



Der österreichische Film der Nachkriegszeit

Michael Bachlechner

Kerngebiet: Zeitgeschichte

Eingereicht bei: Univ.-Ass. Dr. Eva Pfanzelter

Eingereicht im Semester: SS 2008

Rubrik: PS-Arbeit

Abstract

The Austrian Film in the Post-World-War II-Period

The fact that Austria abdicated from its responsibility of a critical examination of its own past was not only a result of the victimhood stated in the Moscow Declaration, but was also due to the films of the immediate postwar period which neither showed National Socialism nor Austrian Fascism.

The following work shows that films played an enormous part in decelerating the intense and critical discussion about the period of National Socialism.

1. Einleitung

Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges sollten durch Entnazifizierung und Reeducation die NS-Ideologien aus den Köpfen der breiten Masse getilgt werden. In diesem Zusammenhang fiel dem (Kino-)Film als populärem Kulturmedium der 1950er Jahre eine zentrale pädagogische Aufgabe zu.

Den österreichischen Politikern gelang es im Klima des Kalten Krieges, die Moskauer Deklaration von 1943 außen-, aber vor allem innenpolitisch zu instrumentalisieren. Österreich galt als erstes Opfer der nationalsozialistischen Aggressionspolitik. Zudem wurde die Forderung im zweiten Absatz der Deklaration, wonach Österreich einen

aktiven Beitrag zur Befreiung leisten sollte, nach 1945 weggelassen und folglich konnten der Nationalsozialismus und die Mitverantwortung an NS-Verbrechen externalisiert werden.

Der österreichische Film der unmittelbaren Nachkriegszeit bis weit über die fünfziger Jahre hinaus trug durch eine bewusste Aussparung der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit wesentlich dazu bei, dass diese von oben „verordnete“ Unschuldstheorie in der breiten Bevölkerung greifen konnte.

Durch das über den Film transportierte Bild der „neuen Heimat und Gesellschaft“ und letztendlich u.a. durch eine von der österreichischen Bundesregierung in Auftrag gegebenen Filmproduktion, *1. April 2000*, manifestierte sich der Mut zur politischen Lücke.

2. Am Ende steht der Beginn. Die österreichische Filmindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg

Am 27. April 1945 proklamierte eine von der Sowjetunion anerkannte provisorische Regierung unter dem 75-jährigen Dr. Karl Renner die Selbständigkeit Österreichs, nachdem zwei Wochen zuvor Wien von der Roten Armee eingenommen wurde. Ende April, Anfang Mai überschritten alliierte Einheiten die Grenzen Vorarlbergs, Tirols, Salzburgs und der Steiermark und am 7. Mai 1945 unterzeichnete General Oberst Jodl in Eisenhowers Hauptquartier in Reims die bedingungslose Kapitulation der deutschen Wehrmacht, die tags darauf im sowjetischen Hauptquartier wiederholt wurde. Die faschistische Industrie des Todes hatte ihr Ende gefunden.¹

Österreich wurde in weiterer Folge in eine amerikanische, britische, russische und französische Besatzungszone aufgeteilt, ebenso Wien, wo nur der 1. Bezirk von allen gemeinsam verwaltet wurde (Vier im Jeep).

Unmittelbar nach Kriegsende begann man in Wien wieder mit der Filmproduktion, wobei der Wien-Film, einer zentralen Produktionsstätte im Dritten Reich, eine tragende Rolle zukommen sollte. Nachhaltig erschwert wurde die Wiederaufnahme der Filmindustrie durch die Tatsache, dass die Anlagen in unterschiedlichen Besatzungszonen lagen, so befand sich das Atelier Rosenhügel im russischen, das Atelier Sievering und die Zentrale Siebensterngasse im amerikanischen Sektor. Während die Amerikaner zu Beginn die österreichischen Ambitionen auf eine autonome Filmproduktion u.a. aufgrund wirtschaftlicher Interessen, der österreichische Markt sollte mit seit Jahren gelagerten Filmen aus der US-Filmindustrie beliefert werden, zumindest nicht unter-

¹ Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen*, Wien 1997, S. 12.

stützten, konnte am Rosenhügel mit russischer Unterstützung bald wieder produziert werden.²

Nichtsdestotrotz musste man sich spätestens Mitte 1946 mit den Auswirkungen des Potsdamer Abkommens vom Juli/August 1945 auseinandersetzen, „dessen Artikel IV („Reparationen aus Deutschland“) besagte, daß die Reparationsansprüche aus den deutschen Besatzungszonen und aus angemessenen deutschen Auslandguthaben befriedigt werden sollten.“³ Verzichteten die westlichen Besatzungsmächte auf diesen Anspruch, wurde das deutsche Eigentum in der russischen Zone beschlagnahmt. Das Atelier Rosenhügel war infolgedessen für die Wien-Film bis zum Abschluss des Staatsvertrages 1955 verloren und wurde als „Wien-Film am Rosenhügel“ in die USIA-(Uprawlenjije Sowjetskowo Imushtschestwa w Awstrii = Verwaltung des sowjetischen Besitzes in Österreich)⁴ Betriebe eingegliedert.⁵

Die Probleme die Energieversorgung betreffend, der Rohfilmmangel und der ungewisse Absatz ins Ausland – Österreich war vor allem vom bundesdeutschen Verleihgeschäft abhängig – erschwerten die Wiederaufnahme der kriegszerstörten österreichischen Filmproduktion, die jedoch 1946 zwei Filme, nämlich *Glaube an mich* und *Der weite Weg*, auf den Markt brachte, deren Leitmotiv charakteristisch für Österreich und den Wiederaufbau werden sollte.⁶

2.1. Konsolidierung und Aufschwung

Trotz der schon oben angesprochenen akuten Probleme wie die Stromknappheit sowie das Fehlen von Kohle und Rohfilmmangel wurde die österreichische Filmproduktion ausgebaut. So wurde die Sascha-Film Verleih- und Vertriebs-Ges.m.b.H. Ende 1946 ins Leben gerufen, zudem ermöglichte die Creditanstalt im Juli 1947 einerseits die Neue Wiener Filmproduktionsgesellschaft, andererseits im November desselben Jahres die Österreichische Film-Gesellschaft m.b.H. (ÖFA) mit dem Sitz in Salzburg und einer Niederlassung in Innsbruck ins Leben zu rufen.⁷

Auch wenn sich Anfang der fünfziger Jahre die österreichische Filmindustrie weitgehend etablieren konnte und neben den Operetten-, Kaiser- und Heimatfilmen Dokumentarfilme und avantgardistische Versuche die heimische Filmszene belebten, machte die bedrückende finanzielle und künstlerische Abhängigkeit vom deutschen

² Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, Wien 1984, S. 15 ff.

³ Fritz, *Kino in Österreich*, S. 19.

⁴ Stephan Vajda, *Felix Austria. Eine Geschichte Österreichs*, Wien-Heidelberg 1980, S. 595.

⁵ Fritz, *Kino in Österreich*, S. 19.

⁶ Susanne E. Rieser, *Bonbonfarbene Leinwände*, in: *Österreich in den Fünfzigern*, hrsg. von Albrich/Eisterer/Gehler/Steininger (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 11), Innsbruck-Wien 1995, S. 120 f.

⁷ Fritz, *Kino in Österreich*, S. 25.

Verleih und Vertrieb den Produzenten zu schaffen. So musste jährlich mit den benachbarten Verantwortlichen über die Einfuhrquote oder Abrechnungsmodalitäten verhandelt werden, aber auch hierzulande mussten sich die Verleiher und Kinobesitzer permanent mit Bundes- und Landesbestimmungen auseinandersetzen. Zwar gab es auch noch 1950 akuten Rohfilmmangel in der Produktion, doch Ateliers gab es mittlerweile zur Genüge: bei der ÖFA in Salzburg und in Thiersee, bei der Alpenfilm in Thalerhof sowie bei der Wien-Film in Sievering und Schönbrunn. Dennoch blieben beeindruckende Besucherzahlen wie bei „Hofrat Geiger“ (2 548 000 in 40 Monaten) die Ausnahme.⁸

In Bezug auf eine unabhängige und publikumsnahe Filmproduktion machte Georg Wilhelm Pabst, wohl einer der prägendsten Akteure in der österreichischen Filmindustrie als Regisseur und Produzent, folgenden Vorschlag: „[...] Er rät den Kinobesuchern, sich zu einer machtvollen Organisation zusammenzuschließen und durch den Erwerb von Anrechtscheinen Filme zu bezahlen. [...] Sobald der Film fertig ist, werden ihre Anrechtscheine in Kinokarten umgetauscht, sie können also die Filme sehen.“⁹

Verständlicherweise wurde dieser Vorschlag nie in die Realität umgesetzt und dennoch stiegen die Besucherzahlen noch bis ins Jahr 1958 an, obwohl bereits 1955 in Österreich der Probetrieb des Fernsehens startete. Dann jedoch schlug sich der ab dem 1. Jänner 1957 regelmäßige Fernsehbetrieb verbunden mit der zunehmenden Motorisierung der Bevölkerung, dem Massentourismus und den in Mode kommenden Tanzlokalen sowie dem neu orientierten künstlerischen Film auf die Absatz- und Umsatzzahlen nieder. In weiterer Folge wurde u.a. die ÖFA liquidiert, die heimische Filmproduktion nahm ab, bis Mitte der 1960er das Kinosterben einsetzte, welches erst zu Beginn der 1990er sein Ende fand.¹⁰

3. Motive im Film der unmittelbaren Nachkriegszeit

„Wir blickten in die Stuben und sahen, in jedem Fensterrahmen, das nahezu gleiche lebende Bild. Überall trennte man das Hakenkreuz aus den Hitlerfahnen. Überall zerschnitt man weiße Bettlaken. Überall saßen die Bäuerinnen an der Nähmaschine und nähten die roten und die weißen Bahnen fein säuberlich aneinander. [...] Farbsatte Rechtecke an den Wänden erzählten uns, wie leicht Tapeten zu verschießen pflegen und wie groß die Hitlerbilder gewesen waren. In dem einen und anderen Zimmer standen die Hausväter vorm Rasierspiegel, zogen Grimassen und schabten, ohne rechten Sinn für Pietät, ihr

⁸ Fritz, Kino in Österreich, S. 52.

⁹ ebd., S. 53.

¹⁰ Der österreichische Film. Im besetzten Nachkriegsösterreich, 1945 bis 1955, [http://literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Filmgeschichte], 23.5.2008

tertiäres Geschlechtsmerkmal, das Führerbärtchen, von der Oberlippe. [...] Kurz und gut, es war ein lehrreicher Rundgang. Seit das Licht wieder aus den Häusern fällt, fällt auch wieder Licht hinein.“¹¹

So bringt der Schriftsteller Erich Kästner seine Eindrücke der letzten Kriegstage, die er in Mayrhofen, Tirol, verbrachte, in Form eines Tagebuches zu Papier. Doch das Licht „das aus den Häusern fällt“ und Schatten auf den harten Boden der gesellschaftlichen und politischen Realität der unmittelbaren Nachkriegszeit wirft, entspricht nicht dem Licht der ersten österreichischen Filme. Bekanntlich fordert ein Film Zuschauer zu bestimmten Handlungen und Verhaltensweisen auf, er berücksichtigt den Puls seiner Zeit und durch die Fiktion einer „heilen Welt“ werden alltägliche Sorgen und Probleme kompensiert. Unerfüllbare Wünsche werden durch Präsentation von Eigenschaften und Realitäten, die dem Einzelnen nicht zugänglich bzw. verloren gegangen sind, befriedigt.¹²

Unter diesem Gesichtspunkt sind die ersten Filmproduktionen nach Kriegsende zu verstehen, deren Selbstverständnis schließlich bis weit in die 1950er Jahre und darüber hinaus reichen sollte.

Marte Harell, die Gattin des ehemaligen Produktionschefs der Wien-Film, Karl Hartl, erhielt als Erste eine Drehlizenz nach dem Krieg und beauftragte Geza von Cziffra mit der Regie für *Glaube an mich* (Arbeitstitel: Sonne über dem Arlberg). Wie Viktor Matejka, kommunistischer Kulturstadtrat Wiens nach dem Krieg, betont, versteht sich der Titel des Films als Aufforderung, „den Glauben an die Zukunft des österreichischen Films, den Glauben an die Zukunft Österreichs“¹³ nicht zu verlieren.

In *Glaube an mich* testen zwei Männer, Prof. Wiesinger und Fritz, die Treue und den Charakter einer Frau, er erzählt von einem Komplott, der Liebe, einer Verwechslung, eben von Alltäglichem. Der Film war der Versuch, von vorne zu beginnen, alle aus dem Krieg resultierenden Probleme zu überwinden und die österreichische (Film-) Welt wieder aufzubauen. Er suggeriert, dass den uralten, einfachen Spielregeln des Lebens nicht ausgewichen werden kann und etabliert ein Geschichtsbild, das vermeint, Ereignisse folgten einander in vorbestimmter Abfolge.¹⁴

3.1. Transportierte Heimat- und Gesellschaftsbilder

Setzte sich der deutsche Film der Nachkriegszeit zumindest in ambitionierten Ansätzen mit der eigenen Vergangenheit auseinander, verabsäumte es der österreichische nahezu gänzlich, sich einer konstruktiven Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zu widmen.

¹¹ Erich Kästner, Notabene 45, S. 124 f.

¹² Christel Korbmacher, Wenn die Conny mit dem Peter, in: Praxis Geschichte. Die Langen Fünfziger, November 1996, S. 52.

¹³ Fritz, Kino in Österreich, S. 20.

¹⁴ Büttner/Dewald, Anschluß an Morgen, S. 20 f.

Vielmehr wurde die gute, alte Zeit heraufbeschworen, und zwar in Form des imperialen Genres, der Kaiserfilme. Zahlreiche Habsburg-Verfilmungen, wie *Kaisermanöver* (1954), *Kaiserball* (1956), *Kronprinz Rudolfs letzte Liebe* (1956), *Der Kaiser und das Wäschermädel* (1957) und allen voran die *Sissi*-Trilogie (1955–1957) mit der Entdeckung Romy Schneider, überschwemmten die heimischen Kinosäle. Vor allem volksnahe Adelige, ob nun Kaiser, Erzherzöge oder Grafen, sollten die Verbundenheit der Autoritäten mit dem Volk zum Ausdruck bringen. Dass der verklärte Blick auf eine ruhmreiche Vergangenheit und die Suggestion von natürlichen Autoritäten und Auserwähltheit im Gegensatz zu einem dringend benötigten Demokratieverständnis standen, versteht sich von selbst.¹⁵

Das Motiv der bipolaren Gesellschaft findet auch in den Heimatfilmen der 1950er und 60er-Jahre in ausgeprägten sozialen Mustern seinen Niederschlag. Auf der einen Seite der karriereorientierte Mann, der jetzt wieder die Ernährer- und Beschützerrolle bekleidet, auf der anderen die ehebereite Frau, die in ihrem neuen „Beruf“ Frau und Gattin zufrieden aufgeht.

Zudem wirft der klassische Heimatfilm das nicht minder klassische Gut/Böse-Prinzip auf die Leinwand. So werden „die Guten“ in ihren Funktionen wie (Groß-)Bauern und (Groß-)Bäuerinnen, SennerInnen sowie Jagdherren und -frauen, versehen mit natürlichen Führungsqualitäten, gezeichnet und „die Bösen“ bevorzugt als Wilderer oder charakterlose StädterInnen. Die Stadt an sich, die praktisch nie Schauplatz der Handlung ist, verkörpert das Schlechte: Man besucht die kranke Tante in der fernen Stadt, man muss nur krankheitsbedingt in die Stadt zur ärztlichen Konsultation oder geht in der Stadt charakterlosen Berufen nach. Erst am Land erfährt der Abtrünnige wieder Läuterung.¹⁶

Zu Beginn der Fünfziger war die zerstörte Heimat immer noch im Aufbau begriffen, das Gros der Bevölkerung hatte nach wie vor an den kriegerischen Altlasten zu leiden und musste im alltäglichen Kampf gegen die mit vielen Gesichtern auftretende Armut bestehen. Aber auch psychisch waren die Menschen durch die Niederlage im Krieg stark angegriffen – die Heimat war gebrochen. Nun lag es u.a. am Film den Menschen eine intakte Heimat, ein neues Heimatgefühl zu zeigen bzw. zu vermitteln.¹⁷ Die Heimat, wenn schon nicht in der Realität, sollte zumindest auf der Leinwand erfahrbar, sichtbar sein. *Heimatland* (1956), *Almenrausch und Edelweiß* (1957), *Wenn die Glocken hell erklingen* (1959) u.v.m. stilisieren nun die heimatliche Natur zum Schauplatz der echten Gefühle. Die Natur gaukelt dem Filmrezipienten Zeit- und Konfliktlosigkeit vor und liegt fernab gesellschaftlicher Probleme. Über die Natur kann die geographische und geschichtliche Identität wiedergewonnen werden.

¹⁵ Rieser, Bonbonfarbene Leinwände, S. 121 f.

¹⁶ Rieser, Bonbonfarbene Leinwände, S. 125.

¹⁷ Tina Greis, Der bundesdeutsche Heimatfilm, Diss. Frankfurt am Main 1992, S. 105 f.

Im Laufe der Jahre erfuhren die Heimatfilme eine inhaltliche Wandlung, so verbreiteten sexy Sennerinnen oder attraktive Damen ein erotisches Flair, und entwickelten sich nicht zuletzt durch die modernen Klänge der Schlagermusik zum österreichischen Unikum Touristenfilm.¹⁸

In diesen Touristenfilmen, als Beispiele seien der 1954 produzierte Film *Echo der Berge* (Der Förster vom Silberwald) und *Liebe, Sommer und Musik* (1956) genannt, kam wieder die zelluloide deutsch-österreichische Liebesbeziehung zum Ausdruck. Aufgrund der Tatsache, dass Deutschland das Hauptabsatzgebiet dieser Filme war, wurden immer mehr die einheimischen Handlungsträger durch finanzpotente deutsche Urlauber ersetzt und sogar die Crème de la Crème der heimischen Schauspieler kam nicht umhin, sich auf diese wirtschaftliche Situation einzustellen. So eignete sich beispielsweise Paul Hörbiger einen Wiener Dialekt an, der sowohl in Hamburg als auch in Berlin verständlich war.

Billy Wilder¹⁹ brachte diese Liaison auf den Punkt: „[...] wenn die Deutschen einen Berg im Hintergrund und Paul Hörbiger im Vordergrund sehen, sind sie schon zufrieden.“²⁰

4. Der Film „1. April 2000“

„Ein Aprilscherz, ein in die Zukunft projizierter Witz ...“

(Michael Freund)²¹

In diesem von der österreichischen Bundesregierung 1952 in Auftrag gegebenen Millionen-Projekt wird die gesamte heimatliche Schauspiel-Prominenz mobilisiert, um die Verantwortlichen der vier Besatzungsmächte an ihren längst fälligen und erhofften Abzug zu erinnern. So treten Josef Meinrad, Paul Hörbiger, Waltraud Haas und nicht zuletzt Hans Moser bewaffnet mit österreichischem Charme und Einfallsreichtum gegen Hilde Krahl und Curd Jürgens in den zelluloiden Leinwandkampf um die Freiheit Österreichs.²²

Das Drehbuch wurde vom damaligen Chef der Bundestheaterverwaltung Ernst Marboe geschrieben, Regie führte in dieser als Komödie getarnten österreichischen Pseudo-Freispruchs- und Opferstory seltsamerweise der im Dritten Reich als UFA-Produktionschef tätige Wolfgang Liebeneiner. In dieser angeblich auf das Diktat des deutschen Herzog-Verleihs erfolgten Besetzung manifestiert sich einerseits die

¹⁸ Rieser, Bonbonfarbene Leinwände, S. 123 f.

¹⁹ Billy Wilder (1906–2002), Regisseur, Drehbuchautor.

²⁰ Die Furche, 29.4.1981, S. 15 zit. nach Der österreichische Film. Im besetzten Nachkriegsösterreich, 1945 bis 1955, [http://literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Filmgeschichte], 23.5.2008.

²¹ Michael Freund ist Journalist, Publizist, Soziologe und seit 1983 Lehrbeauftragter für Sozialwissenschaften und Medienkommunikation u. a. an der Universität Wien.

²² Fritz, Kino in Österreich, S. 87.

filmökonomische Beziehung zum bundesdeutschen Nachbarn, andererseits offenbart *I. April 2000* die für die österreichische Filmproduktion der fünfziger Jahre bestimmenden Elemente wie die Kaiser-, Heimat- und Tourismusmotive. Zudem wird in dieser historisch-utopischen Komödie die Zeit zwischen 1934 und 1945 bewusst ausgeblendet und folglich die damit verbundene Auseinandersetzung mit der Schuldfrage.²³

An dieser Stelle sei an den Inhalt des Filmes erinnert: Am 1. April des Jahres 2000 landet vor dem Schloss Schönbrunn eine „Stratosphärengondel“, der Angehörige der „Weltschutzkommission“ (WeSchuKo) entsteigen, nachdem der österreichische Ministerpräsident, charmant in Person von Josef Meinrad, am selben Tag sein Land für frei und unabhängig erklärt. Die Präsidentin der WeSchuKo, unnahbar, aber mit majestätischer Ausstrahlung in Gestalt von Hilde Krahl, macht im Auftrag der „Globalunion“ Österreich den Prozess wegen akuter Störung des Weltfriedens mit historisch belegter Aggressionstendenz (Leopold V. nimmt am Kreuzzug teil, Prinz Eugen besiegt die Türken).

Der ob dieser Anklage und Besetzung aller neuralgischen Punkte des Landes ohnmächtig anmutende Präsident erweist sich jedoch in weiterer Folge als Meister der Medien-Politik,²⁴ indem er mittels offizieller Unterrichtsfilme und nachgestellter historisch relevanter Szenen beweist, dass Österreich „immer schon das unschuldige Opfer von Hunnen, Türken und anderen Völkern war“ und nur so handelte wie alle anderen auch.²⁵

Obwohl nun Österreich vom historischen Vorwurf freigesprochen ist, bleibt die Anklage, Störung des Weltfriedens, weiter aufrecht, befindet das Tribunal. Der Ministerpräsident reagiert. Über Nacht wird ein Österreich-Lied komponiert, in dem es programmatisch heißt: „Wir kämpfen mit Blumen, Musik und Humor, / ein Kampf, den noch niemand verlor!“²⁶ Auch der Refrain ist bemerkenswert: „Die Sonne scheint auf alle gleich. Warum nicht auch auf Österreich?“

Infolgedessen marschieren die Österreicher am nächsten Tag mit all ihren Traditionen und kulturellen Aushängeschildern gegen die verbliebene Anklage zu Felde: Die Lipizzaner, die Wiener Sängerknaben, Johann Strauß, Szenen aus der Wiener Operette und Trachtenaufmärsche zeugen von der Friedfertigkeit des schönen Landes an der Donau, zudem runden Heuriger, Schützenaufmärsche, Böllerschießen sowie ein doch

²³ Rieser, Bonbonfarbene Leinwände, S. 130 f.

²⁴ Ines Steiner, Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit, in: Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955, Wien 2005, S. 208.

²⁵ Rieser, Bonbonfarbene Leinwände, S. 131 f.

²⁶ Steiner, Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit, S. 208.

bedrückender Blick auf einen dicht gedrängten Wiener Heldenplatz die (touristische) Eigenwerbung ab.²⁷

Als ob diese Beweise nicht schon genug wären, um Österreichs pazifistische Haltung zu untermauern, findet ein Angehöriger der WeSchuKo in einem Archiv das alles entlastende Beweismaterial in Form der Moskauer Deklaration von 1943, in der Österreich die Selbständigkeit versprochen wird. Nun endlich darf das österreichische Volk die Unabhängigkeit bejubeln und tanzen, die schon emotional wankelmütige Exzellenz in die Arme des Ministerpräsidenten fallen und die Alliierten Hochkommissare (ins Weltall) verabschiedet werden.²⁸

5. Resümee

So endet der Film *I. April 2000* mit einem Bezug auf die Moskauer Deklaration, doch im Grunde begann mit diesem Dokument die Jahrzehnte überdauernde Phase des Verdrängens, Vergessens und Reinwaschens von historischer Schuld sowie eine wissentliche Vermeidung der Auseinandersetzung mit der noch jungen Vergangenheit.

Dass es im österreichischen Film der Nachkriegszeit keinen Austrofaschismus, keinen Nationalsozialismus gab, verwundert insofern nicht, als dass im Dienste der NS-Propagandafilmindustrie stehende führende und systemerhaltende Filmschaffende unmittelbar nach dem Kriegsende pardonierte und in ihren alten Funktionen bestätigt wurden. Zudem wurde belastendes NS-Filmmaterial von den alliierten Filmkommissionen entweder konfisziert oder zerstört.²⁹

Mittels Heimat-, Kaiser- oder Touristenfilme wurde das neue Bild der neuen Gesellschaft auf die Leinwände projiziert, welches von der Bevölkerung nur allzu gerne und auch verständlicherweise verinnerlicht wurde. Die suggerierten Botschaften sowie die traumatischen Kriegserlebnisse und -erinnerungen ließen den Kinosaal zum erlebbaren Sinnbild einer heilen Welt werden und hatten maßgeblichen Anteil an einer um Jahrzehnte verzögerten Auseinandersetzung mit der NS-Zeit sowohl im Kinosaal als auch in der Realität.

Literatur

Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian, *Anschluß an Morgen*, Wien 1997.

Fritz, Walter, *Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, Wien 1984.

Greis, Tina, *Der bundesdeutsche Heimatfilm*, Diss. Frankfurt am Main 1992.

²⁷ Rieser, *Bonbonfarbene Leinwände*, S. 132.

²⁸ Büttner/Dewald, *Anschluß an Morgen*, S. 38.

²⁹ Rieser, *Bonbonfarbene Leinwände*, S. 121.

Kästner, Erich, Notabene 45, Zürich 1961.

Korbmacher, Christel, Wenn die Conny mit dem Peter, in: *Praxis Geschichte*. Die Langen Fünfziger, November 1996, S. 52 f.

Rieser, Susanne, Bonbonfarbene Leinwände, in: Österreich in den Fünfzigern, hrsg. von Albrich/Eisterer/Gehler/Steininger (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 11), Innsbruck-Wien 1995, S. 119–133.

Steiner, Ines, Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit, in: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955*, Wien 2005.

Vajda, Stephan, *Felix Austria. Eine Geschichte Österreichs*, Wien-Heidelberg 1980.

Internetquelle

Der österreichische Film. Im besetzten Nachkriegsösterreich, 1945 bis 1955, [http://literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Filmgeschichte], o.D., eingesehen, 23.5.2008.

Michael Bachlechner ist Student der Geschichte im 4. Semester an der Universität Innsbruck. Michael.Bachlechner@student.uibk.ac.at

Zitation dieses Beitrages

Michael Bachlechner, Der österreichische Film der Nachkriegszeit, in: *historia.scribere* 1 (2009), S. 235–244, [<http://historia.scribere.at>], 2008–2009, eingesehen 1.3.2009 (=aktuelles Datum).

© Creative Commons Licences 3.0 Österreich unter Wahrung der Urheberrechte der AutorInnen.