



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Österreichbild im US-amerikanischen Anti-  
Nazi-Film bis 1945

Verfasser

Matthias Paul Winterer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Frank Stern







# Inhaltsverzeichnis

<b>INHALTSVERZEICHNIS.....</b>	<b>V</b>
<b>FILMLISTE.....</b>	<b>VII</b>
<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>2. DER ANTI-NAZI-FILM .....</b>	<b>3</b>
2.1. DER ANTI-NAZI-FILM: EIN DEFINITIONSVERSUCH .....	3
2.2. HISTORISCHE ENTWICKLUNG DES ANTI-NAZI-FILMS .....	5
2.2.1. <i>Anti-Nazi-Film vor 1941</i> .....	5
2.2.2. <i>Anti-Nazi-Film nach 1941</i> .....	9
2.3. DAS FASCHISMUSBILD IM ANTI-NAZI-FILM .....	14
<b>3. DER ANTI-NAZI-FILM DER DEUTSCHSPRACHIGEN EMIGRATION.....</b>	<b>17</b>
3.1 FLUCHT NACH HOLLYWOOD .....	17
3.2. DIE SITUATION DER EMIGRANTEN IN HOLLYWOOD .....	19
3.3 DIE ROLLE DER FILMEMIGRANTEN IN HOLLYWOODS ANTI-NAZI-FILM .....	20
3.4. DIE THEMEN DES ANTI-NAZI-FILMS DER EMIGRATION .....	24
3.5. DIE FILME .....	26
3.5.1. <i>TO BE OR NOT TO BE (1942)</i> .....	26
3.5.2. <i>HANGMEN ALSO DIE (1943)</i> .....	29
3.5.3. <i>FIVE GRAFES TO CAIRO (1943)</i> .....	32
3.5.4. <i>THE SEVENTH CROSS (1944)</i> .....	34
<b>4. DAS ÖSTERREICHBILD IM ANTI-NAZI-FILM.....</b>	<b>37</b>
4.1. DAS ÖSTERREICHBILD IM HOLLYWOODFILM VOR DEM ZWEITEN WELTKRIEG .....	37
4.1.1. <i>THE WEDDING MARCH (1928)</i> .....	38
4.1.2. <i>VIENNESE NIGHTS (1930)</i> .....	43
4.1.3. <i>MAYERLING (1936)</i> .....	48
4.2. DAS ÖSTERREICHBILD IM ANTI-NAZI-FILM.....	49
4.2.1. <i>CONFESSION OF A NAZI SPY (1939)</i> .....	50
4.2.2. <i>CASABLANCA (1942)</i> .....	53
4.2.3. <i>SO ENDS OUR NIGHT (1941)</i> .....	57
4.2.4. <i>ENEMY OF WOMEN (1944)</i> .....	60
4.2.5. <i>THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943)</i> .....	63
4.2.6. <i>THE MORTAL STORM (1940)</i> .....	66
4.2.7. <i>MARGIN FOR ERROR (1943)</i> .....	68
4.2.8. <i>MINISTRY OF FEAR (1944)</i> .....	70
<b>5. RESÜMEE .....</b>	<b>72</b>
<b>6. ANHANG.....</b>	<b>74</b>
6.1. QUELLENVERZEICHNIS.....	74
6.1.1. <i>Literatur</i> .....	74
6.1.2. <i>Internetquellen</i> .....	79
6.1.3. <i>Filme</i> .....	79
6.2. ABSTRACT .....	80
6.3. CURRICULUM VITAE.....	82



## Filmliste

- THE WEDDING MARCH (1928)
- VIENNESE NIGHTS (1930)
- MAYERLING (1936)
- CONFESSION OF A NAZI SPY (1939)
- THE MORTAL STORM (1940)
- SO ENDS OUR NIGHT (1941)
- TO BE OR NOT TO BE (1942)
- CASABLANCA (1942)
- HANGMEN ALSO DIE (1943)
- FIVE GRAFES TO CAIRO (1943)
- THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943)
- MARGIN FOR ERROR (1943)
- THE SEVENTH CROSS (1944)
- ENEMY OF WOMEN (1944)
- MINISTRY OF FEAR (1944)



## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich im Groben mit US-amerikanischen Anti-Nazi-Filmen, die während der Zeit des zweiten Weltkriegs entstanden sind. Im Genaueren versuche ich darzustellen, in wie weit die Filme "Österreich", bzw. "die Österreicherin/den Österreicher" zeigen und widerspiegeln. Das "Österreichbild" im US-Film des Anti-Nazi-Genres soll also durch die analytische Sichtung der Filme untersucht und, falls möglich, generalisiert werden. Hierfür ist es absolut notwendig, immer auch die Anwesenheit und Mitwirkung der vielen, in den USA lebenden Filmexilanten aus Europa mitzudenken und keinesfalls außer Acht zu lassen, da die Filme vor dem Hintergrund dieser historischen Gegebenheit produziert wurden und diese auch wiedergeben.

Das spannende Moment der Arbeit liegt, meines Erachtens, in der Wechselwirkung zwischen der Filmkultur des alten Europas vor dem Nationalsozialismus, dessen Filmelite scharenweise vor dem Terror in die USA floh, und dem Bild das die Anti-Nazi-Filme (und somit auch ebenjene Emigranten) vom Europa der Kriegszeit zeichnen. Hier steht die Darstellung Österreichs – dessen Verklärung und Stereotypisierung – im Mittelpunkt der Betrachtung. Um diesen Kulturtransfer anschaulich vermitteln zu können, habe ich mich nach langer Überlegung für eine Gliederung der Arbeit in drei Hauptabschnitte entschieden:

Der erste Teil der Arbeit setzt sich mit den Anti-Nazi-Filmen als filmhistorisches Phänomen im Allgemeinen auseinander und soll sowohl Definitionsversuch, als auch historischer Abriss ihrer Entstehung sein. Folgende Grundfragestellungen waren Ausgangspunkt meiner Überlegungen für den Einführungsteil der Arbeit: Stellen die amerikanischen Anti-Nazi-Filme ein eigenes Genre dar, oder sind sie dafür zu indifferent? In wie weit stellte der Kriegseintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg eine Zäsur in der Entwicklung der Filme dar? Was sind die Themen der Filme und in wie weit sollten sie meinungsbildend und propagandistisch wirken?

Um dem Ziel der Arbeit, das im Anti-Nazi-Film generierte Bild Österreichs herauszufiltern, näher zu kommen, stehen die Filmexilanten aus Europa und ihr Einfluss auf die Anti-Nazi-Filme im Zentrum der Betrachtung des zweiten Abschnitts der Arbeit. In wie weit floss selbst Erlebtes in die Filmarbeiten ein und in wie weit war es durch die Emigranten möglich, ein differenzierteres, näher an der Realität angesiedeltes Bild des Landes zu präsentieren? Hierbei ist es selbstverständlich notwendig, die Glaubwürdigkeit der Filme nicht an der Realität der 1930er und 1940er Jahre zu messen, sondern sie immer im Kontext der Produktionsmechanismen Hollywoods und dessen genrespezifischen Filmcodes zu sehen. Vier, mir persönlich als wichtig erachtete Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration sollen hier kurz Beachtung finden, bevor sich der filmanalytische Teil der Arbeit konkret mit dem Bild „Österreichs“ im Anti-Nazi-Film befasst.

Um das Österreichbild im Anti-Nazi-Film verstehen zu können, ist es dringend notwendig sich der bereits vorhandenen cineastischen Darstellung des Landes vor dem Zweiten Weltkrieg zu widmen. Filme wie *THE WEDDING MARCH* (1928) oder *MAYERLING* (1936) waren allgemein bekannte Klassiker, an den amerikanischen Kinokassen durchaus erfolgreich und bereiteten den Weg für die Charakterisierung Österreichs in den Anti-Nazi-Filmen.

Im abschließenden Kernteil der Arbeit werden acht Anti-Nazi-Filme, in denen Österreich oder eine Person aus Österreich vorkommt analysiert, um das kreierte, subjektiv Bild des Landes im Hollywood der Kriegsjahre zu beleuchten. Die vordergründigste Frage bei der Sichtung der Filme war jene: Wird Österreich differenziert und realitätsnahe gezeigt oder entschied man sich kollektiv für eine Darstellung als Opfer oder Täter? Um diese Frage treffend zu beantworten wird bei der Analyse die Darstellung des „Anschlusses“ möglichst genau betrachtet. Weitere folgende Überlegungen begleitet dieses Segment der Arbeit: Lösen sich die Anti-Nazi-Film von den klassischen Klischees des Landes oder stricken sie diese weiter? Spielt der Widerstand gegen das Regime eine wichtige

Rolle? Wie werden Flüchtlinge von der einheimischen Bevölkerung behandelt? Wird Österreich als Exilland dargestellt? In wie weit haben die Filme einen propagandistischen, von der amerikanischen Regierung forcierten Hintergrund? Lässt sich das suggerierte Bild des Landes generalisieren?

Da der Anti-Nazi-Film in der gegenwärtigen Filmwissenschaft aus unterschiedlichen Gründen ein sehr marginales Dasein fristet, erschwert sich die Untersuchung mancher, qualitativ nicht so hochwertiger Filme aus dem Fehlen an Sekundärliteratur und stützt sich somit, in großen Teilen auf eigene Betrachtungen. Die Idee, Österreich als Handlungsort im Anti-Nazi-Film genauer zu analysieren beruht auf Jan-Christopher Horaks Aufsatz „Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods“.

## **2. Der Anti-Nazi-Film**

### **2.1. Der Anti-Nazi-Film: Ein Definitionsversuch**

In dieser Arbeit und in der zeitgenössischen Rezeption meint der Terminus „Anti-Nazi-Film“ eine allgemein bekannte Filmform, ein bestimmtes Genre von Filmen, die vorwiegend von 1939 bis 1945 in Amerika produziert wurden. In der bisher geführten Diskussion wurde der Begriff fast ausnahmslos wörtlich interpretiert: Im Anti-Nazi-Film wird gegen den Nationalsozialismus, gegen den Faschismus Partei ergriffen. Der US-amerikanische Anti-Nazi-Film muss also sehr stark in einem propagandistischen Kontext gesehen werden. Der Anti-Nazi-Film des amerikanischen Kinos hatte auf politischer, manipulativer Ebene hauptsächlich die Funktion den anti-demokratischen Kern des Nationalsozialismus, den Terror und die Gewalt des Systems zu entschleiern, die katastrophalen Lebensumstände der unter dem totalitären Faschismus lebenden einfachen Leute darzustellen, die amerikanische Demokratie und den „american way of life“ als positiv konnotiertes patriotisches Gegenbild zum Faschismus zu postulieren,

sowie ein liberales und humanistisches Weltbild zu propagieren.<sup>1</sup> Außerdem sollten die Filme kriegsmobilisierend wirken.<sup>2</sup>

Neben diesem propagandistischen Kontext spielte natürlich die kommerzielle Komponente bei der Produktion von „Anti-Nazi-Filmen“ eine wichtige Rolle. Immerhin handelt es sich in erster Linie um klassische Unterhaltungsfilme, um Waren im massenmedialen Angebot des kapitalistischen Filmmarktes Hollywoods. Um diesem Anspruch gerecht zu werden ist es ihre primäre Aufgabe das Publikum durch die Wiederholung von beliebten und bekannten Mustern (sei es auf thematischer, narrativer, ästhetischer oder produktionstechnischer Ebene) in neuem Kostüm zu begeistern. Das Publikum rezipiert den einzelnen Film nicht als allein stehende Ware, sondern nimmt ihn in einem Gefüge aus Erwartungen und Erfahrungen aus zuvor gesehenen Filmen des gleichen Genres wahr. Genrespezifisch verwendete Erzählstrukturen, Zeichen und Metaphern verdichten sich zu Genremerkmalen, die dem Hollywood-Kino eine besondere Form der Kommunikation zwischen Sender und Rezipient ermöglichen. Diese Genre-Codes stehen in einem ständigen Prozess, bedingt von den konstituierenden Faktoren der Gesellschaft. Das Genre des „Anti-Nazi-Films“ wurde mit Sicherheit vom allgemeinen, in anderen Medien ausgetragenen Diskurs über den Faschismus in Deutschland, Österreich und Europa beeinflusst. Der öffentliche Diskurs über den europäischen Faschismus im Amerika der 1940er Jahre sollte also anhand der Sichtung von „Anti-Nazi-Filmen“ ablesbar sein.<sup>3</sup> So lässt sich gegeben Falls auch das Bild Österreichs im öffentlichen Bewusstsein der amerikanischen Gesellschaft am Beispiel der Anti-Nazi-Filme konstruieren.

---

1 Jan-Christopher Horak, Wunderliche Schicksalsfügung: Emigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Film, In: Erinnerungen ans Exil - kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen, im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Thomas Koeber, Hrsg., München 1984, Seite 262 ff.

2 Jan-Christopher Horak, Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods. In: Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945, Christian Cargnelli und Michael Omasta, Wien 1993, Seite 200.

3 Jan-Christopher Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 262ff.

## **2.2. Historische Entwicklung des Anti-Nazi-Films**

Als Adolf Hitler und seine Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei 1933 in Deutschland die Macht ergriff, tangierte dies die Filmproduktion Hollywoods nicht. Die Berichte des langsam zunehmenden Stroms an deutschsprachigen Emigranten wurden als übertrieben abgetan und die Nichteinmischungspolitik Amerikas auch auf filmpolitischer Ebene weiter verfolgt.

Diese Situation änderte sich marginal mit dem Kriegsausbruch in Europa und kippte nach dem Kriegseintritt der USA schlussendlich in eine interventionistische Handlungspolitik Hollywoods über, die ihren Ausdruck in einem neuen Genre, dem Anti-Nazi-Film fand.

Nach dem Angriff auf Pearl Harbour beauftragte die US-amerikanische Regierung die großen Studios Hollywoods die Produktion von Anti-Nazi-Filmen anzukurbeln und sich auf polemische Art und Weise mit dem Feindbild des Nationalsozialismus auseinander zu setzen.<sup>4</sup> Es entstanden um die 180 propagandistische Unterhaltungsfilme, die auf der einen Seite kommerziell erfolgreich sein und auf der anderen Seite folgende drei Hauptaufgaben erfüllen sollten: 1) für den Konflikt in Europa zu interessieren, 2) zum Soldat werden und 3) zum Kauf einer Kriegsanleihe zu motivieren.<sup>5</sup>

### **2.2.1. Anti-Nazi-Film vor 1941**

Die Gründe, warum man den Löwenteil der Anti-Nazi-Filme erst nach dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg drehte, muss man zum einen im Kontext der Weltpolitik und zum anderen in den wirtschaftlichen Überlegungen der Studios suchen. Vor 1941 war man in Hollywood fest davon überzeugt, dass das Publikum keinerlei Interesse an politisch motivierten Filmen über den Faschismus in Deutschland hätte. Außerdem wollte man keine Repressalien auf dem europäischen Filmmarkt

---

4 Holger Ziegler, „Man wird halt wieder Ließchen Müller.“. Der Weg deutscher Filmschauspieler ins Exil und ihre Rolle als supporting actors in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen, Diplomarbeit, München 2004, Seite 84f.

5 Jan-Christopher Horak, Schauplatz Wien, Seite 200.

riskieren.<sup>6</sup>

Die (film)politische Situation Hollywoods der dreißiger Jahre war keinesfalls eine geradlinige, konfliktarme Landschaft, in der man gemeinsam gegen die, in Europa keimenden faschistischen Tendenzen auftrat, wie der erste Blick auf die große Anzahl der antifaschistischen Filme vielleicht erahnen lässt. Mitte der dreißiger Jahre verschloss man in den USA eher die Augen vor dem drohenden Ausbruch des Krieges in Europa und befasste sich mit den internen problemschwangeren Geschehnissen des Landes: Die Große Depression drückte schwer auf die Wirtschaft Nordamerikas, die sozialen Verhältnisse verschlechterten sich und die Kriminalität stieg rapide an. Außerdem lag die negative Erfahrung des Ersten Weltkriegs noch in den Köpfen der Bevölkerung.<sup>7</sup>

Schon in den 1920er-Jahren hatten sich die großen Studios Hollywoods in der M.P.P.D.A., einem Instrument der Selbstzensur<sup>8</sup>, zusammengeschlossen, um einer staatlichen Zensur zu entgehen. Gemäß dem "Hays Code" (benannt nach dem Präsidenten der M.P.P.D.A. William Harrison Hays) gingen sie politisch brisanten Themen aus dem Weg. Anders verhielt es sich mit den so genannten "Poverty Row Studios", kleine, nicht an der M.P.P.D.A. angeschlossene Studios die sich nicht den Vorgaben des Hays "Hays Codes" unterwarfen, da sie ohnehin keine Chance sahen ihre Filme in den großen Kinos der Majorlabels zu zeigen. Natürlich unterlagen auch diese Filme der Zensur von staatlicher Seite, die jedoch von Bundesstaat zu Bundesstaat unterschiedlich strengen Bestimmungen folgte. So begannen sie billig produzierte, reißerische Filme über Nazideutschland zu drehen, wie zum Beispiel HITLER'S REIGN OF TERROR (1934), der mit dem Gerücht Werbung machte, dokumentarische Szenen eines Pogroms in Deutschland zu zeigen. Als sich herausstellte, dass es sich bei den besagten Szenen um fiktionale

---

6 Jan-Christopher Horak, Anti-Nazi-Filme, In: Mitteilungen des Filmarchivs Austria Nr. 23, 04/2005, Seite 69f.

7 Michael E. Birdwell, Das andere Hollywood der dreißiger Jahre. Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis, Hamburg 2000, 19ff.

8 Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films. Sechster Teil 1934-1945, München 1987, Seite 1486.

Nachstellungen von amerikanischen Schauspielern handelt, verlor das Publikum das Interesse. Weitere nennenswerte Filme dieser Art sind ARE WE CIVILIZED? (1934), handelnd in einem, sofort als Deutschland zu identifizierenden "namenlosen Staat" und I WAS A CAPTIVE OF NAZI GERMAN (1936), ein auf den Erfahrungen der, in Nazideutschland gefangen gehaltenen, amerikanischen Journalistin Isobel Lillian Steele beruhender Überraschungserfolg, in dem Steele sich selbst spielt.<sup>9</sup> Abgesehen von diesen kleineren Intermezzi produzierte man im Hollywood der 1930er Jahre jedoch fast ausnahmslos Filme konform zum außenpolitischen Kurs der Regierung.

Als Gegengewicht zu den isolationistischen Tendenzen der Majors sticht im Hollywood der dreißiger Jahre besonders das Studio der Warner Brüder Harry und Jack hervor. Die polnisch-jüdischen Einwanderer stellten sich recht bald gegen den vorherrschenden Isolationismus und erkannten die Gefahr, die der Nationalsozialismus auch für die amerikanische Demokratie darstellte. Mit Filmen eindeutiger antifaschistischer und antirassistischer Aussagen versuchten sie ab Mitte der 1930er-Jahre auf die Missstände in Europa, aber auch im eigenen Land aufmerksam zu machen. Dies führte zu heftigen Angriffen, denen die Warners im Inn- und Ausland ausgesetzt waren. So stellten sich natürlich die faschistischen Regime in Deutschland und Italien gegen das Studio.<sup>10</sup> Adolf Hitler verwies in einer Rede vor dem deutschen Reichstag am 30. Jänner 1939 indirekt auf die Haltung der Gebrüder Warner und warnte Hollywood davor antinazistische Filme zu produzieren, da man mit antisemitischen antworten werde.<sup>11</sup> Doch es gab auch räumlich nähere Gegner: Filmkritiker, die Production Code Administration, der German-American Bund, Antisemiten, Isolationisten, amerikanische Politiker, die Roosevelt-Regierung und Mitgliedern der eigenen Filmindustrie in Hollywood.<sup>12</sup>

Trotz alledem und in Hinblick auf die wachsenden Flüchtlingsströme aus

---

9 Ziegler, Seite 86f.

10 Birdwell, 19ff.

11 Hug, Hollywood greift an. Kriegsfilm machen Politik..., Graz 2010, Seite 36.

12 Birdwell, 19ff.

Europa wagte es Warner Bros. im Jahr 1939 als erstes Major Studio den Anti-Nazi-Film CONFESION OF A NAZI SPY zu produzieren. Unter strengen Sicherheitsvorkehrungen und unter kompletter Geheimhaltung begann man Anfang 1939 mit der Produktion. Die Geheimhaltung begründete sich einerseits durch die lauenden Gefahr der Zensurbehörde und der Nazisympathisanten und andererseits durch die Befürchtung, die noch in Deutschland lebenden Angehörigen der mitwirkenden Exilschauspieler könnten Repressalien von Seiten der Nazis ausgesetzt werden. Der Schauspieler Wolfgang Zilzer wurde, trotz der Verwendung des Pseudonyms John Voigt von den Nazis auf der Leinwand erkannt, woraufhin sein Vater Max Zilzer von der Gestapo inhaftiert und kurz darauf getötet wurde. Der Film CONFESION OF A NAZI SPY, einen faschistischen Spionagering in Amerika thematisierend, wurde am 28. April 1939 in New York uraufgeführt und löste prompt eine heftige politische Debatte zwischen Interventionisten und Isolationisten aus. Es folgten Drohbriefe an das Studio und Kinoboykotte. Außerdem enttäuschte CONFESION OF A NAZI SPY an den Kinokassen, womit für die, fast ausschließlich am ökonomischen Erfolg interessierten Produzenten Hollywoods das Thema Nationalsozialismus erstmal vom Tisch war.

Bis zum Kriegseintritt der USA sollten nur noch sehr vereinzelt Anti-Nazi-Filme wie FOREIGN CORRERPONDENT (1940), Fritz Langs MAN HUNT (1941) oder SO ENDS OUR NIGHT (1941) entstehen, um hier die bekanntesten zu nennen. So wie Chaplins THE GREAT DICTATOR (1940) wurden sie von Publikum und Kritik zu Beginn eher zwiespältig aufgenommen, erlangten teilweise aber nach Pearl Harbor späten Ruhm.<sup>13</sup>

Als Präsident Roosevelt am 25. Juli 1941 alle japanischen Guthaben bei amerikanischen Banken einfroren und ein Öl-Embargo verhängte spitze sich die wachsende Spannung im Pazifik zu und ließ alle politischen Parameter auf einen bewaffneten Konflikt mit den Japanern deuten. Trotzdem richtete

---

13 Ziegler, Seite 88f.

sich der Blick der Isolationisten weiterhin auf Europa, wo sie die Einmischung Amerikas in den Weltkrieg zugunsten der Hilfe für England befürchteten. Sie warfen Hollywood vor, die amerikanische Gesellschaft durch interventionistische Filminhalte zur Revision ihrer Außenpolitik anzuregen. So wurde am 1. August 1941 durch den, großteils republikanisch besetzten Senat eine Resolution beschlossen, der zufolge ein Unterkomitee zur Untersuchung der vom Film verbreiteten Propaganda installiert wurde. Dieses Unterkomitee vernahm im Herbst des Jahres 1941 Vertreter der Filmindustrie Hollywoods und legte ein Memorandum vor, in dem gesetzlich vorgeschrieben wurde wie viel Prozent ihrer Filmstreifen sich mit dem Thema des Krieges und der nationalen Verteidigung auseinandersetzen durften; im Falle von Spielfilmen waren es lediglich vier Prozent. Die Beschuldigungen Hollywoods durch die Isolationisten, die Bevölkerung für den Kriegseintritt zu mobilisieren, konnten juristisch nicht belegt werden. Am 8. Dezember des Jahres 1942 - also erst einen Tag nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor - erklärte Senator Clark schlussendlich die Einstellung der Arbeit des Unterkomitees.<sup>14</sup>

### **2.2.2. Anti-Nazi-Film nach 1941**

Am 7. Dezember 1941 endete also, mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor die Diskussion über den Kriegseintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg. Die isolationistischen Tendenzen traten in den Hintergrund und machten Platz für eine offensive interventionistische Politik. Mit dem offiziellen Kriegseintritt der USA befand sich auch Hollywood mehr oder weniger im Schlagabtausch mit dem NS Regime. Die amerikanische Regierung begriff schnell, dass eine "psychologische Kriegsführung" genauso entscheidend sein konnte wie eine mit Gewehren und Panzern. In Hollywood begann man narrative Filme zu drehen, die einerseits mobilisierend und identitätsstiftend wirken und andererseits natürlich finanziell profitabel sein sollten. Das neu entstandene Genre des Anti-

---

14 Toeplitz, Seite 1486.

Nazi-Films stieß bis 1943 auf reges Publikumsinteresse, bevor die Produktion stark abebbte und bis Kriegsende in etwa stagnierte. Insgesamt entstanden in dieser Zeit über 180 US-amerikanische antifaschistische Spielfilme.<sup>15</sup>

Nach der jahrelang propagierten Wichtigkeit der Neutralität Amerikas war es nun natürlich essentiell der Bevölkerung, deren Meinung über den Kriegseintritt gespalten war, das Eingreifen in Europa begreiflich zu machen.<sup>16</sup> Schon eine Woche nach Pearl Harbor wurde das Komitee für Kriegsangelegenheiten gegründet, was soviel war, wie Hollywoods Kriegsministerium und sich in folgende sieben Bereiche gliederte: Kinos, Vertrieb, Produktion, Wochenschauen, Presse, Auslandsbeziehungen und Information. Wie wichtig die Filmindustrie für den Verlauf des Krieges von Seiten der Regierung angesehen wurde ist beispielsweise daraus ersichtlich, dass Filmproduzenten ab Juli 1942 eine Freistellung von Fachleuten und Schauspielern vom Wehrdienst beantragen konnten. Trotzdem schlug sich der Arbeitskräftemangel in der Filmindustrie während der Kriegszeit enorm auf den Produktionsablauf, immerhin befanden sich vierzigtausend Beschäftigte beim Militär. Besonders die Berufsgruppe der männlichen Schauspieler wurde kriegsbedingt am meisten dezimiert, was zu ständigen Besetzungsengpässen führte, die man durch Drehbücher mit einem hohen Anteil an Frauen- und Kinderrollen zu kompensieren versuchte.

Im Juni 1942 wurde das Amt für Kriegsinformation (Office of War Information) gegründet, das die vielen verschiedenen Institutionen, die sich mit der Produktion von Filmen über den Krieg (von Dokumentarfilmen über Wochenschauen, Reportagen bis hin zum Spielfilm) beschäftigten, koordinieren sollte.<sup>17</sup> Diese staatliche Organisation ermächtigte es der Regierung offizielle Kontakte mit der Filmindustrie zu unterhalten. Das OWI erstellte eine Liste mit Richtlinien, in der festgehalten wurde mit

---

15 Jan-Christopher Horak, Anti-Nazi-Filme, Mitteilungen des Filmarchivs Austria Nr. 23, 04/2005, Seite 69f.

16 Ziegler, Seite 90

17 Toeplitz, Seite 1486ff.

welcher Priorität Hollywood welche Themen zu behandeln habe:

1. Kernfragen des Krieges. Wofür wir kämpfen. Der "American way of life".
2. Das Wesen des Feindes, seine Ideologie, Ziele und Methoden.
3. Die Vereinten Nationen. Unsere Waffenbrüder.
4. Arbeit und Produktion. Materialversorgung für den Krieg.
5. Die Heimatfront. Opfer und Verantwortung der Zivilisten.
6. Die Streitkräfte: der Dienst mit der Waffe, Alliierte und Verbündete. Der "Job" des Frontkämpfers.<sup>18</sup>

So entstanden Filmproduktionen mit Kriegsthemen, die vom Staat in Auftrag gegeben und von Spezialisten aus Hollywood hergestellt wurden. Filme die durch diese Konstellation entstanden, waren meist propagandistisch-publizistische Orientierungsfilme, die eigentlich an die Soldaten als Rezipienten gerichtet waren, auch wenn sie teilweise in den Kinos gezeigt wurden, Dokumentarfilme oder Reportagen von der Front.<sup>19</sup>

Als wohl berühmtestes Beispiel sollte man hier wohl die Aufklärungsfilmserie WHY WE FIGHT erwähnen, deren gezeigtes Bild des Kriegsgegners sich kaum von jenem der Anti-Nazi-Spielfilme unterschied. Martin Loiperdinger beschreibt die Darstellung Deutschlands in THE NAZIS STRIKE, einem Teil der WHY WE FIGHT Reihe aus dem Jahre 1943 wie folgt:<sup>20</sup>

*"Zentrales Anliegen der Exposition von 'The Nazi Strike' ist offensichtlich, den Feindstaat Deutschland, personifiziert in seinem 'Führer', von vornherein jede eventuell denkbare Legitimität seiner Staatsgewalt grundsätzlich abzusprechen. Das wird gleich zu Anfang des Films klargestellt und bedarf keiner Diskussion:*

---

18 Hug, Seite 46.

19 Toeplitz, Seite 1488.

20 Ziegler, Seite 90.

*Adolf Hitler, der von der offiziellen Politik jahrelang als Regierungschef eines bedeutenden Landes anerkannt worden war, wird dem Kinopublikum jetzt, nachdem sich die amerikanische Regierung zum Eintritt in den Krieg entschlossen hat, als gemeingefährlicher Verrückter präsentiert.*<sup>21</sup>

Die Darstellung Hitlers in den Anti-Nazi-Filmen wurde im Laufe der Zeit immer absurder und grotesker. Die Bedrohlichkeit, die von den Nazis und deren Führer in den Filmen vor 1941 noch ausging wandte sich später meist ins Lächerliche. Waren die Nationalsozialisten in Filmen wie CONFESION OF A NAZI SPY (1939), MAN HUNT (1941) oder SO ENDS OUR NIGHT (1941) noch gefährliche, ernstzunehmende Gegner, so wurden Sie in den letzten Kriegsjahren zu klischeehaften Wahnsinnigen, mit denen die Alliierten kurzen Prozess machen würden. Der Begriff "Gang" wurde in Bezug auf die nationalsozialistische Führungsriege im Anti-Nazi-Film häufig verwendet und zielte sowohl auf den kriminellen, diktatorischen und hinterhältigen Regierungsstil der Nationalsozialisten, wie auch auf deren räuberische Machtübernahme und Ausbreitung in Europa ab. Der Film THE HITLER GANG (1944) - in dem der deutsche Emigrant Martin Kosleck, wie schon in CONFESION OF A NAZI SPY zum wiederholten Male Josef Goebbels mimt<sup>22</sup> - verweist sogar schon in seinem Titel auf den raubenden Bandencharakter der Naziregierung<sup>23</sup>

Die drei Anti-Nazi-Filme HANGMEN ALSO DIE (1943) vom Wiener Fritz Lang, HOSTAGES (1943) von Frank Tuttle und HITLER'S MADMAN (1943) vom gebürtigen Hamburger Douglas Sirk liegen inhaltlich dem selben realen Ereignis zugrunde, nämlich dem Attentat an Reinhard

---

21 Martin Loipertinger, „Why We Fight“ contra „Triumph des Willens“. Feind-Bilder in der amerikanischen Gegenpropaganda, In: Joachim Schmitt-Sasse, Hrsg., Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film, Münster 1993, Seite 86.

22 Ronny Loewy, Der Lächerlichkeit preisgegeben. Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods, In: Lachen über Hitler – Auschwitz–Gelächter?. Filmkomödie, Satire und Holocaust von Margit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert, Hrsg., Frankfurt am Main 2003, Seite 125.

23 Ziegler, Seite 91.

Heydrich, Stellvertretender Reichsprotektor in Böhmen und Mähren durch tschechische und slowakische Agenten und dem darauf folgenden Racheakt, dem Massaker von Lidice. In allen drei Filmen werden Die Nazis als eine Mischung aus brutalen Schlägern und grotesk einfältigen Junggesellen dargestellt, gefährlich und dennoch durch ihre Lächerlichkeit besiegt. Alle drei Filme entfernen sich in ihrer Natur des Unterhaltungsmediums der Realität und codieren die Nationalsozialisten auf eine bestimmte Art und Weise. Während sie in HOSTAGE als habgierige Schurken dargestellt werden, kann man in HANGMEN ALSO DIE verschieden Typen von Nazis ausmachen: Reinhard Heydrich ist der hochnäsige, arrogante Anführer mit Peitsche, im amerikanischen Kulturkreis sofort als Symbol der Sklaverei erkannt, Gestapo Inspektor Gruber ein sadistischer und rüpelhafter Flegel, Gestapo Inspektor Ritter ein grausam komischer Psychopath, eine in allen Handlungen defekte Kreatur und Gestapochef Kurt Haas der Verkörperer der "Herrenrasse", mit einem Pickel im Gesicht, der wohl an einen Schmiss erinnern soll. In jeder dieser Ausführungen wird der Nationalsozialist als eine Kombination aus Macht und Lächerlichkeit gezeichnet.<sup>24</sup>

Erst in den letzten beiden Kriegsjahren rückte die diabolisch Parteispitze etwas aus dem Fokus der Betrachtung und wich einem anderen, breiteren Deutschlandbild, einem in dem nicht nur die Parteiführer als Wurzel allen Übels im Mittelpunkt standen, wie beispielsweise die Filme THE SEVENTH CROSS (1944), NONE SHALL ESCAPE (1944) oder HOTEL BERLIN (1945) beweisen.<sup>25</sup>

Mit dem sich immer deutlicher abzeichnenden Sieg der Alliierten gegen die faschistischen Achsenmächte vererbte das Interesse Hollywoods am Genre des Anti-Nazi-Films. Langsam aber sicher ging man wieder dazu über leichtere Unterhaltungsfilme und Musicals zu produzieren. Es sollte bis zum Kalten Krieg dauern, bis man sich wieder politisch-

---

24 Loewy, Seite 125 ff.

25 Ziegler, Seite 91.

propagandistischen Filmen zuwandte.<sup>26</sup>

### **2.3. Das Faschismusbild im Anti-Nazi-Film**

Das Faschismusbild im Anti-Nazi-Film verhält sich diametral zu den klassischen amerikanischen Moralvorstellungen. Der Faschismus raubt den Einwohnern des Dritten Reiches die individuelle Freiheit, das Bürgerrecht sowie das Recht auf freie Meinungsäußerung und nimmt der Familie ihre bisherige Organisationsform. Die Familie wird dem faschistischen Staat, dem „Führer“, für den man seine Kinder gebärt und nach den nationalsozialistischen Normen erzieht, unterstellt (THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER). Sexualität und Geschlechtsverkehr werden auf den Zweck der Erhaltung der „deutschen Rasse“ reduziert. Liebe und andere Gefühle sind verboten. Außerdem lehnt der faschistische Staat sämtliche humanistische Werte kategorisch ab. Sowohl Gott und die Kirche als auch die wissenschaftliche, universitäre Lehre weichen dem sturen Vertrauen in den „Führer“ Adolf Hitler (THE MORTAL STORM).

Dies alles wird dem wichtigsten Gesichtspunkt des Faschismusbildes im Anti-Nazi-Film untergeordnet: dem totalitären Militarismus. Die militärischen Aspekte des Nazibildes stammen in ihren Grundformen von den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs, mit dem wichtigen Unterschied, dass Sie sich in den 1930er Jahren nicht mehr nur auf die Armee beschränken, sondern jegliches gesellschaftliche und private Leben in Deutschland tangieren und bestimmen.

Im amerikanischen Anti-Nazi-Film ist das höchste Ziel des Faschismus die Weltherrschaft an sich zu reißen, weshalb an allen Fronten ein unerbittlicher Eroberungskrieg (TO BE OR NOT TO BE) geführt wird: Europa ist bereits unter der Herrschaft der Nazis, in Afrika kämpft man um diese (FIVE GRAVES TO CAIRO), während in Amerika das Spionagenetz

---

<sup>26</sup> Wolfgang Gersch, Antifaschistisches Engagement in Hollywood, In: Exil in den USA. mit einem Bericht "Schanghai - eine Emigration am Rande" (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933 - 1945 ; 3), Eike Middell, Hrsg., Frankfurt am Main 1980, Seite 438.

der Fünften Kolonne erfolgreich Ihre Arbeit tut (CONFESSION OF A NAZI SPY, MINISTRY OF FEAR). Asien wird dem verbündete Japan - welches seit Pearl Harbor sowieso den Hauptfeind der Amerikaner darstellt<sup>27</sup> und dessen Bild im Hollywoodfilm, anders als jenes der Nazis, durch rassistische Codes hergestellt wird<sup>28</sup> - überlassen. Die Bevölkerung der besetzten Länder wird von den Nazis unterdrückt und versklavt (HANGMEN ALSO DIE), ihre Produktionsmittel und landwirtschaftlichen Güter vom deutschen Staat für die deutsche „Herrenrasse“ einverleibt und geplündert. Durch Mord begeht Hitlerdeutschland einen Genozid, immer mit dem irrsinnigen Plan vor Augen, die Welt zu erobern um Raum für die „deutsche Rasse“ zu schaffen.

Die gesamte faschistische Bewegung in Europa wird im Anti-Nazi-Film durch die Figur Adolf Hitlers personifiziert. Um den, in absolutistischer Manier herrschenden Tyrann scharrt sich eine Bande brutaler Psychopathen, mordlüsternder Krimineller und hinterlistiger Opportunisten (HANGMEN ALSO DIE, THE HITLER GANG). Der Faschismus wird im Anti-Nazi-Film fast ausnahmslos von dieser Führungsriege, dem Militär und stellenweise vom opportunistischen Kleinbürgertum getragen, während das Großunternehmer- sowie das Großbürgertum als mögliche Machträger in Deutschland völlig ausgeklammert werden.

Widerstand gegen das faschistische System geht im amerikanischen Spielfilm immer von einzelnen Individuen, niemals von einer größeren, organisierten Gruppe, wie etwa der Arbeiterschaft aus (HANGMEN ALSO DIE, TO BE OR NOT TO BE, THE SEVENTH CROSS). Einzelne Gegner tragen das alte Deutschland der Weimarer Republik noch in sich und stellen sich gegen die nationalsozialistische Diktatur. Hier ist der Bruch zwischen Brüdern oder Söhnen und Vätern ein beliebtes Motiv. Das widerständische Individuum wird von den Machthabern verfolgt, gehetzt und getötet, oder ihm gelingt die Flucht ins Ausland, wo es weiter gegen

---

27 Toeplitz, Seite 1506.

28 Jan-Christopher Horak, Anti-Nazi-Filme, Mitteilungen des Filmarchivs Austria Nr. 23, 04/2005, Seite 70.

den Faschismus kämpft (CASABLANCA, MARGIN FOR ERROR).<sup>29</sup> Der Historiker Wolfgang Gersch bemerkt in einem Beitrag über die Anti-Nazi-Filme, dass die gezeigten Geschehen in Deutschland von den bürgerlichen Produzenten vorwiegend im bürgerlichen Milieu angesiedelt wurden und dass somit meist Gelehrte, Musiker und Ärzte die Opfer und Gegner der Nationalsozialisten darstellten. Diese Geschichten wären von den, großteils wiederum aus bürgerlichen Verhältnissen stammenden Emigranten nach Hollywood getragen worden, die sie hier mit den gängigen Hollywood-Mustern verbanden. Es wird also nicht die soziale Realität des bürgerlichen Milieus in Deutschland gezeigt, sondern dessen Hollywoodklischee. Angeblich achtete Bertold Brecht im Drehbuch von HANGMEN ALSO DIE darauf, dass sich der gezeigte antifaschistische Widerstand nur in bürgerlich-nationaler Umgebung bewegte, um die proletarische Arbeiterbewegung vor einem billigen, realitätsfernen Hollywood-Abklatsch zu behüten.<sup>30</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich der Faschismus im Anti-Nazi-Film auf innenpolitischer Ebene gegen die Werte der amerikanischen Demokratie und der darauf konstruierten Identität, wie Familie, Christlichkeit, Bildung und Kapitalismus richtet und außenpolitisch einen aggressiven Eroberungskrieg führt, der die gesamte Menschheit unterjochen soll.<sup>31</sup> Der Holocaust und die Judenverfolgung werden in den Anti-Nazi-Filmen kaum erwähnt und als konkretes Thema gänzlich ausgespart.

Natürlich spiegelt dieses Bild der politischen Machtverhältnisse Deutschlands in keinsten Weise die noch sehr viel düsterere Realität, zu deren Imagination nicht einmal Hollywood mit seinen vielen Flüchtlingen fähig war oder fähig sein wollte. Zum Einfluss der Emigranten, von denen man ein realitätsnäheres Bild erwarten konnte, werde ich in einem anderen Teil der Arbeit etwas näher eingehen.

---

29 Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 246f.

30 Gersch, Seite 432f.

31 Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 246f.

Abschließend möchte ich die amerikanischen Autoren Higham und Greenberg zitieren, die hier die fest bezogene Stellung der Filme gegen den Nationalsozialismus hervorheben und somit – dem falsch intendiertem Faschismusbild zum Trotz – ein Bild auf die antifaschistische Realität der Produktion zulassen:

*„Retrospektiv gesehen haben all diese Filme, die sich mit dem von Deutschen besetzten Europa befassen, etwas grotesk Unreales. Trotzdem haben sie die Stimmung dieser Zeit authentisch festzuhalten vermocht; sie konnten das leidenschaftliche Engagement einfangen und widerspiegeln, das für jene, die diese Zeit mitgemacht haben, im Zentrum ihrer Erfahrungen stand.“<sup>32</sup>*

### **3. Der Anti-Nazi-Film der deutschsprachigen Emigration**

#### **3.1 Flucht nach Hollywood**

Nach der Machergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 fanden viele deutsch-jüdische Filmschaffende in Wien die Möglichkeit weiter in ihrem Metier zu arbeiten. Dies sollte sich durch eine anbiedernde Konvention der Wiener Filmindustrie mit dem Dritten Reich - in der man sich selbst als „judenfrei“ feierte - am 20. April 1936 endgültig ändern. (Bereits seit Februar 1935 benötigte man in der österreichischen Filmindustrie einen „Ariernachweis“).<sup>33</sup> Helmut G. Asper skizziert die Situation in der österreichischen Filmindustrie in seinem Buch „Etwas besseres als den Tod...“ folgendermaßen:

*„In der österreichischen Filmindustrie arbeiteten zunächst noch offen, dann verdeckt zahlreiche jüdische Mitarbeiter, doch machte das ‚dritte Reich‘ unmissverständlich klar, dass es diese Filme boykottierte. Einzelne Erfolge geglückter Tarnung täuschen nicht darüber hinweg, dass sich die österreichische Filmindustrie dem*

---

<sup>32</sup> Charles Higham, Joel Greenberg, Hollywood in the Forties, 1968, Zitiert nach: Gersch, Seite 433.

<sup>33</sup> Frank Stern, Bretter, die die Welt bedeuten (1934/35), In: Fredy Bockbein trifft Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick, Christoph Fuchs, Michael Töteberg, Hrsg., München 2007, Seite 98.

*Nazidruck sehr bald beugte, und es bereits 1936 keine Arbeitsmöglichkeiten für jüdische Filmkünstler in Österreich mehr gab, weshalb auch zahlreiche österreichische Filmkünstler ihre Heimat bereits vor 1938 verließen.*<sup>34</sup>

Während der ersten Emigrationswelle (sie stand im direkten Zusammenhang mit den, durch das Reichsbürgergesetz vom 15. September 1935 entstandenen Repressalien gegen die Juden) fiel die Wahl des Exillandes, in der Hoffnung auf eine baldige Rückkehr in die Heimat, meist auf ein europäisches. Mit dem „Anschluss“, dem Ausbruch des Krieges und der allgemeinen, aggressiven Expansionspolitik der Nationalsozialisten wurde jedoch bald klar, dass die innereuropäischen Exilländer nur Stationen der Flucht auf einen anderen Kontinent sein werden. Die Flucht vor den Soldaten Hitlers und der deutschen Gestapo, die nach politischen Gegnern fahndete, schlug sich später auch als Thema in Anti-Nazi-Filmen nieder, wie zum Beispiel in *SO ENDS OUR NIGHT* (1941), über den es im analytischen Teil der Arbeit mehr zu berichten gibt.

Unter den Filmschaffenden war natürlich Hollywood das häufigste Ziel, wobei man dies meist über Paris, wo die Exilanten eher geduldet als erwünscht waren,<sup>35</sup> oder England erreichte. Der Grund für die Wahl Hollywoods als bevorzugter Ort des Exils liegt klar auf der Hand: Hollywood besaß die größte und gewinnbringendste Filmindustrie der Welt. Diese Industrie funktionierte fast ausnahmslos nach den Mechanismen des freien Marktes und kümmerte sich - im Vergleich mit den europäischen Filmindustrien – kaum um politische Ansichten, religiöse Überzeugungen oder die ethnische Herkunft ihrer Akteure. Außerdem herrschte vor 1933 eine enge Verflechtung der amerikanischen und der deutschsprachigen Filmwirtschaft, wodurch man sich eher Arbeitsmöglichkeiten erhoffte. So war es doch bekannt, dass Hollywood in den 1920er und frühen 1930 Jahren großes Interesse an

---

34 Helmut G. Asper, „Etwas Besseres als den Tod...“. Filmexil in Hollywood: Portraits, Filme, Dokumente. Marburg 2002. Seite 22.

35 Asper, Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933-1944, In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch/ Band 21/Film und Fotografie, Mainz 2003, Seite 41.

deutschsprachigen Filmtalenten zeigte und diese auch oft nach Amerika abwarben.<sup>36</sup> Um nach Amerika zu gelangen, galt es das Problem der Beschaffung eines Affidavits zu überwinden. Dieses Thema der Emigration findet man beispielsweise im Anti-Nazi-Film CASABLANCA (1942) wieder. Insgesamt kann man von drei großen Emigrationswellen, wie Helmut G. Asper treffend formuliert:

*„Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs, dem Beginn des 2. Weltkriegs 1939 und der Niederlage Frankreichs 1940 kam es zu drei großen Emigrationswellen von Filmexilanten in die USA, von denen die Mehrzahl keine Verträge vorweisen konnten und erst einmal ohne Arbeit in Hollywood waren und die vom Hilfsfonds unterstützt werden mussten, weil sie oft nichts als das nackte Leben gerettet hatten“<sup>37</sup>*

### **3.2. Die Situation der Emigranten in Hollywood**

Insgesamt fanden 500 deutschsprachige Filmschaffende kurz- oder langfristig Möglichkeiten in der amerikanischen Filmindustrie tätig zu werden. Da das amerikanische Studiosystem relativ gut gegen Eigenproduktionen abgesichert war entstanden nur 60 Filme die als Exilfilme<sup>38</sup> angesehen werden können. Nur acht Prozent dieser Filme lassen sich als Anti-Nazi-Filme charakterisieren. Die eher geringe Anzahl von 60 Exilfilmen gibt aber auch Auskunft über die ziemlich gut funktionierende Eingliederung der emigrierten Filmleute in die amerikanische Filmwirtschaft.<sup>39</sup>

Trotzdem war die Lage, wie wohl jede durch Vertreibung erzwungene Situation, keinesfalls eine einfache. Abgesehen von der Sprachbarriere,

---

36 Horak, Wunderliche Schicksalsfügung:, Seite 258f.

37 Asper, „Etwas Besseres als den Tod...“, Seite 28.

38 Als Exilfilme werden hier - nach einer Definition von Jan-Christopher Horak - Filme gemeint, die von einem deutschsprachigen Produzenten, Regisseur und Drehbuchautor nach 1933 in Amerika verwirklicht worden sind.

39 Jan-Christopher Horak, Exilfilm. 1933-1945, In: Geschichte des deutschen Films. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Hrsg., Stuttgart 2004, Seite 104.

die gerade für die Schauspieler eine existenzielle Bedrohung darstellte, war auch das Klima in Hollywood von Ausländerfeindlichkeit, Antisemitismus und Misstrauen gegenüber den vielen Emigranten durchsetzt. Die tatsächliche Flüchtlingspolitik Amerikas blieb jener, in den Anti-Nazi-Filmen inszenierter, auf moralischer Ebene weit zurück.<sup>40</sup>

Verglichen mit der Zahl der insgesamt emigrierten Filmleute war vor allem nach 1939 die Zahl jener deutschsprachigen Emigranten gering, die tatsächlich in der amerikanischen Filmwirtschaft unterkommen konnten. Erst der Kriegseintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg brachte, durch die nun gestiegene Produktion von Anti-Nazi-Filmen, eine deutliche Verbesserung der Situation, die besonders den Schauspielern zugute kam.<sup>41</sup>

Der folgende Abschnitt der Arbeit beleuchtet die Rolle der deutschsprachigen Filmemigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen genauer und soll auch versuchen auf die Frage Antwort zu geben, in wie weit Sie die Filme beeinflussten.

### **3.3 Die Rolle der Filmemigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Film**

Im speziellen Fall dieser Arbeit gilt es das Bild Österreichs im „Anti-Nazi-Film“ zu überprüfen und gegebenenfalls zu generalisieren. Die ca. 60 Anti-Nazi-Filme, an denen maßgeblich deutschsprachige Emigranten beteiligt waren entstanden - so wie auch alle anderen Anti-Nazi-Filme - im Kontext der, im eingangs angeführten Definitionsteil der Arbeit ausgeführten Genre-Produktion. Hier drängt sich natürlich die Frage in den Vordergrund in wie weit die Emigranten ein differenzierteres, realitätsnäheres Bild des Faschismus und Österreichs zeigen und in wie weit selbst Erlebtes und eigene Erfahrungen in die Filme einfließen.

Tatsächlich lässt sich an einigen Beispielen ein direkter Bezug der Anti-Nazi-Filme auf Informationen, Anekdoten und Einstellungen aus der Exilpresse und -literatur festmachen. Georg Froeschel, Drehbuchautor von

---

40 Ziegler, Seite 16.

41 ebda, Seite 32.

THE MORTAL STORM (1940)<sup>42</sup> (einen im filmanalytischen Teil der Arbeit genauer betrachteten „Anti-Nazi-Film“), geht in einem Leserbrief an die Zeitschrift „Freies Deutschland, ganz konkret auf die Bedeutung der Exilpresse für den Anti-Nazi-Film ein:

*„Wir von Hollywood benutzen die Motive und Milieuschilderung Eurer Berichte über Deutschland sehr oft, als Details für die Anti-Nazi-Filme, und es sind nicht die schlechtesten Details.“<sup>43</sup>*

Im Film HOSTAGE aus dem Jahre 1943 erzählt Janosch, der Führer des Widerstands die Anekdote über den tschechischen Arbeiter Vašek aus den Skodawerken, der vierzehn deutsche Offiziere mit Blei übergoss. Diese Geschichte wurde erstmals ein Jahr zuvor in einem Bericht von Lenka Reinerova in „Freies Deutschland“ publiziert, einige Monate später von Curt Riess in seinem Buch Underground Europe verwendet und schließlich eben in das Drehbuch von HOSTAGE eingewebt. Sowohl in Reinerovas Bericht, sowie in Riess Bestseller taucht schon die Schildkröte, die wir später in Fritz Langs Werk HANGMEN ALSO DIE kennen lernen sollten, als Symbol des tschechischen Widerstands auf. Solche direkten Zusammenhänge zwischen den Anti-Nazi-Filmen und der Exilperiodika sind freilich eher selten sofort sichtbar und doch sind des Öfteren Teilverbindungen erkennbar.<sup>44</sup> Die Glaubwürdigkeit des Anti-Nazi-Films sollte also nicht am Maßstab der realen Wirklichkeit gemessen werden, sondern am rezipierten Bild, welches sich aus dem Zusammenspiel von genrespezifischen filmischen Codes und publizierten Inhalten zeichnete. So gesehen müsste der meinungsbildende Einfluss der Anti-Nazi-Filme und somit auch die Rolle der Filmemigranten höher eingestuft werden als bisher angenommen.

Sieht man sich die Credits der Anti-Nazi-Filme Hollywoods während der Zeit des Zweiten Weltkriegs an, so kann man den maßgeblichen Einfluss der Emigranten auf das neue Genre wohl kaum bestreiten. Schon in den

---

42 Rudolf Ulrich, Österreicher in Hollywood, Wien 1993, Seite 149.

43 Georg Froeschel, in: Freies Deutschland/Alemania Libre. 1 (1942) Nr. 12.

44 Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 264.

„european costume pictures“ der 1920er Jahre bedienten die Europäer bestimmte Marktlücken im filmischen Arbeitsmarkt Hollywoods. Dieser Einfluss auf die produzierten Filme kommt sowohl quantitativ, also durch die hohe Zahl der emigrierten Mitwirkenden, als auch inhaltlich zum Ausdruck. Das Besondere am Genre des Anti-Nazi-Films ist die Tatsache, dass sich seine Geburt und Hochblüte zeitlich mit dem Eintreffen der größten Emigrationswelle deckte. Die amerikanische Filmwirtschaft rekrutierte die Emigranten scharenweise für die Produktion von Anti-Nazi-Filmen, da sie von ihrer Kompetenz in speziell diesem Genre überzeugt war.

Die tiefe Verankerung der Filmemigranten im Anti-Nazi-Film wird durch die breite quantitative Menge an Mitwirkenden gerade im Vergleich zu anderen Genres überdeutlich. Vor allem die deutschsprachigen Regisseure und Drehbuchautoren formten den antifaschistischen Film Hollywoods. Bei 180 Filmen, die von 1938 bis 1945 in das Definitionsbild des Anti-Nazi-Films passen wirkten bei rund einem Drittel Emigranten aus den genannten Berufsgruppen maßgeblich mit. Konkret handelt es sich um acht Produzenten, 19 Regisseure und 42 Drehbuchautoren.<sup>45</sup> Vergleicht man diese Zahlen mit einer Erhebung von 1939/40 bei welcher der gesamte Arbeitsmarkt Hollywoods berücksichtigt wurde, so wird sofort klar wie massiv die Emigranten gerade im Anti-Nazi-Genre eingebunden waren. Insgesamt waren nämlich nur 17,4 Prozent der Produzenten, 28,7 Prozent der Regisseure und 13,9 Prozent der Drehbuchautoren nicht aus Amerika. Der Anteil an deutschsprachigen Emigranten war also insgesamt verschwindend gering.<sup>46</sup>

Die Einbindung der emigrierten Schauspieler in den Anti-Nazi-Film verhält sich damit nahezu identisch. In 90 Prozent aller Anti-Nazi-Filme von 1939-1946 wurde zumindest eine Rolle an einer/einen deutschsprachigen Schauspieler/in vergeben. In knapp über der Hälfte der Anti-Nazi-Filme

---

45 ebda, Seite 257 ff.

46 Leo C. Rosten, Hollywood. The Movie Colony. The Movie Makers, New York 1941, Seite 320 ff.

wurde sogar eine Haupt- oder tragende Nebenrolle mit einem Emigranten besetzt, wobei hier auf den eher kleinen Kreis der in Frage kommenden Schauspieler hingewiesen werden muss, denn um die Arbeitsplätze bei den Anti-Nazi-Filmen herrschte ein harter Konkurrenzkampf unter den Emigranten:

*„Als der Boom der Anti-Nazi-Filme begann, schienen die Emigranten für bestimmte Rollen geradezu prädestiniert zu sein. Neben der Arbeit im Studio mussten die Darsteller schon die neu angebotenen Rollen lernen für das Vorsprechen – sie mussten besonders gut vorbereitet sein, denn es galt, gegen eine Anzahl von Konkurrenten zu bestehen“<sup>47</sup>*

Alles in Allem wirkten 130 deutschsprachige Schauspieler/innen in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen während des Zweiten Weltkriegs mit.<sup>48</sup> In allen Hollywoodfilmen der Kriegszeit hatten lediglich vier Prozent der insgesamt 2000 tätigen Schauspielern und Schauspielerinnen Deutsch zur Muttersprache, was wiederum auf ihren vergleichsweise überproportionalen Einfluss auf das Genre des Anti-Nazi-Films schließen lässt.<sup>49</sup>

Die emigrierten deutschsprachigen Produzenten versuchten über den Anti-Nazi-Film in der amerikanischen Filmwirtschaft Fuß zu fassen. Sofern sie die Möglichkeit hatten ihr Vermögen nach Amerika zu transferieren, versuchten sie ihre eigenen Filmproduktionen aufzubauen, indem sie meist mit der Produktion eines Anti-Nazi-Films begannen. Diese Produktionen fanden also außerhalb des Hollywoodsystems statt und können, auch aufgrund des hohen Anteils an deutschsprachigen Mitarbeitern, als reine Emigranten-, echte Exilfilme bezeichnet werden. Folgende Filme können als Beispiele angeführt werden: TO BO OR NOT TO BE (1942), WOMEN IN BONDAGE (1943), HITLER´S MADMAN

---

47 Maria Hilchenbach, Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933-1945, (Kommunikation und Politik, Band 14), München 1982, Seite 156.

48 Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 260.

49 Rosten, Seite 335.

(1943), HANGMEN ALSO DIE (1943), THREE RUSSIAN GIRLS (1943) und A VOICE IN THE WIND (1944). Der Anti-Nazi-Film fungierte hier also als erfolgreiches Sprungbrett in die Filmwirtschaft Hollywoods. In diesen sechs Filmen beteiligten sich um die 50 deutschsprachige Filmschaffende, darunter Namen wie Fritz Lang, Berthold Brecht, Hanns Eisler, Ernst Lubitsch, Fred Pressburger, Anna Sten, Helmut Dantine, Max Ophüls oder Alexander Granach, um nur einige wenige zu nennen.<sup>50</sup>

### **3.4. Die Themen des Anti-Nazi-Films der Emigration**

Im Groben lassen sich die Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration in vier Hauptthemengebiete kategorisieren, welche im folgenden Abschnitt kurz erklärt werden.

Filme über die Fünfte Kolonne:

Im Grunde handelt es sich bei dieser Art von Anti-Nazi-Filmen um gewöhnliche - in den 1940er Jahren sehr populäre - Spionagefilme, in denen der Feind politisch aktualisiert, also zum Nazispion wird. Sie zeigen Europa oder Nazideutschland nie als Schauplatz, was sie für die hier zu untersuchende Forschungsfrage „nur“ im Hinblick auf die handlungstragenden Charaktere, die sehr wohl oft Österreicher waren interessant macht. Die Filme der Fünften Kolonne spielen meist in den USA oder England, wo sie Themen wie Spionage, politische Zersetzung, Sabotage oder pro-faschistische Koalitionen im Rahmen des Spionagefilms aufgreifen. So wie der als erster Anti-Nazi-Film geltende Thriller „Confession of a Nazi Spy“ vom Exilrussen Anatole Litvak aus dem Jahre 1939 entsprach der Großteil der im ersten Kriegsjahr produzierten Anti-Nazi-Filmen diesem Typs. In 16 Anti-Nazi-Filmen dieses thematischen Schwerpunkts wirkten maßgeblich Emigranten mit, zum Beispiel bei: CONFESSION OF A NAZI SPY (1939), MANHUNT (1941) oder MARGIN FOR ERROR (1943).<sup>51</sup>

Filme über das dritte Reich:

---

<sup>50</sup> Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 259ff.

<sup>51</sup> ebda, Seite 261.

Hollywoods Anti-Nazi-Filme die sich thematisch mit dem dritten Reich in Europa befassen setzen sich naturgemäß und im Gegensatz zu den Filmen der fünften Kolonne direkt mit den Zuständen im faschistischen Deutschland auseinander. Sie tauchten über die Kriegsjahre immer wieder im Repertoire Hollywoods auf, erfreuten sie jedoch nie einer so hohen Quantität und Beliebtheit wie die Filme der Fünften Kolonne. Der Terror des Dritten Reichs gegen die deutsche Zivilbevölkerung ist Kernthema dieser Filme, während der deutsche Widerstand kaum als Motiv Verwendung findet. Zwölf Filme dieser Art wurden bis 1946 von Emigranten verwirklicht, wie zum Beispiel: THE MORTAL STORM (1940), THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943), ENEMY OF WOMEN (1944) oder THE SEVENTH CROSS (1944).<sup>52</sup>

Filme über den antifaschistischen Widerstand in Europa:

Im zweiten Kriegsjahr, nach Roosevelts Rede über die Vereinten Nationen und der Atlantikcharta, häufte sich die Produktion von Anti-Nazi-Filmen, die sich mit dem antifaschistischen Widerstand in Europa befassten. Die vom brutalen deutschen Faschismus geknechteten Völker Europas versuchen sich zu erheben und leisten Widerstand. Während die Besatzer stets als rohe, brutale Sadisten dargestellt werden, sind die Widerständischen – ganz nach amerikanischem Vorbild – demokratisch gesinnte Menschen, deren Handeln von Humanismus und Liberalität geprägt ist. Für 23 Filme dieses Themenbereiches waren deutschsprachige Emigranten maßgeblich verantwortlich, wie etwa für HANGMEN ALSO DIE (1943).<sup>53</sup>

Filme über die Flüchtlingsthematik:

Das Thema der Flucht und des Exils war unter den Emigranten natürlich allgegenwärtig, findet sich jedoch im Anti-Nazi-Film eher selten als Hauptgegenstand des Inhalts wieder. Allerdings waren In allen Anti-Nazi-Film-Produktionen, die diesen Aspekt berührten deutschsprachige

---

52 ebda, Seite 261.

53 ebda, Seite 261f.

Exilanten maßgeblich beteiligt. Als prominentestes Beispiel sei hier CASABLANCA (1943) genannt.<sup>54</sup>

### **3.5. Die Filme**

Im folgenden Segment der Arbeit werden vier wichtige Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration kurz beleuchtet und mit dem eben Gehörten in Zusammenhang gebracht bevor sich der analytische Teil der Arbeit konkret auf mit der Darstellung Österreichs im Anti-Nazi-Film beschäftigt.

#### **3.5.1. TO BE OR NOT TO BE (1942)**

Der Anti-Nazi-Film TO BE OR NOT TO BE des Berliner Regisseurs Ernst Lubitsch nimmt in vielerlei Hinsicht eine besondere Stellung unter den Anti-Nazi-Filmen ein. Am markantesten sticht jedoch die Tatsache ins Auge, dass es sich schlichtweg um eine Komödie und somit um die wahrscheinlich ersten humoristischen Auseinandersetzungen mit dem Thema der Verbrechen der Nazis handelt. Natürlich näherte man sich dem Nationalsozialismus und dessen Machthabern schon vor 1942 auf satirische Art und Weise und versuchte sie der Lächerlichkeit preiszugeben<sup>55</sup>, wagte es jedoch nicht, die Verfolgung und Unterdrückung selbst auf komödiantischer Ebene zu thematisieren.

Trotzdem, oder gerade deshalb, stellte sich TO BE OR NOT TO BE als Lubitschs größter Misserfolg, seiner sonst so glänzenden Karriere in Hollywood heraus. Schon vor den Dreharbeiten sprang der unabhängige Produzent Walter Wagner ab, nachdem er das Drehbuch Lubitschs gelesen hatte. Der ungarische, zuvor in Deutschland und Österreich erfolgreich gewesene Produzent und Regisseur Alexander Korda rettet das Projekt allerdings mit seinem Einstieg als Co-Produzent.<sup>56</sup> TO BE OR NOT TO BE kann als klassischer Emigrantenfilm gesehen werden, bei

---

54 ebda, Seite 262.

55 Als bekanntestes Beispiel sei hier auf Charles Chaplins Hitlersatire THE GREAT DICTATOR von 1940 verwiesen.

56 Herbert Spaich, Ernst Lubitsch und seine Filme, München 1992, Seite 348f.

dem sowohl Regisseur als auch Produzent aus Europa stammten und auch schon dort erfolgreich arbeiteten.

Die Dreharbeiten des Films fielen genau in jene dramatische Zeit des Jahres 1941, als sich die Politik und das öffentliche Bewusstsein Amerikas durch den Angriff Japans auf Pearl Harbor schlagartig wandten. Der davor so ferne Krieg in Europa wurde plötzlich zu einer amerikanischen Angelegenheit. Die weltpolitischen Ereignisse dieser Wochen bedeuteten natürlich auch eine Zäsur in der Wahrnehmung der Nazis und deren Verbrechen durch das amerikanische Volk und Filmpublikum. Gleich nach der ersten, verzögerten Vorführung von TO BE OR NOT TO BE wurde der Film von den Kritikern als Verharmlosung des Nationalsozialismus durch einen, in Berlin geborenen Regisseur verrissen.<sup>57</sup>

Die Handlung des Films setzt im friedlichen Warschau im August 1939 ein: Die Bürger Warschaus sind in heller Aufregung, da ein Mensch mit verblüffender Ähnlichkeit mit Adolf Hitler in deutscher Uniform durch die Einkaufsstraßen der Stadt flaniert und die Auslagen begutachtet. (Abb. 1) Eine Erzählerstimme aus dem Off fragt sich humorvoll was denn der „Führer“ in Polen will, wo doch Friede zwischen den Ländern herrsche? Ein Schnitt ins Gestapo Hauptquartier in Berlin soll die Begebenheit aufklären. Dort wird ein kleiner Junge mit einem Spielzeugpanzer bestochen um seinen Vater zu denunzieren. Die ganze Situation ist, sowohl in der tollpatschigen Gestik der Nazis, als auch im Text sehr humorvoll und spöttisch angelegt. Als Hitler selbst im Türrahmen auftaucht hört man plötzlich das Geschrei eines Regisseurs, während eine Kamerafahrt die ganze Szenerie als Theaterprobe des Anti-Nazi-Stücks „Gestapo“ entpuppt. Der Regisseur beginnt mit dem Schauspieler, der Hitler darstellen soll über seine Glaubwürdigkeit zu streiten, bis dieser beschließt diese in den Straßen Warschaus auf ihre Tauglichkeit hin zu überprüfen. So also kam es zum plötzlichen Auftauchen Hitlers in Polens Hauptstadt. Die Maskerade fliegt schlussendlich auf, als ein kleines

---

57 ebda, Seite 349f.

Mädchen den Schauspieler um ein Autogramm fragt und dieser, durch das Gefühl der Geschmeicheltheit geistesabwesend, stolz zusagt. Später im Film erfährt man, dass die polnische Regierung das Stück nicht zulässt, um die Nazis nicht zu provozieren.



Abb. 1

Der Name des Films ist also gleich in seiner ersten Sequenz Programm: Was ist Realität und was ist Spiel? Die Wirklichkeit wird auf diese zwei Ebenen geteilt. Dieses Spiel mit der Realität setzt sich durch den Film fort und kann durchaus auch als selbstreflexives Element des Mediums Film gesehen werden. Die Zensur des Anti-Nazi-Stücks „Gestapo“ durch die polnische Regierung findet Ihre Parallele in der Realität durch die Zensurbehörde Hollywoods vor dem Kriegseintritt Amerikas, die strengstens darauf bedacht war, die Nationalsozialisten in Europa nicht zu provozieren, wie bereits im ersten Teil der Arbeit genauer ausgeführt wurde.

Der zuvor eher heiter, komödiantische Grundton des Films kippt mit der Darstellung des Kriegsausbruchs in Polen, der Bombardierung Warschaus und des Einmarsches der deutschen Truppen für kurze Zeit und zeigt die Schrecken des Krieges in einem düsteren Schwarz-Weiß Kontrast: Die Bevölkerung Warschaus trauert zwischen den Ruinen um ihre zerstörte Stadt, während die deutschen Truppen in Reih und Glied durch die Straßen marschieren. Doch auch die Tapferkeit des polnischen Volkes

wird durch die Erwähnung eines sabotierenden und nicht zu unterschätzenden Widerstands in Ton und Bild erwähnt.

Doch der große Verdienst des Films konnte von der Kritik des Jahres 1942 nicht erkannt werden und liegt zweifellos in der Darstellung der Nationalsozialisten. Anders als in den Filmen zuvor und danach werden sie nicht als grausame Schurken, oder verrückte Sadisten gezeigt, sondern kommen als galante und korrekte Herrschaften daher. Ihre Pflicht erfüllende Beamte, die keine Sekunde über den Sinn der Befehle nachdenken und blindes Gehorsam praktizieren. Mord wird zu einem bürokratischen Akt am Schreibtisch und selbst die Ausführenden verkörpern in Ihrer Freizeit den klassischen Spießbürger. Wie sehr hier Lubitsch mit seiner Darstellung des Nationalsozialisten den Punkt traf, konnte erst Rückblickend erahnt werden, als man vom geregelten, bürgerlichen Leben so mancher KZ-Kommandanten erfuhr.

Auch mit dem Thema des Humors als Überlebensstrategie bewies Ernst Lubitsch beachtlichen Weitblick. Selbst in den existenzbedrohendsten Situationen bewahren sich seine Helden ein Stück Heiterkeit.

Trotz des gewählten Genres der Komödie, greift der Vorwurf der Verharmlosung des Nationalsozialismus in TO BE OR NOT TO BE nicht. Lubitschs Entsetzen über die Taten der Nazis ist in jeder Einstellung des Films nicht zu leugnen. Auch machte er sich keineswegs über die polnische Bevölkerung lustig, sondern hob vielmehr ihren Mut und Willen zum Widerstand hervor. Einzig die Einfältigkeit der Nazis und deren sture Befehlsausführung werden hier aufs Korn genommen. Die humoristische Ebene der Dialoge kreuzt sich in TO BE OR NOT TO BE mit den düsteren Bildern eines Kriminalfilms und lässt somit eine völlig neue, erschreckend reale Herangehensweise an das Thema des Anti-Nazi-Films entstehen.<sup>58</sup>

### **3.5.2. HANGMEN ALSO DIE (1943)**

In HANGMEN ALSO DIE waren sowohl der Regisseur (Fritz Lang), die

---

58 ebda, Seite 364f.

Produzenten (Fritz Lang, Arnold Pressburger), der Drehbuchautor (Bertolt Brecht), der Komponist (Hanns Eisler) und viele der Darsteller und Darstellerinnen (Poldi Dur, Reinhold Schünzel, Alexander Granach, Hans Heinrich von Twardowski oder Ludwig Donath) deutschsprachige Exilanten. Fritz Lang bestand darauf, dass die tschechischen Rollen von amerikanischen Schauspielern besetzt wurden, damit sich das amerikanische Publikum besser mit den Helden des Films identifizieren konnte, während für die Emigranten wieder einmal nur die Rollen der Nazis blieb.<sup>59</sup>

Der Film behandelt ein reales Ereignis, nämlich das Attentat auf Reinhard Heydrich, dem Reichsprotektor in Böhmen und Mähren durch den tschechischen Widerstand.

Fritz Lang charakterisiert die Nazis im Film, wie man es vom Anti-Nazi-Film Hollywoods gewohnt war, sehr karikiert und überzogen. Wie im ersten Teil der Arbeit schon angeschnitten, lassen sie die Faschisten in *HANGMEN ALSO DIE* in vier schauderhafte Typen kategorisieren: Reinhard Heydrich ist der hochnäsige, arrogante Anführer mit Peitsche, im amerikanischen Kulturkreis sofort als Symbol der Sklaverei erkannt (Abb. 2), Gestapo Inspektor Gruber ein sadistischer und rüpelhafter Flegel, Gestapo Inspektor Ritter ein grausam komischer Psychopath, eine in allen Handlungen defekte Kreatur und Gestapochef Kurt Haas der Verkörperer der "Herrenrasse", mit einem Pickel im Gesicht, der wohl an einen Schmiss erinnern soll. In jeder dieser Ausführungen wird der Nationalsozialist als eine Kombination aus Macht und Lächerlichkeit gezeichnet.<sup>60</sup>

---

59 [http://www.filmportal.de/sites/default/files/Jan-Christopher-Horak\\_Exilfilm1933-1945.pdf](http://www.filmportal.de/sites/default/files/Jan-Christopher-Horak_Exilfilm1933-1945.pdf) (17.11.2012)

60 Loewy, 125 ff.



Abb. 2

Das tschechische Volk leidet unter der Herrschaft der Nationalsozialisten: Das Benzin ist knapp, es gibt keine Kartoffeln und in den Skodawerken werden Erschießungen von Arbeitern durchgeführt. Doch trotz (und wegen) der schrecklichen Lebensumstände lehnt sich die Bevölkerung auf und organisiert sich teilweise im Widerstand, in dem fast alle gesellschaftlichen Schichten, auch Frauen, involviert sind. Doch auch außerhalb des Widerstands handelt man im Alltag subversiv, und sei es nur unbewusst. Die Schildkröte als Symbol des Widerstands hat ihren Ursprung in der Exilliteratur und kann somit als Beispiel gesehen werden, wie sich der Anti-Nazi-Film oft direkt auf die Anekdoten der Emigranten bezog.<sup>61</sup>

Wie schon bei Langs europäischen Film, zeigt er sich auch hier als Meister der Darstellung von Razzien und staatlichen Fahndungen. Lang verknüpft in *HANGMEN ALSO DIE* die propagandistischen Elemente des amerikanischen Anti-Nazi-Films mit den Stilmitteln seiner früheren Weimarer Filme.

Fritz Lang überwarf sich während des Prozesses der Fertigstellung des Drehbuches mit Bertolt Brecht, der ihm vorwarf, sich den Produktionsbestimmungen Hollywoods zu unterwerfen und im klischeehaften Sinne oberflächlich zu arbeiten. Die zeitgenössischen

---

<sup>61</sup> Horak, *Wunderliche Schicksalsfügung*, Seite 264.

Kritiker sahen dies allerdings konträr und warfen dem Film eine gewisse Schwere vor, die eine Stillung der Unterhaltungsbedürfnisse des amerikanischen Publikums verhindere. Für Fritz Lang selbst war *HANGMEN ALSO DIE* sein „wichtigster anti-nationalsozialistischer Film“<sup>62</sup> Er wollte zeigen, dass sich der Mensch auch im Angesicht der schlimmsten Unterdrückung durch den Faschismus seine Würde bewahren konnte. Die eindeutige Schwarzweißmalerei des Films rechtfertigte Lang mit seiner Intention, auf die politischen Spannungen reagieren zu wollen. Dies sei nur durch klare propagandistische Merkmale möglich. Laut Thomas Strack wandte er sich von der deutschen Tradition der mystischen Schicksalsgemeinschaft, zu der man, laut Lang, in den faschistischen Staaten zurückgefunden hatte, ab und verschrieb sich endgültig der amerikanischen Massendemokratie. Nach dem Zweiten Weltkrieg sah Lang den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen durchaus positiv entgegen und wollte Filme realisieren, die die Hoffnung der Rezipienten an eine verheißungsvolle Zukunft stärken sollten. Selbstverständlich überstand diese optimistische Weltsicht Langs, die hetzerischen Tendenzen der Ära eines McCarthy nicht.<sup>63</sup>

### **3.5.3. FIVE GRAVES TO CAIRO (1943)**

Billy Wilders Anti-Nazi-Spionagefilm *FIVE GRAVES TO CAIRO* ist die Verfilmung des Theaterstücks „Hotel Imperial“ von Lajos Biró und erzählt die Geschichte des britischen Soldaten John Bramble, der sich in der ägyptischen Wüste als Hotelpage tarnt um die deutschen Truppen des Feldmarschalls Erwin Rommel auszuspionieren. Neben Erich von Stroheim, dessen glänzende Darstellung Rommels für Furore sorgte, besetzten die deutschen Emigranten Hans Möbus, Otto Reichow und Frederick Giermann kleinere Nebenrollen.

Der Film zeichnet sich vor Allem durch seine, für Hollywoods Anti-Nazi-

---

62 Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, zitiert nach: Thomas Strack, *Fritz Lang im Exil. Rekonstruktionen einer Erfahrung mit dem amerikanischen Film*, In: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Kulturtransfer im Exil*, München 1995, Seite 197.

63 Thomas Strack, Seite 197f.

Filme eher ungewöhnliche Vielschichtigkeit in der Darstellung der Nationalsozialisten aus. Sie werden nicht als sadistische Wahnsinnige oder stumpfsinnige Monster gezeigt, sondern als intelligente, ernstzunehmende Gegner, die den Briten immer einen Schritt voraus zu sein scheinen. Wilder charakterisiert Rommel als cleveren Strategen und kalten Logiker, der fließendes Englisch spricht. Er führt seine Untertanen mit strenger Hand, trinkt Cognac, beweißt Sinn für die Hochkultur, indem er befiehlt, dass in der Kairoer Oper Verdis „Aida“ aufgeführt wird (selbstverständlich auf Deutsch) und amüsiert sein Umfeld hier und da mit einem Witz. Als das französische Zimmermädchen Mouche angeklagt wird, Leutnant Schwegler ermordet zu haben befiehlt Rommel, dass man die Gerichtsverhandlung nach dem Code-Napoleon führen werde und zeigt damit, dass die Deutschen keine Barbaren sind. Dennoch erfährt der Zuseher am Ende des Films von ihrem qualvollen Tod durch die deutschen Soldaten. Durch Rommels Intelligenz und weltmännische Attitüde, die teilweise in Prahlerei und Hochmut umschlägt gelingt es Erich von Stroheim einen verachtenswerten Charakter zu erschaffen, für den der Zuseher - ganz im Sinne der US-Propaganda - Abscheu empfinden soll. Seine Arroganz kommt beispielsweise in einem Gespräch mit Mouche zum Ausdruck, wenn er auf selbstverständliche Art und Weise betont: „Natürlich, niemand hasst die Deutschen“<sup>64</sup>. Als ihm Mouche sexuelle Dienste anbietet, damit er im Gegenzug ihrem, im KZ inhaftierten Bruder hilft, zögert Rommel kurz und lehnt dann mit den Worten „No duet today, young lady“ ab. Sein Ton ist dabei weder arrogant noch hochnäsiger, sondern vielmehr von einer gewissen Art der Großzügigkeit geprägt.<sup>65</sup> (Abb. 3) Rommel ist arrogant, menschlich und grausam in einem und zur selben Zeit. Anders als in Renoirs DIE GROSSE ILUSION von 1937 legt Stroheim hier die Rolle des deutschen Generals nicht als Karikatur seiner selbst, sondern differenzierter und dadurch verstörender an. Bei der

---

64 Zitat aus dem Film.

65 Norbert Grob, Schwarze Flecken, flirrendes Weiß. Eine Passage, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim, Berlin 1994, Seite 101.

Analyse des Films THE WEDDING MARCH werde ich genauer auf die Person Erich von Stroheim eingehen.



Abb. 3

Während Wilders Nazis also ohne die klassischen Stereotype auskommen, entspricht sein italienischer General einer mit Klischees aufgeladenen Karikatur seiner selbst, was wesentlich zur Komik des Films beiträgt, ohne die ein Wilderfilm natürlich niemals auskommen kann. Es ist fast ein Witz in sich, dass sich der Regisseur bei der Nebenrolle des Italieners in der Darstellung von Vorurteilen auslässt und die Nationalsozialisten, komplett gegenteilig, umso authentischer, ernsthafter und gefährlicher zeigt. Wilder kannte die Nazis und wollte sie nicht durch platte, immer wiederkehrende Stereotype verharmlosen, sondern sie zeigen, wie er sie wahrnahm, als eine ernstzunehmende Gefahr und gerissener Feind.

#### **3.5.4. THE SEVENTH CROSS (1944)**

Fred Zinnemann verfilmte den Roman „Das siebente Kreuz“ von der nach Mexiko emigrierten Kommunistin Anna Seghers. Zinnemann wuchs in Wien auf und war in Berlin als Kameramann tätig, bevor er 1929 nach Hollywood ging um für MGM zu arbeiten.<sup>66</sup> Wie bei vielen Anti-Nazi-Filmen

---

<sup>66</sup> Ulrich, Seite 585f.

wirkten auch hier viele deutschsprachige Emigranten mit, nicht zuletzt Karl Freund, der Kameramann von so berühmten Stummfilmen der Weimarer Republik wie DER LETZTE MANN, TARTÜFF oder METROPOLIS.<sup>67</sup> Außerdem ist unter anderen die Wienerin Helene Weigel, der Österreicher Alexander Granach und der Deutsche Felix Bressart in Nebenrollen zu sehen.

THE SEVENTH CROSS behandelt die siebentägige Flucht des KZ-Häftlings Georg Heisler nach Holland und gibt sich als Appell an das Gute im Menschen zu glauben. Eine Erzählerstimme aus dem Off informiert den Zuseher zu Beginn, dass die Geschichte im Jahr 1936 spielt, als noch kein Krieg herrschte, „die Konzentrationslager aber voll waren“.<sup>68</sup> Sieben Häftlinge fliehen aus dem Konzentrationslager Westhofen und versuchen sich nach Mainz durchzuschlagen. Der Kommandant des Lagers lässt sieben Kreuze aufstellen, an die er alle Geflohenen in sieben Tagen hängen sehen will. Eine Hetzjagd durch das Rheinland, an deren Ende sich nur der politische Häftling Georg Heisler in das sichere Holland retten wird, beginnt.

Der Film ist insofern interessant, als er die deutsche Bevölkerung unter dem diktatorischen Regime der Nationalsozialisten, im Gegensatz zu den meisten anderen Anti-Nazi-Filmen, relativ differenziert darstellt. Der, aus politischen Gründen inhaftierte Heisler stiehlt eine Jacke, um in der Häftlingskluft nicht aufzufallen. Der Junge dem die Jacke gehört äußert sich später gegenüber einem Polizisten mit den Worten „wird man die Männer erschießen?“ eher besorgt als über den Verlust der Jacke erbost. Ein Lastwagenfahrer, der Heisler nach Mainz mitnehmen soll, vermutet in ihm den gesuchten Häftling und lässt ihn, dem Erschöpfungstod nahe, am Straßenrand zurück, um nicht in Probleme verwickelt zu werden. Auch seine frühere Geliebte - eine dem Frauenbild der Nazipropaganda entsprungene Blondine - will nichts mit ihm zu tun haben und droht ihn zu

---

67 Hans Helmut Prinzler, Licht und Schatten. Die großen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik, München 2012, Seite 144.

68 Zitat aus dem Film.

denunzieren, sollte er ihre Wohnung nicht augenblicklich verlassen. Eine Frau mit einem übergroßen Hitlerportrait in der Wohnung zeigt sich über den Umstand erfreut, dass ihr Nachbar, ein politischer Gegner des Regimes von der Gestapo abgeholt wurde. Trotzdem finden sich viele Bürger – seien es Freunde oder Fremde - die Heisler hilfreich zur Seite stehen und damit ihre eigene Existenz und die ihrer Familien gefährden. Der unpolitische Paul Roeder zögert keine Sekunde seinen Freund vor den Nazis zu verstecken, wodurch er sein eigenes Leben aufs Spiel zu setzt. Er wandelt sich im Laufe des Films sogar vom systemkonformen Durchschnittsbürger zum subversiven Kritiker des Regimes, dessen Motivation zum widerständischen Handeln sich aus dem moralischen Prinzip der Freundschaft speist. Der Film spielt mit der Ungewissheit wem man trauen kann und wer auf Seiten des Systems steht. Paul Roeder verteidigt beispielsweise seine Nachbarin, die ihn bei der Gestapo denunzierte mit den Worten: „Sie wusste es nicht besser. Heute muss einer viel Erfahrung haben, um zu wissen wie man handeln soll.“<sup>69</sup> Außerdem tragen ein jüdischer Arzt und eine italienische Schneiderin ihren Teil zur erfolgreichen Flucht Heislers bei.

Der Widerstand in THE SEVENTH CROSS geht von einem kleinen, organisierten Untergrundnetzwerk aus, dessen Mitglieder hauptsächlich aus der Arbeiterschaft stammen. Ein wohlhabender Architekt schwingt eher große Worte, als im entscheidenden Moment wirklich Mut und Anstand zu beweisen, während sich die Arbeiter aus moralischen Gründen zur Hilfe verpflichtet sehen. Auch die restlichen Hilfeleistenden verhalten sich durch ihre Unterstützung in gewisser Weise widerständig, wobei sie sich nicht organisieren und eher im Sinne eines Alltagsdissens agieren.

Mit der Charakterisierung der Nazis selbst geht der Film weniger vielschichtig um, wie mit Deutschlands ziviler Bevölkerung und stellt sie - für den amerikanischen Anti-Nazi-Film der Zeit typisch - in den gängigen, bewährten Klischees dar. Die Erzählerstimme stellt dem Publikum die drei

---

<sup>69</sup> Zitat aus dem Film.

obersten Nationalsozialisten in der KZ-Hierarchie wie folgt vor: Der Kommandant ist ein „*dummer Neurotiker, blutbefleckt und stolz darauf*“, Zillich ist „*seine rechte Hand, ein sadistischer Rohling. Für seine bestimmten Talente war Westhofen das richtige Betätigungsfeld*“ und „*Overkamp, der Gestaspürhund, der den Ausbruch der sieben aufklären sollte; Ein guter Deutscher, hartherzig, schneidig, intelligent.*“<sup>70</sup> Diese drei Charaktere decken mehr oder weniger die gesamte Bandbreite der gängigen Nazistereotypen im Anti-Nazi-Film ab: Der dumme, in der Befehlsausführung pedantische Schreibtischtäter, das sadistische Monster und der kaltherzige Logiker.

Der Film zeichnet im Großen und Ganzen ein düsteres Bild des Landes, das dem Faschismus fast aussichtslos verfallen war: „*Die Kirche, seit jeher ein Ort der Zuflucht; Die Kirchen standen noch, obschon der Geist, der sie erbaut hat, Deutschland gewichen war. Die Menschen hier waren zu sehr damit beschäftigt, andere Menschen auszurotten.*“<sup>71</sup> Trotzdem zeigt THE SEVENTH CROSS – anders als die meisten Anti-Nazi-Filme Hollywoods – auch durchaus ehrbare Deutsche, die dem Faschismus kritisch bis feindselig gegenüberstehen und Hoffnung auf ein demokratisches Deutschland gaben. Diese positive Tendenz in THE SEVENTH CROSS ist mit Sicherheit auch auf das Jahr seines Erscheinens 1944 zurückzuführen, in dem man sich in Amerika schon darüber im Klaren war, diesen Krieg zu gewinnen.

#### **4. Das Österreichbild im Anti-Nazi-Film**

##### **4.1. Das Österreichbild im Hollywoodfilm vor dem Zweiten Weltkrieg**

Bevor ich das Bild Österreichs im Anti-Nazi-Film zu analysieren versuche, ist es zwingend notwendig sich mit Filmbeispielen aus den späten 1920er und 1930er Jahren zu beschäftigen, da diese die spätere Darstellung des Landes wesentlich beeinflussten und sie ohne diese Filme kaum zu verstehen wäre.

---

70 Zitate aus dem Film.

71 Zitat aus dem Film.

Das breite amerikanische Filmpublikum kannte Wien, bzw. Österreich auf cineastischer Ebene vor dem zweiten Weltkrieg praktisch ausschließlich als kaiserlich, monarchistisches Land, wobei die Monarchie hier keinesfalls als reale, politische Herrschaftsform, sondern lediglich als klischeehafter Mythos verstanden wird, dem man durchaus märchenhaft verträumt und positiv gegenüberstand. Das Hollywoodkino hatte ebenso maßgeblichen Einfluss an der Verbreitung des Klischees der Wiener Gemütlichkeit, wie an jener des Walzers, der Wiener Operette oder der Sachertorte in Amerika. Der Durchschnittsamerikaner schätzte das Kaiserreich und empfand es als demokratische Republik, ähnlich der eigenen.

Der folgende Teil der Arbeit betrachtet nun vier, in den USA populäre Filmebeispiele aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, um sie auf ihre Darstellung Österreichs hin zu überprüfen.

#### **4.1.1. THE WEDDING MARCH (1928)**

Der Wiener Erich von Stroheim führte bei dem Stummfilmdrama THE WEDDING MARCH Regie und übernahm selbst die Hauptrolle des Prinzen Nickolas von Wildeliebe-Rauffenburg. Von Stroheim emigrierte bereits im Jahre 1909 aus unbekanntem Gründen nach Amerika und avancierte in den 1920er und 1930er Jahren zu einer der glamourösen Figuren Hollywoods, nicht zuletzt aufgrund seiner, bis ins Exzentrische getriebenen Art der Selbstdarstellung. Er gab sich stets als österreichischer Aristokrat, ehemaliger Kavallerie-Offizier und Leibwächter seiner Majestät; beides nie bestätigte Behauptungen.<sup>72</sup> Er kokettierte also selbst durch die Darstellung seiner eigenen Person mit dem Mythos der Habsburgermonarchie und dem Klischeebild Wiens.

THE WEDDING MARCH stellt eigentlich nur den ersten Teil eines größer angelegten Films dar, von dem der zweite, heute leider verschollene Teil THE HONEYMOON hieß. Nachdem sich Stroheims vorheriger Film DIE LUSTIGE WITWE (1925) als großer Erfolg entpuppte, gewährten ihm die

---

<sup>72</sup> Ulrich, Seite 512.

Paramountstudios für THE WEDDING MARCH Hollywood untypische Freiheiten, durch die er seinen Hang zur Pedanterie zunächst relativ ungestört ausleben konnte. Durch unzählige Kulissen wurde versucht das Wien der Habsburgerzeit nachzustellen, Kostüme wurden bis ins letzte Detail den echten Uniformen der kaiserlichen Garde nachempfunden und Szenen wurden bis zur Erschöpfung so lange gedreht, bis von Stroheim endlich zufrieden war. Nach monatelangen Dreharbeiten und endlos vielen Stunden Film wurde von Stroheim schließlich - noch bevor er das Material schneiden konnte - von der Produktion abgezogen und von Paramount suspendiert. THE WEDDING MARCH darf also nicht als ein, im Sinne von Erich von Stroheim zu Ende geführtes Filmprojekt gesehen werden.<sup>73</sup>

Der Film handelt von der Liebe zwischen dem, im kaiserlichen Reiterregiment dienenden Adligen Prinzen Nickolas von Wildeliebrauffenburg und dem einfachen Mädchen Mitzi, die eigentlich mit dem Metzger Schani verlobt ist, den sie jedoch in Wirklichkeit hasst. Nachdem der Prinz eine Zweckehe mit der Fabrikantentochter Cecilia eingeht, will ihn Schani aus Eifersucht töten, was Mitzi durch das Versprechen Schani zu heiraten im letzten Moment verhindert. Die Geschichte ist also eine klassische Variation des Themas des armen Mädels, das sich in einen reichen Prinzen verliebt. Der Prinz ist ein selbstgefälliger, verdorbener und sittenloser Mensch, während Mitzi die Reinheit und den Liebreiz verkörpert. Der Film beschäftigt sich also auch mit den sozialen Ungleichheiten in Europa vor dem Ersten Weltkrieg.

Nachdem die Credits über die Leinwand flimmern wird die Handlung des Stummfilms mit dem Schriftzug „*Vienna – Anno Domini – 1914*“ eingeleitet. Schon die ersten Bilder prahlen mit der barocken Schönheit Wiens und dessen Prachtbauten: Das amerikanische Publikum erblickte im Jahre 1928 das Wiener Burgtheater samt Innenstadt im Hintergrund (Abb. 4), die Oper, den Graben mit seinen Verkaufsständen und den Donaukanal und wird so von der ersten Sekunde des Films mit dem Mythos der Monarchie

---

<sup>73</sup> Lotte Eisner, *Verstreute Erinnerungen* Von Lotte H. Eisner, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994, Seite 262.

infiziert. Diese majestätische Bilderflut unterbricht der Schriftzug „with ist oldest Guardian, St. Stephen´s“, ehe prunkvolle Innen- und Außenaufnahmen des Stephansdoms folgen.



Abb. 4

Nach dieser pompösen Bilderflut kann man die Wiener Adelsfamilie von Wildeliebe-Rauffenburg beim Erwachen in ihrer fürstlichen Prunkwohnung beobachten. Eine groteske Szene, in der sich die Charaktere von der ersten Sekunde an anfeinden: Der Morgengruß der Gattin „*You – ugly old fool!*“ wird vom Ehemann mit dem giftigen Worten „*If you could only see yourself, It´s pitiful!*“ erwidert. Ihr Sohn - „*the love child of this ideal, blissful union*“ - Prinz Nicki vergreift sich wiederum, sobald er die Augen geöffnet hat am Stubenmädchen. Das kaiserliche Wien wirkt von außen also schön und prachtvoll, während es von innen betrachtet als moralisch verwerflich und kalt zu erkennen ist; die aristokratische Fassade bröckelt.

Die Fronleichnams-Sequenz ist wahrscheinlich eine der wichtigsten Teile des Films: Nicki nimmt als Mitglied der kaiserlichen Garde an einer Parade vor dem Wiener Stephansdom teil und erblickt Mitzi zum ersten Mal in der Menge der einfachen Menschen. Ihre Blicke treffen sich und sie beginnen Wortlos zu flirten. Erich von Stroheim ließ die Parade in Technicolor filmen und vermittelt wieder ein sehr prunkvolles und majestätisches Bild: Die gesellschaftliche Pracht wird durch Einstellungen von Kaiser Franz

Joseph und seiner Garde und den kirchlichen Würdenträgern vermittelt. Der Blick des Zuschauers wandert jedoch vom Festakt hinaus auf das gemeine Publikum, auf das Leben der normalen Wiener Bevölkerung, die sich um die besten Plätze drängt, streitet und tratscht. Als Verbindung zwischen diesen beiden Welten dient der kurze, auf gegenseitige Blicke reduzierte Flirt zwischen Mitzi und Nicki. Laut dem Filmkritiker und Stroheimkenner Thomas Quinn Curtiss beruht diese Szene auf einer Kindheitserinnerung des jungen Stroheim.<sup>74</sup> Die kindliche Faszination für das Kaiserhaus, und dessen Glanz und Luxus schwingt hier ganz offensichtlich noch deutlich mit und passt auch zur ganzen Person Stroheims, wobei er gleichermaßen auf die Lächerlichkeit der Parade hinweist, indem er die Szenerie auch ganz klar als absurdes Getue inszeniert.<sup>75</sup>

Der Zwiespalt, der in Stroheims Betrachtung seiner Heimat Wiens liegt, wird vor Allem in der Darstellung des Elends, der moralischen Verkommenheit, die er - wie selbstverständlich - im Schatten der Kaiserpracht zeigt, sichtbar: Prinz Nickis und Cecilias Vater, ein reicher Bierfabrikant, handeln sich in volltrunkenem Zustand am Boden eines Bordells liegend die Hochzeit ihrer Sprösslinge aus. Eine menschenverachtende Szene mit höchstem sozialkritischem Unterton. Richard Koszarski schreibt in diesem Sinne über den Film:

*„The film he was writing is certainly nostalgic, but instead of the Vienna of Strauß and Lehár we find a melancholy town seen through the eyes of Schnitzler and Freud. Von Stroheim's WEDDING MARCH would be a valse triste, a melancholy air tinged with the pain of great personal loss.“<sup>76</sup>*

Am Donauufer, sich unter kitschigen Kirschblüten küssend, liegen Mitzi

---

74 Thomas Quinn Curtiss, Von Stroheim, New York 1971, Seite 6.

75 Norbert Grob, Schwarze Flecken, flirrendes Weiß. Eine Passage, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994, Seite 126.

76 Richard Koszarski, The Man You Loved to Hate. Erich von Stroheim and Hollywood, Oxford 1983, Seite 179.

und Nicki, die zum ersten Mal erfahren, was wahre Liebe bedeutet. (Abb. 5 und Abb. 6) Dieser Erfahrung zum Trotz, lässt sich Nicki relativ mühelos zur arrangierten, durch Geldnöte motivierten Trauung mit der hinkenden und ungeliebten Fabrikantentochter überreden.



Abb. 5 - 6

In der Literatur wird oft von einer Art Hassliebe, die Erich von Stroheim angeblich für Österreich empfand, gesprochen. Auf der einen Seite versuchte er seine alte Heimat bis ins kleinste Detail, auf kitschige, klischeehafte Art und Weise darzustellen, während er seine Bewohner, auf der anderen Seite frutzenartig und unmoralisch charakterisierte. Beide Sichtweisen finden sich auch in der nationalen, österreichischen Kritik zu *THE WEDDING MARCH*: Die einen feierten ihn als den Wiedererwecker des alten Österreichs, während ihn die anderen als gemeingefährlichen Nestbeschmutzer abstempelten.<sup>77</sup> Egal woher diese Haltung Stroheims auch kam, Fakt ist, dass er mit seiner Darstellung des Landes, einen wesentlichen Beitrag zur Klischeebildung jenes Österreichs beitrug, das wir in den späteren Anti-Nazi Filmen wieder erkennen werden. Das Motiv des gemütlichen Heurigen neben der märchenhaften Donau nimmt Stroheim, genauso wie jenes der Alpenromantik oder des pompösen

---

<sup>77</sup> Anton Kuh, Der Traum eines österreichischen Reservisten, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994, Seite 253.

Kaisertums, schon in THE WEDDING MARCH vorweg. Anschließend seien noch die Erinnerungen von Arnold Höllriegel zitiert, wie er durch das Filmatelier spazierte, in dem THE WEDDING MARCH gedreht wurde:

*„Ein roter Wagen der Wiener Elektrischen und ein Tramway-Wartehäuschen standen vor dem alten Heurigenwirtshaus ‚zum blühenden Apfelbaum‘. Der heilige Florian war auf die Fassade aufgemalt (‚zündet das Haus des Nachbarn an‘) und ein ‚bürgerlicher Fleischhauer‘ amtierte in einem Laden. Hinter diesem schönen, alten Grinzinger Bürgerhaus war ein großer Garten, kein kalifornischer mit Palmen, Bananen und Pfefferbäumen, sondern ein wienerischer. Apfelbäume, an denen tausend weiße und rosa Blüten hingen. Die Blüten waren leider aus Wachs nachgemacht.*

*Nahe daneben war der Stephansplatz, so wie er ist, die gewohnten Geschäfte, Schelhammer und Schattera, Rothberger, Trau. Es war die Stephanskirche vorhanden, ihre Fassade wenigstens, Zug für Zug nachgebildet. Nur ein lebendiges Heimweh an Österreich konnte sich so getreulich erinnern haben.“<sup>78</sup>*

#### **4.1.2. VIENNESE NIGHTS (1930)**

Anders als THE WEDDING MARCH, der - wie eben beschrieben - durchaus auch als sozialkritische Gesellschaftsstudie gelesen werden kann, handelt es sich beim, zwei Jahre später entstandenen Film VIENNESE NIGHTS um eine auf allen Ebenen seichte Liebeskomödie, die man dem Genre der Operettenverfilmung zuschreibt. Der Film wurde vom amerikanischen Regisseur Alan Crosland in Technicolor gedreht und ist einer der ersten Tonfilme.

VIENNESE NIGHTS war die erste Operettenverfilmung des Duos Oscar Hammerstein II (Buch) und Siegmund Romberg (Musik), die in den folgenden zwei Jahren insgesamt vier Filme ähnlichen Inhalts und Stils für das Studio der Warner Brothers produzierten. Romberg, der in der

---

<sup>78</sup> Arnold Höllriegel, Erich von Stroheim, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994, Seite 251.

Österreich-Ungarischen Monarchie geboren wurde und 1909 in die USA emigrierte, erlebte als junger Komponist und Schüler von Richard Heuberger die Silberne Operettenära im Wien der spätern Habsburgermonarchie und deren Größen Franz Lehár und Robert Stolz.<sup>79</sup>

Der Film beginnt mit einer Szene in einem geselligen Bierlokal irgendwo im deutschsprachigen Raum. Gesungen wird ein Lied, das eher dem bayrischen als den österreichischen Dialekt zuzuordnen ist, wobei der amerikanische Rezipient wohl kaum in der Lage war, in den Trink- und Feiergewohnheiten der beiden Länder Unterschiede ausfindig zu machen. Menschen in alpiner Tracht feiern, singen und jodeln, ehe der Titel des Films eingeblendet wird: VIENNESE NIGHTS; Die Musik läuft weiter und hinter den anschließenden gezeigten Credits erscheint das Wappen des Kaisertums Österreichs. Doch wir befinden uns noch nicht in Wien, sondern irgendwo am Lande der Monarchie, wie das nächste Bild einer idyllisch grünen Landschaft mit einer Burg im Hintergrund zeigt. (Abb. 7) Der Schriftzug „*In days of youth and laughter, Austrian under the monarchy*“ suggeriert dem Zuseher eine heile Welt, ein glückliches Österreich, dessen Bevölkerung frei und fröhlich ist, was die heiter, liebliche Melodie und das Bild der saftigen Landschaft noch verstärkt. Die filmsemiotischen Codes vermitteln auf allen Ebenen ein positiv freies Gefühl, das die sozialen Probleme der im Untergang begriffenen, im Schriftzug erwähnten Staatsform der Monarchie ausklammert. Im Inneren der Burg erblickt man zwei junge Herren, von denen der eine die Melodie des Wiener Volksliedes „Oh du lieber Augustin“ pfeift, während er sich Bier aus einem Fass zapft und der andere auf einem Klavier versucht eine Melodie zu komponieren. Das Klischee des Musikers in der Heimat Mozarts wird hier mit dem Klischee des lustig trinkenden Österreichers gekoppelt. Das, innerhalb kürzester Zeit bis zum bersten positiv aufgeladene Bild Österreichs, wird am Ende der Szene mit der Schwärmerei der Charaktere über das gemütliche Wien, mit seinem Prater, seinen Kaffeehäusern, seiner Musik und seinen Mädchen auf

---

79 <http://www.songwritershalloffame.org/index.php/exhibits/bio/C69> (13.11.2012).

Höhen getrieben, die an Klischeehaftigkeit nicht mehr zu überbieten sind. Quasi alle gängigen Stereotype werden in nur sehr wenigen Minuten gestreift und wirkungsvoll vermarktet. Was bei Stroheim noch einer ernsten Gesellschaftskritik gegenüberstand, wird hier völlig unreflektiert dem amerikanischen Publikum präsentiert.



Abb. 7

Zwei Musiker und der Adelige Freiherr Max von Renner machen sich auf ins Wien ihrer Träume, das sich als genau so herausstellt, wie in ihrer Phantasie erhofft: schöne Mädchen, gesellige, trinkfeste Bevölkerung, Cafes, der Prater und natürlich die Musik. Max von Renner wird Offizier in der kaiserlichen Armee, während seine zwei Freunde, Otto und Gus zur Militärmusik gehen. Bei einer klassischen Parade verlieben sich Max und Otto in das schöne Wiener Mädels Elsa Hofner. Gus, gespielt von Bert Roach, stellt den Typen des gemütlichen, übergewichtigen Österreichers dar, der gerne ins Wirtshaus geht, ständig zu Späßen aufgelegt ist und leicht tollpatschig und dümmlich wirkt, was ihn jedoch noch liebenswerter macht. Auf einen sehr ähnlichen Charakter, nämlich den Oberkellner Carl, werden wir später in Michael Curtiz Anti-Nazi-Film CASABLANCA treffen.

Otto fasst sich schließlich ein Herz und spricht Elsa im Schuhmachergeschäft ihres Vaters an. Sie beschließen am Abend gemeinsam mit Gus in den Wiener Prater zum Heurigen zu gehen.

Überraschender Weise begleitet sie ihr Sauerkraut liebender Vater zum scherzhaft hingenommenen Leidwesen Ottos und zur Belustigung des Publikums. Der Heurige stellt sich genauso dar, wie mittlerweile vom Rezipienten erwartet: singende, feuchtfrohliche Gruppen von angeheiterten Wienern schunkeln zur ausgelassenen Operettenmusik. (Abb. 8) Doch auch Max von Renner, der aufgrund seines Adelsgeschlechts einen höheren militärischen Rang inne hat als Otto, befindet sich mit seinen Kameraden beim Heurigen. Die beiden Freunde duellieren sich gesanglich um die Gunst des Wiener Mädels, das schlussendlich mit dem Offizier Max von Renner im Fiaker die Szenerie verlässt. Doch nur aufgrund seines höheren Ranges in der kaiserlichen Armee gelingt es Max seinen ehemaligen Freund im Rennen um das Mädchen auszustechen. Er droht ihm sogar mit Arrest, da er ihn mit dem Vornamen angesprochen hatte. Der wahre, moralische Gewinner steht für den Operetten geschulten Zuseher jedoch schon fest, auch wenn er jetzt noch ohne Elsa und untern dem spöttischen Gelächter der Wiener von dannen zieht.



Abb. 8

Auch Elsas Vater - zu Beginn noch ein, dem Stereotyp entsprechend, sympathischer Wiener - plädiert mit dem Argument, dass sie sich doch für den Mann entscheiden solle, der im gleichen gesellschaftlichen Kreis

verkehrt wie sie, für den Adligen Max von Renner. Im Grunde sei er zwar ein gemeiner Schuster, doch immerhin beliefere er den königlichen Hof mit Schuhen. Doch Elsas Herz schlägt für den Musikstudenten Otto und nur ein Trick des Vaters verhindert die Erfüllung dieser Liebe und ermöglicht ihre Heirat mit Max.

Wie schon bei Stroheims THE WEDDING MARCH finden sich die zwei wahren Liebenden also nicht, sondern werden durch gesellschaftliche Normen und finanzielle Überlegungen von Dritten auseinander getrieben. VIENNESE NIGHTS betreibt die Kritik am Adel und den soziokulturellen Schichten der Monarchie nur sehr sanft und immer innerhalb des Rahmens der seichten Operette, während Stroheims Bild der adeligen Gesellschaft eine tiefere, fast böse karikierende Ebene erreicht. Elsas Vater handelt zwar moralisch verwerflich, wirkt dabei jedoch, auf eine gewisse Art und Weise fast liebenswürdig besorgt um seine arme Tochter.

Am Ende des Films - nach einem Zeitsprung von vierzig Jahren – trifft der Enkel des längst verstorbenen Otto in Amerika auf die Enkelin von Elsa. Natürlich verlieben sie sich, während die verkreiste Elsa im Radio den verträumten Wiener Symphonien ihrer wahren Liebe lauscht.

Elsas Charakter im Film erinnert stark an den Frauentyp des gutbürgerlichen „Wiener Mädels“. Manche Tendenzen in ihrem Verhalten liegen aber auch dem Klischee des freizügiger agierenden und gesellschaftlich untergeordneten „süßen Mädels“ zugrunde. Beide Figuren des Fin de Siècle erlangten durch Arthur Schnitzlers literarische Arbeiten Bekanntheit und spielten auch in der Operette eine wichtige Rolle. Elsa kommt zwar nicht wirklich aus der Unterschicht, geht jedoch in einer Szene des Films einer, für das „süße Mädel“ charakteristischen Tätigkeit nach, nämlich jener der Dienstin, als Sie für Ihren Vater Essen holen geht. Oberflächlich betrachtet verhält sie sich genau so, wie man es vom „Wiener Mädel“ erwartet, indem Sie den Offizier heiratet und dem Willen der Gesellschaft und des Vaters gerecht wird, während ihre Sehnsüchte eher die emanzipatorische sexuelle Freizügigkeit des „süßen Mädels“

widerspiegelt. Auf der einen Seite dient ihre „süße“ Kessheit und Naivität als Projektionsfläche männlicher Phantasien, auf der anderen Seite deutet ihre Liebe zu Otto aber auch den eventuellen Willen zur Flucht vor der bürgerlichen Dekadenz an.<sup>80</sup>

Alles in Allem bedient sich VIENNESE NIGHTS an jedem erdenklichen Österreich-, bzw. Wienstereotyp und stellt so ein eher undifferenziertes und nostalgisch verklärtes Bild des Landes dar. Auswüchse dieser Glorifizierung werden wir auch noch in den späteren Anti-Nazi-Filmen finden können; zu einer Zeit, in der Österreich in den USA eigentlich als Feindland galt.

#### **4.1.3. MAYERLING (1936)**

Der Film MAYERLING des Exilrussen Anatole Litvak wurde in Frankreich produziert, erreichte allerdings auch in den USA eine hohe Popularität und trug deshalb viel zum entstandenen Bild Österreichs in den Köpfen des amerikanischen Publikums vor dem Zweiten Weltkrieg bei. Nicht zuletzt aus diesem Grund findet er auch in dieser Arbeit Erwähnung. Sein Erfolg lässt sich mit Sicherheit auch auf die Beliebtheit der glorifizierten Monarchie in den USA zurückführen, die der Film weiterhin schürte und ihn somit auch zum Vorbild und Wegbereiter der Darstellung Österreichs in so manchen Anti-Nazi-Filmen machte.

MAYERLING behandelt die bekannte Geschichte des Lebens und Sterbens des Thronfolgers Kronprinz Rudolf von Österreich-Ungarn und basiert auf einer Romanvorlage von Claude Anet.

Wie schon bei VIENNESE NIGHTS sind die Credits im Vorspann des Films mit dem Wappen des Kaisertums Österreich hinterlegt. In der ersten Einstellung ziehen die Schatten der Mitglieder einer uniformierten Musikkapelle an einer weißen Wand vorüber, während sie den Radetzky-Marsch spielt. Der Radetzky-Marsch gilt bis heute als musikalisches Symbol der Donaumonarchie und Österreichs, was im alljährlichen

---

<sup>80</sup> Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Würzburg 2005, Seite 111f.

Neujahrskonzert der Wiener Philharmonika seine Manifestation findet. Diese Einstellung wird vom Bild des nachdenklich am Fenster stehenden Kaisers Franz Joseph überblendet. Es herrscht Unruhe in der Monarchie; Die Studenten revoltieren: In einer geschickten Bildmontage wird die Übermacht der berittenen Polizei gegenüber den demonstrierenden Studenten gezeigt.

Unter den festgenommenen Studenten befindet sich zur Überraschung der Polizisten der Thronfolger Rudolf selbst. Rudolf streitet sich mit seinem Vater über unterschiedliche Auffassungen, wie man das Land regieren soll und über die geplante Hochzeit mit der zukünftigen Kronprinzessin Stephanie, die er nicht liebt. Er heiratet sie auf Druck des Vaters und verliebt sich im Wiener Prater in die Baroness Vetsera. Ihre Liebe wird vom kaiserlichen Hof nicht akzeptiert, was sie zum Selbstmord im Jagdschloss Mayerling treibt.

Auch MAYERLING verfängt sich in den alten Klischees der Monarchie und Wiens, wie man beispielsweise in der Praterszene erkennen kann. Glorifizierter Prunk und die unglückliche Liebesgeschichte stehen eindeutig im Vordergrund, während das politische Potenzial des Themas leider kaum ausgeschöpft wird.

#### **4.2. Das Österreichbild im Anti-Nazi-Film**

Der abschließende Teil der Arbeit beschäftigt sich nun mit dem Bild Österreichs in amerikanischen Anti-Nazi-Film. Acht Filme, die entweder in Österreich spielen, oder in denen eine Person aus Österreich vorkommt wurden dafür gesichtet und analysiert. Der erste Eindruck der Filme ließ sofort erkennen, dass sich die Darstellung des Landes fast ausschließlich auf folgende vier Themen und Motive beschränkt: 1) die Wiener Gemütlichkeit und die alpine Gebirgsromantik, 2) der „Anschluss“, 3) Österreich als Exilland und 4) die Österreicherin/der Österreicher in den USA. Natürlich kann man die Filme nicht klar nach diesen Themen kategorisieren, da die meisten mehrere davon abdecken.

Die Idee, Österreich als Handlungsort im Anti-Nazi-Film genauer zu analysieren beruht auf Jan-Christopher Horaks Aufsatz „Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods“.

#### **4.2.1. CONFESSION OF A NAZI SPY (1939)**

In CONFESSION OF A NAZI SPY, dem ersten, noch vor dem amerikanischen Kriegseintritt gedrehten Anti-Nazi-Film aus dem Hause Warner geht es um ein deutsches, faschistisches Spionagenetz in Amerika.

Der Themenkomplex der „Fünften Kolonne“<sup>81</sup> sollte auch noch spätere Anti-Nazi-Filme beschäftigen und steht im direkten Zusammenhang mit den Problemen und Ängsten der Migrationsstadt Hollywood der 1930er und 1940er Jahre. Wie davor schon beschrieben, stand der Großteil der deutschsprachigen Emigranten aus verschiedenen Gründen eher abseits des Filmgeschäfts und bildeten eine mehr oder minder homogene, intellektuelle Außenseitergruppe. So wohlgesonnen Hollywood den Neuankömmlingen im Großen und Ganzen auch war, so herrschte ihnen gegenüber teilweise auch Misstrauen.<sup>82</sup> Auf der einen Seite verunsicherte manche amerikanische Kreise der, sich in den 1930er Jahren vollziehende „Linksruck“, der auch in der kommerziellen Kunst Eingang fand, während man sich auf der anderen Seite vor einer Ausbreitung des Faschismus fürchtete. Beide Ideologien verband man mit den neuen Emigranten aus Europa. Die Anweisung Roosevelts vom Sommer 1936 an das FBI, sowohl marxistisch orientierte, als auch faschistische Gruppierungen wie die „Black Legion“ unter Beobachtung zu stellen, kann durchaus als Reaktion auf die vorherrschenden „Umsturzpsychosen“ weiter Teile der

---

81 Der Begriff der „Fünften Kolonne“ stammt aus dem Spanischen Bürgerkrieg, wurde jedoch durch den Demokraten und Vorsitzenden des 1938 installierten „House Un-American Activities Committee“ Martin Dies zum Schlagwort und Synonym für feindliche Spionage und staatsstürzende Aktivitäten. (Jan Christopher Horak, Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigranten von Hollywood 1939-1945, Münster 1984, Seite 103.)

82 John Russell Taylor, Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1933-1950, Berlin 1994, Seite 238.

amerikanischen Bevölkerung gesehen werden.<sup>83</sup>

Warner Bros., schon länger bekannt für seine antifaschistische Haltung, wagte als erstes Major Studio den Schritt und nahm durch den Film CONFESSIOIN OF A NAZI SPY konkret gegen Nazideutschland Stellung ein.

Der aus Deutschland geflüchtete Exilrusse Anatole Litvak führte Regie und beschrieb in CONFESSIOIN OF A NAZI SPY den geplanten Umsturz der amerikanischen Demokratie und die Installierung einer faschistischen Diktatur durch deutsche, im Hintergrund des „German American Bund“ agierende Spione. Der Stoff war damals insofern aktuell, da im Jahre 1938 Untersuchungen gegen den, von Deutsch-Amerikanern gegründeten nationalsozialistisch orientierten German American Bund wegen verschwörerischer Verbindungen mit deutschen Konsulaten und der Hamburg-American-Line liefen.<sup>84</sup>

Für das hier zu behandelnde Thema des, dem amerikanischen Publikum transportierte Österreichbild spielte eine Szene des Films eine wichtige, vielsagende Rolle. Wien ist Schauplatz des faschistischen Terrors: Der „Anschluss“ wird anhand von Wochenschaumaterial, vermischt mit nachgestellten Bildern collagiert. Während den „echten“ Bildern vom Einmarsch der deutschen Soldaten und dem jubelnden Volk vor dem offenen Wagen Hitlers nachgestellte Einstellungen vom Naziterror in Österreich und den Selbstmorden berühmter Persönlichkeiten folgen, wird Österreich auf der Tonspur ausschließlich als Opfer der faschistischen Kriegsmaschinerie gehandelt. So ist von der geplanten Volksabstimmung vom 13. März und deren Absage die Rede, wobei das „hilflose Österreich“ erwähnt wird. Gleichzeitig suggeriert ein Pro-Schuschnigg Wahlplakat mit der Aufschrift „Ja! Mit Schuschnigg für ein freies Österreich“ (Abb. 9) dem Publikum, dass Österreich vor dem „Anschluss“ eine Demokratie gewesen sei. Selbstverständlich findet auch das „gemütliche alte Wien“ auf der Tonspur Platz. Durch Überblendungen von, im Gleichschritt

---

83 Larissa Schütze, Fritz Lang im Exil, München 2006, Seite 31.

84 Horak, Schauplatz Wien, Seite 202.

marschierenden Soldaten (Abb. 10) und dem dazugehörigen stampfenden, alles überrollenden Geräusch wird die Übermacht der deutschen Truppen betont und somit wiederum ein Opferbild Österreichs auf der Leinwand visualisiert. Im nächsten Bild sind wir wieder in Amerika, wo ein Pärchen gespannt der Radiomeldung vom Selbstmord berühmter Österreichischer Persönlichkeiten lauscht. Eine quasi demokratisch gesinnte Koalition habe in Wien nach dem „Anschluss“ Suizid verübt: Der Schuschniggminister Emil Fey, in der Realität Mitverantwortlicher des Blutbades im Februar 1934, der Katholik Friedrich Reiling, der Schriftsteller Egon Friedell sowie der Nobelpreisträger Otto Lohrer seien also indirekte Opfer des Naziterrors.



Abb. 9 -10

Ein Bild in der beschriebenen Szene zeigt allerdings ein anderes, vermutlich realitätsnäheres Österreich, nämlich jenes, das dem Faschismus sehr wohl positiv, sogar unterstützend gegenüberstand. Diese Sichtweise flackert allerdings nur sehr kurz, eingebettet zwischen trampelnden übermächtigen deutschen Truppen, in Form von hineinmontiertem Wochenschaumaterial auf, in dem Massen von österreichischen Faschisten Hitler zujubeln.<sup>85</sup> (Abb. 11)

---

85 ebda, Seite 202.



Abb. 11

#### 4.2.2. CASABLANCA (1942)

Als prominentes Beispiel, wie sich der Kriegseintritt Amerikas auf die Produktion von Anti-Nazi-Filmen auswirkte kann die Liebesromanze Casablanca von Michael Curtiz herangezogen werden. Wieder einmal waren es die Warner Bros., die das Theaterstück "Everybody Comes to Rick's" kurz nach dem Angriff auf Pearl Harbor kauften und das brandaktuelle Thema erfolgreich für die Leinwand adaptierten. Der gleiche Stoff, zwei Jahre zuvor verfilmt, hätte mit Sicherheit starke Proteste von Seiten der Regierung bedeutet, da er damals nicht mit der Nichteinmischungspolitik Amerikas korrelierte.<sup>86</sup>

Der Film CASABLANCA stellt den Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit dem Anti-Nazi-Film und im Besonderen mit dem Problem der Emigration im Anti-Nazi Film dar. Der weitaus größte Teil der Darsteller des Films setzt sich aus Flüchtlingen aus dem, sich im Krieg befindendem Europa zusammen.<sup>87</sup> Und das in einem der wenigen Anti-Nazi-Filme, der sich genau mit diesem Thema, dem Thema der Emigration befasst. Die

---

<sup>86</sup> Gerd Gemünden, Die Maske des Bösen: Peter Lorre im Exil, in: Michael Omasta; Brigitte Mayr; Elisabeth Streit, Hrsg., Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies, Wien 2004, 110.

<sup>87</sup> Aljean Harmetz, Verhaften sie die üblichen Verdächtigen. Wie Casablanca entstand, Berlin 2001, Seite 245.

Fiktion des Films scheint sich mit den realen Schicksalen der Mitwirkenden zu überschneiden, fast zu decken.

*“Casablanca als letzter Zufluchtsort auf dem Weg in die Freiheit findet seine reale Entsprechung in Hollywood als Endstation vieler europäischer Künstler auf der Flucht vor dem Faschismus”<sup>88</sup>*

Die Beteiligung einer so großen Menge an Emigranten - was für einen Anti-Nazi-Film eher die Regel als die Ausnahme darstellt - und der Schauplatz des Films, nämlich das Emigrantenmilieu<sup>89</sup> machen CASABLANCA also zum hervorragenden Einstieg in unser Thema.

Von den in CASABLANCA auftretenden Schauspielern waren nur fünf gebürtige Amerikaner: Humphrey Bogart, Dooley Wilson, Dan Seymour, Joy Page und Corinne Mura.<sup>90</sup> Einige der Einwanderer, wie zum Beispiel Ingrid Bergmann, Sydney Greenstreet und Claude Rains kamen aus persönlichen oder ihrer Karriere dienlichen Gründen nach Hollywood, während jedoch die meisten vor den, in Europa wütenden Nationalsozialisten flüchteten.<sup>91</sup>

Peter Lorres Rolle in Casablanca ist, wie so oft, die eines skrupellosen Bösewichts, eines hinterhältigen Mörders. Auch in diesem Fall tritt er als Ugarte, der zwei deutsche Kurier tötet, um an ihr Blanko-Transitvisa zu gelangen<sup>92</sup> nicht aus dem Schatten des ihm angeheftete Images als Leinwandschreck, das ihn seit Langs M verfolgte.

Gerade bei Peter Lorre, dessen Leben von der Migration geprägt war, ist man verleitet in seinem Spiel (seiner Darstellung des Emigranten) selbst erlebte, reale Erfahrungen zu suchen.<sup>93</sup> Wo bricht die Realität des Schauspielers in seiner fiktiven Darstellung durch?

---

88 Andreas Missler-Morell, Ich seh´ dir in die Augen, Kleines. Casablanca der Kultfilm, München 1998, Seite 96.

89 Loewy, Seite 128.

90 Missler-Morell, Seite 100.

91 Harmetz, Seite 248.

92 Gemünden, Seite 112.

93 Daniela Sannwald, Auf dem Weg. Peter Lorre im europäischen Exil, in: Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies, Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit, Hrsg., Wien 2004, 83.

Lorres Rolle in Casablanca ist eher klein und für den Erfolg des Films nicht primär verantwortlich, dennoch tritt Ugarte die dramatische Handlung los. (Abb. 12) Er handelt skrupellos mit Identitäten, was seinen Kunden neue Namen und somit neue Leben ermöglicht. Dieses Motiv kann man als Metapher auf die exilierten Schauspieler in Hollywood sehen. Auch sie mussten sich neu erfinden, den Anforderungen des Studiosystems genügen, sich dazu bereit erklären, "das Fremde" darzustellen und ihre Identität, ihr Image mit dem Starsystem der Filmstadt abstimmen.



Abb. 12

Szöke Szakalls Darstellung des schrulligen Oberkellners Carl arbeitet quasi ausschließlich mit dem bekannten Stereotyp des klassischen Wieners. Im gesamten Film wird Carls Herkunft zwar nie konkret erwähnt, die, alles andere als unterschwelligen Andeutungen sprechen allerdings für sich. Szakall, selbst ein gebürtiger Österreich-Ungar<sup>94</sup>, lässt beinahe jedes Attribut, das ein Wiener im Hollywoodfilm der 1940er Jahre besitzen muss, in die Rolle einfließen: Er wirkt wie aus einem Heurigen entsprungen, ist liebenswürdig, trinkfest, leicht untersetzt, hat ein bisschen Schulden, wird aber trotzdem von jedem gemocht und ist im Untergrund gegen die Nazis tätig. (Abb. 13) Die Widerständigkeit als ein Attribut, das man den Österreichern im Hollywoodfilm der 1940er Jahre oft zuschrieb,

---

94 Der Spiegel 19/1954.

wird uns im Laufe der vorliegenden Arbeit noch des Öfteren begegnen. Auch die Frage warum man den Österreicher als antifaschistisch und, so wie eben in Casablanca, als gegen den Nationalsozialismus vorgehenden Aktivisten darstellt wird noch zu klären sein.



Abb. 13

Abschließend sei noch ein Gespräch zwischen dem Ehepaar Leuchtag, jüdische Flüchtlinge aus Wien, und dem Ober Carl erwähnt, welches gerade im Hinblick auf die Sprachbarrieren, die sich für deutschsprachige Schauspieler in Hollywood auftaten, bemerkenswert ist:

*Frau Leuchtag: „At last the day is came!“*

*Herr Leuchtag: “Mariechen and I are speaking nassing but English now.”*

*Frau Leuchtag: “So we should feel at home wenn we get to Amerika!”*

*Carl: “Very nice idea, mm-hmm.”*

*Herr Leuchtag: “To America!”*

*Frau Leuchtag: „To America!“*

*Carl: „To America!“*

*Herr Leuchtag: “Liebchen... sweetnessheart, wat watch?”*

*Frau Leuchtag: "Ten watch."*

*HerrLeuchtag: "Such much?"*

*Carl: „You will get along beautiful in America, mm.hmm.“*<sup>95</sup>

#### **4.2.3. SO ENDS OUR NIGHT (1941)**

John Cromwells früherer Anti-Nazi-Film SO ENDS OUR NIGHT aus dem Jahr 1941 zeigt Österreich, insbesondere Wien als Zufluchtsort eines politischen und zweier, aufgrund ihres jüdischen Glaubens verfolgter, Flüchtlinge. Der Film ist die Adaption des Romans „Liebe Deinen Nächsten“ von Erich Maria Remarques und stellt Österreich als Exilland in ein zwiespältiges Licht. Zum einen fungiert Wien als Stadt der Zuflucht und zum anderen entpuppen sich dessen Bewohner und Exekutivbeamten als Antisemiten. Den österreichkritischen Unterton verdankt der Film höchstwahrscheinlich der Mitarbeit des deutschen Schauspielers und Emigranten Alfred Zeisler, der als „technischer Berater“ mitwirkte.<sup>96</sup>

Der Film ist - wie auch CASABLANCA – insofern für das Thema dieser Arbeit besonders betrachtenswert, als er sich mit dem, alle Exilanten auf existentieller Ebene betreffenden, Themen der Flucht und Migration beschäftigt. Die Gefahr der Passlosigkeit und die Inhumanität der österreichischen Bürokratie werden als Kernproblem der Charaktere ins Zentrum der Handlung gerückt.

Das erste Bild des Films ist jenes, des aus der Dunkelheit auftauchenden Wiens. Von expressionistisch anmutenden Schatten umhüllt erkennt man sofort das Wahrzeichen der Stadt, den Stephansdom. Man schreibt das Jahr 1937, Österreich ist noch nicht Teil des Deutschen Reiches und trotzdem, auch auf ästhetischer Ebene alles andere als ein Paradies für Flüchtlinge vor dem Nationalsozialismus. Im Gegenteil: Schatten, Dunkelheit und Nässe lassen eher an die psychopathische Aura des expressionistischen Horrors in der Ära des deutschen Stummfilms der

---

<sup>95</sup> Zitat aus dem Film. Zitiert nach: <https://www.falter.at/web/print/detail.php?id=1264>  
(20.03.2012)

<sup>96</sup> Jan-Christopher Horak, Schauplatz Wien, Seite 204.

1920er Jahre erinnern. Die ewige Finsternis ist es auch die dem Zuseher drüber im Dunkeln lässt, ob der ehemalige Politiker Josef Steiner und der Student Ludwig Kern von einem österreichischen Polizisten oder einem Agenten der Gestapo verhaftet werden. Spätestens als man Steiner im Polizeirevier dem Gestapobeamten Brenner gegenüberstellt, wird dem Zuseher jedoch klar, dass man in Österreich bereits den Nazis in die Hand spielt und mit ihnen kooperiert. Steiner konfrontiert Brenner, wie immer auf hervorragende Art und Weise von Erich von Stroheim dargestellt sogar mit der Frage, warum er in Österreich möglich ist ungestraft als Mitglied der Gestapo zu fungieren. Brenner erwidert nichts, sondern deutet im Laufe des Gesprächs nur an, dass Wien in Bälde Teil des Deutschen Reiches sein wird. (Abb. 14)



Abb. 14

Das Motiv des abgeschobenen Flüchtlings taucht im Film immer wieder auf. Dem Problem der Passlosigkeit wird von den Wiener Beamten mit der vollen inhumanen Kälte der österreichischen Bürokratie gegenübergetreten. Man verhält sich konform den gesetzlichen Regeln und zeigt keinerlei empathische Gefühle. Hier kann man nur mutmaßen in wie weit die Verantwortlichen der Produktion mit der Darstellung der Beamten auf die traurig berühmte Grausamkeit der Bürokratie des Nationalsozialismus und des Holocausts anspielten. Die Nähe der

österreichischen Behörden zum deutschen Faschismus und deren Feindlichkeit gegenüber den Exilanten wird jedenfalls klar und deutlich zum Ausdruck gebracht.<sup>97</sup>

Neben diesem Aspekt ist die Darstellung des Wiener Praters in SO ENDS OUR NIGHT ein wichtiger Punkt bei der Betrachtung des Bildes von Österreich im Anti-Nazi-Film. Steiner findet mit Hilfe eines gefälschten Passes im Prater Arbeit. Die Welt der Schaubuden und Attraktionen erinnert an die Umgebung des Karussellarbeiters Liliom in Fritz Langs gleichnamiger, im französischen Exil gedrehter Adaption des Theaterstücks von Ferenc Molnár. Der Prater wird als behördenfreier Raum gezeigt, in dem das Gesetz keine Rolle spielt und niemand nach Papieren oder Arbeitserlaubnissen fragt. Auch andere Charaktere des Films, wie etwa die Exilrussin Lilo oder Kerns Freundin Ruth Holland aus Prag finden im Milieu der Schaubudenbetreiber Schutz. In der gemütlichen Atmosphäre des berühmten Wiener Praters ist ein sorgenfreies Leben, abseits der beängstigenden Härte des Gesetzes also noch möglich. Als jedoch ein österreichischer Wachmann in die Idylle eindringt wird Ruth aufgegriffen und in die Schweiz abgeschoben. Der Beamte beschimpft sie mit den Worten „Du dreckige Jüdin“, womit der vorhandene Antisemitismus der Österreicher, im Besonderen der österreichischen Exekutive schonungsloser als in den meisten Filmen dieser Zeit ans Tageslicht tritt.

Wie in jedem Anti-Nazi-Film in dem der „Anschluss“ thematisiert wird, so wird auch in SO ENDS OUR NIGHT Österreich als, von den deutschen Truppen gegen seinen Willen besetztes Land charakterisiert. Wieder wird mit bekanntem Wochenschaumaterial gearbeitet. Man sieht die jubelnde Menge vor der Wiener Hofburg, durch die sich Steiner kämpft. Er erblickt den Gestapobeamten Brenner, der im offenen Wagen durch die Massen fährt und ein Plakat auf dem angeschlagen ist, dass man Steiner sucht. Die Nationalsozialisten und dessen Gestapo haben nun also endgültig

---

<sup>97</sup> ebda, Seite 204f.

die Macht über Österreich ergriffen. Steiner muss trotz gefälschtem Pass fliehen und verabschiedet sich von Lilo und seinem Arbeitgeber Plotzloch im Wiener Prater, der währenddessen von der Gestapo umstellt wird. In letzter Minute gelingt es ihm zu fliehen.

Das in diesem Film gezeichnete Bild von Österreich ist zum einen also das, des von den Nazis überfallenen und zum anderen jenes Landes, in dem sich der Antisemitismus frei entfalten kann und man schon vor dem 12. März 1938 die Agenten des deutschen Faschismus frei gewähren ließ.

Außerdem ist hier unbedingt noch ein wichtiger Verdienst des Filmes anzuerkennen, als erster Anti-Nazi-Film die Verfolgung der Juden zu thematisieren und konkret zu nennen. Davor wurden die Charaktere der Anti-Nazi-Filme nie ihres Glaubens wegen verfolgt.<sup>98</sup>

#### **4.2.4. ENEMY OF WOMEN (1944)**

ENEMY OF WOMEN ist der einzige Anti-Nazi-Film, in dem Joseph Goebbels im Mittelpunkt der Handlung steht. Als Regisseur wurde der, in Amerika geborene, deutsch-jüdische Filmmacher Alfred Zeisler engagiert. Der 1935, aufgrund seines Geburtsortes problemlos emigrierte Zeisler galt - nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass er während seiner Zeit als UFA-Produzent von 1933 bis 1935 persönlich mit Goebbels zu tun hatte – als ausgesprochener Kenner des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda. Schon im Jahre 1943 versuchte er sich im Zuge des Kurzdokumentarfilms DR. JOSEPH GOEBBELS – HIS LIFE AND LOVERS in einer psychologischen Studie von Goebbels.<sup>99</sup>

Zeisler schrieb das Drehbuch gemeinsam mit dem früheren Ufa-Filmarchitekten Herbert Lippschütz, der sich später Herbert O. Phillips nannte. Außerdem ist ENEMY OF WOMEN die letzte Filmarbeit des Wiener Komponisten Artur Guttman, der sich für die Filmmusik verantwortlich zeigte. Für einen anderen europäischen Emigranten, dem

---

<sup>98</sup> Ziegler, Seite 107.

<sup>99</sup> Kay Weniger, „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht, Hamburg 2011, Seite 554.

Cutter Wolfgang Loe Begier, der schon mit Hans Moser zusammen arbeitete, stellte der Film die erste Arbeit in Hollywood dar.<sup>100</sup>

Dr. Joseph Goebbels wird vom deutsch-amerikanischen Schauspieler Max Zilzer verkörpert, den wir schon aus dem Film CASABLANCA kennen, für den er sich erstmals Paul Andor nannte um seinen in Deutschland lebenden Vater zu schützen. Ein Versuch der sich letztlich leider als vergebens herausstellte.

In ENEMY OF WOMEN geht es um die Karriere und das Liebesleben von Dr. Joseph Goebbels, im Film stets Paul Joseph genannt. Der junge Goebbels verliebt sich in die Schauspielerin Maria Brandt, in deren Elternhaus er als Privatlehrer unterrichtet und schon im Jahre 1925 sozialdarwinistisches und rassistisches Gedankengut vermittelt. Maria Brandt wird zu Goebbels Obsession, der er nachjagt und die er ins Exil nach Österreich treibt, was den Film für das Thema dieser Arbeit interessant macht. In Wien begegnet Maria ihrem früheren Freund Dr. Hans Traeger, den sie schließlich heiratet. Nach dem „Anschluss“ muss sie jedoch zurück nach Berlin um einem Lehrer zu helfen. Goebbels erfährt dies und verhindert ihre Rückreise nach Wien. Am Ende stirbt Maria bei einem Bombenangriff auf Berlin und Goebbels besucht die zerbombte Ruine ihres Elternhauses, in dem die Geschichte ihren Anfang fand.

Nur drei Szenen des Films spielen in Wien, diese sind allerdings bezeichnend für die amerikanische Sichtweise auf Österreich in den 1940er-Jahren.<sup>101</sup> Hinter dem eingeblendeten Schriftzug „VIENNA, September 1937“, der Wien in den Film einführt erkennt man sofort Adolf Hitler. (Abb. 15) Sogleich wird dem Zuseher jedoch klar, dass es sich nicht um den echten Hitler handelt, sondern lediglich um einen Komiker, der den Diktator durch die typisch überschwänglichen Gesten und die überzeichnete Mimik – Chaplins Hynkel ähnlich – karikiert. Auf der Tonspur hört man die fröhliche Melodie des Liedes „Oh du lieber Augustin“

---

100 Horak, Schauplatz Wien, 203.

101 ebda, Seite 203.

und Gelächter aus dem Publikum. Die Kamera bewegt sich langsam von Hitler weg und gibt so die Sicht frei auf zwei weitere, Göring und Goebbels parodierende Personen. Nach einem Schnitt auf eine Ankündigungstafel mit der Aufschrift „The Three Naughty Boys, Franz Schnadlers BAND“ wird die Szenerie endgültig als musikalisches Kabarett aufgedeckt. Das Orchester spielt eine seltsame Mischung aus dem österreichischen Volkslied „Oh du lieber Augustin“ und dem Titellied des Walt Disney Anti-Nazi-Cartoons „Der Fuehrer´s Face“ von Spike Jones während sich Hitler, Goebbels und Göring gegenseitig den Hitlergruß ins Gesicht schlagen.



Abb. 15

In Österreich lacht man also über die führenden Nazigrößen und den Faschismus. In der Idylle des gemütlichen Wiener Heurigen Gartens scheint die Welt, wie im Prater in SO ENDS OUR NIGHT noch in Ordnung zu sein, wie man auch im Publikum mit den Worten „We are lucky, that we could still a joke about it“ und der Erwiderung „Yes we are, still free Austria“ bemerkt. Lediglich zwei, etwas abseits sitzende Männer mit Gamsbart am Hut ärgern sich über die Komödianten und lassen dem Zuseher die finstere Zukunft des Landes erahnen.

Auch in einer späteren Szene des Films entpuppt sich ein Österreicher bereits im Jahre 1937 als Nationalsozialist. Maria Brandt und Dr. Hans Traeger werden beim Tanzen in den eigenen vier Wänden durch einen

österreichischen Wachmeister gestört, der den Auftrag hat Ausländer ohne Pass aufzugreifen. Als er die deutschen Pässe sieht, vergewissert er sich, ob sie unbeobachtet sind und verabschiedet sich mit den Worten „Heil Hitler“ und dem Hitlergruß. Maria und Hans bleiben verstört zurück und sprechen über den Vorfall, als sie von der Radioaufforderung für Schuschnigg und ein „freies Österreich“ zu stimmen unterbrochen werden. Nach eines Ab- und Aufblende sieht man Schnee fallen, während der Radiosprecher die Bevölkerung über die Überschreitung der Grenze durch deutsche Truppen und deren gewaltsame Inbesitznahme des Flughafens informiert.

Wie schon in CONFESSIO OF A NAZI SPY wird dem Zuseher suggeriert, Österreich sei vor dem „Anschluss“ ein freies, demokratisches Land gewesen; eine Auffassung die im Angesicht der antidemokratischen Sanktionen des autoritären Ständestaates geradezu absurd wirkt. Die Ausnahme stellt der österreichische Wachmeister dar, der sich vor den Deutschen sehr wohl zum Nationalsozialismus bekennt. Doch selbst hier kann es Maria nicht glauben und bringt ihre Verwunderung mit den Worten *„Hans, it's a nightmare. An Austrian policeman saying Heil Hitler“* zum Ausdruck.

#### **4.2.5. THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943)**

Der Anti-Nazi-Film THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER beruht auf einem Drehbuch der Wiener Filmemacher Joe May und Fritz Kortner. Die Hauptdoppelrolle des Beamten Fritz Huber und Adolf Hitler übernahm Ludwig Donath, ebenfalls ein Wiener. Außer ihnen wirkten auch in diesem Anti-Nazi-Film wieder eine Vielzahl an Exilanten mit, als Beispiel seien hier nur der österreichische Komponist Hans J. Salter sowie die deutsche Schauspielerin Trude Berliner erwähnt.

Im Grunde zeichnet dieser Film weniger ein Bild von Österreich, sondern ist vielmehr eine Darstellung des Faschismus in Europa im Allgemeinen. Er versucht zu zeigen, wie die Bevölkerung unter dem totalitären Regime lebt und wie der Nationalsozialismus auf sie wirkt. Österreich,

beziehungsweise Wien ist Schauplatz eines Films, bei dem der Schauplatz relativ egal ist.<sup>102</sup>

Nur in der ersten Szene des Films wird Österreich dezidiert in folgendem Schriftzug genannt: „*Austria...The first of the unfortunate countries to fall under the heel of Nazi tyranny. A people subjugated and forced to do the work and bidding of conqueror*“. Hinter diesem Insert sieht man vermutlich wieder einmal zusammen montiertes Wochenschaumaterial, das durch marschierende deutsche Truppen und rollende Panzer den Eindruck einer Österreich erdrückenden Übermacht erweckt, deren sich das kleine Land keinesfalls erwehren kann. (Abb. 16) Am Ende dieser Sequenz erblickt man hinter dem Schriftzug „*Vienna 1942*“ ein Panorama der Stadt Wien. Der Film lässt also - sowohl durch den Inhalt des eingeblendeten Textes als auch durch die gezeigten Bilder – von den ersten Sekunden an keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es sich bei Österreich um ein, von Feinden okkupiertes Land handle, dessen Bevölkerung sich niemals freiwillig dem Faschismus hingeben würde.

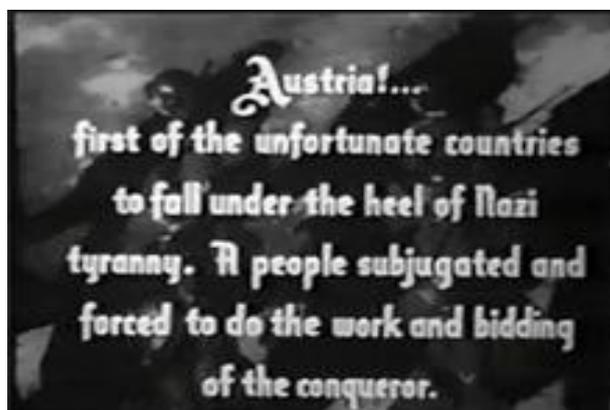


Abb. 16

Inhaltlich dreht sich der Film um den kleinen Beamten Franz Huber, der wegen eines Witzes auf Kosten Hitlers denunziert und verhaftet wird. Mit

---

102 ebda, Seite 208.

Hilf eine Gesichtsoption wird er in der Haft zum Doppelgänger Adolf Hitlers, den er fortan bei öffentlichen Auftritten dubeln soll. Am Ende des Films wird er von seiner eigenen Frau erschossen, weil sie ihn mit dem echten Hitler verwechselt, den sie aus Rache ihre Familie zerstört zu haben töten will.

Im Grunde versucht der Film zu zeigen, wie es der „normalen“, durchschnittlich bürgerlichen Familie unter der Herrschaft des Nationalsozialismus ergeht. Der gemeine Beamte Franz Huber ist auf keinen Fall ein glühender Verfechter des faschistischen Gedankenguts und steht dem totalitären Staat eher feindselig gegenüber, wobei er diese Haltung natürlich nicht öffentlich zur Schau trägt, sondern eher bemüht ist nicht aufzufallen, um sich und seine Familie zu schützen. Im Laufe der Handlung erkennt man jedoch die wahre Gestalt des Bürgertums. Er tut seine Pflicht und dubelt brav den Diktator, wobei hier sein Aussehen vor und nach der Gesichtsplastik mit Sicherheit als Metapher für die Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft im System des Nationalsozialismus gesehen werden kann. Abgesehen vom bereits beschriebenen Beginn des Films deutet im Laufe der restlichen Handlung nichts mehr darauf hin, dass es sich bei Franz Huber um einen typischen Österreicher handle. Vielmehr wird Österreich und der/die Österreicherin hier mit Deutschland und dessen Bewohner/innen gleichgesetzt. Egal ob hier oder dort, der weitaus überwiegende Großteil ordnet sich dem System unter, spielt das Spiel mit und macht sich somit schuldig. Auch in Österreich muss man sich der Ordnung fügen, einem System, in dem der Einzelne dem Staat gehört. Selbst Hubers Familienmitglieder werden zu braven Untertanen des Staates; die Kinder mutieren zu wackeren Hitlerjungen, während Hubers Frau Männer der Wehrmacht einquartiert.

Bleibt noch die Rolle des Widerstands in THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER zu erwähnen. Auch dieser findet zwar in Wien statt, bedient aber keinerlei österreichspezifische Klischees des amerikanischen Films und könnte somit genauso gut dem deutschen Nährboden entspringen. Fritz Kortner spielte die Rolle Bauers, des Führers des

Widerstands selbst. Bauer steht den immer wieder hineinmontierten Wochenschaubildern von jubelnden Massen als einsamer Gegner des Regimes gegenüber. Das Bild des Widerstandes ist also ein eher trauriges, da die große Mehrheit eben nichts tut und sich kooperativ zeigt. Bauer schlägt den Vorschlag von Hubers Frau Hitler in einem Attentat zu töten aus, denn Hitler sei nur ein Symbol des Faschismus. *„Wir haben genauso viele Hitlers wie wir Generäle, Offiziere und andere Führer haben“*<sup>103</sup> sagt er.

Die Leistung des Films besteht meines Erachtens darin, sowohl die österreichische als auch die deutsche Mittelschicht als wesentlichen Pfeiler des Faschismus zu entlarven und schuldig zu sprechen. Österreich wird zu Beginn zwar noch als kleines, überranntes Land dargestellt, mutiert aber, genauso wie zuvor Deutschland zu einer Horde von gewillten Mitspielern und schuldigen Schergen des Systems.

#### **4.2.6. THE MORTAL STORM (1940)**

In dem frühen Anti-Nazi-Film THE MORTAL STORM des amerikanischen Regisseurs Frank Borzage findet Österreich lediglich als Exilland in Bild und Ton Erwähnung. Für das Drehbuch zeigten sich der Wiener George Froeschel und der Berliner Hans Rameau mitverantwortlich.

In einer idyllischen Stadt im Süden Deutschlands erfährt man während der Geburtstagsfeier des jüdischen Professors Viktor Roth von der Machtergreifung Hitlers am 30. Jänner 1933 und reagiert in unterschiedlicher Art und Weise. Im Radio wird Hitler von der Masse gefeiert und auch Roths Stiefsöhne sind in höchstem Maße über die politische Wende im Land erfreut. Auch Fritz Marberg, ein Student des Professors und Liebhaber seiner Tochter zeigt sich mit den Worten *„New Germany, our country will be strong and powerfull! Master of europe and the World“*<sup>104</sup> als Anhänger der Nationalsozialisten und Unterstützer Hitlers aggressiver Expansionspolitik. Lediglich der Professor Roth selbst, seine

---

103 Zitat aus dem Film.

104 Zitat aus dem Film.

Tochter Freya und der Student Martin Breitner stehen Hitlers Wahl zum Reichskanzler skeptisch gegenüber. Als sich die Lage in der Stadt für die wenigen Gegner des Regimes immer mehr zuspitzt muss Martin, der sich mittlerweile in Freya verliebt hat nach Österreich fliehen, da er einem Freund bei der Flucht behilflich war. Auch der Professor versucht nach Wien zu gehen, wird allerdings ins Konzentrationslager deportiert, wo er schlussendlich stirbt. Am Ende des Films versucht Martin seine Geliebte Freya über einen Bergpass ins sichere Österreich zu schmuggeln, was ihr ehemaliger Freund und glühender Nazi Fritz Marberg zu verhindern versucht. Sie schaffen es gerade noch über die Grenze, wo Freya allerdings an den Folgen eines Schusses ihrer Verfolger stirbt.

Die letzte Szene des Films soll dem Zuseher das Gefühl von Freiheit suggerieren. Die österreichischen Alpen stehen als Symbol für Freiheit und Antifaschismus. Obwohl die geflohene Freya in den Armen ihres antifaschistischen Freundes stirbt, ist die Flucht als gelungen und sie macht Ihren letzten Atemzug auf scheinbar demokratischen Boden.<sup>105</sup>  
(Abb. 17)



(Abb. 17)

---

105 Horak, Schauplatz Wien, 203.

#### 4.2.7. MARGIN FOR ERROR (1943)

Otto Preminger führte beim Anti-Nazi-Film MARGIN FOR ERROR aus dem Jahre 1943 Regie und übernahm selbst die Rolle des Nazikonsuls Karl Baumer, dem bösen, intriganten, eifersüchtigen und mächtigen Chef des deutschen Konsulats in New York. Der Film selbst spielt ausschließlich in Amerika, ist aber für das Thema des Österreichbezugs insofern interessant, als der Sekretär des Konsuls, dargestellt vom Wiener Schauspieler Carl Esmond ein klassischer österreichischer Aristokrat und Gentleman ist. Die Wienerin Poldi Dur bekam die Rolle des, dem Englischen kaum mächtigen Stubenmädchens, deren Sprache immer wieder ins Wienerische umschlägt.

Inhaltlich hat der Film, wie auch CONFESSIO OF A NAZI SPY, die Gefahr einer Fünften Kolonne von Naziagenten in Amerika zum Thema: Dem jüdischen Polizisten Moe Finkelstein wird im Jahre 1939 befohlen den deutschen Nazikonsul vor mögliche Attentate zu schützen um das politische Klima zwischen den beiden Ländern nicht zu gefährden. Diese Idee beruht übrigens auf der wahren Begebenheit, als der New Yorker Bürgermeister Fiorello Henry La Guardia ausschließlich jüdische Polizisten mit der Bewachung des deutschen Konsulats beauftragte und somit für einiges politisches Aufsehen sorgte.<sup>106</sup> Der Nazikonsul ist ein böser Mann mit psychopathischen Zügen, der seine Frau erpresst, das Geld aus Deutschland verspielt und seine Macht missbraucht. Sein Sekretär, der Wiener Gentleman Baron Maximilian von Alvenstor verhält sich zunächst loyal und korrekt gegenüber seinem Vorgesetzten und Nazideutschland, durchläuft im Verlauf der Handlung jedoch eine Entwicklung hin zum amerikanischen Demokraten. Gegen Ende des Films wird der Konsul ermordet und Maximilian und der jüdische Polizist versuchen gemeinsam den Täter zu finden, wodurch sie eine Fünfte Kolonne von Agenten aufdecken.

Die Figur des Maximilian von Alvenstor gleicht genau jenem

---

<sup>106</sup> Horak, Schauplatz Wien, 206.

Österreicherbild, das man dem Publikum in den Filmen vor dem Zweiten Weltkrieg suggerierte. Der klassische Adelige, höflich, charmant und gebildet, passt perfekt zum, in Amerika weit verbreiteten Mythos des kaiserlichen Österreichs. Er symbolisiert die einstige Elite des Landes, die sich kurzzeitig dem Faschismus unterwirft, schlussendlich aber zurück auf den rechten Weg der Demokratie findet. Zu Beginn des Films fragt ihn Moe Finkelstein, ob er tatsächlich ein Nazi sei, worauf Maximilian mit dem Wort „*Naturally*“ antwortet. Sein moralisch suspektes Handeln ist weniger darauf zurückzuführen, dass er etwa ein schlechter Mensch sei, sondern resultiert eher aus einer, seinem Stande gebührenden Korrektheit, mit der er seinem Beruf nachgeht. Als ihn der Konsul bestechen will, da er erfährt, dass Maximilian eine jüdische Großmutter hat, überlegt er Suizid zu begehen. Auch dieses Verhalten ist auf den Ehrenkodex eines Aristokraten zurückzuführen, der einen politischen Skandal abwenden will und nicht auf eine antisemitische Haltung des Charakters. Die Erfahrungen in den freien USA läutern Max und lassen ihn zu einem echten amerikanischen Demokraten werden, der sich am 08. Dezember 1941 freiwillig zum Militär meldet und den Adelstitel „von“ als Zeichen seiner neuen, demokratischen Überzeugung ablegt. Die altbekannte österreichische Elite der Aristokratie dient zu Beginn also weiter patriotisch ihrem Land und wendet sich dem Nationalsozialismus zu, bevor sie durch die Erfahrung einer echten Demokratie ihr falsches Handeln erkennt.<sup>107</sup>

Auch eine andere Figur, nämlich jene des Stubenmädchens ist mit typisch österreichischen, bzw. wienerischen Klischees aufgeladen. Anfangs steht sie den Annäherungsversuchen Finkelsteins skeptisch ablehnend gegenüber bis sie sich durch Komplimente zu einem gemeinsamen Kinobesuch – sie schauen sich *CONFESSIO OF A NAZI SPY* an – überreden lässt und schließlich verliebt mit ihm Walzer tanzt. Poldi Dur mimt die naive, fröhlich gemütliche Österreicherin die nicht wirklich der Englischen Sprache mächtig ist und immer wieder ins Wienerische verfällt. Auch sie durchlebt eine ähnliche, wenn auch viel abgeschwächtere

---

107 ebda, Seite 206f.

Entwicklung wie Maximilian von Alvenstor: Von einer, dem fremden Finkelstein misstrauenden Person mutiert auch sie zu einem liberalen und liebenswürdigen Menschen, völlig konträr zu ihrem Vorgesetzten, dem sadistischen Nazikonsul Baumer. (Abb. 18)



Abb. 18

Einmal im Film spielt Baumer auf ein markantes Ereignis in der traurigen Chronologie der Verfolgung der Juden in Europa an, indem er mahnend an Herschel Grynszpan erinnert, einem polnischen Juden, dessen Attentat an dem deutschen Diplomaten Ernst von Rath in Paris den Nazis als Vorwand für die brutalen Novemberpogrome 1938 diente.<sup>108</sup>

#### **4.2.8. MINISTRY OF FEAR (1944)**

Auch Fritz Langs Spionagethriller MINISTRY OF FEAR beschäftigt sich, so wie MARGIN FOR ERROR mit dem Thema einer Fünften Kolonne von Naziagenten in den USA. Nicht nur das Grundthema und einen Regisseur aus Wien haben die beiden Anti-Nazi-Filme gemein, sondern auch den

---

<sup>108</sup> Wolfgang Benz, Ausgrenzung, Vertreibung, Völkermord. Genozid im 20. Jahrhundert, München 2006, Seite 86.

österreichischen Darsteller Carl Esmond, der in beiden Filmen auch eine Figur aus Österreich verkörpert. Esmond spielt den, gemeinsam mit seiner Schwester nach dem „Anschluss“ aus Wien geflohenen Leiter eines, als Exilorganisation „Mothers of the Free Nations“, getarnten Spionagerings. Seine Schwester Carla Hilfe wird von der Amerikanerin Marjorie Reynolds dargestellt, was vielleicht daran liegen mag, dass ihr Charakter ausschließlich positiv besetzt ist und hierfür eine gebürtige Amerikanerin eher als Identifikationsfigur geeignet zu sein scheint, als eine Migrantin, denen man im Amerika der 1940er Jahre sowieso skeptisch gegenüberstand.

Stephen Neale - gespielt vom Engländer Ray Milland – wird zu Beginn des Films aus einer Nervenheilanstalt entlassen, in die er musste, weil er seiner Frau Sterbehilfe leistete. Auf einem Jahrmarkt wird ihm eine Torte als Gewinn zugeschanzt, in der sich, ohne sein Wissen, eine Geheimbotschaft auf Mikrofilm befindet, da man ihn für einen Nazi-Spion hält. So wird die Handlung losgetreten und Stephen rutscht in ein Netzwerk aus Nazispionen, dass er schlussendlich aufdeckt.

Das ausschlaggebende Moment, mit der sich die Handlung zu entwickeln beginnt, findet also auf einem Rummelplatz, im Zelt einer Wahrsagerin statt. Diese Jahrmarktatmosphäre kennen wir schon aus einem älteren Fritz Lang Film, Liliom, den er im Pariser Exil realisierte und dessen Darstellung des Rummelplatzes, genauso wie hier, zweifelsfrei auf den Wiener Prater verweist.

Als Neal, zu einem späteren Zeitpunkt im Film, auf die beiden Österreicher Carla und Willi Hilfe trifft ist er äußerst skeptisch. Er engagiert sogar einen Detektiv, der vor der Tür des Büros der „Mothers of the Free Nations“ wartet und ihm zur Hilfe kommen soll, sollte es Probleme geben. Auch nachdem er sich mit dem hilfsbereit und harmlos wirkenden Geschwisterpaar Hilfe bekannt gemacht hat, traut er den Österreichern nicht wirklich über den Weg und gibt dem Detektiv ein Zeichen, sie weiter zu beschatten. Dieses Verhalten war symptomatisch für die USA der

1940er Jahre. Man misstraute den Emigranten einerseits als Menschen aus einem Land, gegen das man Krieg führte, sah sie allerdings auch als Flüchtlinge, die von eben diesem Land verfolgt wurden. Die Angst einem verdeckten Nazispion gegenüber zu stehen war während der Kriegszeit in Amerika jedenfalls allgegenwärtig und erschwerte die Assimilation der Exilanten.<sup>109</sup>

Auch die Darstellung der Österreicher selbst schwebt in einer Grauzone und bleibt zwiespältig. Zu Beginn erscheinen sie als sympathische, lustige Leute, die sich entschieden antifaschistisch geben und denen, allein schon durch ihre Herkunft, der Wohlwolle des Publikums gesichert zu sein scheint. Carla ist nach dem „Anschluss“ aus Österreich entkommen und verhalf danach Ihrem Bruder zur Flucht. Entgegengesetzt zur Entwicklung des Maximilian von Alvenstor in MARGIN FOR ERROR, entpuppt sich Willi Hilfe, zum Entsetzen seiner Unschuldigen Schwester erst am Ende des Films als Anführer einer Gruppe von Nazi-Agenten. Dem Publikum wird also suggeriert, dass sich hinter jeder Exilvereinigung, sei sie auch noch so antifaschistisch, eine kriminelle, nazistische Spionageorganisation verbergen könnten.

Angeblich willigte Fritz Lang nur aus Sympathie für den Autor der Romanvorlage, Graham-Greene ein, bei MINISTRY OF FEAR Regie zu führen. Nachdem er der allerdings das Drehbuch gelesen hatte, wollte er sein Angebot zurückziehen, woran ihn ein bereits geschlossener Vertrag hinderte. Böse Zungen behaupteten, Langs Unlust das Drehbuch zu verfilmen sei dem Film anzuerkennen.<sup>110</sup> Vielfach gelobt wurde allerdings das grandiose Spiel mit Licht und Schatten, zweifelsfrei ein Erbe des expressionistischen Stummfilms aus Langs Zeit in Deutschland.

## **5. Resümee**

Resümierend lässt sich anhand der besprochenen Filmbeispiele feststellen, dass Österreich im US-amerikanischen Anti-Nazi-Film - stark

---

<sup>109</sup> Horak, Schauplatz Wien, Seite 208.

<sup>110</sup> Lotte Eisner, Fritz Lang, London 1976, Seite 239.

beeinflusst durch den propagandistischen Kontext der Produktionsbedingungen - simplifiziert und in weiten Teilen als Opfer des Faschismus dargestellt wird. Vor allem auf der Tonspur hielt man sich streng an die staatlich vorgeschriebenen Richtlinien und zeichnete das Bild eines, gegen seinen Willen besetzten Landes, das vor dem „Anschluss“ eine freie Demokratie zu sein gewesen scheint, während die Bildebene eine wesentlich realitätsnähere, anklagende Sprache findet. Mit der Hilfe von hineinmontiertem Wochenschaumaterial wurde stückweise durchaus auf eine breite Befürwortung des Nationalsozialismus in Österreich hingewiesen. Vereinzelt findet man auch Indizien auf die Kollaboration der österreichischen Bevölkerung mit dem deutschen Faschismus, wie zum Beispiel durch den Wachmann in ENEMY OF WOMEN, der sich noch vor dem „Anschluss“ als glühender Nationalsozialist entpuppt. Auch antisemitische Tendenzen treten vereinzelt an die Oberfläche der sonst eher undifferenzierten und banalen Hollywoodprojektion der österreichischen Gesellschaft.

Im Großen und Ganzen überwiegt jedoch ein durchaus positives, dem Nationalsozialismus nonkonform gegenüberstehendes Bild Österreichs. Dieses wird jedoch eher über den unpolitischen Weg des klassischen Klischees der Wiener Gemütlichkeit transportiert, als durch die Darstellung widerständischen Handels. Auch der Anti-Nazi-Film konnte sich nicht von den populären, österreichspezifischen Stereotypen der Vorkriegsfilme lösen.

Im Großteil der produzierten Anti-Nazi-Filme wird Österreich mit Deutschland gleichgesetzt und schlichtweg nicht erwähnt. Außerhalb der gängigen Klischees der Wiener Gemütlichkeit oder der Alpenromantik beschränkt sich die Darstellung auf einige wenige kritische Momente, wie der „Anschluss“ mit den jubelnden Massen oder das Leben von jüdischen, passlosen Exilanten in Österreich. Im Groben lassen sich die Anti-Nazi-Filme, in denen Österreich oder eine Person aus Österreich vorkommt wie folgt kategorisieren: Filme, in denen der „Anschluss“ thematisiert wird, Filme, die Österreich als Exilland zeigen und Filme, die zwar nicht in

Österreich spielen, jedoch den Österreicher als Menschentyp charakterisieren. Natürlich überschneiden die meisten analysierten Anti-Nazi-Filme diese Kategorien.

Die Rolle der, aus dem deutschsprachigen Raum emigrierten Filmleute in der Produktion der Anti-Nazi-Filme ist auf quantitativer Ebene enorm. Von den 180 Filmen die weitgehend als Anti-Nazi-Filme betrachtet werden können<sup>111</sup>, haben die Filmemigranten ein Drittel des Genres maßgeblich mitgestaltet, was sich natürlich auch auf qualitativer Ebene niederschlägt. Die Frage, in wie weit durch die Erfahrungen der Emigranten ein differenzierteres, realitätsnäheres Bild des Faschismus und Österreichs gezeigt werden konnte, lässt sich nicht eindeutig beantworten. An einigen Beispielen lässt sich jedoch ein direkter Bezug der Anti-Nazi-Filme auf Informationen, Anekdoten und Einstellungen aus der Exilpresse und -literatur festmachen. Die Glaubwürdigkeit des Anti-Nazi-Films sollte nicht am Maßstab der realen Wirklichkeit gemessen werden, sondern am rezipierten Bild, welches sich aus dem Zusammenspiel von genrespezifischen, filmischen Codes und publizierten Inhalten zeichnete. So gesehen müsste der meinungsbildende Einfluss der Anti-Nazi-Filme und somit auch die Rolle der Filmemigranten höher eingestuft werden als bisher angenommen.

## **6. Anhang**

### **6.1. Quellenverzeichnis**

#### **6.1.1. Literatur**

Helmut G. Asper, „Etwas Besseres als den Tod...“. Filmexil in Hollywood: Portraits, Filme, Dokumente. Marburg 2002.

Helmut G. Asper, Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933-1944,

---

<sup>111</sup> Horak, Wunderliche Schicksalsfügung, Seite 260.

In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch/ Band 21/Film und Fotografie, Mainz 2003.

Wolfgang Benz, Ausgrenzung, Vertreibung, Völkermord. Genozid im 20. Jahrhundert, München 2006.

Michael E. Birdwell, Das andere Hollywood der dreißiger Jahre. Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis, Hamburg 2000.

Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Würzburg 2005.

Thomas Quinn Curtiss, Von Stroheim, New York 1971.

Lotte Eisner, Fritz Lang, London 1976.

Lotte Eisner, Verstreute Erinnerungen Von Lotte H. Eisner, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994.

Georg Froeschel, in: Freies Deutschland/Alemania Libre. 1 (1942) Nr. 12.

Wolfgang Gersch, Antifaschistisches Engagement in Hollywood, In: Exil in den USA. mit einem Bericht "Schanghai - eine Emigration am Rande" (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933 - 1945 ; 3), Eike Middell, Hrsg., Frankfurt am Main 1980.

Gerd Gemünden, Die Maske des Bösen: Peter Lorre im Exil, In: Michael Omasta; Brigitte Mayr; Elisabeth Streit, Hrsg., Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies, Wien 2004.

Norbert Grob, Schwarze Flecken, flirrendes Weiß. Eine Passage, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim, Berlin 1994.

Aljean Harmetz, Verhaften sie die üblichen Verdächtigen. Wie Casablanca entstand, Berlin 2001.

Maria Hilchenbach, Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933-1945, (Kommunikation und Politik, Band 14), München 1982.

Arnold Höllriegel, Erich von Stroheim, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994.

Jan-Christopher Horak, Anti-Nazi-Filme, In: Mitteilungen des Filmarchivs Austria Nr. 23, 04/2005.

Jan-Christopher Horak, Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods. In: Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945, Christian Cargnelli und Michael Omasta, Hrsg., Wien 1993.

Jan Christopher Horak, Wunderliche Schicksalsfügung: Emigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Film, In: Erinnerungen ans Exil - kritische Lektüre

der Autobiographien nach 1933 und andere Themen, im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Thomas Koeber, Hrsg., München 1984.

Stefan Hug, Hollywood greift an. Kriegsfilm machen Politik..., Graz 2010.

Richard Koszarski, The Man You Loved to Hate. Erich von Stroheim and Hollywood, Oxford 1983.

Anton Kuh, Der Traum eines österreichischen Reservisten, In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob, Hrsg., Erich von Stroheim. Berlin 1994.

Ronny Loewy, Der Lächerlichkeit preisgegeben. Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods, In: Margit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert, Hrsg., Lachen über Hitler – Auschwitz–Gelächter?. Filmkomödie, Satire und Holocaust, Frankfurt am Main 2003.

Martin Loipertinger, „Why We Fight“ contra „Triumph des Willens“. Feind-Bilder in der amerikanischen Gegenpropaganda, In: Joachim Schmitt-Sasse, Hrsg., Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film, Münster 1993.

Andreas Missler-Morell, Ich seh´ dir in die Augen, Kleines. Casablanca der Kultfilm, München 1998.

Leo C. Rosten, Hollywood. The Movie Colony. The Movie Makers, New York 1941.

Daniela Sannwald, Auf dem Weg. Peter Lorre im europäischen Exil, In: Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies, Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit, Hrsg., Wien 2004.

Larissa Schütze, Fritz Lang im Exil, München 2006.

Herbert Spaich, Ernst Lubitsch und seine Filme, München 1992.

Frank Stern, Bretter, die die Welt bedeuten (1934/35), In: Fredy Bockbein trifft Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick, Christoph Fuchs, Michael Töteberg, Hrsg., München 2007.

Thomas Strack, Fritz Lang im Exil. Rekonstruktionen einer Erfahrung mit dem amerikanischen Film, In: Claus-Dieter Krohn (Hg.), Kulturtransfer im Exil, München 1995.

John Russell Taylor, Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1933-1950, Berlin 1994.

Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films. Sechster Teil 1934-1945, München 1987.

Rudolf Ulrich, Österreicher in Hollywood, Wien 1993.

Kay Weniger, „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht, Hamburg 2011.

Holger Ziegler, „Man wird halt wieder Ließchen Müller.“. Der Weg deutscher Filmschauspieler ins Exil und ihre Rolle als supporting actors in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen, Diplomarbeit, München 2004.

### **6.1.2. Internetquellen**

[http://www.filmportal.de/sites/default/files/Jan-Christopher-Horak\\_Exilfilm1933-1945.pdf](http://www.filmportal.de/sites/default/files/Jan-Christopher-Horak_Exilfilm1933-1945.pdf)

<http://www.songwritershalloffame.org/index.php/exhibits/bio/C69>

<https://www.falter.at/web/print/detail.php?id=1264>

### **6.1.3. Filme**

The Wedding March, USA 1928, R: Erich von Stroheim, mit: Erich von Stroheim, 113 min.

Viennese Nights, USA 1930, R: Alan Crosland, mit:

The Merry Widow, USA 1934, R: Ernst Lubitsch, mit:, 99 min.

Mayerling, FR 1936, R: Anatole Litvak, mit:

Confession of a Nazi Spy, USA 1939, R: Anatole Litvak, mit: Francis Lederer, 104 min.

The Mortal Storm, USA 1940, R: Frank Borzage, mit:

So Ends Our Night, USA 1941, R: John Cromwell, mit: 117 min.

To Be or Not to Be, USA 1942, R: Ernst Lubitsch, mit: 99 min.

Casablanca, USA 1942, R: Michael Curtiz, mit: Peter Lorre, Paul Henreid, S.Z. Sakall, Conrad Veidt, Ingrid Bergmann, Humphrey Bogart, 102 min.

Five Graves to Cairo, USA 1943, R: Billy Wilder, mit: Erich von Stroheim, 96 min.

Hangmen Also Die, USA 1943, R: Fritz Lang, mit: 143 min.

Margin for Error, USA 1943, R: Otto Preminger, mit: Carl Esmond, Poldi Dur, 74 min.

The Strange Death of Adolf Hitler, USA 1943, R: James P. Hogan, mit: Ludwig Donath, Fritz Kortner, 74 min.

The Seventh Cross, USA 1944, R: Fred Zinnemann, mit: 112 min.

Enemy of Women, USA 1944, R: Alfred Zeisler, mit: Wolfgang Zilzer, Claudia Drake, 72 min.

Ministry of Fear, USA 1944, R: Fritz Lang, mit: Carl Esmond, 86 min.

## **6.2. Abstract**

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Darstellung Österreichs im US-

amerikanischen Anti-Nazi-Film. Das "Österreichbild" im US-Film des Anti-Nazi-Genres wird durch die analytische Sichtung der Filme untersucht und generalisiert. Die Rolle der emigrierten Filmleute aus Europa und deren Einfluss auf die Filme stehen im Zentrum der Betrachtung.

Um dies anschaulich vermitteln zu können, teilt sich die Arbeit in drei Segmente, wobei sich das erste im Allgemeinen mit dem Anti-Nazi-Film und dessen historischer Entwicklung beschäftigt und als Hinführung zum Thema dient. Der zweite Teil geht auf die Filmemigranten und Flüchtlinge aus Europa und deren Schaffen im Anti-Nazi-Film ein, während sich der letzte, filmanalytische Teil konkret auf das suggerierte Bild von Österreich in den Filmen konzentriert.

### 6.3. Curriculum Vitae

Matthias Winterer

Matthias Winterer

✉ Stumpergasse 22/25 1060 Wien

☎ +43 699 15004171 Mail: matthias.winterer@derstandard.at

#### Ausbildung

---

<b>seit 2003</b> am	Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien mit dem Schwerpunkt audiovisuelle Zeit und Kulturgeschichte Institut für Zeitgeschichte
<b>2003-2004</b>	Diplomstudium der Geographie
<b>1998-2002</b>	BORG-Linz Honauerstraße mit Schwerpunkt Bildnerischer Gestalten und Werkerziehung
<b>1994-1998</b>	Hauptschule Gallneukirchen
<b>1990-1994</b>	Volksschule Unterweikersdorf

#### Berufliche Erfahrung

---

<b>seit 2008</b>	Der Standard Verlagsges.mbH (Aboservice, Backoffice organisatorische Bürotätigkeit)
<b>2009</b>	Recherchearbeiten für die Regisseurin Sabine Derflinger
<b>2007</b>	Ibis Acam (Auf- und Abbau von Seminarräumen, Lagerarbeit, Auslieferung)
<b>2005 - 2006</b>	Infrastrukturbüro der Grünen Partei Wien (organisatorische Bürotätigkeit, Auf- und Abbau von Wahlkampfinformationsständen, Transport, Photographieren von möglichen Plakatplätzen)
<b>2005</b>	Landesarchiv Oberösterreich (Skartierung von Gerichtsakten)
<b>2004</b>	Landesarchiv Oberösterreich (Skartierung von Gerichtsakten)
<b>2002 - 2003</b>	Zivildienst AKH-Linz, onkologische Tagesklinik (organisatorische Bürotätigkeiten)
<b>2002</b>	Bauhof Unterweikersdorf (handwerkliche und landwirtschaftliche Tätigkeiten)

**2001** Architekturwerkstatt Pointner (organisatorische  
Bürotätigkeiten, Modellbau, Aufmass)

**2000** Fa. Silhouette (Lagerarbeit)

### **Sprachen**

---

**Deutsch:** Muttersprache

**Englisch, Französisch:** fließend in Wort und Schrift

**Latein:** Grundkenntnisse

### **Informatikkenntnisse**

---

Windows XP, MS Office, Power Point, Final Cut Pro, Adobe  
Premiere, Filemaker, Photoshop (Basiskenntnisse),  
Erfahrung mit Datenbankprogrammen, SAP

### **Persönliche Interessen**

---

Kino, Kunstausstellungen, Musik, Literatur, Reisen, Sport