



Karin Moser

Gefahrenpool Wien

Eine Momentaufnahme im Film der Nachkriegsära

Ruinensilhouetten, Schuttberge, Menschen auf der Suche nach einem Zuhause, eine ganze Stadt hält Ausschau nach der verlorenen Identität. Wien nach dem Zweiten Weltkrieg ließ wenig von der einst glänzenden Metropole der k.u.k. Monarchie erkennen, die Walzermelodien passten nicht in das reale zeitgenössische Trümmerbild. Schon 1918 entsprach Wien nicht mehr jenem Mythos, der in österreichischen, aber auch in Hollywood-Film-Produktionen immer wieder heraufbeschworen wurde. Versehrte k.u.k. Soldaten ohne Arbeit, ohne Aussicht auf eine Zukunft kehrten heim. Respektable Frauen des Bürgertums und der Aristokratie waren plötzlich mittellos, nicht selten war der einzige Weg zu überleben jener in die Prostitution. Hunger und Armut prägten das Straßenbild, Spekulanten machten ihre Geschäfte, der Antisemitismus war allgegenwärtig.¹ Die Realität der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg zeichnete G.W. Pabst in *Die freudlose Gasse* (D 1925) nach. Ein ungewohntes, ungeschöntes und seltenes Spielfilm-Porträt der Stadt Wien. Die hehre Vergangenheit war für den Film jedoch reizvoller als die unliebsame Gegenwart, und so lebte die Musik- und Kaiserstadt vorerst weiter.

Während nach dem Ersten Weltkrieg die Bevölkerung zwar verarmt war und die althergebrachte Gesellschaft am Abgrund stand, blieben die Kulissen der Stadt, die Prunkbauten, die Sehenswürdigkeiten nahezu unbeschädigt. Die dekorative Ausstattung war erhalten, das filmische Klischee konnte weiter bedient werden. Anders nach dem Zweiten Weltkrieg: Die Bombardierung der Stadt hatte sichtbare Spuren hinterlassen. Wichtige Ikonen — der Stephansdom, das Riesenrad, die Oper — waren ausgebrannt, zerstört. Die Filmproduktion musste in den ersten Nachkriegsjahren also entweder auf andere österreichische Landschaften ausweichen oder Geschichten erzählen, die versehrte Fassaden und gebrochene Menschen zueinander führten. Die Opfer des Krieges waren schnell gefunden — die aus dem Krieg heimgekehrten Soldaten, die zurück gelassenen Frauen und Kinder. Auf die anderen Opfer wurde schon damals gerne vergessen. Die vom NS-Regime rassistisch und politisch Verfolgten befanden sich außerhalb der "In-Group", sie passten nicht zu jener Selbstwahrnehmung, wonach sich Österreich als erstes Opfer des Hitlerschen Aggression verstand. Wenn Österreich insgesamt Opfer war, so konnte eine Teilgruppe schwerlich "mehr Opfer" sein.

Die "Heimkehrerfilme" der Jahre 1946–1948 transportieren wunschgerecht den Opfer-Mythos: Geläuterte Soldaten kehren zurück, sie sind von einem sinnlosen Krieg, den sie nie wollten, gebrochen. Es fehlt ihnen an Halt und Zuversicht. Eine Frau, ein Kind, die Familie können letztlich den Heimgekehrten Glaube und Hoffnung wieder geben.² Am Ende sind sie bereit für den Wiederaufbau der Gesellschaft und der Stadt.³

Geteilte Stadt -- die Angst vor dem Fremden

Die internationalen Wien-Filme bringen nicht nur das von Harmonie und Optimismus getragene Bild der österreichischen Produktionen ins Schwanken, sie eröffnen den Blick auf eine weitere Konfliktzone -- die geteilte Stadt wird zu einem Schauplatz des Kalten Krieges. In den Filmen *Die Vier im Jeep* (CH 1951), *The Red Danube* (USA 1949) und peripher in *The Third Man* (GB 1949) findet ein Showdown, ein Kräftemessen der alliierten Mächte (Russen, Amerikaner, Briten, Franzosen) statt. Die Rollen sind tendenziell immer gleich verteilt -- der "gute Westen" als Vertreter ehrenvoller, humanitärer Ideale steht einem unbarmherzigen sowjetischen Apparat gegenüber.

Wie weit der ansässigen Bevölkerung eine Rolle im Machtspiel zugebilligt wird, lässt sich schon an der Präsentation der Stadt erahnen. "Vienna after World War II" wird in *The Red Danube* als Kulisse über die Bilder Reichsbrücke, Mexikoplatz und Stephansdom (mit ausgebranntem Dach) definiert. Es handelt sich um fremde, wahrscheinlich dokumentarische Filmquellen, die zur Illustration dienen. Die Aufnahmen fanden im MGM-Studio statt.⁴ Die BewohnerInnen der Stadt werden nicht fassbar. Eine katholische Ordensfrau, ein kleine Ballettgruppe und ein verwahrlostes Mädchen haben eher dekorativen Charakter. Das Flair der Stadt, das Lebensgefühl der Menschen sind für den Plot nicht von Bedeutung. Die Geschichte könnte in jeder anderen Metropole ihren Lauf nehmen. Tatsächlich startet der Film in Rom. Wien scheint nur eine Durchlaufstation des britischen Militärs zu sein. Einzig das Faktum der geteilten Stadt lässt mehr Raum für Spannungselemente und spricht somit für den Schauplatz Wien.⁵

Während *The Red Danube* sich als reine Hollywood-Produktion deklariert, lässt der Schweizer Film *Die Vier im Jeep* die Handschrift eines Wieners erkennen. Der Künstler Leopold Lindtberg floh 1938 aus Wien in das neutrale Nachbarland und avancierte dort zu einem der populärsten Regisseure des legendären Exilensembles am Zürcher Schauspielhaus. Ab 1935 arbeitete Lindtberg auch als Filmregisseur.⁶ In *Die Vier im Jeep* orientiert sich sein Blick über die Stadt am traditionellen "Wien-Film-Blick", um dann doch den Weg zu einer adaptierten, zeitgemäßen Variante zu finden: Dem Fokus auf die Votivkirche folgt ein Schwenk über Häuserfassaden zum Burgtheater (im Hintergrund der Steffl). Rathaus und Parlament schließen als historische Gebäude der politischen Repräsentation den Bogen ab.⁷ Die sonst so geläufige Parade von Sehenswürdigkeiten konzentriert sich hier weder auf monarchische Denkmäler und Residenzen noch auf massentaugliche Vergnügensstätten. Katholische Tradition, "Hochkultur" und demokratische Vergangenheit stehen im Zentrum. Wie persönlich sein Blick auf die Stadt ist, verrät der Kommentar zum Bilderreigen:

Die Stadt hat viel Unglück und Elend gesehen. Wohl blieben viele von den Wohnhäusern, den alten Kirchen und den Prachtbauten an der Ringstraße verschont, andere tragen auch heute noch die Spuren der Kämpfe. Die alte Stadt beginnt aufzuleben. Doch Österreich ist noch ein besetztes Land.

Lindtberg zeigt uns ein Wien aus der Perspektive der Einheimischen. Leid, Verlust und Angst prägen dieses Bild. "Alltagstragödien, die für die damalige Zeit so bezeichnend waren", wollte Lindtberg zeigen.⁸ Er fühlt mit. Er, ein Vertriebener, ein Wiener jüdischer Abstammung, der sein Zuhause verlassen und in das Schweizer Exil gehen musste. Und doch lassen ihn Stadt und Menschen nicht los. Er stimmt ein in den Opferchor, trotz allem. In *Die Vier*

im Jeep wird der Konflikt zwischen Ost und West an einem Wiener Schicksal erzählt. Das Ehepaar Idinger ist durch den Krieg seit vielen Jahren getrennt. Karl Idinger kann den Alltag im russischen Kriegsgefangenenlager nicht mehr ertragen und ergreift die Flucht. Seine ahnungslose Frau wird daraufhin vom sowjetischen Geheimdienst verhört und observiert. Ein US-Soldat bietet ihr Hilfe an und ermöglicht ihr, im französischen Sektor Unterschlupf zu finden. Damit wird eine politische Affäre in Gang gesetzt, denn die Sowjets vermuten nun hinter dem Verschwinden der Idingers einen Spionagefall. Angst beherrscht die Szenerie. Ein ursprünglich privater Konflikt zwischen einem amerikanischen und einem russischen Soldaten entwickelt sich zu einem Kräftemessen auf höchster Ebene, ausgetragen auf dem Rücken der Bevölkerung. Tendenziell fühlen sich die Einheimischen stärker von den Sowjets bedroht, doch letztlich werden die Alliierten gesamt als ein bedrohlicher Fremdkörper wahrgenommen. Sie sind keine Befreier, sie sind Machthaber, die über das Schicksal der Österreicher frei verfügen können. "Dass s' die Leut' net in Ruh lassen können", meint ein Nachbar der Idingers und gibt damit eine Grundstimmung wieder. Die Österreicher wollen unter sich bleiben, ihren Frieden haben und von der "Willkür der Befreier" endlich erlöst werden. Wieder ist Österreich Opfer, wieder fühlt man sich ungerecht behandelt; warum Österreich unter Kontrolle steht, bleibt im Verborgenen. Der nächtliche Zweikampf zwischen Ost und West, der verständlich macht, dass auch der Russe nur ein Mensch ist, der einem diktatorischen System unterworfen ist, endet gerade noch glücklich. Dem Ehepaar Idinger gelingt die Flucht.

Die zeitgenössische Kritik zeigte sich über *Die Vier im Jeep* begeistert.⁹ Man sprach von einem "Triumph der Menschlichkeit" und lobte die realistische Darstellung Wiens und seiner BewohnerInnen in der Nachkriegszeit.¹⁰ Im gleichen Atemzug ließ so mancher Journalist es sich nicht nehmen, *Die Vier im Jeep* als positives Gegenstück zu *The Third Man* zu etablieren. Schon im Jahr zuvor hatten heimische Zeitungen gegen den heutigen Klassiker des internationalen Kinos gewettert. Ein "Zerrbild Wiens" wäre zu sehen, "eine Galerie negativer Typen" werde präsentiert und der Film beleidige die "nationalen Gefühle der Österreicher".¹¹ *The Third Man* bietet keinen Platz für österreichisches Selbstmitleid oder wehmütige Erinnerungen an eine längst vergangene Zeit. Der Film hat eine andere Wiener Geschichte aus der Nachkriegsära zu erzählen, und wie so oft ist das Fremdbild schärfer und gnadenloser als das Selbstbild. In der Eingangssequenz lassen schnelle Schnitte auf den Stephansdom, das Strauß- und das Goethe-Denkmal nur eine kurze Reminiszenz auf "The Old Vienna" zu. Bilder vom blühenden Schwarzmarkt, von einem in der Donau treibenden leblosen Körper, begleitet vom ernervierenden Ton der Zither, ändern sofort den Blickwinkel auf die Stadt. Alte Symbole werden umgedeutet. Der Dom und der Prater sind von Zerstörung gebrandmarkt, statt des Wienerwalds besuchen wir den Wiener Zentralfriedhof. Es ist Herbst oder Winter, nass, kalt, Wien wirkt unwirtlich. Sowohl von blühenden Bäumen als auch vom goldenen Wienerherz fehlt jede Spur. Wien ist eine Geisterstadt, die Straßen sind meist menschenleer, die zerbombte Ruinenlandschaft bietet den Hintergrund zur Handlung. Eine perfekte Kulisse für einen Kriminal- und Spionagefilm rund um den skrupellosen Schmuggel mit Penicillin. Das Unbehagen ist allgegenwärtig. Schiefe Kameraperspektiven, der geringe, aber dafür gezielte Einsatz von Licht sowie übergroße Schlagschatten an den nächtlichen Fassaden stellen *The Third Man* in die Tradition des deutschen Expressionismus. Zwielfichtige Gestalten, konkurrierende Besatzungsmächte, sprachliches Unvermögen und eine Verfolgungsjagd durch das Wiener Kanalnetz ergänzen den Suspense auf der Ebene des Plots. Die Wiener Bevölkerung wird über Nebenfiguren greifbar:

ein polizeischeuer und xenophober Hausmeister, eine verstaubte und keifende Zimmervermieterin, Spekulanten und Schmuggler sowie ein heranwachsendes denunzierendes Kriegskind.¹² Die Wiener Nachkriegscharaktere sind verschlagen, kämpfen um das Überleben, meiden die offiziellen Stellen, sind deformiert und in eine zukunftssträchtere Gesellschaft kaum integrierbar. Nicht nur die zerstörte Kulisse weist Spuren des Krieges auf, den österreichischen Randfiguren ist die NS-Vergangenheit geradezu eingeschrieben.¹³ Nur wenige österreichische KritikerInnen erkannten, welche Möglichkeiten für den Wiener Film, für eine neue Präsentation der Stadt sich durch dieses cineastische Meisterwerk offenbarten:

[Mit dem Dritten Mann] wird ein Götzenbild zerschlagen. Und an seine Stelle tritt eine nüchterne, furchtbare Wirklichkeit und Wahrheit, heilsam aber und furchtbar. Denn es gibt Ruinen, die erst gesprengt werden müssen, ehe ein neues Haus daraus wachsen kann. Eine solche Ruine war der feuchtfröhliche Film der letzten dreißig Jahre. Graham Greenes *Der Dritte Mann* ist der Sprengstoff, der sie in die Luft jagt. Für immer.¹⁴

Der zitierte Rezensent der *Furche* war jedoch zu optimistisch. Der Zündstoff reichte wohl nicht aus, um das rückwärtsgewandte Wien-Bild ein für allemal zu zerstören. Nur wenige Produktionen folgten vorerst dem Weg des "Dritten Mannes". Die österreichisch-amerikanische Koproduktion *Abenteuer in Wien/Stolen Identity* (1952) ist eine der wenigen Ausnahmen. Der Film noir österreichischer Provenienz bedient sich wie zuvor *The Third Man* der Kehrseite der Großstadt. Schutthalden, düstere und schäbige Durchhäuser werden nun allerdings mit der ebenso wenig vertrauenswürdigen Moderne konfrontiert. Der betriebsame Verkehr und die Bauarbeiten vor dem in diffusem Licht erscheinenden sterilen Westbahnhof ermöglichen einen lautlosen Tod: In einem Taxi, direkt vor der kalten, modernen Fassade, wird ein Mord verübt.

Abenteuer in Wien ist ein Film, der die Suche nach Identität zu einem zentralen Motiv macht. Ein durch den Krieg entwurzelter Taxifahrer lebt ohne Papiere und unter der ständigen Furcht vor der Abschiebung in Wien. Er trifft auf eine schwermütige Ehefrau, die von ihrem krankhaft eifersüchtigen Mann gequält, entmündigt und somit gefangen gehalten wird. Die Verlorenheit der Figuren, ihre Leere und Desillusioniertheit spiegeln sich im äußeren Verfall der Stadt wider. Über auffällige Diagonalen und Vertikalen, extreme Auf- und Untersicht und den Einsatz von genretypischen low-key-Elementen zeichnet die Kamera das Porträt einer Stadt. Modern, hart, dokumentarisch erscheint der Blick des Kameramanns Helmuth Ashley.¹⁵ In *Abenteuer in Wien* wird die Widersprüchlichkeit im Stadtbild greifbar. Den architektonischen Trümmern steht die Moderne gegenüber, die Stadt befindet sich im Umbruch, in einem Zustand der Ruhelosigkeit und Unsicherheit. Wie die Figuren, so ist auch die Stadt auf der Suche nach ihrer Identität.¹⁶

"Halbstark" -- die Gefahr von innen

Kinopaläste, Espresso-Bars, Jugendclubs und eine zunehmende Zahl an Kaufhäusern waren Ausdruck jener modernen Rastlosigkeit, die das neue Stadtbild nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend prägte. Plätze der Konsum-, Medien- und Freizeitkultur signalisierten moderne Gefahrenzonen der Großstadt. Während die wiedererstarkende Elterngeneration auf die Aufrechterhaltung "guter Sitten" und "alter Werte" pochte, rebellierte die nonkonformistische Jugend. Das Phänomen der "Halbstarken" wurde

wiederbelebt. Schon um 1900 hatte sich der Begriff als Synonym für die kriminelle, "degenerierte", proletarische Großstadtjugend eingebürgert.¹⁷ Fünfzig Jahre später wurde die Gefahr aus Amerika importiert. Die Teenager-Revolution, wie sie die Hollywood-Produktionen *The Wild One* (1954) oder *Rebel without a cause* (1955) propagierten, fand im deutschsprachigen Raum Widerhall. Über Kleidung, Musik, Statussymbole, Tanz- und Sprachformen kreierte die Jugend ihre eigene Gegenkultur. Besonders nachhaltig ließ sich die Imitation im Kino nachvollziehen. Die Halbstarke-Filme der 1950er Jahre, ausgehend von *Die Halbstarke* (D 1956), prägten einen Mythos, den es im vorgeführten Ausmaß tatsächlich nie gab.¹⁸ Angelehnt an filmische Reportagen wurde mit einer gewissen Sensationsgier und Schaulust spekuliert. Einzelne Problemfälle sollten, in pseudodokumentarischer Manier vorgeführt, den potentiell Gefährdeten als Warnung dienen. Die Geschichten ähneln einander. Schnelle Motorräder, heiße Rhythmen, der Wunsch nach dem großen Geld verleiten die männliche Jugend meist zu kriminellen Delikten. Bei den Mädchen ist es der Wunsch nach teurer Kleidung, der sie dazu ermutigt, als Mannequin zu arbeiten. Eine Arbeit, die in der zeitgenössischen Wahrnehmung als erster Schritt in die Prostitution gewertet wurde. Hat die junge Frau einen "Halbstarke" zum Freund, so animiert sie ihn nicht selten dazu, einen Diebstahl zu begehen. In *Unter 18* (A 1957) ist Elfi ein in diesem Sinne gefallenes Mädchen. Eine Fürsorgerin nimmt sich des Problemfalls an, versucht Elfi eine anständige Arbeit zu verschaffen und sie wieder auf den richtigen Weg zurück zu bringen.

Die jugendlichen DelinquentInnen vermitteln permanente innere Unruhe. Sie fürchten, vom Leben nicht genug zu bekommen, ja womöglich einmal so zu enden wie die eigenen Eltern, die sich nur abrackern, verhärtet und unglücklich sind. Es krankt somit an der Kriegsgeneration, deren marodes Erscheinungsbild Report-Genre-Filme wie *Unter 18* und *Asphalt* (A 1951) offenbaren. Tatsächlich lassen sich die letztgenannten Filme als ein Plädoyer für jene Kinder und Jugendlichen lesen, die unmittelbar unter dem Unvermögen der Eltern leiden, denen es an "ordentlichen" Vorbildern fehlt. Nicht selten sind die Eltern aktiv an den Tragödien der Kinder beteiligt. In *Unter 18* erklärt sich Elfis "Fehlverhalten" aus einer durch den Krieg zerrütteten Ehe. Die Mutter ist von Berlin nach Wien gezogen, lebt hier mit Elfi und ihrem neuen Mann in beengten Wohnverhältnissen. Der Mangel an Raum führt zu einem Mangel an Distanz — wie es der Film erklären möchte. Der Stiefvater hat die hübsche Elfi offensichtlich bedrängt, die Mutter beschuldigt ihre Tochter. Elfi flieht aus dem elterlichen Heim.

Im Episodenfilm *Asphalt* droht die siebzehnjährige Kriegswaise Erika, die als Tänzerin in einem Nachtlokal arbeitet, in die Prostitution abzugleiten. Sie wird zur Leidtragenden einer kalten und in sich erstarrten Nachkriegsgesellschaft, die sich der Verantwortung entzieht. Und selbst das gutbürgerliche Milieu bleibt nicht verschont. Der Fall Gabriele (*Asphalt*) zeigt eine allzu behütete Studentin, die ungewollt schwanger wird und den Zorn der strengen, lieblosen Eltern fürchtet. Während in *Unter 18* für Elfi ein Happy End in Aussicht steht, weiß man nicht, ob es für Erika noch Hoffnung gibt. Bei Gabriele hat es sich bereits entschieden — sie wählt aus Angst und Scham den Freitod. Die Elterngeneration wird angeklagt und auch andere Autoritätspersonen, etwa ÄrztInnen und Polizisten, erwecken wenig Vertrauen. Untersuchungen und Verhörtechniken lassen Erinnerungen an die Gestapo aufkommen — mit Härte und Zucht soll der Jugend begegnet werden.

Letztlich ist die reaktionäre Wiederaufbaumentalität doch stärker als die sich anbahnende alternative Jugendkultur und Amerikanisierung. Die "Rebellen"

suchen, wie schon die Generationen zuvor, nach dem kleinbürgerlichen Familienglück, vor allem die männliche Jugend hält durchwegs an patriarchalischen Strukturen fest.¹⁹ Die Gefahr scheint vorerst gebannt. Die Jugend wird in ihre Grenzen verwiesen. Unangenehme Fragen an die Kriegsgeneration werden erst einmal ad acta gelegt. Nur wenige Filme greifen retrospektiv die unliebsame NS-Vergangenheit auf.²⁰ Diese machen jedoch unmissverständlich klar — der Nationalsozialismus ist tot, seine Repräsentanten haben den Krieg nicht überlebt.

Vergeben wird die Chance, neue Stadtbilder zu schaffen, Film-noir-Elemente einzusetzen und aktuelle Fragestellungen, etwa unter dem Einsatz neorealistic Mittel, aufzugreifen. Die Stadt ist ab den 1950er Jahren wieder präsentierbar. Man ist stolz, die Trümmer von den Straßen beseitigt zu haben. Modernität und Realismus müssen der restaurativen Harmonie weichen.²¹ Es werden wieder in althergebrachter Weise "Wien-Filme" gedreht. Die Operetten- und Kaiserfilme lassen die "gute alte Zeit" vor den Kriegen wieder aufleben. Und gelten gegenwartsbezogene "Wien-Filme" als zu gefährlich, wird auf das idyllische Heimatfilmgenre zurückgegriffen. Die Stadt wird gemieden oder als krankhafter Gefahrenpool der ländlichen Beschaulichkeit entgegen gestellt. Die allzu trügerischen, auf Tradition, Landschaft, Kirche und Familie aufbauenden Bilder vermitteln über einzelne Auswüchse der heimatlichen Hinterlist, der Neidkultur und des Denunziantentums (wovon der Plot des Heimatfilms auch lebt) eine innere Unruhe, ein Konfliktpotenzial, das es zu verbergen gilt. Es ist dies die verinnerlichte Angst, dass hinter der dargebotenen Idylle vielleicht doch noch ein Zuviel an Blut- und Bodenästhetik offenbart werden könnte. Für den Moment wurde der Aufstand in seinem Keim erstickt. Es brauchte eine weitere (Film-)Generation, um jenen Sprengstoff zu zünden, der die verstaubten, harmoniesüchtigen Ruinen der Verdrängung ein für allemal in die Luft jagte, so wie es der "Dritte Mann" einst angekündigt hatte.

¹ Siehe die Erinnerungen der Familie Korda an das Wien des Jahres 1919 in: Korda, Michael (1979): *Charmed Lives. A Family Romance*, New York: Random House, S. 71–72.

² Beispiele dafür wären u.a. *Der weite Weg* (A 1946), *Gottes Engel sind überall* (A 1948).

³ Wien steht in diesen Filmen sinnbildlich für ganz Österreich.

⁴ Der Film wurde 1951 in der Kategorie "Art Direction-Set Decoration, Black-and-White" für den Oscar nominiert. Die Auszeichnung ging in diesem Bewerb an *Sunset Blvd* (USA 1950).

⁵ Die internationale Zone (Erster Bezirk), die unter der Kontrolle aller vier Mächte stand, machte eine gewisse Kooperation zwischen den Alliierten unabdingbar. Wien erschien als Handlungsort gegenüber dem ebenfalls geteilten Berlin, wo es an dieser Regelung fehlte, für den Plot offensichtlich ergiebiger.

⁶ Dumont, Hervé (1981): *Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935–1953*, Ulm: Günther Knorr 1981. Hochholding-Reiterer, Beate (1999): "Die Befreiung hab' ich mir ganz anders vorgestellt". Österreich in Filmen der Nachkriegszeit. In: *Modern Austrian Literature*. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association, Volume 32, Nr. 3, S. 297.

⁷ Tatsächlich wurden nur die Eingangssequenz sowie einige wenige Einstellungen in Wien gedreht. Der Großteil des Films wurde in Graz aufgenommen. Vgl.: Lindtberg, Leopold (1972): *Reden und Aufsätze*. Zürich/Freiburg: Atlantis, S. 140f.

⁸ Leopold Lindtberg (1972), S. 140.

⁹ Einzig die kommunistischen Blätter erkannten in dem Film nicht ohne Grund ein westlich orientiertes Werk, das v.a. gegen die Sowjetunion Stimmung machen sollte. Vgl. etwa: *Das Kleine Volksblatt*, 14.10.1951, *Österreichische Zeitung*, 11.10.1951.

¹⁰ *Das Kleine Volksblatt*, 14.10.1951, *Arbeiter-Zeitung*, 10.10.1951, *Wiener Kurier*, 11.10.1951.

¹¹ *Österreichische Volksstimme*, 14.3.1950, *Österreichische Zeitung*, 15.3.1950, *Der Abend*, 10.3.1950.

- ¹² Gespielt werden die genannten österreichischen Charaktere von Paul Hörbiger, Hedwig Bleibtreu, Ernst Deutsch, Erich Ponto und Herbert Halbig.
- ¹³ Hochholdinger–Reiterer, S. 296.
- ¹⁴ *Die Furche*, 18.3.1950.
- ¹⁵ Helmuth Ashley hatte sich in den 1940er Jahren als Kriegsberichterstatler und Wochenschaukameramann einen Namen gemacht. Der dokumentarische Blick war ihm daher geläufig.
- ¹⁶ Müller, Robert (2005): Austrian Noir. Über die Arbeit des Kameramannes Helmuth Ashley in Abenteuer in Wien/Stolen Identity. In: Loacker, Armin (Hg.): Austrian Noir. Essays zur österreichisch–amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity. Wien: Filmarchiv Austria. S. 116f. u. 124f.
- ¹⁷ Felix, Jürgen (1996): Rebellische Jugend. Die "Halbstarken"–Filme: Vorbilder und Nachbildungen. In: Schauding, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte*. 100 Jahre Kinematografie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München: *diskurs film*, S. 314f. sowie Schultz, Clemens (1912): *Die Halbstarken*. Psychologische Studien über die Jugend zwischen 14–25. Leipzig: Eger, S. 30.
- ¹⁸ Sowohl in Österreich als auch in Deutschland lag der Anteil der "Halbstarken" unter den Jugendlichen weit unter zehn Prozent. Vgl.: Luger, Kurt (1991): *Die konsumierte Rebellion*. Geschichte der Jugendkultur 1945–1990. Wien/St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst– und Kulturverlag, S. 112. und Krüger, Heinz–Hermann (1986): "Es war wie ein Rausch, wenn alle Gas gaben". In: Deutscher Werkbund und württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hg.): *Schock und Schöpfung*. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, S. 269–274.
- ¹⁹ Jürgen Felix (1996): Rebellische Jugend. Die "Halbstarken"–Filme: Vorbilder und Nachbildungen. In: In: Schauding, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte*. 100 Jahre Kinematografie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München: *diskurs film*, S. 318f und 322.
- ²⁰ Der Prozess (A 1948), Der Engel mit der Posaune (A 1948), Das andere Leben (A 1948), Die Frau am Weg (A 1948), Verlorenes Rennen (A 1948), Duell mit dem Tod (A 1949), Der letzte Akt (A 1955).
- ²¹ Jarka, Horst (1999): *The Third Man* and Vienna: From Gray to Evergreen. In: *Modern Austrian Literature*. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association, Volume 32, Nr. 3, 1999, S. 264.

Published 2008–02–04
 Original in German
 Contribution by *dérive*
 First published in *dérive* 30 (2008)
 © Karin Moser/*dérive*
 © Eurozine