Forschungspapier Ina Markova, 3. September 2013 Schweigestellen und implizite Repräsentationen Visualisierungen des JüdInnenmords in ausgewählten österreichischen Nachkriegsfilmen vor 1955

1. Einleitung: Film als Produkt und Faktor gesellschaftlicher Prozesse

Die mediale, filmische Aufarbeitung des Nationalsozialismus steht in enger Interaktion mit anderen gesellschaftlichen Diskursen über die Vergangenheit. Das Medium Film erlaubt daher Rückschlüsse auf hegemoniale Geschichtsbilder und Einblicke in vorherrschende Erinnerungskulturen. 1 Gleichzeitig sind Filme aber sowohl Produkt als auch Faktor dieses Wissens über die Vergangenheit: Die italienische Kulturwissenschafterin Vittoria Borsó spricht in diesem Zusammenhang von "konstitutioneller Medialität": 2 Gedächtnis und Erinnerung erscheinen als aktiv-kreativer Prozess, wobei sich die Erinnerungskultur einer Gesellschaft erst im transmedialen Geflecht verschiedener Gedächtnis-Manifestationen konstituiert.³ Konkret auf das Medium Film bezogen bedeutet dies, dass gerade die ProduzentInnen filmischer Werke immer auch politische AkteurInnen waren, die zeittypische Geschichtsbilder entworfen haben, die die Erinnerung an die Vergangenheit, die "zweite Geschichte" unmittelbar und stark beeinflusst haben. Medien, auch das Erinnerungsmedium Film, sind Vermittlungssysteme zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen der individuellen und kollektiven Dimension von Gedächtnis – sie sind ihre Schnittstelle.⁴ Erinnerungsfilme, wie Astrid Erll und Stephanie Wodianka Filme nennen, welche explizit Vergangenheit zum Thema haben, werden in konkreten Sozialsystemen erzeugt: 5 Von dieser Hypothese ausgehend soll im folgenden Paper das Augenmerk auf frühe österreichische Erinnerungsfilme nach dem Ende der NS-Diktatur gelegt und so analysiert werden, welche Vergangenheit mit welchen filmischen Mittel erzeugt, also repräsentiert,⁶ wurde.

[.]

¹ Vgl. Christoph Vatter, Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 42), Würzburg 2009, 11.

² Vittoria Borsò, Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs, in: dies./Gerd Krumeich/Bernd Witte (Hrsg.), Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen, Stuttgart 2001, 23–54, 25.

³ Vgl. Vatter, Gedächtnismedium, 35, 42 (wie Anm. 1).

⁴ Vgl. ohne AutorIn, III. Medien des Erinnerns – Einleitung, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hrsg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Weimar 2010, 127–128, 127.

⁵ Astrid Erll/Stephanie Wodianka, Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des "Erinnerungsfilms", in: dies. (Hrsg.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung 9), Berlin, New York 2008, 1–20, 5.

⁶ Vgl. für den Begriff: Stuart Hall, The Work of Representation, in: ders. (Hrsg.), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities), London 1997, 13–74.

Gernot Heiß⁷ betont, dass im frühen österreichischen Nachkriegsfilm gedächtnispolitische Strategien der Konsensbildung zwecks Stärkung bzw. überhaupt Herstellung eines Österreich-Bewusstseins zum Einsatz kamen: Der Erinnerungsfilm war "Heimatmacher" (Gertrude Steiner).⁸ Im Nachkriegsösterreich zu Zeiten der alliierten Besatzung erscheint diese Konsensbildung als eine nach innen und nach außen (Wiedereinordnung in internationale Strukturen) gerichtete Taktik. Trotz dieser Rahmung, hieße es aber das Medium Film miss zu verstehen, spräche man den filmischen Rekonstruktionen der Vergangenheit (besser gesagt: ihren ProduzentInnen) jegliches selbstbestimmte Momentum ab. Vielmehr gilt es sowohl hegemoniale Geschichtsbilder als auch dissidente, brüchige Meinungen und Aussagen über die Vergangenheit aufzuzeigen, die verblüffen und rätselhaft sind. Diese nämlich, so Christoph Brecht, markieren die Grenzen des Zeig- und Sagbaren – auch in punkto NS-Zeit.⁹

Elisabeth Büttner und Christian Dewald fokussieren stark auf hegemoniale Narrative, wenn sie den österreichischen Erinnerungsfilm der 1950er Jahre als "bilderloses Vergessen" bezeichnen. Diese Produktionen hätten dabei, so die ForscherInnen, keine Fenster auf die aktuelle historische Lage geöffnet, auch um (ehemalige) NationalsozialistInnen als Publikum nicht zu vergraulen – zum Einsatz kam eine "zudeckende Konfliktlosigkeit". Dies ging mit einem strategischen Verschweigen des Holocausts und der österreichischen Beteiligung daran einher: "Faschismus, Krieg, die Vernichtungsindustrie der Lager, Bedingungen und Ursachen für die Etablierung eines allumfassenden und alle Lebensbereiche durchdringenden Terrorregimes, werden im Erzählkino der Jahre nach dem Krieg weder benannt noch bewusst befragt oder bearbeitet. Unzweifelhaft gibt es aber neben dieser hegemonialen Ebene, die zahlreiche GedächtnishistorikerInnen unter der Überschrift "Opferthese" untersucht haben, aber auch Brüche, Verwirrendes und Rätselhaftes. Dies allerdings, so Christoph Brecht, wird erst sichtbar, "wenn man bereit ist, das ästhetische Urteil zu dispensieren und stattdessen nach Sinn und Bedeutung des offenkundig Missratenen und Missglückten zu fragen".

_

⁷ Vgl. Gernot Heiß, "... dass Österreich wieder zum Kulturträger und Kulturpionier für die gesamte Menschheit werde." Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955, Wien 2005, 37–60, 37.

⁸ Vgl. Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 26), Wien 1987.

⁹ Christoph Brecht, Gedächtnispolitische Strategien im österreichischen Film zwischen 1945 und 1955, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955, Wien 2005, 157–202, 160.

¹⁰ Elisabeth Büttner/Christian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg 1997, 17.

¹¹ Ebd., 110.

¹² Ebd., 17.

¹³ Brecht, Strategien, 159 (wie Anm. 9).

Tatsächlich, so lautet die Kernthese dieses Papers, muss die Beurteilung der österreichischen Nachkriegsfilmproduktionen zwischen diesen beiden Polen – Verschweigen und implizites Benennen des Grauens – angelegt werden. Die Erkenntnis, dass wir es in Österreich nach 1945 mit einer spezifischen Kultur des Erinnerns und Vergessens zu tun hatten, mit spezifischen Strategien der Normalisierung des Nationalsozialismus, ist nicht neu. ¹⁴ Im Folgenden soll es aber nicht nur um diese problematischen, hegemonialen Geschichtsbilder gehen, sondern auch um etwaige, vielleicht dissidente, vielleicht sogar fortschrittliche künstlerische Antworten darauf: Können die frühen österreichischen Erinnerungsfilme als fortschrittlich, verstanden als konterhegemonial, kritisch der eigenen Vergangenheit gegenüber und diese ehrlich aufarbeitend wollen gefasst werden oder sind sie nur Multiplikatoren schiefer Opferthesen? Im Folgenden soll anhand von vier Filmanalysen und einigen Verweisen auf andere Erinnerungsfilme der Zeit ein Einblick in die künstlerischen Produktionen der Zweiten Republik bis 1955, bis zum Abzug der Alliierten und der damit einhergehenden auch kulturpolitischen Souveränität, ¹⁵ gegeben werden.

2. Horizonte der medialen Vermittlung der Shoah (avant la lettre): Filmfallbeispiele

"Der Prozeß" – Allegorie auf den Holocaust?

"Der Prozess" von G. W. Pabst ist der frühesten österreichischen Filme, der sich, wenn auch allegorisch, mit dem Holocaust auseinandersetzt. Er greift ein historisches Ereignis aus 1882 auf und thematisiert den Ritualmordprozess gegen jüdische BewohnerInnen des ungarischen Dorfs Tisza-Eszlár. Im Vordergrund steht der engagierte christliche Anwalt Dr. Karoly Eötvös; dieser übernimmt die Verteidigung der an der Ermordung der Magd Esther Solymosi beschuldigten JüdInnen des Dorfs. Tatsächlich hatte diese der Familie rund um den Tempeldiener Scharf bei der Verrichtung einer Arbeit am Sabbat geholfen und sich nachher umgebracht, da sie die Quälereien ihrer Herrin nicht ertragen konnte. Der antisemitische Baron Ornody möchte aus dem Prozess einen anti-jüdischen Schauprozess machen, um den Antisemitismus in ganz Ungarn zu beflügeln. Am Ende wird trotz der skrupellosen Prozessführung von Seiten der Antisemiten die Wahrheit erkannt. Auch Moritz Scharf, der

¹⁴ Christian Gerbel et al., Einleitung: Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Zur "Gedächtnisgeschichte" der Zweiten Republik, in: dies. (Hrsg.), Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur "Gedächtnisgeschichte" der Zweiten Republik (Reihe Kultur. Wissenschaften 9), Wien 2005, 7–20, 10.

¹⁵ Vgl. für den alliierten Einfluss auf die Filmproduktion: Karin Moser, Propaganda und Gegenpropaganda. Das "kalte" Wechselspiel während der alliierten Besatzung in Österreich, in: *medien & zeit. Kommunikation in Geschichte und Gegenwart* 17 (2002) 1, 27–42; dies. (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955, Wien 2005.

Sohn des Tempeldieners, welcher sich von Traditionen und Religion seiner Familie lossagen wollte und als Kronzeuge der Anklage fungierte, wird wieder in die Familie aufgenommen.

Bei "Der Prozess" handelt es sich um einen viel gescholtenen Film: Monika Kaczek etwa unterstellt Pabst, eine "praktisch ungebrochene Kontinuität zur Filmproduktion im Dritten Reich". 16 Ähnlich argumentieren auch Büttner/Dewald, wenn sie Pabst eine "Flucht in die Vergangenheit" attestieren. ¹⁷ Pabst, der vor dem Krieg als enfant terrible des expressionistischen deutschen Kinos gegolten hatte, schaffte es nie, an seine Vorkriegserfolge anzuschließen; die Tatsache, dass er zu Beginn des Kriegs in Deutschland gestrandet und sich im Lauf der Zeit mit dem Regime arrangiert hatte, führt in Kontrastierung mit seinem Vorkriegswerk zu einer scharfen Verurteilung seiner Filme nach 1945. Ließe sich "Der Prozeß" aber tatsächlich so nahtlos in die "Heimatmacher"-Filme wie etwa "1. April 2000" oder der stark touristisch geprägte "Hofrat Geiger" einordnen, wäre doch fraglich, warum das österreichische Kinopublikum Probleme hatte, Pabsts Werk wertzuschätzen. 18 Ines Steiner reflektiert den häufigen Vorwurf, dass nach dem Holocaust ein historischer Umweg nicht geeignet sei, um die NS-Gräuel zu vermitteln: Ihrer Meinung nach seien im Nachkriegsösterreich die "Dinge nicht einfach sagbar und Akzeptanz stiftend" gewesen, 19 vielmehr betont sie, dass "mit ästhetischen Mitteln auf dem Weg einer indirekten, verfremdenden und auf diese Weise zur Reflexion anregenden Darstellung sehr viel stärkere – auch aufklärende – Effekte zu erzielen sind als mit der vermeintlichen Direktheit des dokumentarischen Genres". 20 Und tatsächlich wecken die Szenen, welche sich an die im Film gezeigte Anklageerhebung anschließen, Erinnerung an Szenen der JüdInnenverfolgung im 20., und nicht im 19. Jahrhundert: Das Schild, welches ausweist, dass "Juden und Hunden" der Eintritt verboten sei, der Hinweis darauf, dass eine Partei den antisemitischen Rummel brauche, um sich groß zu machen, die Vorverurteilung aufgrund einer generellen antisemitischen Grundhaltung, das Abführen und Trennen der Familien, die enthusiasmierte Reaktion der Bevölkerung, und schließlich der nationalsozialistische Sprachduktus ("Wie die Wanzen!", "Juden sind unser Unglück"): Dies alles gipfelt in den Szenen des Abbrennens der

_

¹⁶ Monika Kaczek, Ein winziges Stück Heimkehr. Österreichische Spielfilme nach 1945, in: Eleonore Lappin (Hrsg.), Jews and Film. Juden und Film: Vienna, Prague, Hollywood (Juden in Mitteleuropa), Wien 2004, 58–69–58

¹⁷ Büttner/Dewald zit. in: Ines Steiner, "Was soll ich vorbringen gegen solch ein Geschwätz?". Semantiken des Opfers in Georg Willhelm Pabsts "Der Prozeß", in: Christian Gerbel et al. (Hrsg.), Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur "Gedächtnisgeschichte" der Zweiten Republik (Reihe Kultur. Wissenschaften 9), Wien 2005, 158–190, 164.

¹⁸ Vgl. Walter Fritz nach Kaczek, Stück, 60 (wie Anm. 16).

¹⁹ Vgl. Steiner, Geschwätz, 165f. (wie Anm. 17).

²⁰ Ebd.

Synagoge, welche aufgrund der Erinnerungen an den Novemberpogrom wohl großes Wiedererkennungspotenzial hat – und zudem auf den Holocaust selbst verweist. Während die JüdInnen in Ketten unter den Augen der feixenden BeobachterInnen (MitläuferInnen) abgeführt werden, brennt die Synagoge ab – Pabst fokussiert auf den aufsteigenden Rauch, Sinnbild für die rauchenden Schlote der Krematorien der Vernichtungslager, laut Ziva Avishai-Maisels eines der "primary Holocaust icons".²¹ "Der Prozeß" enthält auch eine eindeutige verbale Verurteilung oben erwähnter MitläuferInnen: sie wären "mitschuldig", wenn sie "stillschweigend zusehen" würden. Dass der Triumph der Vernunft am Ende nur wackelig ist und das letztlich nur festgestellt wurde, dass JüdInnen auch Menschen sind, darf kein Vorwurf sein: Jegliches happy ending wäre in der Tat eine Verleugnung des Holocausts.

Obwohl der Holocaust nicht explizit benannt wird, sprengt Pabst die Grenzen des Sagbaren. Dass sich "Der Prozess" letztlich nicht mit anderen Nachkriegsfilmen über den Holocaust messen kann, liegt auf der Hand, verkennt aber die gesellschaftlich-nationale Rahmung des Filmschaffens und die Grenzen des innenpolitisch Sagbaren. Christoph Brecht meinte dazu etwa: "Doch was die unter solchen mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen hervorgebrachten Filme angeht, so wird man ihnen durch die nachträgliche Installation eines Katalogs von Ansprüchen und Normen, an denen gemessen sie sämtlich versagen, nicht gerecht."²² Dass es auch anders geht beweist das im gleichen Jahr wie "Der Prozeß" konzipierte "1. April 2000", vom Ministerrat am 5. Oktober 1948 explizit als "Propagandafilm" geplant. Besonders für Vorführungen im Ausland bestimmt, sollte der Film die landschaftlichen Schönheiten zeigen und Volkssitten und -bräuche auf die Leinwand bringen. Der österreichische "Science Fiction" Film verlegt die Handlung ins titelgebende Jahr 2000 und entwirft das Bild eines immer noch unter alliierter Besetzung stehenden Österreich, welches sich von dieser Fremdbeherrschung befreien möchte. "Katholisch-konservativ, die jüngste Vergangenheit verdrängend, den süßlichen Österreichklischees verpflichtet, die eigene kulturelle Bedeutung in der Welt überschätzend" urteilt Gernot Heiß heute, ²³ Darstellung der wahren Natur des unschuldig besetzten Österreich war die Intention damals. Zwischen Walzerseligkeit und großen HabsburgerInnen bleibt die jüngste Vergangenheit, der Zweite Weltkrieg, ein absolut blinder Fleck und die alliierte Besatzung ohne jegliche Begründung.

-

²¹ Vgl. Ziva Amishai-Maisels, Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts, Oxford 1993, 131–154.

²² Brecht, Strategien, 159 (wie Anm. 9).

²³ Gernot Heiß, Österreich am 1. April 2000 – das Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftstraum von 1952, in: Ernst Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945–1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?, Wien 2006, 102–124, 124.

"Der Engel mit der Posaune": Österreichische Geschichtsklitterungen

Wie rigide das konkret Sag- und Zeigbare im österreichischen Nachkriegsgedächtnis war, wird auch durch einen Vergleich mit Karl Hartls "Der Engel mit der Posaune" sichtbar. Der Film entstand auch 1948 und bot eine Riege an Superstars des österreichischen Kinos auf, u.a. Maria Schell, Paula Wessely, Hedwig Bleibtreu, Paul und Attila Hörbiger sowie Oskar Werner. Der Film beruht auf einem Roman Ernst Lothars. Lothar war jüdischer Herkunft und musste 1938 in die USA flüchten. Er entschloss sich nach dem Krieg zur Rückkehr nach Österreich und war nach 1948 als Regisseur am Wiener Burgtheater und bei den Salzburger Festspielen tätig. Hartl war in biographischer Hinsicht der Gegenpart zu Lothar: Der schon früh für Gustav Ucicky, seinerseits u.a. Regisseur des NS-Machwerks "Die Heimkehr", arbeitende Hartl wird von Monika Kaczek als "typisches Beispiel für einen Mitläufer, der kein Nationalsozialist war, aber es verstanden hat, sich zu "arrangieren" klassifiziert.²⁴

Hartls "Der Engel mit der Posaune" erzählt das Schicksal der Familie Alt vom Ende der österreichisch-ungarischen Monarchie bis 1945. Fokaler Punkt der Handlung ist die angeheiratete Henriette Alt, Frau des Klavierproduzenten Hans. Dem gesellschaftlich toleranten Klima der Donaumonarchie, in welcher die jüdische Herkunft Henriettes zwar nicht gänzlich egal, aber kein Hindernis zur ihrer Vermählung mit Hans darstellt, wird die politisch radikalisierte Zeit vor 1938 entgegengesetzt. Obwohl mit Henriette Alt eine jüdische Protagonistin im Zentrum steht, werden vor allem Erinnerungen der nicht-jüdischen Mehrheitsbevölkerung aktiviert: Über die Thematisierung der Kriegsgefangenschaft sowie über Szenen, welche die Freude über die "Heimkehr" dieser Kriegsgefangenen zeigen, werden visuelle Codes des eigenen, nationalen, in diesem Fall speziell männlichen Leidens in den Vordergrund gerückt. Die Heimkehrer werden dabei von Frauen (Müttern, Ehefrauen – hier von Henriette Alt) willkommen geheißen, ein Motiv, das Ela Hornung als Wechselverhältnis von Penelope und Odysseus bezeichnet hat. Die Heimkehr als nationale Modellerzählung stellt eine Rückkehr zur Normalität dar und ist ein "zentrales Element im österreichischen Konzept des ökonomischen, sozialen und psychischen Wiederaufbaus."²⁵

Der Bilderkanon des Nachkriegsleidens – hier allegorisch auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg projiziert – thematisiert auch Kriegsinvalidität und Hunger, bzw. das Anstellen für Lebensmittel, bietet aber gleichzeitig auch positiv-identitätsstiftende Elemente, vor allem die

²⁴ Kaczek, Heimkehr, 60 (wie Anm. 16).

²⁵ Ela Hornung, "Penelope" und "Odysseus", in: Ulf Brunnbauer (Hrsg.), Eiszeit der Erinnerung. Vom Vergessen der eigenen Schuld, Wien 1999, 65–83, 67.

Schönheit der österreichischen Landschaft. Diese Skizzierung des Charakters Herrmann Alt (Oskar Werner) als geldgierig, dekadent und bösartig, illoyal gegenüber seiner Familie, ist wesentlich für seine spätere Wandlung zum Nationalsozialisten: Tatsächlich ist er in diesem Fall nicht nur illoyal gegenüber den Alts, sondern gegenüber seiner weiter gefassten Familie – Österreich. Dieser Gegensatz wird filmisch durch die Kontrastierung von für Österreich "typischer" Hochkultur (Salzburger Festspiele) und scheinbar nicht dem österreichischen Naturell entsprechender politischer Radikalisierung aufgezeigt. Hermann wird so getreu der Unabhängigkeitserklärung von 27.4.1945 als Ausübender eines "hochverräterischen Terror[s] einer nazifaschistischen Minderheit"²⁶ gezeichnet, für den aber doch auch in gewisser Weise entschuldigende Worte gefunden werden können: Dokumentarische Originalaufnahmen etwa des österreichischen BürgerInnenkriegs und des toten Dollfuß' sollen die wirtschaftliche Not und politische Radikalisierung der Bevölkerung aufzeigen. Der dramatische Höhepunkt des Films, der Selbstmord Henriette Alts, fügt der "community of suffering" tatsächlich nur eine weitere Facette – das jüdische Leiden als ein Teil des österreichischen Leidens an sich – hinzu. Nachdem die SA gekommen ist um sie zu holen, springt sie aus dem Fenster, um dem zu entgehen, nicht aber, ohne vorher darüber zu sinnieren, dass sie "200 Jahre lang gleich behandelt wurde" und jetzt auf einmal nicht mehr "hierher" gehöre – der Antisemitismus erscheint hier als etwas Fremdes, von außen nach Österreich Hineingetragenes.

"Der weite Weg": Österreichische Soldaten im Krieg

In "Der weite Weg" stehen die in den Krieg "gezwungenen" österreichischen Soldaten im Vordergrund. "Der weite Weg" ist ein Film mit einem "österreichischen Ende", der eine melodramatische Liebesgeschichte samt Verwechslung und Happy End offeriert.²⁷ Im Mittelpunkt steht die Geschichte Franz Manhardts, der im Kriegsgefangenenlanger unwillentlich einen anderen Soldaten erschlägt, weil sich dieser damit brüstete, eine angebliche Affäre mit Anni Manhardt, Franz' Frau, gehabt zu haben. Am Ende des Films löst sich dieses Missverständnis auf. Durch diesen Fokus auf die eigenen, nationalen Leiden, wird ein dringend benötigtes Identifikationsangebot an die Kriegsteilnehmer gemacht, die eine Auseinandersetzung mit den Verbrechen der Wehrmacht verunmöglicht und somit auch den Holocaust verschweigt. So kann die Kriegsführung als Vernichtungskrieg nicht erfasst werden, die Verschränkung von rassistischer Vernichtungslogik und verbrecherischer Besatzungspraktik wird verschwiegen, ebenso die Beteiligung der Wehrmacht am Holocaust,

²⁶ Proklamation über die Selbstständigkeit Österreichs, 27. April 1945, St. G. Bl. 1/1945.

²⁷ Vgl. Walter Fritz, Kino in Österreich. 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde, Wien 1984, 22f.

am Massenmord an Kriegsgefangenen und am Terror gegen die Zivilbevölkerung. ²⁸ Vielmehr erscheinen die Soldaten selbst als Opfer. An keiner einzigen Stelle des Films wird auch nur implizit oder codiert die Frage der Schuld bzw. der "anderen" Opfer des Kriegs gestellt.

Der Film beginnt mit einem Schnitt auf eine unwirtliche, winterliche Landschaft und zeigt Österreicher in sowjetischer Kriegsgefangenschaft. Die Unterschiede zwischen "Deutschen" und "Österreichern" werden überzeichnet und stark unterstrichen, dies passiert vor allem über die starke Dialekteinfärbung (Wienerisch) der Sprache der Soldaten sowie durch den Fokus auf angeblich typische Wiener Eigenschaften wie das "Schmähführen" sogar im Angesicht des Leidens. Während das Lagerleben als zwar hart, durch eine gerechte Lagerleitung aber gerecht geschildert wird (wir haben immer noch 1946), ist der fokale Punkt der Träume und des Hoffens Wien, der "Sehnsuchts- und Gedächtnisort schlechthin". ²⁹ Dies kann als mnemotechnische Indienstnahme des Raums konzipiert werden: "Im Land sucht man Orte, in der Geschichte des Landes Zeiten, an deren Qualitäten ein "neues", "gutes" und "heiles" Österreich sich erbauen, in deren Spiegel das "Volk" sich freudig wiedererkennen soll".³⁰ Zurück in Wien erwartet die "Heimkehrer" zwar ein verwüstetes, aber ein hoffnungsvolles Land, ein Land in welchem der Wiederaufbau als Prüfung der ÖsterreicherInnen erscheint. Manhardt beginnt auf einer Großbaustelle zu arbeiten: Breuss/Liebhart/Pribersky verweisen explizit auf die Bedeutung des symbolischen Bezugs auf Großbauwerke im Bereich der Energiegewinnung und der Schwerindustrie für das neue österreichische Nationalbewusstsein nach dem Krieg sowie auf den Zusammenhang zwischen Staats- und Zukunftsvertrauen und eben diesen Großbauwerken.³¹ Gleichzeitig können auch die Frauen ihre "angestammte" Rolle abseits des Arbeitslebens wieder einnehmen, die Restauration scheint abgeschlossen.

"Das andere Leben": Militärischer Widerstand

Während "Der weite Weg", auf das eigene, nationale Leiden der Wehrmachtssoldaten fokussiert, bietet "Das andere Leben" mit Major Walter Josselin zwar auch einen charismatischen Soldaten, eigentlich einen Offizier, als positive Identifikationsfigur, aber: Anders als im Heimkehrerepos erhält der Dienst in der Wehrmacht hier seine Legitimation

²⁸ Vgl. Hannes Heer/Klaus Naumann (Hrsg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944, Hamburg 1995.

²⁹ Brecht, Strategien, 184 (wie Anm. 9).

³⁰ Ines Steiner, Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955, Wien 2005, 203–256

³¹ Susanne Breuss/Karin Liebhart/Andreas Pribersky, Land des Stromes. "Heimische Energie" für den österreichischen Wiederaufbau, in: Emil Brix/Ernst Stekl Hannes Bruckmüller (Hrsg.), Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten (1), Wien 2004, 505-529, 507.

nicht aufgrund von Pflichterfüllung, sondern durch den Widerstand gegen das NS-Unrechtsregime und darüber hinaus durch den Widerstand gegen den NS-Vernichtungswahn gegen die jüdische Bevölkerung. Josselin beteiligt sich später an den Ereignissen des 20. Juli: Sehr wohl versucht hier der Film implizit eine strikte Dichotomie zwischen Wehrmacht und NS-Vernichtungsorganen aufzuzeigen, um die Wehrmacht als "sauber" zu repräsentieren.³² Die Funktion des Films liegt aber in der Offerierung eines antifaschistischen, heroischen Gründungsnarrativs der Zweiten Republik: Österreich und seine Offiziere sind deswegen unschuldig, weil sie aktiv Widerstand geleistet haben. "Das andere Leben" ist ein Produkt der kurzen Nachkriegsphase der antifaschistischen Auslegung der Opferthese. Selbstverständlich bietet der Film Narrative und Codes an, die Geschichtsklitterung betreiben, indem sie den Widerstand als omnipräsent beschreiben oder auf die Kriegsleiden der ÖsterreicherInnen fokussieren, so dass diese als Opfer an sich erscheinen (etwa durch den Fokus auf den allijerten Luftkrieg). Dennoch wird durch das Zeigen des Leidens der jüdischen Bevölkerung eine Perspektive eingeführt, die den Schrecken des Holocausts zumindest erahnen lässt. Rudolf Steinböcks Film, laut Büttner/Dewald ein "moralisches Action-Kino" mit jüdischem Bezug, 33 erzählt die Geschichte Major Walter Josselins, seiner Frau Elisabeth und dessen Vater, sowie der jüdischen Freundin Elisabeths, Suzette Alberti. Dessen "arischer" Mann stirbt, woraufhin diese nicht mehr als "Halbjüdin" vor den NS-Repressionsmaßnahmen geschützt ist; sie wird von Elisabeth und anderen Helfern versteckt, verstirbt aber im Krankenhaus, wo sie unter Elisabeths Namen eingeliefert wurde. Elisabeth selbst nimmt nun wiederum Suzettes Identität an, das "andere Leben", und will mithilfe eines korrupten Nationalsozialisten, der sich in sie verliebt hat, flüchten. Währenddessen ist der anfangs unwillige Walter Josselin in den Dunstkreis eines militärischen Widerstandskreises gelangt und beteiligt sich am sich ausbreitenden Aufstand des 20. Juli 1944; nachdem dieser scheitert, muss er ebenso wie Elisabeth flüchten, was den beiden schließlich auch gelingt.

"Das andere Leben" fokussiert auf zwei Themen: einerseits auf Suzettes Schicksal als Jüdin im Dritten Reich und anderseits auf den militärischen Widerstand gegen das NS-Regime. Tatsächlich erinnert der kriegsversehrte Walter Josselin auch rein optisch sehr stark an Stauffenberg; eindeutig soll hier der Widerstand gegen den Nationalsozialismus, auch in der Armee, auch möglicherweise gegen seine eigenen Kameraden nachträglich legitimiert werden. Josselin bezeichnet sich an einer Stelle als "deutschen Offizier": Abseits von der

,

³² Vgl. Hannes Heer (Hrsg.), Wie Geschichte gemacht wird. Zur Konstruktion von Erinnerungen an Wehrmacht und Zweiten Weltkrieg, Wien 2003.

³³ Büttner/Dewald, Anschluß, 176 (wie Anm. 10).

Frage nach der hier in Frage gestellten Österreich-Identität, die das politisch nach 1945 Opportune untergräbt und einen markanten Bruch darstellt, so steht hier die Berechtigung des Widerstands im Vordergrund. Eben weil Josselin ein "deutscher Offizier" ist, weil er seinem Land dienen will, muss es dieses vor seinen eigenen Fehlern bewahren. Dieses Bewusstsein wird in Josselin erst von seiner engagierten Frau Elisabeth geweckt: Walter fühlt sich aus "Pflichtgefühl" dazu veranlasst, seinem Vorgesetzten davon zu erzählen, dass diese Suzette versteckt, worauf hin dieser ihm zu verstehen gibt, dass diese obrigkeitsgläubige Definition von Pflicht eine falsche sei und Elisabeth "großartig" gehandelt habe. Sehr stark wird auch visuell, etwa durch Fokus auf körperliche Attribute, die Dichotomie zwischen Wehrmacht und etwa Gestapo gespannt. Walter Josselin braucht zwar den Anstoß von Elisabeth, um Widerstandskämpfer zu werden, war aber schon zuvor gegen die "blöden Rassegesetze".

Dies führt zu einer der rätselhaftesten Szenen des Films: Walter Josselin muss Deportationen von jüdischen Kindern überwachen, diese müssen aber die Nacht am Bahnhof verbringen, da kein Zug zur Verfügung gestellt werden kann, was Josselin mit "die armen Kinder" kommentiert. Vordergründig geht es hier darum zu betonen, dass Josselin eben kein Befürworter dieser "blöden Rassegesetze" ist. Dass in Anbetracht des Zielorts und des sie dort erwartenden Schicksals die Kinder ganz und gar nicht arm waren, weil kein Zug gekommen ist, muss hier auch nicht betont werden. Viel interessanter und aus der Logik der Zeit und der vom Film angestrebten Nazi-Wehrmacht-Dichotomie heraus unverständlich, ist die Tatsache, dass es hier die Wehrmacht ist, die den Deportationsprozess durchführt. Nebensächlich ist die Frage, wie menschlich Josselin mit seinen "Schützlingen" umgeht: Dies ist ein filmischer Hinweis auf die Beteiligung der Wehrmacht an NS-Verbrechen. Hinweise auf Verbrechen der Wehrmacht findet man auch 1953 in der österreichisch-jugoslawischen Produktion "Die letzte Brücke": Ohne dass dies explizit thematisiert wird und ohne dass dies die Sympathien für die nur pflichterfüllenden Wehrmachtssoldaten schmälern soll, wird auch hier auf Strafexpeditionen der Wehrmacht im Rahmen des PartisanInnenkampfes verwiesen. Wenn auch "Das andere Leben" tatsächlich ein Film über den Widerstand, besonders über den privaten und den militärischen Widerstand ist, so geht der Film doch bei Weitem über das zu erwartende, "lange Schweigen der 50er Jahre" (Ernst Hanisch) hinaus und benennt das Schicksal der jüdischen Bevölkerung in Wien, teils offen, teils codiert. Es sind aber v.a. die Brüche, die aus der Logik des Films heraus nicht erklärbaren Elemente, die eine Perspektive einführen, welche das zwar Gewusste, aber nicht Ansprechbare der Zeit offenbaren.

3. Conclusio: Fort- und Rückschritte, Zäsuren, Perspektiven der historischpoltischen Bildungsarbeit

Dass das Waldheim'sche Erklärungsschema "Pflichterfüllung" Ende der 1980er Jahre nicht mehr akzeptiert wurde, verweist auf Umwälzungen und generationelle Brüche in der österreichischen Erinnerungskultur und auf eine prinzipielle Neubewertung der Frage von Schuld und Verantwortung, die eine langsame Desavouierung der Opferthese und eine Ersetzung/Ergänzung derselben durch eine "MittäterInnenthese" einleiteten.³⁴ Für die Zeit davor kann generell nach einer kurzen Phase der antifaschistischen Interpretation der Opferthese ein Fokus auf das "Opfertum" Österreichs festgestellt werden, was Hand in Hand ging mit einer Exterritorialisierung der Erinnerung an schuldhafte Verstrickung in Verbrechen. Auch für die österreichischen Nachkriegsfilmproduktionen lässt sich als genereller Trend festhalten, dass selbst dort, wo von Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime die Rede ist dies stets auch mit dem Hintergedanken passiert, den aktiven Beitrag Österreichs zu seiner Selbstbefreiung, wie er etwa in der Moskauer Deklaration 1943 gefordert wurde, filmisch festzuhalten. Was sehr eindeutig aus dem Feld des Sagbaren hinausfällt, ist der Hinweis auf die Verbrechen der Wehrmacht, welche sich im Rahmen des vom NS-Regime als Vernichtungskrieg geführten Krieg an den östlichen Fronten ereigneten; ganz im Gegenteil wird die Wehrmacht als zutiefst de-ideologische, unpolitische Institution geschildert, deren Soldaten entweder als Widerstandskämpfer oder einfach als "motschgerte" Wiener geschildert werden.

Allerdings gibt es neben diesen hegemonialen Geschichtsbildern und Narrativen doch auch eine Fülle widersprechender und widersprüchlicher Wissensbestände über die rezente Vergangenheit. Zwar wird in keinem einzigen Film direkt über den Holocaust, über die systematische, industrielle Massenvernichtung des europäischen JüdInnentums gesprochen, kein Bild zeigt die Innenwelt des Lagers. Dennoch wird aber in Filmen wie "Der Prozess" implizit, aber doch sehr eindeutig mithilfe einer Allegorie, das Publikum mit Bildern konfrontiert, die die Deportationen, die Entrechtung und die Diskriminierung der JüdInnen zeigen – die Erinnerungen sind codiert, aber

³⁴ Vgl. Bertrand Perz, Österreich, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei (Hrsg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord (Schriftenreihe / Bundeszentrale für Politische Bildung 489), Bonn 2005, 170–182; Heidemarie Uhl, Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Monika Flacke (Hrsg.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Begleitband zur Ausstellung, Berlin 2004, 481–508.

entschlüsselbar, sie halten sich an den Rahmen des Zeigbaren, und gehen doch über diesen hinaus, da sie nicht nur auf die Opfer, sondern auch sehr dezidiert auf die TäterInnen, und hier nicht nur auf die "Großen", die anonymen Strukturen, sondern auf die Beteiligung der "gemeinen" Bevölkerung fokussieren – es sind diese Brüche, diese rätselhaften, missratenen Elemente, von denen weiter oben gesprochen würde. Auch in Filmen wie "Das andere Leben" wird nicht nur die widerständige Haltung der ÖsterreicherInnen an sich thematisiert, sondern darüber hinausgehend auch das, wogegen sich unter anderem der Widerstand im Film auch richtete: gegen die Behandlung der JüdInnen, der Holocaust als Verbrechen gegen die Menschlichkeit, gegen die es sich zu erheben galt, ist subkutan und indirekt präsent.

Diese Filme gilt es historisch und filmstilistisch konkret zu verorten, und in dieser Kontextualisierung könnten sie vielleicht auch in der historisch-politischen Bildung genützt werden. Klaus Kienesberger und Lukas Meissel verweisen darauf, dass sich in der Vermittlungsarbeit die klare Erkenntnis durchsetzen muss, dass Geschichtsvermittlung außerhalb des schulischen Rahmens in erster Linie über mediale Bilder funktioniert. SchülerInnen, Jugendliche, Film- und TV-KonsumentInnen generell sind es gewöhnt, mediale Bilder zu rezipieren und mit visuellen Eindrücken umzugehen: Österreichische Erinnerungsfilme können in diesem Zusammenhang wie leicht zugänglich Jahresringe aus unterschiedlichen und doch nicht so verschiedenen Zeitschichten der so genannten "Vergangenheitsbewältigung" der Zweiten Republik fungieren. So könnte eindrücklich analysiert werden, was zu welchem Zeitpunkt wie sag- und zeigbar war und welche Erzählungen in welchem konkreten historischpolitischen Kontext als fortschrittlich oder eben nicht einzuschätzen sind.

Filmografie (in der Reihenfolge der Erstnennung):

Der Prozeß, Ö 1948, Regie: G. W. Pabst

1. April 2000, Ö 1952, Regie: Wolfgang Liebeneiner Der Engel mit der Posaune, Ö 1948, Regie: Karl Hartl

Der weite Weg, Ö 1946, Regie: Eduard Hösch

Das andere Leben, Ö 1948, Regie: Rudolf Steinböck

Die letzte Brücke, Ö/Jugoslawien 1954, Regie: Helmut Käutner

-

³⁵ Klaus Kienesberger/Lukas Meissel, Widerständiges Bilden. Überlegungen und Thesen zu Chancen und Herausforderungen der Vermittlungsarbeit zu antifaschistischem Widerstand, in: Linda Erker/Klaus Kienesberger/Erich Vogl/Fritz Hausjell (Hrsg.), Gedächtnis-Verlust? Geschichtsvermittlung und -didaktik in der Mediengesellschaft (Öffentlichkeit und Geschichte 6), Köln 2013, 107–121, 112f.