



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
Gedächtnisorte und Österreich-Bild im Spielfilm
„1. April 2000“

Menschen, Mythen und Musik

Verfasser
Andreas Burz

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 344 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium

UF Englisch

UF Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Ecker

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
1.1. EINFÜHRUNG ZUM SPIELFILM „1. APRIL 2000“	6
1.2. DIPLOMARBEITSTHESEN	8
1.3. LITERATUR, FRAGESTELLUNGEN UND METHODIK	8
2. BEGRIFFSDEFINITIONEN	11
2.1. GEDÄCHTNIS- UND ERINNERUNGSKULTUR.....	11
2.2. DAS MEDIUM FILM ALS (VIRTUELLER) GEDÄCHTNISORT.....	15
2.2.1. Der Gedächtnisraum.....	15
2.2.2. Das Medium Film als Spiegel der Gesellschaft	19
2.3. ÖSTERREICH ALS NATION	21
2.3.1. Zur Komplexität des Nationsbegriffs.....	21
2.3.2. Die österreichische Nation	23
3. DER FILM „1. APRIL 2000“ ALS NATIONSBILDUNG „VON OBEN“.....	29
3.1. HISTORISCHE RAHMENBEDINGUNGEN.....	31
3.2. DAS ÖSTERREICHBEWUSSTSEIN FÜHRENDER POLITIKER.....	32
3.2.1. Karl Renners Rede zur 950-Jahr-Feier 1946.....	36
3.2.2. Leopolds Figls Antwort auf die Frage „Was ist Oesterreich?“	38
3.2.3. Ernst Fischer und der österreichische Volkscharakter	41
3.3. INSZENIERUNG DES ÖSTERREICHISCHEN IM FILM „1. APRIL 2000“	44
3.3.1. Entstehungsgeschichte des Spielfilms „1. April 2000“	45
3.3.2. Intentionen des Österreich-Films	47
4. FILMANALYSE	53
4.1. GEDÄCHTNISORT MENSCHEN.....	55
4.1.1. Vermittlung durch zwei bekannte historische Persönlichkeiten	55
4.1.2. Der österreichische Mensch	61

4.2.	GEDÄCHTNISORT MYTHOS.....	66
4.2.1.	Mythen aus der Geschichte	68
4.2.2.	Der Habsburgermythos	72
4.2.2.1.	Mythos der Orte	75
4.2.2.2.	Mythos des friedliebenden Österreichs	77
4.3.	GEDÄCHTNISORT MUSIK.....	79
4.4.	AUSGEBLENDETE UND VERDRÄNGTE GEDÄCHTNISORTE.....	87
4.5.	ÖSTERREICH UND DAS KULTURELL ANDERE	94
4.5.1.	Österreich und die Deutschen	96
4.5.2.	Die Bedeutung der Sprache.....	104
5.	SCHLUSSBETRACHTUNGEN.....	108
	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS.....	112
	LITERATURVERZEICHNIS	112
	FILMOGRAPHIE.....	116
	GEDRUCKTE (ZEITGENÖSSISCHE) QUELLEN	116
	ANHANG.....	117
	EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	117
	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	118
	ABSTRACT DEUTSCH.....	118
	ABSTRACT ENGLISH.....	119
	LEBENS LAUF	120

1. Einleitung

Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, das Phänomen des Begriffes „Österreich“ zu beschreiben. In der Geschichtswissenschaft besteht einerseits die gängige Methode, die heutigen Grenzen des Landes in die Vergangenheit zu projizieren und somit eine *Österreichische Geschichte*, zum Beispiel jene in der Epoche der Römerzeit im Raum des heutigen Österreich, zu erforschen. Eine andere Möglichkeit ist, den Namen *Österreich* – oder auch *Ostarrîchi* – als Geburtsstunde der Geschichte des heutigen Österreichs anzusehen. Für diese Variante spricht die lange Tradition des Terminus, die vor allem durch die Dynastien der Häuser Babenberg, Habsburg und Habsburg-Lothringen geprägt wurde. Die für den derzeit existierenden Staat vielleicht zutreffendste Definition von Österreich erstreckt sich auf die Geschichte der Ersten und jener der Zweiten Republik, umfasst somit den Raum mit den heutigen Grenzziehungen und beschränkt sich auf die gegenwärtige republikanische Staatsform.

Es ist durch die hier nur angerissenen Probleme schon nachvollziehbar, dass der Österreich-Begriff ein Terminus ist, der viele Interpretationsmöglichkeiten offenlässt. Eine einzigartige Sicht auf dieses Land bietet der hier im Weiteren genauer analysierte Spielfilm „1. April 2000“ aus dem Jahre 1952. Dieser Film, entstanden während der sogenannten Besatzungszeit in Österreich, eröffnet den Betrachtenden diverse Perspektiven und Zugänge. Die Analyse der daraus resultierenden verschiedenen Ebenen scheint besonders für die Geschichtswissenschaft erstrebenswert. Zum einen ist das Verständnis der für die Herstellung des Films verantwortlichen Personen von Österreich als Nation, dessen Geschichte und bedeutender Figuren und Symbole nachvollziehbar. Der Film „1. April 2000“ spiegelt zweifellos das erwünschte Österreichbild der herrschenden Elite wider, entstand das Werk doch im Auftrag der Bundesregierung. Zum anderen greift die Handlung die für diese Zeit aktuellen politischen Rahmenbedingungen auf und prangert sie, als Zukunftsvision geschützt unter dem Deckmantel der Satire, an. Um die hier getroffenen Aussagen zu diesem Spielfilm und die in weiterer Folge aufgelisteten Thesen dieser Arbeit leichter zu verstehen, folgt zunächst eine überblicksartige Einführung zum Inhalt des Films.

1.1. Einführung zum Spielfilm „1. April 2000“

Der Kinofilm „1. April 2000“ ist ein von der österreichischen Bundesregierung in Auftrag gegebener Spielfilm, der 1952 seine Premiere feierte und zwischen Satire, Komödie, Science-Fiction und Politik-Film verankert ist. Basierend auf dem Drehbuch des Autorentams Rudolf Brunngraber und Ernst Marboe – ein Duo, welches gleichsam auch die österreichische Proporz-Politik symbolisiert – führte Wolfgang Liebeneiner Regie und versammelte ein Gros bekannter zeitgenössischer Schauspielerinnen, Schauspieler und Publikumsliebhaber, allen voran Hilde Krahl, Josef Meinrad, Judith Holzmeister, Elisabeth Stemberger, Curd Jürgens, Paul Hörbiger und Hans Moser.

Allein der Filmtitel verrät schon einiges über den Zweck der audiovisuellen Darstellung. Der 1. April gilt in europäischen Ländern traditionsgemäß als jener Tag, an dem leichtgläubige Mitmenschen zum Narren gehalten werden. Auch der Spielfilm signalisiert durch die Wahl des titelgebenden Datums den satire- und komödienhaften Charakter, unter dessen Deckmantel die damals aktuelle politische Situation leichter angeprangert werden konnte. Der Titel bot im Falle eines diplomatischen Affronts die Möglichkeit, den Film als einen in die Zukunft projizierten politischen Witz zu qualifizieren und ihn gleichsam als vermeintlichen Aprilscherz abzutun. Die Fiktion eines freien Österreich war durch die Anwesenheit der alliierten Besatzungsmächte im Jahr 1952 nämlich derart brisant, dass man die Geschichte und die damit verknüpfte politische Botschaft lieber in eine Komödie kleidete, um allzu großen Schaden für die aktuelle Politik zu vermeiden.

Neben dem Tagesdatum birgt auch die Jahreszahl des Titels eine Botschaft. Das Jahr 2000 galt 1952 als beliebtes Synonym für eine entfernte zukünftige Welt und war sogar noch weiter entfernt als 1984, jenes Jahr, das durch den 1949 erschienen Roman von George Orwell synonym für dessen dystopische Zukunftsvision stand. Und dystopisch beginnt auch die Handlung des Spielfilms.

Im Jahr 2000 sind die Besatzungstruppen seit 55 Jahren immer noch in Österreich stationiert. Der langersehnte Staatsvertrag ist nach wie vor außer Reichweite, wie die ergebnislose und vertagte „zweitausendachthundertundfünfzigste Sitzung“¹ zu den Staatsvertragsverhandlungen erkennen lässt. So kommt es, dass am 1. April 2000 der neugewählte Ministerpräsident von Österreich, dargestellt von Josef Meinrad, die Besatzung für beendet erklärt: „Im Namen unserer Regierung und im Namen unseres Volkes erlaube ich

¹ Wolfgang *Liebeneiner*, 1. April 2000 (Wien Film 1952). Erschienen in der Reihe „Der österreichische Film“. Edition Der Standard. (Hg. von Hoanzl und filmarchiv austria 2006) 0:06:15–0:06:18.

mir hiermit, das Kontrollabkommen aufzukündigen. Vor der gesamten Weltöffentlichkeit erkläre ich unser Land für frei und unabhängig.“²

Die Reaktion auf diese Erklärung fällt seitens der österreichischen Bevölkerung äußerst positiv aus. Es wird jubiliert, die viersprachigen Personalausweise werden, der Aufforderung des Ministerpräsidenten folgend, zerrissen und das Staatsoberhaupt wird für seinen Mut gelobt. Die vier alliierten Hochkommissare hingegen wenden sich an die Weltschutzkommission der sogenannten *Globalunion*. Diese will umgehend nach Wien fliegen, muss aber wegen einer Namensverwechslung einen kleinen Abstecher nach Australien in Kauf nehmen. Diese Sequenz dokumentiert das Ansinnen, auch eine heitere Komödie zu inszenieren.

Die Aufgabe der Weltschutzkommission ist es nun, in einer Gerichtsverhandlung die Schuld Österreichs und dessen Regierungschefs, die der Vorwurf trifft, den Weltfrieden gebrochen zu haben, festzustellen. Die Österreicherinnen und Österreicher, angeführt vom Ministerpräsidenten, müssen hingegen beweisen, dass sie ein friedfertiges Volk sind und niemals den Weltfrieden brechen würden oder auch nur könnten. Dies geschieht mit Rückgriffen auf historische Ereignisse und unter Aufbietung sämtlicher historischer Besitztümer der Republik, Schullehrfilme sowie Schauspielerinnen und Schauspieler, die teilweise in Originalkostümen auftreten. Dabei werden alle erdenklichen liebenswerten Klischees des „typisch Österreichischen“ bedient. Vom lieben Augustin über Maria Theresia bis hin zu Wolfgang Amadeus Mozart und Prinz Eugen – alles, was in der Geschichte Österreichs Rang und Namen hat, tritt an, um für die Freiheit und die Unschuld des kleinen besetzten Landes zu kämpfen.

Langsam lassen sich die Herzen der einzelnen Mitglieder der Weltschutzkommission durch den österreichischen Charme erweichen. Doch erst mit dem Auffinden der *Moskauer Deklaration* aus dem Jahre 1943 – welche auch im Film einseitig interpretiert wird – scheint jeder Zweifel an der Unschuld und dem berechtigten Anliegen der österreichischen Bevölkerung aus der Welt geräumt. Am Ende tanzen alle voller Freude im Drei-Viertel-Takt zum Wiener Walzer und Österreich ist endlich frei. So soll es zumindest am 1. April 2000 geschehen.

Diese kurze Zusammenfassung zeigt schon die Fülle der geschichtlichen Referenzen im Film. Es ist also deutlich ersichtlich, dass in diesem cineastischen Kuriosum eine Flut von für die Geschichtswissenschaft interessanten Möglichkeiten zur Analyse gegeben ist. In

² *Liebeneiner*, 1. April 2000, 0:06:30–0:06:45.

weiterer Folge sollen die daraus resultierenden Fragestellungen eingeschränkt, sowie die Thesen für diese Diplomarbeit abgesteckt werden.

1.2. Diplomarbeitsthese

Der „1. April 2000“ ist ein Film, der vor allem das Österreichbild der *Gründervätergeneration* der Zweiten Republik und somit der herrschenden Elite widerspiegelt. Folglich bezeugt dieses außergewöhnliche Werk die Nationsbildung „von oben“. Der Spielfilm konstruiert ein äußerst positiv besetztes Bild von Österreich, welches auf dem sogenannten Habsburgermythos, der „großen“ Geschichte Österreichs, einem sehr europäisch geprägten Gedankengut und Österreich als (Hoch-)Kulturnation aufbaut, sich im Besonderen aber auch durch die Unterscheidung des „typisch“ Österreichischen vom „typisch“ Deutschen absetzt. Dies wird im Spielfilm anhand von gezielt ausgewählten *Gedächtnisorten* deutlich. Von Bedeutung sind aber auch jene Gedächtnisorte, die im Film ausgeblendet werden und in Vergessenheit geraten sollen. Dadurch wird der Film als Gesamtwerk per se zu einer speziellen Art eines Gedächtnisortes, weil er selbst verschiedene andere Gedächtnisorte in sich enthält. Diese besondere Form eines Gedächtnisortes möchte ich als *Gedächtnisraum* bezeichnen. Es ist ein Gedächtnisraum, der durch die Inszenierung von positiv konnotierten Gedächtnisorten sowie durch das Fehlen von Gedächtnisorten, mit welchen Negatives zu assoziieren ist, die Dekonstruktion des zeitgenössischen Österreichbewusstseins sowie jene der Entwicklung der österreichischen Nation in der Zweiten Republik notwendig macht und überhaupt erst ermöglicht.

1.3. Literatur, Fragestellungen und Methodik

Um den neu kreierten Terminus Gedächtnisraum für die Interpretation des Films „1. April 2000“ zu erläutern, sind Reflexionen zum Fachausdruck *Gedächtnisort*, der im Rahmen der Erinnerungskultur von zentraler Bedeutung ist, angebracht. Hier sind insbesondere die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann heranzuziehen, welche sich wiederum auf Maurice Halbwachs und dessen Konzept des *kulturellen Gedächtnisses* berufen. Auch ein Beitrag von Konrad Paul Liessmann zum Thema Gedächtnisorte ist für diese Arbeit von zentraler Bedeutung. Unter Berücksichtigung von Publikationen der genannten Autoren stellt sich die Frage, ob der Spielfilm als Gedächtnisort per se analysiert werden kann oder möglicherweise eine neue Dimension, eine Ausweitung des Begriffes Gedächtnisort erforderlich ist. Des

Weiteren wird herausgefiltert, wie und mit welcher spezifischen Funktion Gedächtnisorte innerhalb des Films eingesetzt werden. Nicht minder von Bedeutung ist aber auch eine überblicksartige Darstellung der Komplexität des Nation-Begriffes, die den Sonderfall der österreichischen Nation beleuchtet.

Da die Diplomarbeit vor allem der Nationsbildung „von oben“ nachspürt, muss das Österreichbild bedeutender Politiker in den ersten Jahren nach dem Krieg mitberücksichtigt werden. Zu diesem Zweck werden Schriften dreier führender Politiker der drei Regierungsparteien in der unmittelbaren Nachkriegszeit herangezogen. Die Ansprache Karl Renners (SPÖ) zur 950-Jahr Feier Österreichs aus dem Jahre 1946, ein Beitrag Leopold Figls (ÖVP) in den *Österreichischen Monatsheften* aus demselben Jahr und eine Publikation Ernst Fischers (KPÖ) zum österreichischen Volkscharakter von 1945 belegen die Interpretation „alles Österreichischen“ aus der Sicht der damaligen politischen Elite. Mithilfe dessen kann analysiert werden, welche Eigenschaften der österreichischen Bevölkerung für den Aufbau eines Nationalbewusstseins zugeschrieben werden und ob und wie sich diese auch im Spielfilm „1. April 2000“ wiederfinden lassen.

Eine detaillierte Analyse des Films erschließt anhand bestimmter Themenkreise – oder eben auch *Gedächtnisorte* – das Österreichbild, welches der Film zu vermitteln sucht. Dabei dienen nicht nur ausgewählte historische Persönlichkeiten als Identifikationsfiguren, sondern auch der „einfache“ österreichische Mensch. Eine weitere Analyse gilt der Inszenierung von Mythen und dem Miteinbeziehen von Musik sowie deren Einfluss auf den Aufbau eines Nationalgefühls, welches im Selbstverständnis Österreichs als „Kulturnation“ gipfelt. Darüber hinaus wird in gebotener Kürze berücksichtigt, was im Spielfilm nicht offensichtlich gezeigt wird, insbesondere die Rolle Österreichs in der NS-Zeit und das „kulturell Andere“: Deutschland und die Deutschen.

Auf weitere Fragestellungen sei nur kurz hingewiesen.³ Für die hier vorliegende Analyse sind Einschränkungen zu treffen, die letztlich alle dazu dienen, die Ausgangsthese zu untermauern und die helfen sollen, die folgenden Fragen zu beantworten:

- Was verstanden führende Politiker unter dem Begriff Österreich unmittelbar nach dem Krieg und welches Bild von Österreich entstand daraus?

³ Der Forschungszweig der Gender Studies könnte durch die Darstellung von Mann und Frau in diesem Film ebenso fündig werden wie eine sozialwissenschaftliche Studie zur Vorstellung von der Zukunft, die sich unter anderem mit Mode, Technologie und Politikverständnis auseinandersetzen könnte, um nur zwei von zahlreichen Ideen anzuführen.

- Welche Eigenschaften werden im Zuge des Aufbaus eines Nationalbewusstseins der österreichischen Bevölkerung, also dem österreichischen Menschen schlechthin, zugeschrieben?
- Welche Gedächtnisorte werden in welcher Art und Weise eingesetzt?
- Kann der Film selbst als „Gedächtnisort“ charakterisiert werden?
- Welche Rolle spielen die Gedächtnisorte Menschen, Mythen und Musik im Film und dementsprechend im Aufbau des Nationalgefühls?

Diese Fragen berühren vor allem die Gedächtnisgeschichte. Zum Thema *Gedächtnisorte* und *Nation* liegen zahlreiche Publikationen vor, die sich mit dem Wesen dieser Termini auseinandersetzen. Daher folgt ein Abriss zu entsprechenden Begriffsdefinitionen.

2. Begriffsdefinitionen

2.1. Gedächtnis- und Erinnerungskultur

Das Konzept eines allgemeinen Gedächtnisses in Bezug auf historische Geschehnisse und ein damit verbundenes und auf selbigem basierendes Bewusstsein von und zu einem bestimmten Ereignis oder einer bestimmten Zeit und einem klar definierten Raum bildet die Basis für einen derzeit florierenden Zweig der Geschichtswissenschaft – der *Gedächtnisgeschichte*.

Beispielsweise konstatiert Michael Mitterauer:

„Mit Schlüsselbegriffen wie ‚Lieux de mémoire‘, ‚Gedächtnisorte‘ oder ‚Erinnerungsorte‘ liefert eine neue Forschungsrichtung Konzepte zur Erschließung von Zusammenhängen zwischen nationaler Identität und Geschichte.“⁴

Die Geschichte Österreichs bietet viele Ansätze zur Analyse selbiger unter Berücksichtigung dieser Schlüsselbegriffe. Die Frage nach einer nationalen Identität ist auch heute noch eine gültige und beschäftigt das von Krisen und Umbrüchen gebeutelte Land insbesondere in den 1950er Jahren. Infolgedessen war die Suche nach einer nationalen Identität und einer damit verbundenen Geschichte von Beginn an ein Charakteristikum der Zweiten Republik. Das Themenfeld „Nation Österreich“ wird im Kapitel 2.3.2. „Die österreichische Nation“ näher behandelt. Zunächst bedarf es einer Begriffsklärung von „Gedächtnis“.

Überlegungen zu den *Lieux de mémoire* beruhen auf der mehrbändigen Publikation von Pierre Nora und wurden in weiterer Folge durch breitere Theorien angereichert. Ein Kernthema dieses Forschungszweiges bildet der Begriff *kulturelles Gedächtnis*, welcher besonders durch Jan Assmann, Aleida Assmann, Pierre Nora und Maurice Halbwachs geprägt wurde. Pierre Nora definiert Gedächtnis folgendermaßen:

„Der Begriff ‚Gedächtnis‘, der zugleich Erinnerungen, Traditionen, Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche beinhaltet, deckt einen vom Bewussten bis halb ins Unbewusste reichenden Bereich ab.“⁵

Das bedeutet, dass Gedächtnis nicht mit Erinnerung gleichzustellen ist, sondern dass das Sich-Erinnern nur einen Teil eines Gedächtnisses bestimmt, dieses aber auch durch Tradition und Riten und weitere Faktoren angereichert wird. Überdies beinhaltet die Definition Pierre Noras

⁴ Michael Mitterauer, *Bedeutsame Orte. Zur Genese räumlicher Bezugspunkte österreichischer Identität*. In: Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hg.), *Memoria Austriae II. Bauten, Orte, Regionen* (Wien 2005) 19–39, hier: 20.

⁵ Pierre Nora, *Das Zeitalter des Gedenkens*. In: Pierre Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs* (München 2005) 543–575, hier: 573.

auch den Umstand, dass Gedächtnis nicht vollständig ein bewusstes Handeln erfordert, sondern ein Teil von Gedächtnis durch unbewusst stattfindende Vorgänge entsteht und weitergereicht wird.

Es sind zudem verschiedene Kategorien von Gedächtnis zu berücksichtigen. Für die Definition von *kulturellem Gedächtnis*⁶ ist dessen Abgrenzung in Bezug auf das individuelle Gedächtnis bedeutsam. Jan Assmann konstatiert, dass nur ein Individuum ein Gedächtnis haben kann. Das Gedächtnis des Einzelnen muss, so Assmann weiter, mit Empfindungen gekoppelt sein, daher kann es sich nur um ein individuelles Gedächtnis handeln. Ein Gedächtnis kann aber durch die Weitergabe von bestimmten Bildern und Ansichten zu diversen Ereignissen kollektiv geprägt sein. Diese kollektive Prägung des individuellen Gedächtnisses wird durch gefilterte Wahrnehmungen der Vergangenheit kreiert, wodurch das kollektive Gedächtnis im Sinne Jan Assmanns entsteht. Jan Assmann stützt sich dabei auf Maurice Halbwachs' Konzeption des *mémoire collective*. Allerdings definieren Halbwachs und Assmann unterschiedliche Funktionen des kollektiven Gedächtnisses. Halbwachs betrachtet das kollektive Gedächtnis als Subjekt der Erinnerung. Dadurch werden die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen, also das Kollektiv selbst, zu den Trägern des kollektiven Gedächtnisses: „Man versteht jeden einzelnen in seinem individuellen Denken nur, wenn man ihn in das Denken der entsprechenden Gruppe hineinversetzt.“⁷ Assmann hingegen ordnet Gruppen insbesondere eine Rahmenfunktion zu. Als eigentlichen Träger des Gedächtnisses identifiziert Assmann den Einzelnen: „Subjekt von Gedächtnis und Erinnerung bleibt immer der einzelne Mensch, aber in Abhängigkeit von ‚Rahmen‘, die seine Erinnerung organisieren.“⁸ Diese „Rahmen“ werden durch zeitliche Umstände, vor allem durch führende ideologische Bedingungen, gebildet.

Darüber hinaus muss zwischen dem *kommunikativen* und dem *kulturellen* Gedächtnis differenziert werden.⁹ Diese beiden Kategorien unterstehen dem kollektiven Gedächtnis „als Oberbegriff, innerhalb dessen wir zwischen dem ‚kommunikativen‘ und dem ‚kulturellen‘ Gedächtnis unterscheiden.“¹⁰ Für Jan Assmann kommt insbesondere dem Fest, welches als bedeutender Ort der Entfaltung und Festigung *kulturellen Gedächtnisses* dient, eine Schlüsselrolle zu. Für den Geisteswissenschaftler sind Feste und Riten eine zentrale

⁶ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München ⁵2005) insbesondere 48–59.

⁷ Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer (Berlin/Neuwied 1966) 200.

⁸ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 36.

⁹ Zur Unterscheidung zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis: Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 48–59, insbesondere die Tabelle auf Seite 56.

¹⁰ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 45.

Möglichkeit, dass die gesamte Gruppe Anteil am kulturellen Gedächtnis nimmt, nämlich „durch Zusammenkunft und persönliche Anwesenheit“¹¹. Der Autor beschreibt die Funktion von historisch-politisch-religiösen Festtagen am Beispiel früher Hochkulturen. Einen ähnlichen Stellenwert nimmt aber auch der Spielfilm als eine Art virtuelles Fest ein. Berücksichtigt man die Reichweite und Wirkung eines Films, so kann dieses moderne Medium die Funktion der zuvor erwähnten Zusammenkunft und persönlichen Anwesenheit jedes Einzelnen wahrnehmen. Der Kinobesuch wird so – im kulturhistorischen Sinne – selbst zu einem Festtag.¹²

Die Verwendung von bewusst eingesetzten Bildern, Tänzen und Musik, der Einbau von mythischen Geschichten und Symbolen sowie spezialisierter Traditionsträger (beispielsweise Prinz Eugen als Geschichtenerzähler) lassen durch die filmische Inszenierung eine bestimmte Erinnerung österreichischer Geschichte entstehen. Der Einsatz dieser Elemente entspricht den Überlegungen, die Jan Assmann zum Terminus *kulturelles Gedächtnis* angestellt hat.

Dem steht das *kommunikative Gedächtnis* gegenüber. Dieses umfasst eine kurze Zeitspanne, die 80 bis 100 Jahre in die Vergangenheit zurückreicht und durch einen informellen Charakter geprägt ist. Es besticht vor allem durch persönliche Erfahrungen und ein dadurch entstehendes lebendiges Erinnern und kann – verkürzt gesagt – unter dem Begriff *oral history* subsumiert werden. In diesem Zusammenhang ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass der Zeitraum, den das kommunikative Gedächtnis abdeckt, in der Zukunftsvision des Films lediglich eine marginale Rolle spielt. Die Ursachen für die Okkupation Österreich werden nicht angeführt. Die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs, ja sogar jene der Zwischenkriegszeit und der Zerfall der Habsburger-Monarchie werden nicht thematisiert. Und selbst bekannte Persönlichkeiten wie Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, die Teilen des Publikums noch als „lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen“¹³ bekannt gewesen sein dürften, finden im Film nur rudimentäre Erwähnung als Gäste im Gerichtssaal, auf die nicht näher eingegangen wird. Im Film dominiert also das kulturelle Gedächtnis und weniger das kommunikative. Dafür gibt es auch Gründe.

Das Bewusstsein eines Kollektivs beruht auf dem kulturellen Gedächtnis. Ernst Bruckmüller konstatiert: „Das kulturelle Gedächtnis sichert die Identität einer Gruppe.“¹⁴

¹¹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 57.

¹² Assmann geht in weiterer Folge viel stärker auf die unterschiedlichen Funktionen von Festen ein und stellt deren Gegenwert zum Arbeitsalltag klar. Auch hier lassen sich Parallelen zum Spielfilm finden, sollte ein Kinobesuch doch als Freizeitbeschäftigung genutzt werden.

¹³ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 56.

¹⁴ Ernst Bruckmüller, *Nation Österreich. Kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse (Studien zu Politik und Verwaltung 4, Wien/Köln/Graz 21996)* 19.

Erinnerungsgemeinschaften kreieren Erinnerungsfiguren, die das Gemeinsame oder die Einheit einer Gruppe nach innen und das Unterschiedliche oder die Andersartigkeit nach außen bezeugen. Dieses Gefühl der Gruppe – in anderen Worten ein „Wir-Gefühl“ – suggeriert eine geschichtlich gewachsene Bedeutung. Aus solchen Gefühlen entstehende Kollektive können per se kein Gedächtnis besitzen, da ja laut Assmann das Subjekt der Träger des Gedächtnisses ist, aber diese Kollektive „bestimmen das Gedächtnis ihrer Glieder. Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen.“¹⁵ Die Identität wächst mit dem Kollektivgedächtnis, das im Spielfilm „1. April 2000“ deutlich den Zugang „von oben“ bezeugt. Das offizielle Österreich veranlasst die Entstehung des *Staatsfilms*, welcher als Ziel die Formung eines kollektiven Gedächtnisses vor Augen hatte. Die Träger dieses Gedächtnisses, die individuellen Österreicherinnen und Österreicher, lernen so über ein „von oben“ geformtes kollektives Gedächtnis erst, Teil einer Gruppe zu werden. Die Identität wächst mit dem Kollektivgedächtnis und die österreichische Bevölkerung wird „*identitätskonkret*“¹⁶, das bedeutet, dass das Kollektivgedächtnis gleichzeitig die Bildung einer Gruppenzugehörigkeit ermöglicht.

Für die Entwicklung dieses Gedächtnisses spielen Ereignisse und Mythen der österreichischen Geschichte eine große Rolle. Pierre Nora attestiert solchen Mythen eine Bedeutung für die Geschichtswissenschaft

„weniger für die Ereignisse als dafür, wie sie im nachhinein konstruiert werden, wie sie in Vergessenheit geraten sind und wieder an Bedeutung gewinnen; weniger für die Vergangenheit, so wie sie sich zugetragen hat, als für ihre Wiederverwendung, ihren Missbrauch, ihren Einfluss auf die aufeinanderfolgenden Gegenwarten; weniger für die Tradition an sich als für die Art und Weise, wie diese sich konstituiert hat und übermittelt wurde.“¹⁷

Historiker können anhand von Mythen vor allem deren Wirkungsgeschichte analysieren. Nicht der Mythos selbst und seine tatsächliche historische Begebenheit abseits des Erfundenen können so zum Fokus einer Studie werden, sondern vielmehr die Kunst der Vermittlung oder auch Nicht-Vermittlung des Mythos. Nora spricht auch in Vergessenheit geratene Ereignisse und deren Aussagekraft an. Ein Vergessen oder gar ein Verdrängen von speziellen Begebenheiten lässt eine deutliche Einflussnahme auf eine Gedächtniskultur erkennen. Manche solcher ausgeblendeten Gedächtnisorte werden in Kapitel 4.4. näher

¹⁵ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 36.

¹⁶ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 39.

¹⁷ Pierre Nora, *Das Abenteuer der Lieux de mémoire*. In: Etienne François, Hannes Siegrist, Jakob Vogel (Hg.), *Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert* (Göttingen 1995) 83–92, hier: 91.

analysiert. Vor der Dekonstruktion von angeführten und vergessenen Mythen innerhalb des Films muss aber noch auf die Bedeutung und die Probleme, die der Begriff Gedächtnisort hervorruft, eingegangen werden.

2.2. Das Medium Film als (virtueller) Gedächtnisort

2.2.1. Der Gedächtnisraum

In der Theorie zum Terminus „Gedächtnisorte“ beschäftigt sich Aleida Assmann unter anderem damit, inwiefern „die Orte selbst zu Subjekten, Trägern der Erinnerung, werden können“¹⁸. Durch diese Eigenschaft als Träger von Erinnerungen können Orte selbst eine Grundlage für ein kollektives und kulturelles Gedächtnis schaffen. Dies bedeutet aber auch, dass ein solcher Ort in gewisser Weise von der politischen und kulturellen Elite geprägt und geformt wird. In diesem Zusammenhang merkt Konrad Paul Liessmann an, dass ein Ort nur zu einem Gedächtnisort werden kann, „wenn sich jemand erinnert, was dort geschehen ist, oder wenn jemand weiß, wie die Spuren vergangener Ereignisse zu deuten sind.“¹⁹ Die Deutung der Ereignisse hängt naturgemäß von den politischen Rahmenbedingungen ab. Im Falle des Films „1. April 2000“ erhalten die Darstellung der Geschichte und der Traditionsbegriff Österreich eine klar positive und vor allem friedliche Deutung. Ein positives kulturelles Gedächtnis von und für Österreich sollte durch das Propagieren von besonderen Orten des Gedächtnisses damit an die Stelle von negativen individuellen Erinnerungen an die jüngste Vergangenheit treten und in weiterer Folge die Etablierung einer österreichischen Nation sowie eines Österreichbewusstseins ermöglichen.

In der Literatur zur Theorie der Gedächtnisgeschichte finden sich vor allem die beiden Begrifflichkeiten *Gedächtnisort* und *Erinnerungsort*. In der Übersetzung von Linda Gränz beispielsweise werden die *Lieux de mémoire* von Pierre Nora in dessen Aufsatz „Das Abenteuer der Lieux de mémoire“ als *Erinnerungsorte* bezeichnet. In dieser Studie heißt es auch, dass es von Bedeutung ist, aus diesen Orten „über ihre historische Realität hinaus ihre symbolische Wahrheit herauszuarbeiten, um die Erinnerung, deren Träger sie waren, zu rekonstruieren.“²⁰ Diese *Erinnerungsorte* besitzen also selbst eine „historische Realität“, waren sie doch Schauplatz eines historischen Ereignisses, bestehen aber auch durch ihre

¹⁸ Aleida Assmann, Das Gedächtnis der Orte. In: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter (Hg.), Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätten, Museum (Frankfurt/New York 1999) 59–77, hier: 59.

¹⁹ Konrad Paul Liessmann, Topoi. Konturen einer politischen Mythologie. In: Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hg.), Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten (Wien 2004) 194–218, hier: 195.

²⁰ Nora, Das Abenteuer der *Lieux de mémoire*, 84.

„symbolische Wahrheit“. Auch wenn die Verwendung beider Termini – Erinnerungsorte und Gedächtnisorte – manchmal synonym erfolgt und mitunter ein Problem von Übersetzungsschwierigkeiten inkludiert, so lässt sich bei genauerer Betrachtung der Begriffe ein klarer Unterschied herausfiltern.

Wie bereits oben erwähnt umfasst das Konzept *Gedächtnis* laut Pierre Nora „Erinnerungen, Traditionen, Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche“²¹. Gedächtnis ist also nicht gleich Erinnerung. Vielmehr gehen mit einem Gedächtnis auch bereits der Wunsch zum Gedenken und ein bewusstes Erinnern einher. Erinnerung persönlicher Vergangenheit findet immer nur auf einer individuellen Ebene statt, während Gedächtnis vor allem durch ein kollektives Momentum geprägt ist. Als Beispiel für einen Erinnerungsort kann die Grabstätte einer geliebten – respektive verhassten – Person herangezogen werden. Ein Mensch, der diesen Ort besucht, um sich an den Verstorbenen zu erinnern, macht das Grab durch seine individuelle Erinnerung zu einem persönlichen Erinnerungsort. Es kann dies die Erinnerung an ein „historische Ereignis“ sein, also die Grablegung der oder des Verstorbenen. Der Erinnerungsort kann aber auch nur durch die persönliche Erinnerung an das Leben des verstorbenen Menschen seine Bedeutung erlangen. Beide Formen der Erinnerungen gehen auf persönliche Erfahrungen zurück. Das Grab einer bekannten öffentlichen Persönlichkeit hingegen kann sowohl Erinnerungsort als auch Gedächtnisort sein. Für eine Person, die den oder die Verstorbene gekannt und auch beispielsweise am Begräbnis teilgenommen hat, stellt die Grabstätte einen spezifischen Erinnerungsort dar. Für das Gros der Bevölkerung, das meist keine persönliche Bekanntschaft zu der Persönlichkeit unterhalten hatte, wird das Grab zu einem Gedächtnisort umfunktioniert. Es ist eine spezielle Funktion, die durch bestimmte Assoziationen und Konnotationen in Verbindung mit der Person entsteht. Bedeutend ist, welche Funktion in diesen Ort hineingelegt und mit welcher Symbolik dieser Ort ausgestattet wird. „Nicht das, was die Vergangenheit uns aufzwingt, zählt, sondern das, was wir in sie hineinlegen.“²² Das Grab kann nun allgemein als letzte Ruhestätte betrachtet werden und so als Sinnbild – eben als ein Gedächtnisort – für Grablegungen in unserer Gesellschaft allgemein wirken. Es kann Ziel von Demonstrationen im Andenken an die positiven Leistungen der verstorbenen Persönlichkeit sein, kann aber auch deren oder dessen negative Handlungen verdeutlichen, wodurch der topographische Ort an sich an Bedeutung verliert, während die Interpretation des Ortes als eine Art Gedächtnisstütze in den Vordergrund tritt. Für die Geschichtswissenschaft sind Gedächtnisorte daher gerade wegen ihres symbolischen

²¹ Nora, Das Zeitalter des Gedenkens, 573.

²² Nora, Das Zeitalter des Gedenkens, 553.

Gehalts von eminenter Bedeutung. Dementsprechend stehen in weiterer Folge Gedächtnisorte und nicht Erinnerungsorte im Zentrum meiner Ausführungen.

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass es auch teilweise Kritik an der zumindest im deutschsprachigen Raum irreführenden Bezeichnung (Gedächtnis-)Ort gibt. Michael Mitterauer, zum Beispiel, attestiert dem Terminus vor allem hinsichtlich topographisch real existierender Orte mit historischer Bedeutung eine Unschärfe:

„In den Kontext dieser begrifflich unscharfen bis irreführenden Rede vom ‚Gedächtnis der Nation‘ gehört auch der Begriff ‚Gedächtnisort‘. Für das Geschichtsbewusstsein einer Nation bedeutsame Orte werden mit dieser Etikettierung in unbefriedigender Weise charakterisiert.“²³

Der Sozial- und Wirtschaftshistoriker geht hier vor allem auf den topographischen Begriff *Ort* als Bezeichnung ein und widmet sich in seinem Aufsatz auch räumlichen Bezugspunkten. Es geht hier nicht so sehr um das, was mit dem geschichtswissenschaftlichen Begriff Gedächtnisort assoziiert wird, sondern um den irreführenden Sprachgebrauch und die Bedeutung von Ort im nichtgeisteswissenschaftlichen Kontext.

In der Geschichtswissenschaft hingegen kann einem *Ort* auch andere Bedeutung zukommen. Konrad Paul Liessmann sieht in den Gedächtnisorten Pierre Noras „immaterielle Anker des kollektiven Gedächtnisses“ und zählt Symbole, Feste und Gedenktage auf, vergleicht dieses Konzept mit den „deutschen Erinnerungsorten“ à la Etienne François und Hagen Schulze und erweitert sie durch Materielles und Immaterielles wie zum Beispiel Ereignisse, Gebäude, Denkmäler, Bücher und Kunstwerke.²⁴ So wird deutlich, dass unter einem Gedächtnisort nicht ein tatsächlich real existierender topographischer Ort gemeint ist. Liessmann führt weiter aus, dass „die Magie der Lokalität“ von Bedeutung bleibt, da Gedächtnisorte „eines Mediums, das sie überhaupt erst zum Sprechen bringt“²⁵, bedürfen. Im Beispiel des Grabes einer bekannten Persönlichkeit ist das Grab der Auslöser, dient der real existierende Ort als Medium. Der Gedächtnisort selbst wird aber erst durch die Symbole, die in diesen hineingelegt werden, konstruiert. So wird sich am Grab von Johann Strauß am Zentralfriedhof in Wien schon aufgrund der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens keiner mehr an den Musiker persönlich erinnern, dessen Symbolkraft als Walzerkönig bleibt aber im kollektiven Gedächtnis erhalten und macht die Grabstätte zu einer Art Gedächtnisort. Allerdings kann auch seine Musik als eine Art Gedächtnisort empfunden werden, die keiner topographischen Natur bedarf, um als Gedächtnisort zu fungieren. So sehe ich auch im

²³ Mitterauer, *Bedeutsame Orte*, 38.

²⁴ Liessmann, *Topoi*, 195.

²⁵ Liessmann, *Topoi*, 195.

Spielfilm „1. April 2000“ einen, um es mit den Worten Liessmanns zu bezeichnen, „immateriellen Anker“. Überdies setzt sich dieser große virtuelle Gedächtnisort aus vielen weiteren Gedächtnisorten zusammen und kreiert dadurch eine zusätzliche Ebene.

Um allfälligen Irritationen rund um den Terminus Gedächtnisort zu begegnen, erachte ich die Einführung eines neuen Begriffes als sinnvoll, nämlich jenen des *Gedächtnisraums*. Die Begrifflichkeit *Raum* eröffnet durch seine zahlreichen Bedeutungen im deutschsprachigen *Raum* – im besten Wortsinn – mehr *Spielraum*. Es kann sich also beispielsweise um einen Wohnraum oder Nutzraum, also um einen tatsächlich existierenden Ort handeln. Der Terminus bezeichnet aber auch eine in Länge, Breite und Höhe fest oder auch nicht fest eingegrenzte (räumliche wie auch geistige) Ausdehnung. Es kann aber auch ein für jemanden oder etwas zu Verfügung stehender Platz als Raum bezeichnet oder ein politisch und geographisch als Einheit verstandenes Gebiet als Raum definiert werden.²⁶

Bedeutsam scheint, dass das Wort Raum die Dimension der Weite ausdrückt, also vielfältige Interpretationen zulässt, während das Wort Ort durch seine geographische Bestimmtheit Einschränkungen impliziert. Folglich können sich diverse Inhalte in einem Raum befinden und auch unterschiedliche Geltung erfahren. Ein topografischer Ort, wie zum Beispiel jenes schon so oft besuchte, oben beschriebene Grab, kann nun als Projektionsfläche für die dahinter liegenden Gedächtnisorte dienen. Der daraus resultierende dreidimensionale Gedächtnisraum eröffnet eine breitere Sichtweise, da ein solcher Raum Platz für mehrere Gedächtnisorte bietet. Die im Gedächtnisraum vorhandenen Inhalte und deren Interpretation lassen also eine individuelle Perspektive des jeweiligen Betrachters, der jeweilige Betrachterin zu. Die Betrachtenden unterliegen stets gewissen gesellschaftlichen Normen und Sichtweisen, welche mit der Interpretation der Gedächtnisorte einhergehen. Dadurch kommen in verschiedenen politischen Systemen diversen Gedächtnisorten innerhalb eines Gedächtnisraums unterschiedliche Bedeutungen zu. Im Falle des Films „1. April 2000“ werden vor allem positive Gedächtnisorte, die der Ausprägung eines Österreichbewusstseins dienen sollen, innerhalb des Gedächtnisraumes des Films hervorgehoben. Ausgeblendete oder vergessene negative Gedächtnisorte der österreichischen Geschichte, beispielsweise die Mittäterschaft im Rahmen des NS-Regimes, finden keine Erwähnung, sind aber dennoch Teil des Gedächtnisraumes. So kann insbesondere die Bedeutung, die den einzelnen Gedächtnisorten in dem Gedächtnisraum zuteilwird, zum Kernanliegen einer Analyse werden. Dadurch kann verdeutlicht werden, dass der Bundesregierung in der Nachkriegszeit die

²⁶ Die Definitionen des Wortes Raum entstammen dem deutschsprachigen Duden.

positiv konnotierten Gedächtnisorte einer großen österreichischen Geschichte besonders wichtig waren, um ein Österreichbewusstsein zu bilden, während Gedächtnisorte der jüngsten Vergangenheit rund um die Ereignisse im Zweiten Weltkrieg nicht erwähnt, ja sogar verdrängt werden. Aus heutiger Sicht lassen sich diese vergessenen Gedächtnisorte aber aus dem Gedächtnisraum gerade durch ihre Eigenschaft als das Ausgeblendete wieder hervorholen und somit kann das „von oben“ tradierte Geschichtsbild dekonstruiert werden. Von dieser Warte aus kann der Gedächtnisraum auch als eine Art Spiegel der Gesellschaft gesehen werden.

2.2.2. Das Medium Film als Spiegel der Gesellschaft

Die virtuelle Form eines Spielfilms ermöglicht es, einen historischen Gedächtnisraum zu analysieren und die darin befindlichen Gedächtnisorte, diese Symbole, diese „immateriellen Anker“, als Untersuchungsgegenstände zu erfassen. Das Medium Film bietet dem Gedächtnis die Möglichkeit, Erinnerungen, Traditionen, Sitten und Gebräuche zu visualisieren. Das entspricht den Überlegungen von Pierre Nora, der über seine *Lieux de mémoire* schrieb:

„Genau auf diesem Prinzip baut unser Vorhaben auf, das die Konstruktion einer Repräsentation, die allmähliche Herausbildung eines historischen Gegenstands beleuchten will. Die ‚Lieux de mémoire‘ privilegieren somit unvermeidlich die historiographischen Dimensionen der behandelten Themen.“²⁷

Bei dem Spielfilm „1. April 2000“ handelt es sich aus heutiger Sicht um einen historischen Gegenstand, da er im Jahre 1952 entstanden ist und dort seine Wirkungsgeschichte entfaltet hat. Der Film ist hinsichtlich einer Analyse insofern problematisch, als er eine Geschichte in der zeitgenössischen Zukunft ansiedelt und somit selbst einen weiteren fiktionalen Ort entstehen lässt. Der Streifen „1. April 2000“ beschreibt eine utopische Zukunft, und kreierte dadurch eine *Heterotopie*. Dieser Begriff wurde von Michel Foucault in einer Vorlesung formuliert. Dessen Vorlesungsnotizen publizierte Jay Miskowiec in einer bearbeiteten Fassung im Jahre 1986 unter dem Titel „Of Other Spaces“. Foucaults Ansatz konzentriert sich vor allem auf real existierende Orte, die im Allgemeinen eine eigenständige Geschichte in der Wahrnehmung der westlichen Gesellschaft erreichen können.²⁸ Der Begriff beruht auf der Unterscheidung zwischen Utopia, dem perfekten Ort, und Dystopia, dem dazugehörigen Gegenstück. Heterotopien, im Sinne Foucaults, eröffnen nun eine dritte Kategorie:

„Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different

²⁷ Nora, Das Abenteuer der *Lieux de mémoire*, 88.

²⁸ Michel Foucault, Jay Miskowiec, Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16, H. 1 (1986) 22–27, hier: 22.

from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias. I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror.”²⁹

Heterotopien agieren also als eine Art Spiegel, als andere Orte außerhalb jener Orte, die sie reflektieren. Eine Zukunftsvision, die so den Zwischenraum – oder auch den Gedächtnisraum – zwischen der Heterotopie des Films und der Wirklichkeit, dem Österreich der Nachkriegszeit, bildet, wird so zum Spiegel der Gesellschaft. Einmal mehr zeigt sich hier die Problematik des Terminus *Ort*. Zieht man das Medium Film als virtuell existierenden Gedächtnisort in Betracht, so dient die Art der Inszenierung der österreichischen Geschichte in diesem Fall als hervorragende Projektionsfläche. Der daraus entstehende Gedächtnisraum ist gleichsam eine Bühne für den Auftritt verschiedener Gedächtnisorte, die symbolisch das vermeintlich idealtypische Österreich vertreten. Dementsprechend birgt die Analyse des Films als virtueller Gedächtnisort insbesondere bezüglich einer möglichen gemeinsamen Konstruktion von Identität und Wahrnehmung von Geschichte einen vielversprechenden Hort von Interpretationsmöglichkeiten.

„Der Gedächtnisort aber bezieht all seine Bedeutsamkeit aus dem Gestus der Vergegenwärtigung. Gedächtnisorte sind deshalb wesentlich imaginäre Orte, auch dann, wenn man auf reale Lokalitäten verweisen kann.“³⁰

Ein Raum für imaginäre Orte, die mit der Imagination der Nation einhergehen – dieser Rahmen wird nun durch den *Österreich-Film* zur Verfügung gestellt, mit dem bewussten Wunsch, eine nationale Identität zu formen.

Anerkennt man den Film „1. April 2000“ als einen virtuellen Gedächtnisraum der österreichischen Geschichte, lassen sich „Hinweise auf Veränderungen der nationalen, religiösen, politischen, kulturellen und staatlichen Identitäten“³¹ finden und analysieren. Der Film versucht ein kollektives und kulturelles Gedächtnis zu konstruieren, indem er geschichtliche Persönlichkeiten und Figuren in einem positiven, nostalgisch verklärten Licht porträtiert. Durch den Film, der gleichsam ein kulturelles Gedächtnis der Nation Österreich zu vermitteln sucht, werden die darin vorkommenden *Lieux de mémoire* zu *lieux communes*. Gedächtnisorte werden zu einem Allgemeinwissen. Sie waren ursprünglich nicht so sehr als Klischee des Österreichischen gedacht, sondern sollten der Bevölkerung zeigen, „wie es

²⁹ Foucault, *Miskowicz, Of Other Spaces*, 24.

³⁰ Liessmann, *Topoi*, 196.

³¹ Emil Brix, *Kontinuität und Wandel im öffentlichen Gedenken in den Staaten Mitteleuropas*. In: Emil Brix, Hannes Stekl (Hg.), *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa* (Wien/Köln/Weimar 1997) 13–21, hier: 16.

wirklich gewesen“. So „findet das Gedächtnis einer Nation seinen Niederschlag in der Gedächtnislandschaft seiner Erinnerungsorte“³² und kann unter Bezugnahme des oben genannten Konzeptes als Spiegel der Gesellschaft dienen. Für das „Gedächtnis einer Nation“ ist allerdings ein eigenständiges Nationsbewusstsein eine *conditio sine qua non*. Im Falle Österreichs ist eine solche Nation lange Zeit strittig gewesen.

2.3. Österreich als Nation

2.3.1. Zur Komplexität des Nationsbegriffs

Die gegenwärtige politische Situation innerhalb der EU ist sowohl durch das schottische Referendum und die katalonischen Separationsbestrebungen im Herbst 2014 als auch durch Autonomiewünsche in Italien, Flandern und anderen Regionen für bestehende Staatsnationen ein Beleg dafür, dass die Debatte rund um die Begrifflichkeit Nation brisant und aktuell ist. Die Geschichtswissenschaft gibt auf die Frage nach der Definition des Nationsbegriffs keine klare, allgemein gültige Antwort. Daher kann an dieser Stelle lediglich ein Versuch gestartet werden, die Komplexität dieses Feldes, soweit es im Rahmen dieser Arbeit von Bedeutung ist, in gebotener Kürze darzustellen.

Eric Hobsbawm setzt sich eingehend mit dem Nationsbegriff auseinander und beschreibt *Nation* als ein junges Konzept der Menschheitsgeschichte. „Der Begriff ist in seiner modernen Bedeutung nicht älter als das 18. Jahrhundert, von dem einen oder anderen Vorläufer einmal abgesehen“³³. Der britische Historiker hält ferner fest, dass der „ethnisch und sprachlich begründete Begriff einer Nation und einer auf Nationen beruhenden Weltordnung ein Kind des späten 19. Jahrhunderts“³⁴ ist.

Zweifellos sind verschiedene Arten von Nationskonzeptionen zu berücksichtigen. Das *Staatsnationskonzept* geht von einer territorialen Einheit eines politischen Systems aus. Diese Einheit wird hauptsächlich durch Grenzen, welche zu anderen Staatsnationen gezogen werden, verdeutlicht. Wie der Name schon vermuten lässt, ist für diese Form von Nation vor allem ein politisch-territorialer Staat grundlegend. Eine gemeinsame Sprache, Wesensart, Kultur oder auch Religion wiederum können Menschen zu einer *Kulturnation* vereinen. Hier lassen allerdings das Anerkennen eines Dialektes als selbstständige Sprache und der ohnehin nicht präzise zu definierende Begriff Kultur viel Spielraum, um die Existenz einer wie auch

³² Aleida Assmann, Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften. In: Hanno Leowy, Bernhard Moltmann (Hg.), Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung (Frankfurt 1996) 13–30, hier: 25.

³³ Eric J. Hobsbawm, Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780 (Frankfurt am Main ³2005) 13.

³⁴ Hobsbawm, Nationen und Nationalismus, 8.

immer gearteten Nation zu begründen. Das *Willensnationskonzept* sieht im namengebenden Willen der Beteiligten zum Zusammenschluss zu einer Nation die herausragende Komponente. Dafür gilt die Schweiz als Beispiel, das, dem *Kulturnationskonzept* entsprechend, gleich drei Nationen umfasst, durch den Willen der Eidgenossen aber von der Bevölkerung selbst als eine einzige und von den umliegenden „anderen“ Nationen als eigenständige (Willens-)Nation betrachtet wird.³⁵

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Nation nichts Angeborenes oder von Natur aus Gegebenes ist. Es handelt sich um ein kulturelles und gesellschaftliches Konstrukt, welches gleich einer Identität erst erlernt werden muss und durch vorherrschende Meinungen in der Bevölkerung der jeweiligen Gebiete weiter tradiert wird. Oder auch, wie es Susanne Frölich-Steffen prägnant zusammenfasst:

„Die Nation ist, das zeigt sich gerade auch an der Nation Österreich, keine unveränderliche historische Konstante, sondern ein Produkt menschlichen Handelns und Verstehens, das in erste Linie in öffentlichen Diskursen geprägt wird.“³⁶

Dieser ständige Wandel des Nationsbegriffes und die Veränderlichkeit der jeweiligen Nationen selbst hebt die Bedeutung der Konstruktion einer Nation seitens der herrschenden Elite hervor. Eric Hobsbawm erkennt ebenfalls die große Bedeutung, die dem künstlichen Kreieren einer Nation „von oben“ zufällt: „Außerdem schließe ich mich Gellner an, wenn er das Element des Künstlichen, der Erfindung und des Social engineering betont, das in die Bildung von Nationen mit einfließt“³⁷.

Dieses Konzept von Nation zeigt, dass „Nation“ (...) in hohem Maße stets *Imagination* ist, und so vor allem die „Imagination von Gemeinsamkeiten“ einer Nation die Stütze gibt, um sich „als Einheit bewusst zu werden und bewusst zu bleiben“.³⁸ Gerade am Beispiel der österreichischen Nation lässt sich dieser Einfluss deutlich erkennen. Der Spielfilm „1. April 2000“ zeichnet ein Bild des *Social engineering* in besonders beeindruckender Weise. Dennoch darf die besondere Problematik des österreichischen Nationsbegriffs nicht außer Acht gelassen werden.

³⁵ Susanne Frölich-Steffen, *Die österreichische Identität im Wandel* (Studien zur politischen Wirklichkeit 15, Wien 2003) 8–9.

³⁶ Frölich-Steffen, *Die österreichische Identität im Wandel*, 10–11.

³⁷ Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus*, 21.

³⁸ Bruckmüller, *Nation Österreich*, 357.

2.3.2. Die österreichische Nation

Das Wesen der österreichischen Nation ist umstritten und die Schriften zu diesem Thema sind geradezu Legion. Besonders in den letzten vier Jahrzehnten wurden zahlreiche Werke zu dieser Thematik veröffentlicht, eine detaillierte und informative Auflistung findet sich bei Ernst Bruckmüller³⁹ und William M. Johnston⁴⁰. Die vorliegende Arbeit macht es sich aber nicht zur Aufgabe eine Geschichte der österreichischen Nation zu schreiben, doch die Probleme mit dem Nationsbegriff im Zusammenhang mit Österreich sollen hier wenigstens überblicksartig dargestellt werden.

Jede Nation ist im hohen Ausmaß ständigen Veränderungen unterworfen und daher muss sich auch eine österreichische Nation mit diesen historischen Veränderungen und Vergänglichkeiten auseinandersetzen. „Nation“ ist kein Begriff von überzeitlicher Geltung, sondern bezeichnet in der Geschichte jeweils sehr Unterschiedliches⁴¹, und so steht es auch um das Verständnis Österreichs als Nation. Gerade die zwei Komponenten Raum und Zeit spielen in der Geschichte Österreichs eine große Rolle. In der Habsburgermonarchie konnte der Vielvölkerstaat nie wirklich ein generelles, allumfassendes Nationalbewusstsein generieren. Zu viele Kulturnationen, zu wenig einheitlicher Wille der Bevölkerung und zu viel Hinwendung zu nationalem Kleinstaatsbewusstsein verhinderten eine einheitliche Identifikation mit dem Österreich der Donaumonarchie. Freilich mag es in diversen Kreisen und Bevölkerungsschichten eine starke Identifikation mit einer Ausprägung einer österreichischen Nation gegeben haben, dennoch konnte das Habsburgerreich niemals den Stellenwert anderer Nationen, wie zum Beispiel der französischen, einnehmen. Der französische Historiker Ernest Renan bezeichnete Österreich in seinem Vortrag an der Sorbonne im Jahre 1882 deshalb noch bewusst als Staat und nicht als Nation.⁴² Während sich also in Europa bereits im 19. Jahrhundert diverse Variationen von Nationen etabliert hatten, hielt die Suche nach einer österreichischen Nation bis zum Ende der Habsburgermonarchie an. Warum dauerte aber die Entwicklung hin zu diesem Bewusstsein in Österreich so lange, während andere Nationen bereits im 19. Jahrhundert ein stark ausgeprägtes Nationalbewusstsein aufwiesen?

³⁹ Insbesondere das Kapitel II. Kontroversen und Daten, darin 2. Der Historische Diskurs. In: *Bruckmüller, Nation Österreich*, 44–60.

⁴⁰ William M. *Johnston*, *Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs* (Studien zu Politik und Verwaltung 94, Wien/Köln/Graz 2010).

⁴¹ *Bruckmüller, Nation Österreich*, 33.

⁴² Ernest *Renan*, Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882. In: Michael *Jeismann*, Henning *Ritter* (Hg.), *Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus* (Reclam Bibliothek 1466, Leipzig 1993) 290–311, hier: 296.

Für Österreich, dessen Geschichte stets auf Sonderwegen⁴³ verlief, ist der Verlauf zur Nationswerdung ein außergewöhnlicher gewesen. Emil Brix verknüpft den Beginn des Problems „bereits mit dem Datum der Entstehung eines gemeinsamen Österreichbewusstseins“⁴⁴, da sich keine eindeutige Geburtsstunde für ein solches Bewusstsein belegen lässt. Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges brach ein historisch lange gewachsenes Großreich, bestehend aus verschiedenen Ethnien und Nationalitäten, im Zentrum Europas auseinander und was blieb, war der später oft zitierte „Rest“. Die Geschichte der Ersten Republik war geprägt von innenpolitischen Spannungen und der ständigen Frage nach der Lebensfähigkeit der kleinen Alpenrepublik sowie der damit einhergehenden Suche nach einer eigenen Identität. Die politische Zerrissenheit des Landes und die Herausforderungen des Kleinstaates, vor allem auf dem wirtschaftlichen Sektor, ließen kaum Platz für die Herausbildung eines Nationalbewusstseins in der Ersten Republik. Die Zeit des *austrofaschistischen Ständestaats*, der von einem überzeugten (Deutsch-)Österreichertum getragen wurde, war von einem verschwindend geringen Demokratiebewusstsein geprägt, klammerte eine nicht geringe Zahl an Österreicherinnen und Österreichern aus dem politischen Geschehen aus und ließ die Ausbildung eines Nationsverständnisses nicht zu; abgesehen davon, dass ein Österreich-Bewusstsein von oben herab gleichsam verordnet worden war. Karl Vocelka attestiert der österreichischen Bevölkerung in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg „nur Ansätze einer Identitätsfindung“. Er meint, dass die „Bewohner der Alpenrepublik (...) sich als Deutsche – wenn auch manchmal als die ‚besseren Deutschen‘“ fühlten.⁴⁵

Nach dem *Anschluss* 1938 wurde der Begriff Österreich von den neuen Machthabern gezielt vermieden und lebte vor allem nur in der Gesinnung der Exil-Österreicherinnen und Exil-Österreicher und in den Bestrebungen der Widerstandsgruppen, sowie der in den meisten Fällen in Arbeits- und Gefangenenlager gebrachten politischen Gegnerinnen und Gegner des Nationalsozialismus weiter. Es ist daher nicht verwunderlich, dass 1945 die Identifikation mit einer österreichischen Nation in der Bevölkerung kaum vorhanden und gering verankert war.

⁴³ Für eine große Zahl von politischen und gesellschaftlichen Modellen, Bewegungen und Ideen lassen sich österreichische Sonderwege finden, die meist mit dem Präfix „Austro-“ ausgestattet werden. So spricht die Forschung beispielsweise vom Austromarxismus, Austrofaschismus oder auch Austrokeynesianismus, um nur einige wenige zu erwähnen.

⁴⁴ Emil Brix, Widersprüche und Wandlungen im Österreichbewusstsein der Zweiten Republik. In: Robert Kriechbaumer (Hg.), Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Die Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von innen (Die Geschichte der österreichischen Bundesländer Sonderband I, Wien/Köln/Weimar 1998) 449–466, hier 449.

⁴⁵ Karl Vocelka, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik (Graz/Wien/Köln 2000, Taschenbuchausgabe 5/09/2002) 9.

Die Zweite Republik feierte ihre Geburtsstunde als ein von Siegermächten besetztes Land. Nach dem Zweiten Weltkrieg beschritt Österreich einen Sonderweg in der Entwicklung hin zu einer Nation. „Austrian nation-building involved a modern population that had already undergone a process of identity formation; it did not transform a premodern parochial society into a national mass society.“⁴⁶ Anders als in den großen Nationen Europas beginnt die Nationsbildung Österreichs sehr spät und hat sich mit einer Bevölkerung auseinanderzusetzen, die bereits eine „Identität“, in welcher Form auch immer, hatte.

Eine Umfrage des Fessel-Instituts zum Thema „Nationalbewusstsein der Österreicher“ aus dem Jahre 1956 zeigt, dass auf die Frage „Sind Sie persönlich der Meinung, dass wir eine Gruppe des deutschen Volkes sind, oder sind wir ein eigenes österreichisches Volk?“, nur rund 49 Prozent der Befragten Österreich als eigenes Volk betrachteten, während 46 Prozent das österreichische Volk als Gruppe des deutschen Volkes sahen. 5 Prozent der Beteiligten waren 1956 unentschieden.⁴⁷ Bemerkenswert ist, dass die Fragestellung bereits suggestiv von einem Gruppengefühl ausgeht und das Pronomen „wir“ verwendet wurde.

Die Zahlenwerte, die ein Zugehörigkeitsgefühl zur österreichischen Nation belegen, stiegen in den folgenden Jahrzehnten stark an und erlebten einen Höhenflug in den 1980er Jahren. Das Selbstbild der Österreicher in diesem Jahrzehnt wird durch eine empirische Untersuchung von Albert Reiterer, welche 1988 publiziert wurde, deutlich. Die drei meistgenannten Adjektive, die Österreicherinnen und Österreichern zugeordnet wurden, lauten: gemütlich, lustig, musikalisch.

„Es zeigt sich also, dass Eigenschaften, die den geselligen Charakter des Österreichers beschreiben, an oberster Stelle rangieren. (...) Der Österreicher sieht sich selbst so, wie er sich gerne dem Ausland präsentiert, nämlich als lebensfrohen, musikalischen, zuvorkommenden, aber etwas weniger leistungsorientierten Menschen. (...) Bemerkenswert ist auch die Einheitlichkeit der Einschätzung des Österreichers als eines in erster Linie gemütlichen und musikalischen Menschen.“⁴⁸

Inwieweit dieses Selbstbild auch dem generierten Image der Österreicher im Spielfilm „1. April 2000“ entspricht, wird durch die Filmanalyse ersichtlich gemacht. Jedenfalls befindet sich die Identifizierung der österreichischen Bevölkerung mit einer österreichischen Nation in den 1980er Jahren auf einem ersten Höhepunkt. Erst durch die *Waldheim-Affäre* Mitte der 1980er Jahre kommt es zu einem kurzen Gegentrend. Während 1982 noch insgesamt 93

⁴⁶ Peter Thaler, *The Ambivalence of Identity. The Austrian Experience of Nation-building in a Modern Society* (West Lafayette, Indiana 2001) 161.

⁴⁷ Daten angeführt in: *Bruckmüller*, *Nation Österreich*, 61.

⁴⁸ Albert F. Reiterer (Hg.), *Nationen und Nationalbewusstsein in Österreich. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung* (Wien 1988) 103.

Prozent entweder „sehr“ oder „ziemlich“ stolz darauf waren, Österreicherinnen und Österreicher zu sein, bekannten sich 1988 „nur“ noch 86 Prozent zu diesen beiden Kategorien.⁴⁹ Vor diesem Hintergrund erhält auch die Aussage des damaligen FPÖ-Politikers Dr. Jörg Haider im ORF-Inlandsreport im August 1988, mittels welcher er die österreichische Nation als „ideologische Missgeburt“ bezeichnete⁵⁰, eine besondere Note, traf sie doch – zumindest teilweise – den Zeitgeist.

Das starke Zugehörigkeitsgefühl der Österreicherinnen und Österreicher zu „ihrer“ Nation blieb in den 1990er Jahren im internationalen Vergleich dennoch hoch. 1993 betrachteten 80 Prozent der Bevölkerung Österreich als eine eigenständige österreichische Nation. Im selben Jahr waren 61 Prozent „sehr stolz“ und 31 Prozent „ziemlich stolz“ darauf, Österreicher zu sein.⁵¹ Die Wichtigkeit des Österreichischen für die österreichische Bevölkerung lässt sich auch in den EU-Beitrittsverhandlungen wiederfinden. Um die Eigenständigkeit als Kulturnation gegenüber dem großen deutschen Nachbarn zu bewahren, wurde im EU-Beitrittsvertrag dezidiert auf den spezifischen österreichischen Wortschatz im täglichen Sprachgebrauch hingewiesen. Dies dokumentiert also die Bedeutung der österreichischen Sprach- und Kulturnation.

Das Bekenntnis zur Nation Österreich entsteht im europäischen Vergleich sehr spät, wird aber vor allem in der Zweiten Republik immer mehr zu einer Selbstverständlichkeit. Es ist dies eine Nation, „die zu Kriegsende 1945 kaum eine stark ausgeprägte, fassbare Identität hatte, sich aber bereits 45 Jahre später – also binnen ein, zwei Generationen – vollkommen als Kultur- und Staatsnation verstand.“⁵² Es lassen sich des Weiteren zusätzlich auch Spuren für die Entfaltung einer partiellen *Willensnation* finden. Das Wort partiell verweist darauf, dass die Nationsidee zu Beginn nicht von der gesamten Bevölkerung getragen worden war. Auch wenn per definitionem eine partielle Willensnation nicht sinnvoll erscheint, wird deutlich, dass die politische Führung den Willen zu einer österreichischen Nation bekundete. Diese von Ernst Bruckmüller als „nationsbildende Prozesse“ beschriebenen Entwicklungen sind Vorgänge,

„in welchen die Trägerschichten des modernen Nationalbewusstseins die großen Massen der Bevölkerung davon überzeugen, dass die Loyalität zu einer gewissen Nation hervorragend geeignet ist, gesellschaftliche und wirtschaftliche Probleme zu lösen (oder als lösbar erscheinen zu lassen).“⁵³

⁴⁹ Daten angeführt in: *Bruckmüller, Nation Österreich*, 69.

⁵⁰ *Bruckmüller, Nation Österreich*, 40.

⁵¹ *Bruckmüller, Nation Österreich*, 65, insbesondere Tabelle 6 sowie 69, insbesondere Tabelle 8.

⁵² Oliver *Rathkolb*, *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005* (Wien 2005) 28.

⁵³ *Bruckmüller, Nation Österreich*, 33.

Für das Österreich am Beginn der Zweiten Republik lassen sich für diese nationsbildenden Prozesse einige Beispiele finden. Ernst Bruckmüller sieht vornehmlich zwei aktive Gruppierungen, die nach 1945 bei der Rekonstruktion⁵⁴ des „Österreichischen“ beteiligt gewesen waren; eine konservativ katholisch orientierte Gruppe rund um Felix Hurdes auf der einen Seite und die Kommunisten rund um Ernst Fischer auf der anderen. Diese beiden Gruppen griffen auf ältere Stereotype zurück, besonders auf „Toleranz und musikalisches Talent“⁵⁵, zwei Eigenschaften, die angeblich den österreichischen Menschen charakterisieren. Ergänzend ist anzuführen, dass gerade der oberste Repräsentant der Zweiten Republik, der Sozialist und damalige Bundespräsident Dr. Karl Renner, sehr wohl auch die Eigenständigkeit der österreichischen Nation beschwor. Eine genauere Auseinandersetzung mit dem Österreichbild dreier führender Politiker in der unmittelbaren Nachkriegszeit folgt im Kapitel 3.2.

Es darf nicht übersehen werden, dass weitere Einflüsse, seien es außenpolitische, wirtschaftliche, globalpolitische, sportliche und viele mehr, die Bildung der österreichischen Nation forcierten. Peter Thaler beschreibt betreffend der Entwicklung der österreichischen Nation: „It would be too one-dimensional to say that Austria’s new identity was *created* by public institutions, but it most definitely relied on their support.“⁵⁶ Eben diese neue Identität, die federführend von der österreichischen Bundesregierung zum Teil propagiert, zum Teil wiedergefunden wurde, führte zu einer erfolgreichen Akzeptanz der österreichischen Nation in der Zweiten Republik sowohl außerhalb als auch innerhalb Österreichs.

All dies ist schließlich die Grundlage für ein Österreichbewusstsein. Dieses „Österreichbewusstsein kann im Anschluss an Jan Assmann als das ‚kulturelle Gedächtnis‘ definiert werden, über welches sich die Österreicher als Österreicher sehen und verstehen.“⁵⁷ Weiter führend kann der Spielfilm „1. April 2000“ als Sprachrohr und als Quelle des bewussten Konstruierens eines kulturellen Gedächtnisses, eben dieses Österreichbewusstseins, gesehen werden. Dabei soll der Film im Zuge der Analyse also als Gedächtnisraum gesehen werden. Dies soll erlauben, die – durchaus weitreichende – Sichtweise von Österreich, teilweise konstruiert von der herrschenden Elite, zu dekonstruieren. Die Dekonstruktion zeigt, dass der Bundesregierung die Möglichkeit gegeben war, innerhalb dieses Raumes eine bestimmte Sichtweise bewusst zu konstruieren. Schließlich

⁵⁴ Es geht hier viel mehr um eine Rekonstruktion als um eine Neukonstruktion.

⁵⁵ Bruckmüller, Nation Österreich, 117.

⁵⁶ Thaler, The Ambivalence of Identity, 141.

⁵⁷ Ernst Bruckmüller, Die Entwicklung des Österreichbewusstseins. In: Robert Kriechbaumer (Hg.), Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Die Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von innen (Die Geschichte der österreichischen Bundesländer Sonderband I, Wien/Köln/Weimar 1998) 369–396, hier: 369.

kann anhand der vergessenen Gedächtnisorte, die sich eben gerade durch ihr Fehlen innerhalb des Gedächtnisraumes manifestieren, ein spezielles Augenmerk auf die Entwicklung des Österreichbewusstseins „von oben“ gelegt werden.

3. Der Film „1. April 2000“ als Nationsbildung „von oben“

Der Spielfilm „1. April 2000“ ist ein Kuriosum in der Filmgeschichte Österreichs. Die historischen Rahmenbedingungen umfassen einen Zeitabschnitt, der zum einen von einer großen Zäsur geprägt ist, zum anderen gleichzeitig die Auseinandersetzung mit einer jahrhundertelangen Geschichte förderte. Die österreichische Bundesregierung und ein Großteil der österreichischen Bevölkerung sahen Österreich in der Zeit der Entstehung des Films als unfreies und besetztes Land. Vor allem von Seiten der politischen Elite wurde daher versucht, ein Bewusstsein für ein freies und unabhängiges Österreich aufzubauen, welches in der eigenen Geschichte ein starkes Fundament finden sollte. Norbert Leser, ein fundierter Kenner österreichischer Verhältnisse, meint, dass „das demoskopisch erfasste und auch sonst atmosphärisch merkbare Erstarken des österreichischen Nationalbewusstseins“ in der Zweiten Republik vor allem „eine staatspolitische Leistung“ und „die Frucht gewaltiger Anstrengung“ gewesen sei.⁵⁸ Der Film „1. April 2000“ spiegelt diesen Wunsch der Ausprägung eines österreichischen Bewusstseins wider und kann als eine einzige große Propagandamaßnahme in Hinsicht auf die Etablierung einer österreichischen Nation gesehen werden. Barbara Fremuth-Kronreif, eine Ethnologin, bezeichnet den *Österreich-Film* „1. April 2000“ als einen

„Film, hergestellt im Auftrag der österreichischen Bundesregierung, dessen ambitioniertes Ziel es sein sollte, den Österreichern und Österreicherinnen wieder Vertrauen in sich selbst zu geben und Österreich und seine Kultur anderen Nationen gegenüber in bestem Lichte zu präsentieren.“⁵⁹

Der Aspekt der Kulturnation Österreich sollte also sowohl für die eigene Bevölkerung verdeutlicht werden als auch im Ausland gleichsam als Beleg und als Fürsprecher der Eigenständigkeit Österreichs agieren.

Ein Hinweis auf die Nationsbildung „von oben“ wird durch die Namensgebung des Films während der Entstehungsphase deutlich. Das Projekt wurde während seiner Produktionszeit meist nur als *Österreich-Film* bezeichnet und konnte auf ein in der Geschichte des österreichischen Films ungemein hohes Budget zurückgreifen. Die große Anzahl an renommierten Künstlerinnen und Künstlern sowie der Einsatz der historischen Schauplätze und Requisiten belegen das Engagement der Bundesregierung zu Gunsten dieses Werks. Demgemäß heißt es im Vorspann zum Film: „Dieser Film entstand mit großzügigster

⁵⁸ Norbert Leser, *Genius Austriacus. Beiträge zur politischen Geschichte und Geistesgeschichte Österreichs* (Wien/Köln/Graz²1986) 24.

⁵⁹ Barbara Fremuth-Kronreif, *Der ‚Österreich-Film‘. Die Realisierung einer Idee.* In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), *1. April 2000. Edition Film und Text 2* (Wien 2000) 11–71, hier: 11.

Unterstützung der staatlichen und kirchlichen Behörden sowie unter breitester Anteilnahme des Volkes von Österreich.“⁶⁰ Diesem Vermerk ist zudem ein amtlich anmutender Stempel „Stimmt“ angefügt, um der Aussage einen offiziellen Charakter zu verleihen und damit jedem Zweifel an dieser Behauptung im Vorhinein zu begegnen.

Im nachfolgenden Kapitel wird ein Blick auf die Nationsbildung „von oben“ geworfen. Dabei steht nicht so sehr die Wirkungsgeschichte des Films und dessen Rezeption im Vordergrund, sondern die Analyse einer „Sicht ‚von oben‘, die verordnete oder mit der jeweiligen Politik konforme Geschichtsinterpretation.“⁶¹ Der Film dient als Beispiel für eine solche Konstruktion „von oben“ und bedient sich dabei einer auffällig einseitigen Geschichtsinterpretation. Bezugnehmend auf die lange Geschichte Österreichs sollte durch den Film „1. April 2000“ in der Bevölkerung ein Österreichbewusstsein gefestigt werden. Allerdings zeigen die in der Spielfilmhandlung aufgegriffenen Geschichtsbilder und viel mehr noch die nicht erwähnten oder bewusst verschwiegenen Geschehnisse aus der unmittelbaren Vergangenheit, welches Österreichbild die österreichische Bundesregierung vor Augen hatte, nämlich ein geschöntes, ein reduziertes und von positiven Aspekten begleitetes. „Die Herrschaft über die historische Erinnerung und über die allgemein anerkannten Geschichtsbilder bestimmt daher das Selbstbewusstsein einer Gesellschaft.“⁶² Dieses Selbstbewusstsein konstituierte sich in Anbetracht des Zweiten Weltkrieges auf einer langen und ruhmreichen, verklärt gesehene Vergangenheit der Habsburgermonarchie und bemühte vor allem die Vorstellung von der österreichischen Kulturnation.

Auf eine historische Kontextualisierung folgt die Betrachtung politischer Schriften aus der unmittelbaren Nachkriegszeit dreier führender Politiker mit dem Zweck, deren zeitgenössisches Österreichbild herauszuarbeiten. Um die Bedeutung des Films „1. April 2000“ hinsichtlich des Aufbaus eines Österreichbildes zu veranschaulichen, wird anschließend auf die Entstehungsgeschichte und die Absichten hinter dem *Österreich-Film* eingegangen.

⁶⁰ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:02:44–00:02:57.

⁶¹ Werner *Suppanz*, Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik (Böhlau Zeitgeschichtliche Bibliothek 34, Wien/Köln/Weimar 1998) 12.

⁶² *Bruckmüller*, Nation Österreich, 19.

3.1. Historische Rahmenbedingungen

Die Geburtsstunde der Zweiten Republik Österreichs fiel in die letzten Kriegstage im April 1945. Noch vor dem Kriegsende nahm der letzte Nationalratspräsident der Ersten Republik, Dr. Karl Renner, Kontakt mit den Sowjets auf, um eine Regierung zu bilden und ein Wiedererstehen der unabhängigen Republik Österreich zu ermöglichen. Ende April, während in manchen Gebieten des heutigen Österreichs noch gekämpft wurde, gründeten sich drei Parteien, die auch jene Personen stellen sollten, die in der ersten provisorischen Regierung unter Renner die Geschicke des Landes leiteten. Diese *Konzentrationsregierungen* blieben bis 1947 bestehen und vereinten Sozialisten (SPÖ), Konservative (ÖVP) und Kommunisten (KPÖ).

Am 27. April 1945 kam es zur Unabhängigkeitserklärung der provisorischen Regierung – dies ist ein Schriftstück, das auch gerne als die „Geburtsurkunde“ der Zweiten Republik bezeichnet wird. Darin wird der Anschluss von 1938 für null und nichtig erklärt, sowie Österreich in den Grenzen und mit der Verfassung von 1920 wiederhergestellt. Damit wurde der Wille einer historischen Konstanz des Österreichbegriffes, unter anderem auch durch die (Wieder-)Verwendung der rotweißroten Fahne, bekundet.

Im Juli 1945 wurde eine Kommission der Alliierten für Österreich eingesetzt, welche sich aus den militärischen Befehlshabern der vier Besatzungsmächte zusammensetzte. Das Land, wie auch die Bundeshauptstadt Wien, erfuhr eine Aufteilung in vier Besatzungszonen. Nur im ersten Bezirk der Metropole fuhren die berühmten *Vier im Jeep* gemeinsame Patrouillen.

Die vier Besatzungszonen erschwerten die Ausprägung des Zusammengehörigkeitsgefühls der Österreicherinnen und Österreicher erheblich. Zunächst war die Befreiung durch die vier alliierten Kräfte begrüßt worden. Mit Fortdauer dieser Regelung und der damit einhergehenden hohen Kosten wurden die Befreier aber immer stärker als Besatzer betrachtet und somit wurde der Ruf nach Freiheit lauter. Die Verhandlungen rund um den Staatsvertrag zogen sich hin. Durch den Beginn des Kalten Krieges verhärteten sich die Fronten zwischen Ost und West, wodurch eine länger andauernde Teilung Österreichs wahrscheinlicher schien.

Wohl nicht von ungefähr wuchs in dieser Zeit die Idee zur Entwicklung eines Films, um den bestehenden politischen Umständen entsprechend zu begegnen. Österreich sah sich als zu Unrecht besetzt und pochte wiederholt auf eine Eigenstaatlichkeit. Die kleine Alpenrepublik wurde aber immer stärker zum Spielball zwischen den Fronten des Kalten

Krieges. Andrea Lang und Franz Marksteiner sehen den ursächlichen Grund für die Wahl des Genres des Films vor dem Hintergrund der damaligen historisch-politischen Bedingungen. „Kaum verwunderlich, dass die Handlung, wenn schon nicht im märchenhaftem, so doch in utopischem Ambiente angesiedelt wurde. Der Unverfrorenheit, die dieser Film angesichts der historischen Situation bedeutete, war damit die Spitze genommen.“⁶³ 1955 konnte der Staatsvertrag unterzeichnet und im selben Jahr die für diesen Vertrag bedeutende „immerwährende Neutralität“ ratifiziert werden. Das letztgenannte Ereignis spielte naturgemäß weder im noch für den Film eine Rolle.

3.2. Das Österreichbewusstsein führender Politiker

Das Jahr 1945 ist für die meisten führenden Politiker der Zweiten Republik ein Symbol für den Neuanfang. Ernst Hanisch meint, dass die Zweite Republik von Beginn an von einem Identitätsfindungsprozess begleitet wurde.

„Sofort nach ihrer (Wieder-)Gründung, 1945, als es ja genug drängende Sorgen anderer Art gab, stand die junge Zweite Republik vor dem Problem, für sich eine neue ideelle und symbolische Basis zu finden, ein tragfähiges Element für die junge Staatlichkeit.“⁶⁴

Die oft apostrophierte „Stunde Null“ sollte zwar die Möglichkeit bieten, auf eine gemeinsame Geschichte und auf Symbole zurückgreifen zu können, dennoch wollte man sich vor allem vom Nationalsozialismus deutlich abgrenzen. So gilt das Jahr 1945 in der Geschichtswissenschaft als eine bedeutende Zäsur. „1945 war die Stunde des Bruches mit der deutschen Geschichte.“⁶⁵ Das österreichische Element wurde überall hervorgehoben und nicht selten als deutlicher Gegenpol zu allem Deutschen betont.

Die ersten Anzeichen für diese Entwicklung lassen sich schon während des Zweiten Weltkrieges und der NS-Zeit in Österreich ausmachen. Susanne Frölich-Steffen hält beispielsweise fest, dass bereits zwischen 1938 und 1945 „in der Auflehnung gegen die deutschen Besatzer vor allem bei den Opfern und Gegnern des Nationalsozialismus ein Prozess nationaler Bewusstwerdung“ einsetzte, betont zugleich aber auch, dass von einem

⁶³ Andrea Lang, Franz Marksteiner, Ich bin der Hase. Stimmen, Stars und Schauspieler in 1. April 2000. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 113–131, hier: 117.

⁶⁴ Bruckmüller, Nation Österreich, 14.

⁶⁵ Ernst Hanisch, Reastrifizierung in der Zweiten Republik und das Problem eines österreichischen Nationalismus. In: Lutz Musner, Gotthart Wunberg, Eva Cescutti (Hg.), Gestörte Identitäten? Eine Zwischenbilanz der Zweiten Republik. Ein Symposium zum 65. Geburtstag von Moritz Csáky (Innsbruck/Wien/München/Bozen 2002) 27–34, hier: 28.

„inklusive österreichische Nationalbewusstsein noch keine Rede sein“ könne.⁶⁶ Das besondere Verhältnis zwischen Österreich und Deutschland beziehungsweise zwischen Österreichertum und Deutschtum wird im Film im Kapitel 4.5. näher dargestellt. Zunächst soll die Entwicklung des Österreichbewusstseins „von oben“ skizziert werden.

Nach 1945 setzte langsam die Etablierung einer österreichischen Identität ein. Werner Suppanz beschäftigt sich mit einem Zeitraum, den er als die „frühe Zweite Republik“ bezeichnet, welchen er zwischen 1945 und 1950 festlegt.⁶⁷ Der Spielfilm „1. April 2000“, mit seinem Premierendatum im Jahr 1952, fällt zwar aus dem zeitlichen Rahmen, den Suppanz für die frühe Zweite Republik bestimmt hat, die Vorbereitungen zu dem Film finden aber bereits in dieser Periode statt. Suppanz attestiert: „Die Erfahrung des Nationalsozialismus und das Bestreben, den alliierten Besatzungsmächten ein unabhängiges und unschuldiges Österreich schmackhaft zu machen, erforderte eine neue Identitätssuche.“⁶⁸ Eine zentrale Rolle bei der Ausbildung eines Österreichbewusstseins spielte die lange Historie des Begriffes Österreich selbst und alles, was mit der europäischen Geschichte verbunden war. Bei Festivitäten wurde explizit diese „jahrhundertealte Vergangenheit Österreichs als wesentlicher Bezugspunkt seines Selbstverständnisses“⁶⁹ hervorgehoben. Ein Beispiel für diese Haltung ist die „950 Jahr Feier“ Österreichs, welche 1946 in Erinnerung an die Fertigstellung der *Ostarrîchi*-Urkunde im Jahre 996 organisiert wurde.

Ernst Bruckmüller hält dazu prägnant fest: „Historisches Erinnern ist immer ein Spiegelbild des historischen Bewusstseins einer jeweiligen Gegenwart“⁷⁰. Im Falle der Zweiten Republik bezeugt dieses historische Bewusstsein eine Abgrenzung zu allem Deutschen und eine Hinwendung zu einem positiven Österreichertum, das, durch eine jahrhundertelange Tradition gestärkt, vor allem als Kulturnation etabliert werden sollte. „Die Erste Republik war ein Staat ohne Nation, die Zweite Republik ist ein Staat, dem es gelungen ist, eine Nation zu schaffen.“⁷¹ Diese Vorstellung ist nicht alleine dem *Österreich-Film* zu verdanken, dessen tatsächliche Wirkungsgeschichte enden wollend ist. Allerdings

⁶⁶ Susanne Frölich-Steffen, „Nationbuilding“ in Österreich: Versöhnung von Austriazismus und Pangermanismus im Zuge der EU-Mitgliedschaft. In: Helmut Kramer, Karin Liebhart, Friedrich Stadler (Hg.), Österreichische Nation – Kultur – Exil und Widerstand. In Memoriam Felix Kreissler (Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung 6, Wien/Berlin 2006) 53–68, hier: 56.

⁶⁷ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 9.

⁶⁸ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 6.

⁶⁹ Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel, 59.

⁷⁰ Bruckmüller, Nation Österreich, 112.

⁷¹ Lonnie R. Johnson, Ambivalenzen der österreichischen Nationswerdung. In: Helmut Kramer, Karin Liebhart, Friedrich Stadler (Hg.), Österreichische Nation – Kultur – Exil und Widerstand. In memoriam Felix Kreissler (Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung 6, Wien/Berlin 2006) 93–102, hier: 102.

dokumentiert der Kinofilm „1. April 2000“ den Wunsch der Lenkenden und Denkenden der frühen Zweiten Republik, ein Österreichbild zu konstruieren, welches zur Bildung eines Österreichbewusstseins und einer Zustimmung zu diesem Land und dieser Nation in der breiten Masse führen sollte. Das ist auch ein Beleg für den Sonderweg Österreichs in seiner Entwicklung hin zu einer Nation: „Austrian identity formation did not center primarily on empirical social changes, but on the developing self-image of Austrians as a distinct nation.“⁷² Nicht wie im 19. Jahrhundert wurde nun aufgrund neuer sozialer Entwicklungen das Nationalbewusstsein quasi als Nebenprodukt aufgebaut, das Selbstbild der Österreicher leitete die Entwicklung eines eigenen – vor allem von der deutschen Nation völlig unterschiedlichen – Nationsbewusstseins ein.

Peter Thaler befasst sich ausführlich mit dem Prozess des „Nation-Building“ Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Historiker verweist auf die hohe Bedeutung, welche die Geschichte des Hauses Österreich in der Konstruktion und im Aufbau eines Österreichbewusstseins in der Bevölkerung hatte. Vor allem durch die Regierungsspitze wurde ein betont österreich-nationales Moment bemüht.

„Convinced it was not sufficient to promote a distinctly Austrian national present, they (österreichische Nationalisten, Anm.) advanced a complementary historical conception that began to dominate public discourse and became of central importance for the collective self-image of the Austrian public.“⁷³

Diese von Peter Thaler als „österreichische Nationalisten“ bezeichneten Personen traten besonders in zwei politischen Gruppierungen hervor, nämlich in ÖVP- und KPÖ-Kreisen. Werner Suppanz hält fest, dass beide Parteien, „in großer Zahl Geschichtsinterpretationen produzierten und das kollektive Gedächtnis mit sehr gezielten, dezidierten Stellungnahmen zu Personen, Ereignissen und Prozessen der österreichischen Vergangenheit zu beeinflussen versuchten.“⁷⁴ Den Wunsch der Regierung, welcher in den ersten Nachkriegsjahren neben der ÖVP und KPÖ auch die SPÖ angehörte, ein Österreichbewusstsein durch Verordnungen auch in der Schule und im Unterricht bereits zu festigen, weist unter anderem Robert Knight nach.⁷⁵ Die zwei Unterrichtsminister⁷⁶ am Beginn der Zweiten Republik, Ernst Fischer (KPÖ, 1945) und Felix Hurdes (ÖVP, 1945–1952), versuchten beide „a disoriented younger

⁷² Thaler, *The Ambivalence of Identity*, 162.

⁷³ Thaler, *The Ambivalence of Identity*, 59.

⁷⁴ Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder*, 20.

⁷⁵ Eine genauere Auseinandersetzung mit der Schulpolitik erfolgt in Kapitel 4.5., welches sich insbesondere mit der Abgrenzung Österreichs zu Deutschland beschäftigt.

⁷⁶ Ernst Fischer hatte in der Konzentrationsregierung von 1945 das Amt des Staatssekretärs in einer einem heutigen Minister entsprechenden Funktion über.

generation with a loyalty to an Austrian nation-state“⁷⁷ auszustatten. Ins gleiche Horn stößt Ernst Hanisch, der in den Handlungen der ÖVP und KPÖ einen österreichischen Nationalismus erkennt, „der die Kinder in den Schulen zu ‚bedingungslosen Österreichern‘ erziehen sollte.“⁷⁸ Dementsprechend wurde im allgemeinen Bewusstsein und im öffentlichen Diskurs ein österreich-nationales Bild geprägt, „supported by social and political instruments of nation-building.“⁷⁹

Ernst Bruckmüller sieht in der Konstruktion dieses Österreichbewusstseins nicht eine völlig neue Erfindung. Besonders hinsichtlich des kulturellen Aspektes und der Vorstellungen des „Eigenen“, verwendete man „das aus der persönlichen oder kollektiven Geschichte bekannte Inventar“⁸⁰. Als Folge dessen wurde vor allem auf Traditionen aus der Ersten Republik zurückgegriffen, insbesondere auf staatspolitische Symbole wie beispielsweise die rot-weiß-rote Fahne oder die Verfassung aus dem Jahr 1920. Auf dem Sektor der Hochkultur spielte vornehmlich die lange Tradition Wiens als Musikstadt die erste Geige. Der Wiedereröffnung der Oper wurde nicht zuletzt deshalb im öffentlichen Diskurs eine besondere Priorität eingeräumt.

Das Österreichbewusstsein lässt sich anhand einschlägiger Publikationen von drei führenden Politikern aus der Konzentrationsregierung nachweisen. Die Rede des damaligen Bundespräsidenten und Sozialisten Dr. Karl Renner, ein Beitrag des Bundeskanzlers Dr. Leopold Figl in den *Österreichischen Monatsheften*, einer Parteizeitschrift der ÖVP, und die Publikation des Kommunisten Ernst Fischer, Staatssekretär für Volksaufklärung, Unterricht, Erziehung und Kultusangelegenheiten, beinhalten überaus deutliche Stellungnahmen zu einem idealtypischen Österreich. Diese Quellen belegen einen Zeitgeist einer politisch führenden Schicht, wodurch auch die Nationsbildung und die Kreation eines Österreichbewusstseins „von oben“ veranschaulicht werden kann. Susanne Frölich-Steffen hält dazu fest:

„Die quasi-natürlichen objektiven Gegebenheiten territorialer, ethnischer und/oder kultureller Prägung beeinflussen und determinieren in der Regel zwar nationales Handeln, aber ihre Auswahl, Ausprägung und die Interpretation wird von den Bürgern und Eliten einer Nation vorgenommen.“⁸¹

⁷⁷ Robert Knight, Die „Erfindung“ der österreichischen Identität am Beispiel der Erziehungspolitik. In: Rudolf G. Ardelt, Christian Gerbel (Hg.), Österreichischer Zeitgeschichtetag 1995. Österreich – 50 Jahre Zweite Republik (Innsbruck/Wien 1997) 159–163, hier: 161.

⁷⁸ Hanisch, Reastrifizierung in der Zweiten Republik, 28.

⁷⁹ Thaler, The Ambivalence of Identity, 161.

⁸⁰ Bruckmüller, Nation Österreich, 385.

⁸¹ Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel, 10.

In weiterer Folge sollen die drei genannten Staatsmänner repräsentativ für diese Bürger und Eliten einer selbstgestalteten und unbedingt gewollten Nation stehen.

3.2.1. Karl Renners Rede zur 950-Jahr-Feier 1946

Bundespräsident Renner beschwört in seiner Rede zum Festakt anlässlich des 950-Jahr-Jubiläums der *Ostarrîchi*-Urkunde von 996, welches zur 950-Jahre-Geburstagsfeier Österreichs umfunktioniert wurde, das geflügelte Zitat „Bella gerant alii, tu felix Austria nube“ und greift damit eines der klassischen Zitate aus der Geschichte der Habsburger auf. Während die anderen Staaten und Nationen in Europa stets nur das Kriegerische vor Augen gehabt hätten, habe das glückliche Österreich durch seine Heiratspolitik immer einen friedlichen Expansionsweg beschritten. Renner bezieht sich auf dieses Zitat, um die friedliebende Tradition des österreichischen Wesens zu propagieren. In derselben Rede spricht Renner auch bereits die „nationale Existenz“ an, weist aber ebenfalls auf ihre „Unbeträchtlichkeit“ im Vergleich zu den Ausdehnungen und der Bedeutsamkeit der Habsburgermonarchie hin.⁸² Die Vorstellung einer Nation ist also präsent, wenn auch nur jene einer kleinen, die von so vielen Schicksalsschlägen in den letzten Jahrzehnten heimgesucht worden ist. Karl Renner erinnert durch seinen Bezug zur Habsburgermonarchie einmal mehr an die lange Geschichte Österreichs. Gernot Heiß erkennt in dieser Feier des 950. Jahrestags der Unterzeichnung der *Ostarrîchi*-Urkunde den Versuch der Bundesregierung, „ein österreichisches Nationalbewusstsein unter den Bürgerinnen und Bürgern der Republik zu verstärken bzw. zu begründen.“⁸³

An dieser Stelle ist auch anzumerken, dass der Sozialist Karl Renner in den ersten Jahren der Zweiten Republik hinsichtlich des Nationsbewusstseins eine Sonderstellung einnimmt. Allgemein lässt sich erkennen, dass nach dem Kriegsende speziell in der ÖVP und in der KPÖ ein erstes Österreichbewusstsein verankert war, während in der SPÖ eher der Wunsch im Vordergrund stand, der Kollektivschuld des deutschen Volkes zu begegnen und Österreich auszusparen. „Die Losung ‚Die Österreicher waren und sind keine Deutschen‘ wurde vor allem von der ÖVP und ihnen nahestehenden Publizisten und von der KPÖ ausgegeben.“⁸⁴ So wird insbesondere von Seiten dieser beiden Parteien die Forcierung einer Bildung eines Nationsbewusstseins und somit die „nationale Selbständigkeit der Österreicher“

⁸² Karl Renner, 950 Jahre Österreich. Rede des Bundespräsidenten Dr. Karl Renner anlässlich des Festaktes am 22. Oktober 1946 (Österreichische Staatsdruckerei Wien 1946) 8.

⁸³ Die Schreibweise des Namens des Autors (Heiss/Heiß) variiert von Artikel zu Artikel. Gernot Heiß, 950 Jahre Ostarrîchi: historische Sinnbildung 1946. In: Rudolf G. Ardelt, Christian Gerbel (Hg.), Österreichischer Zeitgeschichtetag 1995. Österreich – 50 Jahre Zweite Republik (Innsbruck/Wien 1997) 147–152, hier: 147.

⁸⁴ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 32.

und Österreicherinnen unterstützt, „während die Sozialisten diesbezüglich noch lange skeptisch blieben“.⁸⁵ Die Sozialisten stehen also dem Nationsgedanken anfangs verhaltener gegenüber als die anderen beiden Regierungsparteien. Mit dem Wachstum des Österreichbewusstseins in der gesamten Bevölkerung gewinnt dieses aber auch in der SPÖ an Bedeutung.

Bundespräsident Renner jedenfalls spricht in seiner Rede zur 950-Jahr-Feier im Jahre 1946 die österreichische Nation dezidiert an: „Unser Volk besitzt eine so ausgeprägte und von allen anderen verschiedene Individualität, dass es die Eignung und auch den Anspruch dazu hat, sich zur selbstständigen Nation zu erklären.“ Bezugnehmend auf den europäischen Gedanken hält er fest, dass gerade in Österreich alle Nationen integriert und geduldet wurden und werden und setzt auch ein weiteres Mal eine deutliche Abgrenzung zum nationalsozialistischen Deutschland, da für ihn die Etablierung und Anerkennung einer österreichischen Nation „kein Rassenaberglaube“ sei.⁸⁶

Renner greift die übernationale Europaidee nicht zuletzt aufgrund seiner politischen Gesinnung auf, weil sich diese mit dem Ansinnen der Internationalität der Sozialdemokratie vereinen lässt. So erkennt er zum Beispiel im Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie den Beginn einer Entwicklung, in der „der Österreicher geradezu zu einer Nation internationalen Gepräges“, unter dem Gewölbe einer einheitlichen Sprache, die aber auch andere Sprachen und Nationen zulasse, geworden sei. Überdies räumt der damalige Bundespräsident ein, dass sowohl ein „katholischer Universalismus“ als auch der „Internationalismus der Arbeiterschaft“ dazu beitrage, „dass wir zu allen in gleich guten Beziehungen verharren“. Hier lassen sich schon die ersten Anregungen zur Neutralität Österreichs sowie das Verständnis des politischen Miteinanders der beiden großen Lager erahnen.⁸⁷

Von besonderer Aussagekraft ist das Geschichtsbild, welches Renner in seiner Rede zeichnet. Dem Anlass der Festlichkeit folgend erörtert der Staatsmann die lange Geschichte Österreichs und sieht darin die Basis der Staatsidee des österreichischen Volkes. Diese Idee „beruht nicht auf Selbstüberschätzung, auf Verhimmelung einer gewiss ruhmreichen und doch schicksalhaften Vergangenheit, sondern auf nüchterner Feststellung des geschichtlich Gewordenen.“⁸⁸ Diese wenigen Worte können als Sinnbild des aufkommenden Österreichbewusstseins und für die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte in der unmittelbaren Nachkriegszeit gesehen werden. Renner selbst merkte ja an, dass man sich

⁸⁵ *Bruckmüller*, Die Entwicklung des Österreichbewusstseins, 377.

⁸⁶ *Renner*, 950 Jahre Österreich, 14 und 17.

⁸⁷ *Renner*, 950 Jahre Österreich, 12 und 16.

⁸⁸ *Renner*, 950 Jahre Österreich, 16–17

keineswegs selbst überschätze – immerhin sei der Staat (jetzt) ja ein kleines Land –; dennoch wird die als glorreich und ruhmreich empfundene Tradition Österreichs immer wieder, wenn auch fast beiläufig, aufgegriffen. Die „schicksalhafte“ Vergangenheit, die vom damaligen Bundespräsidenten angesprochen wird, bezieht sich einerseits auf die Monarchie und deren Ende im Ersten Weltkrieg, andererseits auch auf die jüngste Vergangenheit.

Gerade im Hinblick auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und der NS-Zeit in Österreich findet der Bundespräsident deutliche Worte, die zum einen eine klare Abgrenzung zu dieser Periode bezeugen, zum anderen auch hervorheben, dass Österreich eine solch lange Tradition habe, dass diese nicht so leicht verdrängt werden könne. Der Politiker spricht auch den *Anschluss* Österreichs an das NS-Deutschland an:

„Die letzte große Katastrophe, die unser Land heimsuchte, das Jahr 1938, brachte den Versuch, den Staat und seinen Namen, das Volk und seine Eigenart vollständig auszulöschen und damit politische und kulturelle Werte, die durch ein Jahrtausend geworden waren, zu vernichten. Österreich stirbt einen Scheintod, um nach sieben Jahren der Grabesruhe wieder aufzuerstehen.“⁸⁹

Mit dieser Aussage macht Renner deutlich, dass aus seiner Sicht die österreichische Eigenart, das österreichische Volk, der österreichische Staat und Namen – in anderen Worten die österreichische Nation – auf eine Zeitspanne von fast tausend Jahre zurück blicken könne und dadurch historisch betrachtet eine eindeutige Existenz-Legitimation erhalte. Die Metapher des Scheintodes macht deutlich, dass das Österreich der Zweiten Republik für Renner ganz klar in dieser Tradition steht und weiterlebt. Die Bedeutung der Historie für ein Selbstverständnis Österreichs wird auch in den zwei weiteren Schriften deutlich, die hier analysiert werden sollen. Leopold Figl greift beispielsweise auf geschichtliche Personen zurück, um eine Antwort auf die Frage zu finden: „Was ist Österreich?“

3.2.2. Leopolds Figls Antwort auf die Frage „Was ist Oesterreich?“

Der spätere Bundeskanzler Leopold Figl setzt sich in seinem Beitrag in der ÖVP-Zeitschrift *Österreichische Monatshefte* mit der Frage „Was ist Österreich?“ auseinander. Figl bezeichnet Österreich in dieser Schrift als zutiefst europäisch und verweist vor allem auf die hohe Symbolgestalt von Maria Theresia als das „Österreichische“ schlechthin, während der Preuße Friedrich zum Gegenpol Maria Theresias stilisiert wird und damit stellvertretend für den Gegensatz zwischen Österreich und Deutschland steht. Figl belässt es aber nicht nur bei einer Gegenüberstellung Maria Theresias mit Friedrich. Vielmehr bezeichnet er die Herrscherin als „die Mater Austriae, der Inbegriff des österreichischen Wesens, damit aber auch der Inbegriff

⁸⁹ Renner, 950 Jahre Österreich, 13.

der europäischen Geistigkeit.“⁹⁰ Der Stellenwert Maria Theresias als die Mutter Österreichs wird auch im Spielfilm „1. April 2000“ aufgegriffen, wie die Filmanalyse in Kapitel 4 zeigt. Einmal mehr wird hier Österreich klar von allem Preußisch-Deutschen abgegrenzt und als Kern des modernen Europas dargestellt.

Leopold Figl folgt damit einer Tradition seines politischen Lagers. Die ÖVP gilt weithin als Nachfolge-Organisation der Christlich-Sozialen der Ersten Republik, welche in den Jahren 1934 bis 1938 im Zuge des autoritären Ständestaats, nunmehr als Vaterländische Front agierend, ein spezifisches Österreichertum zu formieren suchten.⁹¹ Während sich dieses Österreichertum in erster Linie als ein spezielles, weil besseres, Deutschtum sah, änderte sich diese Sichtweise nach 1945. Die ÖVP verstand sich zu Beginn der jungen Zweiten Republik als die Österreich-Partei schlechthin und bestritt einen Österreich-Nationalismus, welcher sich in der Anfangsphase gezielt von allen Assoziationen mit jeglichem Deutschtum abzusetzen versuchte. Mit dem Eintritt des VdU und dessen Nachfolge-Partei, der FPÖ, in die politische Landschaft Österreichs änderte sich aber auch das Verhalten der anderen Parteien. Die ÖVP rückte von ihrem Nationalismus der 1950er Jahre ab und bemühte künftig einen moderaten Patriotismus. Dies erfolgte wohl auch aus wahltaktischen Gründen, um VdU Wähler und Wählerinnen und Kriegsheimkehrende anzusprechen.⁹² Seit den 1960er Jahren versuchte sich die ÖVP zusehends als Europapartei zu inszenieren. Beide Aspekte, sowohl der österreich-nationale als auch der europäische Blickwinkel finden auch schon bei Figls Beitrag für die *Österreichischen Monatshefte* Einzug.

Der Staatsmann hebt dabei vorrangig den europäischen Gedanken hervor. Als Beleg dient die jahrhundertlange Geschichte Österreichs, die ihrer Natur nach zutiefst europäisch orientiert war. Dies erfolgt nicht nur im Hinblick auf die Person Maria Theresias, sondern auch mit der Sicht auf Österreich im Allgemeinen. So hält Figl fest: „Maria Theresia war Europäerin, weil sie Oesterreicherin war“, und verweist darauf, dass Dichter Österreich als „das Herzstück Europas“ bezeichnen, denn „Oesterreich ist Europa, und Europa kann ohne Oesterreich nicht sein.“ Österreich habe sich im Laufe der Geschichte immer wieder gegen Angriffe auf das europäische Gedankengut durchgesetzt. „Die Geschichte Oesterreichs wurde eine Geschichte des Kampfes des europäischen Geistes gegen den Geist der Barbarei und des Hunnentums, in welcher Form und Verkleidung er auch immer inzwischen auftreten mochte.“

⁹⁰ Leopold Figl, Was ist Oesterreich? In: Österreichische Monatshefte. Blätter für Politik, Jg. 1 H. 3 (Wien 1945) 89–91, hier: 89.

⁹¹ Die Vielschichtigkeit der Entwicklung der Österreichischen Volkspartei aus dem christlich-sozialen Lager wird hier nur verkürzt dargestellt.

⁹² Bruckmüller, Nation Österreich, 35.

Diese Formulierung lässt auch die Interpretation zu, dass Figl im nationalsozialistischen Deutschland jene Barbarei und dieses Hunnentum ausmacht, von dem er spricht.⁹³

Leopold Figl grenzt Österreich von Deutschland ab, indem er Österreich als etwas Besonderes in Europa charakterisiert. Der Staatsmann spricht auch die Geschichte Österreichs und die Vorstellung des Österreichischen während der Ersten Republik an und erinnert an die jahrhundertalte Tradition des Österreichischen. Für den Politiker ist diese Besonderheit Österreichs

„keine Erfindung der Oesterreichischen Volkspartei, noch weniger eine Erfindung der sogenannten Austrofaschisten, sondern eine Tatsache, die in unserer geschichtlichen und kulturellen Entwicklung begründet ist und die ihren tiefsten Sinn darin findet, dass wir ein eigenes Volk sind, das nur zufällig die gleiche Sprache spricht wie die Nachbarn im Norden.“⁹⁴

Die Abgrenzung von Deutschland ist ebenso wie der Hinweis auf die besondere Kulturgeschichte und die lange historische Tradition ein wichtiges Element in der Argumentation Figls für eine Eigenständigkeit Österreichs. Zukunftsweisend, aber auch bezugnehmend auf die unmittelbare Vergangenheit, sieht Figl in Österreich „aber auch ein lebendiges Heute, das aus dem Gestern kommt und doch ein ewiges Morgen bleiben wird.“⁹⁵

Die Bedeutung der Kultur – vorwiegend jene der Musik – im staatlichen Selbstbewusstsein Österreichs hat bei Figl einen besonderen Stellenwert. Beispielsweise zählt der führende Politiker weltweit bekannte Komponisten auf und erklärt sie pauschal zu typischen Österreichern. „Beethoven und Mozart, Haydn und Schubert, Bruckner und Mahler und schließlich Strauß und Lanner, alles das sind österreichische Menschen, gleichgültig, wo sie geboren sind.“⁹⁶

Beethoven und Mozart werden auch heute noch gerne herangezogen, wenn es darum geht, die spezielle österreichische Kultur darzustellen. Dahingehend interpretiert auch Karl Vocelka den oft zitierten Spruch, „die Österreicher haben es verstanden, Hitler als Deutschen und Beethoven als Österreicher darzustellen“ und sieht darin eine „plakative, aber nicht ganz unrichtige Formel“⁹⁷. Diese Einschätzung geht Hand in Hand mit der Sicht Figls auf das Österreichische. Figl unterstreicht, dass der Geburtsort keinerlei Einfluss auf die Charakterisierung eines österreichischen Menschen habe. Für den Staatsmann war das Österreichische geprägt von musischer Weltoffenheit im Gegensatz zu nationalem

⁹³ Figl, Was ist Oesterreich?, 89–90.

⁹⁴ Figl, Was ist Oesterreich?, 90.

⁹⁵ Figl, Was ist Oesterreich?, 91.

⁹⁶ Figl, Was ist Oesterreich?, 91.

⁹⁷ Vocelka, Geschichte Österreichs, 16.

Rassenwahn, wie er vom nationalsozialistischen Deutschland exportiert wurde und bekanntlich auch in Österreich schon früh fruchtbaren Boden fand. Für Figl ist Österreich „etwas Einmaliges, etwas, was nicht künstlich geschaffen wurde, sondern gewachsen ist, gewachsen aus tausend Jahren Erleben und Geist der Besten Europas.“⁹⁸ Neben dem hier offensichtlich gezielt verwendeten Pathos darf nicht vergessen werden, dass die führenden Politiker der frühen Zweiten Republik diese Überzeugung mit vollem Bewusstsein vertraten und einen solchen Österreich-Gedanken teilweise auch in politischen Gefangenenlagern der Nationalsozialisten weitergetragen hatten. Dementsprechend ist es kaum verwunderlich, dass Figl in Österreich etwas Einzigartiges und historisch Gewachsenes zu erkennen glaubt. Für den Politiker galt das Österreichische tatsächlich als die höchste Form des Europäischen mit all seinen friedlichen Konnotationen, die besonders in den Museen der hohen Kunst, vor allem in Form der klassischen Musik, ihren Ausdruck feierte. Der christlich-konservative Politiker steht mit dieser Sichtweise nicht alleine da, betrachtet man beispielsweise auch die Aussagen des Kommunisten Ernst Fischer zum österreichischen Volkscharakter.

3.2.3. Ernst Fischer und der österreichische Volkscharakter

Äußerst klare Worte zur Bedeutung der Geschichte Österreichs, aber auch eine ausdrückliche Abgrenzung zu Deutschland stammen aus der Feder des kommunistischen Staatssekretärs Ernst Fischer. In einem rund 60 Seiten umfassenden Werk über den österreichischen Volkscharakter aus dem Jahr 1945 schreibt er über die sieben Jahre der NS-Zeit:

„Die preußisch-deutschen Nazityrannen wollten Österreich austradieren, einen tausendjährigen Namen, ein unauslöschliches Ergebnis europäischer Geschichte. Das kleine Österreich hat sich als dauerhafter erwiesen denn das aufgeblähte ‚tausendjährige Reich‘ alldeutschen Größenwahns.“⁹⁹

Nach Ernst Bruckmüller schlug Fischer ab 1945 einen eigenen und neuen Weg ein, indem er „nicht nur die nationale Eigenart der Österreicher mit einprägsamen Formulierungen untermauerte, sondern auch forderte, die nationale Eigenart nicht in kultureller Ein- und Ausgrenzung zu suchen, sondern in bewusster Offenheit.“¹⁰⁰ Auch Peter Thaler anerkennt eine besondere Funktion Fischers: „Ernst Fischer was given an important role in the democratic reconstruction of the Austrian state, and his writings on Austrian patriotism and nationhood have remained a legitimate component of Austrianist discourse.“¹⁰¹ Allgemein

⁹⁸ Figl, Was ist Oesterreich?, 91.

⁹⁹ Ernst Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters. In: Schriftenreihe „Neues Österreich“, H. 2 (Wien 1945) 3.

¹⁰⁰ Bruckmüller, Die Entwicklung des Österreichbewusstseins, 378.

¹⁰¹ Thaler, The Ambivalence of Identity, 137.

lässt sich konstatieren, dass der Politiker eine führende Figur im Aufbau eines österreichischen Bewusstseins und einer österreichischen Nation war.

Ernst Fischer verweist – wie Leopold Figl – in seinem Aufsatz „Die Entwicklung des österreichischen Volkscharakters“ auf das europäische Element Österreichs, ja positioniert Österreich als zentrales Momentum des europäischen Gedankens schlechthin. Des Weiteren spielt Fischer mit der einstigen geschichtlichen Bedeutung des Großreichs der Habsburger-Monarchie und erwähnt den tausendjährigen Namen, geht aber auch auf das kleine Österreich, also die Republik ein. In Österreich, dessen Namen durch die Nationalsozialisten von der Landkarte ausradiert worden war, erkennt Fischer ein unauslöschliches, ein unbedingtes Staatskonzept, wodurch auch die Legitimierung einer eigenständigen österreichischen Nation gegeben sei.

Fischer sieht in Österreich eine historisch gewachsene oder auch „geschichtlich-politische Kategorie“¹⁰². Seiner Gesinnung folgend, erörtert der Politiker der KPÖ die große Opferbereitschaft der Widerstandskämpfenden und „aktiven Freiheitskämpfer“, die vor allem aus dem Kommunistischen Lager kamen, und mahnt „die Erziehung zur österreichischen Nation“¹⁰³ ein. Diese Erziehung müsse von staatlicher Seite gefördert werden, andererseits lassen sich laut Fischer bereits in den unmittelbaren Nachkriegsjahren die ersten Schritte der Österreicher hin zu einem Bewusstsein für diese Nation erkennen: „Österreich beginnt sich selber zu entdecken. Ein Volk wird zum Staatsvolk, wird zur Nation.“¹⁰⁴ Der Politiker spricht aber auch davon, dass die Österreicherinnen und Österreicher noch einen langen Weg vor sich haben, dass es noch „zu wenig nationales Selbstbewusstsein, Tendenzen zu nationalem Nihilismus“¹⁰⁵ gäbe. Dies wird auch noch ein Jahrzehnt nach Fischers Publikation in einer Umfrage des Fessel-Instituts deutlich. 46 Prozent der österreichischen Bevölkerung sprechen sich im Jahr 1956 dafür aus, Österreich als Gruppe des deutschen Volkes zu sehen.¹⁰⁶

Im Hinblick auf die Inszenierung des Films „1. April 2000“ als Komödie zeugt auch eine weitere Aussage Fischers von Bedeutsamkeit. Im Film werden ja grundsätzlich ernste Themen angesprochen, dies geschieht jedoch mitunter mit einem Augenzwinkern unter dem Deckmantel der Ironie. Diese Veranlagung sei eine typisch österreichische Verhaltensweise, so Fischer. „Seit jeher hat der Österreicher vor allem der Wiener gegen Phrasengedröhn und

¹⁰² Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 3.

¹⁰³ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 45.

¹⁰⁴ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 3.

¹⁰⁵ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 9.

¹⁰⁶ Daten angeführt in: Bruckmüller, Nation Österreich, 61.

Größenwahn ein Feuerwerk von Witz, Humor und Ironie losgelassen.¹⁰⁷ Weitere Beispiele für die Annäherung an heikle Themen mit Humor und Ironie lassen sich auch mittels Umtextungen von Wienerliedern während der NS-Zeit nachweisen. Es kamen dadurch zwar meist keine deutlichen politischen Ideologien zum Ausdruck, die einen wirklichen Widerstand darstellen könnten. Die Unzufriedenheit mit den herrschenden Zeitumständen wird aber dennoch in ironischer Weise verdeutlicht. Als Beispiel kann die Umdichtung des vom Duo Franz Josef Hub und Franz Ferry Wunsch 1938 geschriebenen Heurigenmarsches „Heut kommen die Engerl auf Urlaub nach Wean“ angeführt werden:

„Was is denn heut nur los,
Was is denn heut nur g'schehn,
Heut san so überfüllt
Die achtadreiß'ger Wäg'n,
Der Schaffner, den i frag,
Der schwitzt vor lauter Plag
Und sagt mir gleich den Grund für diesen
Feiertag:
R: Heut kommen d'Engerln auf Urlaub
nach Wean,
Denn dort war'n s' z' Haus
Drum hab'n s' die Weanastadt gern,
Hörn dann die Schrammeln und singen
dazu
D'Leuteln beim Weinderl, die krieg'n gar
net gnua.
Hinter an Bam steht Gott Amor und lacht,
Viel wird er anstell'n in Wean heute
Nacht,
Der Petrus im Himmel schaut runter auf
Wien,
Weanaleut, Weanafreud, da liegt was
drin!¹⁰⁸

„Was is auf amol los,
jo sagts was is denn gschehen,
Daß wir in unserm Wean
nur lauter Piefke sehgn?
Das Letzte was wir haben,
das fressen s' a no zamm,
in dieser Hinsicht kennen s' ja kan Padon.

Jetzt kumman die Piefke auf Urlaub nach
Wean,
Jetzt auf amol ham's
die Weanastadt so gern.
Sie fressen die Schnitzeln und schunkeln
dazua,
Sie reißen das Maul auf und kriegen gar
net gnua.
Draußt in Berlin sitzt der Hermann und
lacht,
Sagt zu sein Führer: „Heaßt, guat host des
gmocht!“
Der Petrus im Himmel schaut oba und
flennt:
Weanaleut, oame Leut, euch hams
darennt!¹⁰⁹

Es handelt sich bei dieser Neuinterpretation des Liedes um ein Zeugnis der Unzufriedenheit der österreichischen Bevölkerung in der NS-Zeit. Ein besonders großer Dorn im Auge der österreichischen Bevölkerung scheint der Verzehr der heiß geliebten Schnitzel durch die deutschen Eindringlinge zu sein. Auch Ernst Fischer beschäftigt sich mit diesem Charakterzug des „typischen“ Österreichers:

¹⁰⁷ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 6.

¹⁰⁸ Wienerlied, Text: Franz Josef Hub, Melodie: Franz Ferry Wunsch, Heut kommen d'Engerln, in: Jürgen Hein (Hg.), Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler (Stuttgart 2005) 77.

¹⁰⁹ Karl Mellacher, Das Lied im österreichischen Widerstand. Funktionsanalyse eines nichtkommerziellen literarischen Systems (Materialien zur Arbeiterbewegung 44, Wien 1986) 217.

„Da ist vor allem die ‚Natürlichkeit‘ des Österreicher, von vielen Beobachtern übereinstimmend festgestellt, das lebhaftes, aufgelockerte, aufgeschlossene Wesen, die Antipathie gegen alles Steife, Gezwungene und Verkrampfte, das lebensfrohe Genießertum, die unbefangene Lust an gutem Essen, Trinken und Lieben.“¹¹⁰

Fischer reflektiert über den Blick von außen. Der „typische“ Österreicher und die „typische“ Österreicherin – im Kapitel zum Gedächtnisort Menschen wird auf dieses Konstrukt noch näher eingegangen – schätzt die kleinen Dinge im Leben und setzt den Genuss an erste Stelle. Diese Gesinnung wird aber laut Fischer nicht nur aus einer Selbstsicht der Österreicherinnen und Österreicher begründet, sondern folgt auch den Einschätzungen auswärtiger Beobachterinnen und Beobachter. Einmal mehr bedient Fischer den Gegensatz zum Deutschen, da in seinen Augen dem österreichischen Menschen alles Steife und Verkrampfte fremd ist. Fischer fasst die Wesenszüge der Österreicherinnen und Österreicher, in denen er unter anderem die Abneigung von Drill und Strammstehen sowie die Ablehnung von „jedem tyrannischen ‚Führerprinzip‘“ anführt, mit dem Grundsatz zusammen: „Leben und leben lassen.“¹¹¹ Der KPÖ-Politiker ordnet dem österreichischen Volkscharakter also eine friedfertige Seele zu, die vor allem um ihr leibliches Wohl besorgt ist, stets dem Humor zuspricht und das Leben zu genießen versteht.

Alle drei hier angeführten Politiker waren als führende Staatsmänner in der Anfangsphase der Zweiten Republik tätig. Ihre Ansichten spiegeln ein Bild eines friedfertigen und freundlichen Österreichertums, das seine historische Begründung in der Geschichte Europas findet und als übernationales Konstrukt eine neue – österreichische – Nation bildet. Diese Österreichbilder finden sich mehrmals im Film „1. April 2000“.

3.3. Inszenierung des Österreichischen im Film „1. April 2000“

Die Geschichte der Zweiten Republik beginnt in einem Land, das zwar vom Krieg verwüstet ist, aber dennoch einen starken Überlebenswillen hat. Für das weitere wirtschaftliche und politische Überleben des Landes schien aber eine Eigenständigkeit des Staates dringend notwendig, welche durch ein in der Bevölkerung verankertes nationales Österreichbewusstsein unterstützt werden musste. Solch ein Bewusstsein kann gezielt gebildet werden und so „musste die Republik freilich auch daran gehen, jenen sozusagen vorpolitischen gemeinsamen ‚Glauben‘, jenen Mythos zu schaffen, der staatlicher Existenz

¹¹⁰ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 5.

¹¹¹ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 5.

vorausgeht und diese erst als selbstverständlich begründet.“¹¹² Die zuvor erläuterten politischen Schriften bezeugen die Vorgehensweise seitens der Staatsführung, im täglichen Diskurs das typisch Österreichische zu verankern. Im Lauf der späten 1940er Jahre kam seitens der Bundesregierung die Idee auf, einen groß angelegten *Österreich-Film* zu drehen. „Der Bundesregierung ging es mit diesem Projekt auch darum, (...) allgemein ein Österreichbewusstsein zu festigen.“¹¹³ Das Projekt des *Österreich-Films* sollte zu einer aufwändigen Staatsaktion werden.

3.3.1. Entstehungsgeschichte des Spielfilms „1. April 2000“

Im Jahre 1948 wurde im Ministerrat beschlossen, einen repräsentativen Propagandafilm respektive eine abendfüllende Wochenschau zu produzieren, in der politische Vorstellungen der besetzten Zweiten Republik aufgezeigt werden sollte. Im Ministerratsbeschluss vom 5. Oktober 1948 ist von der Produktion „eines Propagandafilms für Österreich“¹¹⁴ die Rede. Damit war der Grundstein für den Film „1. April 2000“ gelegt. „Die Sorgen der Bevölkerung scheinen ein zentrales Motiv der Regierung für die Produktion des Films gewesen zu sein, der wohl ein wirksames Propagandainstrument sein sollte, um Patriotismus und Selbstwertgefühl der Österreicherinnen und Österreicher zu stärken“¹¹⁵ und vorrangig ein positiv besetztes Österreich-Bild auch über die Grenzen des Landes hinweg zu zeichnen. Zu diesem Zwecke wurde zunächst ein Beamtenkomitee gegründet, welches vorerst ein Preisausschreiben organisierte, um Drehbücher und Filmideen zu sammeln.

Im Ausschreibungstext wird die österreichische Bevölkerung aufgefordert, eine Geschichte zu entwickeln, die sowohl die kulturellen Besonderheiten als auch die landschaftlichen Schönheiten und nicht zuletzt die wirtschaftlichen Aufbauleistungen Österreichs dokumentiert. Einer der Drehbuchautoren, Ernst Marboe, veröffentlichte im Jahre 1954, also zwei Jahre nach der Premiere des Films, ein launisch gehaltenes Begleitbuch zu dem Film. In diesem beschreibt der Autor in der für ihn eigenen humoristischen Art:

„So also verlangte es der hohe Ministerrat: ‚Es möge ein Film geschaffen werden, geeignet, im In- wie im Ausland erfolgreich vorgeführt zu werden. Er soll von Österreich zeigen, was an dem Lande sehenswert ist: Berge und Seen, Denkmäler und Bauten, geistige und künstlerische Leistungen, Sitten, Gebräuche und, nicht zu vergessen, seine Geschichte. Ein wenig natürlich auch von der gegenwärtigen politischen Lage, von der vierfachen Besatzung. Ein wenig mehr vom Charakter

¹¹² Bruckmüller, Die Entwicklung des Österreichbewusstseins, 376.

¹¹³ Gernot Heiss, Österreich am 1. April 2000 – das Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftstraum von 1952. In: Ernst Bruckmüller, (Hg.), Wiederaufbau in Österreich 1945–1955. Rekonstruktion oder Neubeginn? (Wien 2006) 102–124, hier: 117.

¹¹⁴ Zit. in: Heiss, Österreich am 1. April 2000 – Gegenwart und Vergangenheit, 103.

¹¹⁵ Heiss, Österreich am 1. April 2000 – Gegenwart und Vergangenheit, 116–117.

und vom Lebenswillen des Volkes, und wie es sich abfindet mit seiner babylonischen Gefangenschaft. All das ausreichend untermalt von österreichischer Musik.“¹¹⁶

Es trafen zahlreiche Sendungen im Büro des *Österreich-Films* ein – allein, das Beamtenkomitee konnte sich nicht entscheiden und so erhielten gleich vier Personen den Zuschlag.¹¹⁷ Armin Loacker beschreibt diese Vorgehensweise als eine typisch Österreichische, denn die „Jury konnte sich nicht recht auf eine der eingereichten Ideen einigen, und man traf sich daher dort, wo sich die österreichischen Menschen am liebsten treffen, beim Kompromiss.“¹¹⁸ Dem nicht genug, wurde schließlich keine dieser Ideen tatsächlich verfilmt. Letztlich wurden aus dem Beamtenkomitee die Drehbuchautoren Ernst Marboe und Rudolf Brunngraber – gleichsam die Proporzpolitik berücksichtigend – damit beauftragt, ein gemeinsames Drehbuch zu verfassen. Christoph Fuchs fasst die politischen Ideologien der beiden Drehbuchautoren mit folgenden Worten zusammen: „Immerhin stand der eine in der christlich-patriotischen Tradition von ÖVP und Cartell-Verband, der andere erlebte den Untergang der Ersten Republik als Referent der sozialistischen Parteizentrale und wurde zum populären Verfasser von Tatsachenromanen.“¹¹⁹ Somit waren der „schwarze“ Ernst Marboe und der „rote“ Rudolf Brunngraber als Drehbuchautorenteam die Hauptverantwortlichen für den Inhalt des Films.

Wolfgang Liebeneiner erhielt den Auftrag, als Regisseur das Projekt zu verwirklichen. Diese Wahl blieb lange Zeit umstritten, hatte er doch in der Nazizeit Karriere gemacht und Filme im Geiste der Nazipropagandamaschinerie gedreht. Auch wenn Liebeneiner nie Parteimitglied war, so wurde er dennoch vom deutschen Regime „als ‚politisch zuverlässig‘ eingestuft“.¹²⁰ Den entscheidenden Ausschlag zugunsten des Regisseurs gab schlussendlich der Umstand, dass zum einen seine Frau Hilde Krahl die Hauptrolle übernahm und dass Liebeneiner zum anderen im Bereich der satirischen Komödie für die Produzenten am geeignetsten erschien.

Alleine die lange Vorbereitungsphase zeugt schon von der Bedeutung, die diesem Film zukam. Dementsprechend hoch fiel auch das Budget aus. Der Rechnungshof beklagte

¹¹⁶ Ernst Marboe, ? yes, oui, o.k., njet (Wien 1954) 19.

¹¹⁷ Eine Beschreibung des Auswahlverfahrens sowie die Zusammenfassung der Inhalte der vier Siegedrehbücher findet sich in: Marboe, ? yes, oui, o.k., njet, 19–31.

¹¹⁸ Armin Loacker, Das offizielle Österreich dreht einen Film. Ein Resümee zum Staatsfilm 1. April 2000. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 343–362, hier 344.

¹¹⁹ Christoph Fuchs, 1. April 2000. Wolfgang Liebeneiner (1952) (Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute, Sonderlieferung, Wien 2003) 10.

¹²⁰ Fremuth-Kronreif, Der ‚Österreich-Film‘, 46.

die enormen Produktionskosten wohl in erster Linie deshalb, da das geplante Budget um das Zehnfache überschritten wurde. Der Arbeitstitel des Schauspiels – *Österreich-Film* – enthält eine klare Botschaft, die auch bei der Berichterstattung zur „Premiere des im Auftrag der österreichischen Bundesregierung hergestellten *Österreich-Films* 1. April 2000“¹²¹ im Zuge der *Wochenschau* deutlich wurde.

3.3.2. Intentionen des *Österreich-Films*

Deutliche Worte zur Kategorisierung des Films findet Armin Loacker: „Der 1. April 2000 ist eine abendfüllende Spielfilmproduktion der österreichischen Regierung, ein Werbefilm für Österreich und – in einem klar politisch akzentuierten Sinne – ein Propagandafilm.“¹²² Hinter der Produktion des Films „1. April 2000“ stand eine eindeutige Absicht. „Der Film 1. April 2000 wurde nicht nur (...) als umfassend große österreichische Selbstdarstellung beworben, er war auch als solche geplant.“¹²³ Diese Selbstdarstellung sollte zum einen den Österreicherinnen und Österreichern ein spezifisches österreichisches Bewusstsein vermitteln, das vor allem im Gegensatz zu den Erfahrungen im *Dritten Reich* stehen sollte. Zum anderen ergab sich aufgrund der Handlung das augenfällige Signal an die Alliierten, endlich einen Staatsvertrag zu schaffen. Christian Puluj spricht sogar von den „Masterminds der Zweiten Republik“, welche, der Tradition des Ständestaats folgend, eine „durchgestylte Österreich-Ideologie“ kreieren wollten.¹²⁴ Christoph Fuchs sieht den Film als „eine Demonstration österreichischer Kulturgigantomanie“, in welcher das Land „selbst als Hauptdarsteller“ wirkte und alles, „was es an Geschichte, Kunst und Kultur aufzubieten hatte“ ins Rennen brachte.¹²⁵ All dies geschieht aufgrund der allgemeinen Situation im Österreich der Nachkriegsjahre. Peter Thaler verortet in der Interpretation der österreichischen Geschichte und in der Entwicklung einer österreichischen Identität ein bedeutendes Ziel der politisch Verantwortlichen:

„During the decisive years of Allied occupation, the Austrianist conception of history and identity provided support for Austria’s central foreign policy goal: to terminate foreign occupation and avoid territorial and financial losses; in other words: not to share the fate that seemed to loom over defeated Germany.“¹²⁶

¹²¹ Renate Maragh-Ablinger (Produktion durch das Film Archiv Austria), 1952. Österreichische Wochenschauen (Copyright 2005, 100 minütige DVD-Version, 61-minütiger Hauptfilm) 00:25:53–00:25:57.

¹²² Loacker, Das offizielle Österreich dreht einen Film, 343.

¹²³ Heiss, Österreich am 1. April 2000 – Gegenwart und Vergangenheit, 103.

¹²⁴ Christian Puluj, In der Kinderstube der Nation oder: Wie wir lernen sollten, die Republik zu lieben. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 209–224, hier: 213.

¹²⁵ Fuchs, 1. April 2000, 3.

¹²⁶ Thaler, The Ambivalence of Identity, 141.

Diese Grundhaltung ist das Fundament des *Staatsfilms*. Die Konzeption des Films ist anhand eines von Ernst Marboe veröffentlichten Buches nachvollziehbar. Das in der Einleitung als „unernstes Buch“ bezeichnete Werk soll dennoch „kurz und sachlich informieren“¹²⁷ und erlaubt darüber hinaus einen Blick hinter die Kulissen.

Der Drehbuchautor schickt in seinem durchwegs launig gehaltenen Buch zur Entstehung des Films die Parole zur Produktion voraus: „Alles für Österreichs Freiheit!“¹²⁸ Dieser Satz wird an mehreren Stellen wiederholt. Zum Beispiel erkennt der Autor sogar in der Begebenheit, dass an jenem Drehtag, an dem die Türkenbelagerung Wiens nachgestellt wurde, die Sonne um drei Minuten länger strahlte als vorgesehen, ein Zeichen, dass sogar das Himmelsgestirn „Alles für Österreichs Freiheit!“ gibt.¹²⁹ Tatsächlich ist der Kinofilm „1. April 2000“ der größte je von der Republik Österreich in Auftrag gegebene Film. Mehr noch, diesem Film wurde „explizit ein Auftrag erteilt, dem das Gros der damals hergestellten heimischen Produktionen ohnehin folgte, nämlich eine österreichische Identität nach 1945, her- bzw. wiederherzustellen.“¹³⁰

Aber nicht nur der Film selbst war eine Inszenierung erster Güte. Auch die Premiere des Films im November 1952 war bis in das kleinste Detail durchdacht und sollte im Speziellen die Botschaft von der Idee Österreichs und seiner Freiheit transportieren. Im Publikum saßen die vier Hochkommissare, deren Stellvertreter, der Apostolische Nuntius, die österreichische Bundesregierung, eine große Anzahl von Botschaftern und das gesellschaftliche Who-is-Who dieser Zeit. Als Zeitgenosse erkennt Ernst Marboe die Inszenierung des Österreichischen auch in der „Gestaltung der Einladungskarte mit österreichischem Staatswappen und rot-weiß-roter Schleife“¹³¹.

Diese Inszenierung einer Österreich-Ideologie offenbart sich unter anderem auch in der Berichterstattung zur Premiere in der österreichischen Wochenschau. In dieser wurde die Premierenfeier als Publikumsmagnet beschrieben: „Aber was gab es sonst Neues hier in Wien? Die Premiere des großen Österreich-Films. Wer zählt die Autos, kennt die Namen, die alle zum Apollo kamen?“¹³² Die *Wochenschau* berichtete von einem festlichen Rahmen, der durch die Anwesenheit hoher Politiker, unter anderem waren die Mitglieder der Bundesregierung, der Bundespräsident und die Vertreter der Alliierten erschienen, gegeben war. Schlussendlich wird bezugnehmend auf das illustre Publikum in wenigen Worten die

¹²⁷ Marboe, ? yes, oui, o.k., njet, Umschlagtext.

¹²⁸ Marboe, ? yes, oui, o.k., njet, 19, 43, 59, 106, 118, 127 und viele mehr.

¹²⁹ Marboe, ? yes, oui, o.k., njet, 216.

¹³⁰ Lang, Marksteiner, Ich bin der Hase, 116.

¹³¹ Fremuth-Kronreif, Der ‚Österreich-Film‘, 57.

¹³² Maragh-Ablinger, 1952. Österreichische Wochenschauen, 00:25:40–00:25:49.

Absicht des Films zusammengefasst: „Vor ihren Augen wird nun jener Film ablaufen, der so viel aussagt über Österreichs Wesen, seine Geschichte und seine Kunst und über die schwierige politische Situation, in der sich dieses Land seit Jahren befindet und behauptet.“¹³³

Ein weiteres Zeichen für die Bedeutsamkeit der Premiere wird durch die Wahl des Festredners deutlich. Josef Meinrad, der im Film „einen charmanten, verbindlichen, mit patriotischer Überzeugung und ohne Unterlass für sein Volk kämpfenden Ministerpräsidenten“¹³⁴ gibt, erhält die Aufgabe, einleitende Worte zur Premiere vorzutragen. Die Schlussworte seiner Ansprache zeigen, dass die Filmschaffenden trotz der Ansiedlung der Handlung im Genre der Komödie dennoch ein deutliches Ziel, nämlich die Freiheit Österreichs, vor Augen hatten:

„Drum kann der Komödiant seinen Prolog mit dem Wunsche an alle hier in diesem festlichen Hause Versammelten schließen: Unterhaltet euch gut, ihr hohen Damen und Herren, diese Stunde lang. Nehmt die Wahrheit des Dargestellten im Geiste der Versöhnung entgegen, die das hohe Ziel dieses Landes ist – und lasst es nicht erlöschen auf euren Mienen, das Lächeln der Humanität!“¹³⁵

Die zentrale Absicht des Spielfilms „1. April 2000“ war, Österreich durch die Fiktion der komödiantischen Zukunftsvision einen Schritt näher an die ersehnte Freiheit heranzuführen. Dadurch entstand ein Film, „der auf seine Weise das Bild, das viele Österreicher in den frühen fünfziger Jahren von ihrer schwierigen Lage hatten, wahrheitsgemäßer schildert als so mancher Dokumentarfilm.“¹³⁶

Die lange Historie des Begriffes und des Hauses Österreich war sowohl in der allgemeinen Entwicklung eines Österreichbewusstseins als auch in der Handlung des Films von gewichtiger Bedeutung. In diesem Sinne folgte die Etablierung einer nationalen Identität den Beispielen anderer europäischer Nationen. „Like many earlier national movements, the emergent Austrian nationalism insisted on its embeddedness in a long historical tradition.“¹³⁷ Dieser Rückgriff auf die lange historische Tradition erfolgt im Film „1. April 2000“ durch die Gerichtsverhandlung. Um sich vom Vorwurf, den Weltfrieden gebrochen zu haben, zu befreien, wird die gesamte Geschichte Österreichs aufgerollt.

Der Festredner Josef Meinrad verkörpert im Film den österreichischen Ministerpräsidenten und symbolisiert zudem die Absicht, die sich hinter dem Film verbirgt.

¹³³ *Maragh-Ablinger*, 1952. Österreichische Wochenschauen, 00:26:10–00:26:21.

¹³⁴ Karin Moser, „Exzentrisch – wahrhaftig – österreichisch“: Josef Meinrads Filmrollen. In: Julia Danielczyk (Hg.), Josef Meinrad. Der ideale Österreicher (Wien 2013) 245–281, hier: 271.

¹³⁵ Josef Meinrad in seiner Ansprache vor der Premiere des Films im November 1945. Zit. in: *Marboe*, *Marboe*, ? yes, oui, o.k., njet, 67, wiederholt auf 72.

¹³⁶ Edgardo Cozarinsky, „1. April 2000“ in Buenos Aires. In: Ruth Beckermann, Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996) 377–383, hier: 382.

¹³⁷ Thaler, *The Ambivalence of Identity*, 61.

Der Konflikt Österreichs mit der *Globalunion*, die als Sinnbild für die Alliierten steht, wird zwischen dem fischen, aber machtlosen österreichischen Politiker und der zunächst vermeintlich kühlen, mächtigen Präsidentin der Weltschutzkommission ausgetragen. So ist auch das Selbstbild von Österreich in der Nachkriegszeit: ein Naturparadies mit freundlichen Einwohnerinnen und Einwohnern, welches aber keinerlei Einfluss auf sein eigenes Schicksal hat, da es nur als Spielball in der Weltpolitik des beginnenden Kalten Krieges dient. Deshalb startet Österreich in Form des Ministerpräsidenten eine Charme-Offensive. Das fiktive Staatsoberhaupt zeigt mittels Filmen und nachgestellter Szenen bedeutende Episoden aus der österreichischen Vergangenheit, die gleichsam die folgenreiche Etablierung einer österreichischen Identität ausmachen. Dadurch soll in der Filmhandlung dem Gericht die Schönheit des Landes und die Friedfertigkeit seiner Bevölkerung vermittelt werden, im Kinosaal aber wird das gesamte Schauspiel zu einem Bombardement von Österreich-Symbolen. So wird zum Beispiel die legendenhafte Entstehungsgeschichte der österreichischen Fahne gezeigt. Es werden überdies diverse Klischees bedient und Ikonen des „guten alten“ Österreich angeführt. Die Wiener Operette, die Sängerknaben, Johann Strauß und weitere Musikerkollegen, Prinz Eugen, diverse Herrscherinnen und Herrscher aus dem Hause Habsburg, die Lipizzaner und viele mehr treten auf, um letztlich Österreichs eigenständige Staatsidentität zu untermauern.

In der Fiktion des Films kann sich das kleine Österreich aufgrund seiner langen Vergangenheit mit Witz, Humor und Schauspielkunst gegen die Großmächte durchsetzen. Die im Film angestrebte Freiheit wird schlussendlich erreicht und die *Globalunion* erkennt das friedfertige Gemüt Österreichs. Um diesen Zweck zu erfüllen, mussten in der Filmproduktion auch einige Umstände berücksichtigt werden. Zunächst schien es zweckmäßig keine Bilder von Krieg und Verbindungen mit der jüngsten Vergangenheit in den Film aufzunehmen. So heißt es auch im Protokoll der für das Preisausschreiben zuständigen Jury:

„Namentlich die Vertreter der Filmbranche sprachen sich entschieden gegen die Aufnahme von Motiven wie Krieg, Bomben, Heimkehrerproblem, Kriegsgefangenschaft und Nachkriegsatmosphäre aus. Eine derartige Thematik spricht im Auslande (besonders in den USA) propagandistisch nicht an. Allgemein wurde die Ansicht vertreten, dass der Österreich-Film keine problematische, sondern eine mehr gelöste und unbeschwerte Note bekommen soll.“¹³⁸

¹³⁸ AdR BMfV/Präs. Pr.Zl. 10.923/49 in Grz. 10.058/49, Zit. in: Beate *Hochholdinger-Reiterer*, Politik getarnt als Aprilscherz. Zur Rezeption des Österreich-Films 1. April 2000. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 73–111, hier: 87.

Damit wurde auch der Grundstein für die komödienartige Handlung gelegt. Bedrückende Aufnahmen von Tod und Gewalt waren ebenso ein Tabu wie die Thematisierung der Ursache für die Besetzung des Landes. Weder die Brutalität in den Kampfhandlungen bei der Belagerung von Akkon noch die opferreiche und blutige Schlacht um Wien gegen die Türken wird gezeigt. Für Letzteres findet sich sogar in der Spielfilmhandlung eine Erklärung. Der fiktive Finanzminister weist darauf hin, dass eine Darstellung deshalb nicht möglich sei, da aufgrund der kostenreichen Besetzung durch die Alliierten die Staatskasse die Finanzierung eines derartigen Vorhabens nicht erlaube. Das bewusste Vermeiden negativer Sequenzen lässt sich auch deutlich am Charakter des Ministerpräsidenten festmachen. Andrea Lang und Franz Marksteiner vertreten die Ansicht, dass „der Präsident nicht nur die Rolle als Verteidiger des Volkes“ übernimmt, sondern auch eine Art Fremdenführer oder Geschichtslehrer mimt, „der seine Geschichten aus der Geschichte gerade so weit erzählt, soweit es der eigenen Sache dienlich ist.“¹³⁹ Diese Überlegungen werden in Kapitel 4.5. ausführlicher behandelt.

Eine wesentliche Anforderung an den *Österreich-Film* und dessen Handlung war, „die ‚Erinnerungsgemeinschaft‘ Österreich herzustellen“¹⁴⁰. Von zentralem Belang für diese Erinnerungsgemeinschaft ist die Inszenierung Österreichs als Opfer der Großmächte. Als Opfer des Nationalsozialismus konnte man sich in der Handlung des Films nicht tatsächlich präsentieren, da dieser Zeitabschnitt ja tunlichst auszuklammern war. Eine Darstellung der Ereignisse der Zeit 1938-1945 war nicht opportun, nur der Opfermythos stand im Vordergrund. Schlussendlich bringt in der Spielfilmhandlung ja auch die *Moskauer Deklaration* die Erlösung und die erhoffte Freiheit für Österreich. „Der 1. April 2000 bestärkt uns, keine Schuld bei uns suchen zu müssen“¹⁴¹, weder für die Ereignisse in der NS-Zeit noch für die Besetzung. Diese Herangehensweise spiegelt die Haltung „eines Staates, seiner Beamten und einer Gesellschaft, die sich einer kritischen Auseinandersetzung mit Österreichs jüngster Vergangenheit nicht stellen wollten, sondern vielmehr den Opfermythos perpetuierten.“¹⁴²

Konrad Paul Liessmann interpretiert diese Vorgehensweise als ein Prinzip Österreichs, „wie es sich nach 1945 als raffiniertes kollektives Selbsttäuschungsmanöver konstituierte und in der Wirklichkeit tatsächlich über weite Strecken erfolgreich durchsetzte.“¹⁴³ Der Spielfilm

¹³⁹ Lang, Marksteiner, *Ich bin der Hase*, 121.

¹⁴⁰ Lang, Marksteiner, *Ich bin der Hase*, 113.

¹⁴¹ Puluj, *In der Kinderstube der Nation*, 215–216.

¹⁴² Loacker, *Das offizielle Österreich dreht einen Film*, 359.

¹⁴³ Konrad Paul Liessmann, *Laudatio zur Verleihung des Österreichischen Staatspreises für Kulturpublizistik an Robert Menasse am 12. Mai 1999*. In: Robert Menasse, *Dummheit ist machbar. Begleitende Essays zum Stillstand der Republik* (Wien 1999) 153–160, hier: 154.

„1. April 2000“ verdeutlicht dieses Prinzip und beschwört ein neues Österreichbewusstsein. Für das Zur-Schau-Stellen dieses neuen Österreichbewusstseins wussten die führenden Eliten genauso wie die Filmemacher vor allem die lange Tradition musikalischer Hochkultur für sich zu nützen. „Die potenteste Stütze, die die Vordenker des neuen Nationalbewusstseins haben, ist die österreichische Kultur“¹⁴⁴ und so wird diese auch zum zentralen Motiv im Kinofilm „1. April 2000“. Auch das musikalische Image im Ausland wird ins Treffen geführt. Cornelia Szabó-Knotik nennt die „in den Opern manifesten Ideen eines aufklärerischen Humanismus“, welche „zur Charakteristik österreichischer Kultur ernannt“ wurden, um vor allem bei den Alliierten Sympathien zu sammeln.¹⁴⁵

Ein weiteres bedeutendes Motiv ist der österreichische Mensch an sich. Dieser dem Phäakenstereotyp entsprechende friedliebende Mensch sieht vor allem in den irdischen Genüssen rund um das Essen und Trinken lebensbestimmende Bedeutung. Gemeinsam mit der musikalischen Hochkultur bildet dieses Sinnbild das Gespann für die Inszenierung eines Österreichklischees im Film. „Diese Strategie des Kleinstaates Österreich wird auch den gesamten Film über beibehalten: Saufen, Gemütlichkeit und die schönen Künste.“¹⁴⁶

Um die hier genannten Punkte und deren Inszenierung im Film geht es in der nachstehenden Analyse. Die Gedächtnisorte Menschen, Mythen und Musik, sowie die ausgeblendeten Ereignisse und die Abgrenzung zu Deutschland sind die Fundamente, auf denen Österreichbilder und Österreichbewusstsein im Spielfilm errichtet werden.

¹⁴⁴ *Puluj*, In der Kinderstube der Nation, 216.

¹⁴⁵ Cornelia Szabó-Knotik, Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik. Musik als Inhalt und Praxis. In: Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 243–270, hier: 248.

¹⁴⁶ Andrea Grisold, „Die Sonne scheint für alle gleich ...“. Notizen zu meinem Lieblingsfilm. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 311–325, hier: 321.

4. Filmanalyse

Der auch oft als *Staatsfilm* bezeichnete „1. April 2000“ dokumentiert eine bewusste Konstruktion einer österreichischen Geschichte und transportiert ein verklärt nostalgisches Geschichtsbild. Die „Autoren der so genannten gemeinsamen Erinnerung“¹⁴⁷ – in Bezug auf den Film „1. April 2000“ ist dies unter anderem das von der österreichischen Bundesregierung beauftragte Autoren-Duo Ernst Marboe und Rudolf Brunngraber – setzten offensichtlich gezielt auf gängige Bilder und Klischees des Österreichischen. Laut Christoph Fuchs erforderte die politische Lage in der jungen Zweiten Republik „den Zugriff auf Stereotypen aus dem kulturellen Gedächtnis Österreichs, um sie für eine Re-Inszenierung der nationalen Identität bereitzustellen.“¹⁴⁸ Dabei nehmen ausgewählte Gedächtnisorte in ihrem Zu- und in manchen Fällen auch Rückgriff auf ein kulturelles Gedächtnis von Österreich eine wichtige Rolle ein.

Emil Brix erkennt in diesen Gedächtnisorten eine bedeutende Funktion in der Entwicklung einer gemeinsamen Identität:

„Historische Gedächtnisorte (lieux de memoire) dienen in allen Kulturen und zu allen Zeiten der symbolischen Vergegenwärtigung von Ereignissen und Personen, die zum Zweck der Schaffung oder Erhaltung von Gruppenidentitäten präsent gehalten werden. Sie sollen ein kollektives Gruppenbewusstsein schaffen.“¹⁴⁹

Der *Österreich-Film* greift auf diverse im kollektiven Gedächtnis bereits vorhandene Gedächtnisorte, also Symbole, Ereignisse und Personen mit Bezug zu Österreich, zurück und propagiert somit eine nationale Identität.

Wie eingangs bereits erwähnt, handelt es sich bei Gedächtnisorten nicht um einen Terminus mit topographischer Relevanz. „Heute bedeutet ‚Gedächtnisort‘ jede Erscheinung – ob Name, Ort, Buch, Begriff, Slogan –, welche die Aufmerksamkeit eines Publikums auf einen Aspekt der Vergangenheit lenkt.“¹⁵⁰ Symbole, Namen, Personen, kulturelle Güter und vieles mehr können als Gedächtnisorte genannt werden. Die Eigenschaft, die diese Größen zu Gedächtnisorten macht, ist ihre Auffassung in der breiten Bevölkerung sowie ihre Vermittlung. Michael Mitterauer beschreibt die Funktion von Gedächtnisorten folgendermaßen:

„Es sind nicht bedeutsame Orte, an denen Geschichte erinnert wird und die sich zu einer ‚Gedächtnislandschaft‘ zusammenfügen. An den einzelnen Orten finden sich nur Überreste der Vergangenheit. Um sie für das Bewusstsein der Gegenwart

¹⁴⁷ Liessmann, *Topoi*, 202.

¹⁴⁸ Fuchs, *1. April 2000*, 4.

¹⁴⁹ Brix, *Kontinuität und Wandel im öffentlichen Gedenken*, 16.

¹⁵⁰ Johnston, *Der österreichische Mensch*, 32–33.

historisch bedeutsam werden zulassen, bedarf es unterschiedlicher Formen der Geschichtsvermittlung.¹⁵¹

Michael Mitterauer bezieht sich dabei aber vor allem auf topographische Orte. Eine weitere Form der Geschichtsvermittlung dieser Art findet sich durch das Medium Film am Beispiel des Kinostreifens „1. April 2000“ wieder. Dabei steht zunächst die Frage im Vordergrund, welche Geschichtsbilder in diesem Medium überhaupt herangezogen werden. Von nicht minderer Bedeutung ist aber auch die Art und Weise, wie diese vermittelt werden. „Historische Fakten, Personen, Ereignisse, Kriege, Schlachten, Revolutionen, Personen wirken als nationale Symbole nicht per se, sondern als Folge einer bestimmten Auswahl und Vermittlung.“¹⁵² Konrad Paul Liessmann hält in diesem Zusammenhang fest, dass es nicht um die „historische Wahrheit“ öffentlicher „Bedeutungszuschreibungen“ in Zusammenhang mit gewissen Orten und Ereignissen gehe, sondern dass vielmehr die Interpretationen – auch in Diskrepanz zu einer vermeintlichen „historischen Wahrheit“ – von Aussagekraft seien.¹⁵³ Auch Werner Suppanz schreibt über solche historische Rückblicke, welche „mindestens ebenso viel über die jeweilige Gegenwart wie über die vergangene Epoche, die sie beschreiben“¹⁵⁴ verraten. Der *Staatsfilm* „1. April 2000“ wählt für das österreichische Volk gewisse historische Fakten aus, lässt andere Ereignisse ungenannt und setzt sie unter dem Deckmantel einer Komödie in die Welt. Jan Assmann erklärt den Einzelnen zum Subjekt eines Gedächtnisses, wobei jedes Individuum in Abhängigkeit zu den jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Begebenheiten steht, die einen Rahmen bilden. Dieser Rahmen prägt wiederum das kollektive Gedächtnis, dessen Träger, wie bereits dargestellt, das Individuum ist.¹⁵⁵ Die ausgewählten geschichtlichen Anekdoten, Personen und Symbole im Spielfilm „1. April 2000“ zeigen also bestimmte Geschichtsbilder des zeitgenössischen offiziellen Österreich. Dementsprechend belegen die im Film vorkommenden Gedächtnisorte, welcher Rahmen für die Etablierung eines kollektiven Gedächtnisses gegeben war.

In weiterer Folge wird ein Fokus auf die Gedächtnisorte Menschen, Mythen und Musik gelegt. Mir ist bewusst, dass es noch viele weitere Gedächtnisorte zu analysieren gäbe, ich wähle die folgenden deshalb lediglich als Beispiele aus der großen Fülle, die der Film als Gedächtnisraum bietet, aus.

¹⁵¹ Mitterauer, *Bedeutsame Orte*, 38.

¹⁵² Bruckmüller, *Nation Österreich*, 359.

¹⁵³ Liessmann, *Topoi*, 203.

¹⁵⁴ Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder*, 5.

¹⁵⁵ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 36.

„In Anbetracht von Österreichs langer Geschichte und dem Reichtum seiner Kultur fehlte es nicht an Material für ein grundlegend neues nationales Narrativ. Die Naturschönheiten des Landes und sein kulturelles Erbe wurden markante Bezugspunkte nationaler Identifikationen.“¹⁵⁶ Des Weiteren ist die Vermittlung des „typischen“ österreichischen Menschen ein zentrales Element in der Handlung des Spielfilms. Ebenso finden die kulturellen Leistungen einiger dieser österreichischen Menschen, die vor allem in der Musikgeschichte Weltgeltung erlangt haben, Einzug in die Erzählstränge des Films. Darüber hinaus wird der *Habsburgermythos* thematisiert.

Neben dieser Auswahl von gezeigten nationalen Symbolen wird die Darstellung oder die Erinnerung an negative Ereignisse vor allem zur jüngsten Geschichte ausgespart. Diese Herangehensweise macht eine Nationsbildung Österreichs in der unmittelbaren Nachkriegszeit aber vermutlich erst überhaupt möglich. Ernest Renan hat bereits am Ende des 19. Jahrhunderts ein wesentliches Element einer jeden Nation genannt: „Es macht jedoch das Wesen einer Nation aus, dass alle Individuen etwas miteinander gemein haben, auch, dass sie viele Dinge vergessen haben.“¹⁵⁷ So findet sich im Film „1. April 2000“ kein Wort darüber, warum das Land besetzt ist. Vermittelt wird hingegen eine deutliche Abgrenzung zu allem Deutschen, sowohl durch die Sprache als auch durch gelegentliche Seitenkommentare. All dies geschieht in der Fiktion des Films vor allem deshalb, um das friedfertige Gemüt der österreichischen Bevölkerung in den Vordergrund zu rücken. Es darf davon ausgegangen werden, dass der österreichischen Bundesregierung die Vermittlung eines solchen Österreichbewusstseins und einer solchen nationalen Ideologie angesichts der Verhandlungen um den Staatsvertrag durchaus gelegen kam.

4.1. Gedächtnisort Menschen

4.1.1. Vermittlung durch zwei bekannte historische Persönlichkeiten

Als Vertreterinnen und Vertreter Österreichs treten im Zuge der Gerichtsverhandlung im Spielfilm „1. April 2000“ diverse Personen auf, deren Namen sich in jenen Geschichtsbüchern finden lassen, die sich mit der österreichischen Vergangenheit auseinandersetzen. Mitglieder der Herrscherhäuser Babenberg, Habsburg und Habsburg-Lothringen sind ebenso vertreten wie führende Künstler vergangener Epochen. In der österreichischen

¹⁵⁶ Johnson, *Ambivalenzen der österreichischen Nationswerdung*, 99.

¹⁵⁷ Renan, *Was ist eine Nation?*, 295.

Geschichte haben zwei Personen zweifellos einen herausragenden Stellenwert: „Kaiserin“ Maria Theresia und Prinz Eugen von Savoyen.

Der historischen Figur Prinz Eugen kommt deshalb auch im Film „1. April 2000“ eine Sonderstellung zu. Der im Allgemeinen sehr negativ gezeichnete arabische Vertreter, jenes Mitglied der Kommission, das neben der Präsidentin die meiste Überzeugungsarbeit einfordert, bezeichnet den Prinzen als „Kriegsverbrecher“¹⁵⁸ und bezieht sich auf dessen Rolle rund um die Belagerung der Türken in Wien. Der Ministerpräsident verteidigt die Schritte Eugens und verweist auf das Hausrecht eines jeden Menschen: „Er hat nur von unserem Hausrecht Gebrauch gemacht. Und das Hausrecht eines Menschen ist doch unumstritten.“¹⁵⁹ Diese Bemerkung stellt offenkundig hinsichtlich der Lage des Staates Österreich eine deutliche Botschaft in den Raum: Österreich hat das Recht auf eine eigenständige Verwaltung und soll endlich frei kommen. Nach der Erwähnung des Namens des Prinzen Eugens blickt die Sekretärin des Ministerpräsidenten aus dem Verhandlungssaal hinaus auf den Heldenplatz und verweist auf die dort stehende Reiterstatue des Heerführers. Rund um diese Statue erstreckt sich ein Menschenmeer von interessierten Zuschauern, die alle gebannt dem Ergebnis der Gerichtsverhandlung entgegenfiebern. Dadurch entsteht das Bild, dass Prinz Eugen inmitten der österreichischen Bevölkerung stehe. Plötzlich öffnen sich die Türen des Verhandlungssaales und der gewissermaßen zum Leben erwachte Prinz Eugen – dargestellt von einem bekannten Burgschauspieler – tritt ein. Dieser Auftritt ist so beeindruckend, dass der – unbewaffnete – österreichische Polizist am Eingang ehrfürchtig vor der historischen Gestalt salutiert. Für eine kurze Zeit übernimmt nun der Prinz die Funktion des Geschichtenerzählers, die bisher der Ministerpräsident innegehabt hat. In dieser Rolle generiert sich der österreichische Held theatralisch als Wahrheitsbringer. Mit Wehmut in der Stimme weiß der Heerführer zu berichten, dass er nach der Vertreibung der Türken weiter in den Osten vorstoßen habe wollen. Aber der Kaiser habe anderes im Sinn gehabt. Die Rede des Burgschauspielers wird an dieser Stelle durch einen Einschub einer historischen Szenerie unterbrochen.

Das Publikum sieht nun den österreichischen Kaiser am Balkon des Schlosses Schönbrunn sitzen. Er musiziert gemeinsam mit einem kleinen Orchester, während die Boten Prinz Eugens einreiten. Dem Kaiser wird ein Schreiben überreicht. Der Monarch liest die Nachricht von Prinz Eugen und teilt nicht dessen Meinung, dass ein weiteres Vorgehen gegen die Türken notwendig sei. Er quittiert den Brief des Heerführers mit den Worten: „Österreichs

¹⁵⁸ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:50:27.

¹⁵⁹ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:49:58–00:50:03.

größte Chance liegt im Geiste und nicht auf dem Schlachtfeld.“¹⁶⁰ Diese Aussage gibt den Grundtenor des Films wieder. „Tu felix Austria nube“ – Österreich setzt auf Heirat und nicht auf Krieg. Die friedfertigen Österreicherinnen und Österreicher seien nur an Kunst, Kultur und allgemeinem körperlichem und seelischem Wohlbefinden interessiert und nicht an Kriegstreiberei. Der österreichische Kaiser weist den Heerführer Österreichs, der von einer italienischen Mutter und einem französischen Vater abstammte und deshalb das österreichische Wesen noch nicht vollkommen inhaliert hat, in die Schranken. Etwas brüskiert weist der Burgschauspieler alias Prinz Eugen in der Gerichtsverhandlung dann darauf hin, dass das Geld anstelle von Kriegszwecken für Barockbauten genutzt wurde.

Die Botschaft an das Publikum ist eine unmissverständliche. Gerade der österreichische Barock stellte auch eine dieser „Chancen des Geistes“ dar und wurde von den österreichischen Nationalisten in der Nachkriegszeit gerne als Beispiel für bedeutende kulturelle Errungenschaften sowie für die Darstellung eines besonderen – friedfertigen – Charakters Österreichs herangezogen. In diesem Sinne interpretiert auch Ernst Fischer den österreichischen Barock und Prinz Eugen: „Im Mittelpunkt dieser Epoche steht die Gestalt des Prinzen Eugen, der, von Geburt ein Italiener, von Erziehung ein Franzose, von Gesinnung ein Österreicher, in reizvoller Eigenart das Österreich der Barockkultur verkörpert.“¹⁶¹ Der österreichische Barock ist also ein Musterbeispiel für eine europäische Kultur, die sich durch Vielfalt auszeichnet, wie eben Prinz Eugen, der österreichische Mensch schlechthin, der ja viele Kulturen in sich vereint. Folglich zeugt der österreichische Barock vom paneuropäischen Friedensgedanken Österreichs.

Nicht ohne Grund werden die Mitglieder der Kommission der Weltschutzorganisation im Schloss Belvedere des Prinzen Eugen in Wien einquartiert. Ernst Marboe versucht in seinem Buch zum Film dem Publikum die Gedankengänge der Assistentin des Ministerpräsidenten zu vermitteln. Die Mitarbeiterin des Staatschefs fügt barocken Symbolen weitere vermeintlich österreichische Errungenschaften und Artefakte hinzu. So werden dem amerikanischen Mitglied die technischen Errungenschaften und der Fortschritt Österreichs anhand von Bildern und Geräten gezeigt, während zum Beispiel dem chinesischen Repräsentanten österreichische Bücher und andere Zeugen aus der Vergangenheit zur Veranschaulichung der großen Vergangenheit und des Kulturreichtums Österreichs vor Augen geführt werden.¹⁶²

¹⁶⁰ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:52:50–00:52:54.

¹⁶¹ *Fischer*, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 16.

¹⁶² *Marboe*, *Marboe*, ? yes, oui, o.k., njet, 238–252.

Prinz Eugen hat im Kinofilm „1. April 2000“ aber auch noch eine weitere Funktion. Entsprechend seiner Rolle als Wahrheitsbringer und Geschichtenerzähler lässt er sich nicht einmal vom Ministerpräsidenten in seinen Ausführungen einschränken. Deshalb akzeptiert er auch nicht dessen Aufforderung sich wieder zurückzuziehen, sondern leitet vielmehr die Vorstellung von Maria Theresia und ihren 16 Kindern ein. Es folgt eine Filmsequenz, welche Maria Theresia und ihre Familienangehörige zeigt, während diese dem jungen Mozart am Cembalo lauschen.

Im Spielfilm „1. April 2000“ nimmt Maria Theresia in gewisser Weise eine Schlüsselrolle ein. Sie ist jene geschichtliche Persönlichkeit, die das steinhart erscheinende Herz der Präsidentin der Weltschutzorganisation zu erweichen vermag. Die Präsidentin kann kaum glauben, dass Maria Theresia 16 Kinder hatte und auch noch regierte. Auf die Frage, ob dies denn der Wahrheit entspreche, antwortet der Ministerpräsident: „40 Jahre lang. Sie war unsere größte Herrscherin.“¹⁶³ Während einer der zahlreichen Rückblenden auf die österreichische Vergangenheit wird eindringlich auf die Rolle der Herrscherin als 16-fache Mutter hingewiesen. So entsteht auch ein Sinnbild, welches sie als Mutter aller Österreicherinnen und Österreicher, in weiterer Folge auch als Mutter alles Österreichischen präsentiert.

Auch abseits des Films dient Maria Theresia als Identifikationsfigur für das wieder erstehende Österreich. Während Maria Theresia im *austrofaschistischen Ständestaat* noch als die bessere deutsche, weil typisch österreichische Herrscherin gezeichnet wurde, setzte vor allem nach 1945 der Versuch ein, Trennendes zwischen dem Österreicher- und dem Deutschtum hervorzuheben. Besonders am Beginn der Zweiten Republik verkörperte Maria Theresia das Österreichische schlechthin und wurde auffallend oft als Gegenpol zu den Preußen-Deutschen ins Spiel gebracht.¹⁶⁴ In diesem Zusammenhang wird auch das typische *Preußen-Motiv* der Österreicher in der Nachkriegszeit bedient. Das Preußentum wurde vor allem unmittelbar nach dem Krieg oftmals mit dem Nationalsozialismus gleichgesetzt.¹⁶⁵ Werner Suppanz resümiert die Funktion von Maria Theresia: „Sie galt als Österreicherin durch und durch, die gegen Preußen als Inbegriff des Deutschtums und der ihm unterstellten wesenhaften Neigung zum Nationalsozialismus kämpfte.“¹⁶⁶ Die Personifizierung der Herrscherin als österreichischer Gegenpol zum preußischen Deutschtum ist auch durch

¹⁶³ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:55:50–00:55:54.

¹⁶⁴ Werner Suppanz, Maria Theresia. Topoi und Inszenierungen. In: Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 26–47, hier: 26–27.

¹⁶⁵ Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder*, 33.

¹⁶⁶ Suppanz, *Maria Theresia*, 33.

schriftliche Ausführungen des Bundeskanzlers Leopold Figl (ÖVP) nachweisbar. In seinem Beitrag zu den *Österreichischen Monatsheften* im Jahr 1946 sieht er in Maria Theresia das Gegenstück zum preußischen Friedrich. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnet Maria Theresia gar als „die Mater Austriae“¹⁶⁷.

Der Zeitgenosse Figl, Ernst Fischer, beschreibt die Herrscherin im Jahr 1946 als „schöne Frau von barocker Üppigkeit, reich an gesundem Menschenverstand, an frischer Unmittelbarkeit, an Klugheit, Temperament, volkstümlicher Mütterlichkeit, vom Gefühl ihres Rechtes durchdrungen, eigensinnig und keineswegs frei von Vorurteilen“, während ihrem Gegenspieler Friedrich II. keine allzu positiven Eigenschaften zugeschrieben werden. Für Fischer war der preußische König „der hemmungslose Räuber, verwegen, begabt, zynisch, rücksichtslos, vollkommen amoralisch und vorurteilslos, ein heftiges Temperament und eine eisige Verachtung für alles Menschliche; er war ein erregender, auch auf die Phantasie einfacher Menschen wirkender Gegensatz.“¹⁶⁸ Eine Schlussfolgerung spricht für sich, nämlich, dass damit ein „weibliches“ Österreich einem „männlichen“ Preußen-Deutschland gegenüber gestellt¹⁶⁹ werden sollte.

Parallel dazu werden die Österreicherinnen und Österreicher im Film „1. April 2000“ als friedliebendes Volk dargestellt und daher wird immer wieder das für die 1950er Jahre typische Bild des *Weiblichen* als Inbegriff des friedfertigen Gemüts in Szene gesetzt. Aus der heutigen Sicht wirkt die positiv anmutende Bemerkung, die Herrscherin sei keineswegs frei von Vorurteilen gewesen, zunächst ein wenig verwirrend. Diese Einschätzung Ernst Fischers dürfte eine Anspielung auf Maria Theresias Abneigung gegenüber den Deutschen gewesen sein. Damit wird also die Botschaft vermittelt, dass Vorurteile insoweit zu begrüßen sind, als sie eine Abgrenzung vom deutschen Nachbarstaat bedeuten. „Maria Theresia gilt nach 1945 somit als Verkörperung einer Essentialisierung des Österreichischen, die als Gegenpol zu einer ebenso essentialistischen Konstruktion des Deutschen dient und insbesondere das Phäakenstereotyp in hohem Maße aktualisiert.“¹⁷⁰ Die Thematisierung des Phäaken-Ideals findet sich auch im Kapitel 4.5.1. im Vergleich des Österreichischen mit dem Deutschen wieder.

In der Tat ist Maria Theresia eine bedeutende Identifikationsfigur für Österreich. In einer Umfrage aus dem Jahr 1980 verbuchte die Habsburgerin mit 94 Prozent Platz drei der berühmtesten Österreicherinnen und Österreicher der Vergangenheit. In dieser Umfrage

¹⁶⁷ Figl, Was ist Oesterreich?, 90.

¹⁶⁸ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 25.

¹⁶⁹ Suppanz, Maria Theresia, 27.

¹⁷⁰ Suppanz, Maria Theresia, 35.

rangierten auffallend viele Personen, die durch ihre musikalischen Leistungen bekannt sind, an vorderster Stelle. Der Walzerkönig Johann Strauß erreicht mit 98 Prozent den ersten Platz, gefolgt von Wolfgang Amadeus Mozart (94). Nach Maria Theresia findet sich der republikanische Politiker Karl Renner (94) auf Rang vier, gefolgt von Kaiser Franz Joseph (93).¹⁷¹ Als weiteren Musiker findet man Joseph Haydn auf dem siebten Platz. Das in Österreich weit verbreitete Selbstverständnis, sich als Kulturnation zu betrachten, lässt sich aus dieser Umfrage deutlich ablesen. Prinz Eugen ist unter den 15 bereits verstorbenen Österreicherinnen und Österreichern nicht zu finden.

Beide dieser hier näher beschriebenen Persönlichkeiten – Prinz Eugen und Maria Theresia – spielen hinsichtlich der Auswahl der Unterkunft für die Kommission im Spielfilm eine bedeutende Rolle. Das Belvedere, die Residenz des Prinzen Eugen, wird als geeignet betrachtet. Die Präsidentin nächtigt im Bette des Prinzen Eugen und erhält einen Spiegel sowie einen Badetisch von Kaiser Franz, den die Sekretärin als Gatten Maria Theresias vorstellt. Von beiden befindet sich auch ein Bild im Schlafgemach der Präsidentin.¹⁷² Das Gemälde veranlasst die Präsidentin zu einer intensiven Nachdenkphase, bevor sie sich schlafen legt. Besonders lange verharrt die Kamera auf der Darstellung Maria Theresias.¹⁷³ Die Taktik der österreichischen Staatsspitze scheint Erfolg zu haben. Am nächsten Tag fragt die Präsidentin nach: „Und Ihre Kaiserin, diese Maria Theresia, die wurde wirklich geliebt?“¹⁷⁴ Dies veranlasst den Ministerpräsidenten, die Präsidentin in die Kaisergruft zu führen, um einmal mehr Maria Theresia zu bemühen und vor deren Grab über die Zukunft Österreichs zu sprechen:

„Präsidentin: ‚Seltsam, immer flüchtet ihr ins Vergangene. Warum? Was ist mit der Gegenwart? Und mit der Zukunft?‘

Ministerpräsident: ‚Die Auferstehung ist für uns die Zukunft. Und in der Gegenwart fließen Tod und Leben und Liebe zusammen. Das war schon in der Barockzeit so und das ist heute noch genau dasselbe.‘¹⁷⁵

In diesem Gespräch geht es unter anderem um die Einstellung eines österreichischen Menschen zur Vergangenheit, vor allem aber um deren Bezug auf die Barockzeit. Insofern werden auch die beiden barocken Figuren Prinz Eugen und Maria Theresia als die besten Beispiele für den österreichischen Menschentypus angeführt. Die Charakterisierung des

¹⁷¹ Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl, Das kulturelle Gedächtnis Österreichs. Eine Einführung. In: Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 9–25, hier: 16 und Bruckmüller, *Nation Österreich*, 107.

¹⁷² *Liebeneiner*, 1. April 2000, 1:05:45–1:06:00.

¹⁷³ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 1:09:58–1:10:30.

¹⁷⁴ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 1:27:12–1:27:21.

¹⁷⁵ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 1:28:48–1:29:12.

österreichischen Menschen findet sich aber auch noch an anderen Stellen im Film „1. April 2000“ wieder.

4.1.2. Der österreichische Mensch

William Michael Johnston bemüht sich in seinem Werk *Der Österreichische Mensch* darum, die Darstellung des Österreichischen anhand von Werken namhafter Literaten des 20. Jahrhunderts aufzuarbeiten. In dieser Analyse geht der Autor auf zwei Bedeutungen des „österreichischen Menschen“ ein. Erstens ist „die Selbstsicht und -auffassung der ‚Deutschösterreicher‘ als Kulturmenschen, d.h. als Schöpfer und Träger der österreichischen Kultur seit der beginnenden Neuzeit“ ein bedeutendes Charakteristikum einer Form des österreichischen Menschen. Zweitens gilt der „Charaktertypus des k.k. Beamten“, oder auch, in Anlehnung an Maria Theresia, „der thesesianische Mensch“ als Verkörperung des typisch Österreichischen.¹⁷⁶

Auch im Spielfilm „1. April 2000“ kommt es zu einer deutlichen Rückbesinnung auf diesen österreichischen Menschen. Der Ministerpräsident spricht als Vertreter Österreichs vor und mimit den thesesianischen Menschen. Er ist der oberste Beamte des Staates und folgt seiner Aufgabe mit vollem persönlichem Einsatz. Portraitiert wird diese Gestalt von Josef Meinrad, einem Schauspieler, der für viele Zeitgenossen die österreichische Essenz schlechthin verkörperte. Christian Cargnelli attestiert den Produzenten des Films, dass sie „wohl keine bessere Wahl“¹⁷⁷ als Josef Meinrad für die Darstellung des österreichischen Ministerpräsidenten im *Staatsfilm* hätten treffen können. Karin Moser sieht ebenfalls gerade in der Wahl Meinrads ein bedeutendes Element in der Umsetzung des Charakters. „Er verkörperte den Prototyp des ‚Homo austriacus‘, dem künstlerische Begabung, Friedfertigkeit und Toleranz ebenso bescheinigt wurden wie die einzigartige Fähigkeit, sich in die Seelen fremder Völker hineinzudenken.“¹⁷⁸ Der Ministerpräsident wirkt also nicht nur als Repräsentant des Staates auf der Leinwand, er stellt vielmehr den österreichischen Menschen an sich dar. „In einer Welt der Supermächte und Bündnisse des Kalten Krieges weiß er seinen Charme der alten Schule sehr wirkungsvoll einzusetzen.“¹⁷⁹ Der Charme der alten Schule ist es, was das Österreichische auszumachen vermag. Augenzwinkernd charmant und immer in Erinnerung an die große Vergangenheit der Monarchie, so wird der österreichische Mensch

¹⁷⁶ Johnston, *Der österreichische Mensch*, 16.

¹⁷⁷ Christian Cargnelli, Josef Meinrads Anfänge im österreichischen Film. In: Julia Danielczyk (Hg.), Josef Meinrad. Der ideale Österreicher (Wien 2013) 139–163, hier: 159.

¹⁷⁸ Moser, „Exzentrisch – wahrhaftig – österreichisch“, 272.

¹⁷⁹ Cozarinsky, „1. April 2000“ in Buenos Aires, 378.

gesehen und inszeniert. Aber auch das oft und oft apostrophierte friedliebende Wesen der österreichischen Bevölkerung wird ganz im Sinne des Wunsches nach Freiheit bemüht.

Eine Szene, die vor allem die friedvolle Natur der Österreicherinnen und Österreicher unterstreichen soll, wird an einen Ort außerhalb des Gerichtssaales verlegt. Während der Gerichtsverhandlung erreicht die Weltschutzkommission eine Nachricht, welche die Präsidentin veranlasst, den österreichischen Ministerpräsidenten in Handschellen legen zu lassen. Diesen Schritt begründet sie mit den Worten „Eine am Stadtrand stationierte Batterie der Weltschutzpolizei wurde von der Wiener Bevölkerung kampfunfähig gemacht. Der Präsident wird als Geisel festgenommen.“¹⁸⁰ Die Schaulustigen im Zuschauerraum des Gerichtssaals wirken eingeschüchtert und die Präsidentin fordert die Kommission auf, sofort einen Tatortaugenschein vorzunehmen. Im Film folgt nun ein Ortswechsel. Ein Weltschutzpolizist liegt im Gras und hat sich seiner Uniform entledigt. Eine in Tracht gekleidete junge Österreicherin reicht ihm ein Glas Wein. Im Hintergrund erklingt Heurigenmusik. Der Kameranaher zeigt, dass sich noch weitere Weltschutzpolizisten dem Wein ergeben haben und im Beisein von hübschen Frauen Wienerlieder singen. Entrüstet stellt die Präsidentin fest: „Die Kerle sind besoffen“¹⁸¹, während der österreichische Ministerpräsident über die Szenerie nur lachen kann und mit verschränkten Armen verständnisvoll den Polizisten zulächelt. Aufgrund dieser Reaktion beschuldigt die Präsidentin den österreichischen Staatschef, dieses Intermezzo organisiert zu haben, bezeichnet die „Wiener Gemütlichkeit als Dolchstoß von hinten“ und fordert ihre Sanitäter auf, die Polizisten „zwangsweise“ zu ernüchtern.¹⁸² Allein durch diese Wortwahl wird das dargestellte vermeintlich friedliebende österreichische Gemüt kontrastiert und eine andere Lebenssicht der Nicht-Österreicherinnen und Nicht-Österreicher betont. Österreich inszeniert sich als gemütliches Volk ohne jedweden Sinn für Gewalt. Ja, es muss sogar noch eher „zwangsweise“ Gewalt angewendet werden, um aus dieser österreichischen Gemütlichkeit wieder herauszukommen.

Peter Melichar stellt fest, dass die Österreicherinnen und Österreicher selbst die Assoziation mit Gemütlichkeit konstruieren. „Ganz ohne Umschweife werden Österreich und die Österreicher mit der Gemütlichkeit in Verbindung gebracht. Dafür sprechen Zuschreibungen von außen, aber auch eine Reihe von Selbstdarstellungen.“¹⁸³ So geschieht es

¹⁸⁰ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:38:35–00:38:50.

¹⁸¹ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:40:12–00:40:15.

¹⁸² *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:40:17–00:40:30.

¹⁸³ Peter Melichar, Die Gemütlichkeit oder der Wille zur Abstraktion. In: Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 271–300, hier: 271.

auch im Film „1. April 2000“. Als Reaktion auf die Heurigen-Szene dehnt die Präsidentin die Anklage „auf Gefährdung des Weltfriedens durch fortgesetzten liederlichen Lebenswandel aus“¹⁸⁴. Die Reaktion des Ministerpräsidenten fällt unbeschwert aus. In seiner charmanten Art geht er daran, den Mitgliedern der Kommission österreichischen Wein auszuschenken. Auch für die Anschuldigung der schlemmerhaften österreichischen Lebensweise hat er eine Antwort: „Wenn Sie mit liederlichem Lebenswandel meinen – bitte –, dass wir mit einem Lied durchs Leben wandeln, dann möchte ich Ihnen eine Geschichte erzählen, von unserem ältesten Heurigenänger – dem lieben Augustin.“¹⁸⁵ Einmal mehr folgt im Film eine Sequenz, die von einem Orts- und Handlungswandel begleitet wird.

Paul Hörbiger mimt nun in einer historischen Rückblende die legendäre Figur des lieben Augustin. Der Schauspieler und Sänger erlangte schon in den 1930er Jahren durch Wienerlied-Schallplatten große Bekanntheit und zählte in den 1940er Jahren zu den populärsten deutschsprachigen Schauspielern. Er stellte oft den herzensguten Menschen mit viel Lebenslust dar und verkörperte Typen wie den Wiener Dienstmann, Fiaker, Kellner oder Portier. Für die Rolle des Augustin vereinte er nun dieses Image des typischen Österreicher mit der Sagengestalt. Das Element der österreichischen Gemütlichkeit in Verbindung mit dem Hang zum Genussmenschen wird auch in den Textzeilen des Liedes deutlich: „Das is schon so, der Mensch wird nie zufrieden sein. Macht’s so wie ich, ich trink an Wein! Oh du lieber Augustin, guat is der Wein in Wien“¹⁸⁶. Der Wein spielt, so wird es zumindest im *Staatsfilm* „1. April 2000“ augenzwinkernd vermittelt, eine zentrale Rolle im Leben der Österreicherinnen und Österreicher, vor allem im Leben der Wienerinnen und Wiener.

Paul Hörbiger versteht es aber auch den lieben Augustin und dessen Lebenslust mit einer größeren Theatralik zu verbinden. Michael Palm erkennt dies in seiner Analyse der Szene:

„Hörbiger gibt den lieben Augustin nicht leiernd (wie es sich eigentlich gehören würde), sondern theatralisch bebend und bedeutungsschwanger, als ginge es darum aus dem alten Gassenhauer noch einmal ein Quäntchen Tiefsinn herauszupumpen. Hörbiger singt mit einer Inbrunst, die einem Shakespeare-Sonett gut anstünde, seiner Liedstimme eignet etwas penetrant Wesentliches.“¹⁸⁷

Diese Auffassung beruht auf Hörbigers Schauspielkunst in der weiterführenden Szene. Der liebe Augustin steht als Sinnbild für die Haltung der Österreicherinnen und Österreicher

¹⁸⁴ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:41:09–00:41:12.

¹⁸⁵ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:42:20–00:42:33.

¹⁸⁶ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:43:09–00:43:26.

¹⁸⁷ Michael Palm, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette. Musikalische Rhetorik am 1. April 2000. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzept), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 133–147, hier: 141.

angesichts einer bedrückenden Situation. Die Heurigenbesucherinnen und Besucher erfreuen sich am Wein, bis sich herausstellt, dass eine Frau unter ihnen an der Pest erkrankt ist. Voller Angst laufen die Gäste davon, nur der liebe Augustin bleibt dort. Er sieht die Erkrankte an, stellt ihr ein Glas Wein auf den Tisch und sagt, dass jetzt die Zeit gekommen sei, einen Rausch zu haben.

Österreich bedient sich also stets der Gemütlichkeit, so die Botschaft der zwei Szenen im Heurigenmilieu. Aber eben auch die Lebensfreude und eine gewisse Portion Humor schwingt in diesen Einstellungen mit. Für Andrea Grisold „wird das Österreich der Dichter, Denker und Musiker kultiviert. Augenzwinkernd wird das erzählt: ‚So sind wir; nicht immer perfekt. Wir haben unsere Fehler, aber sind wir nicht liebenswert?‘“¹⁸⁸ In eben diesem Augenzwinkern erkennt sich der österreichische Mensch aber auch selbst wieder. Beate Hochholdinger-Reiterer hält in ihrer Analyse fest: „Bemerkenswert erscheint, dass sich ein Großteil der österreichischen Rezensenten mit der Aufbereitung, mit der humoristischen Form der Vermittlung durchwegs identifiziert. Das ‚wahre‘ österreichische Wesen komme somit in der gewählten Komödienform zum Ausdruck.“¹⁸⁹ Diese Auffassung über das Naturell des Films wird auch in den Worten deutlich, die Josef Meinrad in seiner Rede vor der Premiere des Films findet. Er bezeichnet den Kinofilm als „einen Film über die österreichische Komödie. Oder eine Filmkomödie über Österreich. Oder kurz gesagt: den Österreich-Film.“¹⁹⁰ Der *Österreich-Film* ist also eine Komödie, weil gerade dieses Genre den Österreicherinnen und Österreichern eigen ist. Diese Idealvorstellung ist im Begleitbuch zum Film deutlich nachlesbar. In diesem Werk vergleicht die Sekretärin des österreichischen Ministerpräsidenten das österreichische Gemüt mit dem chinesischen. Des Weiteren hält der Autor Ernst Marboe in den Gedankengängen der Sekretärin fest, dass der stereotypische Österreicher mit dem stereotypischen Chinesen die Überzeugung teile,

„dass das Leichte das Schwere löst; dass das Weiche das Harte überwindet; dass das Kleine stärker ist als das Groß-sein-Wollende; dass Humor tiefer ist als ein selbstgefälliger Ernst; dass Brüderlichkeit weiter reicht als alle anderen Waren und Waffen“¹⁹¹.

Den Elementen einer Komödie entsprechend tritt eine weitere Person auf, die ebenfalls den österreichischen Typus verkörpert, nämlich Hans Moser in seiner Rolle als Komponist des

¹⁸⁸ Grisold, „Die Sonne scheint für alle gleich ...“, 319.

¹⁸⁹ Beate Hochholdinger-Reiterer, Politik getarnt als Aprilscherz. Zur Rezeption des Österreich-Films 1. April 2000. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 73–111, hier: 89.

¹⁹⁰ Marboe, ? yes, oui, o.k., njet, 66.

¹⁹¹ Marboe, ? yes, oui, o.k., njet, 334.

Österreich-Liedes. Doch der berühmte Schauspieler mimt nicht nur einen lustigen Charakter, vielmehr wird durch diese Figur auch das Gemüt des einfachen österreichischen Menschen als Gegenpol zum staatstragenden Ministerpräsidenten ausgedrückt. Dieser von Hans Moser verkörperte Musiker trägt den vielsagenden Namen Herr Winzig; ein kleiner Mann, mit dem symbolträchtigen Namen, der für ein kleines Land ein kleines Lied schreiben soll. „Herr Winzig wird ein kleines Lied für Österreich schreiben, ein kleines Land mit einer großen Vergangenheit, das ein bisschen Freiheit haben möchte.“¹⁹² Der Ministerpräsident schildert dem Komponisten, welchen Inhalt er für das Kampflied haben möchte und fasst es kurz zusammen: alles das, was sich in den Österreichern aufgestaut hat. Herr Winzig kommt diesem Wunsch nur ungerne entgegen: „Da weiß ich nicht, ob ich mich das trauen darf“¹⁹³. Mit dieser Frage sahen sich vermutlich auch die Kinobesucherinnen und Kinobesucher konfrontiert: Darf Österreich überhaupt etwas gegen die Befreier sagen? Doch auch noch an anderer Stelle wird die – kleine – Größe Österreichs zum Ausdruck gebracht. Im Gespräch mit seinem Texter streitet Moser über die Wortwahl: „Fordern können ma nicht. (...) Fordern kann man nur, wenn man stark ist.“¹⁹⁴ Das kleine Österreich ist aber nicht stark, so die Einschätzung des typischen Österreicher. Umso bestechender ist der Versuch, die Forderung nach der Freiheit durch die Film-Komödie zu stellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der *Österreich-Film* „1. April 2000“ auf einer Konzeption beruht, die den österreichischen Menschen als friedfertige Person darstellt. Insbesondere die Liebe zur Musik und zum leiblichen Wohl, zum guten Essen und zum landeseigenen Wein steht im Vordergrund des Lebensinteresses eines jeden österreichischen Menschen. Doch auch der Sinn für Kultur kommt nicht zu kurz. Der *Österreich-Film* versucht ein Bild eines österreichischen Menschen zu suggerieren, welcher sich an Vorbildern, verkörpert durch habsburgische Herrscherinnen und Herrscher, orientiert, deren Streben nach und Sinn für Frieden, Kultur und Lebensfreude in allen Lebensbereichen im Vordergrund stand. In Verbindung mit den anderen Gedächtnisorten entsteht so ein positiv konnotiertes Selbstbild, welches aber auch von außen gleichermaßen betrachten werden sollte. Einen bedeutenden Einfluss auf dieses Selbstbild der Österreicherinnen und Österreicher haben die verschiedenen Mythen in der Geschichte Österreichs, die zum Teil auch im Film „1. April 2000“ aufgegriffen werden.

¹⁹² Lang, Marksteiner, Ich bin der Hase, 129.

¹⁹³ Liebeneiner, 1. April 2000, 01:08:19–01:08:24.

¹⁹⁴ Liebeneiner, 1. April 2000, 01:11:22–01:11:29.

4.2. Gedächtnisort Mythos

Allgemein ist erkennbar, dass Mythen für die Entstehung von Nationen eine zentrale Bedeutung haben. „Gerade moderne Nationen, die sich als Geburts- und Schicksalsgemeinschaft ja überhaupt erst erfinden mussten, waren und sind in hohem Maße abhängig von den Mythen, die sie über sich selbst erzählen“.¹⁹⁵ Konrad Paul Liessmann schreibt zum Thema der politischen Mythologie, dass man Erinnerungen dann als mythologisch bezeichnen könne, wenn es zu einer kollektiven Verbindlichkeit komme, die auch aufgrund eines außerhalb des „historisch-wissenschaftlichen wie des kommunikativ-alltäglichen Diskurses“ stattfände. Von Bedeutung ist auch die sukzessive Anonymisierung der Autoren. „Gedächtnisorte könnten so insgesamt auch als Kristallisationspunkte politischer Mythenbildung beschrieben werden.“¹⁹⁶ Dies findet auch im Film „1. April 2000“ statt. Die Geschichte bewegt sich außerhalb des historisch-wissenschaftlichen sowie des kommunikativ-alltäglichen Diskurses und wird durch den Film, geschrieben von anonym wirkenden Autoren, dargestellt. In dieser Herangehensweise folgt die Inszenierung des Spielfilms den gängigen Etablierungsmöglichkeiten von Mythen. „Gerade die politischen Mythen der Moderne sind kein originär kollektives Produkt, sondern haben ihre Autoren und Propagandisten, auch dann, wenn man deren Namen und Zuständigkeiten allmählich vergisst.“¹⁹⁷ Politische Mythen haben also in anderen Worten meist Autoren, die eine bewusste Absicht mit der Entwicklung dieser Mythen verbinden. Auch Peter Thaler erkennt in Mythen ein Instrument, welches für ein Nationalbewusstsein benötigt wird. Er geht aber sogar einen Schritt weiter und sagt, dass es zu einer bestimmten Interpretation von Ereignissen kommen könne, um einem nationalen Gedanken zu entsprechen: „There are different ways national imagery can be created. A historical myth may misrepresent historical events to support national goals.“¹⁹⁸ Dieses Miss-Interpretieren von historischen Ereignissen muss im Grunde nicht schon auf einem Mythos basieren, sondern kann selbst einen neuen Mythos, beruhend auf einem realen historischen Ereignis, generieren. Eine Aussage Karl Renners in seiner Rede zur 950-Jahr Feier Österreichs verweist auf den Umstand, dass die allgemeine Gesinnung, Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg als eigenständige Nation aufzubauen, eine solche Mythologisierung förderte: „Wir wollen Österreich nicht auf Mythen aufbauen, sondern auf den realen Ergebnissen unserer zum großen Teile tragischen

¹⁹⁵ Liessmann, *Topoi*, 201.

¹⁹⁶ Liessmann, *Topoi*, 199.

¹⁹⁷ Liessmann, *Topoi*, 202.

¹⁹⁸ Thaler, *The Ambivalence of Identity*, 59.

Geschichte, auf den realen Beziehungen zu unseren Nachbarn, auf der realen Zusammenarbeit aller Völker der Erde.“¹⁹⁹ Selbst wenn in Österreichs unmittelbarer Nachkriegszeit das Bemühen um eine Distanz von jeglicher Mythologisierung deklariert wurde, so scheint dennoch bereits der Mythos einer tausendjährigen österreichischen Geschichte im Geiste einer speziellen europäischen Sendungsidee, die gerade in der Nachkriegszeit gern im Gegensatz zum Propaganda-Mythos des *tausendjährigen Reiches* des NS-Deutschlands gesetzt wurde, Fuß zu fassen. Dies geschieht auch in der Handlung des Streifens „1. April 2000“: „Die *tausendjährige Geschichte* Österreichs, und eben nicht der ausgeträumte Traum vom *tausendjährigen Reich*, wird Gegenstand der Verhandlung.“²⁰⁰ Ein Mythos aus der nationalsozialistischen Propaganda wird durch einen neuen Mythos ersetzt, den man durchaus als österreich-nationale Propaganda bezeichnen kann. Der Bezug Renners auf die realen Beziehungen in der Gegenwart bekräftigt den eigentlichen Mythos und scheint ihn wahr werden zu lassen.

Konrad Paul Liessmann meint, dass im 20. Jahrhundert insbesondere die Massenmedien den politischen Mythen dabei helfen, verbreitet zu werden.²⁰¹ Auch in diesem Punkt trifft der Film „1. April 2000“ ein Merkmal des politischen Mythos und kann sich, zumindest innerhalb von Österreich, rasch ausbreiten. Die Kombination aus schneller Verbreitungsmöglichkeit und realem Bezugspunkt historischer Mythen ergibt eine besondere Mischung, die es ermöglicht, neue Mythen in der Bevölkerung schnell und wirksam zu festigen. Harte Worte zur Einstellung von Österreich zu Mythen findet Christoph Fuchs: „Der Mythos vom Neuanfang und der Aussöhnung mit der Geschichte, vom friedliebenden Kulturvolk, das niemandem etwas zuleide tun könnte, gehört zum Repertoire immer wiederkehrender Inszenierungsrituale, das Österreich zum Toponym für historische Naivität macht.“²⁰² Der angesprochene Mythos des Neuanfangs Österreichs begründet den Grundbaustein für die Entwicklung des Spielfilms „1. April 2000“. Der Kinofilm, als solcher ein Teil der Massenmedien, verbreitet somit den Mythos eines friedfertigen Österreichs. In den Handlungssträngen werden aber auch weitere Mythen aufgegriffen, um historische Ereignisse noch weiter zu mythologisieren, die tausendjährige Geschichte mit gewissermaßen realen Begebenheiten zu legitimieren und zu beweisen und so schlussendlich ein nationales Bewusstsein zu formen und zu stärken.

¹⁹⁹ Renner, 950 Jahre Österreich, 17.

²⁰⁰ Ines Steiner, Kostümierte Interessen. Österreichische Identität als Travestie in Wolfgang Liebeneiners 1. April 2000. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 149–186, hier: 158.

²⁰¹ Liessmann, Topoi, 202–203.

²⁰² Fuchs, 1. April 2000, 16.

4.2.1. Mythen aus der Geschichte

Es gibt verschiedene Mythen, die im *Österreich-Film* „1. April 2000“ Einzug finden. Der wohl größte Mythos im Film – eine Art Hauptmythos um den sich diverse kleinere Mythen ranken – entsteht durch die jahrhundertelange Geschichte Österreichs. Eingangs wurde bereits auf die Vielschichtigkeit des Begriffes *Österreichische Geschichte* hingewiesen. Die unterschiedlichen Staatsformen, die es im Raum des heutigen Österreichs innerhalb der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben hat, führten zu einem Vakuum im Identitätsgefüge der Bewohnerinnen und Bewohner dieses Raumes. Christian Puluj erkennt diese Krise in einem brüchigen, keineswegs kontinuierlichen, Nationalbewusstsein:

„Nach 18 Jahren welcher Monarchie, 15 Jahren misslungener Demokratie, fünf Jahren autoritärer Regierungsdiktatur und sieben allzu langen Jahren Nationalsozialismus herrscht Verwirrung. Da existiert kein homogenes Bewusstsein, kein genuines Österreich-Bild, kein Nationalbewusstsein.“²⁰³

Für ein nationales Gruppenbewusstsein ist das Konstrukt einer gemeinsamen Erinnerung aber wichtig. „In der Erinnerung an ihre Geschichte und in der Vergegenwärtigung der fundierenden Erinnerungsfiguren vergewissert sich eine Gruppe ihrer Identität.“²⁰⁴ Mythen und in weiterer Folge Erinnerungsfiguren führen dazu, dass die erinnerte Geschichte zum kulturellen Gedächtnis wird. „Erst das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit, der Bezug auf gemeinsame, miteinander geteilte Werte, auf eine gemeinsame Vergangenheit macht aus einer aggregierten Bevölkerung eine Nation.“²⁰⁵ Um die Gründung und langfristige Etablierung eines Österreichbewusstseins geht es sowohl im Kinofilm „1. April 2000“ als auch in der allgemeinen politischen Landschaft der Zweiten Republik.

Ein Aspekt, der für ein solches Unterfangen äußerst geeignet erschien, war durchaus die Prägung eines gemeinsamen Geschichtsbildes. Gernot Heiss erkennt diese Herangehensweise sowohl im *Österreich-Film* als auch in der zeitgenössischen Politik:

„Wie sich auch im Film der ungebrochene Stolz auf die einstige ‚Größe‘ Österreichs immer wieder zeigt, so verfiel das offizielle Österreich, wann immer es sich bemühte, ein historisch untermauertes nationales Bewusstsein zu festigen, in die Glorifizierung der einstigen Großmachstellung und der dauerhaften ‚historischen‘ Aufgaben Österreichs.“²⁰⁶

²⁰³ Puluj, In der Kinderstube der Nation, 212.

²⁰⁴ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 53.

²⁰⁵ Albert F. Reiterer, Die unvermeidbare Nation. Ethnizität, Nationalität und nachnationale Gesellschaft (Frankfurt am Main/New York 1988) 194–195.

²⁰⁶ Gernot Heiss, Österreich am 1. April 2000, In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 187–207, hier: 193.

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Geschichte gerade durch das Erinnern einer Gruppe zu einem bestimmten Zwecke selbst zum Mythos wird. Jan Assmann merkt an: „Auch Mythen sind Erinnerungsfiguren: Der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte wird hier hinfällig. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte.“²⁰⁷ In Bezug auf Österreich geschieht dieses Erinnern vor allem vor dem Hintergrund von „positiven Autostereotypen der Österreicherinnen und Österreicher“²⁰⁸. Der Grad der historischen Authentizität der dargestellten Episoden wird nicht kritisch hinterfragt, sondern als faktisch gegeben präsentiert. Auf diese Art formiert sich ein Geschichtsbewusstsein, das eine besondere österreichische Sendung als Kern hat und nur positive Aspekte betont. Beate Hochholdinger-Reiterer spricht in diesem Zusammenhang von „Simplifizierungen historischer Ereignisse und politischer Vorgangsweisen“ und führt dies auf eine „gesellschaftspolitisch durchgängig reaktionäre Ausrichtung“ zurück, welche sich insbesondere in der Zeichnung des Charakters der Weltschutzpräsidentin manifestiert.²⁰⁹

Allgemein ist deutlich ersichtlich, dass der Spielfilm sich in der Neu-Positionierung von Österreich sehr stark an der Vergangenheit, eben diesem Mythos der jahrhundertelangen Geschichte, orientiert. „Gesellschaften brauchen die Vergangenheit in erster Linie zum Zwecke ihrer Selbstdefinition.“²¹⁰ Im Falle des Österreichs der Zweiten Republik zeugt der Film vom Versuch einer äußerst positiv konnotierten Selbstdefinition, die auf einer großen und vor allem friedlichen Vergangenheit zu beruhen scheint. Für Beate Hochholdinger-Reiterer ist es daher „wenig erstaunlich, dass rund ein Drittel der 100-minütigen Vollversion des *Österreich-Films* damit zugebracht wird, weit zurückliegende Ereignisse der österreichischen Geschichte *vorzuführen* – und das in einem Film, der vorgibt, sich eines per definitionem zukunftsweisenden Genres zu bedienen.“²¹¹ Der Grundsatz gilt, dass die österreichische Art von damals auch im Heute noch seine Berechtigung findet und somit ist dem Film ein gewisser Grad von reaktionärer Sichtweise zuzusprechen. Nicht von ungefähr weist der Ministerpräsident darauf hin: „Das war schon in der Barockzeit so, und das ist heute noch genau dasselbe“²¹². Eben diese Konstanz wird auch anhand von weiteren Mythen ausgedrückt, die sich fallweise im Spielfilm finden lassen.

²⁰⁷ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 52.

²⁰⁸ Heiss, *Österreich am 1. April 2000*, 195.

²⁰⁹ Beate Hochholdinger-Reiterer, *Scherz, Sexismus, Sciencefiction*. . 1. April 2000 – ein Staat inszeniert Geschichte. In: *Maske und Kothurn* 49, H. 3–4 (2003) 179–192, hier: 184.

²¹⁰ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 132–133.

²¹¹ Hochholdinger-Reiterer, *Scherz, Sexismus, Sciencefiction*, 189.

²¹² Liebeneiner, 1. April 2000, 01:29:09–01:29:12.

Als ein sehr prägnantes Beispiel kann die Szene rund um den Mythos der Entstehung der österreichischen Fahne genannt werden. Während der Gerichtsverhandlung, in der die Präsidentin der Weltschutzkommission die gesamte Geschichte Österreichs aufzuarbeiten verlangt, greift der österreichische Ministerpräsident auf einen Schulfilm zurück, welcher von der *Globalunion* als Unterrichtsmittel zugelassen wurde. Diese Zulassung führt das Staatsoberhaupt auch als Begründung an, eine authentische Darstellung der historischen Fakten zu garantieren. Der Unterrichtsfilm zeigt die Eroberung Akkons und beschreibt, wie der Babenberger Leopold zum österreichischen Bindenschild gekommen ist. Demzufolge trug der Herzog von Österreich einen breiten Gürtel über seinem weißen Schlachtgewand. Nach den Kampfhandlungen war sein Hemd von Blut durchtränkt, nur der Streifen unterhalb des Gürtels blieb weiß. Daraus ergab sich die – vom Standpunkt der Heraldik gesehen nicht ganz korrekte – Farbkombination rotweißrot. Der Schulfilm zeigt, wie der deutsche Kaiser gemeinsam mit den zwei Königen von England und Frankreich dem Herzog von Österreich dankt und dessen Schlachtgewand von nun an als Österreichs Fahne anerkennen möchte.

Warum aber wird gerade diese blutrünstige Anekdote der Fahne herangezogen? Ein Aspekt, nämlich jener der Schuldabweisung jeder Mitverantwortung und einhergehend damit ein bewusstes Verschweigen einer negativen Vergangenheit, wird in Kapitel 4.4 näher betrachtet. Aus der Perspektive der Mythologisierung jedoch spielt besonders das Alter der österreichischen Fahne eine große Bedeutung. Diese Farbkombination gilt nach der dänischen als zweitälteste immer noch in Verwendung befindliche Fahne. Zwar war ihre Bedeutung nicht immer gleich der heutigen, dennoch ist sie seit dem 13. Jahrhundert bekannt. Besonders in Verbindung mit dem kaiserlichen Doppeladler wurde die Fahne lange Zeit von den Habsburgern verwendet, so findet sie sich auf einem Porträt Maximilians von Albrecht Dürer zum Beispiel wieder.²¹³ Seit 1786 hatte diese Farbkombination dann als offizielle Flagge der österreichischen Marine längere Zeit Bestand. Ernst Bruckmüller sieht im Rotweißrot der Staatsfarben „zweifellos jenes Symbol, das am stärksten zeitliche Kontinuität über viele Jahrhunderte hinweg ausdrückt.“²¹⁴ Die Bedeutung der Fahne lässt sich auch etwas später in der Zweiten Republik ausmachen. Zwischen 1957 und 1965 wurde der erst 1965 zum Nationalfeiertag erklärte 26. Oktober, jener Tag, an dem im Jahre 1955 die „immerwährende“ Neutralität im Parlament ratifiziert wurde, als *Tag der österreichischen Fahne* gefeiert. Es war ein Anliegen der Regierung die österreichische Geschichte als eine lange, natürlich gewachsene zu zeigen und so ist es nicht verwunderlich, dass gerade diese Anekdote rund um

²¹³ Das Portrait datiert aus dem Jahre 1519 und befindet sich heute im Kunsthistorisches Museum Wien.

²¹⁴ *Bruckmüller*, Nation Österreich, 103.

die Farben der Fahne als erster geschichtlicher Rückblick genommen wird, um deren langen Bestand aufzuzeigen.

Die Geschichtsdarstellung rund um die Entstehung der Fahne fordert zur Nachfrage auf, wie diese Anekdote einzuschätzen ist, und was historische Realität war. Wie eingangs erwähnt ist vor allem die erinnerte Geschichte, nicht die „tatsächliche“, für die Herausbildung einer Nation bedeutend. Heinz Dopsch, Karl Brunner und Maximilian Weltin erbrachten Nachweise, dass der rotweißrote Bindenschild nicht auf Herzog Leopold V. und auf dessen blutiges Waffenkleid zurückgeht, sondern schon in früheren Zeiten bei den Herzögen von Mödling Verwendung fand. Selbst die blutige Eroberung von Akkon kann sich nicht wie im Mythos geschildert zugetragen haben: „Auch das Herabreißen des österreichischen Banners von einem durch Herzog Leopold V. eroberten Turm, das Richard Löwenherz verfügt haben soll, ist eine spätere Erfindung. Der Einzug in die Stadt, die kapituliert hatte, erfolgte nämlich kampfflos.“²¹⁵ Der Mythos rund um das blutgetränkte Hemd Leopolds konnte wohl aufgrund des plakativen Charakters recht einfach in ein nationales Gedächtnis Einzug halten. Bedeutend ist dabei jedoch, dass nicht das Grauen der Schlacht im Vordergrund steht, sondern der Heldenmut des Herrschers. Durch diese Heroisierung wird auch ein Element der von Jan Assmann als *kontrapräsentische Erinnerung* bezeichneten Vergegenwärtigung von Geschichte angesprochen. Jan Assmann geht zwar in seiner Analyse von antiken Hochkulturen aus, dennoch lassen sich Verbindungen zum jungen Österreich der Zweiten Republik ziehen. Der Theoretiker sieht in den Festen der Antike unter anderen zwei Züge von Erinnerungen, nämlich die *fundierende* und die eben genannte *kontrapräsentische* Erinnerung. Die fundierende Erinnerung fasst Assmann mit den Worten „sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich“ zusammen. Der Rückblick auf eine tausendjährige Geschichte Österreichs lässt diese Adjektive auch treffend zu. Nur ein unabänderliches und sinnvolles Gebilde wie die österreichische Nation könne so lange Bestand haben; diese Interpretation wünschten sich zumindest die Konstrukteure dieser Nation. Die kontrapräsentische Erinnerung hingegen lässt sich vor allem auf „Defizit-Erfahrungen der Gegenwart“ zurückführen und „beschwört in der Erinnerung eine Vergangenheit, die meist die Züge eines Heroischen Zeitalters annimmt.“²¹⁶ Auch hier können Parallelen zur Zweiten Republik Österreichs gezogen werden. Nach den Erfahrungen der zwei Weltkriege und der Zwischenkriegszeit wendet sich die nationale Erinnerungskultur mangels anderer Helden und Identifikationspersonen der monarchistischen

²¹⁵ Heinz Dopsch, Karl Brunner, Maximilian Weltin, Die Länder und das Reich. Der Ostalpenraum im Hochmittelalter (Österreichische Geschichte 1122–1278, Wien 1999) 156-157.

²¹⁶ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 79.

Vergangenheit zu. Nicht zuletzt aufgrund dessen wird auch die Anekdote rund um Akkon als Ausgangspunkt der österreichischen Geschichte in der Gerichtsverhandlung herangezogen und nicht weiter zurückliegende Figuren und Ereignisse bemüht.

Der Idee der Filmhandlung folgend wird auch jener Leopold, der vor Akkon gekämpft hatte, als Gatte von Theodora von Byzanz ausgewiesen, um die friedfertige Natur der Österreicherinnen und Österreicher zu untermauern. Der Ministerpräsident beschwört nämlich, dass der österreichische Herzog nichts weiter als seine Ehefrau und ein Wiegenlied als Kriegsbeute nach Österreich zurückgebracht habe. Es war aber nicht der in den Jahren 1189 bis 1191 Akkon belagernde Leopold V., sondern Leopold VI. (1198-1230 Herzog von Österreich) jener Babenberger, der Theodora von Byzanz, eine Enkelin des Königs Isaak II. Angelos von Byzanz heiratete. Diese Heirat darf wiederum nicht mit jener von Heinrich II. mit Theodora Komnena, einer Nichte des byzantinischen Kaisers, verwechselt werden, welche circa 50 Jahre vor der Belagerung Akkons erfolgte. Bereits diese frühe Eheschließung „förderte das Prestige der Familie und brachte auch manchen byzantinischen Kultureinfluss nach Österreich.“²¹⁷ Das im Film vorkommende byzantinische Wiegenlied und die Ehe als einzige Kriegsbeute Österreichs kann somit nur bedingt verifiziert werden, wenngleich der kulturelle Einfluss aus Byzanz in dieser Zeit gewiss schon gegeben war.

Anhand dieses einen Beispiels wird deutlich, dass die Drehbuchautoren des Films „1. April 2000“ gezielt mit Mythen und Sagen agierten und das Bemühen um historische Korrektheit als sekundär betrachtet wurde. Klar wird auch, dass die Mythologisierung eine Glorifizierung der Vergangenheit und eine Heroisierung der österreichischen Herrscherhäuser begünstigte und sogar förderte. Diese Eigenart des österreichischen Geschichtsbewusstseins wird auch durch den weit in die Zweite Republik hineinreichenden *Habsburgermythos* konstituiert.

4.2.2. Der Habsburgermythos

In den Spielfilm „1. April 2000“ fließt unter anderem auch der *Habsburgermythos* ein. Dieser Begriff bezeichnet den Umstand, dass die Herrschaft und die Zeit der Habsburger in eine nostalgisch verklärte Form gegossen werden. Christian Puluž zeigt sich in seiner Analyse des Films von der kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Ende der Monarchie und der Entstehung des Films lag, beeindruckt: „Nicht einmal dreißig Jahre ist es her, dass die Österreicher ihr Kaiserhaus davongejagt haben; doch plötzlich stehen die Habsburger wieder hoch im

²¹⁷ *Vocelka*, Geschichte Österreichs, 52.

Kurs.²¹⁸ Der Film feierte 34 Jahre nach dem Ende der Monarchie seine Premiere und zeichnet ein überaus positives Image des Hauses Habsburg und Habsburg-Lothringen. Neu ist diese Geschichtskonzeption allerdings nicht, denn bereits in der Zwischenkriegszeit, in der Ära des *Ständestaates*, setzte eine, von staatlicher Seite organisierte, breite Habsburgerreminiszenz ein.

„Die im Jahre 1930 in Schönbrunn veranstaltete Maria-Theresien-Ausstellung wie auch die Ausstellung über Kaiser Franz Joseph 1935 stießen auf großes Besucherinteresse und lassen eine Änderung der Wahrnehmung im Sinne einer beginnenden Nostalgisierung der habsburgischen Vergangenheit erkennen.“²¹⁹

Der Habsburgermythos kann also durchaus nahe mit einem Mythos rund um die Geschichte Österreichs gesehen werden und beide beruhen nicht zuletzt auf einem äußerst positiv gehaltenen Bild einer konstruierten glorreichen Vergangenheit. Laurence Cole versucht Kenntnisse über die Etablierung des Habsburgermythos im Österreich der Zweiten Republik zu gewinnen. Seiner Meinung nach war „die Bezugnahme auf die Monarchie und die bewusste Anknüpfung an die Ära vor 1918 ein wesentlicher Teil im Prozess der Identitätsfindung der Zweiten Republik.“²²⁰ In den ersten Jahren der Republik wurde die jüngste Vergangenheit ausgeblendet, geradezu ignoriert und nicht aufgearbeitet, weshalb „die Geschichte der Habsburger-Epoche die naheliegendste Möglichkeit zur (Re-)Konstruktion einer ‚österreichischen‘ Vergangenheit darstellte.“²²¹ Diese Einschätzung des an der Universität Salzburg lehrenden Historikers und ausgewiesenen Habsburgerforschers lässt sich sehr gut auf den *Staatsfilm* „1. April 2000“ übertragen. Dieser hatte die primäre Aufgabe, ein positives Österreichbild zu generieren. Ein in der breiten Bevölkerung sehr bekanntes Beispiel für die Nostalgisierung der monarchischen Vergangenheit Österreichs, die die öffentliche Wirkung des Habsburgermythos noch vergrößerte, ist die Trilogie der Sissi-Verfilmungen von Ernst Marischka mit Romy Schneider und Karl-Heinz Böhm in den Rollen des Kaiserpaares Elisabeth und Franz Joseph. Mit der Figur des politischen Übervaters Franz Joseph, der in den 1950er Jahren einem Teil der Bevölkerung noch in persönlicher Erinnerung gewesen sein dürfte, „ist auch die Nostalgie am Fortbestand dieses Mythos beteiligt“²²². Die Sehnsucht nach den apostrophierten guten alten Zeiten in der Ära der Donaumonarchie ist ein zentrales Element für den Identitätsfindungsprozess in der frühen Zweiten Republik, in welcher

²¹⁸ *Puluj*, In der Kinderstube der Nation, 213.

²¹⁹ Martin *Mutschlechner*, Schloss Schönbrunn (Die geheime Geschichte Österreichs Kulturdenkmäler 2 Wien/Graz/Klagenfurt 2012) 217.

²²⁰ Laurence *Cole*, Der Habsburger Mythos. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 473–504, hier: 473.

²²¹ *Cole*, Der Habsburger Mythos, 484.

²²² *Bled*, Franz Joseph, 563.

insbesondere der alte Kaiser Franz Joseph „eine gut vermarktete Legende geworden“²²³ ist. Doch nicht nur Kaiser Franz Joseph, sondern auch sämtliche Verbindungen zur Monarchie und monarchistisches Gehabe werden in Österreich, wenn auch nicht selten satirisch behandelt, gerne aufgegriffen. Aufgrund dessen hält auch – unter anderem am Silvesterabend und am Nationalfeiertag – der fiktive Kaiser von Österreich, dargestellt vom Kabarettisten Robert Palfrader, im österreichischen Rundfunk Hof. Selbst das Begräbnis von Otto von Habsburg im Jahr 2011 geriet zu einem Staatsakt. Der Trauerzug wurde medial stark verbreitet und fand unter großer Anteilnahme der österreichischen Bevölkerung, der Regierungsmitglieder, des Bundeskanzlers und des österreichischen Bundespräsidenten statt.

Es fällt daher auf, dass gerade die Figur des Kaisers Franz Joseph im Film nur als Gast im Gerichtssaal erscheint und nicht – wie beispielsweise Maria Theresia und Prinz Eugen – einer detaillierten Betrachtung unterliegt. Dies mag seinen Grund vielleicht in der Charakterisierung des Ministerpräsidenten Österreichs haben. „Im Amt der Bundespräsidenten ragt die Gestalt des Kaisers in die Republik hinein“²²⁴, so lautet die Einschätzung von Christoph Fuchs zur Darstellung des Ministerpräsidenten im *Österreich-Film*. Kaiser Franz Joseph kann also nicht selbst auftreten, würde ein solches Erscheinen doch die Illusion des Ministerpräsidenten als Art Ersatzkaiser zerstören. Denn das Staatsoberhaupt schafft es geschickt mit österreichischem Charme und politischem Witz das Interesse Österreichs voranzutreiben. Vor allem aber tritt der Ministerpräsident für den Frieden Österreichs ein. In den 1980er Jahren merkte Erich Zöllner an: „Das Bild des alten Kaisers ist heute zu einem Symbol für seine Epoche geworden, deren lange Friedensjahre vor 1914 vielfach als ‚gute alte Zeit‘ schlechthin gelten.“²²⁵ Diese Rolle des stabilen und starken Staatsoberhauptes, welches für den Frieden steht, übernimmt im Spielfilm „1. April 2000“ der Ministerpräsident. „Die Ersatzkaiser-Konstruktion im Film vereint in dem Ministerpräsidenten die Noblesse des Repräsentanten mit der Pragmatik des politischen Akteurs und verschmilzt zur Idee eines Kanzler-Präsidenten.“²²⁶ Dies zeigt auch die Bezeichnung Ministerpräsident. Die Funktionen des Bundespräsidenten und des Bundeskanzlers vereinen sich in dem von Josef Meinrad porträtierten Charakter, der – dem Idealtypus eines Staatsoberhauptes entsprechend – mit Weisheit und Verstand Österreich in eine bessere Zukunft führt. Nur flüchtig tritt der alte Monarch doch noch auf, kurz nachdem die Gerichtssitzung auf den nächsten Tag vertagt wurde. Der Kaiser fragt den

²²³ *Vocelka*, Geschichte Österreichs, 252.

²²⁴ *Fuchs*, 1. April 2000, 5.

²²⁵ Erich Zöllner, Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Wien ⁷1984) 485.

²²⁶ *Fuchs*, 1. April 2000, 5–6.

Ministerpräsident, ob er ihn noch brauche, er warte schon seit vier Stunden. Der Ministerpräsident entgegnet ihm nur: „Kaiser Franz Joseph, nein, Sie können nach Hause gehen.“²²⁷ Das Gleiche entgegnet er auch dem – heute umstrittenen – ehemaligen Wiener Bürgermeister Karl Lueger. Die Republik hat also schlussendlich keine Verwendung mehr für die Figuren aus den Zeiten der Monarchie, die ihre Zwecke der Veranschaulichung einer glorreichen friedlichen Vergangenheit schon erfüllt haben.

4.2.2.1. *Mythos der Orte*

Im Einklang mit dem Habsburgermythos steht auch die Wahl der Schauplätze der Handlungen des Films. Das Weltschutzkommando landet und verabschiedet sich im Parkgelände des Schlosses Schönbrunn, die Gerichtsverhandlung findet in der Hofburg statt und die Schlafgemächer der Kommissionsmitglieder befinden sich im Palais des Prinzen Eugen. Die Geschichte der Monarchie wird also auch anhand von örtlichen Begebenheiten stets bedient. Die Bedeutung dieser historischen Orte für das Österreichbewusstsein setzt sich auch noch in Zeiten der Republik weiter fort.

Als ein bedeutender Symbolort für ein Österreichbewusstsein kann das Schloss Schönbrunn herangezogen werden. Die von einem „informellen Projektteam“²²⁸ ausgearbeiteten Fragen im Zuge einer 1998 durchgeführten Erhebung des Fessel-GfK Instituts fragten unter anderem auch nach Orten, die typisch für Österreich seien. Schönbrunn erlangte hier nach dem Stephansdom den zweiten Platz mit 16 Prozent. „Auffallend erscheint aber doch, dass kein die Republik repräsentierendes Gebäude in der Erhebungsliste aufscheint.“²²⁹ Diese Umfrage wurde immerhin 43 Jahre nach dem Staatsvertrag abgehalten und immer noch wirken die geschichtsträchtigen Gebäude aus der Zeit der Monarchie derart intensiv auf das Bewusstsein der Österreicherinnen und Österreicher.

Beachtlich ist, dass sich „das historische Bewusstsein der Österreicher (...) ganz stark auf diese Zweite Republik konzentriert. Die Habsburger-Monarchie wurde mit nur 9% genannt, die Erste Republik gar bloß mit 3%“²³⁰. Nicht minder bedeutend ist, dass 57 Prozent der Befragten auf eine Nennung einer historischen Epoche oder eines geschichtlichen Ereignisses, auf die oder das sie stolz seien, verzichteten. Dies wirft eine Widersprüchlichkeit

²²⁷ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 01:02:15–01:02:20.

²²⁸ Diese Bezeichnung ist der Einführung zu der mehrbändigen Serie „*Memoria Austriae*“ entnommen und nennt Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Ernst Hanisch, Karin Liebhart, Michael Mitterauer, Hannes Stekl, Heidemarie Uhl und Berthold Unfried als Mitglieder. Siehe: *Brix, Bruckmüller, Stekl*, Das kulturelle Gedächtnis Österreichs, 11.

²²⁹ *Mitterauer*, *Bedeutungsvolle Orte*, 31.

²³⁰ *Brix, Bruckmüller, Stekl*, Das kulturelle Gedächtnis Österreichs, 14.

auf zwischen den genannten Orten, die für Österreich Symbolcharakter haben und als Gros ihre Errichtung und ihre Bedeutung während der Donaumonarchie hatten, und zwischen dem historischen Bewusstsein der Österreicherinnen und Österreicher, welches sich vermehrt an der Zweiten Republik orientiert. Michael Mitterauer hat für dieses statistische Dilemma eine Antwort:

„Es sind nicht bedeutsame Orte der Vergangenheit, die für das Bewusstsein der Österreicherinnen und Österreicher identitätsstiftende Funktion haben, sondern bedeutsame Orte der Gegenwart, von denen manchen schon in der Vergangenheit Bedeutsamkeit zukam.“²³¹

Sowohl das Schloss Schönbrunn als auch der Stephansdom bedienen beide die von Michael Mitterauer angesprochenen Faktoren. Beide Orte zählen zu den bedeutendsten Touristenattraktionen Österreichs und werden jährlich von Millionen von Urlaubern besucht, wodurch sie zu bedeutsamen Orten der Gegenwart werden. Beide Orte haben auch im Film „1. April 2000“ ihren wichtigen Auftritt. Im *Staatsfilm* ist das Schloss Schönbrunn die Residenz des Ministerpräsidenten und der Hochkommissare. Nicht nur der *Österreich-Film* zeigt, dass sich die Republik „in Schönbrunn gerne im imperialen Glanz“²³² sonnt. Die Inszenierung der Zweiten Republik als Kulturnation findet im Schloss Schönbrunn einen prunkvollen und medienwirksamen Rahmen. Bedeutende Ereignisse in der Geschichte der Zweiten Republik, wie zum Beispiel die beiden Diners zum Staatsvertrag oder der Handshake zwischen Kennedy und Chruschtschow, lassen das ungemein hohe, geradezu zentrale Interesse der Republik an diesem Schauplatz erkennen und das dort jährlich stattfindende Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker bekräftigt den Anspruch der oft zitierten Kulturnation. In diesem Zusammenhang sind „Kaiserkult und Habsburger-Nostalgie (...) durchaus Bestandteile der nationalen Erinnerungskultur geworden.“²³³

Der Stephansdom hingegen wird zum einen als Kulisse für eine der geschichtlichen Anekdoten herangezogen, zum anderen birgt eine Einstellung des Domes in den Schlussminuten die bildhafte Umsetzung des Grundgedanken des Films. In den schwarzen Nachhimmel hinein fliegt die Flugkapsel, welche die vier Hochkommissäre der Besatzungsmächte trägt, über den Stephansdom hinweg in die Stratosphäre und Österreich ist frei.

²³¹ Mitterauer, Bedeutsame Orte, 37.

²³² Mutschlechner, Schloss Schönbrunn, 223.

²³³ Mutschlechner, Schloss Schönbrunn, 224.

4.2.2.2. *Mythos des friedliebenden Österreich*

Es ist offensichtlich, dass der Film sich, dem Zeitgeist der jungen Republik entsprechend, an einigen Punkten orientiert, die ein positives Österreichbild fördern und transportieren. Aus diesen Bildern und Ideen entwickelte sich im Laufe der Zweiten Republik ein spezifischer österreichischer Nationalstolz. Oliver Rathkolb setzt sich unter anderem mit diesem österreichischen Nationalstolz auseinander und zieht hierfür eine Meinungsbefragung vor der Volksabstimmung zum EU-Beitritt Österreichs heran. Der Historiker benennt drei „sichere Orte“ der österreichischen Identität: Landschaft, Kultur und Neutralität.²³⁴ Schon 50 Jahre vor der genannten Meinungsumfrage zum EU-Beitritt versuchten die Produzenten des Streifens „1. April 2000“ rund um diese auch als Gedächtnisorte benennbaren Kategorien eine österreichische Identität aufzubauen. Die Landschaft wird in zahlreichen Szenen gezeigt, darunter jene, in der das Österreich-Lied mit der Parole „Die Sonne scheint für alle gleich, warum nicht auch für Österreich“ von einer Montage österreichischer Kirchen und österreichischer Landschaftsjuwelen umrahmt wird. Die Hochkultur erlangt, wie im Kapitel zum Gedächtnisort Musik vertieft dargelegt, hohe Bedeutung sowohl als Teil der Handlung als auch als eigenständiges Instrument. Der letzte Punkt, die Neutralität, war zum Zeitpunkt der Filmproduktion noch nicht gegeben. Dennoch findet sie sich in einer Art Vorläufer, nämlich in der Argumentation, dass Österreich eine friedliebende Nation sei, die durch die Heiratspolitik sowieso mit allen verschwägert sei und dadurch keine feindliche Gesinnung irgendwohin habe, wieder. Für diese Argumentationslinie ist insbesondere das geflügelte Wort „Bella gerant alii, tu felix Austria nube“ eine Leitfigur, welche die Hausmachtspolitik der Habsburger veranschaulichen soll. Dieser Kernsatz ist praktisch die Schlüsselformel jenes Mythos, der mit der Habsburgerdynastie und dem österreichischen Selbstbild nahezu untrennbar verbunden ist.

Im *Österreich-Film* verfolgt das Aufgreifen dieses Mythos vor allem ein Ziel, nämlich die friedfertige Natur der österreichischen Bevölkerung hervorzuheben. Zu diesem Zwecke führt der Ministerpräsident die Weltschutzkommission in den Stephansdom, in welchem Originalrequisiten verwendet werden, um die Doppelhochzeit von Ferdinand (Enkel von Maximilian I.) mit Anna von Ungarn und Maria (Enkelin von Maximilian I.) mit Ludwig von Ungarn darzustellen. Die Botschaft des Ministerpräsidenten ist klar und unmissverständlich: „Sehen Sie, aus diesem vierfachen ‚Ja‘ erwuchs ein Reich des Friedens für die Donauvölker,

²³⁴ Rathkolb, Die paradoxe Republik, 25.

vierhundert Jahre blieben sie vereint, bis 1918²³⁵. Die Heiratspolitik der Habsburger steht also als Sinnbild für den Frieden im zentraleuropäischen Raum entlang der Donau. Insbesondere die Hochzeiten in der zweiten Hälfte des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert waren tatsächlich die Ausgangslage für bedeutende Erb- und Adoptionsverträge für die Habsburgermonarchie, welche durch „Faktoren wie ‚günstigen‘ Todesfällen in den Familien, mit denen man die Heiratsverbindung eingegangen war“²³⁶ zur Entstehung des Habsburgischen Großreiches führten. Doch vermittelt der Film eine romantische Perspektive auf dieses Ereignis. Im Stephansdom treten nämlich erwachsene Schauspieler und Schauspielerinnen in den Rollen der Eheleute auf. In Realität waren die vier Personen, die sich das Ja-Wort gaben, zwischen 9 und 12 Jahre alt. Als einziger Erwachsener trat Kaiser Maximilian vor den Altar, um Anna *per procuratorem* zu ehelichen, da zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststand, welcher seiner beiden Enkel schlussendlich der Gemahl Annas werden sollte.²³⁷ Die Hochzeit fand 1515 statt, der endgültige Vollzug der Ehe wurde durch Ferdinand im Jahre 1521 nachgeholt.

Doch nicht nur diese geschönte, letztlich verfälschte Rekonstruktion der Hochzeit trägt. Im *Staatsfilm* wird die Doppelhochzeit dazu verwendet, die Friedenspolitik der Habsburger zu dokumentieren, während jedes in erster Linie machtpolitische Kalkül hinter diesen beiden Verbindungen gegenstandslos blieb. Dass das Heil der Welt in der Heiratspolitik liege, wird dann auch an anderer Stelle wiederholt. Im Zuschauerraum stehend wechselt das aus dem Volk kommende Liebespaar die Worte:

„Du, wenn doch unser Präsident diese Präsidentin heiraten würde, dann wär alles gut. – Ja, ja... und wann die Tochter vom Truman den Sohn vom Stalin gheirat hätt, hätt ma uns viel daspart!“²³⁸

Als weiteres filmisches Mittel wird die Beziehung zwischen dem österreichischen Ministerpräsidenten und der Präsidentin der *Globalunion* herangezogen. Am Ende des Films stehen die beiden, nachdem Österreich von allen Anschuldigungen freigesprochen ist, im Gerichtssaal und der afrikanische Abgesandte spricht als Sympathieträger noch einmal die Worte: „Na also, du glückliches Österreich heirate.“²³⁹

Sowohl die Mythen aus der Geschichte als auch der Habsburgermythos kombiniert mit der Vorstellung der habsburgischen Heiratspolitik bemühen das Bild einer fast tausendjährigen und friedfertigen Geschichte Österreichs, welche schon hinsichtlich ihrer

²³⁵ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:34:41–00:34:50.

²³⁶ *Vocelka*, Geschichte Österreichs, 96.

²³⁷ *Vocelka*, Geschichte Österreichs, 98.

²³⁸ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:34:53–00:35:04.

²³⁹ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 01:38:08–01:38:14.

großen Zeitdauer eine gottgewollte Existenzberechtigung verdeutlichen sollte. Diese Einstellung zu einer ständigen Konstante im Wandel der Zeit geht einher mit einer gehörigen Portion von Selbstbezogenheit der Österreicherinnen und Österreicher. Die österreichische „Ichbezogenheit“ lässt sich auch im Spielfilm „1. April 2000“ finden. Oliver Rathkolb benützt den Begriff „Solipsismus“, welchen er von einer 1938 aus Wien vertriebenen ehemaligen Österreicherin Viola Breit übernimmt, um die „permanente Ichbezogenheit“ der Österreicherinnen und Österreicher zu beschreiben. Für den Wiener Historiker „ist dieser österreichische Solipsismus eine Konstante, die sich aus den letzten Jahrzehnten der Monarchie herleitet.“²⁴⁰ Rathkolb attestiert ferner, dass das Gebiet des heutigen Österreich, vor allem Wien als ehemalige Residenzstadt der Habsburger, insofern als bedeutsam angesehen wurde (und noch heute wird), als dass es „zum Zentrum aller Aktivitäten und Entwicklungen der Monarchie hochstilisiert“²⁴¹ wurde. Eben diesen Aspekt erkennt man auch im *Staatsfilm*. Die Geschichte Österreichs wird anhand der Geschichte des Hauses Habsburg festgemacht und Wien, mit Mythen angereichert und ausgeschmückt, in das Zentrum des Geschehens gerückt. Die Zeit nach dem Zusammenbruch der Monarchie hingegen wird nicht geschildert. Die eingeschränkte Sicht auf die Vergangenheit wird im Kapitel 4.4. näher behandelt. Nun soll zunächst noch auf den Gedächtnisort Musik eingegangen werden.

4.3. Gedächtnisort Musik

William Johnston stellt in seiner Studie rund um die Eigenarten des österreichischen Menschen fest: „Im Grunde gleicht die Suche nach der österreichischen Eigenart einer Suche nach Österreichs Kulturgeschichte“²⁴². Eine ähnliche Sichtweise hatten wohl auch die Produzenten des *Österreich-Films*. Dementsprechend nimmt die Musik im Spielfilm einen besonderen Stellenwert ein. Sie dient als wichtiges Instrument, als eine Art Leitfigur, die in Kombination mit der Handlung und den Erzählungen aus der österreichischen Geschichte agiert. Michael Palm findet für die Funktion der Musik im Film „1. April 2000“ deutliche Worte: „Gerade der Umstand, dass es die Musik in 1. April 2000 vermag, Narration und Historie gelegentlich wegzuschwemmen, lässt sie als eigentliche energetische Triebkraft des Geschehens, als eigentliche Mythenproduktionsmaschine erschallen.“²⁴³ Die musikalischen Errungenschaften vermeintlicher österreichischer Musiker dienen aber nicht nur als roter

²⁴⁰ Rathkolb, Die paradoxe Republik, 24.

²⁴¹ Rathkolb, Die paradoxe Republik, 24.

²⁴² Johnston, Der österreichische Mensch, 327.

²⁴³ Palm, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette, 146.

Faden in der Spielfilmhandlung, sie bemühen vielmehr auch das Bild von Österreich, welches nicht zuletzt durch diese musischen Leistungen zu einer Kulturnation ersten Ranges wurde. „Aus jeder Anekdote resultiert ein wertvolles Kulturgut, in den meisten Fällen ein Stück der musikalischen Tradition.“²⁴⁴ Die Musik findet auch immer wieder selbst Einzug in die Spielfilmhandlung und nicht nur als verbindendes Element. Angefangen beim byzantinischen Wiegenlied, über die Interpretation des lieben Augustin durch Paul Hörbiger bis hin zum „Angriff“ auf die Schutztruppen mit Wein, Weib und Gesang – schon während der Gerichtsverhandlung kommt der Musik immer wieder Bedeutung zu. Der Höhepunkt ergibt sich durch das minutenlange Potpourri von Operettenarien während des Festzuges der österreichischen Bevölkerung. Ja, sogar in der Gerichtsverhandlung weist das afrikanische Kommissionsmitglied auf den zentralen Stellenwert der Musik in Österreich hin und sieht in dieser einen Milderungsgrund im zu erwartenden Schuldspruch. „Gewisse mildernde Umstände ich halte doch für beachtenswert, zum Beispiel die österreichische Musik. Sie ist international, und das mit Recht.“²⁴⁵ Der Gedächtnisort Musik wirkt auch sehr oft in Kombination mit den anderen Gedächtnisorten Mythos und Menschen, aber auch im Ausgeblendeten und Vergessenen.

Nicht nur im *Staatsfilm* ist die Musik ein zentrales Element des österreichischen Bewusstseins, sondern auch das Selbstbild der Österreicher beruht auf dem Image der Musiknation. „Das ‚Kulturland Österreich‘ ist eines der am häufigsten zitierten Selbstbilder dieses Landes. Es ist auch eines der am häufigsten erfahrbaren Fremdbilder“²⁴⁶, führt beispielsweise Ernst Bruckmüller aus. Im Jahr 2015 wird Österreich diesem Bild vermutlich einmal mehr getreu werden, findet doch der Eurovision Song Contest in Wien statt. Doch auch ohne diese Großveranstaltung schwingt in der Vorstellung vom Kulturland Österreich stets die musikalische Note mit. Zu Silvester erklingt im öffentlich rechtlichen Rundfunk der Donauwalzer, während im Fernsehprogramm das Staatsopernballett²⁴⁷ dazu tanzt. Das jährlich stattfindende Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker wird weltweit für ein Millionenpublikum übertragen. Schokoladekugeln mit Marzipanfülle zeigen das Antlitz Wolfgang Amadeus Mozarts und sind ein Verkaufsschlager, der vor allem bei Touristen beliebt ist. Und schließlich gilt das Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker im Schloss Schönbrunn (siehe dazu auch Habsburgermythos) ebenso als Publikumsmagnet wie das

²⁴⁴ Steiner, *Kostümierte Interessen*, 165.

²⁴⁵ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:22:24–00:22:37.

²⁴⁶ *Bruckmüller*, *Nation Österreich*, 121.

²⁴⁷ Für den Jahreswechsel 2014/2015 trat das Ballett der Universität Wien zur Feier des 650-jährigen Jubiläums vor die Kamera.

größte Open-Air-Festival bei freiem Eintritt, das Donauinselfest Ende Juni. Alles in allem bemüht sich Österreich auch stetig um das Instandhalten dieses Selbst- und Fremdbildes.

Bezüglich des Fremdbildes von Österreich als Kulturnation im Kinofilm „1. April 2000“ findet Barbara *Fremuth-Kronreif* klare Worte: „Deutlich zeigte sich, dass der ‚Blick von außen‘ den Staat Österreich mit Strauß, Barock und schöner Landschaft gleichsetzte.“²⁴⁸ Diese Einschätzung kommt nicht von ungefähr. Auch der Drehbuchautor Ernst Marboe verweist in seinem Begleitbuch zum Film „1. April 2000“ auf die Überlegungen zu dessen Entstehung:

„Zwischendurch kam es zu Begegnungen mit ausländischen Filmproduzenten und –regisseuren. Was war für sie Österreich? Im Grunde Johann Strauß und seine vielgeliebten Operetten. Vielleicht noch Richard Strauß. Jedenfalls aber Strauß, denn das ist auf alle Fälle ein gut eingeführter, verkäuflicher Begriff.“²⁴⁹

Durch diesen Kommentar wird schon deutlich, welchen Weg die Filmmacher einschlugen, um den *Österreich-Film* zu kreieren. Zwar bringt Ernst Marboe hier die Sicht von außen ins Gespräch; es darf aber vermutet werden, dass der hohe Stellenwert, den die Musik im Film „1. April 2000“ einnimmt, vor allem aus einem österreichischen Selbstbild heraus gewachsen ist. Schließlich sollte der *Staatsfilm* ja auch ein gemeinsames Bewusstsein stärken und die musikalische Kultur Österreichs bot dafür eine breite Basis. Karl Vocelka attestiert den Anfängen sowohl der Ersten als auch der Zweiten Republik eine „starke Betonung, ja geradezu Flucht in die Kultur. Der Kleinstaat empfand sich als eine Kultur Großmacht, besonders als eine Großmacht in der Musik.“²⁵⁰ Eine ähnliche Auffassung zum Stellenwert der Musik findet sich bei Susanne Frölich-Steffen: „Der wiedererwachte Musik- und Kulturbetrieb wurde zum Symbol für die künstlerische Größe der österreichischen Nation.“²⁵¹ Es ist also deutlich ersichtlich, dass Musik ein bedeutendes Element der Identität der österreichischen Nation ist. Dieser Selbst- und Fremdeinschätzung kann auch ein gewisser Grad an Tradition nachgesagt werden.

Während der Neugestaltung Europas in den Jahren 1814–1815 war Wien der prominente Verhandlungsort, der schließlich zur Errichtung einer stabilen Ordnung in Europa führen sollte. Der *Wiener Kongress* gilt aber nicht nur aufgrund seiner historischen Bedeutung auch noch heute als Ort, an dem wichtige politische Weichenstellungen für das Europa des 19. Jahrhunderts getroffen wurden, sondern auch als Tagungsort, an dem die Leichtigkeit und

²⁴⁸ *Fremuth-Kronreif*, ‚Der ‚Österreich-Film‘, 41.

²⁴⁹ *Marboe*, ? yes, oui, o.k., njet, 36.

²⁵⁰ *Vocelka*, Geschichte Österreichs, 16.

²⁵¹ *Frölich-Steffen*, Die österreichische Identität im Wandel, 66.

die Beschwingtheit der Zeitgenossen zur Tagesordnung gehörte, ruft man sich das geflügelte Wort des Fürsten und österreichischen Diplomaten Charles Joseph de Ligne „Der Kongress tanzt“ in Erinnerung. An diese Vorstellung knüpft auch der Film mit viel Musikalität an und setzt diese mit dem österreichischen Gemüt schlechthin gleich.

„Was für das Habsburgerreich 1815 ein gutes diplomatisches Klima erzeugte, wird hier durch den Ministerpräsidenten als Strategie aus der futuristischen Millenniumskrise eingesetzt. Walzerklänge eine friedliche Demonstration, markiert durch Operetten- und Heurigen Szenen: all dies zusammen erzeugt Lust, Wohlbehagen und Gemütlichkeit und verhilft schlussendlich zum Staatsvertrag.“²⁵²

Auch der Zeitgenosse Ernst Fischer nimmt in seinen Schlussworten zur Analyse des österreichischen Volkscharakters Anleihen bei der Musik: „Unser vollkommenstes österreichischstes Werk war bisher eine Unvollendete Symphonie. Vollenden wir in Freiheit, Frieden und nationaler Entschlossenheit die Symphonie des Österreichertums!“²⁵³

Die *Unvollendete Symphonie* Schuberts findet auch im *Österreich-Film* Erwähnung. Über den Rundfunk erschallt dieses musikalische Werk als Reaktion auf die Ankündigung der Anreise der Weltschutzkommission. Darauf reagiert die Sekretärin des Ministerpräsidenten schockiert: „Sie spielen schon die Unvollendete von Schubert“, worauf der Ministerpräsident wohlwissend antwortet: „Jetzt wird’s bedenklich“²⁵⁴. An dieser Stelle fließen die Aspekte Komödie und Musik zusammen. So bauen die Autoren hier bewusst auch auf dem Image Österreichs als Hochkulturnation auf.

Dieses Selbstbild der österreichischen Bevölkerung sollte gerade in den Bemühungen rund um die Etablierung und Stärkung eines nationalen Bewusstseins von zentraler Bedeutung sein. Michael Palm spricht gar von der „Geburt der Nation oder deren Auferstehung aus dem Geist der Musik“²⁵⁵. Gerade im Hinblick auf die jüngste Vergangenheit wurde die Deklamation einer großen Musiknation durchaus gerne aufgenommen. Christian Puluj sieht darin eine bewusste Forcierung des derart propagierten Österreichbildes:

„Nunmehr oblag es der ernsten Kunst und der postulierten kulturellen Besonderheit, die Idee einer österreichischen Nation in Form einer passenden Symbolwelt zu verkünden und der übrigen Welt umsichtig die keinesfalls unproblematische Transformation vom Mittäter zum hilflosen Opfer der NS-Aggression anschaulich darzustellen.“²⁵⁶

²⁵² Regina Bendix, Der Kongress tanzt: Assoziationen zu einem Aprilscherz. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 299–309, hier: 305.

²⁵³ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 46.

²⁵⁴ Liebeneiner, 1. April 2000, 00:12.42–00:12.49.

²⁵⁵ Palm, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette, 145–146.

²⁵⁶ Puluj, In der Kinderstube der Nation, 264.

Durch die Musikalität des österreichischen Volkes soll auch dessen Friedfertigkeit ausgedrückt werden. Dieser Aspekt wird auch in einer Szene des Films explizit ausgedrückt. Der als Prinz Eugen auftretende Burgschauspieler beschreibt am Ende des ersten Verhandlungstages seinen Vorschlag, nach der Belagerung Wiens durch die Türken einen Vorstoß gen Osten zu wagen. Eine Filmsequenz zeigt, wie die Botschafter des Prinzen in Schönbrunn eintreffen, um dessen Nachricht zu überreichen, während der Kaiser mit einem Orchester auf dem Balkon von Schönbrunn²⁵⁷ musiziert. Musikalisch wird gewissermaßen ein Kontrapunkt zu den kriegerischen Fanfaren, welche die Einstellungen der Reiter Prinz Eugens untermalen, gesetzt, und die friedsame, fast verträumte Musik des Kaisers, der selbst am Cembalo spielt, der martialisch anmutenden Szenerie gegenübergestellt.²⁵⁸ Andrea Lang und Franz Marksteiner identifizieren den Kaiser als Leopold I. und stellen fest, dass diese Figur „einmal mehr einen weichen, melancholisch verträumten Habsburger“²⁵⁹ gibt. Doch nicht nur die Musik und die Inszenierung sprechen eine deutliche Sprache. Auch der Burgschauspieler alias Prinz Eugen findet für den Charakter des Kaisers eine klare Aussage. Fast wehmütig merkt der Feldherr an, dass der Kaiser aufgrund seiner Liebe zum Frieden und zur Musik seinen Vorschlag, in den Osten vorzustoßen, ablehnt: „Aber der Kaiser, der Kaiser liebte den Frieden und die Musik.“²⁶⁰ Die Botschaft dieser Szene ist eindeutig. Die Musik und ihr friedliches Element sind nicht nur das Paradebeispiel für die Hochkultur des österreichischen Geistes, sondern vielmehr Zeichen für die Friedensbestrebungen einer eben historisch gewachsenen, „wahren“ österreichischen Gesinnung. Den Kinobesucherinnen und Kinobesuchern soll durch diese Anekdote klar gemacht werden, dass Österreich sich stets dem schönen Leben in Frieden und Harmonie zuwendet und selbst der staatstragende Kaiser im Dirigieren mehr Bedeutung findet als in Kriegshandlungen.

Im Allgemeinen wird gerade durch das Sprachrohr der Musik dem Film an mehreren Stellen eine gewisse Leichtigkeit zugesprochen. Regina Bendix sieht insbesondere im Walzer eine bedeutende Komponente: „Der Walzer und ein damit verbundenes Österreichbild gibt auch den Takt vor im 1. April 2000.“²⁶¹ Doch nicht nur der Walzer personifiziert eine Art musikalischer Botschafter. Der Ministerpräsident lässt am Ende des ersten Verhandlungstages zwei Komponisten zu sich kommen, um ein Kampflied für die friedliche Demonstration aller Österreicherinnen und Österreicher zu erschaffen. In einem kleinen Nebensatz wird einmal

²⁵⁷ Die Filmszene zeigt Schönbrunn in seiner heutigen Form. Als solches wurde es allerdings erst 1687 von Leopold I. in Auftrag gegeben und erfuhr unter Maria Theresia zahlreiche Um- und Zubauten.

²⁵⁸ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:51:20–00:52:16.

²⁵⁹ *Lang, Marksteiner*, Ich bin der Hase, 123.

²⁶⁰ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 00:51:15–00:51:22.

²⁶¹ *Bendix*, Der Kongress tanzt, 304.

mehr die Nähe der österreichischen Musik zum Weinkonsum deutlich. Der von Hans Moser dargestellte Komponist Herr Winzig fragt das politische Oberhaupt Österreichs nämlich: „Bitte, wie viel Viertel dürfen wir nehmen? Drei Viertel? Vier Viertel?“²⁶² Die Frage zielt zweifellos nicht nur auf den Rhythmus der Musik ab, ob es eher ein Walzer im Dreivierteltakt oder ein Marsch mit vier Vierteln werden solle. Die Verknüpfung der Liebe zur Musik und zum Weingenuss ist durch die Messung des Inhaltes eines Glases in Vierterln offensichtlich. Laut Michael Palm zeigt diese Szene auch, dass es „für Österreichs Gang in die Zukunft so oder so nur zwei Optionen gibt: Walzertanzen oder Marschieren; eben drei Viertel oder vier Viertel.“²⁶³ Beide Versionen der österreichischen Musik werden im Zuge des *Österreich-Films* jedenfalls bemüht, um eine gewisse Art der Vielfältigkeit zu zeigen.

Im Walzer präsentiert sich Österreich als Kulturnation, die aber durchaus beschwingt durchs Leben tanzt. Die Tradition und die lange Geschichte Österreichs schwingen in dieser Musik mit. „Im Donauwalzer hallt die Donaumonarchie nach, doch seine Kraft besteht offensichtlich hauptsächlich darin, in die Beine und Leiber der Österreicher zu fahren und diese alle heilige Zeiten herumzuwirbeln. Auch in Zeiten der Republik.“²⁶⁴ Der Zeitgenosse Ernst Fischer beschreibt die tiefe Verwurzelung der klassischen Musik im österreichischen Volk: „Die österreichische Musik ist etwas unerhört Volkstümliches, und nur aus diesen Traditionen heraus konnte ein hinreißender Volksmusiker wie Johann Strauß hervorzunehmen.“²⁶⁵ Der Komponist, der oft den Beinamen *Walzerkönig* trägt, ist laut Fischer also ein Volksmusiker und dessen Musik ist das Resultat seiner Sozialisierung in Österreich. Der Walzer selbst ist dementsprechend zutiefst österreichisch. Der nachgesagten Tradition des Wiener Kongresses folgend tanzen auch die Österreicherinnen und Österreicher gemeinsam mit ihren Richtern – den Mitgliedern der Weltschutzkommission – noch vor dem Ende der Gerichtsverhandlung. Schließlich endet auch der große Demonstrationzug im Wiener Prater in einer mehrere Minuten füllenden Collage von verschiedenen Operetten-Arien, die meist im Dreivierteltakt eines Walzers erklingen. Aber dieses Österreichbild wird noch durch weitere Elemente bereichert.

Die Filmproduzenten wollten nicht ausschließlich die österreichische Vergangenheit thematisieren, sondern auch auf die gegenwärtigen fortschrittlichen Entwicklungen des Landes hinweisen. Einen Einblick in diesbezügliche Überlegungen der Drehbuchautoren gewährt Ernst Marboe in seinem Begleitbuch zum Film. Marboe lädt das Lesepublikum zu

²⁶² *Liebeneiner*, 1. April 2000, 01:07:54–01:08:00.

²⁶³ *Palm*, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette, 143.

²⁶⁴ *Palm*, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette, 145.

²⁶⁵ *Fischer*, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 8.

einem Ausflug in die Gedankenwelt der Sekretärin des Präsidenten ein. Auf mehreren Seiten beschreibt der Autor jene Szenen, die aufgrund der Filmlänge nicht mehr eingebaut werden konnten und in welchen die Sekretärin über die Einrichtung der Zimmer der jeweiligen Vertreter sinniert. So erfährt das Publikum beispielsweise, dass die gewiefte Frau gerade dem nordamerikanischen Vertreter die moderne Seite Österreichs näher bringen möchte. Doch sie bezweifelt, dass im Ausland überhaupt ein Wissen über den österreichischen Fortschritt besteht: „Meistens sehen und hören die anderen doch nur das, was sie sehen und hören wollen, von Österreich: ein wenig altes k. u. k., den Heurigen und den Dreivierteltakt.“²⁶⁶ Durch diese Aussage wird deutlich, dass der *Österreich-Film* viel mehr wollte, als sich nur der Nostalgie der Habsburgermonarchie zu bedienen. Aufgrund dessen findet neben den vielen Walzern auch das Österreich-Lied Einzug in die Spielfilmhandlung.

Insbesondere der Refrain des Liedes ist voll mit deutlichen Signalen an die Besatzungsmächte. Die folgenden Zeilen fassen die Bestrebungen des *Staatsfilms* prägnant zusammen:

„Die Sonne scheint auf alle gleich, / warum nicht auch auf Österreich?
Warum soll'n wir im Schatten steh'n? / Wir wollen den Glanz der Freiheit seh'n!
Die Sonne scheint den kleinen Mann / genau so wie den großen an...!
Ein Stück vom Herz der Welt ist Österreich, / Drum macht uns frei und macht uns
gleich.“²⁶⁷

Doch diese Zeilen stehen im Film nicht für sich alleine. Als Darsteller für den Komponisten des Liedes konnte Hans Moser gewonnen werden. Michael Palm konstatiert Moser „eine spezifisch (alt-)österreichische Musikalität in der Stimme.“²⁶⁸ Der Schauspieler schlägt somit eine Brücke zwischen der Nostalgie des alten Österreichs und den Fortschrittsbestrebungen der Zweiten Republik. Unterstützt wird dieser Brückenschlag durch die Bilder, die in Verknüpfung mit der Präsentation des fertigen Marsches gezeigt werden. In ganz Österreich sind die Menschen auf der Straße und besingen den Ruf nach Freiheit. Trachten werden ebenso ins Bild gerückt wie zahlreiche bekannte Kirchengebäude. Ines Steiner bezeichnet das als eine „Montage von Postkartenansichten der pittoresken Landschaft, der erhabenen Alpen und der touristischen Attraktionen des Landes“, welche schließlich „mit dem Bild von Kaprun als Symbol der Aufbauwillens“ endet.²⁶⁹ Tatsächlich finden sich neben Bildern, die Traditionelles bemühen, auch zukunftsweisende Elemente in dem Zusammenschnitt. Alleine der Umstand, dass die zweite Strophe von Kindern gesungen wird, die als Symbol für die

²⁶⁶ *Marboe*, ? yes, oui, o.k., njet, 251.

²⁶⁷ *Marboe*, ? yes, oui, o.k., njet, 286.

²⁶⁸ *Palm*, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette, 143.

²⁶⁹ *Steiner*, Kostümierte Interessen, 167.

Zukunft des Landes stehen, spricht schon Bände. Alles in allem ist es eine deutliche Botschaft Österreichs, eine „friedliche und singende Zurschaustellung seiner kulturellen und landschaftlichen Besonderheiten.“²⁷⁰ Während also mit den Klängen des Walzers meist die große kulturelle Geschichte Österreichs veranschaulicht werden soll, präsentiert das Österreich-Lied die Marschrichtung, die das Land für die Zukunft einschlagen möchte.

Die Kombination der beiden musikalischen Formen, welche zugleich so viele Inhalte transportieren, wird auch in den letzten Filmminuten eingesetzt. Michael Palm analysiert die Abschlusszene, in welcher die Transportmittel der Weltschutzkommission von Schönbrunn aus starten und über dem Stephansdom hinwegfliegen:

„Am Ende des Filmes (...), da hören wir wieder Marsch und Walzer. ‚O du mein Österreich‘ wird mit dem Donauwalzer kontrapunktisch enggeführt, aus dem Marsch wird ein Walzer, und umgekehrt, und hier wächst polyphon zusammen, was eigentlich ohnehin nicht wirklich zu trennen war: Tanzen und Marschieren – als große Apotheose eines wahrhaft audiovisuellen Österreich-Bildes, das sich konsolidiert hat und sich einige Zeit halten wird.“²⁷¹

Walzertanzend und doch marschierend; leichtfüßig aber zielstrebig; friedfertig und lebensfroh und doch arbeitsam und produktiv; so versucht sich Österreich über die Musik zu inszenieren und zu definieren.

Beate Hochholdinger-Reiterer erkennt in der Art und Weise, in der Musik im *Österreich-Film* eingesetzt wird, eine „Stilisierung als märchenhaftes ‚Wunderland‘, in dem Wein und Operette die wahren Regenten sind“²⁷². Dieser Interpretation ist einiges abzugewinnen. Das Sinnbild eines österreichischen „Wunderlandes“ wird auch in der Gerichtsverhandlung bemüht. Insbesondere die Tatsache, dass die *Vier-im-Jeep* nur in Wien fahren können, räumt der österreichischen Bundeshauptstadt eine Sonderstellung ein, die auch dem friedliebenden Gemüt der österreichischen Bevölkerung geschuldet ist. Der Einfluss des Weins wird durch die im Kapitel über den österreichischen Menschen schon beschriebene Anekdote zu den „Kampfhandlungen“ der Österreicherinnen und Österreicher deutlich. Und Hans Moser als Herr Winzig besingt in der dritten Strophe des Österreichliedes, am Klavier durch das afrikanische Kommissionsmitglied begleitet, das friedliche Zusammenleben aller Völker.²⁷³ Alles in allem „läuft die Auslegung der Anekdoten darauf hinaus, dass Österreich immer schon eine harmlose, eigentlich nur an der Musik interessierte Kulturnation gewesen

²⁷⁰ Hochholdinger-Reiterer, Scherz, Sexismus, Sciencefiction, 179.

²⁷¹ Palm, Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette, 144–145.

²⁷² Hochholdinger-Reiterer, Scherz, Sexismus, Sciencefiction, 192.

²⁷³ Liebeneiner, 1. April 2000, 01:31:49–01:32:20.

sei.²⁷⁴ Selbst die Präsidentin scheint sich schlussendlich vom österreichischen Charme überreden zu lassen. So lautet beispielsweise die Einschätzung von Michael Palm:

„Denn die weitaus mächtigeren Kräfte, die die Präsidentin beeindruckten und schließlich auch gleich zum Dableiben bewegen, sind die Liebe, der Wein, der Charme und das von Musik durchwirkte Lebensgefühl, man könnte sagen: Das Singen der Stimmen und die tänzerischen Bewegungen der Körper – die musikalischen Kräfte und nicht die Geschichte als Erzählung, als Überredung.“²⁷⁵

Das Happy End lässt auch auf eine Heirat zwischen ihr und dem Ministerpräsidenten schließen, ganz im Sinne von „tu felix Austria nube“.

Das Selbst- und Fremdbild Österreichs als musikalische Hochburg wird im Spielfilm „1. April 2000“ also dankbar aufgegriffen und weiter propagiert. Das friedfertige und völkerverbindende Element der Musik erlangt in diesem Zusammenhang einen besonderen Stellenwert. Der Gedächtnisort Musik vermag es, andere Gedächtnisorte quasi zu überschallen und negativ konnotierte Ereignisse und Entwicklungen in den Hintergrund zu rücken, ja gar zu verdrängen. Mit den vergessenen, beziehungsweise verdrängten Gedächtnisorten im Film „1. April 2000“ beschäftigt sich das folgende Kapitel.

4.4. Ausgeblendete und verdrängte Gedächtnisorte

Der Film „1. April 2000“ ist zum einen ein Musterbeispiel für die Wirkung eines bestehenden kulturellen Gedächtnisses, wird aber zum anderen per se zu einem Stück kommunikativer Memorialkultur. Das kulturelle Gedächtnis im Sinne Assmanns dient zudem stärker als Rahmen für das Geschehen in der Spielfilmhandlung als das kommunikative Gedächtnis. Die unmittelbaren, in den persönlichen Erinnerungen der Besucherinnen und Besucher noch präsenten Persönlichkeiten und Ereignisse, welche der Kategorie des kommunikativen Gedächtnisses zuzuordnen sind, werden nicht aufgegriffen. Denn in der Spielfilmhandlung sind aktuelle Geschehnisse und Ereignisse der jüngsten Vergangenheit kein Thema; sie werden ausgeblendet, sind gezielt oder verschämt in Vergessenheit geraten oder wurden aus vielerlei Motiven verdrängt. Als ein auffallendes Beispiel dafür ist auf das Faktum hinzuweisen, dass mit keinem Wort erwähnt wird, aus welchem Grund die Besatzungsmächte überhaupt in Österreich sind.

Ein solches Außerachtlassen von historischen Entwicklungen und Ereignissen ist für die Entstehung und Etablierung einer Nation keineswegs ein Novum oder eine Eigenart.

²⁷⁴ Steiner, *Kostümierte Interessen*, 174.

²⁷⁵ Palm, *Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette*, 134–135.

Bereits im 19. Jahrhundert stellt der französische Historiker Ernest Renan fest: „Das Vergessen – ich möchte fast sagen: der historische Irrtum – spielt bei der Erschaffung einer Nation eine wesentliche Rolle“²⁷⁶. Im *Österreich-Film* finden sich zahlreiche „historische Irrtümer“. In seiner Funktion als Gedächtnisraum nimmt der *Staatsfilm* eine dekonstruierende Funktion wahr. Manche Gedächtnisorte werden offensichtlich nicht auf die Filmleinwand projiziert. Ereignisse, die dadurch nicht angesprochen werden, können als eine gezielte Ausblendung oder aber auch als ein Verdrängungsprozess qualifiziert werden.²⁷⁷ Ausgeblendete Gedächtnisorte nehmen naturgemäß im Kinofilm „1. April 2000“ keine das Filmgeschehen bestimmende Rolle ein. Der Film kann jedoch auch als Gedächtnisraum angesehen werden, der mehreren Gedächtnisorten Platz gibt und diese in gewisser Hinsicht lagert, so dass sie an unterschiedlichen Zeitpunkten der Geschichte wieder hervorgeholt und durch die Prägungen der jeweiligen Zeitumstände gedeutet werden können. Spätestens seit der „Affäre Waldheim“²⁷⁸, in deren Sog der Opfermythos Österreichs nachhaltig dekonstruiert wurde, scheint es reizvoll, den Film hinsichtlich dieses Opfermythos’ zu durchleuchten.

Das Ausblenden negativer Ereignisse im *Österreich-Film* „1. April 2000“ geschieht unter anderem auch aufgrund der einseitigen Konstruktion einer österreichischen Staatsgeschichte. Das ist nach 1945 rund um die Staatskonstruktion Österreichs alles andere als unwesentlich. In der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde gezielt an die „gute alte Zeit“ erinnert, um positive Bilder von Österreich zu ermöglichen. Der Film sollte unter anderem „Österreichs jüngste Vergangenheit vergessen machen“ und durch Elemente des Wiederaufbaus zeigen, dass das Land schon wieder das sei, „was es einst gewesen war. So wollte, so sollte das Land gesehen werden, wobei das Anknüpfen an eine ferne Vergangenheit zugleich als Vorbild für die nähere Zukunft dienen durfte.“²⁷⁹ Der Rückgriff auf die Zeit der Monarchie – schließlich beginnt laut Gerichtsverhandlung die österreichische Geschichte mit den Babenbergern und hört bei Maria Theresia auf – hat aber neben der damit verbundenen Darstellung einer verträumten Nostalgie auch noch einen anderen Hintergrund. Jan Assmann konstatiert: „Da aber jede Gruppe nach Dauer strebt, tendiert sie dazu, Wandlungen nach Möglichkeit auszublenden und Geschichte als veränderungslose Dauer wahrzunehmen.“²⁸⁰

²⁷⁶ Renan, Was ist eine Nation?, 294f.

²⁷⁷ Diese Methodik erlaubt es, auch nur fallweise Beispiele anzusprechen und geht nicht davon aus, sämtliche Hinweise und Ausblendungen beziehungsweise Verdrängungen aufzuarbeiten. Ein solches Unterfangen würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen.

²⁷⁸ Siehe dazu: Michael Gehler, „... eine grotesk überzogene Dämonisierung eines Mannes...“. Die Waldheim-Affäre 1986–1992. In: Michael Gehler, Hubert Sickinger (Hg.), Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim (Wien ²1996) 614–665.

²⁷⁹ Puluj, In der Kinderstube der Nation, 278.

²⁸⁰ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 40.

Die Erwähnung des Bruches des Jahres 1918, der eine neue Staatsform und eine neue Grenzziehung mit sich brachte, wird tunlichst vermieden. Selbst der Ministerpräsident agiert eher als Monarch denn als republikanischer Staatsmann. So wird einmal mehr eine Jahrhunderte währende Geschichte rekonstruiert, die die einst etablierte – zugegeben kurzlebige – demokratische Republikgeschichte vergessen macht. Hans Veigl geht sogar davon aus, dass die Filmmacher auf ein Vergessen des Publikums vertrauten. „Die Verlässlichkeit der Vergesslichkeit voraussetzend, wird dabei die eigene, ein wenig fiktiv tradierte Geschichte in touristisch verwertbare Realität verwandelt und das historische Heimatmuseum mit Mut zur Lücke zum Ort kollektiver Erinnerung.“²⁸¹ Der *Österreich-Film* nimmt eine wohlwollende Interpretation einer österreichischen Geschichte vor, wodurch schließlich ein selbst entworfenes Bild „einer entideologisierten, sauberen, normativen, sakralen Fassade der Wiederaufbaugesellschaft“²⁸² entsteht. Gernot Heiss²⁸³ hält dahingehend pointiert fest, dass

„die 950jährige, ewige, historische Rolle Österreichs und der Österreicher (...) Kern des nationale Identität stiftenden Geschichtsbildes (blieb). Wie in anderen Bereichen, so war es auch in der Geschichte nach der Exterritorialisierung des Nationalsozialismus und der Herstellung der Einheit der Unschuldsgewissheit nicht mehr notwendig, die eigenen Vorstellungen und Interpretationen kritisch zu reflektieren. Für wichtig wurde jedoch angesehen, einen nationalen Mythos zu propagieren und zu pflegen, aus dem sich im Land ein breiter Konsens ergeben und dessen Bild vom unschuldigen, friedliebenden und völkerverbindenden wahren Österreicher auch nach außen getragen werden konnte.“²⁸⁴

Die gerade erst neu beziehungsweise wieder erstandene Republik Österreich hatte dringlichere Probleme als eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen jüngsten Vergangenheit. Daher wurde der Mythos der ewigen österreichischen Rolle in der Weltgeschichte tradiert und auch willentlich aufgenommen. Eine ähnliche Interpretation findet sich bei Konrad Paul Liessmann. Der Wiener Philosoph beschreibt den über die Dauer der Zweiten Republik vollzogenen Wandel der *Opferthese* hin zum *Opfermythos* und dessen Dekonstruktion als *Lebenslüge*. Er hält fest, dass „ohne diese Lüge diese Erfolgsgeschichte der Zweiten Republik nicht hätte geschrieben werden können, die es der dritten Generation

²⁸¹ Hans Veigl, Hinter den Spiegeln: österreichische Identität. Zwischen Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn. Bemerkungen zur Konstituierung nationalen Selbstgefühls. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 225–298, hier: 226.

²⁸² Puluž, In der Kinderstube der Nation, 278.

²⁸³ Die Schreibweise des Nachnamen des Autors findet sich in mehreren Artikeln als „Heiss“. Das Zitat erfolgt jedoch aus einem Werk, welches ihn als „Heiß“ ausführt.

²⁸⁴ Heiß, 950 Jahre Ostarrichi, 150.

dieser Republik nun erlaubt, zur Kritik derselben auszuholen.“²⁸⁵ Nur durch das Verdrängen beziehungsweise durch die Ausblendung der jüngeren Zeit war es überhaupt erst möglich, die Leistungen des Wiederaufbaus zu vollbringen. Erst durch den Abstand mehrerer Jahrzehnte konnte das kritische Reflektieren der Rolle Österreichs in der Zeit des Nationalsozialismus überhaupt erst erfolgen.²⁸⁶

Das Vergessen oder Ausblenden von Teilen der österreichischen Geschichte schien also in gewisser Art und Weise ein notwendiges Unterfangen gewesen zu sein; es hat die Staatswerdung in jedem Fall erleichtert. Der Kinofilm „1. April 2000“ folgt dieser Pflege des nationalen Mythos, welcher ein friedliebendes Österreich propagiert, in jeder Hinsicht. Jegliche Zurschaustellung von Gewalt wird so gut es geht vermieden, meist mit einer humoristischen Ausrede. So kann die Schlacht um Wien nicht dargestellt werden, da der Staat aufgrund der hohen Besatzungskosten kein Geld mehr für dieses Spektakel und die dafür notwendigen zahlreichen Statisten zur Verfügung hat.

Wenn etwas Negatives in der Geschichte Österreichs im Spielfilm „1. April 2000“ überhaupt einmal thematisiert wird, dann wird es relativiert. Als Beispiel seien hier die Kreuzzüge und die in diesem Zusammenhang vorgetragene Anekdote zur Entstehung der österreichischen Fahne genannt. Zur Verteidigung der Beteiligung Österreichs an den brutalen Kriegszügen führt der Ministerpräsident die Könige Frankreichs und England und den deutschen Kaiser an:

„Österreich hat diesen Kreuzzug nicht alleine unternommen. Wer sind denn die beiden Herren neben dem Kaiser? Der rechts, mit dem Löwen, ist der König von England. Und der andere der König von Frankreich. Ganz Europa war unterwegs nach Palästina!“²⁸⁷

Aus diesem Statement wird ersichtlich, dass sich Österreich ja nur an einem gesamteuropäischen Unternehmen beteiligt habe und diese Beteiligung wird kleingeredet. Kurzum, die eigene Verantwortung wird relativiert. Der Ministerpräsident spricht Österreich in weiterer Folge sogar von jeglicher Mitschuld frei und führt an, dass Österreich weder Kriegsbeute noch andere Schätze von den Kreuzzügen mitgenommen habe, sondern einzig und alleine eine Heiratspolitik betrieb und byzantinische Kultur in Form eines Wiegenliedes übernahm.²⁸⁸ Dieser Taktik folgt der *Österreich-Film* beziehungsweise die österreichische

²⁸⁵ Liessmann, Topoi, 210.

²⁸⁶ Ich schließe mich hier Liessmann an, der ausführt, dass jedwede Spekulation über eine frühere Aufarbeitung der österreichischen *Lebenslüge* und deren Auswirkungen auf die Entwicklung des Landes für Historikerinnen und Historiker bedeutet, selbst in das Reich der Mythen abzudriften.

²⁸⁷ Liebeneiner, 1. April 2000, 00:26:58–00:27:13.

²⁸⁸ Vergleiche hierzu auch die Ausführungen über historische Mythen im Kapitel 4.2.

Regierung und Öffentlichkeit in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges auch für die Zeit des Nationalsozialismus. Das vom Ministerpräsidenten als Legitimierung der österreichischen Beteiligung an den Kreuzzügen angesprochene Mitläufertum kann auch dahingehend interpretiert werden, dass im *Staatsfilm* die Kooperationswilligkeit vieler Österreicherinnen und Österreicher in der Zeit des Nationalsozialismus gewissermaßen als salonfähig betrachtet wurde.

Die Inszenierung der Geschichte Österreichs im Film zeigt auch den Umgang der Bevölkerung mit den Ereignissen in den Jahren von 1933–1945. Es wird nur die Geschichte der Monarchie aufgearbeitet und verklärt gezeigt. Von einer Mittäterschaft und einer Beteiligung an den Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes wird nicht gesprochen, vielmehr wird diese Zeit einfach ausgeblendet. Laurence Cole erkennt durch „die offizielle Politik des Schweigens über die jüngste Vergangenheit einen ‚blinden Fleck‘ im öffentlichen historischen Gedächtnis Österreichs“²⁸⁹ unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und in den ersten Jahrzehnten des sogenannten Wiederaufbaus.

Der Umgang mit dem Zeitraum des Nationalsozialismus in Österreich glich lange Zeit einem Vorgang der Ausblendung, des Vergessens und der Verdrängung. Von großer Bedeutung ist dabei die *Moskauer Deklaration*, die auch für den Film essentiell ist. Diese Deklaration der Alliierten aus dem Jahre 1943 erleichterte die Etablierung des Opfermythos. Die politischen Repräsentanten haben an die Erklärung der Siegermächte immer wieder, allerdings meist nur auszugsweise, erinnert. Im Zentrum stand dabei die - wenigstens teilweise berechtigte - These von Österreich als erstem Opfer des aggressiven NS-Staates. Die *Moskauer Deklaration* bietet somit die Grundlage eines Selbstbildes, das vor allem ein friedfertiges, wenn nicht sogar ein naives Österreich als Opfer zum Kern hat. Das Schriftstück war das Ergebnis einer Außenministerkonferenz in Moskau, die vom 19. bis zum 30. Oktober 1943 stattfand. Die Außenminister von Großbritannien (Anthony Eden), den USA (Cordell Hull) und der UdSSR (Wjatscheslaw Michailowitsch Molotow) verfassten diese Erklärung, in der einerseits festgehalten wurde, dass der Staat Österreich als erstes Land betrachtet werde, das der „typischen Angriffspolitik Hitlers“ zum Opfer gefallen sei, andererseits sollte Österreich nach dem Krieg an seinem Widerstand gemessen werden. Da in der *Moskauer Deklaration* auch festgehalten wurde, dass Österreich als freies Land in den Grenzen vor dem *Anschluss* im Jahre 1938 wiedererrichtet und somit der *Anschluss* für null und nichtig erklärt werden sollte, kann es auch als Grunddokument der Zweiten Republik bezeichnet werden.

²⁸⁹ Cole, *Der Habsburger Mythos*, 484.

Von großer Bedeutung ist, dass das Dokument den Wunsch der Alliierten belegt, ein freies und unabhängiges Österreich wiederherzustellen.

Im Spielfilm „1. April 2000“ wird die *Moskauer Deklaration* gar als das „heilige Vermächtnis“²⁹⁰ aus einer Zeit, die in der sonstigen Handlung nicht mehr Erwähnung findet, bezeichnet. Dieses Dokument verheißt im Film die erlösende Botschaft für Österreich. Das Schriftstück ebnet in der Fiktion des Schauspiels den Weg für die Freiheit Österreichs und sollte auch in den realen Verhandlungen der Bundesregierung zu einem bedeutenden Argumentationsmittel werden. Im Film wird dabei eine gehörige Portion Pathos eingesetzt. Der chinesische Abgeordnete, dem im Laufe des Films immer wieder Besonnenheit und Weisheit als Charakteristikum zugeschrieben wird, verbringt einige Zeit in der österreichischen Nationalbibliothek und findet schließlich die Moskauer Deklaration. Er stürmt in den Gerichtssaal und verkündet:

„Im Jahre eintausendneunhundertunddreiundvierzig haben die drei größten Staatsmänner des vergangenen Jahrhunderts – die Herren Roosevelt, Churchill und Stalin – dem Lande Österreich Freiheit und Unabhängigkeit versprochen. Die Besetzung kann demnach nur ein tragischer Irrtum sein.“²⁹¹

Nicht nur, dass mit der Titulierung von Roosevelt, Churchill und Stalin als „größte Staatsmänner des vergangenen Jahrhunderts“ äußert schmeichelhafte Worte für namhafte Politiker der Besatzungsmächte gefunden wurden, sie werden auch fälschlicherweise als Autoren der Moskauer Deklaration angeführt. Bemerkenswert ist, dass sich mit diesem offensichtlichen „Irrtum“ zwei Ereignisebenen auftun. Zum einen ergibt sich daraus die Legitimation, Österreich freizusprechen und die Besetzung aufzuheben. Zum anderen wird gerade durch diesen „historischen Irrtum“, um mit den Worten Ernest Renans zu sprechen, ein bedeutendes Element des österreichischen Selbstbewusstseins bereitet. Die *Moskauer Deklaration* diene in der Folge als primäres Argumentationsmittel für die eigentlich nicht rechtfertigbare Besetzung Österreichs, gleichzeitig gab sie dem Opfermythos nicht nur in der Spielfilmhandlung einen nachhaltigen Auftrieb. „Armes Österreich, klein und schwach, wird es immer Opfer der Großen.“²⁹² Diese Klage entspricht dem Zeitgeist. „Nur wenn die filmische Umsetzung die Behauptung der internalisierten Opferthese Österreichs erlaubt, wird in jenen Jahren ein Film mit den Prädikaten ‚realistisch‘, ‚wahr‘, und ‚glaubwürdig‘ bedacht.“²⁹³ Doch geht die Annahme des Opferstatus Österreichs auch noch einen Schritt

²⁹⁰ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 01:37:33.

²⁹¹ *Liebeneiner*, 1. April 2000, 01:37:13–01:37:37.

²⁹² *Puluj*, In der Kinderstube der Nation, 215.

²⁹³ *Hochholdinger-Reiterer*, Politik getarnt als Aprilscherz, 86.

weiter. Nicht nur im Film, der schließlich aufgrund seiner satirischen Natur noch einen gewissen Spielraum für die Authentizität im Umgang mit Geschichte zulässt, sondern auch in den Filmkritiken findet die jüngere Vergangenheit keine Erwähnung. So schreibt Beate Hochholdinger-Reiterer: „Aber wie im Film selbst, wird auch in den Kritiken jeder Hinweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs und damit die Ursache für die Besetzung des Landes ausgeklammert. Die Opferthese war Allgemeingut.“²⁹⁴

Nur in Randbemerkungen erfolgen typische Aussagen zum Verhalten der österreichischen Bevölkerung rund um die Ereignisse in den Märztagen des Jahres 1938. Jene Szene, in der die Weltschutzkommission in Schönbrunn landet, bringt einen Massenaufmarsch mit sich. Diese Reaktion der österreichischen Bevölkerung veranlasst den Ministerpräsidenten zur Aussage: „Wenn’s was zum Schauen gibt, sind sie alle auf der Gasse.“²⁹⁵ Auch rund um den *Anschluss* war ein nicht geringer Teil der österreichischen Bevölkerung auf der Straße und jubilierte, insbesondere auf dem Heldenplatz. Im Film wird dies aber nicht mit politischer Begeisterung, sondern einzig mit naiver Schaulust begründet. Der Heldenplatz ist im Spielfilm auch der Schlusspunkt der Montage österreichischer Orte, die mit dem Kampflied unterlegt ist. Warum wird aber gerade dieser Ort dafür herangezogen? In der Aufarbeitung des österreichischen Opfermythos ab den späten 1980er Jahren wurde dieser Heldenplatz zu einem Symbol österreichischer Mittäterschaft. Ines Steiner erkennt in der Wahl der Orte die „Wiederkehr des Verdrängten“ und merkt an, dass solche Vergleiche möglicherweise nur von Personen gezogen werden, „die den *Heldenplatz* zwangsläufig als einen *Lieu de mémoire* wahrnehmen“, die aus einer „Post-Waldheim-Perspektive“ herrühren.²⁹⁶ Aus heutiger Sicht ist es schwierig nachzuweisen, mit welcher Sichtweise und welchen Überlegungen gerade der Heldenplatz ausgewählt wurde und die Frage bleibt offen, ob dieser Ort denn überhaupt dieselbe Bedeutung für die zeitgenössische Bevölkerung trug wie für die heutige, diente der Platz doch im Laufe der Zeit auch Kundgebungen gegen Rassismus, Fremdenfeindlichkeit oder auch für religiöse Massenveranstaltungen.

Die politische Fiktion, welche den Rahmen für die Spielfilmhandlung bietet, ermöglicht es auch, ein Ausblenden und ein Vergessen voranzutreiben. „Sie soll ein Signal nach außen sein, eine offizielle Distanzierung von allem Gewesenen, und sie soll dadurch die wirtschaftliche Rehabilitierung ermöglichen.“²⁹⁷ Österreich präsentiert sich als Hochkulturnation und konstruiert ein Selbstbild über das Element einer nostalgisierten und

²⁹⁴ Hochholdinger-Reiterer, Politik getarnt als Aprilscherz, 80.

²⁹⁵ Liebeneiner, 1. April 2000, 00:14:47–00:14:50.

²⁹⁶ Steiner, Kostümierte Interessen, 169.

²⁹⁷ Puluj, In der Kinderstube der Nation, 211.

verblühten Geschichte. Doch auch noch andere Elemente werden schlicht ausgeklammert. Der Film beschäftigt sich beispielsweise nur mit einem deutschsprachigen Österreichertum. Es gibt keinerlei Hinweise auf Volksgruppen, deren Traditionen, Kultur und Sprache wird – möglicherweise auch nur aufgrund der Spielfilmlänge – einfach weggelassen. Die Auseinandersetzung mit den diversen Volksgruppen sollte für Österreich aber noch bis weit über das in den 1950er Jahren futuristisch anmutende Datum 1. April 2000 hinaus anhalten. Dass trotz dieses Ausblendens eines bedeutenden Teils Österreichs der Sprache im Spielfilm „1. April 2000“ eine bedeutende Rolle zukommt, wird im nächsten Kapitel ausgeführt.

4.5. Österreich und das kulturell Andere

Die österreichische Bevölkerung hat innerhalb der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele politische Wechsel durchlebt. Vom Zusammenbruch der Monarchie über die politisch gespaltene Erste Republik und den autoritären Ständestaat bis hin zum inneren und äußeren *Anschluss* durch das NS-Regime und schließlich auch die Besatzungszeit der Alliierten – die österreichische Bevölkerung machte innerhalb kürzester Zeit Bekanntschaft mit unterschiedlichen Staatsformen. Dementsprechend gab es auch gerade am Beginn der Zweiten Republik nur wenige Identifikationsmöglichkeiten im Zusammenhang mit einem österreichischen Bewusstsein.

Assmann spricht in Anlehnung an Maurice Halbwachs von so genannten *Erinnerungsfiguren*. Erinnerungsgemeinschaften kreieren solche Erinnerungsfiguren, die das Gemeinsame oder die Einheit einer Gruppe nach innen und das Unterschiedliche oder die Andersartigkeit nach außen bezeugen sollen.

„Die soziale Gruppe, die sich als eine Erinnerungsgemeinschaft konstituiert, bewahrt ihre Vergangenheit vor allem unter zwei Gesichtspunkten auf: der Eigenart und der Dauer. Bei dem Selbstbild, das sie von sich erstellt, wird die Differenz nach außen betont, die nach innen dagegen heruntergespielt.“²⁹⁸

Dieses Gefühl der Gruppe, in anderen Worten ein „Wir-Gefühl“, suggeriert eine geschichtlich gewachsene Bedeutung. Dadurch entsteht der Eindruck, dass eine Identifikationsfunktion gegeben sei, weil es sowieso immer schon so war und dem Identifikationsobjekt daher große Bedeutung zukommen müsse.²⁹⁹ Im Spielfilm „1. April 2000“ erfolgt dies auf einer offensichtlichen Ebene, indem die als glorreich dargestellte tausendjährige Vergangenheit Österreichs während der Gerichtsverhandlung als die ultimative Zeugin für die österreichische

²⁹⁸ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 40.

²⁹⁹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 38–39.

Friedfertigkeit aufgerufen wird. Es werden wohl deshalb gewisse Erinnerungsfiguren herangezogen, um eine deutliche Abgrenzung zu allem Nicht-Österreichischen vornehmen zu können. Für die Ausbildung eines Gruppengefühls ist vor allem die Abgrenzung zu jenen außerhalb der Gruppe wesentlich. „Menschen haben sich seit jeher als Mitglieder einer ‚Wir‘-Gemeinschaft definiert im Unterschied (und zumeist im Gegensatz) zu den anderen ‚Sie‘-Gemeinschaften, und daran wird sich wohl in absehbarer Zukunft nichts ändern.“³⁰⁰ Diesem Grundbedürfnis der Menschheit folgend, projiziert der *Österreich-Film* für das Publikum ein Bild des kulturell Anderen in einer unterschweligen Art und Weise.

Der Kinofilm „1. April 2000“ macht aber noch viel mehr als nur ein kulturell Anderes zu entwickeln. Ines Steiner weist auf die Illustration des Fremden und den dadurch hervorgerufenen gewünschten Effekt im *Österreich-Film* hin: „Der Film verzichtet in der Darstellung der Repräsentanten der Weltschutzkommission demonstrativ auf jeden Effekt von Fremdheit, er führt vielmehr explizit vor, wie das ‚Fremde‘ zum ‚Eigenen‘ wird.“³⁰¹ Als Beispiele für diese Transformation des kulturell Fremden zum typisch Österreichischen lässt sich das afrikanische Mitglied der Weltschutzkommission nennen. Es ist dieser Abgeordnete jene Person, die als erste mit den Österreicherinnen und Österreichern aufgrund deren Liebe zur Musik sympathisiert. So setzt sich der Repräsentant der Weltschutzkommission zu den Heurigenmusikern dazu, begleitet Hans Moser alias Herrn Winzig, als dieser die dritte Strophe des Österreich-Liedes vorträgt und fragt im Laufe des Films immer wieder nach Kopien von Noten der gehörten Musikstücke. Aber auch die südamerikanische Abgeordnete übernimmt rasch die Eigenheiten des österreichischen Volkes. Sie lässt sich im Dirndlgeschäft vom Ministerpräsidenten in Modefragen beraten und schließt sich sogar, mit der Volkstracht bekleidet, den Reihen der demonstrierenden Österreicherinnen und Österreicher an. Ines Steiner erkennt darin eine deutliche Botschaft: „Die Südamerikanerin fungiert als der paradigmatische Transvestit des Films, die Konstruktion von Identität erscheint als ein Effekt des Kostümierens.“³⁰²

Dennoch wird nicht alles im Film automatisch „austrifiziert“. Gerade die Abgrenzung zu den Deutschen erfährt eine unterschwellige Bedeutung. Dem Konzept des Gedächtnisraumes folgend, lassen sich durch kleine Anmerkungen und Anspielungen im Film größere Bedeutungsgruppen finden. Das kulturell Andere nimmt eine bestimmte Funktion in der Abgrenzung einer jeweiligen Gruppe zu anderen Gruppen ein. „Fremdheit und

³⁰⁰ Hobsbawm, Nationen und Nationalismus, 7.

³⁰¹ Steiner, Kostümierte Interessen, 175.

³⁰² Steiner, Kostümierte Interessen, 175.

Andersartigkeit sind keine objektiven Eigenschaften, sondern drücken lediglich aus, wie Personen oder Gruppen ihre Beziehungen zueinander bestimmen.³⁰³ Im Falle Österreichs wird die Beziehung zu Deutschland und zu den Deutschen gerade in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem zentralen Thema. In diesem Zusammenhang meint Werner Suppanz, dass sich das Nationalbewusstsein Österreichs „in hohem Maße aus einer negativen Definition als Nichtdeutscher oder Nichtpreuße heraus“³⁰⁴ entwickelt hat. Die dabei entstehenden Erinnerungsfiguren stärkten – ganz im Sinne Assmanns – das Wir-Gefühl der Österreicherinnen und Österreicher gegenüber „den“ Deutschen.

4.5.1. Österreich und die Deutschen

Der österreichische Historiker Werner Suppanz beschäftigt sich eingehend mit dem Themenfeld österreichischer Geschichtsbilder. Er zieht unter anderem den Schluss, dass nach 1945 das Verhältnis zwischen Österreich und Deutschland ein gänzlich anderes war als noch 1938. So merkt er an, dass nach 1946 der „Begriff ‚deutsch‘ so sehr diskreditiert war, dass man sich davon als Österreicher eigentlich nur abgrenzen konnte. Am Nationalsozialismus ‚unschuldig‘ zu sein hieß auch ‚nicht deutsch‘ zu sein.“³⁰⁵ Eben diese Abgrenzung findet man im Kinofilm „1. April 2000“ manchmal deutlich, manchmal etwas versteckt. Eine jener Szenen, in der die Deutschen klar als „die Anderen“ gekennzeichnet werden, ist jene, in welcher der Komponist Herr Winzig mit seinem Librettisten über eine Textpassage im Österreich-Lied streitet. Den Stein des Anstoßes bildet die Auseinandersetzung um das Verb, das für den Refrain am geeignetsten sei. Gleichzeitig wird damit die Kleinstaatenproblematik Österreichs ins Spiel gebracht. Herr Winzig lässt das Wort „fordern“ nicht zu, denn für einen solchen Akt fehle dem kleinen Staat Österreich die Stärke. Auch „bitten“ kommt für ihn nicht in Frage, auch wenn er einräumt, dass die Bedeutung dieses Wort an sich ja nichts Schlechtes ist. Daraus entsteht der folgende Dialog:

Herr Winzig: „Du sagst ja auch im Kaffeehaus zum Ober: Bitte Herr Ober, bringen'S mir einen Kaffee oder ein Glas Wasser, bitte!“

Der Librettist: „Das sagen mia.“

Herr Winzig: „Das is ja richtig, das is ja richtig, die anderen sagen ja ‚Hallo, einen Mokka!‘“³⁰⁶

³⁰³ Achim Landwehr, Stefanie Stockhorst, Einführung in die Europäische Kulturgeschichte (Paderborn-/München/Wien/Zürich 2004) 195.

³⁰⁴ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 21.

³⁰⁵ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 19.

³⁰⁶ Liebeneiner, 1. April 2000, 1:11:40–1:11:52.

Der österreichische Herr Winzig drückt durch sein Verhalten aus, dass die Österreicher auch im Kaffeehaus ihre Gemütlichkeit beibehalten. Anders als „die Anderen“, die durch die gemeinsame Sprache nur als die Bewohnerinnen und die Bewohner des nördlichen Nachbarlandes identifiziert werden können, bleibt der österreichische Mensch friedliebend und freundlich. „Da sich jede Eigenart nur durch Vergleiche erkennen lässt, ist die Suche nach der österreichischen Eigenart zugleich eine Suche nach den geeigneten Vergleichskulturen.“³⁰⁷ Die Eigenart der Österreicherinnen und Österreicher zeigt sich vor allem im Vergleich zur Kultur der Deutschen. „Sollte die Geschichte vor 1938 nachweisen, dass die Österreicher die besten Deutschen waren, so fand man nun nur noch Argumente, dass die Österreicher keine Deutschen sind.“³⁰⁸ Diese Abgrenzung zu den Deutschen – eben zu „den Anderen“ – findet sich auch in der Regierung aufgrund der jüngsten Vergangenheit wieder. Der Gegensatz „vor allem im Unterschied zu den ‚Reichsdeutschen‘“³⁰⁹ war gerade nach dem Zweiten Weltkrieg für Österreich von großer Bedeutung. Eine große Zahl an Politikern, die in der Anfangsphase der Zweiten Republik tätig waren, sind unter den Nationalsozialisten politisch verfolgt worden. Als Beispiel sei nur Bundeskanzler Figl angeführt, der mehrere Jahre in einem Konzentrationslager verbringen musste. Die Deutschen wurde daher auch „von oben“, dem Preußen-Klischee entsprechend, als eine Art Antithese zu den Österreichern betrachtet. Dennoch war es den Politikern wichtig, „einen breiten Konsens durch eine Reintegration der Nationalsozialisten zu schaffen“³¹⁰. Also ging man nicht in aller Härte gegen Nationalsozialisten vor, versuchte aber dennoch eine deutliche Abgrenzung zu den Deutschen und meinte damit in erster Linie die Preußen-Deutschen.

„Nach 1945 wurde der ‚wahre Österreicher‘ in der Differenz zum Nazi-(Deutschen) konstruiert, in einem durchaus chauvinistischen Gegensatzpaar, in dem ‚der Österreicher‘ Opfer und ‚der Preuße‘ Täter war, und mit dem alten Klischee, dass der preußische Militarismus den Österreichern ganz und gar fremd sei.“³¹¹

Das Diktum vom „wahren Österreicher“ wird wiederholt im Spielfilm „1. April 2000“ bedient. Der in Deutschland geborene Ludwig van Beethoven wird ohne viele Worte zu verlieren zum Wiener gemacht. Der Vertreter aus Afrika schlendert auf seiner Suche nach dem musikalischen Österreich am Haus vorbei, in dem Beethoven gelebt hat. Die Kamera verweilt lange genug auf der Hinweistafel an der Hausmauer, sodass die Zuschauerinnen und

³⁰⁷ Johnston, *Der österreichische Mensch*, 23.

³⁰⁸ Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder*, 244.

³⁰⁹ Johnston, *Der österreichische Mensch*, 16.

³¹⁰ Bruckmüller, *Nation Österreich*, 352.

³¹¹ Heiss, *Österreich am 1. April 2000 – Gegenwart und Vergangenheit*, 120.

Zuschauer lesen können, welch prominenter Herr in diesem Gebäude residierte.³¹² Beethoven wurde vor allem deshalb als „wahrer Österreicher“ gesehen, weil er durch sein kulturelles Schaffen in den Augen der Österreicherinnen und Österreicher dem Ideal der österreichischen Sendung entsprach. Mit dieser Methode der Definition eines „wahren Österreichers“ konnten auch andere Künstler, wie zum Beispiel Franz Kafka trotz seiner Wirkstätte in Prag, zu Österreichern erklärt werden. Auf der anderen Seite eröffnete diese Sichtweise eine deutliche Abgrenzung zu Nationalsozialisten, deren Ideen keineswegs einem „wahren“ Österreichertum entsprachen. In diesem Zusammenhang stand vor allem im Vordergrund, was per definitionem gerade nicht österreichisch ist. Susanne Frölich-Steffen gelangt daher zum Schluss, dass das Österreichbewusstsein in „erster Linie in der Abgrenzung vom Deutschen Reich gekennzeichnet“ war, „von einem positiv gefüllten Identitätsbegriff kann deshalb nicht gesprochen werden.“³¹³ Dieser Einschätzung ist entgegenzuhalten, dass gerade der Film „1. April 2000“ durch seine Anstrengungen Österreich als Kultur Großmacht darzustellen, den Versuch startete, ein Österreichbewusstsein mit positiven Begriffen wie Lebensfreude, Musikalität und Friedfertigkeit zu prägen.³¹⁴ Für Albert Reiterer scheint der Zugang zum Österreichertum klar: „Der Österreicher ist also zuerst und vor allem als Nichtdeutscher zu definieren; erst danach können positive Bestimmungen ausgesprochen werden.“³¹⁵

Aber nicht nur im kulturellen Bereich wird zwischen dem österreichischen Menschen und den Deutschen unterschieden, wie es bei Beethoven der Fall war. Die Abgrenzung zu den Deutschen war auch auf akademischen Feldern üblich. Peter Thaler führt verschiedene Ansätze in der Geschichtsschreibung an, welche die Unabhängigkeit, wenn nicht sogar den Kontrast Österreichs zu den Deutschen aufzeigen sollen. Diverse Erklärungsversuche, welche diese Diskrepanz zu belegen versuchen, beginnen schon mit dem *privilegium minus* von 1156. Andere ziehen die Gegenreformation des katholischen Österreich gegen das preußische Deutschland als deutlichen Abgrenzungsprozess heran. Auch die Auflösung des *Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation* im Jahre 1806 wird unterschiedlich gedeutet, in der österreichischen Historiographie nämlich meist als Emanzipation des Österreichischen von allem Deutschen. Insbesondere die in der Zwischenzeit klar relativierte These, Österreich als erstes Opfer des nationalsozialistischen Deutschlands zu sehen, zielte letztlich auf eine

³¹² *Liebeneiner*, 1. April 2000, 01:19:05–01:19:08.

³¹³ *Frölich-Steffen*, Die österreichische Identität im Wandel, 53.

³¹⁴ Es bleibt anzumerken, dass diese Begriffe vor allem in einer westlich geprägten Gesellschaft des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts als positiv gewertet werden. In anderen Kulturräumen und Epochen dürften diese Elemente viel eher einem liederlichen Lebenswandel zugeschrieben werden. Siehe auch die Aussagen des Ministerpräsidenten zum lieben Augustin.

³¹⁵ *Reiterer*, Die unvermeidbare Nation, 217.

deutliche Abgrenzung zu Deutschland ab.³¹⁶ Auch Albert Reiterer macht diese Sicht einer österreichischen Geschichte, die in erste Linie eine Abgrenzung zu Deutschland beschreibt, deutlich: „Die altösterreichische Geschichte, und die neue noch mehr, ist als nationaler Entwicklungsprozess die Geschichte der Abgrenzung von Deutschland und der Aufbau der österreichischen Eigenständigkeit.“³¹⁷ Werner Suppanz fasst das Geschichtsbild nach 1945 zusammen: „Ein wesenhafter Österreicher – friedlich, vermittelnd, universal denkend, inkarniert in Maria Theresia – stand hier einem wesenhaften Deutschen – inkarniert in Friedrich II. von Preußen – gegenüber.“³¹⁸

Im Kinofilm „1. April 2000“ wird diese Gegenüberstellung ständig unterschwellig transportiert. Dem oben zitierten „preußischen Militarismus“ wird die österreichische Lebensfreude gegenübergestellt. Die im Zuge dieser Arbeit schon beschriebene Szene der durch die österreichische Bevölkerung „kampfunfähig“ gemachten Soldaten der Weltschutzkommission macht dies ebenso deutlich wie eine Szene, die beinahe das Happy End des Films gefährdet. Während die Mitglieder der Weltschutzkommission dem Phäakenprinzip getreu feiern, lachen, trinken und tanzen und dadurch den Beginn der Gerichtsverhandlung verpassen, beharrt ein in klar erkennbarem deutschem Idiom sprechender Reporter auf einen pünktlichen Beginn der Verhandlung. Kurz vor dem Ende der Verhandlungen, als es dem Ministerpräsidenten schon gelungen scheint, die Präsidentin von Österreichs Friedfertigkeit zu überzeugen, tritt dieser Reporter in den leeren Gerichtsraum – die restliche Kommission erfreut sich immer noch am österreichischen Lebensstil – und verkündet mit schnarrendem, gleichsam preußischem Offizierston der Präsidentin: „Exzellenzia! Herr Präsident! Etwas Furchtbares ist geschehen! Auf der Kärntner Straße ist ein alliierter Jeep in die Luft gesprengt worden. Die vier Soldaten liegen auf dem Pflaster herum.“³¹⁹ Die Präsidentin empfiehlt dem Ministerpräsidenten daraufhin, sofort die Flucht zu ergreifen. Dieser will aber dem österreichischen Volk weiterhin beistehen und den Verlauf der Verhandlung abwarten. Die Präsidentin verfügt, dass ein Fernsehbericht von der Unfallstelle in den Gerichtssaal übertragen werden soll. Bevor dies geschieht, richtet sie sich an die Gäste im Verhandlungssaal und verkündet, dass sich durch diesen Akt ein zweites *Sarajevo* oder *Pearl Harbor* ankündige. Dies ist eine der wenigen Referenzen auf die jüngere Vergangenheit, die es im *Österreich-Film* „1. April 2000“ gibt. Es wird hier deutlich, dass das Wissen rund um die Auslöser der Weltkriege im Publikum vorhanden ist, es aber nur in

³¹⁶ Thaler, *The Ambivalence of Identity*, 59.

³¹⁷ Reiterer, *Die unvermeidbare Nation*, 217.

³¹⁸ Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder*, 249–250.

³¹⁹ Liebeneiner, *1. April 2000*, 01:33:27–01:34:35.

Ausnahmefällen überhaupt Erwähnung findet. Zudem wird *Pearl Harbor* und nicht etwa die Annexion Polens durch das nationalsozialistische Deutschland genannt – ein Umstand der einmal mehr das Ausblenden der jüngsten eigenen Vergangenheit belegt. Einmal mehr stellt der österreichische Ministerpräsident den Friedenswunsch der Österreicherinnen und Österreicher in den Vordergrund, indem er beschwichtigend darauf verweist, dass es sich noch um ein Gerücht handle und man auf die Vorführung des Fernsehberichtes warten müsse.

Es wird schließlich klar, dass es sich bei dem Jeep nur um ein Spielzeugauto gehandelt hatte. Der „Unfall“ war durch den ebenfalls mit deutschem Idiom sprechenden und etwas vertrottelt dargestellten Capitano Heracles, verkörpert durch Curd Jürgens, verursacht worden. Der Reporter mit dem deutschen Idiom, der mit seiner Falschmeldung beinahe das Happy-End verhindert hätte, wird vor dem gesamten Publikum stehend ausgelacht. Folglich kann festgehalten werden, dass die mit Deutschland in Verbindung zu bringenden Personen im Film „1. April 2000“ in erster Linie, dem Genre der Komödie entsprechend, als Witzfiguren dargestellt werden.

Auch seitens der Politik wird die Abgrenzung zum Deutschtum, zumindest jenem preußischer Natur, nach dem Zweiten Weltkrieg deutlicher. Nach den vielen Umwälzungen in den fünfzig Jahren zuvor stand Österreich vor der Aufgabe, eine eigenständige Nation herauszubilden. Werner Suppanz beschreibt diese Entwicklung vor allem in Bezug auf das Österreichbild im autoritären Ständestaat:

„Es galt daher, eine neue Identität und eine neue historische Ideologie zu entwickeln, die das nicht-deutsche, demokratische, pluralistische Österreich rechtfertigen, die schließlich die Existenz der im Ständestaat noch absolut verpönten österreichischen Nation legitimieren konnte.“³²⁰

Besonders hinsichtlich der demokratischen Komponente war ein deutlicher Unterschied zum Ständestaat gegeben, allerdings wurden auch Österreichbilder aus dieser Zeit herangezogen. Auf anderen Gebieten musste auch mit festen Überzeugungen gebrochen werden.

Karl Renner hält 1946 fest, dass die Österreicher zwar am Beginn der Ersten Republik den Wunsch nach einem Anschluss an Deutschland gehegt hätten, diesen aber nie hätten vollziehen können:

„Die besonderen Umstände der Jahre 1918 und 1919, die völlige Isoliertheit der von allen anderen Nationalitäten abgestoßenen deutschen Österreicher ließen sie an den Ausweg in die Gemeinschaft mit dem Deutschen Reich denken – ihre kulturellen Beziehungen und seelischen Eigenheiten aber widersprachen einer Einverleibung ins Reich.“³²¹

³²⁰ Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder*, 19.

³²¹ Renner, *950 Jahre Österreich*, 13.

Dem politischen Interesse entsprechend beschwört Karl Renner hier also die Eigenheiten des Österreichischen und macht sogar eine vollkommene Unvereinbarkeit der deutschen Kultur mit der österreichischen aus. Vielmehr erkennt und propagiert Karl Renner die Vielfalt des typisch Österreichischen. „Der Österreicher ist, wie gezeigt, im strengen Wortsinn kein deutscher Stamm. Seine Eigenart unterscheidet ihn von allen deutschen Stämmen und verknüpft ihn mit vielen Völkern der nahen und fernen Umwelt.“³²²

Vonseiten der ÖVP und der KPÖ kamen deutliche Bestrebungen, vor allem mittels Verordnungen im Schulwesen, eine österreichische Eigenart zu fördern. Oliver Rathkolb spricht in diesem Zusammenhang von einer „Verösterlicherung“³²³ im Schulbetrieb. Die Abgrenzung zu allem Deutschen wird auch durch einen Erlass des Staatsamtes für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten, der Vorgängerinstitution des Unterrichtsministeriums, aus dem Jahr 1945 erkennbar: „An Stelle des überheblichen deutschen Nationalismus soll österreichisches Volks- und Staatsbewusstsein treten, in dem liebevolles Verständnis alles Fremden eingeschlossen ist“³²⁴. Auch im Bereich des Geschichtsunterrichts für die Mittel- und Oberstufe wurde das Lehren einer eigenständigen österreichischen Geschichte durch einen entsprechenden Erlass eingefordert: „Es soll eine österreichische Geschichte sein, d. h. eine Geschichte, die Österreich nicht als bloßer Annex des Deutschen Reiches darstellt, sondern gerade das Eigenleben Österreichs, das sich bereits im Mittelalter aus dem Verbanne des Reiches löst, aufzeigen.“³²⁵

Derartige Vorstellungen lassen sich bei Politikern der KPÖ und der ÖVP nachweisen. Ernst Fischer konstatiert 1945: „In bitterster Erfahrung ist diesen Millionen der Unterschied, ja, die Gegensätzlichkeit zwischen Deutschen und Österreich zum Bewusstsein geworden.“³²⁶ Ebenso bezeichnet Leopold Figl das Österreichische als eine „Tatsache, die in unserer geschichtlichen und kulturellen Entwicklung begründet ist und die ihren tiefsten Sinne darin

³²² Renner, 950 Jahre Österreich, 13.

³²³ Rathkolb, Die paradoxe Republik, 36.

³²⁴ Erlass des Staatsamtes für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten vom 3. September 1945, Zl. 4690/IV/45, Allgemeine Richtlinien für Erziehung und Unterricht an den österreichischen Schulen, I. Angeführt in: Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien, Jg. 1945/ Stück V, ausgegeben am 1. November 1945, 13–19, hier: 13.

³²⁵ Erlass, Allgemeine Richtlinien für Erziehung und Unterricht an den österreichischen Schulen, V. Geschichtsunterricht. Angeführt in: Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien, Jg. 1945/ Stück V, hier: 16.

³²⁶ Fischer, Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters, 3.

findet, dass wir ein eigenes Volk sind“³²⁷. Es verwundert also nicht, folgende Zeilen in den Programmleitsätzen der ÖVP aus dem Jahre 1945 zu finden:

„II. Kulturpolitisch will die Oesterreichische Volkspartei: (...) 10. In den Schulen aller Stufen, einschließlich der Fachschulen, restlose Durchdringung des Unterrichts mit österreichischem Gedankengut und Heranbildung der Jugend zu bedingungslosen Oesterreichern. (...) Intensivste Arbeit am Aufbau der österreichischen Nation, die starkes, stolzes österreichisches Staats- und Kulturbewusstsein formen müssen.“³²⁸

Die Ausprägung eines solchen österreichischen Bewusstseins verfolgte vor allem ein Ziel, nämlich „zu zeigen, dass das Habsburgerreich das friedlichste in ganz Mitteleuropa, vielleicht Europa war.“ Werner Suppanz konstatiert weiter: „Die österreichisch-habsburgische Tradition sollte damit einmal mehr nach außen und nach innen in deutlichem Gegensatz zum aggressiven, imperialistischen Preußen-Deutschtum stehen.“³²⁹ Allerdings gab es für lange Zeit einen Streit zwischen SPÖ und ÖVP betreffend der Habsburgerfrage. Die Habsburgerkritik der Sozialisten war aber längst nicht mehr so ausgeprägt wie in der Zwischenkriegszeit. Die Vermittlung einer am Frieden orientierten österreichischen Geschichte in der Schule schien also von Erfolg gekrönt.

Ein weiteres Beispiel für den starken Österreichbezug im Schulwesen und für die Abgrenzung zu Deutschland lässt sich anhand der Umbenennung des Unterrichtsfaches „Deutsch“ nachweisen. Der von 1945-1952 als Unterrichtsminister tätige und aus der ÖVP kommende Felix Hurdes veranlasste nämlich als Nachfolger von Ernst Fischer, welcher bereits den Grundstein für dieses Vorhaben gelegt hatte, den Begriff „Deutsch“ zu verbannen und das Fach mit dem Terminus „Unterrichtssprache“ zu benennen.³³⁰ Dies geschah, laut Werner Suppanz, auf Wunsch der Alliierten, allen voran der Amerikaner und der Sowjets, also aufgrund des Drucks von außen und war somit keine reine Erfindung der österreichischen Regierung.³³¹ Robert Knight deutet die Einführung des Begriffes „Unterrichtssprache“ hingegen unter anderen Vorzeichen. Der aus der kommunistischen Partei stammende und durch die Konzentrationsregierung als eine Art Unterrichtsminister agierende Ernst Fischer wollte durch die Einführung des Faches „Unterrichtssprache“ vor allem den slawischen Minderheitssprachen in Österreich einen kleinen Raum in der Schule eingestehen. Der

³²⁷ Figl, Was ist Oesterreich?, 90.

³²⁸ Programmatische Leitsätze der Oesterreichischen Volkspartei. Zit in: Robert Kriechbaumer, Von der Illegalität zur Legalität. Die ÖVP im Jahr 1945. Politische und geistesgeschichtliche Aspekte des Entstehens der Zweiten Republik (Wien 1985) 288–291, hier: 290.

³²⁹ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 110.

³³⁰ Frölich-Steffen, „Nationbuilding“ in Österreich, 58.

³³¹ Suppanz, Österreichische Geschichtsbilder, 54–55.

britische Historiker erkennt darin einen Ausdruck von „Slavophilia“³³². Oliver Rathkolb wiederum macht den deutlichen Wunsch einer Abgrenzung zu Deutschland für die Umbenennung verantwortlich, sieht darin aber eher ein Beispiel für „lächerliche nationale Gesten“.³³³ Welche Motive letztlich tatsächlich ausschlaggebend für die Umbenennung des Faches waren, ist nicht klar auszumachen. Deutliche Worte finden sich jedoch im Erlass, mit dem allgemeine Richtlinien für Erziehung und Unterricht an den österreichischen Schulen festgeschrieben wurden. Die Verordnung stammt aus dem Jahre 1945. Der Unterricht im Fach Unterrichtssprache sollte in der Volksschule die „Liebe zur Heimat erwecken und das Verständnis für die Eigenart des österreichischen Wesens gefühlsmäßig vorbereiten“. Die Mittel- und Oberstufe sollte dafür „unaufdringlich und geschmackvoll das Österreichische in den Vordergrund stellen“³³⁴. Erst 1955 wird die Bezeichnung „Deutsch“ als Unterrichtsfach wieder eingeführt.

Die Abgrenzung zu Deutschland blieb allgemein bis weit in die Zweite Republik hinein – wenn nicht sogar noch bis in die Gegenwart – ein zentrales Element eines österreichischen Bewusstseins. Für Österreich bereitete die Herausbildung eines österreichischen Patriotismus nach 1945 die „Basis eines bis dahin nicht existenten politischen Programms, das dezidiert mit großdeutschen Traditionen und Gefühlen brach.“³³⁵ Ernst Bruckmüller attestiert: „Sicher, gewisse Traditionen kultureller Selbst- und Fremdbilder konnten aus dem Ständestaat und Monarchie übernommen werden, besonders die Abgrenzung zu *den* Deutschen“³³⁶. Als ein solches Beispiel lässt sich das Selbstbild der Österreicher nennen, das in einem illustrierten Jahrbuch aus dem Jahre 1930 wie folgt ausgedrückt wird:

„Österreich darf für sich das Wort ‚Xenophilie‘ (Fremdenliebe) in Anspruch nehmen. Zur ‚Xenophobie‘ (Fremdenhass) fand es niemals eine Einstellung. Das verhinderte schon von vorneherein die Veranlagung, der lebenswürdige Charakter und das zum Völkerfrieden hinneigende Naturell des echten Österreicher.“³³⁷

Augenscheinlich wird bereits in den 1930er Jahren die Vorstellung vom friedliebenden, völkerverbindenden und gastfreundlichen „echten“ Österreicher angesprochen. Gewiss dürfte in dieser Zeit ein eigenständiges österreichisches Nationsbewusstsein noch nicht weit verbreitet gewesen sein. Allerdings konnte die Zweite Republik unschwer an solche

³³² Knight, Die „Erfindung“ der österreichischen Identität, 161.

³³³ Rathkolb, Die paradoxe Republik, 36.

³³⁴ Erlass, Allgemeine Richtlinien für Erziehung und Unterricht an den österreichischen Schulen, III.

Unterrichtssprache. Angeführt in: Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien, Jg. 1945/ Stück V, hier: 14.

³³⁵ Johnson, Ambivalenzen der österreichischen Nationswerdung, 97.

³³⁶ Bruckmüller, Nation Österreich, 15.

³³⁷ V. O. Ludwig (Hg.), Das schöne Österreich (Illustrierte Jahrbücher der Verkehrswerbung, Wirtschafts und Denkmalpflege 1, Langenzersdorf 1930), XII. Zit in: Heiss, Österreich am 1. April 2000, 191.

Überlegungen anknüpfen. Beispielhaft erklärt dazu ein Erlass des Staatsamtes für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten, der in einem Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien 1945 veröffentlicht wurde:

„Hat die anmaßliche Berufung auf eine unbewiesene Auserwähltheit des deutschen Volkes zu moralischem Tiefstand ohnegleichen geführt, so muss die österreichische Jugend dazu gebracht werden, neben den Vorzügen unseres Volkscharakters, wie Liebenswürdigkeit, Höflichkeit, Versöhnlichkeit, auch die eigenen Fehler, wie allzugroße Nachgiebigkeit, Empfindsamkeit, Anschmiegsamkeit zu erkennen, und in ihr den starken Willen zu erzeugen, sie durch Festigkeit, Entschlossenheit und männliche Haltung zu überwinden.“³³⁸

Unterschwellig scheint auch eine Rechtfertigung für die Rolle Österreichs während der Ereignisse des *Anschlusses* 1938 mitzuschwingen. Die österreichische „Anschmiegsamkeit“ wird als Fehler bezeichnet und somit der mangelnde Widerstand erklärt. Dass sich ein Bekennen zur eigenständigen österreichischen Nation erst recht spät herausbildete, wurde bereits im Kapitel 2.3.2. angeführt. Etwa die Hälfte aller Österreicherinnen und Österreicher sah in den 1950er Jahren Österreich als eigenständige Nation. Rund 40 Jahre später überstieg diese Zahl schon die 90 Prozent-Marke.³³⁹

Die Nähe zu den deutschen Nachbarn ist naturgemäß durch die gemeinsame Sprache gegeben. Allerdings zeichnet sich dieses menschliche Kulturgut auch als breite Bühne für Abgrenzungen des kulturell Gleichen zum kulturell Anderen aus.

4.5.2. Die Bedeutung der Sprache

Die Inhalten einer Nation sowie deren Gestaltungsmöglichkeiten sind vielfältig. Dementsprechend kann sich eine Nation auf „angenommene Gemeinsamkeiten“³⁴⁰, wie etwa Staatlichkeit, Kultur, Religion, Sprache und Geschichte stützen, bedarf aber nicht unbedingt aller dieser Kriterien. So weist Peter Thaler darauf hin, dass gerade „von oben“ die Bestrebung gegeben war, auch über das Element der Sprache eine Trennlinie zwischen Österreich und Deutschland zu ziehen: „The architects of Austrian nation-building understood Austrian identity as fundamentally different from German identity. For some, this demarcation included the idea of linguistic separateness.“³⁴¹ Auch Ernst Bruckmüller attestiert der gemeinsamen Sprache und der dennoch bemühten unterschiedlichen Ausprägung dieser eine bedeutende Rolle: „Nationen definieren sich in Abgrenzungen. Für die Österreicher war

³³⁸ Erlass, Allgemeine Richtlinien für Erziehung und Unterricht an den österreichischen Schulen, I. Angeführt in: Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien, Jg. 1945/ Stück V, hier: 13.

³³⁹ Siehe Bruckmüller, Die Entwicklung des Österreichbewusstseins, 388.

³⁴⁰ Bruckmüller, Nation Österreich, 33.

³⁴¹ Thaler, The Ambivalence of Identity, 116–117.

für ihre eigene Nationsbildung die Abgrenzung von den Deutschen, mit denen man sich sprachlich als verwandt erfährt, am problematischsten, aber auch am wichtigsten.³⁴² Die Art und Weise, wie Sprache im Film eingesetzt wird, steckt bereits voller Informationen über das Gesamtbild, das konstruiert werden sollte.

Andrea Lang und Franz Marksteiner sehen in der Geschwindigkeit, mit der die jeweiligen Figuren sprechen, einen elementaren Baustein. Die Autoren sind der Ansicht, dass die Österreicherinnen und Österreicher bereits in der Sprechgeschwindigkeit einen gewissen Grad an Gemütlichkeit bemühen, „wobei auffällt, dass die ganz Guten (der Afrikaner und der Chinese) auch ganz langsam (= gemütlich) sprechen.“³⁴³ Diese Einschätzung geht auch mit der Einschätzung von Ines Steiner einher, dass „das ‚Fremde‘ zum ‚Eigenen‘ wird.“³⁴⁴ Eine weitere Szene, die diese Interpretation unterstreicht, ist jene, in der die „verwienerten Hochkommissare“³⁴⁵ in ihrer ersten Reaktion auf die Antrittsrede des Ministerpräsidenten auf ihre Dolmetscher verzichten und miteinander im Wiener Dialekt kommunizieren: „Schicken wir doch die Dolmetschen weg und sprechen wir Wienerisch – das können wir doch alle vier!“³⁴⁶ Die Vertreter der Alliierten sind also schon so lange im Land, dass sie sogar die Umgangssprache der Österreicherinnen und Österreicher übernommen haben.

Die Wirkung der österreichischen Ausprägung der deutschen Sprache von Beginn des Films an streichen Andrea Lang und Franz Marksteiner hervor. Besonders die Stimme von Hans Holt, der in den ersten Filmminuten als Moderator fungiert, weist einen wienerischen Einschlag aus und erlangt dadurch eine besondere Wirkung. „Holts Stimme zeichnet sich durch eine betont österreichische Färbung aus. Schon am Beginn, lang bevor der Film gut ausgeht, triumphiert das wienerische Idiom.“³⁴⁷ Die Wiener Art der Sprechens wird aber auch teilweise bewusst in Gegensatz zum kulturell Anderen gestellt. Die Szene, in der die Weltschutzpolizei in Schönbrunn landet, ist ein Beleg dafür. Über Lautsprecher verkünden die landenden Truppen: „Achtung, Achtung, Weltschutzpolizei landet! Auseinandergehen, auseinandergehen! Wir bilden eine Schutzzone! Wir riegeln mit Todesstrahlen ab. Auseinandergehen! Wer in der Todeszone bleibt, ist verloren!“ Dem gegenüber steht die Aussage eines österreichischen Polizeibeamten, der versucht etwas Ordnung in den Menschaufmarsch zu bringen: „Seid’s gscheit Leidl, gehts weiter!“³⁴⁸ In diesen wenigen

³⁴² Bruckmüller, Die Entwicklung des Österreichbewusstseins, 378.

³⁴³ Lang, Marksteiner, Ich bin der Hase, 120.

³⁴⁴ Steiner, Kostümierte Interessen, 175.

³⁴⁵ Steiner, Kostümierte Interessen, 153.

³⁴⁶ Liebeneiner, 1. April 2000, 00:09:13–00:09:20.

³⁴⁷ Lang, Marksteiner, Ich bin der Hase, 120.

³⁴⁸ Liebeneiner, 1. April 2000, 00:14:59–00:15:22.

Worten schwingt schon eine große Portion Gemütlichkeit mit, die selbst in der Wiener Exekutive Einzug gehalten zu haben scheint.

Die deutliche Unterscheidung des bundesdeutschen Deutsch vom österreichischen Deutsch wird vor allem anhand einer Nebenfigur deutlich, nämlich in der Figur des oben bereits genannten Reporters. „Die einzig wirklich auffallende Differenz, einen sprachlichen Fremdkörper, stellt das forciert bundesdeutsche Idiom eines Reporters (Hans Richter) dar.“³⁴⁹ Der als Deutscher identifizierbare Reporter sieht alles etwas anders und zeichnet sich durch sein hektisches, schnelles Sprechen aus. Allein in diesem Aspekt ergibt sich schon ein Kontrapunkt zur österreichischen Gemütlichkeit. Des Weiteren macht er durch seine Berichterstattung auch klar, dass ihm nicht allzu viel an einer genauen Darstellung der österreichischen Geschichte liegt: „Es kommt ja auf ein Jahrhundert gar nicht darauf an.“³⁵⁰ Schlussendlich verhindert auch seine Falschmeldung in den letzten Filmminuten fast ein Happy End.

Auch die Auswahl des Schauspielers für die Rolle des Ministerpräsidenten ist ein deutlicher Beleg dafür, welche bestimmende Funktion die Sprache im *Staatsfilm* einnimmt. „Josef Meinrads wienerisch gefärbtes Burgtheaterdeutsch ist eine Grundlage seines Charmes“³⁵¹. Der Ministerpräsident steht stellvertretend für die politische Elite. Doch auch das einfache Volk findet durch Kommentare aus dem Zuschauerraum, die bewusst im Dialekt gehalten sind, auch in der Ausprägung ihrer Sprache immer wieder Einlass in die Spielfilmhandlung und weiterführend in die Entwicklung eines Österreichbewusstseins. „Die Stimme des Volkes ist Dialekt“³⁵² und dieser Dialekt steht stellvertretend für den Charakter des österreichischen Menschen, welcher auch im Gegensatz zu den Deutschen gesehen wird. Dementsprechend wirkt die österreichische Prägung der deutschen Sprache als starkes Identifikationsmerkmal, nicht nur im *Österreich-Film*, sondern auch in der Entwicklung des österreichischen Nationalbewusstseins. Ernst Bruckmüller weist darauf hin, dass sowohl für Österreich als auch für Deutschland „die gemeinsame Sprache eine kulturelle Irritation“³⁵³ darstellt. Der Kinofilm „1. April 2000“ spielt bewusst mit dieser Irritation.

Die Etablierung einer österreichischen Nation war nicht zuletzt durch deren Abgrenzung zum „kulturell Anderen“ leichter möglich. Durch die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und die Manifestierung der Opferthese Österreichs als Opfermythos konnte

³⁴⁹ Lang, *Marksteiner*, Ich bin der Hase, 121.

³⁵⁰ Liebeneiner, 1. April 2000, 00:30:38–00:30:40.

³⁵¹ Lang, *Marksteiner*, Ich bin der Hase, 121.

³⁵² Lang, *Marksteiner*, Ich bin der Hase, 120.

³⁵³ Brix, *Widersprüche und Wandlungen*, 450.

insbesondere die Abgrenzung zu den Deutschen als „den Anderen“ getroffen werden, um zum einen ein Feindbild und zum anderen ein Selbstbild aufzubauen. Elemente wie sportliche Erfolge und kulturelle Leistungen sowie deutliche sprachliche Abgrenzungen, wie die Verhandlungsergebnisse rund um den EU-Beitritt Österreichs zeigten, führten dazu, dass sich Österreich schlussendlich zu einer eigenständigen Nation entwickelte.

5. Schlussbetrachtungen

Der Spielfilm „1. April 2000“ birgt eine Fülle von Analysemöglichkeiten, die nicht nur, aber vor allem für Historikerinnen und Historiker bedeutsam sind. Die in der vorliegenden Arbeit angestellten Überlegungen sind nur ein Ansatz und können um weitere Fragestellungen erweitert werden. Dem Einsatz von diversen Gedächtnisorten kommt eine beträchtliche Bedeutung zu. Im Falle des Spielfilms „1. April 2000“ belegen diese Gedächtnisorte auch die Konstruktion und Rekonstruktion eines Österreichbewusstseins am Beginn der Zweiten Republik. Solche Gedächtnisorte haben eine bestimmte Funktion. Emil Brix konstatiert, dass historische Gedächtnisorte hauptsächlich „ein kollektives Gruppenbewusstsein schaffen“³⁵⁴. Ein solches kollektives Gruppenbewusstsein sollte auch durch den *Österreich-Film* „1. April 2000“ entstehen. Die österreichische Bundesregierung erteilte den Auftrag zu diesem einzigartigen filmischen Werk und so gewährt der Spielfilm „1. April 2000“ einen Blick auf das von führenden politischen Repräsentanten vorgegebene Selbstbild von Österreich.

Anhand der Analyse bestimmter Gedächtnisorte und deren Inszenierung im *Österreich-Film* kann gezeigt werden, dass eine vorsätzliche Konstruktion eines Österreichbewusstseins seitens der Bundesregierung gewünscht und auch bewusst gesteuert wurde. Die politische Elite der jungen Zweiten Republik war geprägt von einem Österreich-Nationalismus und versuchte auch die Vorstellung einer eigenständigen österreichischen Nation in der Bevölkerung zu festigen. Eric Hobsbawm merkt hinsichtlich der Entstehung von Nationen an: „Nicht die Nationen sind es, die Staaten und Nationalismen hervorbringen, sondern umgekehrt.“³⁵⁵ In anderen Worten, der von der Bundesregierung in Auftrag gegebene *Staatsfilm* „1. April 2000“ kreiert ein erwünschtes Österreichbild und forciert somit auch eine bestimmte Sichtweise auf diese Nation. Der Film entwickelt aber auch ein neues Geschichtsbild, in dem nur positiv konnotierte Ereignisse angesprochen werden, beziehungsweise nur positiv besetzte Sichtweisen in den Film einfließen. Zur Vorgangsweise, Geschichtsbilder derart zu gestalten, wird vom Herausgeberteam zweier Bände mit dem Titel „Memoria Austriae“ präzise kommentiert:

„Es ist aber nicht die Geschichte schlechthin, die Nationen konstituiert, sondern es sind bestimmte Vorstellungen von Geschichte, bestimmte Erinnerungen an Ereignisse und Verhaltensweisen, aber auch das gemeinsame Vergessen bestimmter Geschehnisse.“³⁵⁶

³⁵⁴ Brix, Kontinuität und Wandel im öffentlichen Gedenken, 16.

³⁵⁵ Hobsbawm, Nationen und Nationalismus, 21.

³⁵⁶ Brix, Bruckmüller, Stekl, Das kulturelle Gedächtnis in Österreich, 9.

Der *Österreich-Film* „1. April 2000“ konstruiert eine Nationsgeschichte. Unter dem Deckmantel einer Filmkomödie, die sich zwischen den Genres Satire, Komödie, Science-Fiction und Politik-Film bewegt, wird einerseits die zeitgenössische politische Situation angeprangert, andererseits der Versuch gestartet, ein positives Österreichbild zu kreieren, das zu einem österreichischen Nationalbewusstsein führen soll. Um diesen Zweck zu erfüllen, werden eben nur „bestimmte Erinnerungen“ herangezogen und auf ein „gemeinsames Vergessen“ negativer Episoden gesetzt. Hannes Leidinger und Verena Moritz sehen den Spielfilm als ein Produkt seiner Zeit: „Der Streifen, der im Fundus historischer Klischees wühlte, um das Land als ‚staatsvertragsreif‘ zu präsentieren, verwies auf eine Kulturpolitik und letztlich auf ein Gesellschaftsverständnis, das auch nach 1955 auf ‚Bewährtes‘ setzte.“³⁵⁷ Der Rückblick auf Vergangenes, auf die sogenannte „goldene Zeit“ Österreichs ist deshalb nicht nur ein filmisches Kalkül, sondern aufgrund der Zeitumstände das wohl einzig mögliche Mittel gewesen, ein positives Österreichbild überhaupt zu erschaffen.

Ziel dieser Arbeit war es nicht, die Wirkung des Films hinsichtlich der Entwicklung und Ausprägung eines Österreichbewusstseins zu analysieren.³⁵⁸ „Da die Rezeptionsgeschichte von Film- wie Theateraufführungen mangels anderer Quellen meist primär Premierengeschichtsschreibung bleiben muss, kann über die tatsächliche Akzeptanz des *Österreich-Films* bei der Bevölkerung reichlich wenig ausgesagt werden.“³⁵⁹ Dennoch birgt eine genauere Betrachtung des *Österreich-Films* die Möglichkeit, einen Blick auf das Österreichbild der politischen Elite im ersten Nachkriegsjahrzehnt zu werfen. Der Spielfilm „gehört heute zur kollektiven Biografie der Zweiten Republik wie auch zur individuellen Erinnerung von nicht wenigen Österreicherinnen und Österreichern.“³⁶⁰ In seiner Funktion als kollektive Biografie der Zweiten Republik offenbart der Film einige Gedächtnisorte der österreichischen Geschichte, weshalb der *Staatsfilm* per se zu einem Gedächtnisort wurde. Als Träger der unterschiedlichen Gedächtnisorte, das schließt auch die nicht gezeigten Gedächtnisorte mit ein, agiert er überdies als Gedächtnisraum.

³⁵⁷ Hannes Leidinger, Verena Moritz, Die Republik Österreich 1918/2008. Überblick Zwischenbilanz Neubewertung (Wien 2008) 204.

³⁵⁸ Ob ein solches Unterfangen 63 Jahre nach der Premiere des Films überhaupt noch möglich ist, sei dahingestellt. Selbst wenn dies das Ziel einer Arbeit sein sollte, so wäre doch eine umfassende Studie mit Fragebögen und Quellenstudium das richtige Mittel zum Zweck, also ein Aufwand, der einer Dissertation oder gar Habilitation eher entspricht als einer Diplomarbeit.

³⁵⁹ Hochholdinger-Reiterer, Politik getarnt als Aprilscherz, 78.

³⁶⁰ Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler, Vorwort. In: Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Redaktion und Konzept), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 7–10, hier: 8.

Die Rezeptionsgeschichte und Kritik des Films wurde in dieser Arbeit außer Acht gelassen. In diesem Zusammenhang bietet die Lektüre des Artikels von Beate Hochholdinger-Reiterer zur Rezeption des *Österreich-Films* Weiterführendes an. Nur allgemein sei hier erwähnt, dass in Wien tendenziell bessere Kritiken veröffentlicht wurden als in den Bundesländern. Ferner wird der Film in den westlich orientierten Zeitungen in Österreich „meist mit wenigen Einwänden positiv oder sogar enthusiastisch rezensiert.“³⁶¹ Die Inszenierung des *Österreich-Films* „von oben“ scheint also zumindest in Österreich ein Erfolg gewesen zu sein, auch wenn es natürlich ebenso vereinzelte Kritik gegeben hat.

Die Anfangsthesen konnten in der vorliegenden Arbeit belegt werden. Für die führenden Politiker der frühen Zweiten Republik galt Österreich als Sinnbild für ein kulturell hochentwickeltes Land inmitten von Europa. Das österreichische Sendungsbewusstsein wurde beinahe schicksalhaft als ewiger – oder zumindest bereits tausendjähriger – Auftrag gesehen, ein friedliches Europa zu errichten. Maria Theresia wurde gerne als Beispiel für den prototypischen österreichischen Menschen gesehen, welcher sich insbesondere in der Abgrenzung zum stereotypischen (Preußen-)Deutschen definierte. Österreichische Eigenschaften waren demzufolge Friedfertigkeit, Freundlichkeit und Lebensfreude, die sowohl in der Konsumation des österreichischen Weines als auch in der Tanzlust, vor allem in Form des Wiener Walzers, dargestellt wurden. Ein von solchen Eigenschaften geprägter österreichischer Mensch bildete die Basis für ein österreichisches Nationalbewusstsein.

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich unter anderem mit dem Forschungsgebiet der Gedächtnisgeschichte. So kann der Film „1. April 2000“ sowohl als *Gedächtnisort* als auch als *Gedächtnisraum* gesehen werden. In seiner Funktion als Gedächtnisraum vermag der Film einen Rahmen für verschiedene andere Gedächtnisorte zu bilden. Innerhalb dieses Rahmens werden die einzelnen Gedächtnisorte gespeichert und können zum Zwecke der Analyse, Konstruktion, Rekonstruktion aber auch Dekonstruktion zu unterschiedlichen Zeiten wieder hervorgeholt werden. Dementsprechend wird auch jede Analyse unterschiedliche Ergebnisse erzielen, da sich die Sichtweise auf die Gedächtnisorte durch die jeweiligen Zeitumstände verändert. Das Konzept des Gedächtnisraumes ermöglicht es, Gedächtnisorten eine weitere Dimension zu geben und deren Zusammenspiel beziehungsweise deren Verbindungen zu erkennen oder auch deren Trennendes auszumachen. Auch nicht Erwähntes kann in Form eines neu definierten Gedächtnisorts innerhalb des Gedächtnisraumes ausgemacht werden. Den Gedächtnisorten Menschen, Mythen und Musik gilt in der vorliegenden Diplomarbeit das

³⁶¹ Hochholdinger-Reiterer, Politik getarnt als Aprilscherz, 81.

Hauptaugenmerk. Es ist jedoch kaum möglich, jeden dieser Gedächtnisorte für sich alleine zu betrachten. Erst deren Zusammenspiel, die Überlappungen und die damit verbundenen Wechselwirkungen zeigen, in welcher Art und Weise das Österreichbild in der Nachkriegszeit konstruiert wurde.

Der *Staatsfilm* „1. April 2000“ ist zweifelsohne auch ein besonderes Kuriosum der österreichischen Zeitgeschichte. „Aus der Distanz eines halben Jahrhunderts betrachtet, ist der Film nun selbst schon Teil der Geschichte der damals noch jungen Zweiten Republik geworden.“³⁶² Eine Art zusammenfassende Beurteilung des Films durch Regina Bendix lässt erahnen, wie erfolgreich dieses cineastische Projekt schlussendlich doch war:

„Im 1. April 2000 mimen Filmschauspieler Film- und Bühnenschauspieler, die Geschichte glorifizieren, und sie tun dies mit Bravado und Augenzwinkern – in vollem Bewusstsein, dass das, was sie tun, nur eine in verschönernden Glanz getauchte Vergangenheit darstellt. Die hierdurch gewonnene ironische Distanz zur ‚realen‘ Geschichte und Gegenwart ist vielleicht das ‚Österreichischste‘ des 1. April 2000.“³⁶³

Die Schweizer Ethnologin setzt zwar den Begriff „Österreichischste“ unter Anführungszeichen, sie anerkennt dennoch eine österreichische Eigenart, die sich von anderen Nationen absetzt und sich in Ironie und Humor ausmachen lässt. Somit wirken die in dem von der Bundesregierung in Auftrag gegebenen Film eingesetzten Gedächtnisorte Menschen, Mythen und Musik in Form von Österreichbildern, welche über ein halbes Jahrhundert nach der Premiere des *Österreich-Films* „1. April 2000“ immer noch weiter tradiert werden.

Der Spielfilm „1. April 2000“ markiert einen herausragenden Punkt in der Etablierung des österreichischen Nationalbewusstseins. Der politisch brisante Plot des Films entzündet ein Feuerwerk an Klischees und Stereotypen über Österreich und seine Geschichte. Die Fiktion des Films hat sich durch den österreichischen Staatsvertrag 1955 überholt. Die Österreichbilder und das österreichische Nationalbewusstsein, welches der Film darzustellen versucht, werden aber in Teilen heute noch bemüht.

³⁶² Fremuth-Kronreif, *Der ‚Österreich-Film‘*, 57.

³⁶³ Bendix, *Der Kongress tanzt*, 308.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Literaturverzeichnis

- Ardelt*, Rudolf G.; *Gerbel*, Christian (Hg.): Österreichischer Zeitgeschichtetag 1995. Österreich – 50 Jahre Zweite Republik (Innsbruck/Wien 1997).
- Assmann*, Aleida: Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften. In: Hanno *Leowy*, Bernhard *Moltmann* (Hg.), Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung (Frankfurt 1996) 13–30.
- Assmann*, Aleida: Das Gedächtnis der Orte. In: Ulrich *Borsdorf*, Heinrich Theodor *Grütter* (Hg.), Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätten, Museum (Frankfurt/New York 1999) 59–77.
- Assmann*, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München ⁵2005).
- Beckermann*, Ruth; *Blümlinger*, Christa (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996).
- Bendix*, Regina; Der Kongress tanzt: Assoziationen zu einem Aprilscherz. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 299–309.
- Bled*, Jean Paul: Franz Joseph. „Der letzte Monarch der alten Schule“ (Wien/Köln/Graz 1988).
- Borsdorf* Ulrich; *Grütter*, Heinrich Theodor (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätten, Museum (Frankfurt/New York 1999).
- Brix*, Emil: Kontinuität und Wandel im öffentlichen Gedenken in den Staaten Mitteleuropas. In: Emil *Brix*, Hannes *Stekl* (Hg.), Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa (Wien/Köln/Weimar 1997) 13–21.
- Brix*, Emil; *Stekl*, Hannes (Hg.): Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa (Wien/Köln/Weimar 1997).
- Brix*, Emil: Widersprüche und Wandlungen im Österreichbewusstsein der Zweiten Republik. In: Robert *Kriechbaumer* (Hg.), Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Die Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von innen (Die Geschichte der österreichischen Bundesländer Sonderband I, Wien/Köln/Weimar 1998) 449–466.
- Brix*, Emil; *Bruckmüller*, Ernst; *Stekl*, Hannes (Hg.): Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten (Wien 2004).
- Brix*, Emil; *Bruckmüller*, Ernst; *Stekl*, Hannes: Das kulturelle Gedächtnis in Österreich. Eine Einführung. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten (Wien 2004) 9–25.
- Brix*, Emil; *Bruckmüller*, Ernst; *Stekl*, Hannes (Hg.): Memoria Austriae II. Bauten, Orte, Regionen (Wien 2005).
- Bruckmüller*, Ernst: Nation Österreich. Kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse (Studien zu Politik und Verwaltung 4, Wien/Köln/Graz ²1996).
- Bruckmüller*, Ernst: Die Entwicklung des Österreichbewusstseins. In: Robert *Kriechbaumer* (Hg.), Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Die Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von innen (Die Geschichte der österreichischen Bundesländer Sonderband I, Wien/Köln/Weimar 1998) 369–396.
- Bruckmüller*, Ernst (Hg.): Wiederaufbau in Österreich 1945–1955. Rekonstruktion oder Neubeginn? (Wien 2006).
- Cargnelli*, Christian: Josef Meinrads Anfänge im österreichischen Film. In: Julia *Danielczyk* (Hg.), Josef Meinrad. Der ideale Österreicher (Wien 2013) 139–163.

- Cole*, Laurence: Der Habsburger Mythos. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 473–504.
- Cozarinsky*, Edgardo: „1. April 2000“ in Buenos Aires. In: Ruth *Beckermann*, Christa *Blümlinger* (Hg.), *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996) 377–383.
- Danielczyk*, Julia (Hg.): *Josef Meinrad. Der ideale Österreicher* (Wien 2013).
- Dopsch*, Heinz; *Brunner*, Karl; *Weltin*, Maximilian: *Die Länder und das Reich. Der Ostalpenraum im Hochmittelalter (Österreichische Geschichte 1122-1278, Wien 1999)*.
- Foucault*, Michel; *Miskowiec*, Jay: Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16, H. 1 (1986) 22–27.
- François*, Etienne; *Siegrist*, Hannes; *Vogel*, Jakob (Hg.): *Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert* (Göttingen 1995).
- Fremuth-Kronreif*, Barbara: Der ‚Österreich-Film‘. Die Realisierung einer Idee. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. *Edition Film und Text 2* (Wien 2000) 11–71.
- Frölich-Steffen*, Susanne: *Die österreichische Identität im Wandel (Studien zur politischen Wirklichkeit 15, Wien 2003)*.
- Frölich-Steffen*, Susanne: „Nationbuilding“ in Österreich: Versöhnung von Austriazismus und Pangermanismus im Zuge der EU-Mitgliedschaft. In: Helmut *Kramer*, Karin *Liebhart*, Friedrich *Stadler* (Hg.), *Österreichische Nation – Kultur – Exil und Widerstand. In memoriam Felix Kreissler (Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung 6, Wien/Berlin 2006)* 53–68.
- Fuchs*, Christoph: 1. April 2000. Wolfgang Liebeneiner (1952) (Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute, Sonderlieferung, Wien 2003).
- Gehler*, Michael: „... eine grotesk überzogene Dämonisierung eines Mannes...“. Die Waldheim-Affäre 1986–1992. In: Michael *Gehler*, Hubert *Sickingner* (Hg.), *Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim* (Wien ²1996) 614–665.
- Gehler*, Michael; *Sickingner* Hubert (Hg.): *Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim* (Wien ²1996).
- Grisold*, Andrea: „Die Sonne scheint für alle gleich ...“. Notizen zu meinem Lieblingsfilm. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. *Edition Film und Text 2* (Wien 2000) 311–325.
- Halbwachs*, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer* (Berlin/Neuwied 1966).
- Hanisch*, Ernst: Reastrifizierung in der Zweiten Republik und das Problem eines österreichischen Nationalismus. In: Lutz *Musner*, Gotthart *Wunberg*, Eva *Cescutti* (Hg.), *Gestörte Identitäten? Eine Zwischenbilanz der Zweiten Republik. Ein Symposium zum 65. Geburtstag von Moritz Csáky* (Innsbruck/Wien/München/Bozen 2002) 27–34.
- Hein*, Jürgen (Hg.): *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler* (Stuttgart 2005).
- Heiß*, Gernot: 950 Jahre Ostarrichi: historische Sinnbildung 1946. In: Rudolf G. *Ardelt*, Christian *Gerbel* (Hg.), *Österreichischer Zeitgeschichtetag 1995. Österreich – 50 Jahre Zweite Republik* (Innsbruck/Wien 1997) 147–152.
- Heiss*, Gernot: Österreich am 1. April 2000, In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. *Edition Film und Text 2* (Wien 2000) 187–207.
- Heiss*, Gernot: Österreich am 1. April 2000 – das Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftstraum von 1952. In: Ernst *Bruckmüller*, (Hg.), *Wiederaufbau in Österreich 1945–1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?* (Wien 2006) 102–124.
- Hobsbawm*, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780* (Frankfurt am Main ³2005).

- Hochholdinger-Reiterer*, Beate: Politik getarnt als Aprilscherz. Zur Rezeption des Österreich-Films 1. April 2000. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 73–111.
- Hochholdinger-Reiterer*, Beate: Scherz, Sexismus, Sciencefiction. 1. April 2000 – ein Staat inszeniert Geschichte. In: *Maske und Kothurn* 49, H. 3–4 (2003) 179–192.
- Jeismann*, Michael; *Ritter*, Henning (Hg.): Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus (Reclam Bibliothek 1466, Leipzig 1993).
- Johnson*, Lonnie R.: Ambivalenzen der österreichischen Nationswerdung. In: Helmut *Kramer*, Karin *Liebhart*, Friedrich *Stadler* (Hg.), Österreichische Nation – Kultur – Exil und Widerstand. In memoriam Felix Kreissler (Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung 6, Wien/Berlin 2006) 93–102.
- Johnston*, William M.: Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs (Studien zu Politik und Verwaltung 94, Wien/Köln/Graz 2010).
- Kieninger*, Ernst; *Langreiter*, Nikola; *Loacker*, Armin; *Löffler*, Klara (Redaktion und Konzepte): 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000).
- Knight*, Robert: Die „Erfindung“ der österreichischen Identität am Beispiel der Erziehungspolitik. In: Rudolf G. *Ardelt*, Christian *Gerbel* (Hg.), Österreichischer Zeitgeschichtetag 1995. Österreich – 50 Jahre Zweite Republik (Innsbruck/Wien 1997) 159–163.
- Kramer*, Helmut; *Liebhart*, Karin; *Stadler*, Friedrich (Hg.): Österreichische Nation – Kultur – Exil und Widerstand. In memoriam Felix Kreissler (Emigration – Exil – Kontinuität. Schriften zur zeitgeschichtlichen Kultur- und Wissenschaftsforschung 6, Wien/Berlin 2006).
- Kriechbaumer*, Robert: Von der Illegalität zur Legalität. Die ÖVP im Jahr 1945. Politische und geistesgeschichtliche Aspekte des Entstehens der Zweiten Republik (Wien 1985).
- Kriechbaumer*, Robert (Hg.): Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Die Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von innen (Die Geschichte der österreichischen Bundesländer Sonderband I, Wien/Köln/Weimar 1998).
- Landwehr*, Achim; *Stockhorst*, Stefanie: Einführung in die Europäische Kulturgeschichte (Paderborn/München/Wien/Zürich 2004).
- Lang*, Andrea; *Marksteiner*, Franz: Ich bin der Hase. Stimmen, Stars und Schauspieler in 1. April 2000. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 113–131.
- Leidinger*, Hannes; *Moritz*, Verena: Die Republik Österreich 1918/2008. Überblick Zwischenbilanz Neubewertung (Wien 2008).
- Leowy*, Hanno; *Moltmann*, Bernhard (Hg.): Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung (Frankfurt 1996).
- Leser*, Norbert: Genius Austriacus. Beiträge zur politischen Geschichte und Geistergeschichte Österreichs (Wien/Köln/Graz ²1986).
- Liessmann*, Konrad Paul: Laudatio zur Verleihung des Österreichischen Staatspreises für Kulturpublizistik an Robert Menasse am 12. Mai 1999. In: Robert *Menasse*, Dummheit ist machbar. Begleitende Essays zum Stillstand der Republik (Wien 1999) 153–160.
- Liessmann*, Konrad Paul: Topoi. Konturen einer politischen Mythologie. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten (Wien 2004) 194–218.

- Loacker, Armin*: Das offizielle Österreich dreht einen Film. Ein Resümee zum Staatsfilm 1. April 2000. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 343–362.
- Melichar, Peter*: Die Gemütlichkeit oder der Wille zur Abstraktion. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 271–300.
- Mellacher, Karl*: Das Lied im österreichischen Widerstand. Funktionsanalyse eines nichtkommerziellen literarischen Systems (*Materialien zur Arbeiterbewegung* 44, Wien 1986).
- Menasse, Robert*: Dummheit ist machbar. Begleitende Essays zum Stillstand der Republik (Wien 1999).
- Mitterauer, Michael*: Bedeutsame Orte. Zur Genese räumlicher Bezugspunkte österreichischer Identität. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Memoria Austriae II. Bauten, Orte, Regionen* (Wien 2005) 19–39.
- Moser, Karin*: „Exzentrisch – wahrhaftig – österreichisch“: Josef Meinrads Filmrollen. In: Julia *Danielczyk* (Hg.), *Josef Meinrad. Der ideale Österreicher* (Wien 2013) 245–281.
- Musner, Lutz*; *Wunberg, Gotthart*; *Cescutti, Eva* (Hg.): Gestörte Identitäten? Eine Zwischenbilanz der Zweiten Republik. Ein Symposium zum 65. Geburtstag von Moritz Csáky (Innsbruck/Wien/München/Bozen 2002).
- Mutschlechner, Martin*: Schloss Schönbrunn (Die geheime Geschichte Österreichs Kulturdenkmäler 2, Wien/Graz/Klagenfurt 2012).
- Nora, Pierre*: Das Abenteuer der *Lieux de mémoire*. In: Etienne *François*, Hannes *Siegrist*, Jakob *Vogel* (Hg.), *Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert* (Göttingen 1995) 83–92.
- Nora, Pierre* (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs* (München 2005).
- Nora, Pierre*: Das Zeitalter des Gedenkens. In: *Pierre Nora* (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs* (München 2005) 543–575.
- Palm, Michael*: Die Geburt der Nation aus dem Geiste der Operette. Musikalische Rhetorik am 1. April 2000. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 133–147.
- Puluj, Christian*: In der Kinderstube der Nation oder: Wie wir lernen sollten, die Republik zu lieben. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 209–224.
- Rathkolb, Oliver*: Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005 (Wien 2005).
- Reiterer, Albert F.* (Hg.): *Nationen und Nationalbewusstsein in Österreich. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung* (Wien 1988).
- Reiterer, Albert F.*: *Die unvermeidbare Nation. Ethnizität, Nationalität und nachnationale Gesellschaft* (Frankfurt am Main/New York 1988).
- Renan, Ernest*: Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882. In: Michael *Jeismann*, Henning *Ritter* (Hg.), *Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus* (Reclam Bibliothek 1466, Leipzig 1993) 290–311.
- Steiner, Ines*: Kostümierte Interessen. Österreichische Identität als Travestie in Wolfgang Liebeneiners 1. April 2000. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. Edition Film und Text 2 (Wien 2000) 149–186.

- Suppanz*, Werner: Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik (Böhlaus Zeitgeschichtliche Bibliothek 34, Wien/Köln/Weimar 1998).
- Suppanz*, Werner: Maria Theresia. Topoi und Inszenierungen. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 26–47.
- Szabó-Knotik*, Cornelia: Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik. Musik als Inhalt und Praxis. In: Emil *Brix*, Ernst *Bruckmüller*, Hannes *Stekl* (Hg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten* (Wien 2004) 243–270.
- Thaler*, Peter: *The Ambivalence of Identity. The Austrian Experience of Nation-building in a Modern Society* (West Lafayette, Indiana 2001).
- Veigl*, Hans: Hinter den Spiegeln: österreichische Identität. Zwischen Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn. Bemerkungen zur Konstituierung nationalen Selbstgefühls. In: Ernst *Kieninger*, Nikola *Langreiter*, Armin *Loacker*, Klara *Löffler* (Redaktion und Konzepte), 1. April 2000. *Edition Film und Text 2* (Wien 2000) 225–298.
- Vocelka*, Karl: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik* (Graz/Wien/Köln 2000, Taschenbuchausgabe ⁵09/2002).
- Zöllner*, Erich: *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wien ⁷1984).

Filmographie

- Liebeneiner*, Wolfgang: 1. April 2000 (Wien Film 1952). Erschienen in der Reihe „Der österreichische Film“. *Edition Der Standard*. (Hg. von Hoanzl und filmarchiv austria 2006).
- Maragh-Ablinger*, Renate: (Produktion durch das Film Archiv Austria): 1952. Österreichische Wochenschauen (100 minütige DVD-Version, 61-minütiger Hauptfilm, Wien 2005).

Gedruckte (zeitgenössische) Quellen

- Erllass des Staatsamtes für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten vom 3. September 1945, Zl. 4690/IV/45, Allgemeine Richtlinien für Erziehung und Unterricht an den österreichischen Schulen. Angeführt in: *Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien*, Jg. 1945/ Stück V, ausgegeben am 1. November 1945, 13–19.
- Figl*, Leopold: Was ist Oesterreich? In: *Österreichische Monatshefte. Blätter für Politik*, Jahrgang 1 Heft 3 (Wien 1945) 89–91.
- Fischer*, Ernst: Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters. In: *Schriftenreihe „Neues Österreich“*, H. 2 (Wien 1945).
- Renner*, Karl: 950 Jahre Österreich. Rede des Bundespräsidenten Dr. Karl Renner anlässlich des Festaktes am 22. Oktober 1946 (Österreichische Staatsdruckerei Wien 1946).
- Marboe*, Ernst: yes, oui, o.k., njet. (Wien 1954).
- Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien*, Jg. 1945/ Stück V, ausgegeben am 1. November 1945.

Anhang

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe und nur unter Zuhilfenahme der ausgewiesenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch ähnlicher Form einer anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 2015

Andreas Burz

Abkürzungsverzeichnis

EU:	Europäische Union
Fessel-GfK:	Gesellschaft für Konsum-, Markt- und Absatzforschung
FPÖ:	Freiheitliche Partei Österreichs
KPÖ:	Kommunistische Partei Österreich
ÖVP:	Österreichische Volkspartei
SPÖ:	Sozialistische Partei Österreich
VdU:	Verband der Unabhängigen

Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Nationswerdung Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg auseinander. Anhand einer Analyse des von der österreichischen Bundesregierung in Auftrag gegebenen Spielfilms „1. April 2000“ erfolgt eine Dekonstruktion der Selbstbilder, die in der Nachkriegszeit „von oben“ verbreitet wurden. Mittels gezielt ausgewählter Gedächtnisorte wird gezeigt, wie ein österreichisches Nationalgefühl und positive Österreichbilder aufgebaut wurden, während die Zeit des Nationalsozialismus und die Rolle Österreichs in dieser keinerlei Berücksichtigung fanden. Um der speziellen Funktion, die der Spielfilm mit sich bringt, Geltung zu tragen, wird der Begriff *Gedächtnisraum* eingeführt. Auch auf die Ausprägung des „typisch“ Österreichischen als Abgrenzung vom „typisch“ Deutschen wird eingegangen. Im ersten Teil erfolgt ein Abriss über die Hintergründe und die Spielfilmhandlung. Der zweite Teil beschäftigt sich mit den Begriffsdefinitionen rund um Gedächtniskultur, dem Medium Film als Gedächtnisort und dem Begriff der österreichischen Nation. Der dritte Teil bespricht Schriften dreier führender Politiker und deren Österreichbilder, um die historischen Rahmenbedingungen zu klären. Im vierten Teil erfolgt schließlich die Analyse des Spielfilms anhand ausgewählter Gedächtnisorte. Die Arbeit weist nach, in welcher Form der Spielfilm „1. April 2000“ die Etablierung eines österreichischen Nationalbewusstseins „von oben“ offenbart.

Schlagwörter: 1. April 2000, Österreichbewusstsein, Gedächtnisorte, Gedächtnisraum, Österreichbilder, österreichische Nation

Abstract English

This paper deals with the *nationbuilding* of Austria after World War II. This analysis of a film commissioned by the Austrian government called “1. April 2000” allows the deconstruction of Austrian self-perception in the 1950s. By means of specifically selected *Gedächtnisorte*, the paper shows the construction of an Austrian nation. In order to account for the special feature that is carried by the film, the term *Gedächtnisraum* is introduced. Furthermore, the expression of the “typical” Austrian as a demarcation from the “typical” German is discussed. The first part focuses on the plot and the backgrounds of the film, while the second part tackles definitions in the field of *Gedächtnisgeschichte*, the medium of film as a *Gedächtnisort* and the concept of the Austrian nation. The third part contains a historical contextualization in which writings of three political leaders and their images of Austria are discussed. The fourth part finally deals with the analysis of the film based on selected *Gedächtnisorte*. On the whole, the thesis shows that the film “1. April 2000“ provides evidence for the establishment of an Austrian national consciousness distributed “from above” in post-war Austria.

Keywords: 1. April 2000, Austrian nation building, Austrian self-perception, *Gedächtnisorte*, *Gedächtnisraum*

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Andreas Burz

Geburtsdatum : 04. Dezember 1989

Staatsbürgerschaft: Österreich

Derzeitiger Wohnort: Wien

Schulbildung

09/2000 – 06/2008: Bundesgymnasium Tanzenberg (Kärnten)

06/2008: Abschluss (Matura mit Auszeichnung)

Studienverlauf

03/2009 – 03/2015: Lehramtsstudium

Erstfach: Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Zweitfach: Unterrichtsfach Englisch

Studienschwerpunkte

- Österreichische Geschichte
- Gedächtnisgeschichte
- Drama in language teaching

Auslandsaufenthalt

10/2013 – 05/2014: Sprachassistent am York College (Großbritannien)