

## Die Erste Republik in Film und Fernsehen. Zwischen Emotion und kritischer Distanz

Von *Karin Moser*

„Vom Reich zur Republik“, „Die bedrängte Republik“, „Die verpfändete Republik“, „Die unterschätzte Republik“, „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ und „Abschied von Österreich“ – die Titel der ersten sechs Folgen der TV-Dokumentationsreihe „Österreich I“ geben einen Rahmen der historischen Erinnerung an die Jahre 1918 bis 1938 vor, der Generationen geprägt hat. Die von Hugo Portisch und Sepp Riff gestalteten Serien „Österreich I“ und „Österreich II“ gelten als zentraler Moment der audiovisuellen dokumentarischen Aufarbeitung bzw. Aufbereitung der Geschichte Österreichs von der Monarchie bis zum Staatsvertrag. Doch welche Spuren hat die Erste Republik im österreichischen Film- und Fernsehchaffen vor und nach dieser ORF-Reihe hinterlassen? Welche inhaltlichen und gestalterischen Schwerpunkte lassen sich festmachen bzw. aus welcher Perspektive und in welchem Kontext wurde diese Periode reflektiert? Diesen Fragen soll im vorliegenden Beitrag nachgegangen werden.

Zuerst ist aber kurz darzulegen, welche dokumentarischen Filmquellen aus den Jahren 1918 bis 1938 überhaupt vorliegen. Die damals entstandenen und noch erhaltenen Filme prägen bis heute den Blick auf das politische, gesellschaftliche, ökonomische, soziale und kulturelle Geschehen der Ersten Republik. In der „filmischen Rückschau“ werden eben diese Filmbilder immer wieder herangezogen oder dienen (neben Fotografien) als „Vorlage“ für fiktional inszenierte Filme.

Bis zum Ende der Monarchie liegen durchwegs idealisierte Aufnahmen vor, die zu Repräsentations- und Propagandazwecken gedient hatten. Soziales Elend, Ausgrenzung, nationale und ideologische Konflikte, Kriegsgräuel und Massensterben blieben ausgespart. Erst in der Republik machte es sich die „Staatliche Filmhauptstelle“ (1919–1924) zur Aufgabe, auf Missstände hinzuweisen und Aufklärung zu betreiben. Diese Institution stellte Filme her, die „österreichischen Interessen aller Art im In- und Auslande“<sup>1</sup> dienen sollten. Dazu zählten Lehrfilme, Bildungsfilm, Industrie- und Kulturfilme wie auch touristisch motivierte Produktionen. Besondere internationale Aufmerksamkeit erregten Filme, die sich den Erfolgen der „Wiener Medizinischen Schule“ widmeten. Andere filmische Arbeiten, wie etwa

<sup>1</sup> Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik, Staatskanzlei-BKA, alt, Varia, Staatl. Bundesfilm-Hauptstelle, 1921, Kt. 236, Zl. 1830, „Einholung von Vorschlägen von Seiten der Staatsbehörden zur Herstellung von Films“, August 1921.



Abbildung 1: „Das Kinderelend in Wien“ (A 1919).

„Das Kinderelend in Wien“ (A 1919), wurden über Förderung der US-amerikanischen Kinderhilfsaktion gedreht und zielten auf Unterstützungsmaßnahmen ab.<sup>2</sup>

Nach dem Ersten Weltkrieg etablierten sich zudem viele Produzentinnen und Produzenten, die sich auf die Herstellung von Aktualitätenschauen, Lehr-, Kultur- und Werbefilmen spezialisierten. Die Aufnahmen vom Brand des Justizpalastes (eine der filmischen Ikonen der Ersten Republik) wurden von eben einem solchen „Kurzfilmhersteller“ (Gustav Mayer / „Mayer’s Filmbüro“) gedreht.<sup>3</sup>

Diese auf Aktualitäten spezialisierten Filmemacherinnen und Filmemacher hielten das politische Geschehen fest und wurden auch von Parteien mit der Herstellung von Filmaufnahmen beauftragt. Eine Vorreiterrolle nahm dabei die Sozial-

<sup>2</sup> Karin MOSER, *Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938* (Berlin, Boston 2019) 76–81.

<sup>3</sup> Ebd., 175.



Abbildung 2: Eine dokumentarische Filmikone: „Der Brand des Justizpalastes in Wien“ (A 1927).

demokratie ein, die schon um 1919/20 entsprechende Filme in Produktion gab. Gedreht wurde bei Maifeiern, bei internationalen sozialistischen Jugendtreffen, bei Aufmärschen, bei der Arbeiterolympiade, bei Veranstaltungen zum internationalen Frauentag 1931. Es wurden aber auch dezidierte Wahlwerbefilme (mit einer Laufzeit von bis zu einer Stunde) in Auftrag gegeben (z. B. „Das Notizbuch des Mr. Pim“, 1930; „Die vom 17er Haus“, 1932). Im Vergleich zu anderen Parteien liegt daher zur Sozialdemokratie in der Zwischenkriegszeit viel Filmmaterial vor, im Speziellen aus Wien, dem Burgenland und der Steiermark.<sup>4</sup> Im Jahr 1926 begründete die Sozialdemokratie im „Roten Wien“ überdies eine eigene Kinobetriebsgesellschaft

<sup>4</sup> Karin MOSER, Film in der Zwischenkriegszeit. Populäre Massenkultur zwischen Tradition, Ideologie, Propaganda und Moderne. In: Christoph BERTSCH (Hrsg.), Das ist Österreich! Bildstrategien und Raumkonzepte in Österreich 1914–1938 (Berlin 2015) 79–87, hier 83 f.

(„Kiba“), deren Aufgabe darin bestand, ein „alternatives Arbeiterkino“ zu betreiben. 1931 gehörten der „Kiba“ bereits zwölf Lichtspieltheater in Wien. Zudem hatte die Gesellschaft auch die Programmgestaltung zahlreicher Kinos in den Bundesländern übernommen. So lenkte die „Kiba“ schließlich 30 Kinos mit über 16.000 Plätzen. Infolge der Februarkämpfe 1934 und des Verbots der Sozialdemokratischen Partei konfiszierte die Regierung das verbliebene Vermögen der „Kiba“. Damit endete die Filmpolitik der SPÖ in der Ersten Republik.<sup>5</sup>

Das autoritäre Regime suchte unmittelbar nach der Ausschaltung des Parlaments nach einer Möglichkeit, den Film als Propagandainstrument für die Verbreitung „vaterländischer Werte“ zu nutzen. Mittels Regierungsverordnungen wurden die Kinobetreiberinnen und -betreiber dazu verpflichtet, die staatliche Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ (ÖBUT) sowie regimekonforme Kulturfilme im Vorprogramm zu spielen. Hauptsächlich hatten diese Produktionen die „ständestaatliche“ Diktatur und deren Ideologie zu propagieren sowie das „traditionsreiche Kulturland Österreich“ bestmöglich zu präsentieren.<sup>6</sup> Seit 1928 wurden außerdem Polizeijahresschauen gedreht, die die wichtigsten Ereignisse aus Sicht der Exekutive widerspiegelten. Letztlich reflektieren alle nicht-fiktionalen filmischen Quellen österreichischer Provenienz ab 1934 die Sichtweise des autoritären „Ständestaats“. Zusätzlich ist nur ein Teil der Filmquellen erhalten geblieben.<sup>7</sup> Filmmaterial war teuer, wurde mitunter mehrmals verwertet und findet sich dadurch in Auszügen in später konzipierten Produktionen wieder.

## Fernsehdokumentationen

Die verfügbaren Filmquellen der Ersten Republik sind demnach begrenzt, haben eine eigene institutionell-politische Entstehungsgeschichte und geben bereits eine oftmals politisch motivierte Perspektive vor. Eben diese filmischen Bilder sind Teil der audiovisuellen „Erinnerungskultur“ geworden und kamen und kommen allen voran in non-fiktionalen TV-Produktionen zum Einsatz. Der ORF hat sich im Jahr 1961 erstmals in Form einer Dokumentation für das Schulfernsehen der Ersten Republik gewidmet.<sup>8</sup> Der Film „Zeitgeschichte aus der Nähe. Österreichische Geschichte 1914–1938“ wurde bezeichnenderweise am Tag der Flagge, am 25. Oktober, gesendet. Der damalige Unterrichtsminister Heinrich Drimmel leitete die

<sup>5</sup> Werner Michael SCHWARZ, Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934 (Wien 1992) 53; Karin MOSER, Die Demokratie hat ausgedient. In: Verena MORITZ, Karin MOSER u. Hannes LEIDINGER (Hrsg.), Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938 (Wien 2008) 284–306.

<sup>6</sup> MOSER, Die Demokratie hat ausgedient (wie Anm. 5) 303–306; MOSER, Werbefilm (wie Anm. 2) 122 f.

<sup>7</sup> Bezüglich der Stummfilmzeit (bis Ende der 1920er Jahre) geht die Forschung davon aus, dass nur etwa zehn Prozent der Filme erhalten geblieben sind. Vgl. Francesco BONO, Paolo CANEPPELE u. Günter KRENN (Hrsg.), Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte (Wien 1999) 7.

<sup>8</sup> Alle Daten, Titel und Inhalte zu TV-Sendungen wurden im Mai und Juni 2018 über die ORF-Datenbank erhoben.

Dokumentation mit einem erläuternden Kommentar ein, wobei er (laut Vermerk in der ORF-Datenbank) über die „heiklen Produktionsbedingungen“ des Films sprach.<sup>9</sup> „Zeitgeschichte aus der Nähe. Österreichische Geschichte 1914–1938“ setzt in einer privat anmutenden Wohnzimmer-Szenerie ein. Während der Sohn in einem Geschichtsbuch liest, blättert der Vater in der Zeitung. Plötzlich entspinnt sich ein Gespräch; der Vater beginnt über die österreichische Geschichte zu erzählen und eben hier beginnt nun der Dokumentarfilm (Länge 48 Minuten).<sup>10</sup>

Die erste TV-Dokumentation, die sich 1961 der Ersten Republik widmet, scheint – den Aufzeichnungen zufolge – offenbar keine einseitige politische Position zu beziehen. Allerdings findet der Februar 1934 nur in einem einzigen Satz Erwähnung: „Ausgehend von Linz tobt im Februar 1934 ein regelrechter Bürgerkrieg mit 300 Toten in Österreich.“ Völlig offen bleibt, wie es zu diesem Konflikt kam, wer daran beteiligt war, wie lange die Auseinandersetzungen dauerten, welche Folgen der Februar 1934 hatte. Nebulöse Worthülsen (und dies scheint symptomatisch für viele Dokumentationen zu sein) sollen über historische Ereignisse und Prozesse hinwegretten, die den Konsens der Zweiten Republik stören könnten. Weder den Christlichsozialen noch den Sozialdemokraten wird in dieser Filmquelle eine Verantwortung zugewiesen, jedoch wird konstatiert, dass die Ausgrenzung der „Arbeiterschaft“ durch Engelbert Dollfuß und Kurt Schuschnigg ein Fehler war.

Die Tendenz, sich konkreten Stellungnahmen und Darstellungen zu entziehen, Inhalte auszublenden und zu verkürzen, führt bisweilen zu Kommentaren, die völlig falsche Schlussfolgerungen zulassen. Ein Beispiel dafür ist eine weitere für das Schulfernsehen konzipierte Dokumentation aus dem Jahr 1971, die insgesamt eine tendenziell pro-christlichsoziale Haltung einnimmt. Der Film „Österreich 1918–1938“ wurde von der Austria Wochenschau für den ORF produziert, als Regisseur fungierte der Journalist Jean Egon Kieffer.<sup>11</sup> In dieser 30-minütigen Dokumentation werden Daten und Ereignisse in rascher Abfolge aufgezählt und bebildert, ohne Hintergründe zu erläutern. Im Hinblick auf die Februarkämpfe findet sich folgender Audiokommentar: „Die unbedachte Haltung eines Linzer Schutzbund-Führers wurde am 12. Februar 1934 zu einem Signal des Aufbruchs in Wien, Steyr, Bruck an der Mur. Eine blutige Auseinandersetzung zwischen den Parteien, hinter denen auch ausländische Interessen standen. (Kurze Pause) Das Leben Dr. Dollfuß‘ forderte fünf Monate später ein NS-Putschversuch.“ Diese geradezu fahrlässig kombinierten Aussagen und assoziierten Informationen könnten durchaus den Eindruck

<sup>9</sup> Der Film ist in der ORF-Datenbank nicht abrufbar. Alle hier eingebrachten Informationen lassen sich aus den Beschreibungen des Datenbankeintrags ablesen.

<sup>10</sup> Von der Konzeption her erinnert diese Szene an einen nicht-fiktionalen Film des Jahres 1930. „Kaiser Franz Josef als Regent und als Mensch“ (A 1930) beginnt in einem ähnlichen Setting: Zwei gutbürgerlich gekleidete Buben spielen mit Zinnfiguren. Der Großvater beobachtet sie und fragt nach, ob sie denn wüssten, aus welcher Zeit diese Figuren stammen. Davon ausgehend beginnt eine heroisierende Erzählung über Kaiser Franz Joseph mit entsprechenden Filmquellen. Die historische Bildung für Mädchen bzw. deren prinzipielles Interesse an der Thematik wird offensichtlich sowohl 1930 als auch 1961 ausgeblendet.

<sup>11</sup> Jean Georg Kieffer war unter anderem für die „Wiener Zeitung“ tätig.

vermitteln, dass nationalsozialistische Interessen und Einflüsse hinter dem Bürgerkrieg des Jahres 1934 stünden. Der Einfluss Mussolinis, der wohl gemeint ist, bzw. die Funktion Italiens als Schutzmacht der „Ständestaat“-Diktatur wird jedoch nicht erwähnt.

Mitte der 1970er Jahre beginnt der ORF verstärkt Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in die Gestaltung historischer Dokumentationen einzubinden. Vor allem die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien werden zu zentralen Ansprechpartnerinnen und -partnern sowie Co-Gestalterinnen und -Gestaltern der Sendungen. Ein Beispiel dafür ist der Film „Der 12. Februar 1934. 40 Jahre danach“, der am 12. Februar 1974 zur Ausstrahlung kam. In dieser Dokumentation geht man erstmals auf das Quellenmaterial selbst ein und weist das Filmmaterial (etwa die Berichte der Ständestaat-Wochenschau über den Bürgerkrieg) als politisch motiviert aus. Historiker wie Ludwig Jedlicka oder Gerhard Jagschitz analysieren die historischen Bedingungen. Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die wiederum von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Instituts für Zeitgeschichte ausgewählt worden waren, berichten über ihre persönlichen Erinnerungen.<sup>12</sup> Zu Wort kommen Politikerinnen und Politiker beider Lager, wie etwa Franz Olah, Kurt Schuschnigg, Ernst Koref, Anton Benya, Alfred Maleta oder der Generalsekretär der KPÖ Friedl Fűrberg. Außerdem bringen die Witwe Koloman Wallischs (Kommandant des Republikanischen Schutzbundes der Oststeiermark), die Frau eines im Februar 1934 tödlich verletzten Heimatschutzangehörigen sowie einstige Heimwehrkommandanten und Schutzbündler ihre sehr persönlichen Erinnerungen und die damit verbundenen Emotionen auf leidenschaftliche Weise vor. Immer wieder dringen Verbitterung, Wut, Schmerz und eine damit einhergehende Unversöhnlichkeit zutage. Ungeschönt wird über den Anblick von Toten, den Verlust von Menschen, die Misshandlung von Schutzbündlern gesprochen. Diese sehr persönlichen Erzählungen und Eindrücke bleiben als das, was sie sind, stehen – Stimmen von Überlebenden, Hinterbliebenen, von Involvierten, die vielfältige, von Emotionen getragene Sichtweisen widerspiegeln. Sie werden nicht hinterfragt oder interpretiert, einzig die historische Kontextualisierung erfolgt über die Historikerinnen und Historiker.

Ein Blick auf die inhaltlichen Zusammenhänge all jener ORF-Dokumentationen, die den Themenkomplex „Erste Republik“ mehr oder weniger stark aufgreifen, lässt erkennen, dass es sich dabei mehrheitlich um biografische Zugänge handelt. An sich überrascht dies nicht. Vom ZDF in Auftrag gegebene Studien belegen, dass Dokumentationen mit biografischem Fokus signifikant häufiger gesehen werden.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Der Redakteur der Dokumentation, Kurt Grotter, entschuldigt sich vor der Einblendung der Statements bei den Interviewpartnerinnen und -partnern, dass die Gespräche nur in gekürzter Form gesendet werden können. Grotter wurde 1974 für diesen Film mit dem „Fernsehpreis der Österreichischen Erwachsenenbildung“ ausgezeichnet. Vgl. [https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Fernsehpreis\\_der\\_%C3%96sterreichischen\\_Erwachsenenbildung](https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Fernsehpreis_der_%C3%96sterreichischen_Erwachsenenbildung) (27.8.2018).

<sup>13</sup> Sönke NEITZEL, Der Erste Weltkrieg in den Geschichtsdokumentationen des ZDF. In: Rainer ROTHER u. Karin HERBST-MESSLINGER (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg im Film (München 2009) 224.

TV-Sendeanstalten haben verständlicherweise Interesse an hohen Einschaltquoten und stimmen ihre Programme durchaus auf Publikumsinteressen ab.

Insgesamt finden sich in der ORF-Datenbank 39 biografisch motivierte Dokumentationen mit Bezug zur Ersten Republik.<sup>14</sup> Zwei Dokumentationen widmen sich Engelbert Dollfuß, drei Kurt Schuschnigg, je einmal standen Wilhelm Miklas, Ernst Rüdiger Starhemberg, Guido Zernatto, Wilhelm Zehner und Theodor Innitzer im Fokus einer nicht-fiktionalen Aufbereitung.<sup>15</sup> Doch auch in den Lebensdarstellungen von Persönlichkeiten, die auch bzw. vor allem in der Zweiten Republik wichtige Funktionen eingenommen haben, wird die Periode 1918–1938 aufgegriffen; so etwa in den Dokumentationen über Karl Renner (drei Mal), Leopold Figl (vier Mal), Julius Raab (drei Mal), Bruno Kreisky (vier Mal), Oskar Helmer (ein Mal) oder Alfred Maleta (ein Mal).<sup>16</sup> Insgesamt lassen sich unter diesen Parametern nur drei dokumentarische Filme zu Frauen finden. Zwei Mal wurde die Sozialwissenschaftlerin Käthe Leichter, einmal die Sozialpsychologin Marie Jahoda porträtiert.<sup>17</sup>

Neben den biografischen Zugängen entstehen und entstanden Dokumentationen im Speziellen anlassbezogen, rund um die Gedenkjahre 1918, 1927, 1934 und 1938. Gestaltet wurden Dokumentarfilme anlässlich des Republik-Gedenkens, des Justizpalastbrandes, des Februar 1934 und der Ermordung von Engelbert Dollfuß.<sup>18</sup> Reflektiert wird die Erste Republik ebenso in TV-Dokumentationen zur österreichischen Parteiengeschichte, zur Geschichte der katholischen Kirche in Österreich, aber auch in nicht-fiktionalen Arbeiten, die sich dem Verhältnis zwischen der Arbeiterschaft und dem Katholizismus widmen.<sup>19</sup> Insgesamt finden sich 87 dokumentarische Filme des ORF, die einen Bezug zur Ersten Republik aufweisen, ohne noch „Österreich I“ in diese Zählung mitaufzunehmen.

In den 1980er Jahren wurde schließlich auf Initiative des damaligen ORF-Generalintendanten Gerd Bacher die jüngere Geschichte Österreichs erstmals in zwei groß angelegten Dokumentationsreihen aufgegriffen.<sup>20</sup> Eine umfassende internationale Recherche nach filmischen Quellen setzte ein; die eruierten Filme dienten als Grundstock des heutigen ORF-Archivs.<sup>21</sup> Ein wissenschaftlicher Beirat stand

<sup>14</sup> Die Daten wurden im Mai und Juni 2018 erhoben.

<sup>15</sup> Z. B.: „Engelbert Dollfuß. Arbeitermörder oder verklärter Märtyrer“ (A 2002); „Gott schütze Österreich! Dr. Kurt Schuschnigg und der März 1938“ (A 1973); „Brennpunkt: Grenzen der Macht: Wilhelm Miklas“ (A 2000).

<sup>16</sup> Z. B.: „Julius Raab – Ein Leben für Österreich“ (A 1961); „Die Welt des Leopold Figls“ (A 1972); „Karl Renner – Vater zweier Republiken“ (A 1993); „Baumeister der Republik: Bruno Kreisky“ (A 2017).

<sup>17</sup> „Zeitzeugen. Marie Jahoda“ (A 1985); „Prisma. Häftling E 196: Käthe Leichter 1895–1942“ (A 1980); „Käthe Leichter – eine Frau wie diese“ (A 2016).

<sup>18</sup> Z. B.: „15. Juli 1927 – Justizpalastbrand“ (A 1967); „Sieg ohne Heil“ (A 1978); „Der blutige Februar 1934“ (A 1999); „Krisen, Morde, Bürgerkriege“ (A 2014).

<sup>19</sup> Z. B.: „Kirche heute und morgen. Verbrannte Barrikaden“ (A 1967); „Was bleibt von den Christlich-sozialen? 100 Jahre Parteigeschichte“ (A 1983); „Wir sind jung und das ist schön! Folge 1: Die Sozialdemokratie in der Ersten Republik“ (A 1989).

<sup>20</sup> Begonnen wurde 1981 mit „Österreich II“, das die Besatzungszeit im Fokus hatte. 1987–1989 folgte schließlich „Österreich I“, das die Jahre 1916–1943 behandelte.

<sup>21</sup> Hugo PORTISCH, *Aufregend war es immer* (Wals bei Salzburg 2015) 311–316.



Abbildung 3: Hugo Portisch präsentiert „Österreich I“.

den Projektverantwortlichen (Hugo Portisch, Sepp Riff) zur Seite und prüfte die jeweiligen Kommentare.<sup>22</sup>

Die Serien „Österreich I“ und „Österreich II“ stellen politische Ereignisse und Persönlichkeiten ins Zentrum, ökonomische Aspekte wie auch bisweilen wissenschaftliche und kulturelle Entwicklungen werden thematisiert. Mentalitäts-, alltags- und sozialgeschichtliche Zugänge bleiben zum großen Teil ausgespart. Im Vergleich zu heute gängigen Gestaltungskonzeptionen unterscheidet sich die TV-Dokumentationsreihe der 1980er Jahre in einigen Punkten. Als Experte tritt nur Hugo Portisch in Erscheinung, er führt durch die einzelnen Folgen und leitet jeweilige Themenbereiche ein.<sup>23</sup> Er fungiert als die Leitfigur und wissende Instanz. Insgesamt ist die Reihe aus heutiger Sicht in ihrer visuell atmosphärischen Konzeption ruhiger angelegt (etwa Montage/Schnitt). Man hatte mehr Zeit, um Bilder und Kommentare wirken zu lassen. Zudem setzt man in dieser Dokumentation viel mehr Fotomaterial ein als dies heute der Fall ist, wo die Sehgewohnheiten die Gestalterinnen und Gestalter dazu drängen, möglichst viel, wenn nicht sogar laufend, bewegtes Bildmaterial zu präsentieren. Hugo Portisch erläutert die jeweiligen historischen Hintergründe anschaulich und mit einer ihm eigenen, emotio-

<sup>22</sup> Dem Beirat gehörten unter anderem die Historikerinnen und Historiker Erika Weinzierl, Gerald Stourzh, Gerhard Jagschitz, Herbert Steiner, Wolfgang Neugebauer, Manfred Rauchensteiner, Margit Sandner, Oliver Rathkolb, Stefan Karner und Dieter Stiefel an. Susanne EYBL, *Das Geschichtsbild in den österreichischen Medien* (Diss. Wien 1993) 4.

<sup>23</sup> Das Beraterteam an Historikerinnen und Historikern tritt nicht vor die Kamera (anders als dies heute tendenziell der Fall ist).

nal mitreißenden Note. Der die Filmbeiträge dominierende Off-Kommentar hingegen wirkt bestimmend, ruhig, zurückhaltend, distanziert. Insgesamt präsentiert sich in dieser Dokumentarfilmreihe ein klar strukturiertes, dramaturgisch durchinszeniertes Geschichtsbild, ohne Brüche, ohne Fragen offen zu lassen.

Erzählt wird die Geschichte der Ersten Republik immer im Hinblick auf die „Erfolgsgeschichte der Zweiten Republik“. Wiederholt wird darauf verwiesen, dass die Lagerkonflikte der Ersten Republik mittlerweile überwunden sind, dass das gemeinsame konsensorientierte Handeln von SPÖ und ÖVP und die sozialpartnerschaftliche Politik in der Zweiten Republik Garant für ein harmonievolles, demokratisches Leben sind.

Die forcierte Ausgewogenheit lässt sich in Folge Nr. 4 („Die unterschätzte Republik“) auch daran ablesen, dass bei der Darstellung der beiden politischen Lager und der Präsentation der ideologischen Gesellschaftskonzepte die jeweilige Sequenz eine möglichst gleiche Länge aufweist. Keiner sollte mehr oder weniger zeitliche Präsenz bekommen. Die Serie hält sich über weite Strecken an einen chronologischen Verlauf, enthält sich aber mitunter auch einer klaren Stellungnahme.<sup>24</sup> Am Konsens, an der These der „geteilten Schuld“, am Scheitern der Ersten Republik wird festgehalten, was angesichts der Ereignisse im März 1933, der bewussten Ausschaltung des Parlaments, des Bürgerkriegs im Februar 1934 und letztlich der Beseitigung der Demokratie durch die bürgerlichen konservativen Regierungskräfte so wohl nicht ganz hält.

Doch „Österreich I“ und „Österreich II“ sind als Konsensgeschichte konzipiert. Ziel war es, eine verbindliche Geschichte für alle damals lebenden Generationen zu erzählen, wobei die Errungenschaften der Zweiten Republik gegenüber der Ersten Republik deutlich hervortreten hatten. Das Selbstbild und Selbstverständnis der Österreicherinnen und Österreicher sollten mit dieser Dokumentationsreihe nochmals historisch untermauert und manifestiert werden. Die Wirkung von „Österreich I“ und „Österreich II“ ist nicht zu unterschätzen. Immerhin sah zur Zeit des TV-Monopols<sup>25</sup> jede/r fünfte Österreicher/in diese Geschichtsdokumentation, wobei die größte Reichweite bei der Altersgruppe ab 60 Jahren lag.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Susanne Eybl verweist in ihrer Untersuchung der Dokumentarfilmreihe auch auf die vielfach verwendeten Passivkonstruktionen und Zustandsbeschreibungen, die oftmals wenig Auskunft über Interessenkonflikte geben und die Distanz des Kommentars unterstreichen. Vgl. EYBL, Geschichtsbild (wie Anm. 22) 101–105.

<sup>25</sup> Erst Ende der 1980er Jahre setzte sich langsam auch das Kabelprogramm in Österreich durch. Seit 2003 gibt es österreichisches Privatfernsehen, das im gesamten Bundesgebiet empfangen werden kann.

<sup>26</sup> Zahlen laut ORF-Infratests zu „Österreich I“ und „Österreich II“. Siehe dazu: EYBL, Geschichtsbild (wie Anm. 22) 11–16.

## Fiktionale Filme und TV-Serien

Während TV-Dokumentationen tendenziell ein historisch interessiertes Publikum ansprechen, erreichen fiktionale Filme hingegen auch Zuschauerinnen und Zuschauer, die nicht zwingenderweise Interesse an geschichtlichen Themen haben. Fiktionale Filme, die in einem historischen „Österreich-Setting“ inszeniert wurden, spielten mehrheitlich in der Monarchie (mit einem Fokus rund um den Wiener Kongress oder das *Fin de Siècle*). Eine nostalgisch verklärte Umsetzung des Stoffes war über Jahrzehnte üblich. Der Erste Weltkrieg, die Erste Republik und der Nationalsozialismus wurden über viele Jahre von der österreichischen Filmproduktion weitgehend ausgespart. Mit Ende der 1970er Jahre erfolgte nach und nach eine umfassende Aufarbeitung der NS-Vergangenheit Österreichs, die sich auch in vielen TV- und Spielfilmen reflektiert. Der Erste Weltkrieg wurde erst im Jahr 2014 – anlassbezogen – auch im fiktionalen Film- und Fernsehchaffen vielfach aus unterschiedlichen Perspektiven verhandelt.<sup>27</sup>

Eher schwierig gestaltet sich die Suche nach Spuren der „Ersten Republik“ im fiktionalen Film- und Fernsehchaffen. Doch sie lassen sich finden. Oft sind es groß angelegte, über Jahrzehnte erzählte Familiengeschichten, die von der Monarchie bis in die Zweite Republik reichen. Diese Familiensagas bieten ein weitreichendes Identifikationspotential. Persönliche Schicksale aus dem Familienkreis des Kino- und TV-Publikums lassen sich mit jenen der fiktiven Dynastien verbinden. „Die große Politik“ und das daraus resultierende Weltgeschehen verändern das Leben schwerwiegend. Auf der persönlichen Ebene lassen sich ähnliche Emotionen – ob glückliche oder dramatische Momente, oftmals auch Verluste – miterleben und nachempfinden.

Sechs Arbeiten widmeten sich in diesem Sinn der österreichischen Geschichte Generationen und Systeme übergreifend. Drei weisen gewisse Gemeinsamkeiten auf: „Der Engel mit der Posaune“ (A 1948, R: Karl Hartl), „Das Riesenrad“ (D 1961, R: Géza von Radványi) – eine deutsche Produktion mit fast ausschließlich österreichischer Besetzung und in Wien verortet – sowie die TV-Serie „Ringstraßenpalais“ (A 1980–1986, R: Rudolf Nussgruber). Alle drei Filmwerke spielen in Wien und zentrieren sich um Unternehmersdynastien, deren Schicksal mit jenem der jeweils Herrschenden maßgeblich verbunden ist. Ein Großteil der Handlung spielt zur Zeit der Monarchie.<sup>28</sup> Am Beispiel von „Der Engel mit der Posaune“ lässt sich dies anschaulich verdeutlichen: Der Film hat eine Gesamtlaufzeit von 131 Minuten, davon behandeln 84 die Monarchie, 30 Minuten fokussieren auf die Erste Republik, 13 Minuten widmen sich dem Nationalsozialismus und vier Minuten spielen

<sup>27</sup> Vgl. Karin MOSER, Remembering World War I in 2014: Films and TV Productions in Austria – A new Path of Visual Memory. In: Hannes LEIDINGER (Hrsg.), *Habsburg's Last War: The Filmic Memory (1918 to the present)*, Cinematic and TV Productions in the Neighbouring Countries and Successor States of the Danube Monarchy: Austria, Czechia-Slovakia, Germany, Hungary, Italy, Poland, Romania, Russia, Serbia, Slovenia (New Orleans 2018) 49–66.

<sup>28</sup> Dies trifft allen voran für „Der Engel mit der Posaune“ und „Das Riesenrad“ zu.



Abbildung 4: Filmprogramm zu „Das Riesenrad“ (D 1961).

in der Nachkriegszeit. Bezüglich der Sequenzen zur „Ersten Republik“ nimmt die Zeit unmittelbar nach 1918 einen breiten Raum ein. Das Unvermögen der älteren Generation, mit den Gegebenheiten und Anforderungen der neuen Zeit (vor allem mit der neuen Regierungsform) umzugehen, sowie der Kampf um das Überleben des Familienunternehmens im Getriebe von Inflation und Spekulation stehen im Zentrum. In dieser Frühphase der Republik werden in den drei Familiensagas moralische Werte auf den Prüfstand gestellt. Negative Charaktere – Spekulantinnen und Spekulanten, Schieberinnen und Schieber – entpuppen sich 15 Jahre später als fanatische Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten. Somit wird eine „Täterinnen- bzw. Tätergruppe“ identifiziert, die aufgrund grundsätzlich negativer Wesenszüge als Repräsentantinnen und Repräsentanten des NS-Systems ausgemacht wird. Die anderen Protagonistinnen und Protagonisten sind somit von einer möglichen Mitschuld befreit.

Allen drei filmischen Umsetzungen gemein ist zudem die Neupositionierung der Frauen, die tendenziell mit der politischen und gesellschaftlichen Situation der 1920er Jahre nicht nur besser umgehen können, sondern diese vielmehr als Chance einer neuen Selbstverwirklichung wahrnehmen. Das Ensemble an Protagonistinnen wird erweitert durch berufstätige Frauen. Allen voran rücken Angestellte und Studentinnen in den Mittelpunkt, die sich Freiräume erobern und aktiv an der Unterhaltungskultur partizipieren. Nicht immer wird der Typus der „neuen Frau“ letztlich positiv reflektiert. Im Film „Das Riesenrad“ wird vielmehr die weibliche Unabhängigkeit mit einem zunehmenden „moralischen Werteverfall“ gleichgesetzt.

Die drei genannten Arbeiten verbindet zudem der Versuch, politische Konflikte, soweit sie das christlichsoziale und das sozialdemokratische Lager betreffen, tunlichst auszusparen. In „Der Engel mit der Posaune“ vermitteln auf der Bildebene leicht verschwommene und dicht aneinandergereihte dokumentarische Filmsequenzen vom Justizpalastbrand, von Gemeindebauten, von Panzern und Militäreinheiten, von den Februarkämpfen und vom ermordeten Engelbert Dollfuß das politische Geschehen. Der dazu hörbare Off-Kommentar bleibt auf der akustisch-inhaltlichen Ebene gleichermaßen nebulös: „Die Achtung vor dem Nächsten besteht nicht mehr. Bei Meinungsverschiedenheiten hat der Stärkere recht. Terror und politischer Mord haben sich ihr trauriges Bürgerrecht erworben. Es ist leicht in dieser Zeit den Menschen ein phantastisches dauerhaftes Glück zu versprechen. Eine neue, große Zeit, tausend blühende Jahre, Glanz und Größe der Nation.“ Eine undurchsichtige Endzeitstimmung, ohne Klärung der historisch politischen Ereignisse, ohne Präsentation von Parteien und/oder Wehrformationen, wird gezeichnet, die direkt in den Nationalsozialismus überleitet.

Im Spielfilm „Das Riesenrad“ wird nicht einmal in Ansätzen ein Lagerkonflikt thematisiert, es gibt ihn schlicht nicht. In der Serie „Ringstraßenpalais“ wird zumindest in einer der beiden Folgen,<sup>29</sup> die sich der Zwischenkriegszeit widmen, das konfliktreiche politische Geschehen in einem Zwiegespräch kurz rekapituliert. Es

<sup>29</sup> Die Szene findet sich in Folge 8 der Serie „Ringstraßenpalais“ mit dem Titel „Kein Glück in der Liebe“.



Abbildung 5: Filmprogramm zu „Der Engel mit der Posaune“ (A 1948).



Abbildung 6: „Ringstraßenpalais“, Episode „Kein Glück in der Liebe“ (A 1983).

findet im Sommer des Jahres 1934 statt, noch vor der Ermordung Engelbert Dollfuß'. Bernie Altenberg, der das Familienunternehmen leitet, ist noch ganz vom Bewusstsein beseelt, Mitglied eines Grafengeschlechts zu sein. Er sucht Rechtsbeistand bei seinem Cousin Franz Ender, der als Sohn eines überzeugten Sozialdemokraten groß geworden ist. Franz hat – als prononciierter Sozialdemokrat – kaum noch Mandanten, alle drei Wochen bekommt er „Besuch“ von der Staatspolizei.

Es entspinnt sich nachfolgender Dialog:

Bernie Altenberg: „Ich schwärme nicht sehr für den Herrn Bundeskanzler, wie Du weißt, dazu habe ich zu lange in Frankreich gelebt. Dort hegt man keine zu große Sympathie für Faschisten, egal welche Farbe sie gerade haben. Dollfuß ist mir immer noch lieber als der Hitler“.

Franz Ender: „Mein Lieber und Du glaubst wirklich, der Dollfuß wird den Hitler aufhalten? Womit denn? Mit dem Starhemberg seiner Heimwehr? Der Dollfuß hätte einen einzigen echten Verbündeten gehabt, das waren wir, die Sozialdemokraten, die Arbeiterschaft, uns hat er ausgeschaltet mit Kanonen gegen Gemeindebauten. Uns is' er los, aber die Nazis, die werden jetzt erst richtig anfangen.“

Bernie (schüttelt ungläubig den Kopf): „Was solln'S denn machen? A paar Telefonhüttel in die Luft sprengen?“

Franz: „Das is‘ harmlos. Aber der Hitler wird schon dafür sorgen, dass es nicht so harmlos bleibt. Der verzichtet nicht auf Österreich. Der kommt!“

Bernie (laut und aufgebracht): „Das werden die Franzosen nie zulassen und die Engländer, nie!“

Franz (ruhig): „Nie? Du wirst Dich wundern, wir alle werden uns noch wundern! Was wir seit 1918 erlebt haben, das war nur der Anfang.“

Zugespitzt, aber doch konkret werden die Ereignisse der vorangegangenen Monate angesprochen, und dies deutlicher als in den Filmproduktionen der Jahre zuvor. Verfolgt man die Gesamtkonzeption der Serie „Ringstraßenpalais“, so sind es oftmals die Vertreter des gehobenen Bürgertums bzw. der Aristokratie, denen letztlich der politische Weitblick fehlt. Sie beharren auf und verteidigen gegenwärtige, hierarchische Machtstrukturen (ob nun Monarchie oder Ständestaat). Man müsse nur verharren, aushalten, letztlich werde sich alles wieder einrenken und finden. Episode acht endet schließlich mit der Ermordung von Engelbert Dollfuß.

In zwei Punkten stimmen alle drei Produktionen („Der Engel mit der Posaune“, „Das Riesenrad“, „Ringstraßenpalais“) einhellig überein: Sie lehnen den Krieg an sich ab und verurteilen den Nationalsozialismus. Überzeugt-fanatische Nationalsozialisten sind in diesen Filmen tendenziell Männer, im Speziellen Kriegsveteranen. In „Der Engel mit der Posaune“ ist der jüngere Sohn Hermann von Beginn als problematischer und schließlich negativer Charakter stilisiert. Hermann ist das Problemkind. Er zieht mit Begeisterung in den Ersten Weltkrieg, kommt ob der Niederlage verbittert zurück, spekuliert mit Verlusten in der Inflationszeit und wird schließlich zu einem blindwütigen Nationalsozialisten, der u. a. die Jedermann-Aufführung am Salzburger Domplatz mit „Heil Hitler-Rufen“ stört und damit ein österreichisches, „sakrales“ Kulturschauspiel geradezu „entweiht“. Im „Ringstraßenpalais“ findet sich mit Ernő Kelemen, der sich eingedeutscht „Ernst“ nennt und bewusst seine ungarischen und böhmischen Wurzeln verleugnet, ein ähnlicher Typus. Er ist Kriegsinvalid, hat einen Fuß verloren, fühlt sich nicht mehr als ganzer Mensch, v. a. nicht als vollständiger Mann. Letztlich beteiligt er sich am Attentat auf Engelbert Dollfuß. Insgesamt wird dem Publikum partiell eine psychologische Erklärung für die fehlgeleitete nationalsozialistische Gesinnung der Protagonistinnen und Protagonisten gegeben.

Zu guter Letzt eint diese drei Familiensagas auch, dass sie über weite Strecken historische Begebenheiten, Zusammenhänge und Schicksale aus der Perspektive des Großbürgertums, der Industriellen, des Adels und der Diplomatie erzählen. Arbeiterinnen und Arbeiter sowie Angestellte sind im Bereich der Nebenfiguren zu finden. Sie agieren oft als Stichwortgeber und tragen buffo- bzw. schwejkhafte Züge. Das arbeitende Volk kommentiert das Geschehen aus der Distanz, mit zynischem Humor bzw. Larmoyanz.

Damit unterscheiden sich diese drei skizzierten Familiensagas von Produktionen, die beginnend mit den späteren 1970er Jahren einen anderen Ansatz der Erzählung und der Inszenierung gewählt haben. Die Produktionen „Die Alpensaga“ (A

1976–1980, R: Dieter Berner), „Das Dorf an der Grenze“ (A 1982, R: Fritz Lehner) und „Lebenslinien“ (A 1983–1988, R: Käthe Kratz) erzählen über Generationen, wie sich das Leben von Industrie-, Landarbeiterinnen und -arbeitern, von Bäuerinnen und Bauern wie auch von Angestellten im Hintergrund politischer, sozialer und gesellschaftlicher Entwicklungen gestaltet. In diesen filmischen Werken wird Geschichte „von unten erzählt“ und es wird Mundart gepflegt.

Vorbei sind die geschönten Szenerien, die dem Mainstream-Kino oder -TV geschuldet waren. Vielmehr ist die Umsetzung in einer sozial- und neorealistischen Tradition verankert. Die Protagonistinnen und Protagonisten werden v. a. in ihrem Alltag porträtiert, sie scheinen greifbarer und bieten Identifikationsmöglichkeiten an, die bis dahin weitgehend ausgespart geblieben waren. Die Narration kreist um Besitzende und Besitzlose, greift gesellschaftliche Machtstrukturen auf. Die Filmemacherinnen und Filmemacher scheuen nicht davor zurück, den harten Arbeitsalltag und das karge Leben der Menschen zu visualisieren.

Doch welche Geschichten werden erzählt? „Das Dorf an der Grenze“ spielt in einem fiktiven Kärntner Dorf an der Grenze zum SHS-Staat, zum SHS-Königreich, zum Königreich Jugoslawien bzw. zur Sozialistisch Föderativen Republik Jugoslawien. Folge eins behandelt die Zeit zwischen 1918 und 1945. Grenzkämpfe und die Frage nach der staatlichen bzw. nationalen Zugehörigkeit bestimmen das Geschehen. Eine Abstimmung geht schließlich zugunsten Österreichs aus, aber der Konflikt der Sprachgruppen im Dorf bleibt bestehen, wobei Ausgrenzungen von beiden Seiten erfolgen und politische Auseinandersetzungen auch in den Familien ausgetragen werden. Damals völlig neu war, dass in der Serie „Das Dorf an der Grenze“ weithin Slowenisch gesprochen wird. Deutschsprachige Untertitel werden eingeblendet, womit auch auf der Tonebene die Gleichwertigkeit der Sprachen und der Volksgruppen vermittelt wird. Jene Folgen der Serie, die sich mit dem Ortstafelstreit auseinandersetzten, stießen zudem auf massiven Widerstand. Alle damals im Parlament vertretenen Parteien (SPÖ, ÖVP, FPÖ) protestierten und intervenierten beim damaligen Generalintendanten Gerd Bacher, der aber die Bedeutung dieses Werkes speziell im Hinblick auf den „öffentlich-rechtlichen Auftrag“ des Rundfunks vor dem ORF-Kuratorium betonte.<sup>30</sup>

Die fünfteilige Reihe „Lebenslinien“ von Käthe Kratz erzählt von vier Frauen über vier Generationen hinweg von 1900 bis 1968. Kratz nimmt eine weibliche Perspektive ein, wobei der tägliche Überlebenskampf, aber auch die Wünsche und wachsenden Ansprüche von Arbeiterinnen und Angestellten thematisiert werden. Folge zwei („Marianne – Ein Recht für alle“) spielt in den Jahren 1918/19. Marianne, eine Arbeiterin in einer Metallfabrik, lebt mit ihrer fünfjährigen Tochter und einem Säugling in einem verlassenen Zugwaggon. Ein Kind stirbt an Unterernährung. Die Frauen haben während des Krieges die Arbeit der Männer übernommen. Der Krieg geht zu Ende, die Männer kommen zurück und erheben Anspruch auf die wenigen Arbeitsplätze, die zur Verfügung stehen. Auch Mariannes Mann Karl will seine

<sup>30</sup> Gerald SZYSZKOWITZ, Die Meilensteine des Fernsehspiels von 1972 bis 1994. In: Andreas NOWAK u. Oliver RATHKOLB (Hrsg.), Die Macht der Bilder (Berndorf 2017) 363–369, hier 364 f.



Abbildung 7: „Lebenslinien“, Teil 2 „Marianne – Ein Recht für alle“ (A 1983).

Arbeit zurück, er fühlt sich wertlos. Um etwas Geld zu verdienen, bastelt er Hampelmänner, die er am Markt erfolglos feilbietet. Diese Marionetten versinnbildlichen sein emotionales Gefüge. Frauen hätten doch gerne Hampelmänner, erklärt Karl einer potentiellen Käuferin gegenüber zynisch.

Marianne, die mittlerweile Arbeiterrätin geworden ist, kämpft gegen die Verdrängung der Frauen an, muss aber schließlich zusehen, wie die Arbeiterinnen – teils freiwillig, teils unter Druck – die Fabrik verlassen. Von den männlichen Arbeiterräten wurde sie über die neuen Regelungen nicht informiert. Sie wurde übergangen, ausgeschlossen und mit der Aufgabe, eine Betriebskantine errichten zu lassen, auf eine „weibliche Rolle“ reduziert.

Bei einer Versammlung aller Arbeiterinnen und Arbeiter, Rätinnen und Räte hält Marianne eine beeindruckende (dialektale) Rede, in der sie nicht nur die Leistungen der Frauen verdeutlicht, sondern auch das patriarchalische Selbstverständnis offenlegt und konterkariert:

„Ihr sagt’s die Männer warn schließlich im Krieg und die hoben jetzt a Recht auf Orbeit, gut. Oba es hoben nicht nur die Soidoten gekämpft. Es san net nur die Männer gestorben. [...] Die Frauen san net erschossen worden aufm Feld. De san verbrannt bei den Explosionen in den Munitionsfabriken. Die

san net gefallen, die san umgfoallen. Einfach umgfoallen – vor Erschöpfung, vor Hunger, vor Orbeit. [...] Wir hobn gschuftet bis zum Umfoallen, wir hoben olle 10 Tog, hoben wir die Tage ghobt. Ausgronnen samma holbert, verblutet san wir. Is Ihnen peinlich, gö? Uns wors auch peinlich. [...] (Marie blickt zu den männlichen Arbeiterräten) I was genau, wos Ihr denkts. Ihr denkts, des hot scho seine Richtigkeit so, weu Ihr jo die Herren seids. Oba do irrts Ihr Eich. Ihr seids auch nicht die Herren. Ihr glaubt es nur, weu wir wegen Euch gehen müssen. Oba die Herren, die Herren sind wer oanders. Die Herren sitzen do! Das sind die, die so loang es geht, nichts soagen bis alles wieder im oalten Foahrwasser is. Des san die Herren!“

Regisseurin Käthe Kratz wollte mit dieser Serie gegen die, wie sie sagte, „Geschichtslosigkeit der Frauen“ ankämpfen und speziell in Episode zwei hervorheben, dass das Recht auf Arbeit für Frauen und Männer gleichermaßen gilt. Außerdem zeichnet Kratz nach, wie sehr das Schicksal der Mutter auch das Leben der Töchter beeinflusst und mitbestimmt.<sup>31</sup>

Wie sehr diese Filme aus der Perspektive arbeitender Frauen noch zu Beginn der 1980er Jahre auf Missmut gestoßen sind, belegt eine Aufzeichnung der Radiosendung „Von Tag zu Tag“. Die Mehrzahl der (v. a. weiblichen) Anrufer lobte wohl die Arbeit der Regisseurin, bekrittelte aber mitunter den Wunsch, werktätig zu sein. Gerade in Krisenzeiten müsse sich die Frau doch zurücknehmen und dem Mann den Arbeitsplatz lassen. Des Weiteren wurde der vermeintlich zu große Drang zur „Selbstverwirklichung“ der jungen Frauen verurteilt, umso mehr, wenn man auch die Verantwortung für Kinder hätte. Käthe Kratz vertrat den Anruferinnen und Anrufern gegenüber ungebrochen die Meinung, dass das Recht auf Arbeit ein Menschenrecht sei, das allen gleich zustehe. Ebenso sei in ihren Augen die Erziehung und Aufsicht von Kindern gleichermaßen zwischen den Eltern aufzuteilen.<sup>32</sup>

Jene Serie mit der letztlich die neue, sozialkritische Geschichtsvermittlung und -darstellung im ORF-Fernsehfilm begann, war jedoch „Die Alpensaga“. 1973 entstand in der Fernsehspielabteilung die Idee, eine alpenländische Familiensaga in Auftrag zu geben, wobei man den gesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Blick erweitern und auch bislang wenig beachtete soziale Gruppen reflektieren wollte. Vor ideologischen Kontroversen schreckten die Verantwortlichen nicht zurück. Letztlich engagierte der ORF Peter Turrini und Wilhelm Pevny als Drehbuchautoren. Allerdings wurde die erste Rohfassung des Skripts von Gerd Bacher mit der Begründung abgelehnt, dass es sich um „Sozialistischen Realismus à la DDR oder UdSSR“ handle. Schließlich wurden die Drehbücher von renommierten Historikern des Instituts für Wirtschafts- und Sozialgeschichte und des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien überprüft. Nach einer persönlichen Lesung Peter Turrinis für Gerd Bacher ließ der ORF-Intendant seinen TV-Chefdramaturgen

<sup>31</sup> Radiosendung „Von Tag zu Tag“ (4.11.1983), online: <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/1109D1F83-05D-00054-00000C20-109C7A6A/pool/BWEB/> (18.12.2018).

<sup>32</sup> Ebd.



Abbildung 8: Dreharbeiten „Alpensaga“, Teil 4 „Die feindlichen Brüder“ (A 1977).

Gerald Szyszkowitz wissen: „Wir waren auch arme Leut‘. Sag denen, es hat mir gefallen.“ Das Projekt war bewilligt.<sup>33</sup>

„Die Alpsaga“ zeigt den Wandel des Alltagslebens in einem oberösterreichischen Dorf von 1900–1945 in sechs Teilen (1900, 1913, 1918, 1933, 1938 und 1945). Bäuerliche und proletarische Lebenswelten werden aus einer politischen und sozialhistorischen Perspektive inszeniert. Laiendarstellerinnen und -darsteller wie auch Berufsschauspielerinnen und -schauspieler treffen abseits jedes nostalgisch verklärten ländlichen Idylls aufeinander.

Folge vier der „Alpensaga“ („Die feindlichen Brüder“, A 1977) zentriert die politischen Konflikte des Jahres 1933 rund um ein Zwillingspaar. Die Brüder sind bei der Heimwehr aktiv, jedoch weniger aus ideologisch-politischen Gründen, sondern vielmehr, weil sie durch die Partizipation ein wenig Geld verdienen. Tatsächlich sparen die beiden fleißig für eine Reise nach Amerika. Doch Michel, einer der Brüder, verliert das Ziel aus den Augen. Er verliebt sich in eine Arbeiterin, lernt deren Welt und politisches Umfeld kennen. Der andere Bruder, Gregor, fühlt sich vernachlässigt und auch von den Heimwehrekameraden zu wenig ernst genommen. Letztlich wird er, der beste Schütze der Gemeinde, von den ortsansässigen Nationalsozialisten abgeworben. Eine Schießerei auf dem Gelände der Munitionsfabrik, die

<sup>33</sup> SZYSZKOWITZ, Meilensteine des Fernsehspiels (wie Anm. 30) 363 f.

von den Nationalsozialisten ausgeht, aber den Sozialisten angelastet wird, führt zur Entlassung aller Arbeiterinnen und Arbeiter. Bevor diese das Dorf verlassen, stören sie aber noch das Erntedank-Laienspiel durch eine Kundgebung. Die Nationalsozialisten sind über diese geplante Demonstration informiert und wählen Gregor aus, den Anführer der Arbeiterinnen und Arbeiter zu erschießen. Unter den Sozialdemokraten ist aber auch Gregors Zwillingbruder Michel.

Die Szene lebt von einer ungemeinen Verdichtung der gegensätzlichen Weltanschauungen in einem emotionalen Aufeinanderprallen von Parolen und politischen Liedern. Die Gesänge übertönen und überlappen einander, kaum noch sind die einzelnen Melodien auszumachen. Stilistisch wollten Pevny, Turrini und Berner auf diese Weise veranschaulichen, dass sich die politischen Bewegungen zu diesem Zeitpunkt noch in einer Patt-Stellung gegenüberstanden.<sup>34</sup>

Gregor beobachtet das politisch wirre Kampfgetöse durch sein Zielgewehr, zieht sich zurück und verlässt den Schauplatz. Die Brüder finden wieder zueinander, gehen aber getrennte Wege. Michel zieht mit den Arbeiterinnen und Arbeitern nach Linz. Gregor wandert nach Amerika aus.

Abseits der Familiensagas ist noch eine Arbeit von Karin Brandauer zu erwähnen. In ihrem Fernsehfilm „Einstweilen wird es Mittag“ (A 1988) visualisiert sie das Entstehen der berühmten soziologischen Studie „Die Arbeitslosen vom Marienthal“ des Jahres 1933.<sup>35</sup> Aus der Position der Beobachterinnen und Beobachter (also der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler) nehmen wir die Auswirkungen der Langzeit-Arbeitslosigkeit auf die Menschen wahr. Die Verunsicherung ist gepaart mit einer permanenten Ruhelosigkeit. Einige versuchen den Tag durch Rituale zu strukturieren, bei anderen äußert sich die Leere und Verzweiflung in verbaler und körperlicher Gewalt. Dazu kommt die Missachtung und Verachtung seitens der Kleinunternehmerinnen und Kleinunternehmer, die den Arbeitslosen Faulheit unterstellen – denn wer wirklich nach Arbeit sucht, würde schon Arbeit finden (so etwa der ortsansässige Fleischhauer). Spürbar ist auch das Unvermögen der Universitätsmitarbeiterinnen und -mitarbeiter: Sie wollen helfen. Nähkurse für die Frauen werden organisiert, Kleider und Schuhe werden bereitgestellt. Sie zeigen Mitgefühl und Verständnis, können jedoch keine nachhaltige Hilfe anbieten und enden oft in Sprachlosigkeit angesichts der Verzweiflung der Brotlosen. Der Ohn-

<sup>34</sup> Herbert ARLT, Wie schaut Geschichte aus dem Blickwinkel des „einfachen“ Menschen aus. Dokumentationsgespräch mit Wilhelm Pevny. In: Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften 12/2 (2003) 3–6, hier 6.

<sup>35</sup> Die Studie wurde von der Werbepsychologischen Forschungsstelle (ÖWPF) durchgeführt, wobei Paul Lazarsfeld, Marie Jahoda und Hans Zeisel zu den bekanntesten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zählen. Unterstützt wurde die ÖWPF von Charlotte und Karl Bühler, den Leitern des Psychologischen Instituts der Universität Wien. Siehe MOSER, Werbefilm (wie Anm. 2) 19–21.

macht der Arbeitslosen nehmen sich schließlich jene an, die vermeintlich einfache Lösungen und vor allem Sündenböcke anbieten – die Nationalsozialisten.<sup>36</sup>

„Einstweilen wird es Mittag“ reiht sich in jene Filmprojekte ein, die mit Ende der 1970er Jahre erstmals Gruppen in die filmische Geschichtserzählung integrierten, die bis dahin meist ausgeblendet und vergessen worden waren.

## Fazit

Resümierend lässt sich festhalten, dass die Erste Republik nicht unbedingt im Zentrum der österreichischen Film- und TV-Produktionen stand. Über viele Jahre hatte man die Lagerkonflikte der Zwischenkriegszeit über- bzw. ausgeblendet, später dann im Sinne einer Konsensgeschichte ausgleichend distanziert aus dem Blickpunkt der „Erfolgsgeschichte“ der Zweiten Republik präsentiert. Ausgangspunkt der Erzählung waren hierbei die politischen Verantwortlichen, das gehobene Bürgertum, Industrielle und die Aristokratie. Erst im Verlauf der 1970er Jahre hat sich der soziale und gesellschaftliche Wandel auch im Film- und Fernsehschaffen eingeschrieben, Erzählungen aus anderen Perspektiven wurden ermöglicht sowie andere soziale Gruppen in die filmische Geschichtsschreibung integriert. Dabei sollten wir uns immer bewusst sein, dass Filmbilder unsere Gesellschaft wohl widerspiegeln, aber umgekehrt Filme natürlich auch auf unsere Gesellschaft, auf unser Geschichtsbild, auf unsere gesellschaftspolitische Selbstwahrnehmung, auf unser visuelles Gedächtnis und auf unsere Erinnerungskultur zurückwirken. Filme, Bilder, Medien an sich können gleichermaßen ausschließend als auch integrierend wirken.

**Karin Moser**, Historikerin, (Drehbuch-)Autorin. 2020 Gastprofessur für Sozialgeschichte (Universität Wien). 2018 Gastprofessur für Medien- und politische Geschichte (Univerzita Hradec Králové). Forschungsschwerpunkte: Film-, Rundfunk- und Mediengeschichte, politische Geschichte, Identitätskonstruktionen, Kalter Krieg, Konsumgeschichte. Zuletzt erschienen: *Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938* (2019). *Grenzenlose Werbung: Zwischen Konsum und Audiovision* (2020). „Wir wollten Geschichte von unten erzählen“: *Alpensaga und Arbeitersaga als Schlüsselmomente einer neuen Geschichtsvermittlung* (2020).

<sup>36</sup> Der Vollständigkeit geschuldet müssen noch zwei Arbeiten des Regisseurs Peter Patzak genannt werden. 1985 steht die Arbeit des Mediziners Julius Tandler als Unterstaatssekretär und Leiter des Volksgesundheitsamts sowie nachfolgend als Wiener Stadtrat für Wohlfahrts- und Gesundheitswesen im Mittelpunkt eines Fernsehfilms, der vor allem die Probleme der jungen Republik anschaulich darlegt („Julius Tandler“, A 1985). 1987 setzt Patzak einen TV-Film über den Bankier, Spekulanten und unlauteren Geschäftsmann Camillo Castiglioni um. Trotz unglaublich hoher Veruntreuungen kam es letztlich nie zu einem Gerichtsverfahren gegen ihn („Camillo Castiglioni“, A/D 1987). Vgl. dazu auch: Verena MORITZ u. Hannes LEIDINGER, *Geschichten um und über den Krieg: Julius Tandler, Camillo Castiglioni und Gavre Princip*. In: Karin MOSER u. Andreas UNGERBÖCK (Hrsg.), Peter Patzak. *Filmemacher, Autor, Maler* (Wien 2009) 281–292.