

Antisemitismus und der Nachkriegsfilm in Österreich

Klaus Davidowicz

Das Erbe der Wien-Film

Als die drei österreichischen Filmstudios nach dem Zweiten Weltkrieg ihre ersten Projekte planten, standen sie, ähnlich wie in Deutschland, vor dem Problem, wie so ein filmischer Neubeginn in der Trümmerlandschaft überhaupt aussehen sollte und wie man eine Filmsprache entwickeln könnte, die sich deutlich vom Filmschaffen während des Dritten Reiches unterscheiden würde. So kann man in den ersten Filmen aus Deutschland die damals aktuellen Strömungen wie den italienischen Neo-Realismus oder den amerikanischen Film Noir wiederfinden, aber auch Kontinuitäten zum Nazi-UFA-Stil. Genauso wie man sich in frühen Produktionen aus Ost (z. B. Kurt Maetzig's *Ehe im Schatten*, 1947) und West (z. B. Eugen Yorks *Morituri*, 1948) sehr wohl auch mit der Shoah und dem Nationalsozialismus befasste, gab es auch im Österreich der Besatzungszeit vier Produktionen, die sich diesen Themen stellten. Ab den 1950er Jahren wurde überhaupt der Darstellung jüdischer Lebenswelten großflächig ausgewichen. Außer in Literaturverfilmungen nach Joseph Roth oder Arthur Schnitzler wie Michael Kehlmanns *Hiob* (ORF 1978) und Karin Brandauers *Der Weg ins Freie* (ORF 1982), in denen zuweilen jüdisches Leben in der Habsburgerzeit bzw. der Zwischenkriegszeit thematisiert wurde, blieb das Judentum auf österreichischen Leinwänden und Bildschirmen meist eine Leerstelle. Auch die Shoah wurde erst wieder durch Axel Cortis Trilogie *Wohin und zurück* (ORF 1982–1986) oder Wolfgang Glucks *38 – Auch das war Wien* (1987) aufgegriffen. Erst 2002 sollte mit Robert Schindels und Lukas Stepaniks *Gebürtig* ein österreichischer Film gedreht werden, der sich mit dem zeitgenössischen Judentum auseinandersetzt. Bezeichnenderweise sind drei der vier Produktionen aus den 1940er Jahren bis heute weder auf VHS noch auf DVD erschienen, während der vierte und schwächste von ihnen, Karl Hartls *Der Engel mit der Posaune*, heute zu einem viel geliebten österreichischen Klassiker geworden ist.

Der Film vermeidet eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und unterstützt den Mythos von Österreich als erstes Opfer Hitlers. Um zu verstehen, wie dieser Film die Tradition der Wien-Film-Produktionen des Dritten Reichs nahezu ungebrochen fortsetzt und dadurch auch das nachfolgende Spielfilmschaffen geprägt hat, muss man kurz die Wien-Film und ihre Rolle während des Dritten Reichs betrachten.

Zu keiner Zeit wurde dem Film eine größere propagandistische Kraft zugesprochen. Filmkultur in der NS-Zeit bedeutete eine geschickte Kombination von Unterhaltung mit der Vermittlung politischer Inhalte. Zwischen 1933 und 1945 wurden rund 1 200 deutschsprachige Filme produziert, etwa ein Viertel davon wurde nach Kriegsende von den Alliierten verboten. Mehr als 40 Filme, die von der deutschen Murnau-Stiftung verwahrt und verwaltet werden, sind nur unter bestimmten, eingeschränkten Bedingungen für die Öffentlichkeit zugänglich. Die Beschränkung dieser rassistischen, demagogischen und kriegsverherrlichenden Werke erscheint legitim, gerade in Zeiten, in denen Rechtsgesinnte wieder auf die Straße gehen.

Das Nazi-Regime erkannte den Wert der Medien für seine Zwecke sehr schnell. Den Filmen wurde besondere Aufmerksamkeit geschenkt, man konnte auf vorkfascistische Tendenzen aufbauen: antisemitische Stereotype, Fremdenfeindlichkeit und den deutschen Heldenmythos, die alle schon vor 1933 vorhanden waren. Mittels neuer und moderner Technik wurde eine Bildsprache entwickelt, die Rassismus, extremen Nationalismus, Militarismus und Körperkult unter der Einbindung von historischem Material verknüpft. Die Ausrichtung auf eine rassistische und völkische Propaganda galt für die UFA ebenso wie für die Produktionen der Wien-Film ab 1938. Eine Vereinheitlichung der Befugnisse der Filmproduktionen fand bereits vor 1938 statt, als im Juli 1936 ein Filmabkommen zwischen Deutschland und Österreich geschlossen wurde; zu beachten ist der Ausschluss jüdischer Filmschaffender aus Österreich in diesem Abkommen.

Die Wien-Film wurde 1938 durch den Zusammenschluss der österreichischen Filmgesellschaften gegründet und wurde außerordentlich erfolgreich. 50 Filme wurden unter dem Produktionschef Karl Hartl zwischen 1939 und 1945 gedreht, darunter acht, die nach dem Krieg als so genannte „Überläufer“ gezeigt wurden. Man nennt sie so, da sie noch während des Dritten Reichs produziert wurden, aber erst nach dessen Untergang in den Kinos gezeigt, bzw. fertig gestellt wurden. Es wird gerne übersehen, dass die Wien-Film eine von den Nazis gegründete Institution war, der zahlreiche Enteignungen und

Vertreibungen jüdischer Filmschaffender vorausgegangen waren. Gemäß der Wien-Film ist Goebbels' Devise für diese Filme gewesen, das darzustellen, was „gemütvoll“ sei. Die Wien-Film sollte das Hollywood der Ostmark werden, eine ideologische Fabrik der Illusionen, die programmatisch bessere Welten produzierte und gleichzeitig die Zuschauer auf NS-Ideologie, die Volksgemeinschaft und die Ausgrenzung und Vernichtung des jüdischen Volkes einschwor. Große Teile des deutschsprachigen Films wurden gemäß dem Motto „Propaganda durch Unterhaltung“ produziert. So wollte Goebbels, dass die Filme aus Wien leichte Komödien und Operetten sein sollten. Der Rückgriff auf die Zeit der Habsburger war dabei gewünscht. Dies war eine Gratwanderung. Auf der einen Seite sollten diese Filme ja den „Anschluß“ untermauern, auf der anderen Seite sollten sie österreichische Elemente beinhalten. So haben viele dieser Produktionen, vor allem die Filme von Willi Forst, auch mit ihrem Einsatz österreichischer Dialekte einen Hauch von Subversion. Direktes subversives Kino, wie es im Deutschen Reich noch mit Reinhold Schünzels *Amphitryon – Aus den Wolken kommt das Glück* (1935) gegeben hatte, wird man bei der Wien-Film vergeblich suchen. Schünzel parodierte ganz offen Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* und die NS-Architektur, Machthaber und Geschlechterrollen im Dritten Reich, er ironisierte Autoritäten und Militarismus. . Anfang der 90er Jahre begann Karsten Witte verstärkt die propagandistischen Elemente in den sogenannten „Unterhaltungsfilm“ zu erforschen und kam zu dem Schluss, dass es im Dritten Reich keine „harmlosen“ Spielfilme gab. Selbst in Komödien wurden Idealtypen der arischen, spezifischen Männer- und Frauenrollen eingeführt und Parallelwelten konstruiert. Die Studios produzierten Filme, die in Übereinstimmung mit UFA und Wien-Film ein Millionenpublikum erreichen und gleichzeitig den Erwachsenen, vor allem aber der Jugend, politische Ideen des Nationalsozialismus vermitteln sollten. Die nationalistische Geschichtsauffassung, die Verherrlichung des „Deutschtums“ und die Beschwörung eines großdeutschen Reiches wurden kombiniert mit den Bildern rassistischer und antisemitischer Demagogie, mit Militarismus und dem Kitsch, der die Durchhaltekraft stärken sollte. Nicht alle diese Filme wirken auf den ersten Blick wie Propagandafilme. Wichtig waren aber die Bedingungen, unter denen ein Spielfilm gezeigt wurde, und die Wochenschauen, die vor dem eigentlichen Film gezeigt wurden, waren Teil der Vorführung, manchmal ergänzt durch einen historischen Film oder eine „Dokumentation“. Politik und Berichterstattung über Sport, Wirtschaft, Kultur etc., die die Rolle Deutschlands in der Welt illustrierte, betteten den Spielfilm in ein neues kulturelles und nationales Selbstverständnis ein. Eine

Betrachtung dieser Spielfilme ohne diesen gesellschaftlichen und filmspezifischen Kontext könnte hinsichtlich ihrer propagandistischen Bedeutung irreführend sein.

In dem Studio mit dem hübschen Violinechlüssel als Symbol wurden allein vier reine Propaganda-Spielfilme produziert, von denen drei zu den übelsten Machwerken des filmischen Antisemitismus gehören. Heinz Helbig's *Leinen aus Irland* (1939) nimmt die filmische Struktur von Veit Harlans *Jud Süß* (1940) vorweg. So wie der Film *Jud Süß* den NS-Antisemitismus rückwirkend in der deutschen Geschichte verankern sollte, war die Wiener Produktion *Leinen aus Irland* ein Versuch, die jüdische Bevölkerung in der Habsburgmonarchie zum Sündenbock für alle wirtschaftlichen Probleme und Krisen zu machen. Der Film knüpft an die überkommenen antijüdischen Vorurteile an, versucht die Integration und Gleichstellung der Juden grundsätzlich in Frage zu stellen und lebt von traditionellen antisemitischen Lügen. Siegfried Breuer spielt den skrupellosen Geschäftsmann Kuhn, der eigentlich aus dem jüdischen Ghetto von Krotoschin stammt und richtig Cohn heißt. Ähnlich wie später *Jud Süß* passt er sich chamäleonartig an die Umgebung an, unterdrückt die Bevölkerung und giert nach der „arischen Braut“ Lily (Irene von Meyendorff), die hier zusammen mit Franz Goll (Rolf Wanka) die saubere arische Gegenwelt bildet. In der Darstellung Kuhns und seines Onkels Sigi Pollak (Fritz Imhoff) werden alle gängigen rassistischen Stereotypen aufgeföhren, vom Jiddeln bis zur Hakennase. Am Ende fliegt zwar der Plan Kuhns dank des arischen Saubermanns Goll auf, aber die beiden bösen Juden-Buben können es sich natürlich richten und machen sich auf nach New York. Nicht nur Breuer, sondern auch andere Akteure dieses Films werden später nahtlos ihre Karriere im österreichischen Nachkriegsfilm fortsetzen – wie Otto Tressler in den *Sissi*-Filmen, oder auch Oskar Sima oder Oskar Werner. Ein weiterer Propagandafilm der Wien-Film war *Wien 1910* von E. W. Emo über die letzten Tage des bis heute umstrittenen Wiener Bürgermeisters Karl Lueger (Rudolf Forster). Die Juden Wiens werden hier als Stürmer-Karikaturen präsentiert, die sich darüber freuen, dass der „Judenfresser abkratzt“. Rudolf Forster setzt sein unbestritten großes künstlerisches Können ein, wodurch eine seiner Szenen nahezu dämonisch wirkt, in der seine Rolle anhand ihrer Bürgermeisterkette einer Gruppe von Kindern über die Wiener Bezirke erzählt. Zum zweiten Bezirk meint er: „Da wohnt viel Geld, schweres jüdisches Geld und beim jüdischen Geld da wohnt der Neid, die Habsucht, der Hass und alle sieben Todsünden.“ Schließlich fällt die Kette herunter und reißt symbolisch genau zwischen dem ersten und zweiten Bezirk ausein-

ander – zwischen dem Staat und den Juden. Heinrich George, der in fast jedem wichtigen Nazi-Propagandafilm mitgespielt hat, gibt hier den berüchtigten Antisemiten Georg Schönerer. O. W. Fischer spielt hier den antisemitischen Schönerer-Anhänger Karl Lechner, der mit dem Satz „Die Juden haben hier gar nichts zu reden!“ den jüdischen Politiker Victor Adler (Herbert Hübner) im Parlament ohrfeigt. Emo wird nach Kriegsende weiter Komödien mit Hans Moser oder Theo Lingen inszenieren und ein österreichischer Superstar werden. Der berüchtigtste Wiener Propagandafilm war Gustav Ucickys *Heimkehr* (1941) mit einer ganzen Reihe österreichischer Stars wie Paula Wessely und Attila Hörbiger. Über diesen Film ist sehr viel gearbeitet worden, da er seinen brutalen Juden- und Polenhass mit einer schauspielerischen Überzeugung präsentiert, die noch heute erschreckend ist. Die typische Spiegelung vieler Nazi-Propagandastreifen, in der man den Juden oder Polen, Briten etc. vorwirft, was die Nazis tatsächlich selbst getan haben, wird hier auf die Spitze getrieben. Immer wieder wird Wesselys Rede zitiert, in der sie von Deutschland träumt, aber die kleinen beiläufigen Sätze sind von einer genauso erschütternden Wirkung. So spricht sie als Edel-Arierin zu einer jüdischen Stürmer-Karikatur als Händler: „Sie wissen ja, wir kaufen nicht bei Juden ein“, mit ihrem beliebten Timbre in der Stimme, das einem das Gruseln lehrt.

Ein Neuanfang?

Nach 1945 gab es filmisch keinen wirklichen Neuanfang in Österreich. Nur wenige Vertriebene kehrten zurück und aus den Schauspielern der Nazi-Zeit wurden wieder „österreichische Darsteller“, wie etwa Maria Andergast, Rudolf Pack, Hans Holt, Attila Hörbiger, O.W. Fischer, Susi Nicoletti, Paula Wessely, Paul Hörbiger, Ewald Balsler, Hilde Krahl, Erik Frey, Oskar Werner und andere. Man verdrängte, vergaß und arbeitete weiter und fand sich in einer Kontinuität wieder, in der man nur schwer einen Unterschied zwischen *Meine Tochter lebt in Wien* (1940) und *Um eine Nasenlänge* (1949) ausmachen kann.

Vor allem in den Filmen, die nach dem Staatsvertrag von 1955 gedreht worden sind, wird nicht nur durch dieselben Akteure, sondern auch durch die Bildsprache nahezu nahtlos an die Zeit der Wien-Film angeschlossen – es dominieren neben den Komödien die Heimatfilme bzw. verkitschte Glorifizierungen der Habsburgerzeit. Filme wie *Mariandl* (1961) oder *Sissi* (1955) entführten die Zuschauer in vermeintlich heile Welten. Die Shoah war eine filmische Tabuzone.

Es gibt frühe Versuche, sich vom Erbe der Wien-Film zu distanzieren. Rudolf Steinboecks *Das andere Leben* (1948), Paul Mays *Duell mit dem Tod* (1949) und G. W. Pabsts *Der Prozess* (1948) – es sind ehrbare Unternehmungen, nur finden sich auch hier zuweilen fragwürdige Bilder. Beim *Engel mit der Posaune* (1948) hingegen haben wir es mit einem eindeutigen Versuch zu tun, dem Mythos von Österreich als erstem Opfer ein filmisches Mahnmal auf Kosten der Romanvorlage zu errichten.

Der vom Filmstudio des Theaters in der Josefstadt unter der Regie von Rudolf Steinboeck produzierte Film *Das andere Leben* basiert auf der Novelle *Der 20. Juli* von Alexander Lernet-Holenia. Elisabeth Josselin (Aglaja Schmid), die Tochter einer altösterreichischen Offiziersfamilie, in deren Wohnzimmer noch das Bild von Kaiser Franz Joseph hängt, ist mit der Jüdin Suzette Alberti (Vilma Degischer) eng befreundet. Als sie bei einem heimlichen Schwangerschaftsabbruch verletzt wird, hilft ihr Elisabeth, im Spital behandelt zu werden, indem sie ihr ihre eigenen Papiere gibt. Suzette stirbt bei der Behandlung und Elisabeth verliert ihre Identität, da sie nun als verstorben gilt. Der Rest des Filmes erzählt wie Elisabeth zusammen mit ihrem Mann in die Auseinandersetzungen rund um das Hitler-Attentat vom 20. Juli gerät. Problematisch ist die Typisierung zwischen der blonden, unschuldigen, arischen Elisabeth und der schwarzhaarigen, dunklen, jüdischen Suzette. Dennoch hat der Film einige berührende Szenen und thematisiert die Nürnberger Rassegesetze und die Deportationen:

Auf einer der Donaubrücken zur Leopoldstadt sieht man Dr. Heinrich Joel (Hans Ziegler), Suzettes Vater, den gelben Stern sichtbar auf dem Mantel, und seinen Schwiegersohn Thomas Alberti (Leopold Rudolf). Leise im Hintergrund hört man den Donauwalzer. Ein Passant streift die beiden und haut mit widerlichem Gelächter Joel den Hut vom Kopf. Resigniert hält dieser Thomas davon ab, dem Passanten nachzugehen und geht schließlich allein weiter auf die Brücke, während der Donauwalzer triumphiert. Später sehen wir, wie Joel deportiert wird. Denunziantentum, Unmenschlichkeit und die ständige Angst, irgendwann „abgeholt“ zu werden, sind ständig im Film spürbar. In Anlehnung an die Vorbilder des amerikanischen Film Noir wird Wien als eine dunkle, unheimliche und feindselige Stadt gezeigt. Die oft zu hörenden Walzerklänge unterstreichen diesen Eindruck. Auch wird der Diebstahl jüdischen Besitzes thematisiert: Dies ist zu beobachten an Bukowsky, dem Ariseur, eine widerliche Figur, der im Hotel Bristol residiert und für sexuelle Gefälligkeiten falsche Papiere ausstellt. Mit der gleichen widerlichen Schleimigkeit, mit der Siegfried Breuer in *Leinen für Irland* den Juden Kuhn spielte, gibt er hier in einer schrägen Kontinuität seines künstlerischen Schaffens den Bukowsky.



Einen siebenarmigen Leuchter, den er irgendwo „arisiert“ hat, entzündet Bukowsky in einer Szene, in der er Elisabeth bedrängt.]

Der Film erklärt nicht den Antisemitismus, er vermittelt Gesten, Bilder, Blicke und kurze Dialoge, hinter denen das Grauen lauert; er zeigte den Zuschauern damals, was hier passiert war, und jeder Zuschauer konnte sich fragen, welche Rolle er vor ein paar Jahren gespielt hatte. Passenderweise spielte Erik Frey, der bereits vor 1938 ein Nazi war, wieder einen Nazi. Das Happy End für Elisabeth und ihren ehrbaren Ehemann, den Major Walter, suggeriert natürlich auch das Märchen von der unschuldigen Wehrmacht, das erst durch die Wehrmachtausstellungen in den 80er Jahren aufgebrochen werden sollte. Positiv ist zu bemerken, dass die jüdischen Figuren sich sprachlich durch nichts von den „arischen“ Protagonisten unterscheiden und jüdische Wohnungen nicht durch Kultgegenstände als „jüdisch erkennbar“ dekoriert werden.

Duell mit dem Tod thematisiert den österreichischen Widerstand gegen die Nazis und zeigt in einer kurzen Szene – eine Widerstandskämpferin schneidet sich den gelben Stern vom Mantel –, dass auch Juden aktiv Widerstand geleistet haben. Produziert wurde dieser Film vom Österreicher G. W. Pabst, der Regielegenden der Weimarer Republik, der Klassiker wie *Die freudlose Gasse* (1925), *Westfront 1918* (1930) oder *Die Dreigroschenoper* (1931) gedreht hatte. Leider schuf er in der Nazi-Zeit auch *Paracelsus* (1942) mit Werner Krauß, einer jener typischen Genie-Propagandafilme, in denen überlebensgroße historische Figuren gegen ihre Widersacher zu kämpfen haben und man in ihren Bestrebungen dieser Genien wie Mozart oder Paracelsus und ihren Kämpfen Analogien zu Hitler ziehen wollte. Auch ist die Figur des Paracelsus im gleichnamigen Film natürlich ein Vertreter der „ganzheitlichen“ Medizin, die, wie auch die Homöopathie, von den Nazis besonders geschätzt wurde – im Gegensatz zur „jüdischen Schul-Medizin“. Pabst hatte also filmisch einiges „wiedergutzumachen“ und drehte nun 1948 den Film *Der Prozess*, der wohl besonders in der Nachkriegszeit verstörend gewirkt haben muss. Pabst widmet sich nicht dem Antisemitismus der Nazizeit, sondern geht zu den Anfängen des modernen Judenhasses zurück, ins späte 19. Jahrhundert, indem er die historische Begebenheit des 1882 in der k.u.k.-Monarchie stattgefundenen Ritualmord-Prozesses von Tisza-Eszlár in Ungarn heranzieht. Mit diesem Kunstgriff gelingt es, ohne die Nachkriegsgesellschaft in Österreich direkt mit dem Naziregime zu konfrontieren, sie umso nachdrücklicher auf die grausamen Auswirkungen des Antisemitismus der Nazis hinzuweisen. Die Juden sind in diesem Film der typische Sündenbock für die Dorfbewohner, sie sind für alle Übel verantwortlich, ihre Religion, ihre Sitten und Gebräuche sind für die Christen fremdartig und damit



unheimlich. Auffallend ist im Film die große Synagoge, die auch irgendwie fehl am Platz wirkt. Die Juden leben in einer Umgebung, die sie als anders betrachtet. Darunter liegt ein Hass, der jederzeit ausbrechen kann. Die Protagonistin Esther wird durch ihre Dienstherrin in den Selbstmord getrieben und ihre Mutter, getrieben durch wirre Träume, glaubt, dass die Juden ihre Tochter ermordet hätten. Der Film verfällt in klassische, heute völlig überholte Figurenkonstellationen. Die angeklagte jüdische Gemeinde braucht den „starken Nicht-Juden“, der für sie eintritt. Ein Klischee, das man in aktuellen Produktionen ebenso finden kann, wie in vielgepriesenen und mit Preisen ausgezeichneten Filmen wie Spielbergs *Schindler's List* (USA 1993). So kämpft der liberale Richter Károly Eötvös (Ewald Balsler) gegen die antisemitische Verfolgung und gewinnt. Den grausamen, folternden Untersuchungsrichter spielt der junge Josef Meinrad mit faszinierender Überzeugungskraft. In seinen Erinnerungen resümierte Meinrad später:

„Ich erinnere mich da an eine ganz besondere Szene; ich habe den jungen Gefangenen zu verhören, mit freundlichem Gesicht sollte ich ihm dann die Melone ins Gesicht schlagen, das hat ziemlich niederträchtig gewirkt, aber mit den gleichen Mitteln mit denen man sonst ein Lustspiel gespielt hat. Und da hat mir G.W. Pabst etwas sehr Interessantes erzählt: Wie verschieden der Film gegenüber den Ausdrucksmitteln der Bühne ist. Eine Großaufnahme eines Gesichtes und im Gegenschnitt ein schlafendes Kind, und jeder wird sagen, welche Güte strahlt dieses Gesicht aus. Und genau dieses selbe Lächeln im Gesicht, im Gegenschnitt ein Mensch, in den ein Messer gerammt wird. Brutalst! Und dann sagt man: welcher Zynismus aus diesem Gesicht spricht.“⁴¹

Dies ist die eine Methode von Pabst, indem er mit den historischen Szenen und Sätzen die Zuschauer an die Nazi-Methoden und die Shoah erinnert, ohne sie zu zeigen. Wir hören Sätze wie „Der Sieg über den Weltfeind [das Judentum]“, „Hunden und Juden ist der Eintritt verboten“, „Ungarn erwache!“, „Ach was - vertilgen sollten wir sie! Wie Wanzen!“, „Sie sind unser Unglück“ etc.

Aber mit einem zweiten geschickten Schachzug bürstet Pabst das Nazi-Kino gegen den Strich. Er zeigt uns die Motive des Stürmers bzw. des antisemitischen Propagandakinos – die jüdische Orthodoxie. Nicht als widerliche Karikaturen, sondern als normale fromme Menschen. Pabst gelingt es die Orthodoxie darzustellen, ohne sie als fremden Exoten zu porträtieren. Auch die innerjüdischen Spannungen werden thematisiert, der Bruch des Sohnes mit der Tradition. Man hört den Gesang des Vorbeters der Synagoge – aber nicht als Kontrapunkt zu deutschen Volksweisen wie in *Jud Süß*. Wie sagt Dr. Eötvös: „Niemand

kann behaupten, dass die Juden bessere Menschen sind wie wir... sie sind nur genauso Menschen wie wir.“ Wir sehen Bilder einer Dorfgemeinschaft, deren Harmonie bald zerstört wird. Den Zusehern damals wurde ein Spiegel vorgehalten: die Vernichtung dieser Welt habt *ihr* zu verantworten, *ihr* habt die Fackel des irrationalen Judenhasses in die Welt getragen. Der Film von Pabst war die erste wirkliche filmische Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus in Österreich, die aber vor leeren Kinosälen stattfand.

„Der Prozess, sicher ein sehr gut gemeinter Streifen, ist außerdem ein bild-ästhetisch sehr interessanter Film. Aber über die wirklichen Ursachen des Antisemitismus wird gar nicht erst gesprochen, ebenso wenig über die möglichen Lösungen oder Lehren, die aus dieser Problematik zu ziehen wären. Das Kinopublikum konnte oder wollte mit dem Prozess nichts Rechtes anfangen. Als einer von 25 Filmen des Jahres 1948 fiel er beim Publikum durch. Der Misserfolg oder Achtungserfolg von ‚Der Prozess‘ beweist, dass das Auftreten gegen den Antisemitismus oder Ausländerfeindlichkeit gleich nach dem Krieg nicht gefragt war.“²





PRODUKTION

 J. A. Huber-Kahle & Co.

DER PROZESS
 (IM RAHMEN DER MENSCHENREIHE)
 EIN G. W. FARBFILM
 DER J. A. HUBER-KAHLE PRODUKTION
 mit Ewald Balser, Ernst Rumpelt, Gustav Groll, Hans Albers, Josef Meinrad,
 Marie Ell, Agathe Schmidt, Leon Frenschich, Albert Suly u. a.

Verleih und
 Vertrieb




Der Engel mit der Posaune, das Epos um die Klavierbauerfamilie Alt von der Monarchie bis Kriegsende, wird meistens als Rehabilitierung Paula Wesselys verbucht. Karl Hartl, der Produzent aller Nazifilme aus Wien, dreht die Geschichte der tragischen Heldin Henriette Alt (Paula Wessely) mit jüdischem Hintergrund, deren Selbstmord sogar ihren Nazi-Sohn Hermann (Oskar Werner) erschüttert. Dafür wird alles aufgeboten, was der österreichische Film an Stars (Paula Wessely, Attila Hörbiger, Paul Hörbiger, Hans Holt) und zukünftigen Stars (Oskar Werner, Curd Jürgens, Maria Schell, Peter Alexander) zu bieten hat. Und was war die eindeutige Botschaft des Films? Wenn die Paula Wessely jetzt sogar eine „Halbjüdin“ spielt, dann soll man ihr nicht immer wieder *Heimkehr* vorwerfen. Aber der Film war noch viel mehr. Er hatte die Romanvorlage von Ernst Lothar, die ein bitterer Abgesang an Österreich gewesen war, verwässert, teilweise entstellt und mit dem Paar Hans (Hans Holt) und Ehefrau Selma (Maria Schell) am Ende, die auf den Trümmern Österreich wiederaufbauen wollen, eine Hoffnung geschenkt, an die Lothar nie gedacht hätte. Im Roman tötet der illegale Nazi seine jüdische (!) Schwägerin Selma, die Burgschauspielerin ist, und wird später hingerichtet. Auch wird Henriette am Ende durch die SA als „Saujüdin“ beschimpft und ermordet. Viele zeitgenössische politische Hintergründe, wie die Arisierung der Firma Alt, kommen im Film nicht vor. Der Film wird zum Spiegel der damals aktuellen österreichischen Haltung, er versucht neutral und unpolitisch zu sein, verdrängt bzw. tabuisiert das Judentum und löst alles in heiteren Wolken der Versöhnung auf: ein Walzertraum in der Bildsprache der Wien-Film mit opferbereiten Frauen, tapferen Vätern und verwirrten Söhnen. Man zieht eine Abgrenzung zu den Nazis, einem Spuk, der nach Österreich importiert wurde, und ist nach 1945 froh, obwohl alles in Scherben liegt, dass es einen sauberen Neuanfang für Österreich gibt, ohne Monarchie und Faschismus. So verwundert es nicht, dass dieser Film in der kollektiven Erinnerung österreichischer Nachkriegsfilmidentität den Beginn markiert und engagierte Filme wie *Der Prozess* oder *Das Andere Leben* vergessen sind.

- 1 Zitiert nach: Fritz, Walter; *Kino in Österreich 1945-1983*, Wien 1984, 34.
- 2 Walter, Fritz: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien 1996, 217.

Literaturverzeichnis

- Albrich, Thomas; Eisterer, Klaus; Gehler, Michael; Steininger, Rolf (Hg.): Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck;Wien 1995.
- Antel, Franz; Winkler, Christian F.: Hollywood an der Donau. Geschichte der Wien-Film in Sievering, Wien 1991.
- Beckermann, Ruth; Blümlinger, Christa (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos, Wien 1996.
- Büttner, Elisabeth; Dewald, Christian: Anschluß an Morgen: Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg Wien 1997.
- Büttner, Elisabeth;Dewald, Christian: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945, Salzburg;Wien 2002.
- Von Dassanowsky,Robert: Austria Cinema. A History, London 2005.
- Fabris, Hans Heinz; Luger, Kurt (Hg.): Medienkultur in Österreich. - Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik, Wien 1988.
- Fritsche, Maria: Homemade Men in Postwar Austrian Cinema, Nationhood, Genre and Masculinity, New York 2013.
- Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt: 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien; München 1997.
- Fritz, Walter: Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde, Wien 1984.
- Heißler, Dagmar: Ernst Lothar. Schriftsteller, Kritiker, Theaterschaffender. Wien; Köln; Weimar 2016.
- Loacker, Armin (Hg.): Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film, Wien 2007.
- Moser, Karin (Hg.): Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955, Wien 2005.
- Rathkolb, Oliver: „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit: Kulturpolitik in Österreich nach 1945“, in: Thuncke, Jörg (Hg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945, Wuppertal 2006, 279-295.
- Raykoff, Ivan: „Piano and Nation in Karl Hartl's ‚Der Engel Mit Der Posaune‘, in: *Modern Austrian Literature* 32, 1999, 314-322.
- Schrenk, Helene: Die Produktion der Wien-Film zwischen 1939 und 1945, 2 Bände, Dissertation, Universität Wien 1984.
- Steiner Daviau, Gertraud: „Der Engel mit der Posaune“, in: Pendergast, Sara; Pendergast, Tom (Hg.), *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Volume: Films, Detroit 2000, 378-379.

Steiner, Gertraud: Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987.

Thuncke, Jörg; „Bucina Angelica‘ oder was für ein Schmarren? Ernst Lothars

Der Engel mit der Posaune (1948): Roman und Film – Ein Vergleich“, in: *Maske und Kothurn*, 46 Heft 1, 2000, 83-90.