁰⁶ Für eine detaillierte Darstellung von Forsts Theaterkarriere siehe Ursula Stamberg, „Meisterbild beschwingter Eleganz“ – Willi Forsts Werdegang in der „böhmischen Provinz“, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 135-164.

³⁰⁷ Siehe Georg Seeßlen, Die Geschichte eines (erotischen) Traumreiches, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 31f.

³⁰⁸ Für eine detaillierte Darstellung von Forsts früher Tonfilmkarriere siehe Jürgen Kasten, Ein charmanter Herr wie auf Bestellung. Willi Forst im frühen Tonfilm 1930-32, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 188-225.

³⁰⁹ Vgl. dazu die zahlreichen Zeitungsartikel zu seinem Tod am 11. August 1980, In: WStLA, Biographische Sammlung, Willi Forst.

Untertreibung“³¹⁰ bezeichnete, nicht nur erstmals die Doppelrolle des Regisseurs und Hauptdarstellers, er schrieb auch gemeinsam mit Axel Eggebrecht das Drehbuch und fungierte als Produzent³¹¹. „*Ich will etwas schaffen, wo es nachher keine Ausrede gibt, wofür ich die Verantwortung allein trage, von dem ich sagen kann: Das habe ich gemacht, mag es nun gut oder schlecht sein.*“³¹² Das Multitalent hatte im Alter von dreißig Jahren bereits 1933 bei dem Film LEISE FLEHEN MEINE LIEDER mit weltweitem Erfolg sein Regiedebüt gegeben, ein Jahr später folgte MASKERADE. Seinen Wechsel in das Regiefach kommentierte er so:

*„Ich glaube, es gibt wohl keinen Filmschauspieler, der nicht den Wunsch hätte, einmal Regie zu führen, von jenen abgesehen, denen es genügt, Gage zu bekommen und Autogramme zu schreiben. Man sehnt sich einfach danach, einmal produktiv statt reproduktiv tätig zu sein. Man möchte nicht immer bloß photographiert werden, wie ein Bild, eine Lampe, ein Möbelstück, ...“*³¹³

Gleichzeitig machte ihn die Übernahme der kompletten Kontrolle eines Films zu einem der bestbezahlten Filmschaffenden im Dritten Reich. Auf einer Übersichtsliste der Pauschalhonorare für Regisseure im Jahr 1944 findet man Willi Forst mit 80.000 RM bzw. mit 120.000 RM für Rolle und Drehbuch an erster Stelle.³¹⁴ Auch wenn Forst finanziell von seiner Arbeit während des Krieges profitiert hatte, galt er als unpolitischer Künstler. Er rechtfertigte seine Arbeit nach dem Krieg als

*„...stillen Protest; es klingt grotesk, aber es entspricht der Wahrheit: meine österreichischsten Filme machte ich in der Zeit, als Österreich zu existieren aufgehört hatte. Ich habe damals genau das getroffen, wonach sich die Menschen sehnten: Vergessen, Freude.“*³¹⁵

Dies war ganz im Sinn von Joseph Goebbels, der in den Forst-Filmen neidisch eine „*Riesenpropaganda für Wien*“ erkannte. „*Man möchte die Berliner Produzenten bei den Ohren nehmen und ihnen den Film ein Dutzend Mal vorführen, damit sie sehen, wie so etwas*

³¹⁰ Karsten Witte, Wiener Brut, In: Ders., Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich (Berlin 1995), Seite 19.

³¹¹ Forst hatte gemeinsam mit Dr. Hans Somborn, einem Mitglied der NSDAP, 1935 die Willi-Fost-Film GmbH in Wien und kurz darauf auch in Berlin gegründet. Siehe Francesco Bono, „Er wollte mehr sein als nur ein Operettenschreiber“. Ein Porträt. In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 70-72.

³¹² Karl Stanzl, Willi Forsts Bühnen- und Filmarbeit (Diss., Wien 1947), Seite 51.

³¹³ Dachs, Seite 42.

³¹⁴ Siehe Drewniak, Seite 165. Zum Vergleich: Karl Hartl erhielt ebenfalls 80.000 RM, Géza von Bolváry 50.000 RM, E.W. Emo 35.000 RM, Hubert Marischka 25.000 RM.

³¹⁵ Willi Forst, Mein Filmschaffen, In: Ludwig Gesek, Willi Forst. Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 77 (Wien 1977), Seite 5.

gemacht wird.“³¹⁶ Nach dem Krieg griff Forst dies auf und betonte, dass er sehr wohl „Propagandafilme, aber für Wien, für Österreich“³¹⁷ gemacht habe. Nach 1945 versuchte Forst in diesem Sinne weiterzumachen, allerdings ohne Erfolg. Nach seiner letzten, weniger geglückten Regiearbeit WIEN – DU STADT MEINER TRÄUME (1957) zog er sich mit dem resignierenden Kommentar: „Mein Stil hat jetzt Pause.“³¹⁸ ganz aus dem Filmgeschäft und der Öffentlichkeit zurück.

Politisch kann man Forst während der nationalsozialistischen Ära trotz einiger offizieller Funktionen,³¹⁹ die er in Wien und Berlin ausübte, nichts vorwerfen. Zahlreiche Aussagen von Kollegen bestätigten seine antinazistische Haltung.³²⁰ Das blieb auch der NSDAP Ortsgruppe Hütteldorf nicht verborgen, in deren Kontrollbereich Forst mit seiner Frau Melanie einen großen Anstich mit Villa, den heutigen Dehnepark³²¹, besaß. In einem Bericht an die Gauleitung vom 16. 10. 1941 hieß es zum gegenwärtigen politischen Verhalten des Spitzenregisseurs: Er „war im nationalsozialistischen Sinne politisch immer uninteressiert, Hauptsache ist's Geschäft.“³²² Weiters wird die „skandalöse Spendenbeteiligung“ mit scharfen Worten kritisiert:

„Die nicht immer regelmäßige Opferspende Forst's von höchstens RM 5.- monatlich ist eine Infamie sondergleichen, wenn bedacht wird, dass dieses fragwürdige Ramsch-Chigerl für seine seichten und umstrittenen Filmleistungen Beträge einkassiert, die einer besseren Sache wert wären, [...] wundert es uns sehr, dass dieser politisch teilnahmslose und aus morastigem Grunde entsprossene Filmpilz nicht den Würmern überlassen wird oder zumindest den Brotkorb höher gehängt bekommt.“

Dazu im Widerspruch steht ein fast zeitgleicher Kommentar von einem Spitzel aus dem Kärntnerorterviertel, wo die 1936 gegründete Produktionsgesellschaft Forst-Film ihren Sitz hatte. Hier heißt es: „Er ist ein tatkräftiger, natürlicher Mensch ohne jegliche Starallüren und

³¹⁶ Goebbels, Tagebucheintrag vom 15.3.1942, Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 3, Seite 473. Goebbels bezieht sich in dem Eintrag auf den „neuen Forst-Film ‚Operette‘“, wobei es sich um eine Verwechslung handeln muss, da Forst 1942 bereits WIENER BLUT drehte.

³¹⁷ Willi Forst (Hg.), Film. Die Österreichische Illustrierte Zeitschrift, Nr. 2 (Mai 1947), Seite 8.

³¹⁸ Gertraud Steiner-Daviau, Willi Forst nach 1945 – ein Weltregisseur im Schatten. Die verlorenen Jahre 1945 bis 1950, In: Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit, Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, Heft 1 (Wien/Köln/Weimar 2001), Seite 37.

³¹⁹ Forst war seit 1937 im künstlerischen Vorstand der Tobis in Berlin, aber auch der österreichischen Tobis-Sascha, siehe Gernot Heiss, Betrachtungen eines Unpolitischen, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 125.

³²⁰ Vgl. Memoiren und Biographien von Axel Eggebrecht, Paul Hörbiger, Hans Jaray, Curd Jürgens, etc. – Details siehe Bibliographie im Anhang. Berühmt ist in diesem Zusammenhang die Absage Forsts an Veit Harlan, die Hauptrolle in JUD SÜSS (1940) zu spielen. Siehe Axel Eggebrecht, Der halbe Weg. Zwischenbilanz einer Epoche (Hamburg 1975), Seite 311.

³²¹ Diesen Besitz verkaufte Forst 1969 an die Stadt Wien. In den letzten Jahren war die Erhaltung der zum Anwesen gehörenden künstlichen Ruine ein Thema in den Medien. Siehe Kronen Zeitung, Wien-Ausgabe (29. Juni 2006), Seite 21.

³²² Ortsgruppe Hütteldorf an NSDAP Gauleitung Wien /Personalamt, 16.10.1941, In: ÖSTA, Gauakt Wilhelm Frohs (Forst), RK Nr. 216708.

wurzelt fest im Boden der nat.-soz. Einstellung bzw. Weltanschauung.“³²³ Es ist anzunehmen, dass in diesem Fall ein Fan sein Idol über alle Zweifel erheben wollte.

Künstlerisch war Forst ein sehr genauer Handwerker, der nur in Ausnahmefällen Improvisation am Set duldete. Für ihn entstand der Film bereits vor Beginn der Dreharbeiten durch das sorgfältige Ausarbeiten des Filmbuchs, der durchdachten Besetzung und der gekonnt kreierte speziellen Atmosphäre, die seine Filme auszeichneten.³²⁴ Er selbst vertrat die Ansicht: „Filme kann man nur mit Freunden machen.“³²⁵ Von diesen waren allerdings viele von den Nationalsozialisten vertrieben worden. Einige blieben zurück und setzten ihre Karriere fort oder es rückten neue Gesichter nach, um die leeren Plätze auszufüllen. Viele dieser Namen sind eng mit dem Genre Wiener Film verbunden.

6.1.2. Die Schauspieler und Schauspielerinnen

Es waren die populären Stars³²⁶ der Wien-Film, die den Wiener Film durch ihren heimatlichen Charme in ganz spezieller Weise prägten. Folgende Tabelle soll einen Überblick über die am häufigsten in Wiener Filmen mitwirkenden Schauspieler und Schauspielerinnen der Wien-Film GmbH von 1938 bis 1945 geben.

Name ³²⁷	Gesamt	UW	WG	LA	O	WBT	BF	WGL	WB	S	WM
Paul Hörbiger	8	x	x	x	x	x	x	x		x	
Fritz Imhoff	7	x	x			x		x	x	x	x
Hans Moser	5		x			x			x	x	x
Hans Holt	5	x				x	x	x		x	
Fred Liewehr	4	x					x		x		x
Willi Forst	3				x				x		x
Curd Jürgens	3				x			x			x
Marte Harell	3		x				x			x	
Winnie Markus	2						x	x			
Maria Andergast	2	x		x							
Maria Holst	2				x				x		

³²³ Zusammenfassendes Gutachten des Blockleiters Kärntnerviertel an die NSDAP Gauleitung Wien am 13. Oktober 1941, In: ebd.

³²⁴ Siehe Ludwig Gesek, Willi Forst. Atmosphäre der Szene, In: Ders., Gestalten der Filmkunst. Von Asta Nielsen bis Walt Disney. Geschichten zur Filmgeschichte (Wien 1948), Seite 179-187.

³²⁵ Stanzl, Seite 33.

³²⁶ Die Schauspieler waren größtenteils „Stars aus zweiter Hand“, da sie ihre Karrieren erfolgreich in anderen Metiers (Theater, Oper, Operette, Sport) gestartet haben. Siehe Christa Blümlinger und Karl Sierek, Notizen zu „Sagbares und Sichtbares“. Kontinuitäten und Brüche im österreichischen Kino, In: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (Hg.), Grenzenloses Österreich (Wien 1997), Seite 105.

³²⁷ Die Abkürzungen von den einzelnen Wiener Filmen sind die Anfangsbuchstaben der Filmtitel, siehe Filmographie im Anhang.

Dora Komar	2				x						x
Annie Rosar	2					x		x			

Dabei fällt sofort auf, dass es vor allem die immer gleichen männlichen Darsteller waren, die sich auf den Besetzungslisten der Wiener Filme finden, während bei den Damen größere Abwechslung herrschte. Zum besseren Vergleich ist hier noch eine Auswahl an Schauspielern und Schauspielerinnen nach Zahl ihrer Filme von 1933 bis 1945 sowie deren Kategorisierung nach Albrecht zu sehen.³²⁸

Schauspieler	Gesamtzahl	P-Filme	H-Filme	E-Filme	A-Filme
Paul Hörbiger	61	6	41	12	2
Hans Moser	33		30	1	2
Hans Holt	23	1	17	5	
Dorit Kreysler	19		16	2	1
Winnie Markus	16	1	5	9	1
Marte Harell	12		9	3	
Paula Wessely	9	2	1	6	
Maria Holst	4		3	1	

An der Spitze von beiden Tabellen steht unangefochten **Paul Hörbiger** (1894-1981), der in acht Wiener Filmen mitgewirkt hatte. Der schon vor 1938 auch in Deutschland überaus populäre Schauspieler, hatte sich nach eigenen Aussagen, im Gegensatz zu seinem Bruder Attila und seiner Schwägerin Paula Wessely, immer geweigert, in dezidiert „österreichfeindlichen oder politischen Propagandafilmen“³²⁹ mitzuwirken. Somit konnte er sich trotz seiner öffentlichen Befürwortung zum Anschluss Österreichs und seines 1942 verliehenen Ehrentitels „Staatsschauspieler“ nach dem Krieg problemlos von einer Mitschuld „reinwaschen“. Ein großes Argument war dabei seine Verhaftung im Jänner 1945 durch die Gestapo. Hörbiger hatte eine Widerstandsgruppe finanziell unterstützt, wofür er bis kurz vor Kriegsende im Gefängnis saß und um sein Leben bangen musste.³³⁰

Seinen vielfältigen Theater- und Filmrollen verlieh Hörbiger meist eine sanfte Mischung aus Menschlichkeit und Wiener Gemütlichkeit. Unzählige Male stand er als (schon durch sein Äußeres bedingt) charmanter Gegenspieler von **Hans Moser** (1880-1964) vor der Kamera. Die beiden bildeten *das* komische Traumpaar, das auch den heiteren Nachkriegsfilm

³²⁸ Siehe Tabellen bei Albrecht, Seite 188-191. Willi Forst fehlt in der Aufstellung bei Albrecht aus ungeklärten Gründen völlig.

³²⁹ Paul Hörbiger, Ich hab' für euch gespielt. Erinnerungen (München/Berlin 1979), Seite 247.

Laut Rathkolb galt Hörbiger aus der Sicht der Rezeptionsanalyse als nicht „politischer“ Schauspieler, auch wenn er durch seine Mitwirkung an Filmen mit latent politischer Tendenz wie WUNSCHKONZERT (1940) seinen propagandistischen Beitrag geleistet hatte. Siehe Rathkolb, Künstlereliten, Seite 244.

³³⁰ Siehe Angelika Hager und Nina Horowitz, Das Hörbiger-Drama. Ein Schauspieler-Clan prägt das Land und hadert mit der eigenen Geschichte, In: Profil (Titelgeschichte), Nr. 9, 33. Jg. (25. Februar 2002), S. 168.

beherrschte. Hans Moser, übrigens ein Pseudonym für Jean Julier, war ohne Zweifel eine schauspielerische Ausnahmeerscheinung:

„Er war der berühmteste Star des Wiener und des österreichischen Films, der überhaupt nichts von einem Star an sich hatte. Er war der berühmteste Wiener-Lieder-Interpret, ohne Stimme, und er war das berühmteste Mitglied der renommiertesten Wiener Bühnen, das nicht bühnenreif sprechen konnte. Und dennoch: Moser und sein Nuscheln, sein komischer, oft kopierter Kampf mit Vokalen und Konsonanten, gingen ein in die Theatergeschichte, wie Josef Kainz und der Wolters-Schrei.“³³¹

Der wunderbare Menschendarsteller der „kleinen Leute“ aus dem Wiener Milieu konnte die Zuschauer nicht nur in einzigartiger Weise zum Lachen bringen, sondern mit seinen leisen, ernsten Tönen auch zum Weinen. Seine Stimme und sein Reden wurden zum Markenzeichen. Umso mehr traf ihn die von Produktionschef Hartl ausgegebene interne Verordnung vom 24.5.1944:

„Von unserer vorgesetzten Behörde werde ich darauf hingewiesen, mit besonderer Sorgfalt darauf zu achten, dass in unseren Filmen der Wiener Dialekt, der Alpen und der Donaugau so abgestimmt, d.h. dem in Großdeutschland allgemein verständlichen Schrift- und Hochdeutsch angepasst wird, dass unsere Filme dem deutschen Publikum aller Stämme verständlich bleiben...“³³²

Darauf Mosers unvergleichliche Reaktion: *„Wenn i net nuschel, bin i net komisch. Außerdem nuschn is ka Dialekt.“³³³* Mit insgesamt elf Rollen in vorwiegend heiteren Lustspielen gehört er von 1939 bis 1945 zu den meistbeschäftigten Schauspielern der Wien-Film-Produktion.³³⁴ Auch fünf Wiener Filme wurden durch seine Mitwirkung „geadelt“. Politisch war Moser alles zuwider, gleichzeitig zwangen ihn private Gründe, sich an die nationalsozialistischen Machthaber anzubiedern.³³⁵ 1940 mussten seine jüdische Frau Blanka und die gemeinsame Tochter Margarete trotz aller Bittbriefe an höchste Stellen nach Budapest emigrieren. Als einziges „Privileg“ wurde Moser gewährt, seine Familie bis auf Widerruf alle zwei Wochen besuchen zu dürfen. Wegen seiner Weigerung, sich scheiden zu lassen, konnte er, wie übrigens auch sein Komikerkollege Theo Lingen, nur mit einer von Goebbels

³³¹ Helmut Dimko, Das war Hans Moser, In: Ludwig Gesek (Hg.), Hans Moser, Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 61 (Wien 1973), Seite 4.

³³² Karin Wichmann, Hans Moser. Seine Filme – Sein Leben (München 1980), Seite 51.

³³³ Ebd., Seite 55.

³³⁴ Siehe Schrenk, Seite 71.

³³⁵ *„Mittags herauf zum Cobenzl. Unten liegt dieses herrliche Wien. Wir verbringen Mittag und Nachmittag in lustiger Künstlergesellschaft ... ich beruhige Hans Moser, den man hier viel gespielt hat. Er weint vor Freude ... Und dann sitzen wir im Künstlerkreis in Grinzing in einem Garten, der Mond steht über mir, laue Sommerluft, die Geigen schluchzen. Hans Moser singt Heurigenlieder. Es ist eine unbeschreibliche Romantik. Heller Tag, als ich ins Hotel zurückkehre.“* Goebbels bei einem Wien-Besuch, Tagebucheintrag vom 13.06.1938, Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1923-41, Teil 1, Bd. 5, Seite 343.

genehmigten „Sonderbewilligung“ arbeiten.³³⁶ Für die deutschen Machthaber repräsentierte Moser den typischen grantigen Wiener mit all seinen negativen Seiten:

„Tatsächlich verkörpert der Menschentyp, den Moser geschaffen hat, die genial konzentrierte Schwäche des Wieners, wie sie sich seit der langen Liquidierung der Kaiserstadtglorie herauskristallisiert hat: nämlich den Minderwertigkeitskomplex dieses Menschenschlages, der eine alte Kultur im Blut fühlt und reizbar, nörgelnd und ironisierend einem unsichtbaren Gegner standhalten zu müssen glaubt, wo immer er auf Widerstand stößt, wo Neues, Fremdes in seinen Blickkreis kommt.“³³⁷

Doch Mosers gefühlvolle und liebenswerte Darstellung erreichte meist das Gegenteil, dem kleinen „Meckerer“ galt die Sympathie des Publikums. Georg Markus kommt zu folgendem Schluss: *„Seine Filme haben also – wahrscheinlich ohne daß er es wusste – das Gegenteil von dem bewirkt, was sie bewirken sollten.“³³⁸*

Ebenfalls in fünf Wiener Filmen trat **Hans Holt** (1909-2001) in Hauptrollen in Erscheinung. Karl Johann Hödl, so der Geburtsname, spielte zuerst am Theater, ab 1936 auch im Film, den jugendlichen Liebhaber mit einer sanften und sympathischen Art und einem sehr wienerischen, leicht näselnden Tonfall. In einem zeitgenössischen Porträt wird der Wiener (deswegen) abwertend als *„Süßholzraspler erster Klasse“*, *„eleganter Hallodri“*, *„Bruder Leichtfuß“* und *„modisch verbummelter Schürzenjäger“³³⁹* bezeichnet. Im Wiener Film gelang Holt die Wandlung zum Charakterdarsteller durch die Verkörperung unterschiedlichster Künstler wie Mozart, Raimund und Josef Strauß. Nach dem Krieg musste sich der erfolgreiche Schauspieler aufgrund seiner Distanz zum Nationalsozialismus keinerlei Vorwürfen aussetzen.

In fast allen Produktionen der Wien-Film ist **Fritz Imhoff** (1891-1961) zu finden, der meist in Nebenrollen durch seine wienerische Komik brillierte. Damit war er prädestiniert für den Wiener Film, in dem er insgesamt sieben Mal zu sehen ist. Der große Volksschauspieler stand jedoch bis an sein Lebensende im Schatten Hans Mosers.

Wie wichtig den nationalsozialistischen Machthabern die bisher in diesem Kapitel erwähnten Schauspieler waren, kann man von der Tatsache ableiten, dass sich alle auf der „Gottbegnadeten“-Liste der für die Filmproduktion „unersetzlichen Künstler“ befanden.³⁴⁰

Mit drei Wiener Filmen ist **Marte Harell** (1907-1996) bei den Damen die meist vertretene Schauspielerin. Die in Wien geborene Martha Schömig geriet durch ihre Heirat mit dem

³³⁶ siehe Wichmann, Moser, Seite 45-47.

³³⁷ Völkischer Beobachter vom 18.1.1943, zitiert in: Georg Seeßlen, Hans Moser oder Vom traurigen Dienstmann, dem alten Glück und der neuen Zeit, In: Ruth Beckermann und Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996), Seite 137.

³³⁸ Georg Markus, Hans Moser. Der Nachlaß (Wien 1989), Seite 128.

³³⁹ Theodor Riegler, Vier Gesichter aus Wien, In: Im Scheinwerfer (Beilage Filmwelt Nr. 19/1940), Seite 4.

³⁴⁰ Siehe Rathkolb, Künstlereliten, Seite 177f.

Regisseur Karl Hartl 1930 zur Schauspielerei. Vom Theater kommend übernahm sie ab 1939 zahlreiche Hauptrollen in Unterhaltungsfilmern der Wien-Film, was vermutlich auf den Einfluss ihres Mannes zurückzuführen ist. Gemeinsam standen die beiden aber erst nach dem Krieg in der musikalischen Komödie *LIEBESKRIEG NACH NOTEN* (1953) vor und hinter der Kamera.

Harell prägte den Typ der intelligenten, schönen Wienerin von kühlem Charme und erotischer Ausstrahlung. Ihre Frauendarstellungen sind oft überraschend emanzipiert und dennoch voller Anmut. Tragische und ernste Parts ebenso wie die Mitwirkung an propagandistischen Filmen lehnte Harell strikt ab, sie blieb den „lockeren, verliebten [und] vergnüglichen Rollen“³⁴¹ treu, für die sie sich nach dem Krieg nicht zu rechtfertigen brauchte. Ganz im Gegensatz zu ihrer Kollegin **Maria Holst** (1917-1980), die erst 1949 entnazifiziert wurde.³⁴² In einem 1938 erschienenen Porträt über die junge aufsteigende Schauspielerin, die eigentlich Maria Cziczek hieß, betonte sie ihre nationalsozialistische Gesinnung. Ihre Anfangsjahre am Schauspielhaus Zürich, wo damals schon viele Emigranten arbeiteten, schilderte sie in linientreu braun eingefärbten Worten. Von „grauenvoll volksfremden Elementen“ [, die] *die Schaffenskraft junger, arischer Menschen lähmen und zerstören können*“³⁴³ ist hier die Rede. Dank ihrer Rückkehr nach Deutschland und später nach Wien erhielt sie „festen Halt an deutscher Art und deutschem Geist“.³⁴⁴ Auch Willi Forst, der sie schon 1936 in seinen Film *BURGTHEATER* eine kleine Rolle spielen ließ, wusste, dass sie, wie er es in seinen Memoiren nannte, „angenazt“³⁴⁵ war. Dennoch gab er ihr auf Hartls Rat die jeweilige Hauptrolle in *OPERETTE* (1940) und *WIENER BLUT* (1942). In einem direktem Propagandafilm wirkte Holst trotz ihrer ideologischen Einstellung allerdings nie mit.

Zuletzt soll noch **Dora Komar** hervorgehoben werden. Die 1914 in Wien geborene Dorothea Komarek feierte an der Wiener Staatsoper als Soubrette Erfolge, bevor sie von Forst für die Rolle der Emmi in *OPERETTE* (1940) zum Film geholt wurde. Einen etwas größeren Part³⁴⁶ erhielt Komar in *WIENER MÄDELN* (1944), wobei sie schon Erfahrung mit der Interpretation von Ziehrer-Liedern vorweisen konnte. Die Wiener Zeitungen berichteten 1940 anlässlich eines im Musikverein abgehaltenen Gedächtniskonzerts für den „Wiener

³⁴¹ Dr. Günther Sawatzki, Marte Harell, Im Scheinwerfer (Beilage Filmwelt Nr. 47/1940), Seite 4.

³⁴² siehe Antel und Winkler, Seite 41. Leider konnte ich diese Behauptung in keiner anderen Quelle finden, aber die Tatsache, dass Holst erst wieder ab 1949 Filme gemacht hat, spricht dafür.

³⁴³ Zum Tee bei Maria Holst, In: Tonfilm-Theater-Tanz, VI. Jahrgang (1938), Wien-Zürich-New York, Heft 6, Seite 3.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Willi Forst, Erinnerungen, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 584. Laut Forst einigte er sich mit Holst mit den Worten: „Geht es gut aus – für mich – werde ich Sie beschützen, geht es schlecht aus, werden Sie mir helfen.“ Zitiert in: ebd.

³⁴⁶ Für ihre Rolle in *OPERETTE* erhielt Komar noch 7.500 RM, für die der „Mizzi Munk“ bereits eine Pauschale von 20.000 RM, siehe Vertag, In: Filmarchiv Austria (FA), Wien-Film-Akten, Akt Wiener Mädeln, Nr. 13.

Walzermeister“ von „*allerhand resche[n] und fesche[n] Weisen*“, dass „*als Lieder- und Duettsänger [...] Dora Komarek und Anton Dermota herzlich gefeiert [wurden]*.“³⁴⁷ Privat hatte die Wienerin 1941 den Berliner Dramaturgen und Rechtsanwalt Dr. Hans Somborn geheiratet, den Kompagnon von Willi Forst, was ihrer Filmkarriere sicherlich förderlich war. Nach dem Krieg wanderte die Familie nach Südamerika aus.³⁴⁸

³⁴⁷ Notiz verfasst von Dr. Roland Tenschert, In: Neues Wiener Tagblatt (4. März 1940), Seite 4.

³⁴⁸ Somborn war in erster Ehe mit dem österreichischen Stummfilmstar Liane Haid verheiratet. Die beiden ließen sich 1937 scheiden. Siehe Francesco Bono, Porträt, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 71f sowie Gertraud Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, Seite 109.

6.2. Analyse der einzelnen Wiener Filme im Detail³⁴⁹

6.2.1. UNSTERBLICHER WALZER (1939)³⁵⁰

Produktionsbedingungen

Der Film über die Walzerdynastie Strauß ist das erste Werk der neuen Wien-Film, mit dem Regisseur Emo einen für die Produktion zukunftsweisenden Prototyp schaffen wollte: Viel Musik und Wiener Atmosphäre verwoben mit der Biographie einer Künstlerfamilie. Das auf dem Roman „Delirienwalzer“ von Karl Köstlin³⁵¹ basierende Drehbuch stammte aus der Feder des ideologisch anpassungsfähigen und wendigen, von Carl Zuckmayer gar als „Naziapostel[s]“³⁵² geschimpften Dr. Friedrich Schreyvogel und hält sich für einen solchen Unterhaltungsfilm erstaunlich genau an die historischen Tatsachen. Johann Strauß Vater, der große „Walzermanager“³⁵³, agiert als unsympathischer Despot, der den Söhnen verbietet, in seine musikalischen Fußstapfen zu treten, seine Frau betrügt und sie schließlich wegen einer anderen verlässt. Während der erste Teil des Films vom Konflikt des Vaters mit seiner Familie (Frau Anna und Söhne Johann, Josef und Eduard) beherrscht ist, rückt nach dessen Tod im zweiten Teil der mittlere Sohn Josef in das Zentrum der Handlung. Dieser erst spät zur Musik Berufene leidet darunter, immer nur im Schatten seines genialen und überaus populären älteren Bruders Johann zu stehen. Dadurch erhält der Film eine melancholische, fast depressive Stimmung.

Der Operettenkönig Johann Strauß ist dank seiner Musik von den Anfängen der Filmgeschichte an ein beliebtes und oft verwendetes Sujet.³⁵⁴ Auch in noch zu besprechenden Wiener Filmen der nationalsozialistischen Ära erschien Strauß öfters in Nebenrollen (OPERETTE, WIENER MÄDELN), oder die Filmemacher wählten einer seiner Operetten als Vorlage für das Drehbuch (WIENER BLUT).

Dabei „verziehen“ ihm die Nationalsozialisten sogar, dass sein Urgroßvater ein getaufter Jude war. Die „belastenden“ Unterlagen ließ man über Nacht aus dem Taufbuch von St. Stephan

³⁴⁹ Genaue Angaben zu den Filmcredits sowie eine kurze Inhaltsbeschreibung finden sich in der Filmographie im Anhang.

³⁵⁰ Möglicherweise findet man in alten Reklamen auch den Titel DER UNSTERBLICHE WALZER. Dies ist auf einen Druckfehler der Tobis Filmkunst im Juni 1939 zurückzuführen, der aber teilweise gestoppt werden konnte. Die Wien-Film beteiligte sich mit 50 Prozent an den entstandenen Kosten. Siehe diverse Schreiben vom 26.6., 4.7. und 8.7., In: FA, Wien-Film-Akten, Akt Unsterblicher Walzer, Nr. 44.

³⁵¹ Leider konnte für diese Arbeit nicht geklärt werden, ob Karl Köstlin mit dem gleichnamigen Schauspieler, den Emmy Sonnemann, spätere Frau Göring, 1916 geheiratet hat, identisch ist. Die beiden ließen sich Anfang der 20er Jahre wieder scheiden. Siehe Sigmund, Seite 49.

³⁵² Zuckmayer, Seite 86. Zuckmayer bezeichnet ihn fälschlich als Hans Schreyvogel.

³⁵³ Marcel Prawy, Johann Strauss [sic], (Wien 1991), Seite 17.

³⁵⁴ Schon 1913 wurde von der Wiener Kunstfilm-Produktion (gegründet von den Film pionieren Anton und Luise Kolm und Jakob Fleck) ein heute verschollener Stummfilm mit dem Titel JOHANN STRAUSS AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU gedreht. Siehe Steiner, Filmbuch Österreich, Seite 8f.

verschwinden. Auch für das „unangenehme“ Faktum, dass Strauß meist mit jüdischen Librettisten zusammen gearbeitet hatte, wussten die braunen „Rassehüter“ eine Lösung. Von offizieller NSDAP-Stelle hieß es nämlich dazu:

„Wir halten es nun allerdings für einen großen Unterschied [...], ob ein Johann Strauß sich einstmals mit einem jüdischen Librettisten vereinigt hat in einer Zeit, in der es noch keinen Nationalsozialismus gab und in der die Erkenntnis der Wichtigkeit der Rassenfrage noch nicht ohne weiteres verlangt werden konnte.“³⁵⁵

Zurück zum Film: Als Star verpflichtete man zuallererst Paul Hörbiger. Der eigens dafür aus Berlin geholte Schauspieler hatte bereits am 7. Dezember 1938, also wenige Tage vor der Gründung der Wien-Film GmbH, seinen Vertrag unterschrieben, Hans Holt hingegen erst am 1. Februar 1939.³⁵⁶ Kammerschauspielerin Friedl Czepa, die von Carl Zuckmayer in der Kategorie „Nazis, Anschmeißer, Nutznießer, Kreaturen“³⁵⁷ eingeordnet wurde, erhielt nicht zuletzt wegen ihrer offen zur Schau getragenen Gesinnung und ihrer nationalsozialistischen Aktivitäten die Zusicherung, als erste weibliche Darstellerin genannt zu werden. Das Pauschalhonorar von 1.200 RM pro Tag, bei garantierten zehn Drehtagen, kann sich ebenfalls sehen lassen: Zum Vergleich: Hans Holt erhielt für seine weit bedeutendere Rolle für sechs Wochen Drehzeit eine Pauschale von 10.000 RM.³⁵⁸

Der Komponist Alois Melichar bediente sich aus dem reichen Fundus der Strauß-Familie und arrangierte deren Melodien „handlungsfördernd“³⁵⁹ für den Film. Für die zehntägigen Tonaufnahmen holte er sich die Wiener Philharmoniker in den Mozartsaal.³⁶⁰ Vielleicht ist es kein Zufall, dass das weltberühmte Orchester zu Silvester 1939, nur wenige Monate nach Ausbruch des Krieges, zum ersten Mal ein Programm mit ausschließlich Strauß-Melodien spielte. Dieses Außerordentliche Konzert der Wiener Philharmoniker unter dem Dirigenten Clemens Krauss gilt als Geburtsstunde des Neujahrskonzerts, das heute via TV in über 50 Staaten der Welt übertragen wird.³⁶¹

Zeitgenössische Rezeption

Die Uraufführung erfolgte am 24. August 1939 in Wien, genau eine Woche vor dem Überfall des Deutschen Reiches auf Polen. In Paimann's Filmlisten liest man am 1.9.1940 (!):

³⁵⁵ Rathkolb, Kulturpolitik, In: Baur, Gradwohl-Schlacher und Fuchs (Hg.), Seite 33.

³⁵⁶ Siehe Verträge von Holt und Hörbiger, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt UW, Nr. 4 und Nr. 5.

³⁵⁷ Zuckmayer, Seite 15f.

³⁵⁸ siehe Vertrag Czepa vom 3.3.1939 sowie Vertrag Holt, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt UW, Nr. 1 und Nr. 4.

³⁵⁹ Paimann's Filmlisten, Nr. 1221, 1.9.1939, zitiert in: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 16.

³⁶⁰ Siehe Vertrag Wiener Philharmoniker, gezeichnet Otto Strasser am 11.1.1939, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt UW, Nr. 36.

³⁶¹ Siehe Prawy, Seite 210.

„Dieser lebensschildernde Stoff hat beachtliche Spannung und einige dramatisch ungemein wirksame Szenen. Daß man auch dazwischen an den Vorgängen stark beteiligt bleibt, liegt an der packenden Zeichnung von Umwelt und Gestalten, sowie deren einfühlsamere Verkörperung.“³⁶²

Manchmal lässt sich aber auch eine gewisse Irritation wegen der in dem Film dominierenden und eigentlich ungewohnten Darstellung³⁶³ der schlechten Seiten des Wieners herauslesen. In der Zeitschrift „Der deutsche Film“ fand man 1940 dafür folgenden Erklärungsversuch:

„Die vielgestaltige Seele [...] tritt im Wesen und in den Gewohnheiten des Wieners allenthalben zutage, vielleicht nicht immer zu seinem Vorteil, so scheint es. [...] Ein unsichtbares Pendel des Herzens schwingt hier weiter aus als anderswo. ‚Himmelhochjauchzend – zu Tode betrübt.‘ Für den Außenstehenden unverständlich, vielleicht sogar abstoßend, für den Wissenden eine Schwäche, aus der heraus oftmals das große Kunstwerk erstand.“³⁶⁴

Eine, wenn auch ebenfalls etwas verspätete, Reaktion auf den Film war möglicherweise der Artikel von Otto Fritz Beer im Wiener Tagblatt am 18. Jänner 1940, in dem er sich über das häufige Sujet der Künstlerbiographie im Unterhaltungsfilm beschwert, besonders von Komponisten, die gleich die Musik mitbringen und, ...

„die ein so herrliches Mittel ist, alle Bruchstellen eines Stoffes zu überkleistern [...] Da bleibt freilich die Frage, ob es der deutsche Film nach allem, was er in den letzten Jahren geleistet hat, wirklich noch nötig hat, als Unterhaltungsware ein Genre fortzuschleppen, dessen geistige Heimat in einer Zeit liegt, mit der wir sonst auf allen Lebensgebieten nichts mehr zu tun haben wollen.“³⁶⁵

Analyse und Interpretation

Wie tragisch kann doch die heitere Kunst sein. Ist das die heimliche Botschaft dieses mit nur wenigen komischen Elementen angereicherten „Unterhaltungsfilmes“? Dabei steht im Zentrum der Handlung ein Großmeister der so genannten leichten Muse und kein Komponist der „schweren“ Klassischen Musik. Dramaturgisch wird dies gleich in der Anfangssequenz angedeutet, die – wie man es sich von einem Film mit „Walzer“ im Titel erwarten kann – mit ausgelassener Ballstimmung einsetzt. Vater Strauß zieht sich zu später Stunde mit Emilie Trampusch, einer seiner unzähligen Verehrerinnen in ein Separée zurück. Die Tür, hinter der verborgen bleibt, was sich der Zuschauer denken kann, schmückt ein aufgemaltes Engerl, dessen Lachen sich durch eine Überblendung in traurig herunterhängende Mundwinkel verwandelt. Ab diesem Moment setzt der „Katzenjammer“ ein.

³⁶² Paimann`s Filmlisten, Nr. 1221, 1.9.1939, zitiert in: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 16.

³⁶³ In den meisten Friedrich-Filmen dieser Zeit wurden österreichische (oder Wiener) Offiziere meist sehr negativ als Weichlinge dargestellt.

³⁶⁴ Der deutsche Film, Berlin 1940, 4. Jg., Seite 92/93, zitiert in: Koeppel, Seite 124.

³⁶⁵ Otto Fritz Beer, Komponisten auf der Leinwand, In: Neues Wiener Tagblatt (18. Jänner 1940), Seite 7.

So ist etwa Vater Strauß äußerst negativ gezeichnet, der personifizierte charakterschwache Wiener, alles andere als das Idealbild des geraden, aufrechten Deutschen. Sein Sohn Josef wiederum, der den zweiten Teil dominiert, ist depressiv, melancholisch und unfähig, sich durchzusetzen. Dem gegenüber steht der schöne und erfolgreiche Bruder „Schani“ als leichtfertiger, frauenbetörender Strahlemann, oberflächlich und egoistisch.

Die einzig heitere Note, die sich durch den Film zieht und sich auch auf den Zuschauer überträgt, ist die Musik. Sie holt das Publikum aus den Tiefen einer unerfreulichen Familiengeschichte in den vom Wien-Klischee diktierten Dreivierteltakt-Himmel. Dies erreicht seinen Zenit am Ende des Films, als die Brüder endlich zu einander finden und die Menschen in dieser versöhnlichen Stimmung aus dem Kino entlassen werden. Die Schlusszene zeigt alle drei beim gemeinsamen Auftritt im Ballsaal und zu den Takten des Walzers „An der schönen, blauen Donau“ wird gleichsam als Apotheose der durch Musik gewonnenen Unsterblichkeit³⁶⁶ das Abbild Strauß Vaters überblendet.

Die Wiener, denen im ersten Jahr nach der Anschlussysterie aus Frust über die Exzesse großdeutscher Gleichmacherei einiges von ihrer Jubelstimmung abhanden gekommen war, finden hier ihre unverwechselbare Identität durch die alle Welt erobernden Strauss-Melodien. Sie dienen auch als bedeutende Werbeträger für die Stadt Wien, die, wenn sie schon nicht mehr Hauptstadt eines Reiches sein kann, zumindest die Hauptstadt der Musik sein möchte. Nicht umsonst gilt der Donauwalzer von Johann Strauß Sohn als inoffizielle Hymne der Donaustadt. Dafür zeugen auch die Wochenschaubilder aus dem April 1945 von tanzenden Paaren vor dem Parlament, die sich spontan zu diesen Walzerklängen drehten und so die Wiedergeburt Österreichs feierten.

Ein den Nazis zumindest aus opportunistischen Gründen nahe stehender Regisseur samt seinem Team hatte in jenen frühen Jahren wohl noch Zweifel, wie weit man es in der Ostmark mit Österreich-Reminiszenzen treiben dürfe. Darum entsprechen viele stark ideologisch gefärbte Szenen der von Hitlers Habsburg- und Monarchie-Verachtung bestimmten offiziellen Geschichtsauffassung. Da wird etwa eine Karikatur des altösterreichischen Beamtentums gezeichnet, wenn Josef Strauß versucht, die von ihm konstruierte revolutionäre Straßenkehrmaschine zu verkaufen. Josef, der ein technisches Studium abgeschlossen hatte, erhofft sich vom Erfolg seiner Erfindung den Durchbruch und materielle Unabhängigkeit. Umsonst kämpft er sich durch den Bürokratenschwungel – von der Landesregierung über das k.k. Ministerium für Inneres, der zuständigen Behörde für Ordnung und Sauberkeit, zum Magistrat der Stadt Wien. Die Beamten sind nur an der bevorstehenden Silvesterfeier

³⁶⁶ Im Gegensatz zu der „Unsterblichkeit“ der Musik sieht man in fast jeder Innenaufnahme Uhren, einmal auch die Uhr von St. Stephan, als Hinweis auf die Vergänglichkeit von allem Irdischen.

interessiert und halten die Maschine für einen Witz. Daraufhin antwortet Josef empört: „*Nein, außer sie halten einen jeden, der hier in Wien für Sauberkeit eintritt, für einen Narren.*“ Auf Bildebene steht ein Porträt des jungen Franz Joseph I. im Ministerium für die symbolische Gegenwart des Kaisers – und seine Verantwortung für alles, was unter seinen Augen geschieht. Der Kommentar des Beamten ist die typische Reaktion auf jegliche Neuerung: „*Was das für modische Sachen sind?*“ Ganz klar soll hier herausgestrichen werden, dass in der Habsburgermonarchie kein Platz für Fortschritt war. Diese Maschine, die in gewissem Maße die technische Profession Josefs symbolisiert, geht übrigens kaputt, als ihr Erfinder sich endgültig für die Musik entscheidet.

Auch die Rolle der Frau lässt sich durchaus im nationalsozialistischen Sinne interpretieren. Mutter Strauß ist eine stille Dulderin, die die sexuellen Eskapaden ihres Mannes ruhig und nährend erträgt und für ihre Kinder da ist. Vater Strauß wird nie angekreidet, dass er seine Frau verlassen hat, um zu seiner Geliebten³⁶⁷ und Muse zu ziehen. So sind auch die unehelichen Kinder der beiden in einer dramaturgisch überflüssigen Szene kurz zu sehen. Damit wird angedeutet, dass das nationalsozialistische Regime mit „Unehelichen“ kein Problem hatte. Tatsächlich propagierten hohe Funktionäre die Ehe zu dritt und Aktionen wie „Lebensborn“, wo zur Aufzucht einer „Herrenrasse“ unverheiratete Frauen der Partei arische Kinder gebären.³⁶⁸ Im Gegensatz dazu steht die fiktive Rolle der Sängerin Regine Endlweber. Die Künstlerin wird als ruchloses Wesen gezeigt, das genau weiß, was es will und dafür ohne Hemmungen andere stehen lässt oder belügt.

Das Wien-Bild ist repräsentiert mit kurzen Einstellungen auf Sehenswürdigkeiten wie den Stephansdom, aber noch viel mehr durch Wiener Institutionen wie den Heurigen, wo Josef und Regine bei Gansl und Gumpoldskirchner Wein sitzen, das Kaffeehaus und die vielen Tanzetablissemments.

Interessant ist die Sterbeszene von Johann Strauß Vater. Die Söhne treffen erst am Totenbett ein, nachdem der Vater bereits das Zeitliche gesegnet hat. Josefs Kommentar: „*Dabei ist das Sterben gar nicht einmal das Ärgste. [...] Das Leben ist manchmal viel schwerer.*“ Gleichzeitig spielt mitten in der Nacht auf der Straße eine Militärkapelle das wohl bekannteste Stück von Strauß senior: den Radetzkymarsch. In dieser Szene werden die Soldaten und der Tod über die Musik miteinander verbunden und Josefs Worte nehmen dem Sterben alles Schwere.

³⁶⁷ Die sexuelle Beziehung zwischen Strauß und „der Trampusch“ wird in deren Wohnung durch eine nackte, im visuellen Brennpunkt stehende Frauenstatue, die eigentlich gar nicht zum Ambiente passt, symbolisiert.

³⁶⁸ Siehe Andrea Madl, Lebensborn e.V. Eine Institution der nationalsozialistischen Geburtenpolitik 1935-1945 (Dipl., Wien 2001).

6.2.2. WIENER G'SCHICHTEN (1940)

Produktionsbedingungen

Das Drehbuch für diese äußerst erfolgreiche Komödie mit dem „Traumpaar“³⁶⁹ Paul Hörbiger und Hans Moser schrieb Ernst Marischka, der jüngere Bruder Huberts, nach einer Idee des Chef-Dramaturgen der Wien-Film Hans Gustl Kernmayr.³⁷⁰ Marischka verfasste auch die Texte für die beiden Lieder „Der Wiener braucht sein Stammlokal“ und „Wiener G'schichten“, die Musik komponierten Bruno Uher und Hans von Frankowsky.

Die Dreharbeiten begannen Ende 1939 und dauerten bis Frühling 1940, am 8.8.1940 hatte der Film in Berlin, drei Wochen später in Wien Premiere. Wie so oft wurde schon im Vorfeld von den Dreharbeiten berichtet, etwa Anfang Jänner 1940, als man im Neuen Wiener Tagblatt von Hans Schott-Schöbingers neuer Rolle lesen kann: Der Leiter der Wiener Kammerspiele und Ehemann der bereits erwähnten Friedl Czepa, steht gerade für WIENER G'SCHICHTEN als junger Komponist Fritz Seidl vor der Kamera, „dessen“ gleichnamiger Schlager dem Film seinen Titel gibt.³⁷¹

In einem Scheinwerfer-Porträt über den Regisseur Géza von Bolváry wird der Film als gekanntes Beispiel angeführt, wie diesem, „*Zauberer der Stimmung*“³⁷² durch seine große Liebe zum Detail „*jene reizende und so im Stil echte Wiederentdeckung der Wiener Kaffeehausatmosphäre*“³⁷³ gelungen ist.

Zeitgenössische Rezeption

Goebbels notierte nach der Überprüfung des Films in sein Tagebuch: „*Wieder einmal ausgezeichnet geworden.*“³⁷⁴

Paimann's Filmlisten veröffentlichten am 30. 8. 1940 folgendes positive Kommentar:

„*Aus virtuos beobachteten Einzelheiten und lebensechten Figuren, die unsere besten Komiker verkörpern, wird hier das Urbild des Wiener Kaffeehauses geschaffen: eine Paradeleistung des heiteren Filmgenres. Menschenschicksale stehen da knapp bei Situationspointen, der Dialogwitz neben lebenskennerischer Sentenz. [...] Aufmachung und Kamerakunst ließen das Wien von 1905 unverfälscht erstehen.*“³⁷⁵

³⁶⁹ Zum ersten Mal standen die beiden als lustiges Paar 1936 in dem Emo-Film SCHABERNACK vor der Kamera. Siehe Wichmann, Seite 41.

³⁷⁰ Kernmayr war laut Regisseur Géza von Cziffra einer der seltenen „Du“-Freunde Hitlers und überzeugter Nationalsozialist. Siehe Géza von Cziffra, Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter (München/Berlin 1975), Seite 281f. Bei Klee findet sich kein derartiger Hinweis. Siehe Klee, Seite 302.

³⁷¹ Siehe Hans-Ottmar Fiedler, Ein gefilmter Komponist und sechs wirkliche, In: Neues Wiener Tagblatt (9. Jänner 1940), Seite 6.

³⁷² Hans-Ottmar Fiedler, Geza von Bolvary, In: Im Scheinwerfer (Beilage Filmwelt Nr. 54/1940), Seite 4.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Goebbels, Tagbucheintrag, o.A., zitiert in: Winkler, Seite 44.

³⁷⁵ In: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 20.

Ebenso begeistert reagierte auch das Publikum auf den Film. Mit einem Gewinn von 2,6 Mio RM zählte er zu den wirtschaftlich erfolgreichsten Produktionen der Wien-Film.³⁷⁶ Dieses filmische Denkmal auf das Kaffeehaus gehörte übrigens zu den wenigen deutschen Spielfilmen, die 1941 noch in die USA exportiert wurden.³⁷⁷

Analyse und Interpretation

Schon die Anfangseinstellung führt gekonnt in die Wiener Atmosphäre ein. Der erste Blick fällt auf eine Steinfigur an einem Haus, einen Fenstergucker – ein in Wien mit dem Stephansdom assoziierter Begriff.³⁷⁸ Von dort fährt die Kamera auf den gleichnamigen Schriftzug und weiter auf den Kellner Ferdinand, der auf der Straße steht und eine Zeitung liest. Seinem Blick auf die andere Straßenseite folgend sieht der Zuschauer typische Alt-Wiener Typen wie einen Fiaker, einen Dienstmann sowie einen Werkelmann, der gleich die passende Musik zur Szene liefert, und eine Blumenfrau. Deren Enkelin bringt Ferdinand ein Sträußerl, mit dem er das Lokal betritt, nun begleitet vom „Wiener G’schichten“-Leitmotiv des Films. „...ohne viele Worte, nur mittels einer kleinen Geste und leise angedeuteter Musik“³⁷⁹ gelang es Bolváry mit dieser Anfangssequenz dem Publikum eine filmische Miniatur zu malen, die im weiteren Verlauf des Films „mit Leben gefüllt werden sollte“³⁸⁰

Das Kaffeehaus ist die Bühne für kleine und große Wiener G’schichten rund um die Jahrhundertwende, in dem die Kellner geschickt die Fäden ziehen. Der Beruf wird von Ferdinand als Mischung aus „Schwerarbeiter, Diplomat, Briefträger, Dauerläufer, Gedankenleser“ beschrieben. Der nationalsozialistischen Ideologie entsprechend sucht man unter den Kunden vergeblich nach den jüdischen Intellektuellen, die das Kaffeehausleben um 1900 so bereichert haben.

Im Zentrum steht die heimliche Liebe des Obers Ferdinand für seine verwitwete Chefin Christine Lechner. Marte Harell agiert als strenge Vorgesetzte, vor der das gesamte Personal Respekt hat. Ihre Rolle ist sehr emanzipiert angelegt, wenn sie beispielsweise einmal betont: „Der Herr im Haus bin und bleibe ich.“ Ihr Mann hatte sie vor seinem Tod oft gewarnt, einem Kellner, der nur auf ihr Geschäft aus ist, zu heiraten. Dennoch verbirgt sich hinter der rauen Schale ein weicher Kern, so zum Beispiel in der Bescherungsszene wenn Christine mit sehr persönlich ausgewählten Präsenten ihre Mitarbeiter beschenkt. Diese Emotionalität wird auch durch das Licht der vom Weihnachtsbaum schimmernden Kerzen unterstrichen. Ob

³⁷⁶ 1957 drehte E.W. Emo mit Moser und Hörbiger ein Remake mit dem Titel OBER, ZAHLEN.

³⁷⁷ Siehe Drewniak, Seite 795f.

³⁷⁸ Unter der berühmten Kanzel befindet sich das Porträt eines Dombaumeisters (vermutlich Anton Pilgram), der aus einem Rahmen schaut, eben der „Fenstergucker“.

³⁷⁹ Kramer und Prucha, Seite 169.

³⁸⁰ Ebd.

damit weniger das christliche Weihnachtsfest als die funktionierende Volksgemeinschaft in einer patriarchalischen Ordnung propagiert werden sollte, ist zumindest überdenkenswert. Erst als Ferdinand sein eigenes Kaffeehaus erfolgreich führt, überwindet Christine ihren Stolz und sieht sich das Lokal ihres einstigen Kellners und nunmehrigen Konkurrenten an. Ferdinand, der als Kaffeehausbesitzer auf gleicher Standesebene wie seine ehemalige Chefin steht, wagt es nun, um die Hand seiner Angebeteten anzuhalten. Diese Vereinigung der beiden wird auch räumlich durch den Fall der Trennmauer der beiden benachbarten Kaffeehäuser unterstrichen. Diese Zusammenlegung wird in der dem ersten Auftritt Christines ähnelnden Schlusszene nochmals hervorgehoben, in der das Paar miteinander durch sein nun doppelt so großes Lokal schreitet. Georg Seeßlen zählt den Film mit diesem Happy End zu den von Karsten Witte bezeichneten „Anschlussfilmen“, mit denen metaphorisch ausgedrückt werden sollte, *„daß das gute Ende nur darin liegen kann, daß sich ein rückständiges, liebenswertes aber ein wenig weltfremdes Unternehmen einem modernen, größeren und expansiveren Unternehmen anschließt.“*³⁸¹ Ferdinands namenloses Café ist durch neue Ideen fortschrittlicher, wie etwa das Engagement eines moderne Schlager spielenden Orchesters, was ihm schließlich alle Stammkunden des traditionellen Kaffeehauses Fenstergucker bringt. Letzteres trägt wiederum den etablierten Namen. Doch erst die Symbiose der beiden Betriebe garantiert den Dauererfolg. Die Übernahme des etablierten Namens führt am Ende zu dem für das Geschäft (wirtschaftlich) und für die beiden Liebenden (emotional) bestmöglichen Resultat.

Auch Mizzi, der Schützling Ferdinands, gibt sich als unabhängige Frau. Zwar lässt sie sich für eine Stelle als Gesellschaftsdame von Baron von Brelowsky empfehlen und nimmt dankend die Hilfe Ferdinands bei der Zimmersuche an. Dennoch ist das Mädels in erster Linie vom Land in die Stadt gekommen, um zu arbeiten und *„sich nicht nur zu unterhalten.“* Die Darstellung dieser beiden Frauen entspricht durchaus der ambivalenten nationalsozialistischen Ideologie unter den damaligen Umständen. So machte der Krieg viele Frauen zu Witwen oder zu alleinstehenden Chefinnen, die sich im Geschäft behaupten mussten. Wegen des Fehlens männlicher Arbeitskräfte hatten sie *„ihren Mann zu stehen“*, statt sich den Vergnügungen der Stadt hinzugeben. Das entspricht etwa dem Frauenbild der jungen Mizzi.

In verschiedenen weiteren Nebenszenen finden sich weitere ideologische Anspielungen. So wird etwa im Gespräch zwischen Ferdinand und einem „Herrn Exzellenz“ politisiert:

„Exzellenz: Na, lieber Ferdinand, was gibt's denn Neues?

Ferdinand: Eigentlich gar nichts, Exzellenz. Im Parlament gibt es ja leider augenblicklich gar keine Meinungsverschiedenheiten.

³⁸¹ Siehe Seeßlen, Hans Moser, In: Beckermann und Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel, S. 135.

Exzellenz: Es gibt jetzt keine Debatten mehr.

Ferdinand: Na fast keine.

[...]

Das waren halt noch Zeiten, wo Exzellenz noch damals im Parlament als Abgeordneter gesprochen haben.

Exzellenz: Haben Sie mich einmal sprechen g'hört?

Ferdinand: Gehört nicht, Exzellenz, aber gesehen.

Exzellenz: Wieso?

Ferdinand: Es war immer schon so: Kaum haben Exzellenz den Mund aufgemacht, haben die anderen Herren Exzellenzen ein derartiges Pfeifkonzert inszeniert, dass man kein Wort mehr verstanden hat.

Stanglberger: Also, was is denn, Himmel-Herrgott! Zahlen! Ferdinand!

Ferdinand: I komm ja schon, Herr Stanglberger!

Entschuldigen's schon, Herr Exzellenz, ich muss da jemand zur Ordnung rufen.“

Wieder einmal macht man sich über die demokratischen Einrichtungen lustig.

Auch deutliche anti-monarchistische Tendenzen kann man aus dem Film herauslesen. Der Bösewicht ist der junge, dekadente Baron von Brelowsky, der sich an unschuldige Mädchen heranmacht und jede und jeden ausnutzt. Um 9 Uhr morgens erscheint er im Kaffeehaus im Frack, weil er sichtlich die Nacht durchgemacht hat. Ferdinands Kommentar: *„Das sind diese Existenzen, an denen unser Wien krank.“* Seine Spielschulden, die der Vater dem *„Tagdieb“* nicht mehr zahlen will, versucht er, angestachelt durch einen bornierten, blaublütigen Freund, durch Falschspielen gut zu machen. Die dazu gehörige Szene im Raucherzimmer des Jockeyclubs ist auch von der Bildebene aus bezeichnend: Baron von Brelowsky, sein Freund und ein dritter Herr stehen nebeneinander, im Hintergrund sieht man kurz das berühmte Winterhalter-Gemälde Kaiserin Elisabeths. Dann fügt sich, zwar beschnitten, aber deutlich erkennbar, quasi als vierter Gesprächspartner ein an der Wand hängendes Porträt Kaiser Franz Josephs in die Runde. Das Thema der Konversation ist das Auffliegen vom Falschspiel des Barons, der aufgefordert wird, das gewonnene Geld sofort dem Roten Kreuz zu spenden. Durch das Visualisieren der Habsburgerbilder wird der Sittenverfall des Adels zu Zeiten der Monarchie suggeriert. Höhepunkt der kriminellen Handlungen dieses *„Hallodris“* ist der Diebstahl von Schmuck seiner Tante, den der Baron der unschuldigen Mizzi in die Schuhe schieben möchte. Das wird aber rechtzeitig durch die Mithilfe des Kellners Josef aufgeklärt. Hans Moser brilliert hier wieder einmal in einer Dienerrolle als Alleskönner, der abgesehen vom Servieren mit seinen Gästen auch gleichzeitig Schach, Karten und Billard spielen kann. Durch seine Einmischung verzögert er schließlich das Happy End noch etwas. Wie Ferdinand hat sich auch Josef in seine Chefin verschaut. Sein Vorschlag zu einer *„Vernunftsehe“*, da *„doch ein Mann her gehört“*, wird von Christine aber nur milde belächelt, da sie keine Stütze brauche. Josef flüchtet sich daraufhin in die Rolle eines Ersatzvaters, der nur das Beste für

seine „Tochter“, aber auch für seinen Freund Ferdinand möchte. Auf einigen Umwegen gelingt ihm schließlich die Versöhnung der beiden.

Der Schauplatz des Kaffeehauses übernimmt die Funktion einer Bühne für hervorragend gespielte, humorerfüllte Szenen mit unterschiedlichsten Typen. Die Intrigen finden meist außerhalb dieser schützenden Mauern statt. Das Wien-Bild wird vornehmlich durch die für Wien so charakteristische Institution des Kaffeehauses visualisiert sowie im Kleinen durch die schon beschriebene Straße davor mit der sehr wienerischen Staffage. Im Gegensatz zu anderen Wiener Filmen verzichtete Bolváry auf die Einblendung allseits bekannter Sehenswürdigkeiten. Nur im Dialog werden diese immer wieder erwähnt. Beispielsweise möchte Brellowsky Christine in den Prater und in die Oper ausführen, seine Tante, die Baronin, besucht das Burgtheater, und Ferdinand will sich nach einem Streit mit Christine vom Stephansdom in die Donau stürzen, ein geografisch eher schwieriges Unterfangen und wohl nicht ganz ernst gemeint.

Besonders lebendig ist das Wienerische aber in den Dialogen, in denen der Dialekt voll erblüht: So hat das „*Wiener Früchterl*“ Brellowsky gleichzeitig ein „*Gspusi*“, ein „*Pantscherl*“ und ein „*Fluglerl*“, der Piccolo sucht verzweifelt „*helle Kipferln mit braunen Zipferln*“ für das Frühstück der „*gnä' Frau*“, die wiederum die „*verliebte Bagage*“ in der Küche belächelt. Mizzi macht ein „*Schnofferl*“ und Ferdinand ist irgendwann alles „*wurscht*“.

Und das Lied „Der Wiener braucht sein Stammcafé“ wird zu einem großdeutschen Panorama, bei dem sich zumindest das Wiener Publikum amüsiert seinen Teil gedacht hat.

*„Der Münchner trinkt, wenn er an ‚Zurn‘ hat, eine Maß Bier aus,
der Berliner schreit laut, 's hört man fast von hier aus!
Der Wiener geht in sein Café bei schlechter Laune,
und beim ersten Braunen da lacht er schon.“³⁸²*

6.2.3. DER LIEBE AUGUSTIN (1940)

Produktionsbedingungen

Die zweite Regiearbeit Emos in diesem Genre nimmt sich der durch das Volkslied jedem Kind vertrauten Wiener Figur an. Drehbuchautor Hanns Sassmann, Verfasser einiger schwülstiger Habsburger-Dramen in den frühen dreißiger Jahren, sympathisierte bereits vor dem Anschluss mit der braunen Ideologie und lieferte systemgerechte Vorlagen bis zu seinem Tod 1944.³⁸³ Als „historischen Berater“ verpflichtete man den renommierten Germanisten

³⁸² Text auch zitiert in: Fritz, Im Kino, Seite 189.

³⁸³ Sassmann (auch Saßmann) schrieb das Drehbuch zu dem den Anschluss als „Befreiung“ Österreichs feiernden Heimatfilm WETTERLEUCHTEN UM BARBARA (1941). siehe Klee, Seite 510.

und Universitätsprofessor Eduard Castle.³⁸⁴ Für die Kostüme wurde Ulrich Roller, Sohn des berühmten und von Hitler hochverehrten Bühnenbildners Alfred Roller, engagiert. Roller junior, nebenbei auch für die Staatsoper tätig, war ein österreichischer Nationalsozialist der ersten Stunde, am Juli-Putsch 1934 beteiligt und dafür eingesperrt.³⁸⁵

Bei der Durchsicht des Aktenmaterials fällt auf, dass die Dreharbeiten Mitte des Jahres 1940 bereits durch den Fronteinsatz zahlreicher weniger prominenter Mitarbeiter verzögert wurden.³⁸⁶

Durch „*unbegründete Quängelien* [sic]“³⁸⁷ nervte Opersänger Michael Bohnen die Wien-Film, da er für seinen durch die Dreharbeiten bedingten Verdienstaufschlag an der Deutschen Oper in Berlin zusätzliche Gage verlangte, was ihm aber vom Sondertreuhänder, der für die Höhe der Honorare zuständig war, nur bedingt genehmigt wurde.³⁸⁸

Zeitgenössische Rezeption

In der Figur des lieben Augustin entdeckten die Wiener Nationalsozialisten eine Art geistigen Vorfahren. Sein ungebrochener Lebenswillen wurde dem der nunmehrigen Gauhauptstadt gleichgesetzt, und die ein „*Trutzlied gegen volksfremde Willkür und Unterdrückung*“³⁸⁹ singenden, illegalen nationalsozialistischen Kämpfer als seine würdigen Nachfolger gesehen. Diese neue Sichtweise überraschte auch die Kritik: Im Neuen Wiener Tagblatt schrieb Robert von Szabo anlässlich der Wiener Premiere im Jänner 1941: „*Wir sehen in diesem Film den lieben Augustin fast immer nur im Kampf, fast schon als politischer Streiter gegen den Kaiserhof und seine Mißstände – von einer Seite also, von der wir ihn bislang eigentlich nicht kannten.*“³⁹⁰

Analyse und Interpretation

„*Frohen Mutes ergötzte er in den Schenken die Wiener mit seinem Gesang und unternahm es, tapferen und gerechten Herzens, mit seinen Spottversen den Prassern und Schädlingen des Volkes an den Leib zu rücken, die oft Mensch und Gut um einer frevelhaften Laune willen vergeudeteten.*“³⁹¹

³⁸⁴ Siehe Dokument, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt Der Liebe Augustin, Nr.1.

³⁸⁵ Roller fiel am 28.12.1941 als SS-Sturmmann an der Ostfront. Siehe Klee, Seite 495.

³⁸⁶ Siehe FA, Wien-Film-Akten, Akt LA, Nr.8 und 12.

³⁸⁷ Schreiben von Dr. Leuner/Wien-Film Berlin an Herrn Bohnen am 4.6.1940, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt LA, Nr. 50.

³⁸⁸ Siehe ebd.

³⁸⁹ Rebhann, Braunes Glück, Seite 322f.

³⁹⁰ Robert von Szabo, Der liebe Augustin. Premiere des neuen Wien-Films im Apollo, In: Neues Wiener Tagblatt (15.01.1941), Seite 10. In einem 1942 erschienenen Sagenbuch ist die Legende des Dudelsackpfeifers in der ganz traditionellen Weise, die auch heute noch gilt, erzählt. Siehe Ilse Ringler-Kellner, Der liebe Augustin. Wiener Sagen (Wien 1942), Seite 43-45.

³⁹¹ Einleitungstext zum Film DER LIEBE AUGUSTIN.

Schon in den einleitenden Worten findet sich mit den „*Schädlingen des Volkes*“, also „Volksschädlingen“, typischer nationalsozialistischer Jargon. Wie in keinem anderen Wiener Film ist hier braune Ideologie in eine historische Hülle verpackt. Auch im Vorwort des Drehbuchs wird dies unmissverständlich betont: „*Der Sieg der Volkskraft über eine abstrakte, verkünstelte, artfremde Kultur ist in der halb historischen, halb sagenhaften Gestalt des ‚lieben Augustins‘ unsterblich personifiziert.*“³⁹²

Diese Tendenzen wurden allerdings auch nach dem Krieg nicht sofort entlarvt. Der Film wurde vermutlich wegen seines scheinbar harmlosen Titels und Sujets nach 1945 nicht verboten. Wieder werden die Habsburger herunter gemacht. Im Gegensatz zu preußischen Herrschern in anderen Historienfilmen wird Kaiser Leopold I., der meist im Nachthemd in der Hofburg anzutreffen ist, der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Kriegszeit entsprechend sollen dabei auch die Franzosen diffamiert werden. Der Habsburger hält sich die Marquise de Valais³⁹³ als Mätresse, ihr Mann, ein Duckmauser par excellence, spielt sogar den courier d’amour. Hörbiger verkörpert den Augustin als „*uncharmanten, fanatischen Apostel sauberen Deutschtums, als gänzlich unösterreichischen Charakter.*“³⁹⁴ Mit Augustin als „Führer“ widersetzt sich das Volk dem Verbot des Kaisers, Musik auszuüben, jedoch nicht durch Kampf und Aufruhr, sondern auf „*wienerische*“ Art, friedlich durch ein Konzert im Burghof. Die zuvor in einer Szene erfolgte Bekanntmachung des Musikverbots wurde visuell mit dem für die Monarchie stehenden Symbol des Doppeladlers begleitet.

Doch zurück zum Anfang: Schon das Ende der ersten Sequenz zeigt die Überheblichkeit und Dekadenz des regierenden Habsburgers. Ein Kurier reitet mit eiliger Post für den Kaiser, wird angeschossen, es gelingt ihm aber mit letzter Kraft, die kostbare Ware an seinen Kollegen weiterzureichen. Dieser überbringt das Paket Leopold I., der daraus ein aufreizendes Seidennachthemd für seine französische Mätresse zieht. Die wiederum ignoriert das Geschenk und gibt es gleich weiter an ihre Magd. Für diese sinnlose Aktion musste ein Mensch sterben. Die nur in Rotwein badende Marquise, ein durch und durch böses Weib, stiftet ihren Koch wegen eines Spottliedes, das ihr galt, zum Mord an Augustin an. Als das Komplott scheitert, probiert sie es schließlich selbst (erfolglos).³⁹⁵ Die sexuelle Beziehung zum Kaiser, dessen nur

³⁹² Hanns Sassmann, Oh Du lieber Augustin, Drehbuch für Wien-Film-Dramaturgie, o.A., In: FA, Bestand LA, Seite 4.

³⁹³ In den frühen Treatments war eine Italienerin anstelle der Französin vorgesehen. Siehe Treatments, In: FA, Bestand LA.

³⁹⁴ Guido Altendorf, zitiert in: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 22. Betont derb und ohne Charme ist die Sprache Augustins. Hier einige Beispiele: „*Hurenstall*“, „*Kaiserhur*“, „*Hosenscheißer*“, „*Hundsfott*“, „*Schlampe*“, „*Zigeunerg’sindel*“.

³⁹⁵ Laut Andrea Huemer ist die sündige Marquise letztlich für den Ausbruch der Pest mitverantwortlich. Siehe Andrea Huemer, Von der „ewigen Hüterin“ und einem Steuerungsinstrument des „Unbewussten“. Frau und Film

schwarz gekleidete Gattin die Situation duldet, ist auch optisch durch die Darstellung von nackten Frauen auf Bildern an den Wänden und sogar auf dem Spinett angedeutet.

Musik ist wie immer ein wichtiges Thema. Historisch ist Leopold I. nicht nur überaus fromm, sondern erwiesenermaßen einer der musikalischsten Vertreter seiner Familie und komponierte auch selbst. Im Film wird diese Leidenschaft jedoch nur zur Selbsttäuschung, denn die Noten, die er – wie von seinem Musikus behauptet wird – angeblich im Schlaf geschrieben hat, stammen in Wirklichkeit von Augustin. In einer anderen Szene stiehlt die Magd das aus hundert Hühnern für den Kaiser ausgewählte Gustostück und bringt es dem verehrten Volksmusiker. Damit übernimmt Augustin die Position des wahren Kaisers/Führers des notleidenden Volkes, der durch seine Musik bei allen, mit Ausnahme der herrschenden Klasse, beliebt ist.³⁹⁶ Gleichzeitig fungiert er als Sprachrohr der Bevölkerung, indem er die von der Hofcamarilla verursachten Missstände in seinen Liedern anprangert. Von der Burgwache ins Gefängnis geworfen, bleibt Augustins Wille trotz hochgradiger Folter ungebrochen. Viel mehr macht ihm die Nachricht vom Pesttod seiner Geliebten zu schaffen, sodass er sich, als er in der allgemeinen Panik frei kommt, bis zur Bewusstlosigkeit betrinkt und für tot gehalten wird. Die Szene vom Aufwachen in der Pestgrube vor dem Hintergrund des „unsterblichen“ Wiens erinnert heute auf erschreckende Weise an die Bilder der Leichenhaufen in den 1945 befreiten Konzentrationslagern, den Opfern der „braunen Pest“. Eine solche Assoziation konnte der Betrachter von damals nicht haben. Möglicherweise sah man in der bildlichen Darstellung des über die Pestgrube wachsenden Grases die Hoffnung, dass die Zeit alle Wunden heilt. Zwanzig Jahre später reimt Augustin einigen Kindern seine Lebensgeschichte zusammen und zieht daraus ein mahnendes Resumee:

*„Der Wiener geht net unter
So steht's da drin. [zeigt auf sein Herz]
Merkt's euch ihr Leutln,
uns schreckt kein Schreck,
hat man das Herz auf dem richtigen Fleck.
Alles, ihr Leutln, ist sonst nix als Dunst,
selber sich treu sein, das ist die Kunst.
Bewahrst deine Art dir, im Herzen tief drin,
bleibst du unsterblich, mein Volk du von Wien.“³⁹⁷*

Witte las aus diesem Finale folgende Essenz des Films: *„Das Arteigene des Wieners besteht [...] in der mimetischen Anpassung um jeden Preis.“³⁹⁸*

– Frau im Film als Objekte der nationalsozialistischen Propaganda. Ein Erklärungsversuch (Diss., Wien 1985), Seite 163.

³⁹⁶ Siehe Johann Hüttner, Austria and the Austrians As Seen Through the Films of Nazi Germany after the Anschluss, In: Austria in Film, Donald D. Daviau (Hg.), Volume 32, Number 4, 1999, Seite 207f.

³⁹⁷ Paul Koeppler zitiert auf Seite 125 ein anderes Lied mit ambivalentem Protestcharakter, das auch im Drehbuch zu finden ist. In der Dialogliste steht allerdings das oben zitierte.

Die letzten Worte Augustins könnte man auch in einem anderen Sinn interpretieren: Der Wiener wird nach dem Sieg über die (braune) Pest wieder auferstehen, weil er sich selbst unter widrigsten Umständen seine Art bewahrt hat. Auch die fast revolutionäre Auflehnung gegen die ungeliebte Herrscherschicht mögen manche als antiautoritäre Tendenz verstanden haben

Dennoch gehört dieser Film zu den zweifelhafteren Werken der Wien-Film. Es ist wohl kein Zufall, dass er wie UNSTERBLICHER WALZER vom Opportunisten E.W. Emo stammt. Er war immerhin für zwei der insgesamt vier als Tendenzfilme eingestuften Streifen der Wien-Film verantwortlich.

Paul Hörbiger schlüpfte übrigens, vielleicht auch als persönliche Wiedergutmachung, 1952 nochmals in die Rolle des Bänkelsängers, und zwar in der utopischen Satire 1. APRIL 2000, mit der die heimische Regierung die Besatzungsmächte von der friedfertigen Einstellung der Bevölkerung anhand zahlreicher Beispiele aus der Geschichte überzeugen wollte.³⁹⁹ Auch das war ein Propagandafilm, nur diesmal ging es um die Unabhängigkeit Österreichs.

6.2.4. OPERETTE (1940)

Produktionsbedingungen

Wie kein anderer brachte Willi Forst sich selbst in die Herstellung eines Filmes ein. Bei OPERETTE fungierte er in Personalunion als Produzent (die Forst-Film arbeitete im Auftrag der Wien-Film), Regisseur, Drehbuchautor (gemeinsam mit Axel Eggebrecht⁴⁰⁰) und Hauptdarsteller. Neben dem beinahe unbeschränkten künstlerischen Einfluß⁴⁰¹ gewährte man Forst auch enorme finanzielle Mittel, damit er seine Traumwelt auf der Leinwand verwirklichen konnte. *„Beim Theater muss man das Geld zum Fenster hinausschmeißen, dann kommt es bei der Türe wieder hinein.“* Dieser Satz des von ihm verkörperten *„Königs der Operette“* Franz Jauner lässt sich 1:1 auf die Arbeitsweise des Filmemachers Forst umlegen. Keine Kosten wurden gescheut, um die Ausstattung der revueartig ablaufenden Operettenszenen im Theater an der Wien und im Carl-Theater prächtig umzusetzen. Der Aufwand sollte sich lohnen: Binnen kürzester Zeit waren die Herstellungskosten von 2,1 Mio

³⁹⁸ Witte, Violschlüssel, In: Beckermann und Blümlinger, S.22 .

³⁹⁹ Siehe Andrea Lang und Franz Marksteiner, Ich bin der Hase. Stimmen, Stars und Schauspieler in 1. April 2000, In: Filmarchiv Austria (Hg.), 1. April 2000 (Wien 2000), Seite 129.

⁴⁰⁰ Die beiden hatten bereits für BEL AMI (1939) und den Kriminalfilm ICH BIN SEBASTIAN OTT (1939) zusammen am Drehbuch gearbeitet. Siehe Filmographie In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 627. Eggebrecht, bis 1925 Mitglied der KPD, war 1933 kurz im Schutzhaftlager Hainewalde, kam dann aber wieder auf die Liste der von Goebbels zugelassenen Filmautoren. Siehe Klee, Seite 127.

⁴⁰¹ Siehe Hippler, Seite 226. Hippler behauptet, dass er die Spielleitung Forsts sowie dessen Besetzung nur unter schweren Kämpfen bei Goebbels durchgesetzt hat. Dieser hätte dem Film angeblich auch das höchste Prädikat verweigert, das *„sicher gewesen [wäre], wenn sie statt Forst einen anderen genommen hätten.“* Gegen diese Behauptung spricht die Tatsache, dass Forst enorme Summen für die Produktion zur Verfügung gestellt wurden.

RM mehr als doppelt eingespielt. Neben der opulenten Ausstattung trugen die durch eine Krankheit Forsts verlängerten Dreharbeiten zu nicht vorab kalkulierten Mehrkosten bei. Maria Holst stand zum Beispiel 48 Drehtage statt der disponierten 31 vor der Kamera und erhielt für ihren zusätzlichen Aufwand eine nachträgliche Entschädigung von 2.500 RM.⁴⁰²

Der Hauskomponist der Wien-Film Willy Schmidt-Gentner arrangierte gekonnt die Ohrwürmer der großen Operetten und fügte als persönliche Zutat das schlagerhafte Lied „Ich bin heute ja so verliebt“ (Text: Hans Fritz Beckmann) als immer wiederkehrendes Liebesmotiv in die Handlung.⁴⁰³ Die Wiener Philharmoniker und der Wiener Staatsopernchor sorgten für die perfekte musikalische Wiedergabe. Auch hinter der Kamera stand ein absoluter Vollprofi: Hans Schneeberger⁴⁰⁴: Seine aufwendigen Schwenks und Kranfahrten verleihen dem Film und vor allem den musikalischen Passagen den später so oft gepriesenen Schwung. Gleichzeitig gelang ihm in intimen Kammerszenen eine perfekte Atmosphäre durch den Einsatz von impressionistisch gedämpftem Licht. Gedreht wurde bis Mitte November 1940, die Premiere fand schon am 20. Dezember 1940 in Wien statt.⁴⁰⁵

Zeitgenössische Rezeption

Eine intensive Öffentlichkeitsarbeit mit Presse- und Reklamekampagne begleiteten bereits die Dreharbeiten zum Film. So erschien etwa eine ausführliche Programmbroschüre mit dem Titel „Kleines Lexikon über einen großen Film. Ein A.B.C. voll amüsanter und interessanter Tatsachen, Nachrichten und Bilder über Willy Forsts OPERETTE mit Schilderungen von historischen Ereignissen und Personen rund um den Film“.⁴⁰⁶

Die Kritiker zeigten sich bei der Premiere des „größten Films, der je in Wien entstand“⁴⁰⁷ begeistert: „Wien, wie es weint und lacht, wie es singt und tanzt, wie es in dieser optisch und

⁴⁰² Siehe FA, Wien-Film-Akten, Akt Operette, Nr. 15.

⁴⁰³ In vielen Analysen wird kritisiert, dass dieser zeitgenössische Schlager die musikalische Harmonie stört. Siehe Fußnote 11, Prox, In: Belach (Hg.), Seite 85. Schmidt-Gentner lieferte übrigens zu sechs der hier besprochenen Wiener Filme die Musik.

⁴⁰⁴ Hans Schneeberger war ein erfahrener Kameramann und Spezialist in allen Genres, der sich besondere Erfolge in der Landschaftsfotographie erarbeitet hatte. 1938 kam er von der Ufa zur Wien-Film, wo er der meistbeschäftigte Kameramann wurde. Siehe Fritz, Im Kino, Seite 202.

⁴⁰⁵ Zehn Tage später findet im Berliner Ufa-Palast die Uraufführung vom Propaganda-Unterhaltungsfilm WUNSCHKONZERT statt. Dieser zeitnahe Streifen übertrumpfte den Erfolg von OPERETTE noch um ein Vielfaches. Es ist interessant, dass zwei scheinbar sehr unterschiedliche Filme hier die Hitliste anführen, ein Vergleich der beiden Filme würde sich anbieten.

⁴⁰⁶ Siehe Verweis in Fußnote Nr. 55, ohne Zeitangabe, zitiert in: Michael Wedel, Krise und Klischee. Zur Genrefunktion von OPERETTE, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 358.

⁴⁰⁷ Wiener Theater zu Weihnachten. Von der Josefstadt bis zum Prater, In: Neues Wiener Tagblatt (1.3.12.1940), Seite 8.

akustisch so einschmeichelnd in Erscheinung tretenden Weise auf der ganzen Welt berühmt geworden ist.“⁴⁰⁸

Den in dem Artikel prophezeiten „*Siegeszug durch alle Lichtspieltheater des Reiches*“⁴⁰⁹ tritt der Film auch tatsächlich an. Das Publikum begrüßte überall die

*„endlich wieder einmal wirklich leichte Unterhaltung ohne die Beimischung von Flachheit, Witzlosigkeit und platter Erotik. [...] In der zu beobachtenden lebhaften Mundpropaganda für den Film werde vor allem auf den ‚Schwung‘ und auf die ‚gutmütige Leichtigkeit‘ mit Zustimmung hingewiesen, mit denen der Film inszeniert und durch gespielt sei.“*⁴¹⁰

Mit dem überwältigenden kommerziellen und künstlerischen Erfolg stand Forst ab diesem Zeitpunkt nicht nur am Höhepunkt seiner Schauspielkarriere, sondern fand endgültig Anerkennung als „*der Regisseur des deutschen Musikfilms*“.⁴¹¹ Dabei ist aber hervorzuheben, dass in Forsts Filmen nie von der deutschen, sondern immer von der Wiener Operette die Rede ist.

Analyse und Interpretation

Im Gegensatz zu den bereits besprochenen Filmen finden sich zu OPERETTE mehrere umfassende Analysen in der Fachliteratur.⁴¹² Den Anreiz dafür lieferten vermutlich die Parallelen Forsts zu dem von ihm dargestellten Jauner, die sich durch den Inhalt ziehen und den Film zu einem (Autoren)-Schlüsselwerk machen. Schon mit der Wahl des Stoffes hatte der Wiener Geschick bewiesen: Statt nur das Leben eines Komponisten zu dramatisieren, wählte er das eines (vor allem in Deutschland relativ unbekanntes) Schauspielers, Regisseurs und Theaterdirektors, dessen Biographie sich teils mit der seinen überlappt. Wie Jauner durch seine Inszenierungen die Wiener Operette Ende des 19. Jahrhunderts zu einem wahren Triumph führte, hob Forst die Gattung des als seichte Unterhaltung abgewerteten „Operettenfilms“ erfolgreich auf eine neue künstlerische Stufe. Gleichzeitig erlangt durch die Wahl eines Regisseurs als Zentralfigur diese seine Tätigkeit eine bisher kaum derart gewürdigte Bedeutung, Musiker und Schauspieler treten zugunsten der Inszenierung in den Hintergrund. Es ist unmöglich, an dieser Stelle nicht auf die oft zitierte Schlüsselszene „In der Tigerhöhle“ einzugehen, Nach dem gedämpften Erfolg der von der Operetten-Diva und

⁴⁰⁸ G.v.Stigler-Fuchs, Willy Forsts „Operette“ – ein sensationeller Filmerfolg, In: Neues Wiener Tagblatt (22.12.1940), Seite 8.

⁴⁰⁹ Ebd., Seite 8.

⁴¹⁰ 27. Februar 1941, Nr. 166, In: Boberach (Hg.), Meldungen, Band 6, 18. Nov. 1940-17. April 1941, Seite 2048f.

⁴¹¹ Willy Forst, Rückblick und Ausblick, In: Der deutsche Film, 6. Jg., H. 2/3, August/September 1941, Seite 43, zitiert in: Wedel, In: Loacker, Willi Forst, Seite 343. Wedel schreibt ausführlich über die Musikfilm-Debatte in der zeitgenössischen Fachpresse, in der OPERETTE als positives Beispiel angeführt wird, siehe Seite 342-352.

⁴¹² Siehe Marion Slunsky, Der stille Protest des Willi Forst. Die Filme des österreichischen Regisseurs unter dem Blickwinkel einer Opposition im Nationalsozialismus (Dipl., Wien 2005), Seite 119-123; Wedel, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 335-379; Hake, Annexation, In: Hake, Popular Cinema, Seite 158-167; Traubner, Seite 254-258; Schrenk, Seite, 123-138; Stanzl, Seite 196-204.

Theaterdirektorin Marie Geistinger geleiteten „Fledermaus“-Uraufführung führt Jauner vor, wie *er* das Stück inszeniert hätte. In einer beeindruckend temporeichen Passage und mit höchster Kamera- und Montagetechnik laufen die unsterblichen Erfolgsnummern der Strauß-Operette, improvisiert vom Chor und seinen besten Freunden, revueartig vor den Zuschauern ab. Forst, der in Max Reinhardts legendären Fledermaus-Inszenierung 1929 in Berlin als Prinz Orlofsky auf der Bühne gestanden ist⁴¹³, schlüpft auch als Jauner in diese meist von Frauen gespielte Hosenrolle und führt auf drei Ebenen Regie – als Prinz im Stück, als Jauner in der Filmhandlung und (unsichtbar) als Forst, als der eigentliche und wirkliche Regisseur des Films. Schließlich dreht sich das ganze Lokal im Dreivierteltakt ohne Rücksicht auf Standesdünkel oder Geschlechterrollen. Die Musik durchbricht alle Klassenschranken, wenn auch vielleicht nur für einen Walzer. Diese Vorstellung wird „eine Revolution der Operette“. Das Lied „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist.“ kann man gleichzeitig als Aufforderung an das Publikum zur Verdrängung der trüben Realität verstehen.

Schon bei der ersten Begegnung des jungen Jauners mit der gefeierten Operetten-Diva betont er die Wichtigkeit des In-Szene-Setzens auch bei einer einfachen Gesangsdarbietung: „*Ein Lied wie dieses muss gebracht werden, ausgestattet – genau wie ein Theaterstück.*“

Von der historischen Wahrheit ist die Handlung trotz einer Parade an dem Publikum bekannten Persönlichkeiten (Alexander Girardi, Johann Strauß, Carl Millöcker, Franz von Suppé, Hans Markart) weit entfernt. Die Protagonisten Jauner und Geistinger hatten keinerlei Berührungspunkte.⁴¹⁴ Forst macht dies im Vorspann deutlich, in dem er betont: „*Ablauf und die Beziehungen der einzelnen Personen zueinander sind frei erfunden.*“ Mit diesem Hinweis entlarvt der Regisseur die auf den ersten Blick „historische, also wahre“ Geschichte von Anfang an als Täuschung und Fiktion, für ihn die eigentlichen Urelemente des Kinos. Mit einem Blick auf Forsts Gesamtwerk kommt Olaf Möller zu dem Schluss, dass diese Hervorhebung des Konstruierten für ihn typisch ist. Forst „*reflektiert in seinem Schaffen ständig über das Wesen der Realität – ex negatio, indem er sich mit der Realität der Kunst, ihrer Doppelbödigkeit auseinander setzt, was die Filme (bis) heute so erstaunlich modern macht.*“⁴¹⁵

⁴¹³ Siehe Gunhild Oberzaucher-Schüller, Bewegungswelten. Filmregie, aus dem Rollenfach gespeist, In: Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003), Seite 241-244.

⁴¹⁴ Zu den Unterschieden von historischen Fakten und künstlerischer Fiktion in der Handlung siehe Schrenk, Seite 127-133. Die Enkelin Franz Jauners versuchte im Namen ihrer Mutter noch Einfluss auf das Drehbuch zu nehmen, sah aber dann ein, dass die dichterische Freiheit notwendig war. Siehe Aktennotiz am 15.8.1940 der Forst Film-Produktionsgesellschaft, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt O, Nr. 0. Die Tochter Jauners verfasste in dieser Zeit auch einen Artikel mit Erinnerungen an ihren Vater. Siehe Adelaide von Sardagna, geborene von Jauner, Mein Vater, Franz von Jauner, In: Neues Wiener Tagblatt (18.12.1940), Seite 8.

⁴¹⁵ Olaf Möller, Willi Forst: Diesseits und jenseits von Österreich, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Willi Forst. Retrospektive zum 100. Geburtstag (4.April bis 4.Mai 2003), Seite 8.

Eine doppelte Strategie wendet Forst für die Schaffung seiner Traumwelt in OPERETTE an: In beiden Unterhaltungsformen, Operette und Kino, sollen sich die Zuschauer ihren Illusionen hingeben und so der rauen Wirklichkeit entrinnen. Diese zweifache Realitätsflucht in die Vergangenheit deckt Forst für den aufmerksamen Beobachter allerdings selbstironisch durch die Überbetonung des Inszenierten auf, ohne jedoch allzu starke Bezüge zur Gegenwart herzustellen.

Gekämpft wird hier nicht auf dem Schlachtfeld, sondern auf den Wiener Bühnen, Kriegsziel ist die Vormachtsstellung auf dem Gebiet der echten Wiener Operette.⁴¹⁶ Jauner siegt und steigt zum „König der Operette“ auf, während sich die entthronte „Königin“ Geistinger zurückzieht, um sich anstelle der „minderwertigen“ fortan der ernsten und „wahren“ Kunst zu widmen. Die Gegenpositionen Mann und Frau, Operette (leichte Unterhaltung) und Oper (hohe Kunst), Happy End und Tragödie ziehen sich durch den gesamten Film. Jauner ist nie als maskuliner Held dargestellt, sondern im Gegenteil sehr sensibel, fast verweichlicht – ein Künstler-Genie zwischen zwei Frauen. Geistinger, am Anfang eine kalte, geschäftstüchtige Diva, für die sich Arbeit und Liebe nicht miteinander vereinbaren lassen, wandelt sich im Lauf des Films zur gefühlvollen Frau, die auf ihr privates Glück verzichtet. Sie hilft ihrem ehemaligen Rivalen, nachdem dessen Ruf nach dem Brand des Ringtheaters ruiniert ist, sogar heimlich finanziell auf die Beine. Im krassen Gegensatz zur unabhängigen Künstlerin steht Jauners Gattin Emilie Krall. Sie gibt ihren Beruf als Sängerin auf und betrachtet es als größten Erfolg, seine Ehefrau zu sein. Ganz guter Kamerad duldet sie Jauners Verehrung für seine Angebetete und schließt sich am Ende mit dieser zusammen.

In der Schlusszene verbeugt sich Jauner nach der erfolgreichen „Zigeunerbaron“ –Premiere vor dem ihm dank des Einflusses der Geistinger wieder zujubelnden Wiener Publikum (und im übertragenen Sinne auch vor dem Kinozuschauer). Da erscheint in einer Überblendung Geistingers Gesicht im Zuschauerraum – die todkranke, unerfüllte Liebe Jauners wird damit zu seiner künstlerischen Muse erhoben, vor der er sich ebenfalls ergebenst verneigt. Sie war es, die Wien und ihn versöhnt hat.

Wien spielt in dem Film eine wesentliche Rolle, auch wenn die Stadt optisch⁴¹⁷ kaum präsent ist, dafür umso mehr durch die Musik. Seit der Jahrhundertwende ist die Wiener Operette und mit ihr der Mythos Wien, trotz oder gerade wegen ihrer Projektion von Illusionen, ein

⁴¹⁶ Diese martialischen Begriffe finden sich durchaus auch im Drehbuch. In einer eingeblendeten Zeitungsnotiz heißt es etwa: „Der Operettenkrieg zwischen Theater an der Wien und Carl-Theater endete heute mit einem Sieg Franz Jauners.“ Die beiden titulieren sich gegenseitig, wenn auch ironisch, mit „Lieber Feind“ – „Schöne Feindin“ (Siehe Szene des Aufeinandertreffens im üppig ausgestatteten Markart-Atelier, das immer wieder als Ort der zufälligen Begegnung der beiden dient.).

⁴¹⁷ Eine Ansicht vom Kahlenberg aus auf die Stadt dient als Hintergrund für den saloppen Heiratsantrag Jauners an Emmi.

wichtiger Ort der Wiener Identität.⁴¹⁸ Es ist daher sicherlich kein Zufall, dass Forst diese Kunstform für seinen ersten Film nach dem Anschluss gewählt hat.⁴¹⁹ Wien und die wahre Operette sind untrennbar miteinander verbunden, auch wenn diese erst geschaffen werden muss, wie Jauner der Geistinger bei einer Probe erklärt:

„Die Operette kann nämlich auch Kunst sein! Nicht nur nette Unterhaltung! Die Wiener Operette... Davon spricht man schon, aber in Wahrheit gibt es sie noch gar nicht! Was ist sie denn bis jetzt? Ein wenig italienische Oper, in der gesprochen wird, oder französischer Schwank mit Gesangseinlagen! Aber – wo ist Wien? Die Grazie dieser Stadt – ihr Rhythmus – ihr Schwung? – Wenn was davon zu spüren ist, kommt es aus dem Orchester – die Bühne weiß davon nichts!“

Die Zuschauer werden Zeugen der Geburt der Wiener Operette, zu der neben der Musik auch die Inszenierung mit aufwendigen Kulissen, prachtvollen Kostümen und einer dynamischen Massenchoreographie gehört. Der enorme Erfolg dieses Unterhaltungsgenres ist auch als Ausdruck der kulturellen Überlegenheit Wiens zu sehen, eine Position, die der politisch so abgewerteten Stadt im Dritten Reich von oben gewährt wurde.⁴²⁰ Forst schuf mit diesem Phantasie-Konstrukt eine für seine Heimat (die Hauptstadt Wien steht metonymisch für das Land Österreich), aber auch für das Ausland als gültig empfundene Wiener Identität, die nach dem Krieg gerne als eine Form des verdeckten, subtilen „Widerstands“ gegen Nazi-Deutschland erhalten musste.⁴²¹

Noch ein Wort zur optischen Dramaturgie Forsts: Typisch sind die vielen eingeschnittenen Schriftdokumente⁴²², die verbale Erklärungen unnötig machen und oft elegant zu anderen Szenen über- oder diese einleiten: Straßentafeln, Verträge, Zeitungsartikel, Theaterzettel mit Datum und Stückangabe. Auf der Ankündigung von der Uraufführung von Strauß' „Der Zigeunerbaron“ erlaubte sich Forst ein kleines, subversives Statement: So liest man auf dem Zettel den Namen des nach den „Nürnberger Rassegesetzen“ als jüdisch geltenden Librettisten Ignaz Schnitzer.⁴²³

⁴¹⁸ Siehe Linhardt, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 258-262.

⁴¹⁹ Ein weiteres zentrales Kriterium der Wiener Identität ist das Theater, dem Forst bereits 1936 mit seiner ersten eigenen Produktion BURGTHEATER ein filmisches Denkmal gesetzt hat. Siehe Hilde Haider-Pregler, „Das Theater hört nie auf“. Willi Forsts Film vom „Burgtheater“, In: Austria in Film, Donald D. Daviau (Hg.), Volume 32, Number 4, 1999, Seite 157-176.

⁴²⁰ Vergleiche Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁴²¹ Siehe zu dem Thema im Speziellen die bereits zitierte Arbeit von Marion Slunsky. Sie stellt außer Frage, „dass die Filme Forsts vor 1945 als Bewahren [sic] nicht-nationalsozialistischer Werte eingestuft werden können und in der Tradierung der kollektiven Bilder (auch) einer österreichischen Identität zuarbeiteten.“ In: Slunsky, Seite 131.

⁴²² Diese den narrativen Ablauf des filmischen Textsystems unterbrechenden Inserts werden vom Kinobesucher für „wahrer“ als die inszenierte Bilderflut gehalten. Siehe Karl Sierek, /Wien/?-„Wien“! In: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 1 (Wien 1988), Seite 108f.

⁴²³ Die Besitzerin des Theaters an der Wien zu dem Zeitpunkt war übrigens Alexandrine von Schönerer. Die junge Schauspielerin war die Schwester des „großdeutschen“ Reichstagabgeordneten Ritter Georg von

Auf den Ankündigungen finden sich meist Symbole der Monarchie wie der Doppeladler.⁴²⁴ Die Reminiszenzen an die Habsburger sind immer neutral, etwa in der Zeitungsnachricht, dass der Kaiser den Hofoperndirektor Jauner in den Adelsstand erhebt.

Auch eine eindeutige sexuelle Anspielung erlaubte sich Forst: In zwei der zahlreichen auf der Bühne dargestellten Szenen sieht man kurz barbusige Tänzerinnen.⁴²⁵

Zum ersten Mal in den hier besprochenen Filmen ist auch mehrmals explizit von Gott die Rede: „*Gott hat bisher geholfen, er wird's auch weiter tun*“, meint der junge Jauner gleich in der ersten Szene. Ein Credo, mit dem damals auch viele Wiener auf ein Ende der Nazi-Herrschaft oder zumindest des Krieges gehofft haben mögen.⁴²⁶

6.2.5. WIR BITTEN ZUM TANZ (1941)

Produktionsbedingungen

Nach dem Erfolg von WIENER G'SCHICHTEN produzierte die Wien-Film 1941 nach einem ähnlichen Muster einen weiteren Wiener Film mit dem Duo Hans Moser und Paul Hörbiger. Regie führte Hubert Marischka, das Drehbuch⁴²⁷ zur Geschichte über die beiden rivalisierenden Tanzschulen schrieb Fritz Koselka. Der Bühnen- und Filmautor hatte schon einige Vorlagen für Hans Moser-Werke geschrieben, darunter auch das tendenziöse Lustspiel LIEBE MACHT ZOLLFREI (1941). Nach dem Krieg arbeitete er als Filmkritiker bei der Wiener Zeitung und verfasste eine kleine Biographie über den großen Komiker.⁴²⁸ Anton Profes war für das Arrangement der Filmmusik, überwiegend bekannte und flotte Tanzmelodien, verantwortlich. Als Eigenkomposition steuerte Profes das Wienerlied „Ich trag im Herzen drin“ bei, das unbestritten zu einem Klassiker geworden ist (Text: Josef Petrax).⁴²⁹

Auf der Besetzungsliste finden sich wieder einmal viele altbekannte Gesichter wie Hans Holt, Annie Rosar, Richard Eybner und Theo Danegger. Für ihn war es einer der letzten Filme

Schönerer, der wiederum 1882 den radikal antisemitischen „Deutsch-Nationalen Verein“ gründete und von den Nationalsozialisten als einer ihrer Vordenker heftig verehrt wurde. Siehe Prawy, Seite 180.

⁴²⁴ Übrigens ist auch das Firmenlogo der Willi-Forst-Film GmbH ein Doppeladler, wenn auch im modernen Stil. Der Film beginnt mit dem Firmenlogo und auch im letzten Bild ist das Wappentier als Teil des Bühnenvorhangs zu sehen.

⁴²⁵ Forst wiederholte diese „nackten Tatsachen“ auch in WIENER BLUT, wo in einem „tableau vivant“ bei Fürst Metternich eine barbusige Europa auf einem Stier sitzt und sich ihr Dekolletée wieder zurechtrückt. In WIENER MÄDELN wird die gleiche Szene als „geschmackloser“ Vorschlag für Klaras Beitrag für eine Wohltätigkeitsveranstaltung verbal ausgeschmückt. Die visuelle Darstellung bleibt in diesem Fall der Phantasie überlassen.

⁴²⁶ Willi Forst, dessen Eltern römisch-katholisch waren, gibt in Fragebögen zu seinem Bekenntnis „ggl“ (gottgläubig) an, das heißt, dass er aus der Kirche getreten ist. Vgl. diverse Angaben in Dokumenten, In: WStLA, Historische Meldeunterlagen, Prominentensammlung, Willi Forst.

⁴²⁷ Der Titel der ersten Treatments lautete einfach „Tanzschule“. Siehe FA, Bestand WIR BITTEN ZUM TANZ.

⁴²⁸ Siehe Schrenk, Seite 27. bzw. Fritz Koselka, Hans Moser. Der Lebensweg des Menschen und des Künstlers (Wien 1946).

⁴²⁹ Auf der mir vorliegenden VHS-Kauf-Videokassette (G.G. Video) wird Karl Förderl als Komponist und H. Hauenstein als Textdichter des Liedes genannt, wobei es sich aber um einen Irrtum handelt.

unter der nationalsozialistischen Herrschaft, da er 1943 aufgrund seiner Homosexualität während Dreharbeiten verhaftet und verurteilt wurde.⁴³⁰ Die bereits fertigen Szenen mit ihm mussten wieder herausgeschnitten und sein Name aus dem Vorspann entfernt werden. Ein relativ neues Gesicht auf der Leinwand war die junge Schauspielerin und Sängerin Elfie Mayerhofer, die wegen ihrer anmutigen Stimme und trällernden Koloraturen auch als „Wiener Nachtigall“ bezeichnet wurde.

Zeitgenössische Rezeption

Die Premiere fand am 28. 10. 1941 in Wien statt. Die Zeitungen lobten die gelungene Gestaltung des Lokalkolorits und der Wiener Atmosphäre.⁴³¹ Dabei übersah man auch nicht das kleinste Detail. Im Filmkurier bemerkte etwa ein Kritiker: „*Das äquatoriale Spitzenband der Bluse von Elfi Mayerhofer war keiner der besten Einfälle des Kostümberaters K.B.*“⁴³² Der hier angesprochene Karl Brousek überzeugte, abgesehen von der besagten Bluse, beim Maskenball und den vielen Tanzszenen mit seiner sehr abwechslungsreichen Kostüm-Kollektion.

Der Film schaffte es ins 1943 erschienene Buch „Von deutscher Filmkunst“ mit einem Foto als Beispiel für „Das heitere Volksstück“ und folgender Beschreibung:

*„Weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus wurde das Wiener Volksstück zu einem der erfolgreichsten Filmtypen überhaupt. Fußend auf der lebendigen Nestroy-Tradition des Wiener Volkstheaters und getragen von der Popularität großer Wiener Humoristen hat es Wiener Charme und Wiener Lebensart über den ganzen Kontinent zollfrei exportiert.“*⁴³³

Analyse und Interpretation

Diesmal schlüpft Hans Moser für die Rolle des Tanzschulbesitzers Karl Hofeneder in einen Frack und begibt sich damit ausnahmsweise auf das bürgerliche Standesniveau seines Kollegen Paul Hörbigers. Doch in seiner engen, etwas spießigen Privatwohnung kehrt Moser als Hofeneder wieder zu seinem schlichteren Rollenklischee zurück, der charmante und fesche Georges Roublé (Hörbiger) residiert im Gegensatz dazu in einer großräumigen Altbau-Wohnung.

Hofeneders „solides Unternehmen“ ist ein „Anstandsort“ für die bessere Gesellschaft, in der kein Platz für moderne „Indianertänze“⁴³⁴ ist, die die Schüler in einem Moment der Abwesenheit mit großer Begeisterung tanzen. Roublé hingegen bricht Traditionen und veranstaltet zu einem „unpassenden“ Zeitpunkt ein Kostümfest zum Thema „So tanzt Wien“,

⁴³⁰ Siehe Drewniak, Seite 112.

⁴³¹ Siehe Arno Rußegger, Kino und Nationalsozialismus, In: Filmarchiv, Seite 25.

⁴³² Walter Fritz und Gerhard Tötschinger, Maskerade. Kostüme des österreichischen Films. Ein Mythos (Wien 1993), Seite 132.

⁴³³ Koch und Braune, ohne Seitenangaben

⁴³⁴ Die Schüler tanzen den englischen Tanz „Cakewalk“.

zu dem schließlich alle hinübereilen. Nach der endgültigen Versöhnung am Ende⁴³⁵ sieht man eine eingeblendete Einladung mit den Fotos der beiden ehemaligen Rivalen, die nun als „vereinigte Tanzschulen“ zum Tanz bitten. Wie schon in WIENER G'SCHICHTEN geistert hier wieder der Anschlussgedanke herum und suggeriert die Zusammenlegung zweier Unternehmen als die beste wirtschaftliche Lösung. Die erfolgreiche Ausschaltung der Konkurrenz wirbt, wenn auch für den Zuschauer nicht immer bewusst, für die nationale Autarkie und das Staatsmonopol.⁴³⁶ In einer Nebenhandlung bedient man sich mittels einer Verlobung eines ähnlichen Modells. Alexander von Hartenau's Vater hält spontan um die Hand einer reichen Witwe an. Deren Tochter Helga hätte nach seinem Plan eigentlich die Frau seines Sohnes werden sollen. Zuvor hatte Hartenau noch die Vorteile einer solch arrangierten Verbindung erläutert: „Geschäftsehen werden oft sehr glücklich.“ Darauf antwortet ihm der unwillige Sohn: „Dann fusionier du dich doch mit der Frau Mamá.“

Das bei Hans Moser-Filmen auch nach 1945 immer wiederkehrende Motiv der vom Fortschritt erzwungenen Anpassung des Traditionalisten an die Anforderungen einer neuen Zeit ist für Georg Seeßlen eine Modernisierungsmetapher und von ihm folgendermaßen charakterisiert:

„[S]ie hat nicht eigentlich einen faschistischen Gehalt und schon gar kein faschistisches Ziel, wohl aber konnte sie im faschistischen Zusammenhang eine überaus nützliche Funktion ausüben. Erst im Zusammenhang werden diese Filme zu Mosaiksteinen der Modernisierungsideologie des Faschismus so sehr wie der Modernisierungsideologie der Wirtschaftswunderzeit, und noch dort, wo sich tatsächlich Ideologie in den Vordergrund schiebt, bleibt eine tiefe, mehr oder weniger unzerstörbare Menschlichkeit als eine Art unverbindlicher Resistance.“⁴³⁷

Frauen werden in dem Film nur Nebenrollen zugeteilt, beide Hauptdarsteller sind ohne weibliche Begleitung. Nur in der Erinnerung und durch ein Porträt ist die gemeinsame Jugendliebe dargestellt. Roublés Tochter Sylvia ist ein hübsches Wiener Mädel, das ihren Vater mit Hilfe der Haushälterin beschwindelt und sich, statt mit Freundinnen Latein zu lernen, in die Tanzstunde schleicht. Nach dem Skandal der gemeinsam mit Xandl völlig unschuldig verbrachten Nacht in der Tanzschule ist sie total passiv, weinend und hilflos. Es liegt am „Ersatzvater“ Hofeneder das junge Glück zusammenzuführen. Die sitzen gelassene, adelige Helga erweist sich als „feiner Kerl“ und voller Verständnis für die Situation Alexanders. Etwas Märchenhaftes bekommt die Geschichte durch das Aschenbrödel-Motiv

⁴³⁵ Laut Drehbuch der Wien-Film Dramaturgie war die Endszene noch weiter ausgeschmückt mit den übrigen Charakteren des Films, die, zum Teil in neu gefundenen Paarungen, nochmals einen versöhnlichen Auftritt hatten. Siehe FA, Bestand WBT.

⁴³⁶ Siehe Peter Reichel, *Der Schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus* (München 1991), Seite 192.

⁴³⁷ Seeßlen, Hans Moser, In: Beckermann und Blümlinger (Hg.), *Ohne Untertitel*, Seite 140.

beim Kennenlernen des Liebespaares. Sylvia verliert unterwegs ihren Tanzschuh, den ihr der „Märchenprinz“ nachbringt. Der Name des Mädchens bezieht sich auf ihre feenhafte (sylphidenhafte), früh verstorbene Mutter, die die man einst in der Oper als „Puppenfee“ tanzen sehen konnte. Wie im Märchen werden am Ende alle Standesbarrieren überwunden. Die Bürgerliche bekommt den Adeligen, in der Verlobungsanzeige fehlt der Zusatz „von“.

Das Wien-Bild drückt sich hier in erster Linie über den Tanz, die dazugehörige Schule und die Musik aus. Eine akustisch sehr originelle Szene ist der Donauwalzer, den Roulé mit seiner Bedienerin tanzt, begleitet von den Geräuschen der den Saal vorbereitenden Arbeiter und Putzkolonnen (Klirren der Gläser, des Lusters, Staubwischen, Abwaschen, etc.).⁴³⁸ Die Wiener machen sogar beim Aufräumen Musik. Wie immer ist auch die Sprache aller Schauspieler betont Wienerisch. Dass Hofeneder etwas „Besseres“ sein möchte, demonstriert er durch den ständigen Gebrauch zahlreicher Fremd- und Lehnwörter, etwa aus dem Lateinischen, Französischen und sogar Englischen.⁴³⁹ Das ist immerhin bemerkenswert, da das Dritte Reich gegen England im Krieg stand und Frankreich bis zu seiner Niederlage 1940 als der „Erbfeind“ galt. Es widersprach auch der Manie der Nationalsozialisten, alles „einzudeutschen“. Durch die berühmten, von Moser und Hörbiger gesungenen Zeilen *„Ich trag im Herzen drin, ein Stückl altes Wien und bleib auf jeden Fall, so wie i bin“* werden die Stadt und ihr Klischee von Alt-Wien nochmals in das Zentrum gerückt. Gleichzeitig betont der Text den fehlenden Anpassungswillen der Wiener. Vielleicht ließe sich hier sogar eine angedeutete Antihaltung heraushören. Zumindest für all jene, die das Lied so verstanden haben, dass sich der echte Wiener auch unter den Nazis nicht ändern würde.

Der Film wurde bald von der Realität überholt: Ein gutes Jahr nach der Premiere war Tanzen außerhalb von Tanzschulen verboten – selbst in privaten Vereinen und bei nichtöffentlichen Veranstaltungen.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Eine ähnliche musikalische Untermalung hatte die Austrian Airlines-TV-Werbung kurz vor dem Börsegang 2007.

⁴³⁹ Überraschenderweise kocht er zum Beispiel seinem neuen „Tanzlehrer“ Xandl „Ham and Eggs“. Besonders in den Tanzstunden finden sich viele französische Ausdrücke wie „Nonchalance“, „Compliment“. Seine Schüler „schwitzen“ nicht, sondern „transpirieren“. Um sich Ruhe zu verschaffen, schreit er „Silentium“. Weitere Beispiele: „Fluidum“, „Sylphide“, „Sottisen“, „Yoshiwara, das kommt vom Japanischen und heißt soviel wie Sodom und Gomorrha.“

⁴⁴⁰ Genauer gesagt, im Jänner 1943, siehe Reinhard Pohanka, Stadt unter dem Hakenkreuz. Wien 1938 – 1945 (Wien 1996), Seite 48.

6.2.6. BRÜDERLEIN FEIN (1942)

Produktionsbedingungen

Für seine zweite Regietätigkeit schrieb Hans Thimig das Drehbuch zusammen mit Otto Emmerich Groh, Regisseur und Dramaturg am Wiener Volkstheater.⁴⁴¹ Als Vorlage diente der Roman „Da leg ich meinen Hobel hin“ von Eduard Paul Danzsky.⁴⁴² Zum titelgebenden und allseits bekannten Ohrwurm „Brüderlein Fein“ aus Raimunds „Der Bauer als Millionär“ fügte Alexander Steinbrecher auch zeitgenössische Melodien, etwa das „Pudellied“, in die Handlung ein. Gedreht wurde vom 28.07. bis zum 23. (!) 12.1941, in dieser Zeit standen 21 Tage für Außenaufnahmen zur Verfügung.⁴⁴³ Die auf dem Kahlenberg, im Prater, im Lainzer Tiergarten und in Gutenstein gedrehten Passagen⁴⁴⁴ vermitteln eine ganz besondere Stimmung, die von Kameramann Hans Schneeberger gekonnt eingefangen wurde und die Naturverbundenheit Raimunds auf unaufdringliche Weise zum Ausdruck bringt. Bei den Innenaufnahmen im Theater an der Wien wurden die Dekorationen nach einem Stich von der „Der Bauer als Millionär“-Uraufführung detailgetreu nachgebaut.⁴⁴⁵ Ausstattung und Kostüme zeichneten ein lebensechtes Bild der Biedermeierzeit. Julius von Borsody, vielbeschäftigter Architekt der Wien-Film, betonte die Bedeutung seiner Arbeit in Abstimmung mit dem Kameramann und den „Kostümberatern“:

„Die Kamera hat ihre eigenen Gesetze, die unbedingt berücksichtigt werden müssen. Jede winzige Kleinigkeit eines Interieurs muss da genauest bedacht werden. Manches Detail, das in natura das Auge erfreut, würde in der Aufnahme blass und farblos wirken, und da muss dann die persönliche Phantasie einsetzen.“⁴⁴⁶

Thimig selbst zögerte lange, bevor er der Filmidee Hartls zustimmte, da er es nicht wagte, mit Forst, diesem „wirklich begnadeten Filmregisseur auch nur im entferntesten in Konkurrenz zu treten.“⁴⁴⁷ Tatsächlich wurde Forsts OPERETTE gerne mit BRÜDERLEIN FEIN, diesem Porträt des Wiener Theaterlebens im Biedermeier, auf eine Stufe gestellt. Im Gegensatz zu Forst, der seiner üppig ausgestatteten Operettenwelt einen starken filmischen Charakter gab, betonte Thimig in seinem Film das Schauspielerische. So besteht das Ensemble in erster Linie

⁴⁴¹ Hier wurde in der Saison 1938/39 Grohs Tendenzstück „Die Fahne“ aufgeführt, in dem die Militärdiktatur im Gegensatz zum erstarrten Parlamentarismus verherrlicht wird.

⁴⁴² Der ähnliche Filmstoff wurde bereits 1934 in Berlin unter dem Titel IHR GRÖSSTER ERFOLG – THERESE KRONES unter der Regie von Johannes Meyer verfilmt. Damals spielte die Sängerin Marta Eggerth die Titelrolle. Siehe Czardas und Belcanto. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der Sängerfilm, Filmarchiv Austria (Hg.), 18. Mai bis 4. Juni 2002, Seite 16.

⁴⁴³ Siehe Fritz, Thimig, Seite 37.

⁴⁴⁴ Siehe Winkler, Seite 46.

⁴⁴⁵ Siehe Fritz, Thimig, Seite 56.

⁴⁴⁶ Ebd., Seite 56.

⁴⁴⁷ Hans Thimig, Neugierig wie ich bin. Erinnerungen (Wien/München 1983), Seite 206.

aus Stars der Wiener Theaterbühnen – von Hermann Thimig bis Jane Tilden.⁴⁴⁸ Paul Hörbiger erhielt für die relativ kleine Rolle als Grillparzer nur die Hälfte seines sonst üblichen Pauschalhonorars von 32.000 RM.⁴⁴⁹

Zeitgenössische Rezeption

Ferdinand Raimund stand bei den Nationalsozialisten in der Ostmark hoch im Kurs. Schon im Juni 1940 widmete das Kulturamt der Stadt Wien dem Dichter anlässlich seines 150. Geburtstages eine Woche mit zahlreichen Festivitäten. Dem Initiator Hanns Blaschke, seit 1938 Vize-Bürgermeister der Stadt Wien, war es in diesem Zusammenhang ein wichtiges Anliegen, Raimunds Schaffen „aus dem österreichischen Geistesgut in die nationalsozialistische Gedankenwelt hinüberzuziehen“.⁴⁵⁰ Diese Tendenz wurde unter anderem durch den Vortrag des Theaterwissenschaftlers Dr. Heinz Kindermann im Josefstädter Theater zum Thema „Raimund und die deutsche Nation“ unterstützt.⁴⁵¹

Dass aber der Film eine solche Verbindung Raimunds zum „großdeutschen Erbe“ weniger betont, beweisen die Kritiken, die sich eher auf die perfekte Darstellung der biedermeierlichen Atmosphäre konzentrieren. Nach der Premiere im Jänner 1942 liest man in Paimann's Filmlisten: „In ungemein glücklicher Verquickung von biographischen und lokalgeschichtlichen Motiven erstet die Gestalt des populären Wiener Volksdichters und mit ihm zugleich das Sinnbild einer Epoche.“⁴⁵² Auch im Ausland fand der Film Gefallen, hier eine Notiz aus der Schweiz: „Im Rahmen des Dargestellten entsteht ein wohltuend geschlossenes, sympathisches Bild, in dem das Bild der damaligen Zeit ohne Aufdringlichkeit in seinem unverkennbaren Charme zum Leben gebracht wird.“⁴⁵³

Besonders die Darbietung des Hauptdarstellers Hans Holt, der sich vor Drehbeginn wie immer intensiv auf seine Rollen vorbereitet hatte, um „in die Charaktere hineinzukriechen“⁴⁵⁴, wird gelobt. Im Berliner Filmkurier heißt es: „Er gibt dem Zwiespältigen im Charakter Raimunds sinnfälligen Ausdruck und macht den jähen Wechsel zwischen lebenswürdiger

⁴⁴⁸ Im Ensemble finden sich in Nebenrollen auch die Schauspieler Erik Frey und Robert Horky, die beide bereits illegale Mitglieder der NSDAP waren und nach dem Anschluss das Direktionsbüro von Ernst Lothar im Theater an der Josefstadt besetzten. Frey holte zusammen mit Kollege Robert Valberg auch den Direktor des Volkstheater, Rudolf Beer, zu einem Verhör ab. Nach schweren Misshandlungen durch die SA beging Beer anschließend Selbstmord. Siehe Markus, Hörbigers, Seite 128-133.

⁴⁴⁹ Siehe Vertrag, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt Brüderlein Fein, Nr. 36.

⁴⁵⁰ Rebhann, Braunes Glück, Seite 54.

⁴⁵¹ Siehe ebd., Seite 58.

⁴⁵² Paimann's Filmlisten, 6.2.1942, zitiert in: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 25.

⁴⁵³ Der Filmberater, Luzern, November 1942, zitiert in: Drewniak, Seite 545f.

⁴⁵⁴ Fritz und Tötschinger, Maskerade, Seite 126.

*Leichtigkeit und grüblerischem Pessimismus glaubhaft. Eine Leistung, der der Film viel verdankt.*⁴⁵⁵

Analyse und Interpretation

Thimig ging es inhaltlich nicht um die historische Authentizität⁴⁵⁶, sondern darum, „*die Psychologie Raimunds transparent zu machen, seine Beziehung zur Welt, zu den Frauen, zu seiner Dichtung darzustellen.*“⁴⁵⁷

Der Film beginnt mit der Entdeckung Raimunds als Dichter. Bis dahin durfte er an den Wiener Bühnen als Schauspieler große Erfolge feiern. Ein auf der Straße gefundener Koffer mit Manuskripten wird von den unwissenden und tolpatschigen Aufsichtsorganen durchsucht. Der Polizeichef Sedlnitzky liest aus der Textzeile „*Das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt alles gleich*“ revolutionäres und anarchistisches Gedankengut und wittert eine Verschwörung. Die Darstellung der ungeschickten und alles verkennenden Behörden ist eine deutliche Kritik am Metternichschen System. Überaus sympathisch ist dagegen „Oberzensor“ Franz Grillparzer gezeichnet, der in einer der Schlüsselszenen Raimund rät, sich lieber der Volkskomödie als der schweren Tragödie zu widmen: „*G'scheit sein, nicht Posaune und Fanfare sein wollen, wenn einen der Herrgott zur Klarinette bestimmt hat.*“

Der Gegensatz der beiden TheaterGattungen ist einer der vielen Gründe für Raimunds im Film offen gezeigten Depressionen. Weit schwerwiegender ist dabei Raimunds gespanntes Verhältnis zu drei Frauen, die sein Schicksal in sehr unterschiedlicher Weise bestimmen. Zum einen ist dies die Wirtstochter Toni Wagner, ein süßes Wiener Mädel, das bei ihrem ersten Auftritt die blonden Haare zu Zöpfen flicht und sich auch darüber hinaus perfekt in das nationalsozialistische Frauenbild fügt. So räumt sie Raimund mit den Worten „*Ordnung muss sein*“ die Wäsche in den Kasten, versorgt ihn liebevoll mit Essen und bekommt dafür von ihrer einstigen Jugendliebe das Kompliment: „*Was Sie für ein sauberes Mädel geworden sind!*“ Toni verlässt Wien, als sie entdeckt, dass Luise Gleich die Nacht bei Raimund verbracht hat. Die Schauspielerkollegin wird als sittenloses, geschwätziges Weib gezeigt, das eine aus der Affäre mit dem Fürsten Kaunitz resultierende Schwangerschaft Raimund in die Schuhe schiebt und ihn so zur Eheschließung zwingt. Raimund versucht zwar, sich dagegen zu wehren, aber das Publikum wendet sich, aufgestachelt durch Gleichs Vater, gegen ihn. Widerwillig heiratet er schließlich Luise. Verzweifelt entflieht er der Hochzeitsgesellschaft in der Absicht in einer mit dramatischen Licht-Schatten-Effekten geschickt arrangierten Szene

⁴⁵⁵ Berliner Filmkurier, Nr. 38, 14.2.1942, zitiert in: Fritz, Thimig, Seite 54.

⁴⁵⁶ Zur Biographie Raimunds vgl. Franz Hadamowsky, Ferdinand Raimund. Werke (Salzburg/Stuttgart/Zürich 1971).

⁴⁵⁷ Thimig in einem Interview mit Peter Hesse 1941, zitiert in: Schrenk, Seite 68.

„Schluss zu machen“. Da erscheint das Chormädel Therese Krones, die von ihm Ratschläge zur Schauspielerei erbittet. Sie ist es, die durch ihre bezaubernde Art und Stimme – zum ersten Mal erklingt das Lied „Brüderlein Fein“ – Raimund das Leben wieder lebenswert macht. Krones, nach der Premiere in der Rolle der „Jugend“ ein gefeierter Star in der Wiener Theaterszene, hat allerdings keine Augen für den verheirateten Raimund. Ihm möchte sie gerne Freundin und Muse sein. Dafür fällt sie auf den wohlhabend scheinenden, aber in Wahrheit hoch verschuldeten Grafen Jaroszinsky herein. Ihr sanfter Gesang und ihre zarte Erscheinung verleihen Therese Krones etwas Feenhaftes, etwas, wonach sich Raimund, der mit seinen Stücken immer wieder Märchenwelten erfand, aus tiefster Seele sehnt. Im ersten Viertel des Films wünscht sich Raimund während eines Ausflugs mit verklärtem Blick in die Wolken eine Fee, die ihm sagt, dass der Vater wieder gut sei. Dieser hatte dem Sohn einst verboten, zum Theater zu gehen. Dieser Umstand löst bei Raimund den ganzen Film über einen inneren Konflikt aus. Der Volksdichter wird als extrem melancholische, leidende Gestalt dargestellt; und mehrere Passagen lassen dessen drohenden Selbstmord erahnen. Dies steht ganz im Gegensatz zu Forst und „seinem“ Jauner, der gleich dem hypochondrisch veranlagten Dramatiker in Wirklichkeit mittels Freitod aus dem Leben schied, was jedoch in OPERETTE niemals thematisiert wird.

Gekonnt ist die detaillierte Schilderung des Wiener Milieus, diesmal angereichert mit bekannten Persönlichkeiten aus dem Theaterleben wie Nikolaus Lenau, Ignaz Schuster und Friedrich Korntheuer.⁴⁵⁸ Die Alt-Wiener Gesellschaft sorgt in kleinen, humorvollen Szenen für eine aufgelockerte Stimmung. Der Adel ist wieder einmal negativ dargestellt, zum einen durch die Affäre des Fürsten Kaunitz mit der Soubrette Luise Gleich, die zur Unglücksehe Raimunds führte. Zum anderen durch Graf Jaroszinsky, der schließlich den Mord an seinem Finanzier mit dem Tod durch den Strang büßt. Das Mordopfer, das nie visuell in Erscheinung tritt, war übrigens historischen Tatsachen entsprechend Abbé Plank und wurde nicht, wie man es der nationalsozialistischen Propaganda zutrauen würde, in einen jüdischen Geldverleiher umgewandelt.

Entgegen einer Anweisung Hipplers ist in der Sterbeszene der Krones gegen Ende des Films eine Nahaufnahme zu sehen. Der Reichsfilmintendant hatte nämlich seine speziellen Ansichten und Normen für die Filmschaffenden:

„Das elementare Erscheinen des Sterbens und die Majestät des Todes entziehen sich der unmittelbaren darstellerischen Nachempfindung derart, dass man sich im Film – wenn schon nicht aus vernünftigen oder künstlerischem Wirkungswillen, so doch aus Pietät und Ehrfurcht

⁴⁵⁸ Nikolaus Lenau (1802-1850) war Lyriker und Schriftsteller; Ignaz Schuster (1779-1835) war Schauspieler, Sänger und Komponist; Friedrich Korntheuer (1779-1829) war Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter. Siehe alle Angaben in www.aeiou.at (1. Juni 2008).

– *grundsätzlich aller Gesichtsaufnahmen, erst recht der mit Unrecht so beliebten Großaufnahme ‚sterbender‘ Darsteller enthalten und sich dafür ausschließlich indirekter Darstellungsmittel bedienen sollte, an denen der Film ja wirklich keinen Mangel hat.*“⁴⁵⁹

Abweichend zu anderen Sterbeszenen der hier zu besprechenden Filme ⁴⁶⁰ hält in BRÜDERLEIN FEIN die Kamera den Moment des Todes direkt in Grossaufnahme fest, der wie eine Erlösung wirkt. Das Gesicht von Therese Krones, deren schwere Krankheit schon öfters angedeutet worden ist, liegt umrahmt von ihrem blonden, offenen Haar ruhig und selig auf dem Sterbebett. Ihre letzten Worte „*Leben, leben, jetzt erst recht*“ deutet die Unsterblichkeit an, die durch Ruhm erreicht werden kann. Ein Motiv, das in den meisten Künstlerfilmen dieser Zeit wiederkehrt. Raimund kommt zu spät zum Sterbebett der Angebeteten, findet dafür aber wieder zu Toni, die sich selbstlos um Therese gekümmert und sogar die Medikamente bezahlt hatte.

Mit einem Blick auf die Stadt Wien beginnt der Film, ansonsten sieht man keinerlei Sehenswürdigkeiten bis auf die Theaterbühnen, das Kaffeehaus, das Tonis Vater gehört, und das Sperl, in dem die Schauspieler feiern.

Hervorzuheben sind dagegen die an Originalschauplätzen gedrehten Außenaufnahmen, etwa vom Kahlenberg mit Blick auf die Donau und die umgebenden Weinberge. In idyllischer Natur endet der Film, allerdings in dem von Raimund so geliebten niederösterreichischen Gutenstein. Grillparzer und Raimund spazieren sinnierend durch die Voralpenlandschaft⁴⁶¹ und laufen schließlich über einen Hügel hinab zu dem im Freien gedeckten Tisch, an dem Toni auf die beiden wartet. Essen spielt in dem Film überhaupt eine große Rolle. Zu einer Zeit, als die Versorgungsengpässe für die Bevölkerung schon immer spürbarer wurden, wirken diese Tafelfreuden fast provokant. So bringt Toni Raimund Gulasch und Bier auf das Zimmer, Luise isst mit dem Vater Spargel im Lusthaus, und auch nach der Premiere und bei der Hochzeitsgesellschaft wird üppigst gespeist. Offenbar wollte man das Kinopublikum mit Hilfe einer „entfesselten“ Phantasie zumindest geistig mitnaschen lassen.

Die stärkste musikalische Wirkung erzielte die vertraute Melodie von „Brüderlein fein“, die sich durch den ganzen Film zieht und drei Mal gesungen wird. In einem anderen auf der Bühne von Raimund und Gleich vorgetragenen Lied aus seinem ersten Werk „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ wiederholt sich im Refrain die Textzeile „*Am*

⁴⁵⁹ Fritz Hippler zitiert in: Walter Fritz, Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm (Wien 1991), Seite 109.

⁴⁶⁰ Johann Strauß Vater ist schon tot, als seine Söhne an sein Sterbett kommen (UNSTERBLICHER WALZER), in OPERETTE erahnt man nur den Tod der Geistinger durch die abschließende Überblendung, in WEN DIE GÖTTER LIEBEN erkennt man den Todeszeitpunkt an der herabsinkenden Hand Mozarts.

⁴⁶¹ Diese Szene ist allerdings in einer Kulisse gedreht.

sichersten ruht sich's im Öst'rreicherland“⁴⁶². So ließ Thimig den im Dritten Reich gerne als großdeutschen Volksdichter reklamierten Raimund sich doch zu seiner wahren Heimat bekennen.

6.2.7. WIENER BLUT (1942)

Produktionsbedingungen

Die zur Zeit des Wiener Kongresses spielende Verwechslungskomödie basiert auf der gleichnamigen Operette, die nach dem Tod Johann Strauß' mit Melodien aus seinem reichen Oeuvre geschaffen wurde.⁴⁶³ Die Wien-Film hatte die dazugehörigen Filmrechte schon 1940 um 42.000 RM erworben.⁴⁶⁴ Der Regisseur Forst arbeitete zusammen mit Axel Eggebrecht, mit dem er schon das Drehbuch⁴⁶⁵ zur Erfolgsproduktion OPERETTE (1940) geschrieben hatte, und Ernst Marischka (dem Bruder Huberts) an der „*Filmerzählung*“⁴⁶⁶, wie Forst es ausdrückte. Das ursprüngliche Libretto stammte von Viktor Léon⁴⁶⁷ und Leo Stein, die wegen ihrer jüdischen Wurzeln nicht im Vorspann genannt werden durften. Für die perfekte musikalische Einspielung sorgten wieder einmal die Wiener Philharmoniker. Sie feierten 1942 ihr 100-Jahr-Jubiläum und erhielten aus diesem Anlass von der Wien-Film einen offiziellen Gratulationsbrief.⁴⁶⁸ Ein geplanter Film über das weltberühmte Orchester, das sicher dem Genre Wiener Film zuzuordnen gewesen wäre, konnte allerdings nicht realisiert werden.⁴⁶⁹

Aus Berlin holte man den Ufa-Star Willy Fritsch nach Wien, der bereits im in der Weimarer Republik gedrehten Vorläuferfilm DER KONGRESS TANZT (1931) die Hauptrolle gespielt hatte. Die Dreharbeiten für den opulent ausgestatteten Streifen dauerten von September 1941 bis Jänner 1942.⁴⁷⁰

⁴⁶² Dieses Lied kommt auch in Raimunds Originalstück im 2. Aufzug, 10. Auftritt vor. Die Verwendung dieser Textzeile wird umso bemerkenswerter, wenn man weiß, dass zum Beispiel im Mozart-Film WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942) folgender Satz aus dem Original-Drehbuch gestrichen wurde: „*Keinen lassen's gelten, der selber aus Österreich ist.*“ Zitiert in Fußnote in: Günter Krenn, The Portrait of a young man as an artist – (de) constructing Mozart, In: Günter Krenn (Hg.), Mozart im Kino. Betrachtungen zur kinematografischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Wien 2005), Seite 20. Auch im Originaldrehbuch von WIENER G'SCHICHTEN wurde der Zusatz vom Oberleutnant „*der österreichisch-ungarischen Armee*“ gestrichen. Siehe Drehbuch, In: FA, Bestand WG.

⁴⁶³ Die Operette WIENER BLUT hatte im Oktober 1899 unter Direktor Franz von Jauner im Carltheater in Wien Premiere und sollte dieses vor dem drohenden Konkurs retten. Siehe Prawy, Seite 202.

⁴⁶⁴ Siehe Drewniak, Seite 464.

⁴⁶⁵ Daneben existierte eine Drehbuchfassung von Hans H. Zerlett, siehe FA, Bestand WIENER BLUT,.

⁴⁶⁶ Willi Forst, Erinnerungen, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 585.

⁴⁶⁷ Victor Léon war der Schwiegervater von Hubert Marischka, dessen Frau Lizzi mit nur 30 Jahren starb. Huberts Sohn Georg, der bei dem Film als Regieassistent mitwirkte, stammte aus Hubert Marischkas zweiter Ehe mit Lilian Karczag. In: ÖSTA, Gauakt Hubert Marischka, RK Nr. 20051.

⁴⁶⁸ Siehe Brief der Wien-Film am 23.3.1942 an die Wiener Philharmoniker, In: Wiener Philharmoniker, Historisches Archiv, Briefe W/31a.

⁴⁶⁹ Siehe Entwurf zu einem Spielfilm verfasst von Willy Seibert, In: WPH, Historisches Archiv, Briefe W/31a.

⁴⁷⁰ Siehe Antel und Winkler, Seite 53.

Forst selbst zählte WIENER BLUT zu seinen besten Filmen.⁴⁷¹ In einem Interview während des Entstehungsprozesses meinte er:

„Ich glaube wohl auf dem besten Weg zu sein, etwas sehr Lustiges, Unbeschwertes und Graziöses zu schreiben und später ins Bild zu setzen. Besonders der Humor, der Witz und die Pointe sollen aufleuchten, damit man später in den Lichtspielhäusern aus ganzem Herzen lachen kann.“⁴⁷²

Zeitgenössische Rezeption

Nach der Premiere vermerkte Goebbels in seinem Tagebuch in für ihn typischer zwiespältiger Weise, einerseits bewundernd, andererseits im Bezug auf Wien fast neidisch und feindselig:

„Man könnte angesichts dieses Films vor Neid erblassen, unter anderem wenn man bedenkt, wie wenig in dieser Beziehung für die Reichshauptstadt getan wird. Für die Weltgeltung der Wiener sind wirklich die besten propagandistischen Kräfte am Werk. Der Film ist mit Schmiß und Grazie gemacht. Er stellt ein Wien dar, wie es gern sein möchte, aber leider nicht ist.“⁴⁷³

Möglicherweise schwangen auch Erinnerungen an den Film mit, als Goebbels den von Reichsstatthalter Schirach in Wien einberufenen „Europäischen Jugendkongreß“ angesichts der wenig erfreulichen Kriegslage bitter kommentierte: *„Die Soldaten kämpfen, aber der Kongreß tanzt in Wien.“⁴⁷⁴*

Die musikalische Ausstattungskomödie wird ein großer Erfolg, auch im Ausland. Bei der X. Biennale in Venedig erhielt WIENER BLUT einen Anerkennungspreis.⁴⁷⁵ Der Film findet sich 1944 auf einer unveröffentlichten Liste mit den höchsten Einspielergebnissen der „großdeutschen“ Ära an fünfter Stelle.⁴⁷⁶

Neben der Besetzung mit Publikumslieblichen (allen voran Hans Moser und Theo Lingen als Dienerpaar) wurde vor allem die perfekt umgesetzte humorvolle Geschichte im Wiener Kostüm positiv aufgenommen. In Paimann's Filmlisten liest man:

„Die Synthese aus einem turbulent-urwüchsigen Buch und feinnerviger Regiearbeit zeitigt, unter Verlagerung des Schwergewichts vom Besinnlichen zum Geräuschvollen hin, einen ungewöhnlichen Lacherfolg. Daran ist die Komikergarde ebenso maßgeblich beteiligt wie der witzreiche und mundartlich anheimelnde Dialog. Man sieht schicke Kostüme und behagliche Interieurs des Früh-Biedermeier und vermerkt ausgeglichene Bild- und Tontechnik.“⁴⁷⁷

⁴⁷¹ Willi Forst, Erinnerungen, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 585.

⁴⁷² Der deutsche Film, Berlin 1941, Jg. 6, Heft 2/3, Seite 43, zitiert in: Koeppler, Seite 127.

⁴⁷³ Goebbels, Tagebucheintrag vom 3.4.1942, In: Fröhlich (Hg.), Tagebücher 1941-45, Teil 2, Bd. 4, Seite 46.

⁴⁷⁴ Zitiert in Knopp, Seite 138.

⁴⁷⁵ Siehe Drewniak, Seite 464.

⁴⁷⁶ Siehe ebd., Seite 631. Leider ohne Angaben der genauen Zahlen. An erster Stelle steht Harlans Farbfilm DIE GOLDENE STADT (1942), gefolgt von DER WEISSE TRAUM (1943), IMMENSEE (1943) und DIE GROSSE LIEBE (1942).

⁴⁷⁷ Paimann's Filmlisten, 10.4.1942, Seite 27, zitiert in: Antel und Winkler, Seite 66.

Analyse und Interpretation

Der Film parodiert geschickt die Mentalitätsunterschiede und Sprachschwierigkeiten zwischen Deutschen und Österreichern, im Speziellen Nord-Deutschen und Wienern. Nebenbei wird auch der Kampf der Geschlechter ausgetragen. Der pflichtbewusste und von seiner diplomatischen Arbeit besessene Gesandte Graf Wolkersheim repräsentiert auf dem Wiener Kongress einen der unzähligen deutschen Kleinstaaten, nämlich Reuß-Greiz-Schleiz. Dabei entfremdet er sich von seiner frisch angetrauten Frau Melanie, die sich in ihrer Heimatstadt Wien nicht zuletzt durch die Musik, in ein völlig anderes Wesen verwandelt. Diese Spannungen übertragen sich auf die „untere“ Ebene des Personals und werden vom Wiener Faktotum Knöpferl und dem arroganten Kammerdiener Jean überaus komödiantisch ausgelebt. Schon auf den ersten Blick ist das Paar voller Gegensätze: Der kleine, korpulente, aber dennoch ungemein bewegliche Hans Moser gegen den groß gewachsenen, steifen und schlaksigen Theo Lingen. Eine der höchsten Hürden ist der Wiener Dialekt, an den sich die Herren aus dem Norden erst gewöhnen müssen. Die Gräfin übersetzt ihrem Mann Georg die „*Weingarterln*“ rund um Wien mit „*Weingärtchen*“, Knöpferls „*störrisches Kreuz*“ wird von Jean mit einem „*steirischen*“ verwechselt. Wien wird bereits bei der Ankunft der Herrschaft angesprochen, als Melanie auf der Fahrt zum „*Friedenskongress*“ von der Kutsche aus der Ferne den „*Steffl*“⁴⁷⁸ sieht. Über allem steht aber die Musik. „*Wien, das ist Musik*“, meint die ausgelassene Wienerin zu ihrem Mann. Damit untrennbar verbunden ist der neue Modetanz „*Walzer*“⁴⁷⁹, den Melanie gleich von einem Privatlehrer gezeigt bekommt. Als der Graf den Tanz als „*sinnloses Gehopse*“ bezeichnet, kommt es zum Bruch. Überhaupt beklagt Wolkersheim, dass in Wien „*Musik aus jedem Mauseloch*“ zu tönen scheint. Im Gegensatz zu anderen Filmen, für die Willy Schmidt-Gentner als Komponist und Arrangeur tätig war, erklingt hier Musik nicht unsichtbar im Hintergrund, sondern bis auf wenige Ausnahmen in der filmischen „Wirklichkeit“ und wird zu einem Element der Handlung. Die Beispiele sind unzählig: Marschmusik beim Einzug der Herrscher in Wien, das Begrüßungslied für die Herrschaft, das vom Personal immer wieder geträllert wird, Walzer bei der Tanzstunde, die Ballmusik in den verschiedenen Vergnügungsetablissemments, das Klavierspiel der Fürstin, das auf dem Hofball gesungene Wiener Lied „*Wiener Blut*“, und viele weitere. Der Zuschauer bekommt den Eindruck, dass Musik in Wien allgegenwärtig und auch Quelle jener besonderen Stimmung ist, die den Wienern jegliche Ernsthaftigkeit zu nehmen scheint. Fürst

⁴⁷⁸ Auch das Deckblatt und der erste Buchstabe des zum Film erschienen Romans zielt der Stephansdom. Siehe Otto Th. Kropsch, Wiener Blut. Eine heitere Begebenheit aus der Zeit des Wiener Kongresses. In freier Bearbeitung nach dem gleichnamigen Willi-Forst-Film (Wien 1942).

⁴⁷⁹ Wieder einmal sind die historischen Tatsachen nicht wichtig. Der Walzer wurde erst einige Jahre nach dem Wiener Kongress 1815 „erfunden“.

Metternich interessiert sich mehr für die anstehenden Festivitäten, deren „*Großregisseur*“ er ist, als für die politischen Verhandlungen. Dies wird noch unterstrichen, durch den historisch belegbaren Kommentar des Fürsten de Ligne: „*Dieser Kongress tagt nicht, er tanzt.*“

Laut Filmaussage haben die Wiener die Musik im Blut. Sie gehört zu ihrem Charakter, lässt ihren Puls höher schlagen, und treibt sie statt zur Arbeit zum Tanzen an. Diesem klassischen Klischee huldigt Forst aus vollem Herzen. Das geht so weit, dass die Wunderkraft der Musik schließlich auch die Versöhnung der zerstrittenen Paare aufbereitet. Als alle Konflikte glücklich beigelegt sind, wiederholen die Protagonisten glücklich vereint das Titellied und feiern auf dem Ringelspiel ein Happy End auf wienerisch.

Davor hatten die beiden Eheleute noch einen schwierigen Anpassungsprozess durchzumachen: Wolkersheim beginnt in Abwesenheit seiner Frau eine Affäre mit einem leichtlebigen Mädels, das ihn in die Wiener Lebensart einführt, mit allem, was dazu gehört: vom Kuss bis zum Walzer. Melanie dagegen versucht sich ihrem Mann zuliebe als brave, deutsche Ehefrau mit züchtig zu Schnecken geflochtenen Haaren, die sich unmodisch schwarz kleidet und früh zu Bett geht – diese Phase währt allerdings nur so lang, bis sie von ihrer Tante auf den Hofball mitgenommen wird. Sie erwischt ihren Mann dort mit seiner Geliebten, verzeiht ihm aber den Seitensprung, ohne ein großes Theater zu machen. Der Graf wiederum hat für seine beiden Domestiken Verständnis, die sich zusammen getan hatten, um mit vereinten Kräften das Paar zu versöhnen, dabei aber nur zusätzliche Verwirrung stifteten. Jean, der Kammerdiener, hat sich, wie sein Herr, sehr schnell den Wiener Verhältnissen angepasst, nicht nur durch ein „*Gespusti*“ mit dem Stubenmädels, sondern auch sprachlich. Dem österreichischen Publikum verschaffte diese heimische Überlegenheit auf dem Feld der Sprache sicher eine gewisse Genugtuung. Vor dem „Charme“ des Wienerischen im Film müssen sogar die spröden Deutschen kapitulieren, so wie viele Wiener es auch in der Wirklichkeit gerne gehabt hätten.

Nach dem ersten Anschluss-Jubel zeigten sich nicht nur die in ihren Machtansprüchen überangenen österreichischen Nationalsozialisten zum Teil enttäuscht, auch in der Bevölkerung mehrten sich antipreußische Äußerungen. Bekannte Beispiele sind die Ausschreitungen bei Fußballspielen (zum Beispiel am 22.6.1941 Rapid gegen Schalke und am 21.9.1941 Austria gegen Schalke)⁴⁸⁰ sowie spontane Beifallskundgebungen bei Theateraufführungen mit Österreich-Bezug.⁴⁸¹ Diese vor allem in Wien grassierende und von

⁴⁸⁰ Die Wiener sangen unter anderem das Spottlied „*Im Stadion, da ist ein Fußballmatch, da gehen die Wiener groß und klein, sie wissen schon, da gibt's a Hetz, heut hau ma die Piefke ordentlich rein, dann pfeif' ma sie mit Freuden ...*“ Zitiert in: Pohanka, Seite 38.

⁴⁸¹ So erhielt etwa am 5.6.1939 in einer „Maria Stuart“-Vorstellung am Burgtheater die „heimische“ Maria Eis Szenenapplaus anstelle der aus Berlin geholten Käthe Dorsch. Siehe Rathkolb, *Künstlereliten*, Seite 159. Ein anderes Beispiel ist der demonstrative Beifall beim Lob Österreichs in „König Ottokars Glück und Ende“ im

Berlin mit Argwohn beobachtete Stimmung gegen die Altreichsdeutschen förderte schließlich ein unterschwelliges Österreich-Bewusstsein, das allerdings nicht generell mit Antifaschismus und womöglich Widerstand gleichzusetzen ist.⁴⁸² Dennoch hatte ein Film wie WIENER BLUT durchaus eine gesteuerte Ventilfunktion, die wiederum herrschaftsstabilisierend wirken sollte. Kernaussage blieb doch das versöhnliche Happy End, durch das der Zuschauer die Botschaft auf den Heimweg mitbekommt, sich anzupassen und mit seinen „deutschen Feinden“ zu versöhnen.⁴⁸³ Sabine Hake bezeichnet den Film aus diesem Grund als „*Forst's most explicit and perhaps most problematic commentary on German-Austrian relations.*“⁴⁸⁴ Im Gegensatz zu den so genannten „Anschlussfilmen“⁴⁸⁵ wird bei diesem Forst-Film die staatliche Unabhängigkeit des kleinen Fürstentum Reuss-Greiz-Schleiz, das im Zuge des Kongresses „*Bayern einverleibt werden soll*“, dank der Intervention Melanies bewahrt. Forst, der im Film-Prolog in unkenntlicher Maske den Alchimisten spielte und damit den Film mit sehr viel Ironie einleitete, wollte an die Zeit erinnern, als Wien noch Zentrum des Weltgeschehens und Hauptstadt einer Großmacht war. Wie immer finden sich bei ihm keinerlei negative Andeutungen über die Habsburgermonarchie, deren Symbole sich durch den ganzen Film ziehen: So fällt einem gleich nach dem Vorspann eine Doppeladler-Fahne ins Auge, der österreichische Adel, präsentiert durch die Fürstin Auersbach, ist weise und zurückhaltend, und auch die strammen Offiziere am Hofball werden von der besten Seite gezeigt.

Als Regisseur erfand Forst bei der großen Ballszene in der Hofburg mit einer raschen Schnitttechnik eine neue Filmsprache für den Tanz. Die normalerweise zirkuläre Darstellung des Walzers und der sich im Kreise drehenden Paare wird durch die ständige Unterbrechung und die vielen kurz aneinander gereihten Sequenzen in eine linearen Bewegung umgewandelt, die Raum und Zeit zu überwinden scheint.⁴⁸⁶ Ein Wunsch, dem auch Forsts Sehnsucht (und die seines Publikums) nach einer heilen Welt entspricht, die er wieder einmal mit viel Aufwand und einer idealen Besetzung auf die Leinwand zauberte.

Volkstheater, der von der Gestapo über mehrere Wochen beobachtet wurde. Siehe Ernst Bruckmüller, *Symbole österreichischer Identität zwischen „Kakanien“ und „Europa“*. (Wien 1997), Seite 41.

⁴⁸² Siehe Bruckmüller, Seite 40f.

⁴⁸³ Moser und Lingen führten diesen versöhnlichen Mentalitätsausgleich schon 1940 sehr erfolgreich in *SIEBEN JAHRE PECH* (Regie: Ernst Marischka) dem Publikum vor.

⁴⁸⁴ Hake, *Annexation*, In: Hake, *Popular Cinema*, Seite 160.

⁴⁸⁵ Vgl. Kapitel 6.2.2. und 6.2.5. dieser Arbeit.

⁴⁸⁶ Siehe dazu Beier, *Utopie im Walzertakt*, In: *Frankfurter Allgemeine*, Seite VI. Als weiterführendes Beispiel nennt Beier die Walzerszene aus *OPERETTE*, in der Jauner mit der Geistinger in einer fast schnittfreien Bilderfolge aus dem Saal durch den Garten in einen Heuhaufen tanzt.

6.2.8. WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942)

Produktionsbedingungen

Karl Hartl sprang in seiner einzigen Wien-Film-Regiearbeit während der nationalsozialistischen Zeit für den erkrankten Eduard von Borsody ein, der das Drehbuch⁴⁸⁷ nach einer „Novelle“ von Richard Billinger und Edmund Strzygowsky gestaltet hatte. Die nur einzelne Episoden behandelnden beiden Texte Billingers sind erst postum erschienen. Der aus der gleichen Gegend wie Hitler stammende „*Inbegriff eines Blut und Boden-Dichters*“⁴⁸⁸ war ein vielbeschäftigter Opportunist,⁴⁸⁹ der auch mehrmals von den Nationalsozialisten ausgezeichnet wurde, zum Beispiel 1943 mit dem Raimund-Preis der Stadt Wien.

Die Rolle des großen Künstlers übernahm wieder einmal Hans Holt.⁴⁹⁰ Der Maskenbildner und Haarkünstler Josef Schober⁴⁹¹ verwandelte ihn durch eine falsche Nase und mehrere Perücken in einen glaubhaften Mozart. Vom leichtlebigen und feschen Burschen verfällt er im Laufe des Films zunehmend zum kranken Mann mit zerzausten Haaren, bis ihn der Tod schließlich erlöst und ihn auf dem Sterbebett zu einem Heroendenkmal erstarren lässt.

Der Filmtitel, ein auf den griechischen Dichter Menander zurückgeführter Vers, war nicht neu. Bereits 1935 hatte der Brite Basil Dean eine Mozart-Biographie *WHOM THE GODS LOVE* (1936) mit einem englischen Ensemble (darunter als einzige „Einheimische“ der frühere Stummfilmstar Liane Haid als Aloysia Weber) an den Salzburger und Wiener Originalschauplätzen gedreht.⁴⁹² Vier Jahre später führte der Österreicher Leopold Hanisch beim an die berühmte Eduard Mörike-Novelle⁴⁹³ angelehnten Film *EINE KLEINE NACHTMUSIK* (1940) Regie, der von Drewniak „*als Beispiel subtiler politischer*

⁴⁸⁷ Borsodys Drehbuch wurde allerdings nicht komplett übernommen. Im Film fehlen einige Szenen. Es gab auch einen von Friedrich Schreyvogel verfassten Entwurf. Siehe Günter Krenn, *Wen die Götter lieben (1942)*, In: Gottfried Schlemmer und Brigitte Mayr (Hg.), *Der österreichische Film. Von seinen Anfängen bis heute*, (Wien 1999), 2. Lg, Seite 6 und Seite 13.

⁴⁸⁸ Zuckmayer, Seite 70.

⁴⁸⁹ Billinger schuf unter anderem die Filmvorlagen für *DER BERG RUFT* (1938), *DIE GOLDENE STADT* (1942) und *TIEFLAND* (1940-1944/1954). Schon 1935 war der Schriftsteller von den Nationalsozialisten wegen „widernatürlicher Unzucht“ kurz verhaftet worden. Nach seiner Freilassung musste er ein lebenslanges Schweigegelübde über den Vorfall ablegen. Siehe Karl Müller, *Probleme männlicher Identität bei Richard Billinger. Homosexualität und Literatur während der NS-Zeit*, In: Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hg.), *Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus* (Wien/Köln/Weimar 1998), Seite 248. Ganz unbekannt dürfte die Festnahme nicht geblieben sein, denn auch Zuckmayer erwähnt sie im Detail in seinem 1943/44 verfassten Geheimreport. Siehe Zuckmayer, Seite 70-72.

⁴⁹⁰ Laut den Memoiren von Axel von Ambesser hatte Hartl vorab ihm die Rolle angeboten. Siehe Axel von Ambesser, *Nimm einen Namen mit A* (Frankfurt am Main/Berlin 1988), Seite 262. Aus den Wien-Film-Akten geht hervor, dass ursprünglich O.W. Fischer Mozart hätte spielen sollen. siehe Klaus Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 – 1945 (München 1994), Seite 334 (Fußnote 164).

⁴⁹¹ Schober musste 1943 einrücken und geriet in Kriegsgefangenschaft, aus der er erst Mitte der fünfziger Jahre wiederkehrte. Siehe Büttner und Dewald, Seite 427.

⁴⁹² Siehe Günter Krenn, *Mozart im Kino*, Filmarchiv Austria (Hg.), Nr. 1/06, Seite 34.

⁴⁹³ Siehe Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag* (Stuttgart und Augsburg 1856).

*Propaganda*⁴⁹⁴ bezeichnet wurde. Durch die Betonung von Mozarts Wirken in Prag wollte man nach der Annexion der Tschechoslowakei 1939 die Zugehörigkeit des neu geschaffenen Protektorats Böhmen und Mähren zum deutschen Kulturkreis betonen. Für die filmische Bearbeitung von Mozarts Musik, gespielt von den Wiener Philharmonikern, sorgte Alois Melichar, der bei WEN DIE GÖTTER LIEBEN diese Aufgabe wieder übernahm. Auch „Spielleiter“ Karl Hartl wurde zum Wiederholungstäter und schuf 1955, im Jahr des Staatsvertrages, den Oskar Werner-Film MOZART, ebenfalls bekannt unter dem Titel REICH MIR DIE HAND, MEIN LEBEN.⁴⁹⁵ Den 1942 entstandenen Hartl-Film mit Hans Holt verkaufte man nach dem Krieg in die USA, wo er umgeschnitten und mit einer Rahmenhandlung versehen wurde. In den Kinos lief er unter dem Titel THE MOZART STORY (1948).⁴⁹⁶

Zeitgenössische Rezeption

Das Andenken an Wolfgang Amadeus Mozart wurde in der Zeit des Nationalsozialismus hoch gehalten, einerseits zur Stabilisierung des an Klassikern interessierten Bürgertums, andererseits zur Stärkung des Kriegs- und Kampfeswillens.⁴⁹⁷ Während der von 28.11. bis 5.12.1941 reichsweit gefeierten Mozart-Woche aus Anlass seines 150. Todestages fand Goebbels für den Kulturkampf im Hinblick auf den Russlandfeldzug diese eindringlichen Worte: *„Seine Musik klingt allabendlich über Heimat und Front. Sie gehört zu dem, was unsere Soldaten gegen den wilden Ansturm des östlichen Barbarentums verteidigen.“*⁴⁹⁸ Während am 5. Dezember 1941, dem sich jährenden Sterbetag Mozarts, im Wiener Musikvereinsaal zu Ehren des *„grossen deutschen Tonschöpfers“*⁴⁹⁹ (Goebbels) das Requiem unter dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler erklang, fielen über Pearl Harbour die Bomben der Japaner. Der dadurch provozierte Kriegseintritt der USA sollte schließlich wesentlich zum Untergang des Dritten Reichs beitragen.

Die Uraufführung des Filmes fand am 5. Dezember 1942 in Mozarts Geburtsstadt Salzburg statt. Das von Goebbels verliehene höchste Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch

⁴⁹⁴ Drewniak, Seite 436.

⁴⁹⁵ Für eine Gegenüberstellung der beiden Hartl-Filme siehe Judith Jennwein, Konstruktion einer österreichischen Identität im Film nach 1945 – ein „Neuanfang“ mit Rückgriffen. Eine Fallstudie anhand der Filme WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942)/MOZART (1955) & MUTTERLIEBE (1939)/DAS LICHT DER LIEBE (1954). (Dipl., Wien 2005), Seite 76-124.

⁴⁹⁶ Für weitere Details zu dem unter der Regie des deutschen Emigranten Frank Wysbar entstandenen Film siehe Cornelia Szabó-Knotik, Der Mann Mozart. Konstruktionen des Schöpfermythos im Film, In: Günter Krenn (Hg.), Mozart im Kino. Betrachtungen zur kinematografischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Wien 2005), Seite 41-45.

⁴⁹⁷ Vgl. auch Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁴⁹⁸ Courtade und Cadars, Seite 101.

⁴⁹⁹ Goebbels in seiner Grußbotschaft anlässlich der Eröffnung der Mozart-Woche am 28.11.1941, zitiert in: Kurt Palm, Mozart, Goebbels, die Marsianer und wir, In: Günter Krenn (Hg.), Mozart im Kino. Betrachtungen zur kinematografischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Wien 2005), Seite 85.

besonders wertvoll“ unterstreicht die herausragende Stellung des Filmes als Produkt der „hohen Kunst“ abseits der Massenunterhaltung sowie seinen „politischen Erziehungswert“. Schon im Vorfeld hatte die Presse einen Film über das „*Schaffen und Leiden eines der größten Deutschen*“⁵⁰⁰ angekündigt. Bei der Wiener Premiere am 8.1.1943 war laut „Wiener Kronen-Zeitung“ in der Scala das Parkett „*wieder bis auf den letzten Platz von verwundeten Soldaten und Rüstungsarbeitern gefüllt*“.⁵⁰¹ Das Publikum zeigte sich begeistert:

„*Das Haus stand vom ersten Augenblick an unter dem Bann der Vorgänge auf der Leinwand und der sie untermalenden Mozartschen Musik und brachte am Schluss dem Spielleiter und den Darstellern stürmische Ovationen*“.⁵⁰²

In einer Emigrantenzeitung aus London liest man, dass dieser Film: „*den echten Österreicher Mozart in einen ‚deutschen Tondichter‘ umfälscht und die ‚Ewigkeit deutscher Musik‘ mit der ‚Ewigkeit‘ des deutschen Reiches vergleicht*“.⁵⁰³

Analyse und Interpretation

Mit dieser Künstlerbiographie sollte dem großen „deutschen“ Komponisten ein filmisches Denkmal gesetzt werden. Allerdings gelingt dies im vollen Maße nur im letzten Drittel des Films im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie. Holts betont wienerische und sympathische Darstellung entspricht weniger dem unnahbaren Genie, dem Stereotyp deutscher Künstlergestalten⁵⁰⁴ in einschlägigen Ufa-Produktionen⁵⁰⁵, sondern zeigt eher „*a very human figure whose uniqueness is less due to his genius than to his childlike persona, banal desires, and often startling Austrian Volkstümlichkeit*“.⁵⁰⁶

Wieder einmal ist es vor allem das Wienerische, das viel vom Charme Mozarts ausmacht und ihn beispielsweise von der einen schwäbisch-pfälzischen Dialekt sprechenden Madame Weber (Annie Rosar) unterscheidet.⁵⁰⁷ So meint der „*Herr Compositeur*“ beim gemeinsamen Essen: „*Das wer’n ma’ schon deixln, wie man bei uns sagt*.“ Weiters verwendet der „*Deutsche*“ seiner Zeit entsprechend auch einige französische Floskeln.⁵⁰⁸

⁵⁰⁰ Filmwelt, Nr. 21/22, Berlin, 10. Juni 1942, Seite 169, zitiert in: Krenn, In: Krenn (Hg.), Mozart, Seite 20.

⁵⁰¹ Wiener Kronen-Zeitung (9.1.1943). Seite 5.

⁵⁰² Das kleine Volksblatt, Wien, 9.1.1943, zitiert in: Grünseid, Seite 141.

⁵⁰³ Zitiert ohne nähere Angaben bei: Rathkolb, In: Baur, Gradwohl-Schlacher, Fuchs (Hg.), Seite 41.

⁵⁰⁴ Siehe zum Beispiel FRIEDRICH SCHILLER – TRIUMPH DES GENIES (1940), Regie: Herbert Maisch.

⁵⁰⁵ Neben Künstlern wurden auch Wissenschaftlerleben gerne als Filmstoff gewählt. Eric Rentschler fasst diese als „*genius films*“ zusammen und gibt folgende Definition: „*The genius film celebrated the past while rewriting history, bending the facts for the sake of flattering fictions, molding German greatness in the image of the Nazi leader*.“ Zitiert in: Eric Rentschler, The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife. (Cambridge/London 1996).

⁵⁰⁶ Robert von Dassanowsky, Wien-Film, Karl Hartl and Mozart: Aspects of the Failure of the Nazi Ideological Gleichschaltung in Austrian Cinema“, In: Austria in Film, Donald D. Daviau (Hg.), Volume 32, Number 4, 1999, Seite 186.

⁵⁰⁷ Luise Weber spricht Hochdeutsch im Gegensatz zum gepflegten Wienerisch der anderen Weber-Töchter.

⁵⁰⁸ Vgl. die Beispiele: „*Maman*“, „*Adieu*“, „*Succès*“, „*Soirée*“.

Anders als in anderen Wiener Filmen spielt fast die Hälfte der Handlung nicht in der Kaiserstadt, sondern zu einem großen Teil in Mannheim (25 Minuten) und in Prag (16 Minuten). Damit wollte man wohl Mozarts Schaffen in einen großdeutschen Rahmen stellen.⁵⁰⁹ Den Schauplatz „Wien“ bringen Szenen im Kaffeehaus⁵¹⁰ oder in der Oper ins Bild, aber auch konkrete Sehenswürdigkeiten wie die Karlskirche, die Gloriette und das Schloss Schönbrunn. Diese Ansichten rufen beim Publikum Reminiszenzen an die Habsburger und an die gute, alte Zeit wach, denn die diaartigen Projektionen erscheinen Mozart am Ende seines Lebens, als er sich während des Komponierens der „Zauberflöte“ und des „Requiems“ an seine glücklichen, von Erfolg verwöhnten frühen Jahre als Wunderkind erinnert.

Die überaus positive und respektvolle Darstellung⁵¹¹ Kaiser Josephs II. mag auf den ersten Blick überraschen, wenn man den Hass Hitlers auf die Habsburger kennt. Doch der Volkskaiser war davon ausgenommen und wurde seit jeher von den Deutschnationalen als Gleichgesinnter verehrt. Die Nationalsozialisten priesen seine Verdienste um das „Deutschtum“. Dabei übersahen sie allerdings, dass Josephs Reformen, wie etwa die Gründung eines deutschen Nationaltheaters anstelle des k.k. Hofburgtheaters, auf die Ideen der Aufklärung zurückzuführen sind.⁵¹² Joseph lässt im Film auf Empfehlung seines Kammerdieners⁵¹³ Mozart einen Auftrag für eine „deutsche“ Oper erteilen. Es wirkt allerdings so, als hätte Mozart zuvor noch nie ein solches Bühnenwerk geschaffen, was nicht den historischen Tatsachen entspricht.⁵¹⁴ Im Gegensatz zu anderen Mozart-Filmen⁵¹⁵ kommt es nie zu einer Begegnung zwischen Kaiser und Komponisten. Dieser beklagt sich auch nie, dass sein Schaffen von den herrschenden Autoritäten zu wenig gewürdigt würde, es sind immer die anderen, die sich für ihn einsetzen. Der Film verzichtet – den nationalsozialistischen Prinzipien getreu – auf jede Form einer von der Hauptfigur geäußerten (durchaus verständlichen) Herrschaftskritik.

Bei der Verfilmung einer Komponistenbiographie spielt die Musikdramaturgie eine wesentliche Rolle. Die Musik entsteht im Film parallel zu den Lebensumständen, was „den

⁵⁰⁹ Eine ähnliche Anspielung findet sich in UNSTERBLICHER WALZER (1939), wo eine Szene im böhmischen Karlsbad spielt.

⁵¹⁰ In einer der Szenen im Kaffeehaus „Zur silbernen Schlange“ wird der Film WIENER G'SCHICHTEN auf Bildebene „zitiert“. Ähnlich wie Moser gelingt es dem Kellner Deinert (Theo Danegger), mit seinen Gästen zu reden und gleichzeitig an anderen Tischen Tipps fürs Karten- und Billardspiel zu geben.

⁵¹¹ Kammerdiener Strack tadelt einen Hofmusiker in Abwesenheit Josephs wegen der falschen Titulierung: „Nicht der Kaiser, sondern Seine Majestät.“

⁵¹² Siehe Hamann, Seite 162-165.

⁵¹³ Strack zum Kaiser: „Warum soll net amal ein Deutscher etwas von Musik verstehen?“

⁵¹⁴ Mozart hatte bereits mit zwölf Jahren seine erste kurze Oper „Bastien und Bastienne“ in deutscher Originalsprache komponiert, danach folgten unter anderem „La finta semplice“ (1769) bis „Idomeneo“ (1781). Diese abendfüllenden Werke hatten italienische Libretti als Grundlage. Siehe Harenberg Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte (Dortmund 1995), Seite 521f.

⁵¹⁵ Vgl. AMADEUS (1984), Regie: Miloš Forman.

Gemütszustand des Komponisten verdoppelt“.⁵¹⁶ Dafür finden sich zahlreiche Beispiele: So wird die Melodie der Arie „An die Geliebte“, die dem liebestollen Wolfgang beim Gedanken an Aloysia eingefallen ist, zu einem Leitmotiv der beiden. Beim Anhören des Librettos zu „Die Entführung aus dem Serail“ kommt ihm der Gedanke, mit Konstanze aus dem Hause Weber zu fliehen. Die erneute Begegnung mit der Angebeteten Aloysia inspiriert ihn zur Arie⁵¹⁷ des Cherubino im „Figaro“⁵¹⁸, und während der Aufführung fliegen die glühenden Blicke zwischen dem dirigierenden Mozart und seiner Muse, von Konstanze eifersüchtig beobachtet, hin und her. Den Höhepunkt erreicht die Mozarts Verehrung für Aloysia bei dem von beiden spontan im Garten der Prager Villa Bertramka vorgetragenen Duett „Reich mir die Hand, mein Leben“ aus „Don Giovanni“. Die anfangs heitere Stimmung des Films, betont durch fröhliche Melodien aus dem Werk Mozarts, wird gegen Ende parallel zur Verschlechterung seines Gesundheitszustandes immer melancholischer und schwermütiger, was schließlich mit der Komposition „seiner“ Totenmesse zum Ausdruck kommt. Alle Lieder und Arien werden entgegen der meisten Originale in deutscher Sprache gesungen.

Die stets bieder mit Häubchen gekleidete Konstanze ist die perfekte Ehefrau und Mutter. Schon bei der ersten Begegnung mit Mozart in Mannheim konzentriert sie sich lieber auf die Hausarbeit als auf ihren Gast. Sie gibt ihm einen selbstgebackenen Kuchen mit auf die Reise. Beim Rendezvous in Wien, für das sie ihre Schwestern herausputzen, beklagt Konstanze ihre vom Scheuern und Waschen roten Hände, lässt vor Aufregung fast die Kipferln verbrennen und betritt schließlich mit Ruß verschmiertem Gesicht das Wohnzimmer. Im krassen Gegensatz dazu steht die schöne und elegante Aloysia, mit der Mozart die gemeinsame künstlerische Arbeit verbindet.

Filmisch wird die lineare Darstellung mehrmals unterbrochen, etwa als sich Mozart während der Premiere des „Don Giovanni“ ausmalt, wie ihn Konstanze gerade verlässt. Die sich von ihm vorgestellten Szenen werden wie im Kino auf den Bühnenvorhang projiziert. Danach kommt es zum formal-ästhetischen Bruch der bisher harmonisch ruhig ablaufenden Bilder. Die überwiegend heitere Atmosphäre verdüstert sich und ist von Todesahnungen erfüllt. Visuell wird dieser Wandel durch eine dunkle Beleuchtung der Szenen, die überwiegend in Innenräumen spielen, betont. Zum Höhepunkt dieser Inszenierung wird die mythische Sterbeszene des Genies.

⁵¹⁶ Szabó-Knotik, In: Krenn (Hg.), Mozart, Seite 35.

⁵¹⁷ Die Arie heißt „Sagt, holde Frauen, die ihr sie kennt“.

⁵¹⁸ Es ist meist nur vom „Figaro“ die Rede. Auf dem eingblendeten Programmzettel liest man groß „Die Hochzeit des Figaro“ und darüber in kleiner Schrift „Le Nozze di Figaro“.

Eine Schlüssepisode davor ist noch der Besuch des jungen Beethoven bei dem schon von Krankheit gezeichneten Meister. Der aus Bonn stammende Musiker entspricht dem deutschen Genie durch sein betont energisches Auftreten weit mehr als sein Wegbereiter. Nach einem kurzen Vorspiel, in dem Beethoven selbstbewusst auch eine Kostprobe seines Werks zum Besten gibt, sprechen die beiden über die Bedeutung der Kunst und die Notwendigkeit, etwas für einen selbst zu schaffen und nicht, weil man es aufgetragen bekommt. Was für Mozart, der immer unter finanziellen Engpässen gelitten hat, undenkbar erscheint, ist für seinen jungen Nachfolger eine naturgegebene Selbstverständlichkeit.⁵¹⁹ „*Der Parallelismus von Beethovens Sendungsbewußtsein und dem Mythos der nationalsozialistischen Staatskunst ist dabei unübersehbar.*“⁵²⁰

Von nationalsozialistischer Ideologie geprägt ist vor allem die Inszenierung der Sterbeszene. In Mozarts Phantasie laufen Passagen seiner erfolgreichen „Zauberflöte“ ab, während im Zimmer seine Freunde Teile aus dem Requiem singen. Mit einer Einstellung auf Mozarts dirigierende Hand, die leblos herab sinkt, scheidet das Genie aus dem Leben. Der Arzt tröstet Konstanze mit dem Satz: „*Wen die Götter lieben, den nehmen sie früh zu sich.*“⁵²¹ Mozarts Sterben wird mit diesen Worten zum Heldentod stilisiert, sein Werk jedoch bleibt unsterblich. Das klassische Zitat ließe sich auch auf die vielen jung gefallenen Soldaten übertragen. Die Großaufnahme seines zum Monument werdenden Hauptes (mit viel Weichzeichner und grellem Licht) blendet über auf die schon zu Beginn des Filmes gezeigten antiken Apollo-Attribute Lorbeer und Lyra. Sie sollen die „*verehrungswürdige Kunst präjudizieren.*“⁵²² Das Genie wird zum Mythos und gleichzeitig vergöttlicht, in einer Zeit, in der der Religion keine Bedeutung gegeben war.

6.2.9. SCHRAMMELN (1944)

Produktionsbedingungen

„*Dieser Film erzählt in freier Anlehnung an historische Begebenheiten und nach Motiven H.G. Kernmayr's von der Entstehung und dem Wirken jenes, nach ihren Begründern, den Brüdern Joh. und Jos. Schrammel genannten Quartettes, das ungezählten Nachfolgern zum Beispiel werden sollte und dessen Name mit der Wiener Volksmusik unlösbar verbunden bleiben wird.*“

⁵¹⁹ Der Originaltext sowie die ursprünglichen Drehbuchversionen dieser Szene finden sich bei Kanzog, Seite 339-341.

⁵²⁰ Hans Krah und Jörg Wiesl, „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine *unheimliche* Begegnung, In: Hans Krah (Hg.), *Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute* (Kiel 1999), Seite 146.

⁵²¹ Das Zitat kommt bereits in Karl Ritters Luftwaffen-Aufrüstungsfilm *POUR LE MERITE* (1938) vor. Eigentlich heißt die Übersetzung im Original: „...*, der stirbt jung.*“ Siehe Kanzog, Seite 342.

⁵²² Krenn, In: Krenn (Hg.), *Mozart*, Seite 20 (Fußnote).

Nach den zahlreichen Filmen über Theatermacher, Operetten- und Opernkomponisten wählte sich die Wien-Film nach DER LIEBE AUGUSTIN wieder klassische Figuren der Wiener Volksmusik zum Thema. Das berühmte Schrammel-Quartett lieferte dafür den idealen Stoff, außerdem jährte sich der Todestag von Johann Schrammel 1943 zum fünfzigsten Male.⁵²³ Ernst Marischka griff die Idee von Hans Gustl Kernmayr, einem „*der besten Stoffaufreißer*“⁵²⁴, auf und schrieb ein stimmiges Drehbuch⁵²⁵, das Géza von Bolváry in der zweiten Hälfte des Kriegsjahres 1943⁵²⁶ unter zunehmend schwierigeren Drehbedingungen verfilmte.⁵²⁷ Davon merkten die Zuschauer auf der Leinwand allerdings nichts. Die Kostüme von Albert Bei sind üppig gestaltet, zahlreiche (Außen-)Aufnahmen (Kamera: Günther Anders) entführen das Publikum in die heile Welt des 19. Jahrhunderts: in die Krieau, zum Heurigen nach Nussdorf, auf die Jägerwiese in den Wienerwald, zum Leopoldsberg mit Blick auf die Donau, in das Etablissement Orpheum, ins typische Kaffeehaus, etc. Die Besetzung mit den „Urwienern“ Paul Hörbiger, Hans Holt, Hans Moser, Fritz Imhoff sowie Marte Harell trug viel zur authentischen Stimmung und diese zum Erfolg des Filmes bei. Die Musik arrangierte wieder einmal Willy Schmidt-Gentner, der neben den allseits bekannten Kompositionen der Schrammeln auch den romantischen Schlager „Man ist einmal nur verliebt“ beisteuert.

Zeitgenössische Rezeption

Vor allem in Wien strömte das Publikum in die Kinos, um den Film SCHRAMMELN zu sehen. Das Lichtspieltheater Scala, in dem am 3. März 1944 die Uraufführung stattgefunden hatte, berichtete noch Wochen später: „*Erstmalig und einzig stehend ist wohl der Erfolg dieses Filmes! In 14 Spielwochen mit 291 Vorstellungen blieb auch nicht ein einziges Plätzchen unbesetzt. 3 restlos ausverkaufte Vorstellungen sind an der Tagsordnung.*“⁵²⁸

Vielleicht war es die lebensecht dargestellte Heurigenatmosphäre, die die Wiener so anzog, denn seit dem 29. Mai 1942 mussten die beliebten und für die Stadt so typischen Ausflugslokale und Buschenschenken kriegsbedingt „bis auf weiteres“ geschlossen halten.⁵²⁹

⁵²³ Siehe Margarethe Egger, Die „Schrammeln“ in ihrer Zeit (Wien 1989), Seite 354.

⁵²⁴ Rudolf Oertel, Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion (Wien/Stuttgart/Zürich 1959). Kernmayr lieferte einen ersten, völlig anderen Szenenauftritt bereits im März 1942, siehe FA, Bestand SCHRAMMELN.

⁵²⁵ Davor gab es eine Drehbuch-Version von Harald Bratt, die aber mit dem Kommentar „*leider nicht gelungen*“ von der Wien-Film-Dramaturgie kritisiert und abgelehnt wurde. Siehe FA, Bestand S. Auch zwei weitere undatierte Filmentwürfe von Otto Bielen und Vineta Bastian-Klinger befinden sich hier. Siehe ebd.

⁵²⁶ Siehe Antel und Winkler, Seite 53.

⁵²⁷ Siehe etwa Rundschreiben der Wien-Film vom 23.9.1943 zum Verhalten bei Fliegerangriff, zitiert in Winkler, Seite 50.

⁵²⁸ Vertraulicher Filmbericht Nr. 10 vom 17.6.1944, zitiert in Drewniak, Seite 441.

⁵²⁹ Siehe Pohanka, Seite 42.

Analyse und Interpretation

Ähnlich wie bei OPERETTE verbindet die Handlung mehrere in Wien sehr populäre Künstlerfiguren, die jedoch in der Realität in keiner Beziehungen zueinander standen: die Schrammeln und die Fiakermilli. Das Heurigenquartett war durch seine spezielle Klangfarbe und Besetzung – zwei Violinen (Johann und Josef Schrammel), (Baß-)Gitarre (Anton Strohmayr) und eine hohe Klarinette⁵³⁰, auch picksüßes Hölzl genannt (Georg Dänzer) – stilbildend und überaus beliebt und erfolgreich. Die bekannte Volkssängerin Fiakermilli war so berühmt, dass sie Hugo von Hofmannsthal sogar in der Richard-Strauss-Oper „Arabella“ auftreten ließ. Im Film ist „Fiakermilli“ ein Pseudonym für Milli Strubel. Ihr richtiger Name Emilie Turecek erschien den Nationalsozialisten wohl zu wenig „deutsch“. Wie schon im Vorspann angedeutet, zählen historische Fakten in dem Film nur wenig.⁵³¹

Im Zentrum steht einmal mehr der seelische Konflikt des Komponisten zwischen ernster und „Schmarrn-Musik“, wie der Familienvater Johann Schrammel seine heiteren, unterhaltenden Werke bezeichnet. Dass einige solcher Musiknummern vom jüngeren Bruder Josef heimlich unter die Leute gebracht werden, löst den Bruderzwist aus. Die selbstbewusste Fiakermilli zwingt die Streithähne durch eine geschickte Finte zu ihrem Glück, sodass es nach der Versöhnung zur Gründung des „*unsterblichen Wiener Musikquartett[s]*“ kommt, allerdings eskaliert dann die Schwärmerei der beiden für ihre Muse zu einem bitteren Liebeskrieg.

Die Fiakermilli auf der Leinwand ist eine selbständige und umschwärmte Künstlerin von zweifelhaftem Ruf. Dennoch überwiegen ihre vielen positiven Eigenschaften. Schließlich ist sie es, die die zerstrittenen Brüder zweimal wieder zusammenführt, wobei man nicht vergessen darf, dass sie auch der Anlass für die letzte aus Eifersucht erfolgte Trennung war. Die resolute Wienerin betont ihre finanzielle Unabhängigkeit (beim Pferderennen wettet sie nicht mit dem Geld ihres reichen Verehrers, sondern mit ihrem eigenen) und agiert entschlossen emanzipiert, wenn „*das Frauenzimmer*“ etwa auf der Trabrennbahn spontan für den Vater als Lenkerin beim Fiakerrennen einspringt und vom letzten Startplatz aus noch siegt.⁵³² Gleichzeitig flirtet sie gerne (lässt sich von dem ihr noch unbekanntem Josef über den Zaun heben, gibt dem verheirateten Johann ein „*Busserl*“) und verdreht mit ihrer natürlichen und verführerischen Art, sehr zum Missfallen aller betroffenen Frauen, den Männern den Kopf. Als Milli jedoch erfährt, dass ihre erste große Liebe Josef eigentlich schon vergeben ist,

⁵³⁰ Im Film spielt Dänzer allerdings meist die Ziehharmoniker.

⁵³¹ Für eine Gegenüberstellung von historischer Wirklichkeit und filmischer Fiktion vgl. Barbara Eger, Wiener Musik und Hans Moser am Filmbeispiel „Schrammeln“ (Dipl. Wien 2005), Seite 106.

⁵³² Bei ihrem Bühnenauftritt im Orpheum trägt Milli zum Fiakerlied sogar Hosen, Sakko und Zylinder, als Kulisse dient eine Ansicht von Wien. Auch Betti und ihre Freundin tragen Hosen, als sie mit dem Velo nach Nussdorf zum Heurigen fahren, allerdings symbolisiert dies weniger die moderne Frau, sondern die junge Generation.

verzichtet sie selbstlos auf ihr privates Glück⁵³³ und heiratet einen anderen. Dabei stellt sie sich selbst als geldgierig und oberflächlich hin,⁵³⁴ um Josef den Abschied leichter zu machen. Das Frauenbild von Johanns Ehefrau Reserl und Josefs Verlobten Betty⁵³⁵ entspricht voll und ganz dem Klischee der (nationalsozialistischen) Zeit. Beide sind brave Hausfrauen, Reserl sogar vierfache Mutter, die sich um ihre Männer und die Wirtschaft kümmern. Dass eine andere Frau, wenn auch ungewollt, ihre Beziehungen zu zerstören scheint, nehmen sie als vom Schicksal gegeben passiv hin, statt die Initiative zu ergreifen. Es versteht sich von selbst, dass sich beide am Ende mit ihren Männern aussöhnen und diese mit offenen Armen empfangen.

Monarchiekolorit schafft unter anderem der kurze Auftritt des Gerichtsvollziehers. Dieser kommt um Johanns Wertgegenstände zu pfänden, aber als Anhänger seiner Heurigenmusik (*„Mehr Kunstfreund als wie Amtsperson.“*) waltet er nicht seines ihm vom Kaiser verliehenen Amtes. *„Wo nichts ist, hat der Kaiser das Recht verloren, da wollen wir die Amtshandlung einstellen.“*

Auffallend elegant sind die Kostüme und die bürgerliche Wohnung der Familie Schrammel, die zwar kein Geld hat, aber dennoch schmuck gekleidet mit Gratiskarten zum Trabrennen geht. Der soziale Unterschied ist nicht durch das Äußere, wohl aber durch die Kameraführung zu erkennen. Die berühmte Fiakermilli sitzt mit ihren wohlhabenden Verehrern oben in einer Loge, die Leute müssen von unten zu ihr hinauf schauen. Josef und Anton ziehen als Straßenmusikanten durch Wien, um die Musik Johanns populär zu machen und kleiden sich dementsprechend *„armselig“* und *„zerfetzt“*, was sofort bemerkt wird. *„Meine Herren, wie schaut denn ihr aus?“* (Reserl zu Josef und Anton).

Die Filmmusik wie die Musik im Film dominieren Werke von Johann und Josef Schrammel.⁵³⁶ Es tönen Walzer, Märsche, Mazurkas und Lieder, alles den Wienern sehr vertraute Melodien aus einer besseren Zeit. Dass der Hit *„Das Herz von an echten Weana“* aus dem Marsch *„Wien bleibt Wien“* das ganze Volk anspricht, illustriert eine bewegte Montage-Szene voller echter Wiener Typen. Vom Hutschenschleuderer zum Stubenmädels, von Schornsteinfegern (mit Peterskirche und Stephansdom als Hintergrund), Büglerinnen, Schneidern und Wäschermädeln, quer durch alle Altersklassen, wird das

⁵³³ *„Dabei habe ich in meinem ganzen Leben noch nie einer Frau den Mann weggenommen und auch nie einem Mädels den Bräutigam. Und ich werde es auch jetzt nicht tun. Und wenn es mein eigenes Glück kostet.“*

⁵³⁴ Fiakermilli erzählt ihrem Publikum mit Blick auf den enttäuschten Josef, der zuvor von ihrer Verlobung mit *„dem reichsten Mann von Wien“* erfahren hatte: *„Ich habe mir gesagt, was ich schon immer gesagt hab: Milli, g'scheit sein. Wenn Du einmal heirat'st, dann entweder einen Fürsten oder einen Millionär.“*

⁵³⁵ Barbara, genannt Betty, war nicht die Tochter von Anton Strohmayer, sondern eine geborene Prohaska, die im Gegensatz zu ihrer passiven Rolle im Film selbst eine aktive Volkssängerin war. Siehe Egger, Seite 73.

⁵³⁶ Im Film wird nur Johann Schrammel als Komponist, Josef als Texter gezeigt. In Wirklichkeit haben aber beide Musik geschrieben. Siehe Egger, Seite 335

populäre Wiener Lied gesungen.⁵³⁷ Das Wienerische und in diesem Fall auch eindeutig Österreichische wurde durch den Text des folgenden Schrammel-Liedes noch betont:

*„Wer no in Wien net war und Linz net kennt,
Wer net in Graz drin schon spazier'n is g'rennt,
Wer Salzburg net hat g'sehn – das Paradies,
Hat kan Begriff davon, was Öst'reich is.“⁵³⁸*

Die letzte Zeile musste auf Befehl der Berliner Reichsfilmkammer noch vor der Premiere in „wie schön's da is“ geändert werden, wobei dies nach dem Krieg wieder rücksynchronisiert wurde.⁵³⁹

Schon viel besser in das „Programm“ der Nationalsozialisten passte das Lied „Der Nachwuchs“, in dem es nach anfänglichen Beschwerden über die jungen Burschen heißt:

*„Aber 's geht nicht nur so weiter
Eines Tages wer'n sie g'scheiter,
mancher Bub wird auch ein Mann,
der 'was Großes leisten kann.
Als beim Militär sich melden [Johann salutiert]
Werden viele gar zu Helden,
Opfern gerne Gut und Blut [greift sich zum Herz]
Siehst, der Nachwuchs, der ist gut.“ [Kameraeinstellung auf Männer in k.k. Uniform]*

Wien und die Wiener werden nicht nur in zahlreichen Liedern besungen und sogar durch die vortragenden Künstler personifiziert: Die Fiakermilli singt: „So wie ich bin, ist auch mein Wien.“ Das soll wohl auch die Opferbereitschaft der Stadt, für die Milli steht, suggerieren.

Wien ist weiters in der Sprache und, wie schon bei den Produktionsbedingungen registriert, in zahlreichen Außenaufnahmen präsent sowie im apotheoseartigen Abschlussbild des Films (hinter dem in Nussdorf auftretenden Schrammelquartett fährt die Kamera auf eine gemalte Wien-Vedute).

Der Film wird in der Literatur oft stereotyp als Durchhaltestreifen bezeichnet, als von den Nationalsozialisten bewusst intendiertes Propagandawerk, um von der entbehrungsreichen Wirklichkeit des Krieges abzulenken. Aus SCHRAMMELN kann man jedoch auch so manche regimekritischen Untertöne heraushören. Für alle jene im Publikum, in denen Österreichsehnsucht und -bewusstsein wach waren oder wieder erweckt worden sind, bestärkte die Beschwörung der einst so glücklichen „Heimat“ die Hoffnung auf ein freies Österreich. Walter Fritz erkennt „immer wieder versteckte kleine Seitenhiebe auf das

⁵³⁷ Die historischen Schrammeln waren aber nicht nur beim gemeinen Volk beliebt, sondern auch bei der Oberschicht – bis in die höchsten Kreise. So spielten sie beispielsweise vor Kronprinz Rudolf. Dieser Aspekt fehlt im Film. Siehe Egger, Seite 174-187.

⁵³⁸ In den im Filmarchiv vorliegenden Drehbüchern finden sich keine Texte der Lieder. Siehe FA, Bestand S.

⁵³⁹ Siehe Markus, Moser, Seite 142f.

herrschende Regime“⁵⁴⁰, so zum Beispiel in der Frage der Fiakermilli: „*Warum sind sie eigentlich so braun, ich meine, so abgebrannt? Der Garten ist doch ganz schattig.*“ Sie bezog sich damit auf Josefs sonnengebräunten Teint. Sicherlich hätte man diesen Satz auch ganz anders formulieren können, ohne die Assoziation zu den braunen, mehr und mehr auf die Verliererseite abgleitenden Machthaber zu provozieren.

Mit diesem Film schuf der Ungar Géza von Bolváry ein „*Zeitdokument und zugleich einen jener Unterhaltungsfilme, die im wahrsten Sinne des Wortes politisch wirkten.*“⁵⁴¹

6.2.10. WIENER MÄDELN (1944/49)

Produktionsbedingungen

Laut eigenen Angaben erhielt Forst nach dem Erfolg von WIENER BLUT direkt von einem Herrn aus Berlin den Auftrag, für die Wien-Film den ersten (und für diese Periode einzigen) abendfüllenden Spielfilm in Farbe zu inszenieren. Der Produzent, Regisseur und Hauptdarsteller verfasste zusammen mit Franz Gribitz das Drehbuch über das Leben des Komponisten Carl Michael Ziehrer und nannte es nach dessen berühmtem Walzer „Wiener Mädeln“.

Für den Prestigestreifen wurden noch im Jahr 1943 3,9 Mio RM⁵⁴² zugesagt, fast doppelt soviel wie für OPERETTE. Die ab Jänner 1944 angesetzten Dreharbeiten mit für Forst ungewöhnlich vielen Außenaufnahmen (rund um die Hofburg, Schönbrunn, Prater) gestalteten sich trotz der immens hohen Geldmittel als äußerst schwierig und zogen sich schließlich bis Februar 1945 hin. Rohstoff- und Arbeitskräftemangel, zahlreiche Unterbrechungen durch Fliegerangriffe und Schlechtwetter, unzureichende Stromversorgung sowie technische Probleme führten dazu, dass große Teile des Films in den vom Bombenkrieg verschonten Prager Studios, den Barrandow-Ateliers, hergestellt wurden. Auch eine Krankheit Forsts führte zu Verzögerungen.⁵⁴³ Der Regisseur gab nach dem Krieg an, dass er „*beschloss [...] den Film, den Deutschen-NAZIS zu stehlen; [es] sollte der erste Film des wiedererstandenen Österreichs werden! Dass das kommen wird, bezweifelte niemand.*“⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Fritz, Im Kino, Seite 208

⁵⁴¹ Holba, Knorr und Spiegel, Seite 43.

⁵⁴² Die tatsächlichen Kosten des Films beliefen sich nach Abschluss der Dreharbeiten im Februar 1945 auf 4.806.629 RM, wobei dies auch nur ein Zwischenbericht war. Siehe Schrenk, Seite 39. Insgesamt kostete der Film 6,5 Millionen Schilling. Siehe Bono, Porträt, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 83 (Fußnote 122).

⁵⁴³ Siehe Schreiben am 11.12.1943 von Prag Film an Wien-Film, In: Wien-Film-Akten, Akt Wiener Mädeln, Nr.

1.

⁵⁴⁴ Forst, Erinnerungen, In: Loacker, Willi Forst, Seite 588.

Für die im Farbfilm nun deutlich stärker wirkenden Kostüme engagierte man den begehrten Modedesigner Fred Adlmüller, der mit seinem Team nicht weniger als 1.750 in Pastelltönen gehaltene Entwürfe gestaltete.⁵⁴⁵

Für ihre erste Filmhauptrolle verpflichtete sich Judith Holzmeister (in den Akten ist auch von Edith Maria⁵⁴⁶ die Rede), ihre „*Haare entsprechend der durch letzte Farbprobeaufnahmen als richtig anerkannten Farbe (Tizianrot) zu färben.*“⁵⁴⁷ Die Rolle ihres auserwählten Ehemanns übernahm Curd Jürgens, der auch im echten Leben Holzmeister 1947 (mit seinem „Mentor“ Forst als Trauzeugen) heiraten sollte.⁵⁴⁸

Zeitgenössische Rezeption

WIENER MÄDELN zählt zu der Gruppe der Überläufer, jener Filme, die während des Dritten Reiches entstanden sind, aber erst nach dessen Untergang fertig gestellt wurden.⁵⁴⁹

Für Forst begann nach dem Krieg eine Odyssee. Die von der russischen Besatzungsmacht beschlagnahmten Negative befanden sich zum größten Teil in Berlin und waren unzugänglich. So entstand 1949 von der Sovexport-Film eine von Forst nicht autorisierte WIENER MÄDELN-Version, die aber bald wieder aus den Kinos der deutschen Sowjet-Zone genommen wurde. Aus Mangel an technischen Einrichtungen musste Forst mit den mühsam zusammengetragenen Farbnegativen in die Schweiz reisen, um diese zu kopieren und schneiden zu können.⁵⁵⁰ Einige Musikaufnahmen waren in den Wirren der letzten Kriegsmonate verloren gegangen, daher musste Willy Schmidt-Gentner mit den Wiener Philharmonikern noch kostspielige Nachaufnahmen machen.⁵⁵¹ Neben dem künstlerischen hatte Forst an der Fertigstellung auch ein rein wirtschaftliches Interesse: Vom Gewinn

⁵⁴⁵ Siehe Fritz und Tötschinger, Maskerade, Seite 130. Steiner meint dazu: „*Auch seine Kostüme unterstrichen den Traumweltcharakter und repräsentierten für die Masse der Menschen etwas, das sie nie erreichen konnten, ihnen aber wie die Vollendung ihrer Sehnsüchte erscheinen musste. In diesem Sinne trifft sich die soziale Funktion des Filmkostüms mit der eines Modellkleids aus dem Salon.*“ Zitiert in: Steiner, Filmbuch Österreich, Seite 46.

⁵⁴⁶ Das RMVP hatte angeordnet, dass Holzmeister den alttestamentarischen Namen ablegen sollte, wogegen sich diese allerdings weigerte. Holzmeister war mit einigen Widerstandskämpfern befreundet und half einer Jüdin unterzutauchen. Siehe Jürgens, Seite 274 sowie 281-284.

⁵⁴⁷ Vertrag, In: FA, Wien-Film-Akten, Akt WM, Nr. 18.

⁵⁴⁸ Ursprünglich war für die Rolle des Grafen Lechenberg der Schauspieler Hans Unterkircher vorgesehen, dessen Vertrag „*infolge Besetzungsschwierigkeiten*“ am 14.7.1944 storniert wurde. Siehe FA, Wien-Film-Akten, Akt WM, Nr. 42. Laut Steiner war Unterkircher der erste Mann von Forsts Ehefrau Melanie, möglicherweise spielten hier persönliche Ressentiments eine Rolle. Siehe Gertraud Steiner-Daviau, Klassiker oder Kitschier? Die Film-Ära des Schauspielers und Regisseurs Willi Forst, In: Wiener Zeitung (21. Februar 2003).

⁵⁴⁹ Auch wenn der Film erst 1949 seine Uraufführung erlebt hat, soll er hier besprochen werden, da die Dreharbeiten des seit 1943 in Arbeit stehenden Projekts bei Kriegsende abgeschlossen waren.

⁵⁵⁰ Siehe Steiner-Daviau, Willi Forst nach 1945, In: Märchen vom Glück, Seite 26f.

⁵⁵¹ Siehe Schilderungen von Schmidt-Gentners Sohn Rolf bei Steiner, Traumfabrik Rosenhügel, Seite 103 sowie Korrespondenz in: FA, Wien-Film-Akten, Akt WM, Nr. 76.

gehörten 50 Prozent der Wien-Film, 20 Prozent der Forst-Film in Liquidation und 30 Prozent Willi Forst selbst.⁵⁵²

Die Premiere fand endlich am 23.12.1949 im Wiener Apollo-Kino statt, der bei Publikum und Kritik sehr erfolgreiche Film erhielt ein Jahr später den begehrten Graf-Sascha-Kolowrat-Wander-Pokal, den höchsten österreichischen Filmpreis. WIENER MÄDELN galt als „*ein kleines Wunder*“⁵⁵³ sowie Meilenstein der österreichischen Filmgeschichte.

Analyse und Interpretation

Wieder einmal ist die zentrale männliche Hauptfigur Ziehrer kein Held, sondern ein an sich selbst zweifelnder, schwacher Künstler.⁵⁵⁴ Es sind andere, die ihn aufmuntern, unterstützen und schließlich zu dem Erfolg führen, den er aus eigener Kraft nicht erreichen würde. Auf der einen Seite steht sein treuer Freund und Diener Engelbert, der seinen Schützling bei jeder Gelegenheit fördert und sich immer für ihn einsetzt. Auf der anderen Seite sind es die Frauen, eben die Wiener Mädeln, die Ziehrer zum vom (weiblichen) Publikum verehrten Komponisten machen. Doch selbst auf dem Zenith seiner Laufbahn als Militärkapellmeister wagt er es nicht, auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung gegen den etablierten und gefeierten „Über-Vater“ Johann Strauß in direkte Konkurrenz zu treten. Lieber verlässt er „sein“ Wien (und die verehrte Klara), um seine Musik, Walzer, Märsche und Operetten auf einer Tournee in Europa⁵⁵⁵ bekannt zu machen. Zu dem künstlerischen Konflikt gesellt sich der persönliche. Wieder einmal steht der Mann mit zwei Frauen, dem guten Kameraden und der späteren Ehefrau (Mizzi) sowie der vergötterten Muse (Klara), in einer Dreiecksbeziehung, in der schließlich die Gattin die Oberhand behält.⁵⁵⁶

Höhepunkt des Films ist der Musikwettstreit während der Weltausstellung 1880 im damals dänischen Christiania⁵⁵⁷, zu der Ziehrer als „Retter“ der musikalischen Ehre Wiens gerufen wird. In einer elf Minuten dauernden Szene triumphiert das in den feschen dunklen Deutschmeisteruniformen spielende Orchester Ziehrers über die moderne, amerikanische Big Band in den schmucken weißen Monturen unter der Leitung von John Cross⁵⁵⁸. Der „Sieg“

⁵⁵² Siehe Steiner-Daviau, Willi Forst nach 1945, In: Märchen vom Glück, Seite 26.

⁵⁵³ Wiener Mädeln westlich und östlich, In: Die Presse, 26. Februar 1959., zitiert in: Bono, Porträt, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 83.

⁵⁵⁴ Für Hake steht diese „*crisis of masculinity*“ für „*the experience of annexation*“. Siehe Hake, Annexation, In: Hake, Popular Cinema, Seite 168.

⁵⁵⁵ Sierek weist daraufhin, dass die Tournee Ziehrer nur in das zur Zeit der Dreharbeiten von Nationalsozialisten besetzte oder mit ihnen verbündete Europa führt. Sie endet schließlich in Berlin. Sierek, Wien, In: Kinoschriften, Seite 115.

⁵⁵⁶ Das Beziehungsmodell entspricht dem von OPERETTE.

⁵⁵⁷ Die Weltausstellung fand eigentlich in Chicago statt, wurde aber für den Film in das von den Nationalsozialisten besetzte Dänemark verlegt. Christiania ist die spätere norwegische Hauptstadt Oslo.

⁵⁵⁸ Die Rolle steht für John Philipp Sousa, dessen Melodien in dem Medley auch zitatweise verwendet werden. Sousa wurde aber als Jude vom RMVP aus dem Drehbuch gestrichen. Siehe Forst, Erinnerungen, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 590.

über die anfangs als unschlagbar eingeschätzten Gegner gelingt aber erst in dem Moment, als die beiden von Ziehrer begehrten Frauen im Sissi-Look gemeinsam den Walzer „Wiener Mädeln“ singen und so durch ihren Charme das Publikum für sich gewinnen können. Oder wie es Michael Wedel formuliert hat,

„der männlich-ödipale Handlungskonflikt wird durch die wieder zusammentretenden Elemente von Melodie und Stimme, musikalischer Darbietung und szenischer Inszenierung in einer letzten Allegorie der (internationalen) Wirkungsmacht der Operette transzendiert.“⁵⁵⁹

Forsts Film wird sehr unterschiedlich eingeschätzt. Karl Sierek hat in seiner Analyse von Szenen, in denen Ziehrer an der Übermacht des Walzerkönigs zu zerbrechen droht (sogenannte Ultimo- und Muschelgrotte-Passagen), die latent vorhandene Verwandtschaft der Kameraführung mit der zeitgenössischen nationalsozialistischen Bildästhetik herausgearbeitet.⁵⁶⁰ Auch für Stefan Grisseemann dominiert in dem Film der *„Konformismus – in der Schauspielerführung, der Zeichnung der Helden, im Frauenbild und in seiner Fremdenfeindlichkeit – [er] ist stärker als Forsts kleine Rebellion.“⁵⁶¹*

Dabei finden sich zahlreiche „rebellische“ Andeutungen. Am stärksten treten diese in der oben erwähnten letzten Szene auf. Von den auf der Weltausstellung anwesenden Wienern wird vom bevorstehenden Kampf gesprochen. Darauf Ziehrer: *„Sie reden immerzu von einem Sieg? Wen soll ich denn besiegen? Ich sehe weit und breit keinen Gegner.“* Nachdem er einem Konzert von Cross zugehört hat, befürchtet er jedoch einen *„harten Kampf“*. Die kulturelle Überlegenheit der Wiener am Ende ist aber keine beinharte Niederlage für den Gegner, sondern verwandelt sich in ein versöhnliches Zusammenspiel, indem Cross mit seiner Band in das Lied der „Mädeln“ einstimmt. Das Publikum durchbricht tanzend die Absperrung, die Musik verbindet die beiden „Feinde“, die sich zum Zeitpunkt der Dreharbeiten immerhin an der Front in erbitterten Kämpfen gegenüber standen.

Bemerkenswert österreichisch dabei sind die Symbole. Fast in jeder Szene, in der man den dirigierenden Ziehrer sieht, weht deutlich eine Fahne mit dem Doppeladler, entweder die Rot-Weiße Wiens oder das kaiserliche Wappentier schwarz auf gelbem Grund. Dieses Signum der Habsburgermonarchie zusammen mit den k.u.k. Deutschmeisteruniformen repräsentiert eindeutig den Glanz und die Macht der vergangenen Zeit.⁵⁶²

⁵⁵⁹ Wedel, In: Loacker (Hg.), Willi Forst, Seite 378.

⁵⁶⁰ Siehe Sierek, Wien, In: Kinoschriften, Seite 118-139.

⁵⁶¹ Stefan Grissemann, Wiener Mädeln, In: Gottfried Schlemmer und Brigitte Mayr (Hg.), Der österreichische Film. Von seinen Anfängen bis heute (Wien 1999), 2. Lg., Seite 5.

⁵⁶² In einer 1941 herausgegebenen Verordnung hieß es: *„Verboten war es, in Filmen zu zeigen: rauchende Personen, Karikierung eines Lehrers, Habsburger, k.u.k. Offiziersuniformen, kinderlose Ehen, Berlin von einer negativen Seite, Berliner Dialekt sprechende Personen, Film im Film, uneheliche Kinder, Katastrophen“*, zitiert in: Fritz, Im Kino, Seite 200. Die Kapellmeister der Deutschmeister hatten allerdings nie den Rang eines

Auch in einigen der unzähligen Zwischentitel klingen patriotische Töne durch: In einer Zeitungsnotiz aus dem Wiener Journal liest man über den Erfolg des Komponisten in Paris: „*Ziehrer ist heute der beste Botschafter seines Vaterlandes in der Welt. Wien, die ewige Stadt der Musik und der Melodie, hat in ihm den bisher sympathischsten Vertreter gesandt.*“

Von Österreich, dem „Vaterland“ Ziehrers, ist mehrmals unterhalb oder oberhalb des eingblendeten Hauptartikels in Kurzmeldungen zu lesen.⁵⁶³ Wessen Repräsentant Ziehrer ist, wird nochmals betont, als der Kapellmeister kurz vor dem entscheidenden Konzert mit einer Absage droht und daraufhin gemahnt wird: „*Sie können jetzt nicht weg. Es geht um Wien!*“

Wien oder dessen Mythos ist auch außerhalb der Kaiserstadt allgegenwärtig. Beim Wiedersehen mit Klara in Christiana spricht diese von ihrer Sehnsucht nach Wien, in der sie aufgrund der diplomatischen Tätigkeit ihres Mannes seit sieben Jahren nicht mehr war – genau so lange dauerte bereits die Zeit der „Besetzung“ Wiens durch die Nationalsozialisten. Die „zwei Vertriebenen“ werden in ihrem „Exil“ aber durchaus Heimatgefühle verspüren, denn wie Graf Lechenberg bemerkt: „*Hier werden sie sich kaum fremd fühlen. Wohin sie schauen und hören ist Wien.*“ Tatsächlich wurden auf dem Ausstellungsgelände typische Wiener Szenerien nachgebaut, der Heurige und der Stephansdom, vor dem die Ziehrer-Kapelle postiert ist. Im Gegensatz dazu stehen die modernen Hochhäusermodelle der Amerikaner, wie es die allerdings Ende des 19. Jahrhunderts auch in den USA noch nicht gegeben hat. Wollte man mit diesem Anachronismus auf den Unterschied des traditionellen alten Österreichs zum modernen Amerika verweisen? Oder wird damit die von den Nationalsozialisten eingeleitete Modernisierungswelle in optischen Gegensatz zum altmodischen Österreich gestellt? Gerhard Vana dagegen sieht in der Bildkomposition eine Darstellung der technisch weit überlegenen Kriegsgegner als kulturelle „Parvenüs“, was dem unter den Luftangriffen leidenden Publikum Genugtuung verschaffen sollte.⁵⁶⁴ Ein Beispiel dafür, wie unterschiedlich die Unterhaltungsfilme aus jenen Jahren gedeutet werden können, wenn man sie nach politischen Inhalten untersucht.

Eine wichtige Rolle spielt wieder einmal die Musik, die mittels „*musikalisch-optische[m] Verklammerungsverfahren*“⁵⁶⁵ den filmischen Ablauf der Handlung auch bei zeitlichen und räumlichen Sprünge zusammenhält. Durch den Einsatz typischer Wiener Musik wird auch im

Offiziers. Siehe Stefan Vajda, *Mir san vom k.u.k. – Die kuriose Geschichte der österreichischen Militärmusik* (Wien/Heidelberg 1977), Seite 5-24. Dennoch ist die Betonung dieses militärischen Kleidungsstücks aus der Monarchie sehr auffallend.

⁵⁶³ Natürlich ist nicht nachweisbar, ob diese Österreich-Einschübe die Zensur durch die Nationalsozialisten passiert hätten.

⁵⁶⁴ Siehe Gerhard Vana, *Wiener Muff und Wiener Mädels. Oskar Strnads Kulissen zu MASKERADE*, In: Armin Loacker (Hg.), *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien* (Wien 2003), Seite 383f.

⁵⁶⁵ Sierek, *Wien*, In: *Kinoschriften*, Seite 117.

Ausland der „Zustand Wien“ projiziert, etwa in Berlin, wo auf der Bühne Ziehrers Operette aufgeführt wird oder in Christiana, wo man beim importierten Heurigen Schrammelmusik hört.

Diese Dominanz Wiens sollte wohl nach Forsts Intentionen dem Publikum die Bedeutung der Stadt in einer anderen Zeit in Erinnerung rufen, den Glauben an sie wiedererwecken und den Willen zum Ausharren und Überleben stärken. Letzteres entsprach auch Goebbels Absichten. Außerdem konnte die unter den täglichen Angriffen leidende Bevölkerung zumindest hundert Minuten lang in eine bunte Märchenwelt flüchten. Zusätzlich standen bei der Absegnung des Projekts für den wirtschaftlich denkenden Reichspropagandaminister die zu erwartenden Deviseneinnahmen und der Prestigegewinn durch die aufwendige Produktion im Vordergrund. Die Welt sollte sehen, wozu der deutsche Film trotz der schlechten militärischen Lage immer noch fähig war.

So weit sollte es wegen des baldigen Kriegsendes nicht mehr kommen. Doch auch die Regierung der Zweiten Republik verwendete den Film für Propagandazwecke. Als man während der Besatzungszeit von offizieller Seite massiv damit begann, ein neues Österreichbewusstsein zur Schau zu stellen, kam die verspätete Uraufführung des Films wie gerufen. Stefan Grissemann fasst diese Doppelfunktion von WIENER MÄDELN folgendermaßen zusammen:

„Forsts Erzählung ist grundsätzlich zweischneidig: zwischen Selbstüberschätzung und Selbstzweifel, zwischen Hochkultur und Boulevard, zwischen Krieg und Nachkrieg. Was dieser Film einem mitzuteilen hat, muß man zwischen den Zeilen lesen. Nichts ist sichtbar, alles verschüttet. Der Propagandaanteil von WIENER MÄDELN liegt in seiner Verdrängung.“⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ Grissemann, Seite 17.

7. Die politische Funktion der „Wiener Filme“

„Das eskapistische Kino ist immer ideologisch, eindeutig ist es fast nie: Die Genres offerieren ambivalente Angebote auch noch im Stadium ihrer propagandistischen Überformung.“
Rainer Rother⁵⁶⁷

Selbst wenn die Filme alle einem Genre zugeordnet werden können, sind sie doch in ihrer Machart und Wirkung sehr unterschiedlich. Aus ideologischer Sicht am problematischsten erscheinen die beiden Werke des Opportunisten E.W. Emo, UNSTERBLICHER WALZER und DER LIEBE AUGUSTIN. Beide Filme vermitteln die vom nationalsozialistischen Regime geforderten Ideale und Werte. Géza von Bolváry inszenierte mit SCHRAMMELN einen ambivalent zu deutenden „Durchhaltestreifen“, mit seinen WIENER G’SCHICHTEN aus dem Kaffeehausmilieu einen der so genannten Anschlussfilme mit hohem Unterhaltungswert. Letzteres trifft auch auf Hubert Marischkas WIR BITTEN ZUM TANZ zu. Hans Thimigs gut gemachte Raimund-Biographie BRÜDERLEIN FEIN wird von der Melancholie des Hauptdarstellers umschattet, der Regisseur vermied es geschickt, den Dichter auf der Leinwand linientreu zum „großdeutschen“ Künstler zu verklären. Ähnliches gelang zum Teil auch Karl Hartl, der mit seinem eigentlich eher dem Historiengenre zuzuordnenden Zufalls-Film über Mozart, WEN DIE GÖTTER LIEBEN. Mit dem Geniekult im letzten Drittel des Filmes unterwarf er sich allerdings den ästhetischen Idealen der Nationalsozialisten.

*„Forst-Filme waren ein Genre für sich.“*⁵⁶⁸ Bei Willi Forst, dessen Trilogie durch die perfekte künstlerische Beherrschung des filmischen Handwerks heraussticht, finden sich die meisten pro-österreichischen Anspielungen sowie eine gewisse Verweigerung, sich den ideologischen Ansprüchen und Vorgaben des Goebbels-Apparates gänzlich unterzuordnen. So drehte er etwa typische Rollenbilder um und betonte die Unabhängigkeit der starken Frau und das Unheroische beim Mann (OPERETTE und WIENER MÄDELN). In WIENER BLUT arbeitete er mit viel Humor die Unterschiede zwischen den „Reichsdeutschen“ und Wienern heraus, wobei die Vorzüge der hiesigen Mentalität deutlich überwiegen. Dabei bediente er sich – wie all seine Kollegen – bestimmten gängigen Klischees.

Je nach Lesart legt die Untersuchung der Wiener Filme der Wien-Film während der nationalsozialistischen Ära widersprüchliche Tendenzen und ihre Mehrdeutigkeit offen. Die hier besprochenen Filme waren unbestritten ein Teil der bewusst gelenkten Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten. Die Behauptung, dass Wien „als einzige

⁵⁶⁷ Rother, Nationalsozialistischer Film?; In: Bohrer und Scheel (Hg.), Merkur, 1115.

⁵⁶⁸ Drewniak, Seite 82.

*Filmstadt des Reiches, Narrenfreiheit für unpolitische Filme*⁵⁶⁹ genoss, ist eine Legende. Dagegen spricht die permanente Kontrolle, Steuerung und Abhängigkeit der Filmproduktion durch und von Berlin. Neben der propagandistischen Funktion einer Flucht in eine heile Welt und der Ablenkung von der durch den Krieg getrübbten Gegenwart waren die Filme auch wichtige Devisenbringer sowie positiver Imageträger im Ausland. Weiters transportierten die Filminhalte durchaus Normen und Werte im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, so etwa das traditionelle Rollenbild der opferbereiten (Ehe-)Frau, die sich dem Mann unterzuordnen hat, oder das Miteinander in einer brüderlichen Volksgemeinschaft. Manche lieferten krass diffamierende Feindbilder, vermieden jegliche Herrschaftskritik, waren bar aller Religiosität, werteten die Habsburger-Monarchie ab und machten den österreichischen Adel oft lächerlich. Und auch die „historische Logik“ des Anschlussgedankens wurde als unterschwellige Botschaft an den Mann, das heißt den Zuschauer, gebracht.

*„Die scheinbar politisch unverbindlichen Produktionen der ‚Wien-Film‘ waren nicht Resultate einer Sonderstellung, erobert durch wienerisches Widerständlertum, durch phantasiegespeiste Distanz von Berlin und durch charmant garnierte Verweigerung, sondern eine sehr gezielte Maßnahme der NS-Filmproduktion.“*⁵⁷⁰

Jerzy Toeplitz' Behauptung, dass in den Jahren der Hitlerherrschaft kein „Anflug von Protest“⁵⁷¹ in den Filmen zu finden ist, weil dieser „nicht erscheinen konnte“⁵⁷², ist nicht ganz korrekt. In einigen Streifen findet man sehr wohl Andeutungen einer Antihaltung, die sich nach dem Krieg dankbar als „Widerstand“ verkaufen ließen. Frank Stern interpretiert diese kleinen, rebellischen Gesten der Filmemacher so: „Subversion meint hier nicht so sehr eine politische Diversion, sondern eine interpretierbare Ironisierung der gesellschaftlichen Realität.“⁵⁷³ Diese musste nicht unbedingt durch die Handlung deutlich werden, sondern konnte auch durch filmische Mittel wie die Ästhetik, Körpersprache, winzige Details, die Geschlechterbeziehungen und Ähnliches ausgedrückt werden.⁵⁷⁴ Auch dafür konnte eine Reihe von Beispielen in den behandelten Filmen nachgewiesen werden: Neben einigen Zitaten aus den Filmdialogen seien etwa die emanzipierte und unabhängige Zeichnung so mancher Frauenrolle (Kaffeehausbesitzerin Christine Lechner, Marie Geistinger, Fiakermilli), das Bewusstmachen der Inszenierung (bei Forst), die Bewahrung des Wienerischen, nicht nur

⁵⁶⁹ Roman Herle, *Die 9. Seligkeit. Licht und Dunkel des Films* (Wien/München 1962), Seite 146.

⁵⁷⁰ Frankfurter, In: Waechter-Böhm (Hg.), Wien, Seite 189.

⁵⁷¹ Toeplitz, Bd. 3, Seite 273.

⁵⁷² Ebd., Seite 273.

⁵⁷³ Frank Stern, *Maskeraden. Unterhaltung zwischen Verbot, Anpassung und Subversion: Wien-Film und Ufa 1933-1945*, In: *Filmarchiv Austria* (Hg.), Nr. 52, 4-5/08, Seite 62.

⁵⁷⁴ Siehe ebd., Seite 62.

durch die Sprache, sondern auch durch Gestik, und dessen Abgrenzung zum „Reichsdeutschen“ als Beispiele angeführt.

Dass Goebbels durchaus Verständnis für subversiven Witz hatte, beweist ein Eintrag, der sich auf eine Darbietung von Heinz Rühmann in dem Film DER GASMANN (1940/1941) bezieht:

*„Wir haben eine Reihe von Gauleitern, die gänzlich humorlos sind. Sie glauben, die Stimmung leide unter harmlosen Späßen, die sich eventuell auch einmal an den Institutionen der Partei und des Staates reiben könnten. Das ist natürlich nicht der Fall.“*⁵⁷⁵

Der Reichspropagandaminister war sich absolut bewusst, dass es, um die Leute bei Laune zu halten und eine positive gute Stimmung zu bewahren, solcher filmischer Ventile zum Ablassen von Ärger und Unmut bedurfte. Deswegen hat er wohl über so manche im Nachhinein *„als subversiver Akt nationaler Selbstbehauptung“*⁵⁷⁶ interpretierbare Textzeile hinweg gesehen.

Das überaus positive Wien-Bild mit all seinen immer wiederkehrenden Klischees, das so sehr an Ruhm und Glanz der „guten, alten Zeit“ erinnert und in Wahrheit doch nur ein Mythos war, wurde im Altreich, aber auch im Ausland überaus geschätzt. Das dürfte ein Grund gewesen sein, warum Goebbels und Hitler die filmische „Glorifizierung“ der ihnen eigentlich verhassten Stadt geduldet haben.

Claudia Preschl formulierte in diesem Zusammenhang die Frage, *„inwieweit der Wien-Mythos sich in den sogenannten Wiener Filmen in seinem steten Hang zur Habsburgernostalgie gegen ‚Modernität‘ bzw. gegen einen ‚modernen‘ Lebensstil stellte, um damit eine gewisse Antihaltung gegen ‚Großdeutschland‘ zu demonstrieren.“*⁵⁷⁷

Doch diese scheinbare Widersprüchlichkeit entsprach im Grunde den nationalsozialistischen Wertvorstellungen, die sich zwischen straff gelenkter Modernisierung (Wirtschaftsaufschwung) und deutschtümelnder Rückbesinnung auf althergebrachte (heidnisch-germanische) Ideale bewegten. *„Gerade diese Verschränkung von revolutionären und traditionellen Elementen, das Nebeneinander und Durcheinander von Modernisierung und Antimoderne gab dem Nationalsozialismus seinen irrlichtenden Charakter.“*⁵⁷⁸ Die Rückwärtsgerichtetheit, die sich besonders im nationalsozialistischen Kunstverständnis zeigt,

⁵⁷⁵ Goebbels, Tagebucheintrag vom 28.9.1941, zitiert in: Moeller, Seite 261.

⁵⁷⁶ Tillner, In: Beckermann und Blümlinger (Hg.), Seite 176.

⁵⁷⁷ Claudia Preschl, Gib dem Publikum, was es will. Der Filmstar Paula Wessely, In: Ruth Beckermann und Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996), Seite 152.

⁵⁷⁸ Ernst Hanisch, Die regressive Modernisierung des Nationalsozialismus in Österreich und die Funktion der Kunst, In: Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hg.), Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus (Wien/Köln/Weimar 1998), Seite 21.

lässt sich auch auf den Wiener Film übertragen, in dem das regressive Vergangene eine Hauptrolle spielt.

Unbestritten ist die Kontinuität des Genres und seiner Protagonisten vom Ständestaat bis in die Zweite Republik. Dies erkennt man unter anderem anhand des Überläufers WIENER MÄDELN und an den zahlreichen Wiederholungen solcher Wiener Filme im TV bis zum heutigen Tag. Zur Förderung eines neuen Österreich-Bewusstseins bediente sich die Regierung nach dem Krieg selbstverständlich auch des Wiener Films. Sie fand in ihm einen idealen Hort der Erinnerungen an die so lange von der Landkarte verbannte Heimat. Die Betonung des Österreichischen wurde nach 1945 gerne als „antifaschistisch“ verstanden, dabei ging es den Filmemachern während des Dritten Reiches wohl eher um einen „Österreich-Patriotismus“ im Sinne einer Abgrenzung zu den „Großdeutschen“. Außerdem ist anzumerken, dass im Wiener Film in erster Linie die Stadt im Vordergrund steht und nicht Österreich, das Land, dessen Hauptstadt Wien einmal war. Es wäre daher vermessen, ein nationales Bewusstsein aus den Filmen herauslesen zu wollen. Ein Tiroler Kinogehrer fand hier bestimmt keine Identifikationsmöglichkeiten. Für das Wiener Publikum jedoch konnte die Betonung der einstigen kulturellen Bedeutung seiner Heimatstadt durchaus identitätsstiftend wirken.

Dies steht wiederum im Gleichklang mit der „von oben“ bewusst geduldeten Kulturpolitik Wiens im Dritten Reich, die Einiges zur Nichtbewältigung der politischen Vergangenheit beigetragen hat.

„Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass die Schirachsche ‚alt-österreichische Hochkulturoffensive‘ und die Stärkung eines – in Wien zentrierten – Kulturbewusstseins mit dazu beigetragen haben, eine selbstkritische Aufarbeitung der eigenen, österreichischen Verantwortung am Faschismus, Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg sowie am Holocaust zu verhindern.“⁵⁷⁹

Zusammenfassend kann man zu dem Schluss gelangen, dass die Wirkung der Filme von dem einzelnen Zuschauer abhängig war. Er blickt im Kino wie in einen Spiegel, und sieht so vieles, was er sehen will. Wenn einer in diesen Filmen die Bestätigung der nationalsozialistischen Werte suchte, konnte er sie finden. Wer sich einfach nur einen charmanten, unterhaltenden Film erhoffte, wurde ebenfalls befriedigt. Bei den Wienern, die unter den „herrschenden Piefkes“ litten, konnte ein Wiener Film durchaus ein gewisses Überlegenheitsgefühl auslösen. Was nach dem Krieg gerne als verstecktes Österreich-Bewusstsein ausgelegt wurde, war für Goebbels nur ein notwendiges Instrument zur Herrschaftsstabilisierung, weil man mit solch kalkulierten Freiräumen die Menschen eher ruhig zu halten vermochte. Ein jüngerer

⁵⁷⁹ Rathkolb, Künstlereliten, Seite 77.

Publikum, das diese heute als „harmlos“ geltenden Filme im Nachmittagsprogramm erlebt, sieht sie mit völlig anderen Augen. Der Film bleibt immer derselbe und wird dennoch im Lauf der Zeit durch den Betrachter ein anderer. Die in dem Werk versteckten Absichten und Tendenzen werden nicht oder kaum mehr wahrgenommen.

“You can change a film not only by editing but also by your own reading.”⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Hüttner, In: Austria in Film, Seite 211. Vgl. dazu auch folgendes Zitat: *“Whether or not [...] entertainment films in the Third Reich also contain propaganda, however subliminal, depends largely on the viewer.”* Zitiert in: Karl-Heinz Schoeps, Literature and Film in the Third Reich (New York 2004), Seite 218.

ANHANG

Filmographie*

Wiener Filme der Wien-Film-GmbH zwischen 1939 und 1945

Unsterblicher Walzer (1939)

Regie: E.W. Emo

Produktion: Emo-Film Wien

Herstellungsleiter: Karl Künzel

Buch: Friedrich Schreyvogel, Karl Köstlin (Idee)

Kamera: Hans Schneeberger, Hans Staudinger (Assistent)

Musik: Alois Melichar nach Motiven von Johann Strauß Vater, Johann Strauß Sohn, Josef Strauß, Eduard Strauß

Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker

Kostüme: Ernie Kniepert

Architektur: Julius von Borsody

Schnitt: Munni Obal

Länge: 98 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Paul Hörbiger (Johann Strauß Vater), Maria Andergast (Lina Strauß), Hans Holt (Josef Strauß), Friedl Czepa (Regine Endlweber), Fred Liewehr (Johann Strauß Sohn), Dagny Servaes (Anna Strauß Mutter), Gretl Theimer (Emilie Trampusch), Fritz Lehmann (Eduard Strauß), Karl Skraup (Konzertmeister Amon), Rudolf Carl (Piskacek), Kurt von Lessen (Graf Jublinoff), Wilhelm Schich (Haslinger), Fritz Imhoff (Magistratsrat), Hans Böheim (Saaldiener), Karl Heinz Kaiser jr. (junger Josef Strauß), Karl Kalwoda jr. (junger Johann Strauß), Hans Unterkircher (Beamter), und viele andere.

Uraufführung: 24. August 1939

Schlagzeilen der Illustrierten Kronen-Zeitung, Wien: Der Reichsaußenminister in Moskau/ Deutsche Verkehrsflugzeuge von polnischer Flak beschossen/ Ungeheuerliche Verbrechen an Volksdeutschen in Polen **

Kategorisierung laut Albrecht: E-Film ***

Prädikat: küw ****

* Alle Angaben nach Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs (Stuttgart 1969); Bettina Fibich, Das Projekt „Filmstadt Wien“ (Dipl., Wien 2000); Kurt Krenn, Die Kulturfilme der Wien-Film 1938-1945. Der kulturpolitische Film (Wien 1992); Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003).

** Um die Filme in ihren unmittelbaren zeithistorischen Kontext zu stellen, wurden von den Uraufführungstagen Schlagzeilen aus der (Illustrierten) Kronen-Zeitung sowie aus in dieser veröffentlichten Wehrmachtsberichten herausgesucht.

*** E-Filme: Filme ernster Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion; H-Filme: Filme heiterer Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion; A-Filme: Filme aktionsbetonter Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion; P-Filme: Filme mit manifester politischer Grundhaltung ohne Rücksicht auf ihren sonstigen Inhalt und ihre Grundhaltung.

**** Prädikate: Kbw: künstlerisch besonders wertvoll; Kü: künstlerisch; Küw: künstlerisch wertvoll; Kuw: kulturell wertvoll; Sbw: staatspolitisch besonders wertvoll; Skbw: staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll; Sw: staatspolitisch wertvoll; Vb: volksbildend; Vw: volkstümlich wertvoll;

Beifilm: Von Ohr zu Ohr (Thema: Telefon, unauffindbar)

Inhaltsangabe:

Blick auf die Künstler-Dynastie Strauß mit einem herausragenden Ensemble der Wien-Film

Im Vordergrund steht der Konflikt zwischen Johann Strauß Vater und seinen Kindern Johann, Josef und Eduard. Der Walzerkönig möchte nicht, dass seine Söhne ebenfalls Musiker werden und verlässt schließlich seine Familie, um mit seiner Geliebten zu leben. Der inzwischen erwachsene Johann Strauss Sohn widersetzt sich aber und wird erfolgreicher als sein Vater, der schließlich stirbt. Josef Strauß gibt seinen dem Vater zuliebe erlernten, „anständigen“ Beruf als Ingenieur auf, um sich ebenfalls dem Komponieren von Walzern zu widmen. Er leidet aber unter seiner Rolle als ständiger Stellvertreter seines erfolgreichen Bruders, was zu einem bösen Streit aller Brüder führt. Der treue Konzertmeister Amon, der schon mit dem Vater zusammengearbeitet hatte, versöhnt die erfolgreiche Strauß-Familie.

Wiener G'schichten (1940)

Regie: Géza von Bolváry

Produktion: Styria-Film im Auftrag der Wien-Film

Produktionsleitung: Heinrich Haas

Buch: Ernst Marischka, Harald Bratt nach einem Originalstoff von Hans Gustl Kernmayr

Kamera: Willy Winterstein

Musik: Bruno Uher, H. v. Frankowsky

Kostüme: Herta Broneder, H. Chalusch, Toni Mautner

Architektur: Hans Ledersteger, Ernst Richter

Schnitt: Hans Wolff

Länge: 100 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Marte Harell (Christine Lechner), Paul Hörbiger (Ferdinand), Hans Moser (Josef), Siegfried Breuer (Egon v. Brelowsky), Oskar Sima (Stanglberger), Fritz Imhoff (Grünberger), Hedwig Bleibtreu (Baronin Neudegg), Olly Holzmann (Mizzi), Hans Schott-Schöbinger (Komponist Fritz Seidl), Egon von Jordan (Carlo), Alfred Neugebauer (Hofrat Kümmler), und viele andere.

Uraufführung: 8.8.1940 in Berlin; 26.8.1940 in Wien

Illustrierte Kronen-Zeitung, Wien, Schlagzeilen und Schlagworte aus dem Wehrmachtsbericht: Baldur von Schirach Reichsstatthalter und Gauleiter von Wien. Ein deutsches Kriegsschiff hat 30.000 BRT feindlichen Handelsschiffsraum in überseeischen Gewässern versenkt. Englische Flugzeugfabriken und Rüstungsbetriebe bombardiert.

Kategorisierung laut Albrecht: H-Film

Prädikat: küw, vw

Beifilm: Donauabwärts von Wien bis zum Schwarzen Meer

Inhaltsangabe:

Romanze in einem Wiener Kaffeehaus im Jahr 1905

Im Kaffeehaus Fenstergucker bedienen die beiden Kellner Ferdinand und Josef ihre Stammgäste mit dem typischen Wiener Charme. Ferdinand ist heimlich in seine Chefin Christine Lechner verliebt, wird aber von dieser verdächtigt, eine Affäre mit einem Mädchen zu haben. Diese ist jedoch die Tochter eines verstorbenen Freundes von Ferdinand, der sich

väterlich um das junge Fräulein kümmert. Es erhält eine Stellung bei einer Baronin, der kurz darauf kostbare Perlen gestohlen werden. Bald kommt heraus, dass nicht das Mädchen, sondern der adelige Neffe Baron von Brelowsky, ein frauenbetörender Falschspieler und Nichtsnutz, den Schmuck entwendet hat, um einen Wechsel zu zahlen.

Zuvor wurde Ferdinand, eifersüchtig durch die Avancen, die der junge Baron seiner Chefin gemacht hatte, nach einem Streit gekündigt. Wenig später eröffnet er nebenan ein modernes Kaffeehaus mit Musik, das bald zur Konkurrenz des traditionellen Lokals seiner Angebeteten wird und die gesamte Stammkundschaft hinüberlockt. Der Erfolg lässt ihn selbstsicher schließlich um die Hand von Christine anhalten, die ab sofort beide Kaffeehäuser zusammen führen.

Der liebe Augustin (1940)

Regie: E.W. Emo, Philip von Zeska (Assistent)

Produktion: Wien-Film

Produktionsleiter: Karl Künzel

Aufnahmeleiter: Josef Staetter

Buch: Hans Saßmann

Liedertexte: Erich Meder, Hans Elin

Kamera: Reimar Kuntze

Musik: Willy Schmidt-Gentner, Oskar Wagner

Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker

Kostüme: Ulrich Roller, Ella Bei, Theaterkunst GmbH Berlin

Architektur: Karl Weber, Karl Haacker

Schnitt: Munni Obal

Länge: 96 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Paul Hörbiger (Bänkelsänger Augustin), Maria Andergast (Mariandl), Michael Bohnen (Kaiser Leopold I.), Richard Romanowsky (kaiserlicher Koch), Auguste Pünkösdy (Kaiserin Margarethe), Hilde Weißner (Marquise de Valais), Rudolf Prack (Musikant Poldl), Franz Böheim (Musikant Wastl), Richard Eybner (Graf Sinzendorf), Anton Pointner (Graf Trautensberg), Erich Nikowitz (Martl), Hans Unterkircher (Marquis), Hans Richter (kaiserlicher Herold), Helene Lauterböck (Hofdame), Viktor Braun (baumlanger Hadschier), Karl Ehmann (Hofmedikus), Heinrich Heilinger (Graf Körmendy), Eduard Spiess (Inquisitor), Oskar Wegrostek (Kerkermeister), Hilde Luis Wittke (Gräfin Sinzendorf), und viele andere.

Uraufführung: 17. Dezember 1940 in Regensburg, 14. Jänner 1941 in Wien

Wehrmachtsbericht: Erbitterte Schlacht an der Cyrenaika-Front. Schwere Verluste der Engländer. 8000-Tonnen-Kreuzer von Torpedoflugzeugen zweimal getroffen.

Kategorisierung laut Albrecht: H-Film

Prädikat: vw

Beifilm: Ein Tag in Schönbrunn

Inhaltsangabe:

Geschichte rund um die bekannte Wiener Sagengestalt Ende des 17. Jahrhunderts

Der populäre Bänkelsänger Augustin singt Spottlieder auf die französische Mätresse Kaiser Leopolds I. und macht sie für die bittere Not in der Wiener Bevölkerung verantwortlich. Erbst versucht die Marquise von Valais sogar persönlich, den Musiker zu vergiften. Dieser wird aber von der ihn verehrenden Kammerzofe Mariandl gewarnt. Mit den Waffen der Frau

bringt die rachsüchtige Marquise den Kaiser dazu, das Musizieren in der Öffentlichkeit zu verbieten. Augustin ruft die Wiener Bevölkerung auf, sich das nicht gefallen zu lassen und dirigiert spontan ein großes Orchester im Burghof. Der Kaiser lässt ihn als Aufrührer in den Kerker werfen. Er kann fliehen, da sich die Pest, an der auch Mariandl stirbt, in Wien ausgebreitet hat. Aus Kummer völlig betrunken hält man den auf der Straße schlafenden Augustin auch für ein Opfer des Schwarzen Todes und wirft ihn in die Pestgrube. Aus dieser steigt er am nächsten Morgen singend empor, seine Geschichte wird in Wien zur Legende.

Operette (1940)

Regie: Willi Forst

Produktion: Forst-Film Produktions-GmbH im Auftrag der Wien-Film GmbH

Produktionsleiter: Dr. Hans Somborn

Buch: Willi Forst, Axel Eggebrecht

Kamera: Hans Schneeberger

Musik: Willy Schmidt-Gentner

Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker und des Wiener Staatsopernchors

Liedertexte: Hans Fritz Beckmann

Kostüme: Alfred Kunz, Toni Mauthner

Architektur: Werner Schlichting, Kurt Herlth

Schnitt: Hans Wolff

Länge: 112 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Maria Holst (Marie Geistinger), Willi Forst (Franz Jauner), Paul Hörbiger (Alexander Girardi), Curd Jürgens (Carl Millöcker), Leo Slezak (Franz von Suppé), Dora Komar (Emmi Krall), Siegfried Breuer (Fürst Hohenberg), Trude Marlen (Antonie Link), Viktor Heim (Hans Markart), Edmund Schellhammer (Johann Strauß Sohn), Gustav Waldau (Ferdinand), Alfred Neugebauer (Graf Esterhazy), Theodor Danegger (Tundler), Heinz Woester (Professor Eichgraber), Gisa Wurm (Frau Bramezberger), und viele andere.

Uraufführung: 20.12.1940 (Wien, Scala)

Wehrmachtsbericht: Trotz ungünstiger Wetterlage bewaffnete Aufklärungsflüge. Bombentreffer auf zwei Handelsschiffe. Britische Flugzeuge warfen in Südwestdeutschland einige Bomben, eine Zivilperson wurde getötet.

Kategorisierung laut Albrecht: H-Film

Prädikat: küw, kuw

Beifilm: -

Inhaltsangabe:

Die Biographie des Schauspielers, Theaterimpresarios und Regisseurs Franz Jauner, der der Wiener Operette in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu ihrem Höhenflug verhalf.

Der Schauspieler Franz Jauner wird von der gefeierten Operetten-Diva Marie Geistinger als Regisseur an das Theater an der Wien geholt. Trotz anfänglicher Erfolge kommt es zu Spannungen zwischen den beiden, Jauner wird gekündigt. Das Konkurrenzverhältnis wächst als Jauner, der die Sängerin Emilie Krall heiratet, fortan mit seiner Art des Inszenierens wahre Operettentriumphe mit Werken von Franz von Suppé am Carl-Theater feiert. Jauner versöhnt sich mit Geistinger und will zusammen mit der Diva arbeiten. Dafür investiert er sein gesamtes Vermögen in den Kauf eines Theaters. Geistinger, die Jauner seiner Ehefrau nicht ausspannen will, verlässt jedoch Wien und damit Jauner. Der persönliche und berufliche

Verlust gipfelt in der Tragödie des Ringtheaterbrandes 1881, für den Jauner als verantwortlicher Direktor ins Gefängnis muss. Nach seiner Rückkehr vom Wiener Publikum geächtet kann er nur mit der vor ihm geheim gehaltenen Hilfe Geistingers weiterhin am Theater arbeiten. Am Ende ist es die todkranke Diva, die Jauner bei der Uraufführung von „Der Zigeunerbaron“ wieder mit den Wienern versöhnt.

Wir bitten zum Tanz (1941)

Regie: Hubert Marischka

Produktion: Wien-Film

Produktionsleitung: Heinrich Haas

Buch: Fritz Koselka

Kamera: Carl Kurzmayer

Ton: Willy Radde

Musik: Anton Profes,

Kostüme: Karl Brousek

Architektur: Julius von Borsody, Karl Haacker

Schnitt: Munni Obal

Länge: 88 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Hans Moser (Karl Hofeneder), Paul Hörbiger (Georges Roublé), Elfie Mayerhofer (Tochter Sylvia), Hans Holt (Alexander Hartenau), Theodor Danegger (Vater Hartenau), Richard Eybner (Neufingerl), Thea Weiss (Trude Gradaus), Annie Rosar (Frau Nikolai), Fritz Imhoff (Tomassl), Auguste Pünkösdy (Frau Seewald), Gisa Wurm (Magd), Franz Böheim (Ungefähr), Heli Servi (Fannerl), und viele andere.

Uraufführung: 28.10.1941 in Wien

Wehrmachtsbericht: Trotz schlechten Wetters vorwärts. Sowjet-Gegenangriffe im Donez-Becken blutig abgewiesen. Kampfflugzeuge erfolgreich gegen England. Neun Britenbomber abgeschossen.

Kategorisierung laut Albrecht: H-Film

Prädikat: vw

Beifilm: Die Historie der Deutschen Puppe

Inhaltsangabe:

Konflikt zweier konkurrierender Tanzschulenbesitzer in Wien um die Jahrhundertwende

Karl Hofeneder, Besitzer einer etablierten Tanzschule für die Söhne und Töchter der „besseren“ Gesellschaft und nebenbei erfolgreicher Heiratsvermittler, bekommt ausgerechnet Konkurrenz von Georg Roublé, der vor zwanzig Jahren seine Jugendflamme geheiratet hat. Roublés Tochter Sylvia nimmt heimlich und incognito bei Hofeneder Unterricht, weil ihr der Vater das Tanzen verboten hat. Sie lernt dabei den jungen Alexander von Hartenau kennen und lieben, der daraufhin in Hofeneders Tanzschule zu arbeiten beginnt. In der Zwischenzeit versöhnen sich die beiden alten Herren. Die Stimmung ändert sich allerdings schlagartig, als Roublé seine Tochter mit Xandl in der Tanzschule Hofeneders entdeckt, wo die beiden versehentlich über Nacht eingesperrt wurden. Beide Tanzschulbesitzer wittern eine Intrige des anderen. Der Skandal ruiniert den Ruf Hofeneders, die Schule ist leer. Dennoch arrangiert er für die von ihrem Vater verstoßene Sylvia die Verlobung mit Xandl. Die beiden Konkurrenten versöhnen sich, was letztlich zur Fusion ihrer Tanzschulen führt.

Brüderlein fein (1942)

Regie: Hans Thimig

Produktion: Wien-Film

Herstellungsleitung: Ernst Garden

Buch: Hans Thimig, Otto Emmerich Groh, nach einem Roman „Da leg ich meinen Hobel hin“ von Eduard Paul Danzsky

Kamera: Hans Schneeberger, Hans Staudinger (Kameraassistent)

Musik: Willy Schmidt-Gentner, Alexander Steinbrecher

Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker

Kostüme: Ernie Kniepert, Albert Bei

Architektur: Julius von Borsody, Karl Haacker

Schnitt: Henriette Brünsch

Länge: 102 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Hans Holt (Ferdinand Raimund), Marte Harell (Therese Krones), Paul Hörbiger (Franz Grillparzer), Winnie Markus (Toni Wagner), Jane Tilden (Luise Gleich), Hans Hotter (Nikolaus Lenau), Hermann Thimig (Ignaz Schuster), Ferdinand Maierhofer (Friedrich Korntheuer), Wilhelm Heim (Alois Gleich), Franz Böheim (Lipperl), Karl Skraup (Cafétier Wagner), Fred Liewehr (Graf Jaroszinsky), Erik Frey (Graf Sedlnitzky), Egon von Jordan (Fürst Kaunitz), Max Brebeck (Kellner Leopold), Polly Koß (Köchin Kathi), Gisa Wurm (Fini), Karl Ehmann (Arzt), Erich Dörner (Direktor Huber), Robert Horky (Inspizient), Georg Lorenz (Garderobier), Herman Erhardt (Darsteller), Alfred Neugebauer, und viele andere.

Uraufführung: 29. Jänner 1942 in Wien

Wehrmachtsbericht: Sowjet-Landtruppen auf der Krim vernichtet. Verbände der Waffen-SS räumen 58 Bunker aus. Erfolgreiche Angriffe an der Ostfront. Tag- und Nachtangriffe gegen Hafenanlagen auf Malta.

Kategorisierung laut Albrecht: E-Film

Prädikat: vw

Beifilm: Wagen Nr. 1 kämpft sich seinen Weg

Inhaltsangabe:

Biographie des Schriftstellers Ferdinand Raimund und Skizze des Wiener Theaterlebens zur Biedermeierzeit

Der junge, melancholische Schauspieler Ferdinand von Raimund verliebt sich in Toni Wagner, die Tochter seines Quartiergebers. Franz von Grillparzer, der einige Fragmente Raimunds gelesen hat, rät Raimund, sich nicht als großer Dramatiker zu versuchen, da ihm die Laufbahn als Volksstückschreiber vorbestimmt ist. Es folgen große Theatererfolge, aber privat sieht es anders aus. Obwohl er nicht der Vater des Kindes seiner schwangeren Bühnenkollegin Luise Gleich ist, wird er zur Heirat gezwungen. Das junge Chormädel Therese Krones hält ihn vom Selbstmord ab und feiert in Raimunds Stück „Der Bauer als Millionär“ seinen Durchbruch. Bevor Raimund ihr seine Liebe gestehen kann, entscheidet sich die Krones, bereits todkrank, ohne dies zu ahnen, für den reichen Grafen Jaroszinsky, der aber wegen Mordes verhaftet wird. Raimund eilt zur Krones, kommt aber nur noch zu ihrem Totenbett, wo Toni auf ihn wartet.

Wiener Blut (1942)

Regie: Willi Forst

Produktion: Forst-Film Produktions-GmbH im Auftrag der Wien-Film GmbH

Buch: Ernst Marischka, Axel Eggebrecht, Willi Forst nach der gleichnamigen Operette von Victor Léon und Leo Stein

Kamera: Jan Stallich, Hannes Staudinger (Kameraassistent)

Musik: Willy Schmidt-Gentner, Johann Strauß (Sohn),

Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker

Liedertexte: Ernst Marischka

Kostüme: Alfred Kunz, Toni Mautner, Hill Reihls-Gromes

Architektur: Werner Schlichting

Schnitt: Hans Wolff

Länge: 111 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Willy Fritsch (Graf Wolkersheim), Maria Holst (Melanie), Hans Moser (Knöpferl), Theo Lingen (Jean), Fred Liewehr (Ludwig von Bayern), Hedwig Bleibtreu (Fürstin Auersbach), Dorit Kreysler (Liesl Stadler), Fritz Imhoff (Urwiener), Willi Forst (Alchemist), Egon von Jordan (Daffinger), Paul Henckels (Fürst Ypsheim), Erik Frey (Graf Seebenstein), Vilma Tatzel (Anni), Claramarie Skala (Cilli), E.F. Fürbringer (Metternich), Julius Karsten (Fürst de Ligne), Karl Blühm (Von Treysing), und viele andere.

Uraufführung: 2.4.1942 in Wien, Scala

Wehrmachtsbericht: Im Donezgebiet wurden erneut Angriffe starker feindlicher Kräfte zerschlagen. Erfolgreicher Divisionsvorstoss nordostwärts von Orel. Britenangriff in Nordafrika abgewiesen. Störflüge britischer Flugzeuge im westlichen Reichsgebiet.

Kategorisierung laut Albrecht: H-Film

Prädikat: kbw, kuw

Beifilm: -

Inhaltsangabe:

Musikalische Komödie zu Zeiten des Wiener Kongress nach der gleichnamigen Operette

Das frisch gebackene Aristokratenpaar Wolkersheim kommt 1815 in die Heimatstadt der jungen Ehefrau Melanie. Ihr Mann, ein steifer Diplomat aus Norddeutschland, reagiert anfangs verärgert über die walzerselige Stimmung und die dadurch bedingte Veränderung im Wesen seiner Gattin. Es kommt zu einer ersten Ehekrise. Durch die freche Tänzerin Liesl lernt Wolkersheim die Vorzüge des Wiener Charmes und Lebens kennen und am Ende sehr zum Vergnügen seiner Frau auch zu schätzen. Davor kommt es auf einem Ball des Wiener Kongresses noch zu allerlei Verwechslungen, die aber am Ende mit einem Happy End aufgelöst werden. Auf der Ebene der Dienerschaft sorgen das Wiener Urgestein Knöpferl und sein deutsches Pendant Jean vor allem durch die sprachlichen Divergenzen für humorige Szenen, die schließlich nach der anfänglichen Feindschaft in Freundschaft enden.

Wen die Götter lieben (1942)

Regie: Karl Hartl

Produktion: Wien-Film

Herstellungsleiter: Erich von Neusser

Buch: Eduard von Borsody nach einer Novelle von Richard Billinger und Edmund Strzygowsky

Kamera: Günther Anders, Hannes Staudinger (Kameraassistent)

Musik: Alois Melichar

Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker

Kostüme: Ernie Kniepert, Albert Bei

Architektur: Julius von Borsody, Walter Schmiedl

Schnitt: Karl Hartl, Henriette Brünsch

Länge: 120 Minuten

Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Hans Holt (Wolfgang Amadeus Mozart), Winnie Markus (Konstanze Mozart), Irene von Meyendorff (Aloysia Weber), Paul Hörbiger (Kammerdiener Strack), René Deltgen (Beethoven), Curd Jürgens (Joseph II), Walther Janssen (Vater Mozart), Rosa Albach-Retty (Mutter Mozart), Doris Hild (Nannerl), Franz Herterich (Graf Colloredo), Anni Rosar (Mutter Weber), Thea Weiß (Sophie), Richard Eybner (Baron von Gemmingen), Fritz Imhoff (Albrechtsberger), Oskar Wegrostek (Emanuel Schikaneder), Erich Nikowitz (Süssmayr), Theo Danegger (Kellner Deinert), Alfred Neugebauer (Dr. Clossett), und viele andere.

Uraufführung: 5.12.1942 in Salzburg, 8.1.1943 in Wien

Wehrmachtsbericht: Erfolgreicher deutscher Angriff am Terek und im Donbogen. Schwere Panzerverluste der Sowjets. Schnellboot-Raid gegen England. In Tunesien wichtige Stellungen genommen.

Kategorisierung laut Albrecht: E-Film

Prädikat: skbw

Beifilm: -

Inhaltsangabe:

Darstellung des „deutschen“ Komponisten Wolfgang Amadeus Mozarts und dessen unerfüllter Liebe zu Aloysia Weber in betont wienerischer Manier

Mozart unterbricht seine von seiner Mutter begleiteten Reise nach Paris in Mannheim, um seine Angebetete Aloysia Weber zu besuchen und lernt die übrigen Familienmitglieder kennen. Er verhilft der schönen Sängerin durch einen gemeinsamen Auftritt zu einem Posten am Hof, er selbst wird aber fortgeschickt. Jahre später, Mozart ist längst nach Wien gezogen, erfährt er, dass Aloysia verlobt ist, und heiratet daraufhin deren Schwester Konstanze. Die junge Ehe ist von Geldnöten und Eifersucht geprägt. Dies verschärft sich, als Aloysia als gefeierte Sängerin nach Wien kommt und Mozart ihr Opernrollen auf den Leib schreibt und mit ihr arbeitet. Beruflich gelingt es ihm, neben italienischen Opern auch das deutsche Singspiel auf die Bühne zu bringen, doch die erhoffte Anerkennung und finanzielle Unabhängigkeit bleiben weiterhin ein Traum. Aus dem fröhlichen Lebemann wird im Laufe der Handlung ein melancholisches verkanntes Genie. Nach einer Begegnung mit dem jungen, talentierten Beethoven stirbt Mozart schließlich während der Arbeit am „Requiem“.

Schrammeln (1944)

Regie: Géza von Bolváry

Produktion: Wien-Film

Buch: Ernst Marischka nach einer Idee von Hans Gustl Kernmayr

Kamera: Günther Anders

Musik: Willy Schmidt-Gentner, Johann Schrammel, Josef Schrammel
Kostüme: Albert Bei
Architektur: Werner Schlichting,
Schnitt: Alfred Heyne
Länge: 100 Minuten
Format: 35 mm, s/w

Darsteller: Marte Harell (Fiakermilli), Hans Holt (Josef Schrammel), Paul Hörbiger (Johann Schrammel), Hans Moser (Anton Strohmayer), Fritz Imhoff (Georg Dänzer), Ingeborg Egger (Barbara „Betti“ Strohmayer), Helli Servi (Freundin Franz), Robert Lindner (Stelzer), Paula Pfluger (Reserl Schrammel), Oskar Wegrostek (Herr Strubel), Josef Egger (Gerichtsvollzieher Novotny), Franz Böheim (Sekretär Franz), und viele andere.

Uraufführung: 3.3.1944 in Wien

Wehrmachtsbericht: Schwere Kämpfe am Brückenkopf von Nettuno. Zwischen Pripjet und Bersina lebte Kampftätigkeit wieder auf. Der Ort Jamburg wurde nach hartem Kampf aufgegeben. Einige britische Flugzeuge warfen Bomben in Berlin und Westdeutschland und im südlichen Reichsgebiet.

Kategorisierung laut Albrecht: H-Film
Prädikat: küw, vw
Beifilm: Heimat am Steilhang

Inhaltsangabe:

Geschichte des berühmten Wiener Heurigen-Quartetts „Schrammeln“, bestehend aus den Brüdern Johann und Josef Schrammel sowie Anton Strohmayer und Georg Dänzer, das Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen populären Liedern die Wiener erfreute.

Grundlage des Volksmusikquartetts sind die Werke von Johann Schrammel, die er anfangs nur für die Schublade komponierte und durch seinen Bruder Josef heimlich veröffentlicht wurden, was anfangs zum Bruch der beiden geführt hatte. Die Brüder trennen sich, werden aber von der singenden Fiakermilli wieder zusammengeführt. Als sich die beiden Schrammel-Brüder in die fescche Wienerin mit zweifelhaftem Ruf verlieben, trennen sich die Musiker erneut. Als die Fiakermilli erfährt, dass Josef bereits verlobt ist, verzichtet sie durch die Heirat mit einem reichen Bierbrauer auf ihr privates Glück und führt so das Quartett wieder zusammen, zu dem das Wiener Heurigenpublikum in Scharen strömt.

Wiener Mädeln (1944/1949)

Regie: Willi Forst
Produktion: Forst-Film Produktions-GmbH für die Wien-Film GmbH 1944/1949
Buch: Franz Gribitz, Willi Forst
Kamera: Jan Stallich, Hannes Staudinger, Viktor Meihsl
Musik: Alfred Strasser, Willy Schmidt-Gentner, Karl Pauspertl, unter Verwendung vieler Melodien von Carl Michael Ziehrer, Johann Strauß (Sohn) und John Philip Sousa
Liedertexte: Erich Meder
Musikalische Mitwirkung der Wiener Philharmoniker
Kostüme: Fred Adlmüller, Alfred Kunz, Erika Thomasberger
Architektur: Werner Schlichting, Alfred Kunz
Schnitt: Hans Wolff, Hermann Leitner, Josefine Ramersdorfer
Länge: 114 Minuten
Format: 35 mm, Farbe

Darsteller: Willi Forst (Carl Michael Ziehrer), Hans Moser (Engelbert), Judith Holzmeister (Clara Munk), Curd Jürgens (Graf von Lechenberg), Edmund Schellhammer (Johann Strauß Sohn), Dora Komar (Mizzi Munk/Marianne Edelmann), Vera Schmid (Liesl Munk), Hilde Föda (Gretl Munk), Anton Edthofer (Hofrat Munk), Hedwig Bleibtreu (Naschmarktfrau Lisi), Fred Liewehr (John Cross), Leopold Hainisch (Karl Haslinger), Lizzi Holzschuh (Frau Haslinger), André Mattoni (Sekretär), Fritz Imhoff (Anselm Paradeiser), Harry Hardt (Direktor der Dianasäle), Ferdinand Maierhofer (Vater Ziehrer), Hansi Stork (Fürstin Metternich), und viele andere.

Uraufführung: von Forst nicht autorisierte Fassung unter dem Titel „Wiener Madeln“ am 19.8.1949 in Ost-Berlin (DDR) bzw. 3.2.1950 in BRD,
von Forst autorisierte Fassung: 22.12.1949 in Wien, Apollo Kino

Überläufer, daher nicht kategorisiert

Inhaltsangabe:

Biographie des Komponisten Carl Michael Ziehrer, erster Farbfilm der Wien-Film, erst 1949 uraufgeführt

Carl Michael Ziehrers Karriere leidet an der Überfigur seines Zeitgenossen und Konkurrenten Johann Strauß, an dessen Erfolg der junge Komponist nicht herankommt. Privat verliebt sich Ziehrer in Klara Munk, die aber die Avancen des erfolglosen Musikers nicht erwidert und einen Grafen heiratet. Enttäuscht begibt sich Ziehrer mit seinem Faktotum Engelbert auf Europa-Tournee, wo er als Dirigent und Komponist Triumphe feiert und die Schwester seiner Angebeteten, wiedertrifft. Mizzi ist als Marianne Edelmann eine gefeierte Operettendiva, die beiden heiraten schließlich. Bei der Weltausstellung im dänischen Christiania kommt es zu einer Wiederbegegnung von Ziehrer mit Klara, die gemeinsam mit ihrer Schwester durch einen überraschenden Gesangsauftritt als Wiener Mädeln den musikalischen Wettstreit Ziehrers gegen die amerikanische Big Band unter John Cross zugunsten Österreichs entscheiden kann.

Abkürzungsverzeichnis

A-Filme	Filme aktionsbetonter Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion;
BF	Brüderlein Fein
CA	Creditanstalt
E-Filme	Filme ernster Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion;
FA	Filmarchiv Austria
FKB	Filmkreditbank
Gestapo	Geheime Staatspolizei
H-Filme	Filme heiterer Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion;
Kbw	künstlerisch besonders wertvoll
Kuw	kulturell wertvoll
Kü	künstlerisch
Küw	künstlerisch wertvoll
LA	Der Liebe Augustin
Mio	Million
Mrd	Milliarde
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei
O	Operette
ÖSTA	Österreichisches Staatsarchiv
P-Filme	Filme mit manifester politischer Grundhaltung ohne Rücksicht auf ihren sonstigen Inhalt und ihre Grundhaltung.
RFK	Reichsfilmkammer
RKK	Reichskulturkammer
RM	Reichsmark
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
S	Schrammeln
SA	Sturmabteilung der NSDAP
Sbw	staatspolitisch besonders wertvoll
SD	Sicherheitsdienst
Skbw	staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll
SS	Schutzstaffeln der NSDAP
Sw	staatspolitisch wertvoll
Uk	unabkömmlich
UW	Unsterblicher Walzer
Vb	volksbildend
Vw	volkstümlich wertvoll
WB	Wiener Blut
WBT	Wir bitten zum Tanz
WGL	Wen die Götter Lieben
WM	Wiener Mädeln
WG	Wiener G'schichten
WPH	Wiener Philharmoniker
WStLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv

Quellen und Literaturverzeichnis

Archive

Filmarchiv Austria (FA):

Wien-Film-Akten

Akt Brüderlein Fein

Akt Der liebe Augustin

Akt Operette

Akt Unsterblicher Walzer

Akt Wiener Mädeln

Drehbücher und Treatments der behandelnden Filme

sowie

Wilhelm Guha, Die Geschichte eines österreichischen Filmunternehmens. Von der Sascha-Filmfabrik Pfraumberg in Böhmen zur Wien-Film (unveröffentl. Manuskript, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1975).

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA):

Historische Meldeunterlagen, Prominentensammlung, Willi Forst

Biographische Sammlung, Willi Forst

Österreichisches Staatsarchiv (ÖSTA):

Gauakten

E. W. Emo, RK Nr. 99102

Wilhelm Frohs (Forst), RK Nr. 216708

Karl Hartl, RK Nr. 125202

Hubert Marischka, RK Nr. 20051

Hans Thimig, RK Nr. 225012

Wiener Philharmoniker, Historisches Archiv (WPH):

Wien-Film-Akt

Briefe W/31a, Historisches Archiv, Wiener Philharmoniker

Zeitzeugen

Gerhard Bronner, eigenhändige Mitschrift vom Willi Forst-Abend des Filmarchiv Austria am 5. April 2003 im Metro Kino (im Besitz der Verfasserin).

Zeitschriften und Zeitungen

Einzelausgaben:

Frankfurter Allgemeine (4. April 1998)

Kleine Zeitung (4. April 2003)

Kronen Zeitung, Wien-Ausgabe (29. Juni 2006)

Die Pause (März 1943)

Die Presse (7. Mai 2008)

Profil, Nr. 9, 33. Jg. (25. Februar 2002)

Theater Heute, Heft 1 (Januar 1986)

Wiener Zeitung (21. Februar 2003)

Jahrgänge:

Film, Wien 1945 – 1955

Im Scheinwerfer (Beilage der Filmwelt), Berlin 1938-1940

(Illustrierte) Kronen-Zeitung, Wien-Ausgabe (1939-1944): Auswahl nach Premierendaten

Neues Wiener Tagblatt (1938-1942): Auswahl

Tonfilm –Theater –Tanz (1936-1938)

Literatur

- Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs (Stuttgart 1969).
- Axel von Ambesser, Nimm einen Namen mit A (Frankfurt am Main/Berlin 1988).
- Franz Antel und Christian F. Winkler, Hollywood an der Donau. Geschichte der Wien-Film in Sievering (Wien 1991).
- Wolf-Eberhard August, Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung der Kunst- und Gesellschaftspolitik in einem totalitären Staat am Beispiel des „Berufsschauspielers“ (Diss., Köln/München 1973).
- Austria Tabakwerke A.G., vorm. Österr. Tabakregie (Hg.), Lieblinge des Films (o. O. u. J.).
- Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hg.), Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus (Wien/Köln/Weimar 1998).
- Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Zur politischen Ökonomie des NS-Films (Berlin 1973).
- Ruth Beckermann und Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996).
- Antony Beevor und Helmut Ettinger, Die Akte Olga Tschechowa – Das Geheimnis von Hitlers Lieblingsschauspielerin (München 2004).
- Helga Belach (Hg.), Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 – 1945 (München 1979).
- Christa Blümlinger und Karl Sierek, Notizen zu „Sagbares und Sichtbares“. Kontinuitäten und Brüche im österreichischen Kino, In: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (Hg.), Grenzenloses Österreich (Wien 1997), S. 95-107.
- Heinz Boberach (Hg.), Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945 (Herrsching 1984).
- Gabriela Brey, Nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik in Österreich (Dipl., Wien 1989).
- Ernst Bruckmüller, Symbole österreichischer Identität zwischen „Kakanien“ und „Europa“. (Wien 1997).
- Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart (Salzburg 1997).

- Christian Cargnelli und Michael Omasta (Hg.), Aufbruch ins Ungewisse, Österreichische Filmschaffende in der Emigration, Band 1 und 2 (Wien 1993).
- Francis Courtade und Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich (München/Wien 1975).
- Géza von Cziffra, Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter (München/Berlin 1975).
- Géza von Cziffra, Ungelogen. Erinnerungen an mein Jahrhundert (München / Wien 1988).
- Robert Dachs, Willi Forst, Eine Biographie (Wien 1986).
- Hans Daiber, Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers (Stuttgart 1995).
- Donald D. Daviau (Hg.), Austria in Film, Volume 32, Number 4, 1999.
- Wolf Donner, Propaganda und Film im Dritten Reich (Berlin 1995).
- Boguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick (Düsseldorf 1987).
- Barbara Eger, Wiener Musik und Hans Moser am Filmbeispiel „Schrammeln“ (Dipl. Wien 2005).
- Axel Eggebrecht, Der halbe Weg. Zwischenbilanz einer Epoche (Hamburg 1975).
- Margarethe Egger, Die „Schrammeln“ in ihrer Zeit (Wien 1989).
- „Ein Freund, ein guter Freund“. Der Komponist Werner Richard Heymann, Ausstellungskatalog Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Dresden 2000).
- Willibald Eser, Theo Lingen. Komiker aus Versehen (München/Wien 1986).
- Johannes Etmanski, Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze, In: Topitsch, Klaus und Brekerbohn, Anke (2004): „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa (<http://www.vifaost.de>), Digitale Osteuropa-Bibliothek: Reihe Geschichte, Band 11, Online unter <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf> (9. Mai 2008), Seite 67-77.
- Marc Ferro, Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft, In: Claudia Honegger (Hg.), Schriften und Materialien zur Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse (Frankfurt am Main 1977), Seite 247-271.
- Joachim C. Fest, Hitler. Eine Biographie (Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1973).
- Bettina Fibich, Das Projekt „Filmstadt Wien“ (Dipl., Wien 2000).

- Filmarchiv Austria (Hg.), Czardas und Belcanto. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der Sängerkino (18. Mai bis 4. Juni 2002).
- Filmarchiv Austria (Hg.), Franz Planer. Austrian Hollywood Cinematographer, Nr. 04/03 (18. April bis 4. Mai 2003).
- Filmarchiv Austria (Hg.), Mozart im Kino, Nr. 1/06 (10.-31. Jänner 2006).
- Rudolf Forster, Das Spiel mein Leben (Berlin 1967).
- Bernd Frankfurter, Rund um die „Wien-Film“-Produktion. Staatsinteressen als Impulsgeber des Massenmediums eines Jahrzehnts, In: Lisbeth Waechter-Böhm (Hg.), Wien 1945 davor/danach (Wien 1985), S. 184-195.
- Gabriele Friedl, Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus unter besonderer Berücksichtigung des Revuefilms (Dipl., Wien 1994).
- Walter Fritz, Hans Thimig und der Film. Ein Beitrag zur österreichischen Film- und Kulturgeschichte (Wien 1962).
- Walter Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien/München 1996).
- Walter Fritz, Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm (Wien 1991).
- Walter Fritz, Der Wiener Film im Dritten Reich, Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienwissenschaft (Hg.), Folge 17 (Wien 1988).
- Walter Fritz und Gerhard Tötschinger, Maskerade. Kostüme des österreichischen Films. Ein Mythos (Wien 1993).
- Elke Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels 1924-1945 (München/New York/London/Paris 1987ff.), Teil 1 und 2 [Auswahl].
- Edda Fuhrich und Gisela Prassnitz (Hg.), Paula Wessely – Attila Hörbiger. Ihr Leben – ihr Spiel (München/Wien 1985).
- Ingrid Ganster, Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute. Ausstellungskatalog des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Heft 64 (Wien 2002).
- Ludwig Gesek, Filmzauber aus Wien. Notizblätter zu einer Geschichte des österreichischen Films (Wien 1955).
- Ludwig Gesek, Gestalten der Filmkunst. Von Asta Nielsen bis Walt Disney. Geschichten zur Filmgeschichte (Wien 1948).
- Ludwig Gesek (Hg.), Hans Moser, Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 61 (Wien 1973).

- Ludwig Gesek (Hg.), Karl Hartl. Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 84 (Wien 1979).
- Ludwig Gesek (Hg.), Kino in Wien 1918-1938. Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 86 (Wien 1979/80).
- Ludwig Gesek (Hg.), Willi Forst. Themenheft der Zeitschrift Filmkunst Nr. 77 (Wien 1977).
- Franz Josef Görtz und Hans Sarkowicz, Heinz Rühmann 1902-1994. Der Schauspieler und sein Jahrhundert (München 2001).
- Franz Grafl, Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch (Wien 1993).
- Ulrich Gregor und Enno Patalas, Geschichte des Films (Gütersloh 1962).
- Gerhard Grünseid, Das Filmschaffen Karl Hartls (Diss., Wien 1949).
- Franz Hadamowsky, Ferdinand Raimund. Werke (Salzburg/Stuttgart/Zürich 1971).
- Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler (Hg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945 (Wien 1997).
- Sabine Hake, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895 (Hamburg 2004).
- Sabine Hake, Popular Cinema of the Third Reich (Austin 2001).
- Brigitte Hamann, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators (München 2007).
- Ernst Hanisch, Österreichische Geschichte 1890 – 1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (Wien 1994).
- Harenberg Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte (Dortmund 1995).
- Gernot Heiss, Film als Quelle, In: Geschichte in Bildern? Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit (6.Jg. 2006, Heft 2/99 – 108), S. 99-108.
- Roman Herle, Die 9. Seligkeit. Licht und Dunkel des Films (Wien/München 1962).
- Fritz Hippler, Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler, ehemaliger Reichsfilmintendant unter Josef Goebbels (Düsseldorf 1981).
- Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film (Frankfurt am Main 1988).
- Herbert Holba, Günter Knorr und Peter Spiegler, Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz (Stuttgart 1984).

- Dorothea Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm (Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983).
- Ernst Holzmann, Wien. Die Perle des Reiches. Im Einvernehmen mit dem Kulturreich der Stadt Wien (München 1941).
- Paul Hörbiger, Ich hab' für euch gespielt. Erinnerungen (München/Berlin 1979).
- Andrea Huemer, Von der „ewigen Hüterin“ und einem Steuerungsinstrument des „Unbewussten“. Frau und Film – Frau im Film als Objekte der nationalsozialistischen Propaganda. Ein Erklärungsversuch (Diss., Wien 1985).
- Wolfgang Jacobsen, Geschichte des deutschen Films (Stuttgart/Weimar 1993).
- Gerhard Jagschitz, Filmpropaganda im Dritten Reich, In: Peter Konlechner und Peter Kubelka (Hg.), Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1938-1945 (Wien 1972), Seite 19-39.
- Hans Jaray, „Was ich kaum erträumen konnte...“. Ein Lebensbericht (Wien/München 1990).
- Judith Jennewein, Konstruktion einer österreichischen Identität im Film nach 1945 – ein „Neuanfang“ mit Rückgriffen. Eine Fallstudie anhand der Filme WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942)/MOZART (1955) & MUTTERLIEBE (1939)/DAS LICHT DER LIEBE (1954); (Dipl., Wien 2005).
- Curd Jürgens, ... und kein bisschen weise (Locarno 1976).
- Oskar Kalbus, Vom Werden Deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm (Altona-Bahrenfeld 1935).
- Klaus Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 – 1945 (München 1994).
- Ian Kershaw, Hitler 1936-1945 (Stuttgart 2000).
- Ian Kershaw, Hitler 1889-1945. Gesamtausgabe, 2 Bände (München/Stuttgart 2002).
- Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Hg.), 1. April 2000 (Wien 2000).
- Kinoshriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 2 (Wien 1988).
- Ernst Klee, Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945 (Frankfurt am Main 2007).
- Christine Klusacek, Österreichs Wissenschaftler und Künstler unter dem NS-Regime. Monographien zu Zeitgeschichte. Schriftenreihe des DÖW (Wien/Frankfurt am Main/Zürich 1966).
- Guido Knopp, Hitlers Helfer. Täter und Vollstrecker (München 1998).

- Heinrich Koch und Heinrich Braune, Von Deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt (Berlin 1943).
- Paul Koeppler, Filmkomik aus Österreich (Diss., Wien 1976).
- Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (3. Auflage, Berlin 2004).
- Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hg.), Alt Wien. Die Stadt, die niemals war (Katalog zur Sonderausstellung des Wien Museums 25. Nov. 2004 bis 28. März 2005).
- Fritz Koselka, Hans Moser. Der Lebensweg des Menschen und des Künstlers (Wien 1946).
- Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (4. überarb. Auflage, Frankfurt am Main 1999).
- Hans Krah (Hg.), Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute (Kiel 1999).
- Thomas Kramer und Martin Prucha, Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Wien 1994).
- Werner Krauß, Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freunde erzählt. Hans Weigel (Hg.), (Stuttgart 1958).
- Klaus Kreimeier, Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns (München/Wien 1992).
- Günter Krenn, Gutes Werk oder Teufels Beitrag? Die Produktion der Wien-Film 1939-1945, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Kino und Nationalsozialismus, Nr. 04/05, Seite 6-11.
- Günter Krenn (Hg.), Mozart im Kino. Betrachtungen zur kinematografischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Wien 2005).
- Günter Krenn, Die Stadt, die niemals war. Alt-Wien im Film, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Nr. 11-12/04, Seite 68-70.
- Günter Krenn (Hg.), Walter Reisch. Filme schreiben (Wien 2004).
- Kurt Krenn, Die Kulturfilme der Wien-Film 1938-1945. Der kulturpolitische Film (Wien 1992).
- Peter Kreuder, Nur Puppen haben keine Tränen (München/Percha 1971).
- Otto Th. Kropsch, Wiener Blut. Eine heitere Begebenheit aus der Zeit des Wiener Kongresses. In freier Bearbeitung nach dem gleichnamigen Willi-Forst-Film (Wien 1942).

- Erwin Leiser, „Deutschland erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches (Hamburg 1989).
- Armin Loacker, Anschluß im $\frac{3}{4}$ Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930 –1938 (Trier 1999).
- Armin Loacker, Max Neufeld – ein Pionier des österreichischen Films, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Mechanik des Kinos. Retrospektive Max Neufeld (8. Februar bis 4. März 2008), Nr. 02/08, Seite 7-12.
- Armin Loacker (Hg.), Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien (Wien 2003).
- Armin Loacker und Martin Prucha (Hg.), Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937 (Wien 2000).
- Uwe Lohr, Propagandistische Tendenzen im amerikanischen Mainstream und seine Parallelen im Nationalsozialismus anhand von zehn ausgewählten Filmbeispielen (Dipl., Wien 1999).
- Stephen Lowry, Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus (Tübingen 1991).
- Andrea Madl, Lebensborn e.V. Eine Institution der nationalsozialistischen Geburtenpolitik 1935-1945 (Dipl., Wien 2001).
- Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit, Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, Heft 1 (Wien/Köln/Weimar 2001).
- Franz Marksteiner, Der älteste Kaiser der Welt. Ein Versuch über Literatur und Film (Dipl., Wien 1994).
- Georg Markus, Hans Moser. Der Nachlaß (Wien 1989).
- Georg Markus, Die Hörbigers. Biografie einer Familie (Wien 2006).
- Georg Markus, Ich trag im Herzen drin... Hans Moser (Wien 1980).
- Thomas Mathieu, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus (Saarbrücken 1997).
- Eberhard Mertens (Hg.), Filmprogramme Band 3, Die großen deutschen Unterhaltungsfilm 1930-1945 (Hildesheim/New York 1979).
- Felix Moeller, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin 1998).
- Olaf Möller, Willi Forst: Diesseits und jenseits von Österreich, In: Filmarchiv Austria (Hg.), Willi Forst. Retrospektive zum 100. Geburtstag (4. April bis 4. Mai 2003), Nr. 04/03, Seite 7-10.

- James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien (Hamburg 1995).
- Rudolf Oertel, Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion (Wien/Stuttgart/Zürich 1959).
- Ulrich von der Osten, NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle“ Filme der Jahre 1934-1945 (München 1998).
- Reinhard Pohanka, Stadt unter dem Hakenkreuz. Wien 1938 – 1945 (Wien 1996).
- Andrea Pollach, Isabella Reicher, Tanja Widmann (Hg.), Singen und Tanzen im Film (Wien 2003).
- Marcel Prawy, Johann Strauss [sic], (Wien 1991).
- Arthur M. Rabenalt, Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Deutschen Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches (Hildesheim/New York 1978).
- Arthur Maria Rabenalt, Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film“ (München/Berlin 1985).
- Oliver Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich (Wien 1991).
- Oliver Rathkolb, Die „Wien-Film“-Produktion am Rosenhügel. Österreichische Filmproduktion im Kalten Krieg, Hans H. Fabris und Kurt Luger (Hg.), Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik, (Wien/Köln/Graz 1988), Seite 117-132.
- Oliver Rathkolb, Wolfgang Duchkowitsch und Fritz Hausjell (Hg.), Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien (Salzburg 1988).
- Fritz M. Rebhann, Das braune Glück zu Wien, In: Sammlung Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band VI (Wien/München 1973).
- Fritz M. Rebhann, Finale in Wien. Eine Gaustadt im Aschenregen, In: Sammlung Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band IV (Wien/München 1969).
- Fritz M. Rebhann, Wien war die Schule, In: Sammlung Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band VIII (Wien/München 1978).
- Peter Reichel, Der Schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus (München 1991).
- Viktor Reimann, Dr. Joseph Goebbels (Wien/München/Zürich 1971).
- Eric Rentschler, The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife. (Cambridge/London 1996).

- Curt Riess, Das gab's nur einmal. Die große Zeit des Deutschen Films (Wien 1977).
- Curt Riess, Das waren Zeiten. Eine nostalgische Biographie mit vielen Mitwirkenden (Wien/München/Zürich/Innsbruck 1977).
- Ilse Ringler-Kellner, Der liebe Augustin. Wiener Sagen (Wien 1942).
- Martin Rohlik, Die Luegerzeit im Licht des nationalsozialistischen Propagandafilms „Wien 1910“ (Dipl., Wien 1997).
- Cinzia Romani, Filmdiven des Dritten Reichs (München 1982).
- Rainer Rother (Hg.), Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino (Berlin 1991).
- Rainer Rother, Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents (Berlin 2000).
- Rainer Rother (Hg.), Sachlexikon Film (Hamburg 1997).
- Rainer Rother, Was ist ein nationalsozialistischer Film?; In: Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel (Hg.), Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 12 (Stuttgart, Dezember 2001), S. 1103-1115.
- Georges Sadoul, Geschichte der Filmkunst (Wien 1982).
- Daniela Sannwald, Bilder der Großstadt. Wien und Berlin im Kino der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, In: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Profile – Magazin des österreichischen Literaturarchivs, 4. Jg., Bd. 7 (Wien 2001), Seite 117-135.
- Susanne Schattenberg, Als die Geschichte laufen lernte – Spielfilme als historische Quelle? Das Beispiel sowjetischer Werke der dreißiger Jahre, In: Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa (<http://www.vifaost.de>), Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Band 2, Online unter <http://epub.ub.uni-muenchen.de/566/1/schattenberg-film.pdf> (9. Mai 2008),), Seite 1-21.
- Baldur von Schirach, Ich glaubte an Hitler (Hamburg 1967).
- Baldur von Schirach, Junge Kunst im Deutschen Reich. Februar bis März 1943 im Wiener Künstlerhaus (Wien 1943).
- Baldur von Schirach, Tätigkeit als Reichstatthalter und Gauleiter in Wien. August 1940 – November 1942 (Wien 1942).
- Baldur von Schirach, Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach im Wiener Burgtheater am Sonntag, den 6. April 1941. (Wien 1941).
- Richard von Schirach, Der Schatten meines Vaters (München/Wien 2005).
- Gottfried Schlemmer und Brigitte Mayr (Hg.), Der österreichische Film. Von seinen Anfängen bis heute (2. Lg., Wien 1999).

- Karl-Heinz Schoeps, Literature and Film in the Third Reich (New York 2004).
- Monika Schnürer, Die filmwirtschaftlichen Beziehungen zwischen Österreich und Deutschland von 1929 bis 1938. Eine Facette nationalsozialistischer Machtübernahme (Wien 1987).
- Evelyn Schreiner, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938 – 1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene (Diss., Wien 1980).
- Helene Schrenk, Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939-1945 (Diss., Wien 1984).
- Linda Schulte-Sasse, Entertaining the Third Reich (Durham/London 1996).
- Hedi Schulz, Hans Moser. Der große Volksschauspieler, wie er lebte und spielte (Wien/München/Zürich 1980).
- Wolfgang Sedlic, Der Film als Führungsmittel im Dritten Reich. Die Strategie der NS-Filmpropaganda und ihr Einsatz in Wien 1938-1945 (Diss., Wien 1988).
- Georg Seeßlen, Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur (Berlin 1994).
- Anna Maria Sigmund, Die Frauen der Nazis (Wien 1998).
- Heinz W. Siska (Hg.), Wunderwelt Film. Künstler und Werkleute einer Weltmacht (Heidelberg/Berlin/Leipzig o.A., wahrscheinlich 1943).
- Marion Slunsky, Der stille Protest des Willi Forst. Die Filme des österreichischen Regisseurs unter dem Blickwinkel einer Opposition im Nationalsozialismus (Dipl., Wien 2005).
- Karl Stanzl, Willi Forsts Bühnen- und Filmarbeit (Diss., Wien 1947).
- Gertraud Steiner, Filmbuch Österreich (Bundespressdienst, Wien 1995).
- Gertraud Steiner, Traumfabrik Rosenhügel. Filmstadt Wien: Wien-Film, Tobis-Sascha, Vita-Film. (Wien 1997).
- Maria Steiner, Paula Wessely. Die verdrängten Jahre (Wien 1996).
- Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger (Hg.), Filmische Gedächtnisse. Geschichte- Archiv – Riss. Buchreihe der ÖH Uni Wien, Band 1 (Wien 2007).
- Frank Stern, Maskeraden. Unterhaltung zwischen Verbot, Anpassung und Subversion: Wien-Film und Ufa 1933-1945, In: Filmarchiv (Hg.), Nr. 52, 4-5/08, Seite 58-64.
- Hans Thimig, Neugierig wie ich bin. Erinnerungen. (Wien/München 1983).

- Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films 1934-1945, 4 Bände (Berlin 1984).
- Richard Traubner, $\frac{3}{4}$ Time. The German and Austrian Musical Film from the Kaiser through Hitler (Study, Oxford 1996).
- Dora Traudisch, Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm (Pfaffenweiler 1993).
- Gerald Trimmel, Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films (Wien 1998).
- Maja Turovskaja, Das Kino der totalitären Epoche, In: Sabine Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller (Hg.), Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht (Wien/Köln/Weimar 1998). Seite 75-82.
- Rudolf Ulrich, Österreicher in Hollywood (Wien 2004).
- Stefan Vajda, Mir san vom k.u.k. – Die kuriose Geschichte der österreichischen Militärmusik (Wien/Heidelberg 1977).
- Hans Veigl (Hg.), Bombenstimmung. Das Wiener Werkel – Kabarett im Dritten Reich (Wien 1994).
- Klaus Christian Vögl, Kino in Österreich 1938 – 1945. Geschichte, Struktur und Organisation der österreichischen Kino- und Filmwirtschaft 1938 – 1945 (Diss., Wien 1996).
- Klaus Christian Vögl, Kino in Wien 1938 – 1945. Struktur und Organisation der Wiener Kino- und Filmwirtschaft 1938 – 1945 (Dipl., Wien 1990).
- Lisbeth Waechter-Böhm (Hg.), Wien 1945 davor/danach (Wien 1985).
- Christine Waldmann, Die Filmstadt Wien. Ein Beitrag zum österreichischen Film (Dipl., Wien 1996).
- David Welch, Propaganda and the German Cinema 1933 – 1945 (London/New York 2001).
- Karlheinz Wendtland, Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945. Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis? (Berlin 1986).
- Rudolf Weyss, Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930-1945 (Wien 1974).
- Karin Wichmann, Hans Moser. Seine Filme – Sein Leben (München 1980).
- Wien-Tourismus (Hg.), Wiener Gästebefragung 2004-2007. Im Rahmen des Tourismus-Monitors Austria/Kurzbericht (Juli 2007).
- Andrea Winkler-Mayerhöfer, Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Deutschen Reich (München 1992).

- Christian F. Winkler, Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wiege des österreichischen Films (Erfurt 2007).
- Karsten Witte, Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich (Berlin 1995).
- Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Gütersloh 1964).
- Carl Zuckmayer, Geheimreport (verfasst 1943/44), 3. Auflage (Göttingen. 2002).

Verwendete Internetseiten

<http://www.aeiou.at> (1. Juni 2008).

<http://www.amazon.de> (3. April 2008).

<http://epub.ub.uni-muenchen.de> (9. Mai 2008).

<http://www.filmportal.de> (3. April 2008).

<http://www.vifaost.de> (9. Mai 2008).

Danksagung

Die Liste der Personen, die zum Entstehen dieser Diplomarbeit beigetragen haben und denen mein innigster Dank gilt, ist lang.

In erster Linie möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.Prof. Dr. Gerhard Jagschitz bedanken, der mir in all den Jahren mit Ratschlägen und vor allem viel Geduld zur Seite stand.

Für die Recherche in den unterschiedlichen Archiven standen mir hilfreich und in dankenswerter Weise zur Seite:

- Martin Kriegel und Dr. Heidemarie Bauer , Archiv der Kronen Zeitung
- Robert Kaller, Archiv im Institut für Zeitgeschichte
- Elisabeth Streit, ihr Nachfolger Mag. Thomas Ballhausen sowie Mag. Karin Moser im Filmarchiv Austria;
- Dr. Silvia Kargl vom Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker;
- Dr. Helmut Kretschmer und Dr. Ingrid Ganster, Wiener Stadt- und Landesarchiv;

Ein spezieller Dank gilt meiner Studienkollegin Doris Gruber, mit der ich während meiner Zeit auf der Universität durch dünn und dick gegangen bin.

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht meine Bürokollegen bei PR Plus, allen voran Mag. Dorit Mandel und Mag. Martina Wöss, während meiner Abwesenheit geduldig und selbstlos für mich eingesprungen wären. Ihnen allen gebührt mein Dank.

Meinem Freund Reza Sarkari möchte ich von ganzem Herzen danken. Er hat mich in der Zeit des intensiven Schreibens liebevoll mit kulinarischen Köstlichkeiten verwöhnt und sich ohne Diskussion (unter anderem während der EURO) an mein vorgegebenes Fernsehprogramm, nämlich Wiener Filme, gehalten.

Unersetzlich sind aufmerksame Korrektoren, die ich zum Glück nicht lange suchen musste. Ich danke meinem Vater Ernst und meiner Schwester Franziska vielmals für die hochkonzentrierten Stunden des Lesens und der Diskussion sowie ihr wertvolles Feedback. Die vorliegende Endversion kontrollierte spontan Mag. Barbara Taxacher, wofür ich ihr sehr dankbar bin.

Danken möchte ich weiters allen Freunden und Verwandten, die immer an mich geglaubt haben und durch jahrelanges Fragen nach meiner Diplomarbeit bei mir einen beständigen Funken Ehrgeiz am Leben erhalten haben.

Am meisten möchte ich abschließend meinen Eltern Ernst und Uta danken, unter anderem dafür, dass sie mir die Möglichkeit gaben, mein Studium frei zu wählen und mich in dieser langen Zeit nie mit Fragen nach dessen Absolvierung bedrängten. Von Herzen dankbar widme ich den beiden diese Arbeit.

Lebenslauf

Katharina Trost

Traklgasse 11/3, 1190 Wien
Tel.: 0043 (0) 676 750 51 54
Email: katharina.trost@chello.at

Geburtsdaten: 13. Februar 1975 in Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

- | | |
|--------------------|---|
| 11/01 | Ablegung der staatlichen Prüfung zur Fremdenführerin in Deutsch und Englisch |
| 02/99-02/01 | Fremdenführerausbildung am WIFI Wien |
| 09/97-01/98 | Sokrates-Stipendium für ein Auslandssemester an der Universität Utrecht (NL) |
| 09/94-dato | Wechsel zu Geschichte und Theaterwissenschaften |
| 09/93 | Inskription an der Universität Wien in den Fächern Geschichte und Russisch |
| 06/93 | Matura mit Auszeichnung am BG XIX in Wien |

Berufserfahrung (Auswahl)

- | | |
|--------------------|--|
| 05/02-dato | PR Consultant, PR Plus GmbH |
| 11/01-dato | Tätigkeit als staatlich geprüfte Fremdenführerin |
| 06/00-06/01 | Assistant of Executive Director, American Austrian Foundation |
| 2000-2002 | Seminar-/Kongress-/Messebetreuerin bei diversen Veranstaltern |
| 09/99-01/00 | Sekretärin der Ballorganisation, Wiener Philharmoniker |

Abstract

Die Arbeit geht der Frage nach, ob die Wiener Filme der Wien-Film, die während 1938 und 1945 finanziell erfolgreich produziert wurden, nur reine Unterhaltung waren, Spuren von Antihaltung zeigten oder doch bewusst als Propaganda eingesetzt wurden.

Zu diesem Zweck wird neben einem kurzen Abriss über Film als Quelle sowie die Spielfilmanalyse und deren Interpretation im Allgemeinen auf die Einstellung der Nationalsozialisten zum Medium „Film“ eingegangen. Ein Unterkapitel widmet sich dabei der Organisation der Filmindustrie unter Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, der alles, was mit dem Massenmedium zu tun hatte, schnell unter seine Kontrolle gebracht hatte.

Parallel dazu wird ein kurzer Blick auf die nach dem Anschluss gegründete Wien-Film GmbH geworfen sowie ihre Vorläufer in den Anfängen der österreichischen Filmindustrie.

Nachdem das Genre „Wiener Film“ definiert und dessen Entstehung, Verbreitung und Bedeutung kurz skizziert worden ist, folgt ein Kapitel über die nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien, die gerade unter Reichsstatthalter Baldur von Schirach eine Art Sonderstellung einnahm.

Nach diesem kurzen Exkurs beginnt der zweite Teil der Arbeit, der sich einleitend mit den wichtigsten Kulturschaffenden, die an den zu besprechenden Filmen mitwirkten, beschäftigt. Danach kommen die Einzelkapitel zu den zehn in der nationalsozialistischen Ära entstandenen Wiener Filmen (Die Titel finden sich in der Filmographie im Anhang.). Systematisch wurden die Produktionsbedingungen, die zeitgenössische Rezeption sowie eine auf die oben genannte Ausgangsposition ausgerichtete Analyse und Interpretation niedergeschrieben.

Abschließend und zusammenfassend wird auf die politische Bedeutung der Wiener Filme eingegangen, wobei der Schluss gezogen wird, dass die besagten Streifen – je nach Sichtweise – alle eingangs zur Frage gestellten Funktionen erfüllte, was möglicherweise eines der Geheimnisse ihrer Popularität war und bis heute ist.