

Josef Schuchnig

Nationale Identitätsmerkmale im österreichischen Film

Als in dem 1944 entstandenen Film *Schrammeln* das bekannte Heurigenlied „Wer no in Wien net woa“ erklang, mußte auf Anordnung der Reichsfilmkammer die Schlußzeile „... was Österreich ist“ durch die Zeile „... wie schön das ist“ ausgewechselt werden. Daß durch diese Maßnahme das großdeutsche Bewußtsein der hiesigen Bevölkerung gefördert werden würde, daran glaubte vermutlich nicht einmal der diese Anordnung Treffende. Das war im März 1944. Beredits im Mai '44 folgte eine weitere, diesmal schon etwas schärfere „interne Anweisung“ an die Regisseure der ostmärkischen Wien-Film: Es sei „mit besonderer Sorgfalt darauf zu achten, daß in unseren Filmen der Wiener Dialekt oder der Dialekt der Alpen- und Donaugau so abgestimmt wird, d. h. dem in Großdeutschland allgemein verständlichen Schrift- und Hochdeutsch angepaßt wird, daß unsere Filme dem deutschen Publikum aller Stämme verständlich bleiben“. Derartige Anordnungen kommen nun ja nicht von ungefähr und tatsächlich entstanden während der Nazizeit einige der „österreichischsten“ Filme der heimischen Filmgeschichte¹⁾: Von den rund 50 Spielfilmen der Wien-Film (ohne Überläufer) hatten allein 20 Titel einen direkten Wien- resp. Österreich-Bezug, allen voran die Parade-Streifen *Operette* und *Wiener Blut*. Willi Forst, der Schöpfer dieser Streifen, sagte denn auch einmal, darauf angesprochen: „Meine Heimat wurde von den Nationalsozialisten besetzt, und meine Arbeit wurde zu einem stillen Protest; es klingt grotesk, aber es entspricht der Wahrheit: Meine österreichischsten Filme machte ich in der Zeit, als Österreich zu existieren aufgehört hatte.“ Stellvertretend für die zahl-

reichen anderen seien hier noch die aussagekräftigen Titel *Brüderlein fein*, *Der liebe Augustin* und die köstliche Caféhaus-Komödie *Wiener G'schichten* genannt: Nicht nur die Thematik und das Lokalkolorit waren regional ausgerichtet, vor allem die hervorragende heimische Schauspielergilde vermittelte hierorts übliche gesellschaftliche Normen und soziokulturelle Codes, ohne daß diese, wie Saljes²⁾ richtig feststellt, „diskursiv ausgedrückt“ hätten werden müssen. Die Entstehung dieser Filme, noch viel mehr die Beliebtheit dieser Filme, steht scheinbar im Widerspruch zur historischen Tatsache, daß noch ein paar Jahre vorher ein Großteil der Österreicher mit Begeisterung für den Anschluß gestimmt hatte.

Geht man nun von der vielfach behaupteten und auch in dieser Publikation diskutierten These unter- und unbewußter Transponierungen kollektiver Identitäten³⁾ nicht durch als solche definierte Dokumentarfilme, sondern auch und gerade durch Spielfilme aus, dann scheinen wir es hier tatsächlich mit einem kollektiven Evolutionsprozeß in Richtung Österreichbewußtsein zu tun zu haben. Einschränkend sei jedoch auf die Ausführungen von Lang/Marksteiner⁴⁾ zur Frage, was denn das österreichische Wesen und seine filmische Ausformung sei, hingewiesen. Dies deswegen, weil es ja nicht erst in der Nazizeit bewußt austrophile Filme gab; schon in der Stummfilmzeit der zwanziger Jahre – also zu einer Zeit, als die Kinematografie beredits ihren Kinderschuhen entschlüpft war und zu einem allgemein anerkannten Massenmedium mutierte – entstanden zahlreiche einheimische Produktionen mit mehr oder minder starken nationalen Kompo-

nenten. Damit sind nicht einmal so sehr jene Filme gemeint, die in direktem Zusammenhang mit der jüngsten Vergangenheit – verlorener Weltkrieg, damit verbunden der Untergang der Monarchie mit all ihren gesellschaftlichen Umwälzungen – stehen (z. B. *Oberst Redl, der Totengräber der Monarchie*⁵⁾ u. ä.), sondern die zahllosen Spielfilme, die man heute verächtlich als B-Pictures bezeichnet. Nur wenige dieser Streifen sind erhalten geblieben – immerhin sind von den rund 1.000 StummfilmProduktionen österreichischer Provenienz nur mehr rund 100 Titel vorhanden!⁶⁾ – doch sind darunter signifikante Titel, die die oben angeführte These untermauern. Exemplarisch seien der neusachlich-realistische Halbwelt-Film *Café Elektrik* oder der zeitgenössisch-aktuelle Krimi *Seine Hoheit, der Eintänzer* (ein kürzlich in einer Berliner Sammlung entdeckter und „repatriierter“ Stummfilm aus 1927) erwähnt. Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang ist der Film *Stadt ohne Juden* (1925) nach dem Roman von Hugo Bettauer. Obwohl die Ereignisse – nämlich die Ausweisung der Juden auf Grund starken antisemitischen Druckes und der nachfolgende wirtschaftliche Niedergang – in der Stadt Utopia spielten, war jedem Zuschauer a priori klar, daß damit Wien gemeint war. Neben den für den heimischen Kinobesucher eindeutig erkennbaren Handlungsorten waren ihm auch die Verhaltensweisen und die soziale Stellung der darzustellenden Rolle klar verständlich, erkennbar sowohl am Outfit als auch im Semantischen. Ich wage aber nicht soweit zu gehen, aus dieser Tatsache zu schließen, daß die Filme damals identitätsstiftend waren, wohl aber

identitätsvermittelnd, was das Österreichische betraf. In der Tonfilmzeit kam noch der unverkennbare Sprachduktus heimischer Darsteller als identitätsvermittelnder Parameter hinzu. Bereits einer der ersten Tonfilme – *Die große Liebe* (1931) – hatte die beliebte Wiener Volksschauspielerin Hansi Niese zur Hauptdarstellerin, und in dem 1933 entstandenen Operettenfilm *Frasquita* mokierte sich Hans Moser erstmals darüber, daß ihm sein Gegenüber vorwarf, seine Aussprache sei unverständlich, da er nuschele. Überhaupt lassen sich aus einer Reihe von zeitgenössischen Filmen verschiedenster Genres Titel zum Thema anführen: Man denke nur an das Melodram *Vorstadtvarieté* (1935), an die Komödie *Die glücklichste Ehe der Welt* (1937), an die Krimis *Premiere* (1937) oder *Schatten der Vergangenheit* (1936), um nur ein paar Titel zu nennen.

Nach dem Kriege war dann ein massives Erstarken des Österreichbewußtseins feststellbar, wo-

bei vor allem die Abgrenzung zu Deutschland nicht nur von den Besatzern, sondern auch von den neuen politischen Parteien gefördert wurden. Wenn auch der österreichische Nachkriegsfilm auf Grund seiner finanziellen Abhängigkeit vom deutschen Markt dieses neue nationale Selbstbewußtsein nicht in dem Maße, wie es soziologisch gerechtfertigt wäre, medial umsetzte, gab es zahlreiche Produkte nationaler Identitätshaftigkeit. Wenn wir *Wiener Mädeln* – Willi Forsts ersten Farbfilm – als Überläufer (Drehbeginn war 1944, aber erst 1949 kam er in die Kinos) außen vor lassen wollen, so ist in diesem Kontext auf jeden Fall Karl Hartls Familienepos *Der Engel mit der Posaune* zu erwähnen. Es handelt sich hierbei um die Geschichte einer Wiener Klaviermacher-Dynastie, die einen Bogen von der K. u. k.-Monarchie über die Ereignisse in der Ersten Republik, dem Aufkommen des Nationalsozialismus und die Wirrnisse der Kriegszeit bis in die jüngste Nachkriegs-

„*Illustrierter Film-Kurier*“
Nr. 1915, 23. Jg. Sept. 1954

zeit miteinverwoben wurde.

Keine Frage, daß Motive aus der österreichischen Geschichte Inhalt zahlreicher Spielfilme namentlich der 50er Jahre waren, wobei man sich vielfach der Figuren des habsburgischen Herrscherhauses bzw. des Hochadels bediente. Die Monarchie wurde in einem verklärenden Licht gesehen, namentlich der Kaiser Franz Josef war und ist die identitätsvermittelnde Österreich-Person. Zahlreiche Kaiser-Filme transponieren dieses kollektive Selbstbewußtsein: *Kaiserball*, *Kaiserjäger*, *Kaisermanöver*, *Der Kaiser und das Wäschermädel*, *Kaiserwalzer*, sowie *Der K. u. k. Feldmarschall*, *Kronprinz Rudolfs letzte Liebe* und vor allem die *Sissi*-Filme ließen die Leute die Kinos stürmen. In diesem Zusammenhang sei auf die gerade laufende Forschungsarbeit von Lang/Marksteiner/Schachinger⁴⁾ zum Thema



Abbildungen:
Illustrierter Filmkurier bzw. Neues
Filmprogramm

des österreichischen Nachkriegsfilms hingewiesen.

Es ist keine Frage, daß besonders das kakanische Element in den Filmen geeignet ist, daraus die österreichische Identität zu rekurrieren. Doch gibt es auch eine Reihe von Spielfilmen der Nachkriegszeit, die sich unmittelbar an der Realität orientierten und daraus ihren identitätsvermittelnden Charakter ziehen: Hier sei besonders auf den Episoden-Film *Wienerinnen* (1952) hingewiesen, der nicht das Klischee des „lieb Wiener Madels“ zeigte, sondern das Schicksal von Frauen sog. niederer Herkunft, wie Fabrikarbeiterinnen und Dirnen. Wenngleich das Genre des „Milieu-Films“ in zunehmendem Maße vom Fernsehen subsummiert wurde – wobei dies vor allem in Form von TV-Serien geschieht (*Ein echter Wiener geht nicht unter, Kaisermühlen-Blues* etc.) –, nimmt sich wohl auch der Spielfilm immer wieder dieses Themas an, wobei als signifikante Beispiele Franz Antels *Bockerer* (1981), die Tragikomödie *Indien* (1993) oder die erst kürzlich in die Kinos gekommene Milieustudie *Die Ameisenstraße* (1995) zu erwähnen sind.

Wie Untersuchungen zeigen, setzte in Österreich seit geraumer Zeit und im Widerspruch „zum angenehmen Erscheinungsbild einer gefestigten Republik“ wieder ein „Prozeß der Reflexion über das eigene Nationsein“ ein⁷⁾. Zweifels- ohne wird die mediale Reflexion auf dieses Phänomen in Form von Spielfilmen auf uns zukommen. Doch hier und heute und auch in Zukunft wird es dem einzelnen Pädagogen überlassen bleiben müssen, nach der notwendigen Sichtung jeweils signifikanter Filme die für seinen Unterrichtszweck relevanten Stellen auszusuchen und zu interpretieren.

Anmerkungen:

- 1) s. dazu in aller Ausführlichkeit sowie generell zur österreichischen Filmgeschichte W. Fritz, *Kino in Österreich*, 3 Bände, Wien 1981f., sowie: W. Fritz, *Geschichte des österreichischen Films*, Wien 1969.

- 2) G. Salje, *Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse*, zit. in: D. Endeward, *Spuren kollektiven Bewußtseins: Basismaterial Film (= Medienimpulse 11)*, Wien 1995.
- 3) D. Endeward, *Spuren ...*, a. a. O.
- 4) A. Lang/F. Marksteiner, *Überlegungen zum österreichischen Nachkriegsfilm*, in: *Blimp 32*, Graz 1995.
- 5) Dieses Thema griff Antel 1955 neuerlich auf und verfilmte es unter dem Titel *Spionage* mit Ewald Balser in der Hauptrolle. Auch sei in diesem Zusammenhang auf den mit Beteiligung des ORF entstandenen *Oberst Redl*-Film aus dem Jahre 1985 mit Klaus Maria Brandauer in der Titelrolle hingewiesen.
- 6) Die meisten dieser Filme sind im Bestand des ÖSTERREICHISCHEN FILMARCHIVS, allerdings in Form von 35mm-Kopien und daher für den unmittelbaren Unterrichtseinsatz nicht verfügbar.
- 7) W. Klier, *Es ist ein gutes Land* (Vorabdruck in: *Wiener Zeitung* vom 6. 10. 1995)

Dr. Josef Schuchnig ist Stv. Direktor des Österreichischen Filmarchivs, Generalsekretär der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, Wien.

