MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Der Bockerer- Zur Verfälschung einer ursprünglich nationalsozialistischen Kritik zugunsten des österreichischen Mythos des ersten Opfers.“

verfasst von | submitted by

Benjamin Seidl BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 583
Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreut von | Supervisor:	Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Abstract

Diese Arbeit untersucht die filmische Adaption des Theaterstücks *Der Bockerer* von Ulrich Becher und Peter Preses durch Franz Antel 1981 im Spannungsfeld der österreichischen Erinnerungskultur nach 1945. Ausgangspunkt ist die These, dass Antels Verfilmung die ursprünglich dezidiert antifaschistische Intention der Exilautoren zugunsten des in der Zweiten Republik dominanten Mythos Österreichs als „erstes Opfer“ des Nationalsozialismus verfälscht. Die alternative Biografie, die die Historikerin Hanja Dämon verfasst hat, wird als Grundstein genommen. Die Analyse verortet den Film im historischen Kontext seiner Entstehungszeit, insbesondere vor dem Hintergrund eines weiterhin aktiven Opferdiskurses und einer nur unzureichend aufgearbeiteten nationalsozialistischen Vergangenheit.

Methodisch stützt sich die Arbeit auf einen narrativen filmanalytischen Ansatz nach David Bordwell und dem Neoformalismus, ergänzt durch historiographische Biografieforschung. Im Zentrum steht eine vergleichende Analyse zweier filmischer Umsetzungen des Stoffes: des werktreueren Fernsehspiels von Michael Kehlmann (1963) und der Kinoversion Franz Antels (1981). Anhand ausgewählter Szenen werden Veränderungen in Narration, Figurenzeichnung und dramaturgischer Gewichtung untersucht und in Beziehung zum jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext gesetzt.

Die Ergebnisse zeigen, dass Antels Verfilmung durch gezielte narrative Verschiebungen, Ergänzungen und Abschwächungen zentrale politische Konflikte personalisiert und entideologisiert. Dadurch wird der widerständige Gedanke abgeschwächt und strukturelle Mitverantwortung der österreichischen Bevölkerung weitgehend ausgeblendet. Der Film reproduziert somit unbewusst oder bewusst jene Geschichtsbilder, die den Opfermythos der Zweiten Republik stabilisierten. Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass die filmische Umsetzung des Bockerers (1981) weniger als konsequente antifaschistische Kritik zu lesen ist, sondern vielmehr als zeittypisches Produkt einer Gesellschaft, die sich erst Jahre später, einer kritischeren Neubewertung ihrer Vergangenheit stellt.

Abstract

This thesis examines Franz Antel's 1981 film adaptation of the play Der Bockerer by Ulrich Becher and Peter Preses within the context of Austrian post-1945 memory culture. The starting point is the thesis that Antel's film adaptation distorts the originally decidedly anti-fascist intention of the exiled authors in favour of the myth of Austria as the 'first victim' of National Socialism, which was dominant in the Second Republic. The alternative biography written by the historian Hanja Dämon serves as the foundation. The analysis situates the film within the historical context of its time, particularly against the backdrop of a still-active discourse on victimhood and a Nazi past that has been insufficiently addressed.

Methodologically, the study draws on a narrative film-analytical approach following David Bordwell and neo-formalism, supplemented by historiographical biographical research. The focus is on a comparative analysis of two cinematic adaptations of the material: Michael Kehlmann's television drama (1963), which remains more faithful to the source material, and Franz Antel's cinema version (1981). Using selected scenes, changes in narration, characterisation and dramatic emphasis are examined and placed in relation to the respective contemporary historical context.

The findings show that Antel's film adaptation, through deliberate narrative shifts, additions and toning down, personalises and de-ideologises central political conflicts. This weakens the spirit of resistance and largely obscures the Austrian population's structural complicity. The film thus unconsciously or consciously reproduces those historical narratives that stabilised the victim myth of the Second Republic. The study concludes that the film adaptation of Bockerers (1981) should be read less as a consistent anti-fascist critique and more as a product typical of its time, reflecting a society that only years later faced up to a more critical re-evaluation of its past.

1. Einleitung……6
2. Die Suche nach einem „objektiven Sachverhalt“. Die alternative Biografie von Hanja Dämon über Franz Antel……8
2.1 Grundlegende Überlegungen der Biografieforschung……8
2.2 Der institutionalisierte Lebenslauf und der resultierende Mythos der kohärenten …… Lebensgeschichte……9
2.3 Historiografische Interpretation der Biografie……11
2.3.1 Ego Dokumente……12
2.3.2 Methodischer Zugang zu Franz Antels Biografie……13

3. Historiographische Aufarbeitung der Thematik Franz Antel und *Der Bockerer*.13
3.1 Franz Antels alternative Biografie und seine Nähe zur NSDAP……13
3.2 „Die Narren im Schnee“- Franz Antel im Interview 1939……15
3.3 Fronttheater……17
3.4 Franz Antel ein Antisemit?……19
3.5 Franz Antels filmisches Schaffen vor dem Bockerer (1981) 1949-1981 Eine Eingrenzung.20
3.6 Franz Antel und „sein Bockerer“……21
3.7 Der Bockerer……24
3.7.1 Das Laterndl in London- Die Geburtsstätte des Bockerers bzw. Herrn…… Neidningers……24
3.7.2 Das Originalstück *Der Bockerer* von 1948……26
3.7.3 Die Verfilmung des Bockerers 1963; Regie Michael Kehlmann……29
3.8 Exkurs: „Die hilflosen Antifaschisten“- Die Kontroverse um „Der Bockerer II- Österreich ist frei!“……30
3.8.1 Kontroversen um die Finanzierung von Franz Antels Projekten……32
3.9 Interpretation historiographischer Teil……33

4. Der Bockerer und seine Folgen- Geisteswissenschaftlerinnen über den Bockerer von Franz Antel (Vasant, Moser, Haider-Pregler)……33
4.1 Der Mythos von Österreich als erstem Opfer……34
4.2 Der Wechsel vom kritischen Kino zum klassischen Hollywoodkino nach Bordwell……38
4.3 Veränderungen des Bühnenplots bzw. das Hinzufügen von Episoden und Personen….40
4.3.1 Das Liebesdreieck zwischen Hansi Bockerer, Elisabeth der Hofratstochter und Gestettner dem SA Offizier- Persönliche Misere gegen Ideologie……40
4.3.2 Shebesta- Die Verkörperung des kollektiven Wahnsinns……41
4.4 Zusammenfassung der identifizierten Kritikpunkte……43
5. Reflektion der Waldheimaffäre im Kontext des damaligen österreichischen Zeitgeistes……44
5.1 Der Opfermythos in der öffentlichen Darstellung der Regierung……44
5.2 Die Waldheimaffaire als Katalysator als Neubewertung …… für die österreichische Vergangenheit……45
6. Filmanalytischer Ansatz- Narrative Analyse……48
6.1 Was ist eine Erzählung? Eine Eingrenzung……48
6.2 Narration im Fiktionalen Film……49
6.2.1 Das Ziel der Analyse- Neostrukturalismus/Neoformalismus nach Nina Heiß..49
6.2.2 David Bordwells Modell- Fabula, Syuzhets, Style……50
6.3 Der Rezipient- Die Weitergabe und das Verständnis von Informationen……52
6.3.1 Zeitlichkeit als Teil der Analyse- Zeitpunkt der Produktion……54
6.4 Analysebaukasten- Narrative Analyse……55

7. Analyse……55
7.1 Fernsehspiel und Spielfilm……55
7.1.2 Struktur der Analyse……56
7.2 Analyse……56
7.2.1 Beginn des Films……58
7.2.1.1 Kritischer Vergleich……58
7.2.2 Die Arisierung des Herrn und Frau Blau……61
7.2.2.1 Kritischer Vergleich……61
7.2.3 Widerstand gegen das Regime- Das Gespräch mit Hermann……61
7.2.3.1 Kritischer Vergleich……64
7.2.4 Gstettner und Hansi im Separee……65
7.2.4.1 Exkurs zur rechtlichen Situation der Gleichgeschlechtlichkeit…. in Österreich 1945 bis 1989……65
7.2.4.2 Kritischer Vergleich……67
7.2.5 Die Gaskammer als Motiv für die Verbrechen…….. der NS-Zeit und die Organisation der Shoah……68
7.2.5.1 Kritischer Vergleich……70
7.2.6 Die Fahne vor dem Metzgereigeschäft……72
7.2.6.1 Kritischer Vergleich……72
7.2.7 Hitler kehrt zurück……74
7.2.7.1 Kritischer Vergleich……75
7.2.8 Das Ende des Films……76
7.2.8.1 Kritischer Vergleich……77
7.3. Abschließende Betrachtung……78
8. Conclusio……79
9. Quellen……82
9.1 Onlinequellen……83
9.2 Medien……83

1. Einleitung

„Passen´s auf ich bin ein alter Nazi und stolz darauf!“ soll Franz Antel anekdotisch zu Gerhard Bronner gesagt haben, nachdem er ihm in seinem Lokal nahegelegt hatte, das er doch bitte das Wort „Saujude“ nicht verwenden solle. Diesen antisemitischen Ausdruck soll Franz Antel für Hans Weigel verwendet haben, der sich in einer kabarettistischen Nummer über Käthe Dorsch lustig gemacht haben soll, das ereignete sich 1956.

Dieser Skandal, auch wenn er die damaligen Zeitungen erreicht hat, hat dem Regisseur in seinem damaligen Ansehen kaum, bis gar nicht geschadet, die Stimmung in Österreich war noch immer eine antisemitische; auch wenn sich keiner mehr als Nationalsozialist bezeichnen wollte, oder durfte, war der Antisemitismus noch immer stark in der Bevölkerung verankert. Die Rückkehr der noch übriggebliebenen, emigrierten jüdischen Bevölkerung, wurde eher als Ärgernis interpretiert, denn als Heimkehr derer.

Herbert Lackner veröffentliche, in Zusammenarbeit mit der Historikerin Hanja Dämon, im Profil am 19.09.2021 die Titelgeschichte „Den Filmjuden auf die Finger geschaut“, die den Anstoß für diese Arbeit gegeben hat. Diese Geschichte wirft ein komplett neues Licht auf die Vergangenheit von Franz Antel, der bis zu diesem Zeitpunkt niemals mit der NSDAP in Verbindung stand. Antel machte sich in Österreich vor allem mit dem Bockerer, der heute aus einer vierteiligen Filmreihe besteht, einen Namen. Der Regisseur war in der Propagandamaschine der NSDAP tätig und inszenierte unter anderem „Fronttheater“, um die Menschen bis kurz vor Kriegsende bei Laune zu halten.

Der Bockerer steht durch seine mediale Präsenz und der Fortsetzung als Kinofilm in der Wahrnehmung der Österreicher als Figur des Widerstandes und des wachen Verstandes gegen das Gedankengut der Nationalsozialistischen Partei.

Die Figur des Bockerers ist heute vor allem in seiner filmischen Form bekannt, die Franz Antel mit Karl Merkatz in der Hauptrolle auf die Leinwand brachte. Die ursprüngliche Form der Figur wurde aber von Ulrich Becher und Peter Preses erschaffen. Das waren zwei kritische, linke Schriftsteller, die während des Zweiten Weltkrieges Hitlerdeutschland verlassen mussten, um ihrer drohenden Ermordung durch das Regime zu entgehen.

Das Theaterstück ist heute immer noch bekannt und beliebt und wird immer wieder auf verschieden Bühnen aufgeführt, von professionellen Theatern ebenso wie von Laienbühnen

wie beispielsweise vom Volkstheater in Wien oder auf der Sommerbühne in Kobersdorf im Burgenland.

Durch die neuen Erkenntnisse im September 2021 muss der Film von Franz Antel einer neuen Bewertung unterzogen werden, um zu sehen, ob er der ursprünglichen Botschaft von Becher und Preses bezüglich *Bockerer* gerecht wird, oder ob es das Gedankengut der Nationalsozialistischen Partei in eine eigentlich gegenteilige Position geschaffen hat, um die Verbrechen damaligen Verhältnisse vielleicht nicht zu verschleiern, aber die Thematik aus einer anderen, „alternativen" Ansicht zu betrachten.

Es treffen zwei fundamental verschiedene Ansichten aufeinander: die des Opportunisten Franz Antel und Vertreters von Verbreiters von nationalsozialistischem Gedankengut einerseits und die der beiden Exilschriftsteller, die gezwungen wurden aus ihrem Heimatland zu fliehen, nur um mit einer Figur aus dem Exil zurückzukehren die auf die damaligen Zustände reflektiert, andererseits.

Das Herzstück dieser Arbeit ist die Analyse zwischen den beiden Verfilmungen, die vom Theaterstück des *Bockerers* von 1948 existieren. Die Verfilmung von Franz Antel und das Fernsehspiel von 1963, das unter der Regie von Michael Kehlmann entstanden ist. Kehlmanns Film unterscheidet sich signifikant von der späteren Verfilmung vor allem durch die Länge des Films und durch das Format des Fernsehspiels, das „theaterhafter" sein darf als der Kinofilm. Das Fernsehspiel von Kehlmann hält sich fast ausschließlich an den Originaltext des Theaterstückes und nimmt keinerlei Änderungen in der Geschichte vor, was die Verfilmung von Franz Antel sehr wohl tut und dabei Sachverhalte in eine neue Position setzt.

Positionen, die teils die geistige Haltung der Bevölkerung stützen, dass Österreich das erste Opfer des Nationalsozialismus war, oder dass die damalige Zeit vielleicht doch gar nicht so schlimm gewesen sei.

Diese Arbeit ist eine Aufarbeitung der immer noch existierenden Indoktrination der Nationalsozialisten, die es bis zu einem gewissen Grad in das vermeintliche Herz des geistigen Widerstandes Österreichs geschafft hat, dem Bockerer.

2. Die Suche nach einem „objektiven Sachverhalt“-Hanja Dämons alternative Biografie über Frans Antel

Die Biografie als Literaturgattung wird immer wieder dazu verwendet oder so verstanden, dass sie eine objektive Wahrheit bergen soll, ähnlich wie bei dem dokumentarischen Film. Auch der dokumentarische Film befindet sich einem Spannungsfeld aus objektivem Sachverhalt und inszenatorischer Filmästhetik und Narration. Die Biografie Franz Antels bzw. die alternative Biografie, die von Hanja Dämon verfasst wurde, erzählen zwei grundlegend andere Geschichten. Die Biografieforschung beschäftigt sich genau mit dem Umstand, dass vermeintlich objektive Biografien von gesellschaftlichen Sachverhalten beeinflusst werden und die Gesellschaft im umgekehrten Fall ebenfalls beeinflussen.

2.1 Grundlegende Überlegungen der Biografieforschung

Das Wort Biografie setzt sich aus den griechischen Worten „bios“ (Leben) und „graphein“ (beschreiben) zusammen und wird zumeist als Lebensbeschreibung oder die Erzählung der Lebensgeschichte verstanden. Die Biografieforschung grenzt sich davon ab, dass es sich bei einer Biografie um das rein individuelle Verständnis einer Lebensgeschichte handelt und es durch die Betrachtung des Konstruktes Biografie zu generalisierbaren Aussagen über die Gesellschaft kommt.[1]

„Nicht mehr die durch Geburt zugewiesene Zugehörigkeit zu einem Kollektiv – Herkunft und Stand – bestimmen schicksalhaft den Lebenslauf, sondern der Lebenslauf wird unter Einfluss von Rechten, Pflichten, Institutionen, Normen und Normierungen und Möglichkeiten des biographischen Handelns hervorgebracht.“[2]

Die Biografie ist eine Narration, die man über sich selbst erzeugt und das zu erzeugende Subjekt benötigt dann eine Orientierung und einen Halt in der Wirklichkeit, um diese Narration über sich selbst zu erzeugen. Der_Die Beschreibende benötigt eine Orientierung wie ein „normales“ Leben verläuft, um sich dort orientieren zu können. Im Interesse des Forschungsgegenstandes soll nun nachvollzogen werden, wie die Biograf_innen diese gesellschaftlichen Diskurse und Rahmenbedingen verarbeiten und modifizieren.[3]

[1]Vgl. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabeth, „Einleitung: Ein Handbuch der Biographieforschung“, *Handbuch Biographieforschung,* hg. v. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabet, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 3
[2]Ebd.
[3]Vgl. Ebd. S. 4

Martin Kohli hatte in den 1980er Jahren den institutionalisierten Lebenslauf auf die empirische Beobachtung eingegrenzt, der sich in drei Teile gliedert, die sogenannte Normalbiografie. Sie gliedert sich in folgende drei Lebensphasen: Vorbereitungs-, Aktivitäts- und Ruhephase.[4] Auch wenn das Modell nicht alle Lebensmöglichkeiten abdeckt, weil es sich vor allem an dem weißen männlichen Alleinverdiener orientiert, gilt es immer noch als Orientierungspunkt, wenn es um die Gestaltung einer Biografie geht.[5]

„Das Selbst ist zum Unternehmen geworden und damit werden die einzelnen Bio-graf_innen ökonomischen Verwertungsinteressen und Machtdispositiven unterworfen, sie werden zu Unternehmer_innen ihrer selbst und die biografischen Erzählungen zum Ausdruck des unternehmerischen Selbst“[6]

Die Aufgabe, die sich stellt, wenn man Biografieforschung betreibt, ist den Zugriff auf die sozialen Verhältnisse zu gewinnen, die interpretativ von den Menschen in ihren Deutungshorizonten erzeugt werden und über das singuläre Erzeugnis einer niedergeschriebenen Lebensrealität zu blicken. Das Ziel sollte es sein die verschiedenen Deutungssysteme zu interpretieren und die realen Lebenssysteme und die Wechselwirkung der Biografie zur Gesellschaft in Verbindung zu setzen.[7]

2.2 Der institutionalisierte Lebenslauf und der resultierende Mythos der kohärenten Lebensgeschichte

In der Wahrnehmung hat die Lebensgeschichte bzw. die Biografie eine aussagekräftige Glaubhaftigkeit, obwohl der Lebenslauf selbst ein Produkt der Moderne ist. Der moderne institutionalisierte Lebenslauf reagiert auf die standardisierte Lebenssituation der Menschen. In einer Zeit, in der immer mehr der persönliche Individualismus herausgekehrt wird, aber auf der anderen Seite die Arbeitsmarktgesellschaft und die bürokratischen Zentralstaaten immer mehr zur Passform für den Lebensweg gemacht werden. Die staatlichen bürokratischen Regeln und die Alterssicherungssysteme beeinflussen den als Standard angesehen Lebenslauf.[8] Kohli postuliert hierbei, dass zunächst die Phase der Vorbereitung stattfindet, in

[4]Vgl. Sackmann Richard*, Lebenslaufanalyse und Biografieforschung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 19

[5]Vgl. Lutz, *„Einleitung: Ein Handbuch der Biographieforschung“*, S. 4
[6]Ebd. S. 4
[7]Vgl. Ebd. S. 5
[8]Vgl. Sackmann*, Lebenslaufanalyse und Biografieforschung*, S. 19

der sich das Individuum auf den Arbeitsmarkt vorbereitet mit intellektueller Bildung. Im mittleren Teil befindet sich die Institution des Arbeitsmarktes, er ist zugleich auch der zentrale Punkt des Lebenslaufes und der Lebenslauf endet im höheren Alter und der Ruhephase. Eine solche Standardisierung der Lebenswege stellt sich spät für die Masse der Bevölkerung ein, da die Schulpflicht als solche erst im 19. Jahrhundert für alle Schichten der Bevölkerung greifbar wird.[9]

Kohli geht davon aus, dass der Lebenslauf für das Individuum als Institution gilt und es so regulierend in diesen Bahnen hält. Ob die Individuen ihr Leben genau nach diesem Schema planen, ist umstritten da es zu viele Ungenauigkeiten und Variablen gibt. Andere Teile der Theorie des dreigeteilten Lebenslaufes sind allerdings wissenschaftlich anerkannt, wie, dass es in modernen Gesellschaften Orientierungsgrenzen gibt, wie zum Beispiel das Schuleintrittsalter oder Pensionsantrittsalter, die diese Struktur hervorbringen.[10] Er geht weiter davon aus, dass der Lebenslauf gesellschaftliche Funktionen erfüllt, so trage er zu sozialen Kontrollen bei, wie beispielsweise bei der Einführung der Rente, um die Nachfolge der Arbeiterschaft zu sichern.[11]

In dieser Standardisierung finden sich die Geschichten der Biograf_innen wieder: „Das Individuum gilt als Träger des Lebenslaufs (Individualisierung), es bildet zugleich lebensweltliche Horizonte zur Gestaltung des Lebenslaufs in seiner Reihenfolge aus (Biografiesierung).“[12]

Aus dieser „normal Biografie“ erwächst der Anspruch an eine kohärente Lebensgeschichte, die auch eine gewisse Glaubwürdigkeit mit sich bringt. Bourdieu geht in seinem Text „Die biografische Illusion“ genauer auf diesen Umstand ein. Er meint, dass sich der Begriff der Lebensgeschichte als „common sense“ Begriff in das wissenschaftliche Universum eingeschlichen und sich dort als akzeptierte Größe etabliert hat. Es wird eine Philosophie der Geschichte akzeptiert, die einem bestimmten, immer gleichen Muster folgt, der immer gleichen Abfolge von historischen Ereignissen folgen. Bourdieu meint, dass es sich in den gleichen Mustern wie eine Romanerzählung bewegt. Es sei vor allem eines, eine Erzählung.[13]

[9] Vgl. Ebd. S. 20
[10] Vgl. Ebd. S. 21
[11] Vgl. Ebd.
[12] Ebd.
[13] Vgl. Bourdieu Pierre, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, hg. v. Hella Beister, Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 304

Wenn man die empirische Arbeit Kohlis bedenkt, so verneint Bourdieu nicht, dass diese Struktur eines etablierten Lebenslaufes existiert, sondern dass diese Struktur durch biografische Erzählungen aufgefüllt wird und dass Lebensgeschichten niemals streng kohärent linear erzählt werden.[14]

„Die biographische [sic] oder autobiographische [sic] Erzählung, etwa die des Befragten, der sich vor einem Interviewer „ausspricht", breitet Ereignisse aus, die, ohne daß immer und in allen Fällen die chronologische Reihenfolge strikt eingehalten wird (wer jemals Lebensgeschichten erhoben hat, weiß, daß die Befragten streng kalendarisch gesehen ständig den Faden verlieren) […]"[15]

In diesem Fall sei es die besondere Beziehung zwischen dem Interviewer und dem Erzähler der Lebensgeschichten die beiderseits in einem „Postulat des Sinns der Existenz" versuchen diese Art der Lebensgeschichte zu erzeugen und darin einen Sinn zu finden.[16] Es sei eine rhetorische Illusion, eine gemeinsame Vorstellung von Existenz, die von einer literarischen Tradition verstärkt wurde.[17] Bourdieu attestiert den Biografieforscher_innen einen zu engen Blick auf den komplexen Sachverhalt einer Lebensgeschichte und vergleicht sie mit einer U-Bahn Fahrt, die auch aus einer Aneinanderreihung von Stationen besteht, man aber nicht den Hintergrund von Stationen und die Struktur des Netzes berücksichtigt hat.[18]

Die Lebensgeschichte an sich mag als Untersuchungsgenstand Schwächen unterliegen; so denke ich, ist es an der Schnittstelle von Bourdieu und Kohli anzuknüpfen und die Lebensgeschichte zwar als empirisch zu betrachten, allerdings muss es in der Interpretation dazu führen, den Hintergrund miteinzubeziehen, um ein möglichst klares Verständnis über die Auswirkung einer Biografie zu ziehen.

2.3 Historiographische Interpretation der Biografie

Die historisch kritische Biografieforschung, zieht nicht nur den verschriftlichen Gegenstand der Lebensgeschichte zu Rate, sondern auch die historisch-kulturellen Rahmenbedingungen, in denen der_die Befragte sozialisiert wurde. Es geht um den Zusammenhang mit historischen Prozessen und den geschichtlichen Ereignissen, um diese Biografie vollumfänglich zu

[14]Vgl. Ebd. S. 304
[15]Ebd.
[16]Vgl. Ebd. S. 304
[17]Vgl. Ebd. S. 305
[18]Vgl. Ebd. S. 309

umfassen.[19] Das bedeutet auch vorherrschende Diskurse und die Wirkung kollektiver Gedächtnisstrukturen auf die Perspektive der erzählenden Person in Betracht zu ziehen.[20]

In diesem Zusammenhang arbeitet die historiografische Biografieforschung an der Schnittstelle der Oral History und somit auch der Zeitgeschichte. Der Anspruch auf einen zeitgeschichtlichen Ansatz, sowie Glaubwürdigkeit wird vor allem dadurch unterstützt, dass lebensgeschichtliche Interviews als Datenmaterial verwendet bzw. noch lebende Zeugen befragt werden können.[21] Unter diesem Etikett der in Oral History zusammengefassten Ansätze, werden der lebensgeschichtliche Zusammenhang und die geschichtlichen Interessensbereiche miteinander behandelt.[22]

Durch die Rekonstruktion des Erlebens und die Perspektiven der Vergangenheit, gilt es als Forscher_in auch herauszufinden, wie heute in der Gegenwart mit der Vergangenheit umgegangen wird und wie sie die heutige Lebenswirklichkeit beeinflusst.[23]

2.3.1 Ego Dokumente

In diesem historiographischen Kontext werden in der Forschung biografische Interviews unter dem Namen „Ego Dokumente“ behandelt. In der soziologischen Forschung versteht man darunter, selbst erhobene mündliche Quellen, die in der Regel aus narrativen Interviews bestehen. Im engeren Sinne geht es um Selbstzeugnisse und Dokumente, in denen die Personen freiwillig und vorsätzlich Auskunft über sich geben. In der Form von Autobiografien, Memoiren, Tagebüchern, Reiseberichten. Es ist aber umstritten ob nicht auch andere schriftliche Quellen in Betracht gezogen werden können, wenn sie in einem persönlichen Rahmen stattfinden.[24]

Diese Ego Dokumente werden in der Forschung unterschiedlich ausgewertet, sie dienen unter anderem als zusätzliche Informationsquelle um biographische Interpretationen vorzunehmen, indem die zusätzlichen Informationen zur Lebensgeschichte herangezogen

[19]Vgl. Rosenthal Gabriele, Worm Anne, „Geschichtswissenschaft/ Oral History und Biographieforschung“, *Handbuch Biographieforschung,* hg. v. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabeth, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 152
[20]Vgl. Ebd.
[21]Vgl. Ebd. S. 153
[22]Vgl. Ebd.
[23]Vgl. Ebd. 155
[24]Miethe Ingrid, Laak van Jeanette, „Oral, History Ego- Dokumente und Biographieforschung: Methodische Differenzen und Kompatibilitäten“, *Handbuch Biographieforschung,* hg. v. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabeth, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 588

werden können. Auch können diese Dokumente zur Untermauerung von theoretisch relevanten Thesen dienen, wie zum Beispiel in der Studie von Schiebel und Robel, die versuchen die Entstehung des historischen Bewusstseins nachzuzeichnen.[25]

Diese Dokumente stellen in der Regel keine spontanen Äußerungen dar, sondern sie werden nachdem, sie selbst verfasst wurden, noch einmal korrigiert und umgeschrieben, auch Versprecher und Abbrüche finden in solchen Dokumenten keinen Platz. So ist es ungleich schwieriger den verborgenen Sinn einer solchen Schrift zu entschlüsseln und wieder zu entdecken.[26]

2.3.2 Methodischer Zugang zu Franz Antels Biografie

In dem folgenden Kapitel sollen die Autobiografien von Franz Antel, die er zusammen mit Peter Orthofer verfasst hat, als Selbstzeugnis angesehen werden. Auch das verwendete Interview „Narren im Schnee“ wird in diesem Zusammenhang in den Korpus der „Ego Dokumente“ eingebettet und als Untersuchungsgegenstand verwendet werden. Anhand dieser historiografischen Daten, der gesellschaftlichen Struktur und der alternativen Biografie von Hanja Dämon wird versucht, einen interdisziplinären historischen Sachverhalt darzustellen und dessen Auswirkung auf das künstlerische Schaffen des Regisseurs insbesondere in Bezug auf die Verfilmung des Bockerers zu reflektieren.

3. Historiographische Aufarbeitung der Thematik Franz Antel und der Bockerer

3.1 Franz Antels alternative Biografie und seine Nähe zur NSDAP

Am 19. September 2021 brachte das Profil die Titelgeschichte „Den Filmjuden auf die Finger geschaut“ heraus. Sie behandelte die neuen Erkenntnisse, die die Historikerin Hanja Dämon über den österreichischen Regisseur herausgefunden hatte. Die Titelgeschichte zeigt die Geschichte eines Opportunisten, der sich durch den Zweiten Weltkrieg gemogelt hatte und nur durch Glück der Entnazifizierung und dessen Konsequenzen entkam.[27]

Franz Antel stirbt 2007 mit 94 Jahren im Seniorenheim, er hat ein langes „pralles“ Leben hinter sich, so wie er es selbst formulierte. Allerdings hat er sich während der NS-Zeit einige Dinge

[25]Vgl. Ebd. S. 589
[26]Vgl. Ebd. S. 590
[27]Lackner Herbert, „Den Filmjuden auf die Finger schauen“, *Profil 21.09.2021*, S. 48

zu Schulden kommen lassen, die sich im Nachhinein nicht mehr leugnen lassen, auch wenn Antel selbst sich meistens als unpolitischen Menschen bezeichnete.[28]

Franz Antel wird am 28. Juni 1913 als Sohn eines Beamten der K.u.K. Post- und Telegraphenverwaltung geboren. Sein Vater wollte, dass er Beamter würde, laut eigener Angabe wollte er aber Filmregisseur werden.[29] Ein Problem bei Franz Antels Vergangenheit sind seine Autobiografien, die er mit Peter Orthofer verfasst hat. Es gibt zwei Versionen seiner Autobiografie „Großaufnahme. Verdreht, verliebt, mein Leben" und „Verdreht, verliebt, mein Leben", beide Bücher sind im Amalthea Verlag erschienen und basieren auf Tonbändern, die Franz Antel eingesprochen hat. Seine Darstellung der Dinge ist immer anekdotisch und widerspricht sich. Was sich allerdings ableiten lässt, sind die Werte, die Antel in seinen Geschichten und seinen Aussagen verkörpert. Es gibt noch keine wissenschaftlich fundierte Biografie, aber einen gut recherchierten Einblick in das „echte Leben" von Franz Antel recherchiert von Hanja Dämon, einer Historikerin.

Es ist im Nachhinein allerdings schwer zu verstehen, dass man diese Sachverhalte nicht schon in der Vergangenheit genauer untersucht hat, wenn man die Autobiografie von Franz Antel liest, wo sich schon ein paar Anhaltspunkte für diese opportune Lebensweise finden lassen.

Zwar distanziert Antel sich in seiner Biografie manchmal von dem Gedankengut der NSDAP:

„Und obgleich gerade die Berliner mit ihrem hellen Mutterwitz und ihrem Hang zur ironischen Distanz dem Führer nie so blindlings folgten wie der Rest der Landsleute, war auch die Reichshauptstadt vom braunen Ungeist in Mitleidenschaft gezogen."[30]

Nur um einen Absatz später das Regime der NSDAP für seine Möglichkeiten für Filmschaffende zu loben:

„Doch für jemanden der frisch aus Wien kam, hatte Berlin noch eine Menge Faszinierendes zu bieten. Ganz besonders für einen vom Film, denn die Kunstsparte hatte sich das Regime besonders angenommen, sie ließ sich am besten zu Propagandazwecken benützen und wurde deshalb großzügig gefördert. Und welcher Künstler dachte schon in erster Linie an den Propagandazweck? Wichtig war für uns es wurde produziert!"[31]

[28]Vgl. Ebd. S. 49
[29]Vgl. https://www.antel-filmarchiv.at/franz-antel/autobiografisches/ 24.11.2022
[30]Antel Franz, Orthofer Peter, *Verdreht, verliebt, mein Leben,* Wien: Amalthea 2001, S. 18
[31]Ebd. S. 18

Zeitlich passt es zu der alternativen Biografie die Hanja Dämon im Profilartikel beschreibt. Franz Antel taucht erstmals 1936 in Deutschland, Berlin auf und behauptet er sei schon 1933 der NSDAP beigetreten und werde in Österreich politisch verfolgt.[32]

Er sei außerdem zwei Mal, zwei Wochen im Gefängnis gesessen, weil er versucht habe „Parteigenossen beim Theater zu beschäftigen" und auch im Sinne der Partei Aufführungen zu machen. So viel entnimm Dämon einem Antrag auf Asyl in Deutschland, der in Deutschland bewilligt wurde.[33]

Antel in seinem Asylantrag:

„Er habe als Leiter der Filmzelle […] versucht und auch nachweislich gemacht: Parteigenossen im Film zu beschäftigen, reichdeutsche Filme überwacht, Theaterveranstaltungen zugunsten versch. Bezirksgruppen veranstaltet."[34]

Antel wird deutscher Staatsbürger und bleibt das bis 1960 unbemerkt. Erst als das österreichische Außenministerium in Israel interveniert, weil sie den Film „Der Kongress tanzt" nicht zeigen wollen, weil sie Franz Antel für einen Antisemit halten, fällt dies den Behörden auf. Er muss seine Staatsbürgerschaft in Österreich neu beantragen und wird nur aufgrund seiner Bekanntheit und seinen „Diensten für die Republik" schnell wieder eingebürgert[35]

3.2 „Die Narren im Schnee"- Franz Antel im Interview 1939

Franz Antel scheint immer das zu sagen, was ihm gerade den meisten Erfolg bringen würde. So schreibt er über seine Zeit, als er für den Film „Narren im Schnee" Produktionsleiter war, auf zwei verschiedene Arten, je nachdem für welches Publikum die jeweilige Aussage gedacht sein mochte. So steht in seiner Autobiografie:

„[…] Der Streifen hieß „Narren im Schnee" – führte mich zu Außenaufnahmen nach Südtirol. [..] Alles lief wunderbar. Nur mittendrinn wurde ich wieder einmal erinnert, daß über dieser Zeit eine politische dunkle Wolke lag: Am 13 März 1938 kam es zum Anschluß. Hitler hatte sich über Nacht ganz Österreich angeeignet, und die übrige Welt blickte betreten zur Seite. Jetzt war ich Deutscher und das hatte ich eigentlich gar nicht gewollt."[36]

[32] Vgl. Lackner, „Den Filmjuden", S. 51
[33]Vgl. Ebd.
[34]Dämon Hanja,„Franz Antel: Alter Kämpfer, Widerstandskämpfer, Nazi Opfer*", Jahrbuch Verein für Geschichte der Stadt Wien*, hg. v. Pils Susanne Claudine, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 2021, S. 15
[35]Vgl. Verein der Geschichte der Stadt Wien, Franz Antels NS Vergangenheit und seine Entnazifzierung in der Nachkriegszeit, https://www.youtube.com/watch?v=4HdirNUoIAo 24.11.2022 (41:31- 43:10)
[36]Antel, Orthofer, *Verdreht, Verliebt,* S. 19

Diese Aussage steht im Gegensatz zu dem Asylantrag, den Franz Antel 1936 in Deutschland wegen „politischer Verfolgung“ eingereicht hatte. Es gibt auch ein Interview, das Antel 1939 in der Zeitschrift „Mein Film in Wien“ gegeben hatte und er sich dabei äußerst positiv über den sogenannten Anschluss in Wien bei den Dreharbeiten zu „Narren im Schnee“ geäußert hatte:

„Ein ergreifender Höhepunkt des Erlebens dieser schon durch die Zusammenarbeit verbundenen Menschen war der 13 März 1938. Zuerst die Spannung, nur bruchweise Nachrichten, waren doch unter uns außer mir sechs Flüchtlinge, die das System von ihrer Heimat getrennt hatte. […] Nun hörten sie durch den Funk von den Ereignissen, ließen Aufnahmen, Aufnahmen sein und sausten noch in der gleichen Nacht herab, um dann mit meiner Erlaubnis nach Innsbruck sofort nach Innsbruck aufzubrechen, den Einmarsch der Deutschen nun wiedergewonnen Heimat mitzuerleben. Zwei Tage lang feierten wir fassungslos vor Freude, nachher gab es unter den fünfundfünfzig nur eine einzige Familie, in der das „Sie“, vom Star bis zur letzten Hilfskraft unbekannt war.“[37]

Natürlich muss man diesen Artikel mit der Brille seiner Zeit lesen, wo Übertreibung und Lob gegenüber dem Nationalsozialistischem Regime an der Tagesordnung standen, dennoch stehen hier zwei Aussagen von dem gleichen Menschen getroffen, im direkten Kontrast.

Es sind die Aussagen die Franz Antel nebenbei trifft, die ihn Ideologisch in ein merkwürdiges Licht rücken:

„Ich nahm also aus Grund dieser und natürlich rein technischem und vor allem gefühlsmäßigen Voraussetzungen in Bedacht meinen Stab aus Ostmärkern aufzubauen […]“[38]

Antel selbst war aber geborener Wiener und distanziert sich hier in diesem Artikel davon das er jemals Österreicher war und biedert sich so dem deutschen Reich an. Doch auch die Verunglimpfung des jüdischen Volkes hat Platz in dem Artikel über die „Narren im Schnee“.

„Der Regieassistent war der Ostmärker Franz M. Loidl, ein vorbildlicher Kameramann, der hier übrigens während der Systemzeit den hier herrschenden Filmjuden so scharf auf die Finger geschaut hat, als dies nur möglich war.“[39]

Franz Antel stellt sich in diesem Interview von 1939 über den Film als der reichstreuste Bürger überhaupt dar. Selbst an den „herrschenden Filmjuden“ wird sich abgearbeitet und er verwendet das Vokabular der Nationalsozialisten, wie die Systemzeit, die Zeit, die vor den

[37]Siemerling Walter, „Die Vorarbeit zu einem Film. Das Fest in den Bergen. Jagd nach Toby Wörndle, Gespräch mit Produktionsleiter Franz Antel“, *Mein Film in Wien. Illustrierte Film und Kinorundschau* 668, 1939, S. 19
[38]Ebd. S.17
[39]Ebd. S. 18

Nationalsozialisten war. Er begrüßt den Einmarsch der Partei in Österreich, indem sie die Filmproduktion stilllegen und zwei Tage lang feiern.[40]

Er selbst bezeichnet sich nicht als gebürtigen Ostmärker, sondern lässt diesen Teil einfach weg, sondern betont das die Ostmärker, die dort heimisch sind (in diesem Fall Tirol), sich besser an das Klima angepasst haben und er deshalb einen Stab aus „ostmärkischen Mitarbeitern" aufgebaut habe.[41]

Wo Franz Antel hier in diesem Interview zwei bis drei Seiten braucht, um jede Kleinigkeit dieser Produktion zu beschreiben, wird sie in seiner offiziellen Biografie von 2001 nur als kleine Fußnote abgetan. Es wird hier aber nur von einer „politischen dunklen Wolke" gesprochen die über der Produktion lag.[42]

„Ich selbst machte es mir in jenen Tagen noch ziemlich leicht. Ich verdrängte einfach, so gut es ging, alles was mit Politik zu tun hatte. […] Gewiß war das sehr egoistisch. Aber rückblickend – wohl auch das Gescheiteste, was ich hätte tun können."[43]

Antel beschreibt hier seine Tage nach der Produktion „Narren im Schnee"[44], hier aber ohne Freudentaumel, er habe ganz einfach die Politik ignoriert.

3.3 Fronttheater

In den ersten Kriegsjahren produziert Antel weiter Filme, etwa „Meine Tochter in Wien" wo man Hans Moser in der Hauptrolle sehen konnte. Später wurde Antel tatsächlich zur deutschen Wehrmacht einberufen.[45] Er erhielt den Dienstgrad „Sonderführer Z" und konnte somit seine Kenntnisse aus seinem Privatleben beim Militär nutzbar machen, laut eigenen Aussagen war er in der Propagandakompanie dafür zuständig zu unterhalten und eine Ablenkung vom Kriegsalltag zu bringen.[46]

In seiner Autobiografie findet man abenteuerliche Geschichten über die Kriegszeit, die nicht mit der Realität zusammenpassen wollen und die den Blick auf den realen Verlauf dieser Zeit verschleiern.

[40]Vgl. Ebd. S. 17
[41]Vgl. Ebd.
[42]Vgl. Antel, Orthofer, *Verdreht, verlieb*t, S. 19
[43]Ebd. S. 20
[44]Vgl. Ebd. S. 20
[45]Vgl. Lackner, „Den Filmjuden", S. 51
[46]Vgl. Dämon, „Franz Antel: Alter Kämpfer", S. 10

„Jedenfalls erwies ich mich trotz meiner Eskapaden als Muster der Pflichterfüllung und wurde weiterhin mit wichtigen Aufgaben betraut: Franz Antel James Bond an der Balkanfront!“[47]

Im Jahr 1944 gastierte Antel auf verschieden Bühnen in Österreich, um mit dem Stück „Wir mixen gute Laune“ Stimmung für die Nationalsozialisten zu machen.[48] Er machte dieses Stück aus seiner Funktion als Truppenbetreuer der Frontbühne einer Panzerarmee heraus.[49]

Gegen Ende des Krieges sitzt Franz Antel im Gefängnis der Nationalsozialisten, was ihn letztendlich den Entnazifizierungsprozess unbeschadet überstehen lässt, weil er behauptet, er habe aufgrund von Widerstand im Gefängnis gesessen. Wahrscheinlicher ist aber, dass er Wehrmachtsbenzin auf eigene Rechnung verkauft oder verfahren hatte.[50] Antel behauptete er habe eine mehrmonatige Haftstrafe in der Hermanngasse 7 in Wien absolviert, auch wegen „wehrkraftzersetzenden Aussagen“. Dieses Gefängnis diente aber in erster Linie nur als Übergang zu einem anderen Gefängnis, so der Historiker Lichtenwagner. Auch im Archiv der DÖW (Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands) lassen sich keine weiteren Informationen darüber finden.[51]

Antel selbst führt zu seiner Verteidigung an, dass er Mitglied des *„Antifaschistischen Verbandes ehemaliger politscher Wehrmachtshäfltinge“* gewesen sei, der von 1946 bis 1951 existierte. Der Präsident dieses Vereins allerdings Alfred Coreth zu Coredo, der Antels Mitgliedschaft bezeugte, hatte allerdings selbst Probleme damit seinen Häftlingsstatus einwandfrei zu bezeugen und seinen Namen von der Liste dokumentationspflichtiger Nationalsozialisten fernzuhalten.[52] Außerdem führte er einen Bund namens „Bund der demokratischen Freiheitskämpfer“ an. Ein ÖVP-naher Verein, dem er schon 1943 beigetreten sein will, der aber offiziell erst seit 1946 existiert. Der Bund wurde aber schon 1948 wieder aufgelöst, da:[53]

„[…] dieser keine beschlussfähige Bundesleitung mehr hatte aufgrund von Uneinigkeiten in der Vereinsleitung in der Frage, ob der Verein überparteilich weiter oder in die ÖVP überführt werden sollte und dass der Bund aus diesem Grund aufgelöst werden sollte.“

[47]Antel, Orthofer*, Verdreht, verliebt*, S. 30
[48]Vgl. Lackner, „Den Filmjuden“, S. 51
[49]Vgl. Dämon, „Franz Antel: Alter Kämpfer“, S.7
[50]Vgl. Ebd.
[51]Vgl. Ebd. S. 10
[52]Vgl. Ebd. S. 12
[53]Vgl. Ebd. S 13

Die Historikerin Hanja Dämon, ist sich sicher, dass Franz Antel eine gewisse Nähe zur NSDAP hatte, aber nicht gesichert ist, ob er wirklich Mitglied der Partei war. Ihre Archivrecherche im Bundesarchiv Berlin belegt einen Mitgliedsausweis Antels, der aber nur vorgelegt wurde, um seiner Ansicht nach zu beweisen, dass er Mitglied der Partei war. Auf dieser Karte sind Mahnungen der „Reichsfachschaft Film“ vermerkt, sowie die Anmerkung das er Felle nicht verzollt haben soll. Die Historikerin kommt aber zu dem Schluss, dass es keine aussagekräftige Mitgliedskarte sei, weil sie nur schlampig geführt wurde.[54]

3.4 Franz Antel ein Antisemit?

Franz Antels fragwürdige Haltung zum Antisemitismus hatte das Verbot seines Filmes „Der Kongress tanzt“ wieder angefacht und auch zur Aufdeckung geführt, dass er immer noch deutscher Staatsbürger war. Er hatte auch eine führende Rolle bei der Käthe Dorsch Affäre inne, wo Franz Antel zu Hans Weigl in Gerhad Bronners Lokal „Saujud“ gesagt haben soll und „er wäre ein „alter Nazi“ und stolz darauf.[55] Auch gibt es andere Berichte, in denen Franz Antel antisemitische Äußerungen getätigt haben soll. So berichtet die Schauspielerin und Sängerin Heidi Brühl darüber, dass Antel in der Gegenwart ihres Vaters, dessen Mutter Jüdin, laut gesagt haben soll „der Hitler habe noch gar nicht genug Juden umgebracht.“[56] Auch Friedrich Torberg, der ja indirekt den Bockerer miterfunden hat, sprach sich dagegen aus den jüdischen Fußballverein Brith Hakoah gegen den Fußballclub Vienna antreten zu lassen, weil Franz Antel dessen Präsident war.[57]

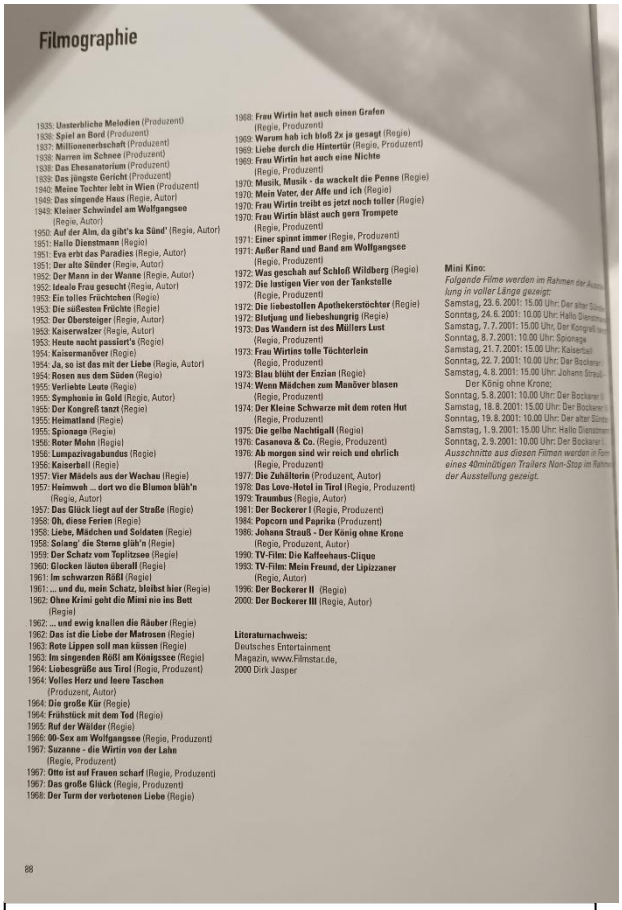
Es ergibt sich ein verwirrendes Bild über diesen Abschnitt in Antels Leben. Man begegnet einem Mann, der sich immer nach dem herrschenden politischen System ausgerichtet hat, welches ihm die meisten Vorteile gebracht hat. Es ist schwer zu beurteilen, ob Antel Regimetreue betrieben hat, ein Antisemit war oder ob er einfach nur Filme und Theater machen wollte. Fakt ist, dass er 1936 deutscher Staatsbürger wurde und es bis 1960 auch blieb. Seine Autobiografie widerspricht dem, was er zu dieser Zeit gemacht hat. Hinzu kommt, dass das Interview voll von der Ideologie der NSDAP ist und Antel dem Regime dort auch imponieren will und fast vor Lob über den Einmarsch der Partei in Österreich platzt.

[54]Vgl. Verein der Geschichte, (43:34- 45:08)
[55]Vgl. Dämon, „Franz Antel: Alter Kämpfer“, S. 21
[56]Vgl. Ebd. S. 22
[57]Vgl. Ebd.

Es ergibt sich das Bild eines Opportunisten mit dem unguten Beigeschmack, dass gerade der einen der sensibelsten Theaterstoffe der österreichischen Nachkriegsgeschichte auf die große Leinwand gebracht hat, den Bockerer.

3.5 Franz Antels filmisches Schaffen vor dem Bockerer (1981) 1949- 1981 Eine Eingrenzung

Als Franz Antel den Bockerer dreht war er bereits 68 Jahre alt und hatte bereits sehr viele auch erfolgreiche Filme produziert und bei den meisten auch Regie geführt. Von 1949 bis 1981 kommt auf er eine Zahl von über 70 Filmen.[58]



Filmographie

1935: **Unsterbliche Melodien** (Produzent)
1938: **Spiel an Bord** (Produzent)
1937: **Millionenerbschaft** (Produzent)
1938: **Narren im Schnee** (Produzent)
1938: **Das Ehesanatorium** (Produzent)
1939: **Das jüngste Gericht** (Produzent)
1940: **Meine Tochter lebt in Wien** (Produzent)
1949: **Das singende Haus** (Regie, Autor)
1949: **Kleiner Schwindel am Wolfgangsee** (Regie, Autor)
1950: **Auf der Alm, da gibt's ka Sünd'** (Regie, Autor)
1951: **Hallo Dienstmann** (Regie)
1951: **Eva erbt das Paradies** (Regie, Autor)
1951: **Der alte Sünder** (Regie, Autor)
1952: **Der Mann in der Wanne** (Regie, Autor)
1952: **Ideale Frau gesucht** (Regie, Autor)
1953: **Ein tolles Früchtchen** (Regie)
1953: **Die süßesten Früchte** (Regie)
1953: **Der Obersteiger** (Regie, Autor)
1953: **Kaiserwalzer** (Regie, Autor)
1953: **Heute nacht passiert's** (Regie)
1954: **Kaisermanöver** (Regie)
1954: **Ja, so ist das mit der Liebe** (Regie, Autor)
1954: **Rosen aus dem Süden** (Regie)
1955: **Verliebte Leute** (Regie)
1955: **Symphonie in Gold** (Regie, Autor)
1955: **Der Kongreß tanzt** (Regie)
1955: **Heimatland** (Regie)
1955: **Spionage** (Regie)
1956: **Roter Mohn** (Regie)
1956: **Lumpazivagabundus** (Regie)
1956: **Kaiserball** (Regie)
1957: **Vier Mädels aus der Wachau** (Regie)
1957: **Heimweh ... dort wo die Blumen blüh'n** (Regie, Autor)
1957: **Das Glück liegt auf der Straße** (Regie)
1958: **Oh, diese Ferien** (Regie)
1958: **Liebe, Mädchen und Soldaten** (Regie)
1958: **Solang' die Sterne glüh'n** (Regie)
1959: **Der Schatz vom Toplitzsee** (Regie)
1960: **Glocken läuten überall** (Regie)
1961: **Im schwarzen Rößl** (Regie)
1961: **... und du, mein Schatz, bleibst hier** (Regie)
1962: **Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett** (Regie)
1962: **... und ewig knallen die Räuber** (Regie)
1962: **Das ist die Liebe der Matrosen** (Regie)
1963: **Rote Lippen soll man küssen** (Regie)
1963: **Im singenden Rößl am Königssee** (Regie)
1964: **Liebesgrüße aus Tirol** (Regie, Produzent)
1964: **Volles Herz und leere Taschen** (Produzent, Autor)
1964: **Die große Kür** (Regie)
1964: **Frühstück mit dem Tod** (Regie)
1965: **Ruf der Wälder** (Regie)
1966: **00-Sex am Wolfgangsee** (Regie, Produzent)
1967: **Suzanne - die Wirtin von der Lahn** (Regie, Produzent)
1967: **Otto ist auf Frauen scharf** (Regie, Produzent)
1967: **Das große Glück** (Regie, Produzent)
1968: **Der Turm der verbotenen Liebe** (Regie)
1968: **Frau Wirtin hat auch einen Grafen** (Regie, Produzent)
1969: **Warum hab ich bloß 2x ja gesagt** (Regie)
1969: **Liebe durch die Hintertür** (Regie, Produzent)
1969: **Frau Wirtin hat auch eine Nichte** (Regie, Produzent)
1970: **Musik, Musik - da wackelt die Penne** (Regie)
1970: **Mein Vater, der Affe und ich** (Regie)
1970: **Frau Wirtin treibt es jetzt noch toller** (Regie)
1970: **Frau Wirtin bläst auch gern Trompete** (Regie, Produzent)
1971: **Einer spinnt immer** (Regie, Produzent)
1971: **Außer Rand und Band am Wolfgangsee** (Regie, Produzent)
1972: **Was geschah auf Schloß Wildberg** (Regie)
1972: **Die lustigen Vier von der Tankstelle** (Regie, Produzent)
1972: **Die liebestollen Apothekerstöchter** (Regie)
1972: **Blutjung und liebeshungrig** (Regie)
1973: **Das Wandern ist des Müllers Lust** (Regie, Produzent)
1973: **Frau Wirtins tolle Töchterlein** (Regie, Produzent)
1973: **Blau blüht der Enzian** (Regie)
1974: **Wenn Mädchen zum Manöver blasen** (Regie, Produzent)
1974: **Der Kleine Schwarze mit dem roten Hut** (Regie, Produzent)
1975: **Die gelbe Nachtigall** (Regie)
1976: **Casanova & Co.** (Regie, Produzent)
1976: **Ab morgen sind wir reich und ehrlich** (Regie, Produzent)
1977: **Die Zuhälterin** (Produzent, Autor)
1978: **Das Love-Hotel in Tirol** (Regie, Produzent)
1979: **Traumbus** (Regie, Autor)
1981: **Der Bockerer I** (Regie, Produzent)
1984: **Popcorn und Paprika** (Produzent)
1986: **Johanna Strauß - Der König ohne Krone** (Regie, Produzent, Autor)
1990: **TV-Film: Die Kaffeehaus-Clique**
1993: **TV-Film: Mein Freund, der Lipizzaner** (Regie, Autor)
1996: **Der Bockerer II** (Regie)
2000: **Der Bockerer III** (Regie, Autor)

Literaturnachweis:
Deutsches Entertainment Magazin, www.Filmstar.de, 2000 Dirk Jasper

Mini Kino:
Folgende Filme werden im Rahmen der Ausstellung in voller Länge gezeigt:
Samstag, 23. 6. 2001: 15.00 Uhr: Der alter Sünder
Sonntag, 24. 6. 2001: 10.00 Uhr: Hallo Dienstmann
Samstag, 7. 7. 2001: 15.00 Uhr, Der Kongreß tanzt
Sonntag, 8. 7. 2001: 10.00 Uhr: Spionage
Samstag, 21. 7. 2001: 15.00 Uhr: Kaiserball
Sonntag, 22. 7. 2001: 10.00 Uhr: Der Bockerer
Samstag, 4. 8. 2001: 15.00 Uhr: Johann Strauß, Der König ohne Krone;
Sonntag, 5. 8. 2001: 10.00 Uhr: Der Bockerer I
Samstag, 18. 8. 2001: 15.00 Uhr: Der Bockerer II
Sonntag, 19. 8. 2001: 10.00 Uhr: Der alter Sünder
Samstag, 1. 9. 2001: 15.00 Uhr: Hallo Dienstmann
Sonntag, 2. 9. 2001: 10.00 Uhr: Der Bockerer I
Ausschnitte aus diesen Filmen werden in Form eines 40minütigen Trailers Non-Stop im Rahmen der Ausstellung gezeigt.

88

Abb 1. Die Filmografie Franz Antels, Alles Leinwand S. 88

Nach seiner Rückkehr aus Deutschland beginnt Franz Antel in Österreich viele Filme zu produzieren und beschränkt sich dabei nicht nur auf ein Genre. Er bedient vor allem die Genres des Krimis, der Komödien- und Musikfilme aber auch Erotikkomödien. Zu seinen

[58] Antel Franz, Brünner Josef (Hg.*), Alles Leinwand. Franz Antel und der österreichische Film, Katalog zur 274 Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2001 S. 88

erfolgreichsten Filmen zählen *Hallo Dienstmann* (1952), *Der Kongress tanzt* (1955), *Spionage* (1955), *Die große Kür* (1964).[59]

Interessant in der Filmografie ist die Erfindung der Wirtinnen Filme mit denen Franz Antel ein neues Genre erfindet, indem er die Ästhetik leichter Erotikfilme mit der Ästhetik von Heimatfilmen mischt.[60] Die Reihe umfasst sieben Filme und entstehen über den Zeitraum von 1968- 1985, die Filme sind finanziell erfolgreich und haben so auch eine Auswirkung auf die Filmlandschaft.[61]

Dazu Frau Andergassen:

„Anders als die zeitgenössischen Aufklärungsstreifen, teuren Historiendramen oder der mit Sexszenen gepimpte Heimatfilm-Abklatsch, bedienten sich Antel und sein Drehbuchschreiber Kurt Nachmann verschiedener Versatzstücke und setzen sie zu einer Art neuen Genre des karnevalesken Lustspiels zusammen.“[62]

Es ergibt sich ein Bild eines sehr aktiven Filmemachers, dessen Bestreben es gewesen sein muss möglichst viele Filme zu produzieren. Es lässt sich dabei ausmachen das es sich meist um leichten unterhaltsamen Stoff gehandelt hat, ohne sich jemals an sensible Themen gewagt zu haben, das ändert sich erst 1981 mit der Adaption des Bockerers.

3.6 Franz Antel und „sein Bockerer“

Durch die neuen Einsichten, die man nun in Franz Antels Leben bekommen konnte, muss man auch die Verfilmung von 1981 einer neuen Bewertung unterziehen. Dabei scheiden sich die Geister an diesem Film bis heute, ob er Beitrag zur Aufarbeitung des NS-Regimes geleistet hat.[63] Obwohl der Film zu seiner Veröffentlichung ein großer, auch internationaler Erfolg war, gab es auch kritische Stimmen.

Der Bockerer wurde 1980 in Österreich im Volkstheater aufgeführt, nachdem er schon mit großer Zustimmung auf den deutschen Bühnen seit 1963 wiederaufgeführt wurde. Aus der Aufführung von 1963 entstand auch eine Fernsehfassung, die heute neben dem großen Erfolg

[59] https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Franz_Antel 10.03.2026
[60] Vgl. Andergassen Lisa, „Schnell ins Bett: Franz Antlels Wirtinnen- Reihe als hybride Grenzüberschreitung“, *Transnationale Medienlandschaften*, hg. v. Ritzer Ivo, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 273
[61] Vgl Ebd. S. 274
[62] Ebd.
[63] Vgl. Ebd.

von Franz Antels Bockerer ein wenig in Vergessenheit geraten ist.[64] Franz Antel hat eine Vorstellung im Volkstheater gesehen und schon während der Vorstellung wurde ihm klar, dass er den Bockerer verfilmen wollte.[65]

Dazu Antel: „Das wollte ich verfilmen. Das war ein handfester österreichischer Filmstoff ohne Schmalz und Walzerseeligkeit. Und vielleicht die Gelegenheit, den Kritikern und Lästerern zu beweisen, daß ich sehr wohl einen ernstzunehmenden Film machen kann.“[66]

Der Film wurde 1981 veröffentlicht und ein großer Erfolg, der Karl Merkatz, sogar eine Oscarnominierung als bester Schauspieler einbrachte. Der Film wurde außerdem bei vielen verschieden internationalen Filmfestivals gezeigt, unter anderem bei dem „Moscow Film Festival“ 1982, wo Karl Merkatz als bester Hauptdarsteller ausgezeichnet wurde.[67]

Der österreichische Schauspieler hatte allerdings zuerst Bedenken, ob er in einem Film mitspielen sollte bei dem Franz Antel die Regie führt, kannte man diesen doch sonst nur von seichten komischen Filmproduktionen. Dazu Merkatz:

„Meine Bedenken waren – Antel selbst. Ich kannte etliche seiner Filme, seine Wirtinnen- Filme aber auch Spionage aus dem Jahr 1955 mit Ewald Balser und Oskar Werner. Dies war der Ausschlag für mein „Ja ich mach´s!“[68]

Auch bei der Drehbuchfassung zum Original, das von Kurt Nachmann bearbeitet wurde, hatte Karl Merkatz manchmal seine Zweifel:

„Kurt Nachmann hat das Buch von Ulrich Becher und Peter Preses bearbeitet, ein bisschen zu intensiv für meinen Geschmack. Dass er zum Schluß dieses Kind von Bockerers Sohn hineingebracht hat war mir zu viel. Ich wollte das nicht.“[69]

Merkatz schreibt in seinen Memoiren, dass er bei verschiedenen Szenen nachgegeben hätte, aber auch dort wo es ihm wichtig erschien, sich gegen den Regisseur gestellt hatte, wenn es

[64]Vgl. Vasant Jaqueline,”Ways of remembering: Der Bockerer As Play and Film”, *Austrian Writers and the Anschluss. Understanding the Past – Overcoming the Past*, hg. v. Daviau G. Donald, Riverside Califorina: Adriane Press 1991, S. 272
[65]Vgl. Antel, Orthofer, *Verdreht, verliebt* S. 225
[66]Ebd.
[67]Vgl. Vasant. „Ways of remembering“, S. 272
[68]Merkatz Karl, *So bin ich. Autobiographie,* Wien: Pixel Verlag 2005, S. 210
[69]Ebd.

ihm zu unbehaglich war.[70] „Der Bockerer ist im Theater besser, aber ich stehe zu dem, was wir gedreht haben."[71]

Damals wie heute gibt es eine Menge Kritik, die die Filmversion von Franz Antels Bockerer einstecken musste, auch wenn der Großteil der Kritiken des Films sehr positiv ausgefallen ist. So erinnert sich Antel in seiner Autobiografie auch an eine schlechte Kritik aus dem Profil:[72]

[…] Seine Kinoversion des „Bockerers" fehlt jene Brisanz, die bislang alle Bühnenaufführungen des Stückes so beklemmend machte. Konstant wird Ergriffensein mit Rührseligkeit verwechselt […]"[73]

Auch ob der Film jetzt einen wertvollen Beitrag zur Aufarbeitung der NS-Zeit in Österreich geleistet hat, oder ob Franz Antel durch seine Bearbeitung historische Gegebenheiten so hingebogen hat wie er sie gerne gehabt hätte, war Gegenstand der Kritiken. So schreibt Hilde Haider Pregler darüber, dass Franz Antel sich wohl ein paar Freunde in der Politik gesichert habe, weil das Selbstbild Österreichs als erstes Opfer bestärkt wurde, das dann erst mit der Waldheimaffäre ins Wanken gekommen war.[74]

Jaqueline Vasant geht in ihrem Text darauf ein, dass in der zweiten Hälfte des Films ein falsches Geschichtsbild konstruiert wird, das aber auf Authentizität besteht.[75] Auch der langjährige Viennale Direktor Hans Hurch spricht von einer „Aneinanderreihung verfilmter Nazi Witze".[76]

Die Theorien und Kritikpunkte der verschiedenen Filmwissenschaftler, Theaterwissenschaftler und Historiker sollen nun im folgenden Kapitel gesammelt werden, um so eine möglichst gute Übersicht über die wissenschaftliche Behandlung von dem Thema *Der Bockerer* und die Bearbeitung von Franz Antel zu erhalten. Ziel ist, daraus dann eine möglichst genaue Vergleichsanalyse mit der Fernsehversion von 1963 erstellen zu können.

[70]Vgl. Ebd.
[71]Ebd.
[72]Vgl. Antel, Orthofer*, Verdreht, verliebt*, S. 230
[73]Ebd.
[74]Vgl. Haider- Pregler Hilde, „Der Bockerer und die Folgen des Homo viennesis", *Österreichische Satire (1933-2000*), hg. v. Jeanne Benay, Alfred Pfabigan, Saveur Anne Saint, Bern: Lang 2003, S. 387
[75]Vgl. Dämon, „Franz Antel: Alter Kämpfer", S.23
[76]Ebd.

3.7 *Der Bockerer*

3.7.1 Das Laterndl in London- Die Geburtsstätte des Bockerers bzw. Herrn Neidningers

Die Figur des Bockerer entstand im Exil und geht auf eine lange Tradition des Kabaretts in Österreich zurück. Die Autoren erheben keinen Anspruch auf historische Genauigkeit in der tragischen Posse *Der Bockerer*. Die Stilmittel kommen aus dem Kabarett: parodistische Überzeichnung der Realität und demaskierender Spott mit dem Ziel einer indirekten „Didaktik".[77] Die Bezeichnung „indirekte Didaktik" bezieht sich auf die Vermittlung von Inhalten durch die Veränderung der theatralen Umwelt, ohne das zu vermittelnde Wissen direkt an den Zuschauer zu richten.[78]

In dieser Tradition wurde auch das Laterndl in London 1939 gegründet, es sollte eine typische österreichische Kleinkunstbühne sein, in der Tradition von Bühnen wie der „Liebe Augustin", „Das Theater am Naschmarkt" oder der „Stachelbeere", die noch in dem System vor den Nationalsozialisten gut funktionierten und danach unterdrückt wurden. Die Schauspieler, die die Bühne gegründet hatten, hießen Fritz Schrecker, Franz Hartl (Franz Bösch) und Franz Schulz.[79]

Der Name Laterndl, leitet sich von einem Gedicht ab, das Franz Bösch geschrieben hat „The Lantern Man". Die Laterne sollte die österreichische kulturelle Identität bewahren, auch wenn die Finsternis um sie herum besteht.[80]

Diese Identität in der österreichischen Kleinkunst bestand vor allem in politischen und satirischen Revuen wie „Von Adam bis Adolf" oder „No Orchids for Mr. Hitler. Diese Kleinkunstrevuen bestanden aus einzelnen Szenen, auch selbständigen Szenen, Gedichten und Liedern. Diese kleinteilige Form des Revuetheaters erlaubte es den Künstlern schneller auf das Tagesgeschehen zu reagieren, ohne dass neue große Theaterstücke geschrieben werden mussten.[81]

---

[77]Vgl. Haider Pregler, S. 366

[78]Https://www.unterricht-als-abenteuer.de/grundlegendes.html 12.12.2022

[79]Vgl. Dove Richard, „Acting for Austria", *Out of Austria. The Austrian Center in World War II*, hg.v. Bearmann Marietta, New York: Tauris Academy Studies, S. 113

[80]Vgl. Ebd.

[81]Vgl. Wipplinger Erna, „Österreichisches Exiltheater in Großbritannien", Diss., Grund und Integrativwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 1984, S. 167

Erna Wipplinger sieht darin die Möglichkeit auf die Bedürfnisse der Migrantinnen einzugehen und gleichzeitig ideologischen Widerstand gegen Hitler und die Nationalsozialistische Partei zu leisten, obwohl die Informationen über die antifaschistischen Aktionen im Ausland naturgemäß sehr dürftig gewesen seine mussten.[82]

Eines der österreichischen Stilmittel auf der Bühne war und ist es ein militantes, starres System gegen die österreichische Gemütlichkeit bzw. den österreichischen Humor in Opposition zu setzen, um dann durch die Schläue und vermeintliche Überlegenheit des „Österreichertums" gegen das unterdrückende System zu gewinnen.

„Hierbei werden gerne, wie bei „Spuk in Salzburg" dem militanten Preußentum die österreichische Gemütlichkeit gegenübergestellt. So mancher konnte mit seinem österreichischen Humor, mit Schlauheit und List, nicht nur überleben, sondern „die Nazis/wurden/ in der Konfrontation mit/ ihnen/ den listigen Trotteln, lächerlich gemacht, weil sie diesen… in der Regel unterlegen/ waren/"[83]

Die Figur des Herrn Neidninger, der Prototyp der Figur des Bockerers, lässt sich in mehreren Sketchen des Laterndls finden. Sie bedient diese Stilmittel und setzt sich satirisch mit dem Nationalsozialismus auseinander, indem sie durch seine Schläue hinters Licht führen.[84]

Uwe Naumann geht davon aus, dass es sich um ein Spezifikum der Exilliteratur handelt. Der Antifaschismus wird durch die Satire dahingehend entlarvt, dass man ihm theatral einen „gesunden Menschen" vorführt der nicht indoktriniert ist. Wer in einem herrschenden korrupten System überleben will, muss sich verstellen können und muss die Möglichkeit haben zu lügen. Die Exilliteratur handelt von Masken, Schelmen und Doppelgängern, die vorspiegeln und das System nachahmen, weil der Mensch in der Unterdrückung nicht er selbst sein darf.[85]

Einen besonderen Stellenwert hatte beim Kabarett dieser Zeit die Musik, die die Szenen untermalte und begleitete. Dennoch, ein eigener „individueller Stil" wurde im Laterndl nicht erarbeitet, weil die meisten Künstler aus der „Wiener Kabarettszene" stammten.[86] Dennoch brachte das Laterndl den Charakter des Herrn Neidningers hervor.[87] Als Franz Bösch aus dem

[82]Vgl. Ebd.
[83]Ebd. S. 168
[84]Vgl. Ebd.
[85]Vgl. Naumann Uwe, „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit. Zusammenhang von Satire und Faschismus in der Exilkunst.", *Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman*, hg v. Fritsch Christian, Winckler Lutz, Berlin: AS 76 1981, S. 105
[86]Vgl. Wipplinger, „Österreichisches Exiltheater", S. 170
[87]Vgl. Ebd. S. 171

Laterndl ausschied, werden diese Sketche weitergeführt, mit Peter Preses und R. Spitz und Friedrich Torberg.[88] Was am Ende den Bockerer hervorbrachte.

Das Laterndl in London hatte vom Beginn 1939 bis zum 25. August 1945 eine lange und auch fruchtbare Historie. Die Mitglieder der Bühne sahen mit Ende des Krieges „ihre Aufgabe" in London als erfüllt an. Durch das Ende des faschistischen Systems war auch die Aussicht auf Rückkehr in die Heimat gegeben; das Exiltheater hatte seine „Funktion als Widerstandsort" verloren. Ende August 1945 - nach achtunddreißig Programmen - schloss das Laterndl seine Pforten.[89]

3.7.2 Das Originalstück *Der Bockerer* von 1948

Der Bockerer war und ist ein österreichisches Theaterstück, das 52 Seiten umfasst und im Original eine Lauflänge von ca. 3 Stunden hat. Das Stück hatte seine Uraufführung im Jahr 1948 in Wien in der Scala und reflektiert auf die Zeit des Nationalsozialismus, speziell von 1938- 1945.[90]

Peter Preses wurde im Jahr 1907 in Wien geboren und absolvierte zunächst die Schule und ging dann später zum Theater, wo er auf verschiedenen kleinen Bühnen als Schauspieler tätig war. Im Jahr 1938 ereilte ihn als kritischen Intellektuellen das Schicksal jenes Zeitgeistes, sodass er in die USA auswandern musste. Im Jahr 1946 kehrte er zurück, wo er im Theater an der Josefstadt arbeitete und früh mit 53 Jahren in Folgen einer Operation verstarb.[91]

Der Co-Autor Ulrich Becher wurde 1910 in Berlin geboren und besuchte dort auch die Schule. Als Student widmete er sich den Rechtswissenschaften, und schrieb während dieser Zeit den Kurzgeschichtenband „Auch Männer machen Fehler". Dieses Buch wurde während der Zeit der Diktatur der Nationalsozialisten als „entartete Kunst" eingestuft und im Feuer verbrannt. Er wanderte auf den Rat seines Schwiegervaters Roda Roda zunächst in die Schweiz aus. Sein Weg führte ihn aber auch nach Brasilien und schließlich in die USA. Im Jahr 1948 kehrte er nach Wien zurück, wo er mit Peter Preses den Bockerer zur Aufführung bringt.[92]

[88]Vgl. Ebd.
[89]Vgl. Ebd. S. 160
[90]Vgl. Haider- Pregler, „Der Bockerer und die Folgen", S. 363
[91]Vgl. Becher Ulrich, Preses Peter, Der Bockerer. tragische Posse in drei Akten, Wien München: Sessler Verlag 1978, S.6
[92]Vgl. Ebd. S. 7

Da schon eine ähnliche Figur existierte und die Veröffentlichung in einem Verlagshaus anstand, musste das Copyright für die Figur des Bockerers erst vor Gericht geklärt werden. Neben Preses und Becher erhob Friedrich Torberg Anspruch auf die Figur, die er im Laterndl miterfunden haben soll. Friedrich Torberg selbst war auch ein vertriebener Schriftsteller, dessen Werke auf der Liste Nr. 1 der deutschfeindlichen Werke stand.[93]

Die Theaterwissenschaftlerin Erna Wipplinger geht davon aus, dass es vor Torberg noch einen anderen Autor gab, der an der Figur des Bockerers mitgewirkt hat: Franz Bösch. Von ihm ist noch ein originaler Sketch erhalten mit dem Titel „Herr Neidninger erlebt den Umbruch". Da aber sonst nichts mehr schriftlich von dieser frühen Figur aufzufinden war bzw. verloren wurde, lässt sich die Urheberschaft der ursprünglichen Figur nicht weiter zurückverfolgen. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass sich die beiden Autoren Becher und Preses an dieser Figur orientiert haben.[94]

Es entstand ein Rechtstreit um die Figur des Bockerers und die Verlagsrechte, die am Ende bei dem A. Sexl Verlag (Aurora Verlag) in Wien erscheinen sollte. Die beiden Parteien einigten sich am Ende auf einen paritätischen Ausgleich.[95]

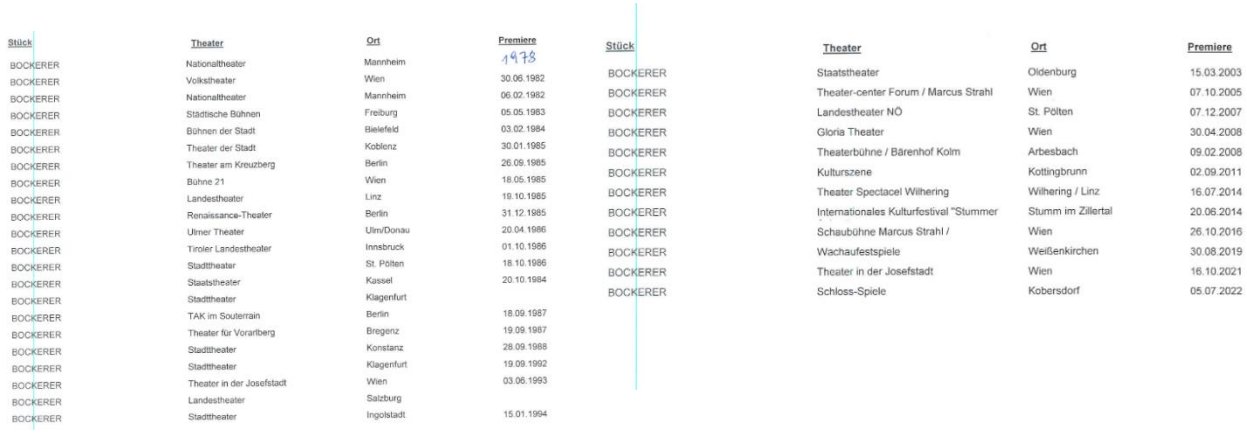
Im Original wurde der *Bockerer* 1948 in der Scala in Wien zur Aufführung gebracht. In der Hauptrolle war Fritz Imhoff als Bockerer zu sehen.[96] *Der Bockerer* wurde in der ebendort achtzig Mal zur Aufführung gebracht. Die Scala wurde von Günther Haenel und seiner Gruppe aus dem Volkstheater gegründet; sie bezeichneten sich selbst als „demokratische Genossenschaft". Die Scala in Wien war und spielte aber auch nicht kritikfrei, da sie von der Kommunistischen Partei finanziert wurden und deswegen als Propagandawerkzeug für das russische Regime angesehen wurde.[97] Mit seinen achtzig Aufführungen war *Der Bockerer* einer der größten Erfolge, den die Scala verbuchen konnte.[98]

---

[93]Vgl. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Friedrich_Torberg 01.12.2022
[94]Vgl. Hilde Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen", S. 366
[95]Vgl. Posse „der Bockerer" in Wien. *Freiheit für Österreich*, Mai 1947 Heft 10 S.3 Anno: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ffo&datum=19460110&query=(text:bockerer)&ref=anno-search&seite=11 01.12.2022
[96]Vgl. Hugo Huppert, „Der Bockerer" Uraufführung in der Scala, Österreichische Zeitung, 3. Oktober 1948 S. 3 Anno: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=oez&datum=19481003&query=%22bockerer%22&ref=anno-search&seite=5 01.12.2022
[97]Vgl. Vasant, „Ways of rembering", S. 272
[98]Vgl Hilde Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen" S.378

Das Stück wurde erst 1963 wieder auf deutschen Bühnen aufgeführt und debütierte im Theater des Westens in Berlin. Danach hatte der Bockerer eine kurze Aufführungszeit im Nationaltheater Mannheim, um dann 1979 wieder im Wiener Volkstheater aufgeführt zu werden.[99] Es gab 1963 außerdem ein Fernsehspiel, das von Micheal Kehlmann inszeniert wurde, worin Fritz Muliar die Hauptrolle spielte; welche aber nur mäßigen Erfolg und Resonanz brachte.[100] Die Verfilmung von Micheal Kehlmann, wenn auch bekannt und für die Öffentlichkeit einfach und niederschwellig auf Youtube zugänglich, ist fast in Vergessenheit geraten.

Am 26. April 1980 wurde im Wiener Volkstheater *Der Bockerer* neuerlich wiederentdeckt und mit einem neuen Regisseur, Dietmar Pflegerl, aufgeführt. Diese Version wurde als belebt und atmosphärisch dicht und sehenswert bezeichnet. Der Hauptdarsteller war Karl Merkatz, der durch seine Erfolge im Fernsehen mit „ein echter Wiener geht nicht unter“ populär besetzt wurde.[101]



Stück	Theater	Ort	Premiere
BOCKERER	Nationaltheater	Mannheim	1978
BOCKERER	Volkstheater	Wien	30.06.1982
BOCKERER	Nationaltheater	Mannheim	06.02.1982
BOCKERER	Städtische Bühnen	Freiburg	05.05.1983
BOCKERER	Bühnen der Stadt	Bielefeld	03.02.1984
BOCKERER	Theater der Stadt	Koblenz	30.01.1985
BOCKERER	Theater am Kreuzberg	Berlin	26.09.1985
BOCKERER	Bühne 21	Wien	18.05.1985
BOCKERER	Landestheater	Linz	19.10.1985
BOCKERER	Renaissance-Theater	Berlin	31.12.1985
BOCKERER	Ulmer Theater	Ulm/Donau	20.04.1986
BOCKERER	Tiroler Landestheater	Innsbruck	01.10.1986
BOCKERER	Stadttheater	St. Pölten	18.10.1986
BOCKERER	Staatstheater	Kassel	20.10.1984
BOCKERER	Stadttheater	Klagenfurt	
BOCKERER	TAK im Souterrain	Berlin	18.09.1987
BOCKERER	Theater für Vorarlberg	Bregenz	19.09.1987
BOCKERER	Stadttheater	Konstanz	28.09.1988
BOCKERER	Stadttheater	Klagenfurt	19.09.1992
BOCKERER	Theater in der Josefstadt	Wien	03.06.1993
BOCKERER	Landestheater	Salzburg	
BOCKERER	Stadttheater	Ingolstadt	15.01.1994

Stück	Theater	Ort	Premiere
BOCKERER	Staatstheater	Oldenburg	15.03.2003
BOCKERER	Theater-center Forum / Marcus Strahl	Wien	07.10.2005
BOCKERER	Landestheater NÖ	St. Pölten	07.12.2007
BOCKERER	Gloria Theater	Wien	30.04.2008
BOCKERER	Theaterbühne / Bärenhof Kolm	Arbesbach	09.02.2008
BOCKERER	Kulturszene	Kottingbrunn	02.09.2011
BOCKERER	Theater Spectacel Wilhering	Wilhering / Linz	16.07.2014
BOCKERER	Internationales Kulturfestival "Stummer	Stumm im Zillertal	20.06.2014
BOCKERER	Schaubühne Marcus Strahl /	Wien	26.10.2016
BOCKERER	Wachaufestspiele	Weißenkirchen	30.08.2019
BOCKERER	Theater in der Josefstadt	Wien	16.10.2021
BOCKERER	Schloss-Spiele	Kobersdorf	05.07.2022

Abb. 2. u. 3. *Der Bockerer* Theateraufführungen seit 1978, Liste Sessler Verlag

Der Bockerer ist bis heute ein Theaterstück, das immer wieder auf den österreichischen Bühnen auftaucht und in neuen Variationen und Interpretationen dem Publikum präsentiert wird. So wurde das Stück, laut Angaben des Sessler Verlages, wo die Rechte für die größeren Bühnen liegen, seit 1978 bis 2022 34-mal im deutschsprachigen Raum aufgeführt.[102] Die

[99]Vgl. Vasant, „Ways of remembering“, S. 272
[100]Vgl. Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen“, S. 379
[101]Vgl. Ebd. S. 383
[102]Vgl Abbildung 1 und 2, Liste der Theateraufführungen *Der Bocker*er Sessler Verlag

Rechte für die Amateurbühnen liegen beim Deutschen Theaterverein es war mir leider nicht möglich hier weitere Zahlen nachzuvollziehen.

Das Stück in seiner Originalfassung wird also bis heute auf den verschiedenen Bühnen, ob Amateurbühne oder professionelle Bühne, zur Aufführung gebracht. Die letzte größere Adaption war hierbei die Inszenierung im Theater in der Josefstadt mit dem Hauptdarsteller Johannes Krisch.[103]

3.7.3 Die Verfilmung des *Bockerers* 1963; Regie Michael Kehlmann

Die Filmgeschichte des *Bockerers* umfasst mittlerweile 3 Filme von Franz Antel und einer Verfilmung von 1963, die 2026 schon fast in Vergessenheit geraten scheint. Sie wurde nicht als Kinofilm, sondern als Fernsehspiel produziert und am 26.01.1963 in ARD und BR erstmals ausgestrahlt. In dieser Verfilmung spiel Fritz Muliar die Hauptrolle.[104] Ex existieren weiterhin zwei Fortsetzungen bei denen auch Franz Antel Regie geführt hat.

Michael Kehlmann selbst war Theater- und Filmemacher. Er studierte 1945 Germanistik und Philosophie in Wien und begann im „Studio der Hochschulen“ als Regisseur und Autor zu arbeiten. Zu dieser Zeit traf er auch Helmut Qualtinger wieder, den er schon in Kriegszeiten kennengelernt hatte, und fing an mit ihm zu arbeiten. Seinen Durchbruch schaffte Kehlmann mit dem „namenlosen Assemble“ mit dem Stück „Brettl vorm Kopf bei dem auch Carl Merz und Gerhard Bronner beteiligt waren[105]

Nach seinem Durchbruch ging Kehlmann nach Deutschland, um beim NDR als Regisseur zu arbeiten. Neben Theater gilt Kehlmann auch als Pionier des Fernsehspiels, er produzierte über 100 Fernsehspiele im deutschsprachigen Raum, darunter auch *Der Bockerer* von 1963.[106]

Damit existieren zwei verschiedene verfilmte Versionen des Originalstücks von *Der Bockerer*, nur in der Version von 1981, die unter der Regie von Franz Antel entstand, wurden signifikante Änderungen an dem Verlauf der Geschichte und der Ästhetik vorgenommen.

[103]Vgl. https://www.josefstadt.org/programm/stuecke/stueck/der-bockerer-1.html 12.12.2022
[104]Vgl http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/fernsehspiele/19630126orf-derbockerer.htm 13.03.2023
[105]Vgl. https://www.kabarettarchiv.at/Biografie-Michael-Kehlmann 13.03.2023
[106]Vgl. https://www.kabarettarchiv.at/Biografie-Michael-Kehlmann 13.03.2023

3.8 Exkurs: „Die hilflosen Antifaschisten"- Die Kontroverse um „Der Bockerer II- Österreich ist frei!"

Robert Schindel am 4. April 1944 in Bad Hall geboren, ist der Sohn zweier jüdischen Mitglieder der Kommunistischen Partei. Seine Eltern wurden von der Kommunistischen Partei nach Linz geschickt, um dort eine Widerstandszelle gegen die Nationalsozialisten aufzubauen. Dieser Versuch scheiterte jedoch und seine Eltern wurden deportiert. Sein Vater wurde im März 1945 in Dachau ermordet, seine Mutter kehrte nach Kriegsende wieder zurück. Robert Schindel selbst war zu dieser Zeit in einem Waisenhaus der Nationalsozialisten untergebracht als „Waise von asozialen Eltern unbekannter Herkunft".[107]

Schindel absolvierte mehrere Ausbildungen unter anderem als Bücherhändler, sowie ein Studium der Rechtswissenschaften und Philosophie. Seit 1986 arbeitete Schindel dann als freier Romancier und Lyriker.[108] Schindel wurde mit zahlreichen Preisen für seine Literatur und sein politisches Engagement ausgezeichnet unter anderem erhielt er auch das „Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien"[109]

Im Jahr 1995 war Schindel unter anderem in der Auswahlkommission des Österreichischen Filminstitutes, das über die Vergabe von öffentlichen Geldern befindet, um Filmprojekte heimischer Filmemacher zu finanzieren. In diesem Prozess wurde die Finanzierung für „Der Bockerer II-Österreich ist frei" zweimal abgelehnt. Schindel spricht in einem Interview darüber, warum er meinte, dass dieser Film nicht unproblematisch sei. Erst durch die Intervention eines hochrangingen Politikers wurden die öffentlichen Gelder über die Köpfe der Kommission hinweg für den Film für Franz Antel freigegeben.

„Ich habe zwei Versionen des Drehbuches *Bockerer II* gelesen und finde, dass es in höchstem Maße opportunistisch ist. Vom Inhalt her, indem es eine Lüge über die österreichische Nachkriegsgeschichte erzählt und salopp den bösen Nazi durch die bösen Russen ersetzt. Von der Form her, in dem es gleichzeitig die Figur des Fleischhauers Bockerer verfälscht."[110]

---

[107]Vgl. https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/schindel-robert-geb-1944/ 14.03.2021

[108]Vgl. Hermann Iris, „Robert Schindel.", *Kindler Kompakt: Österreichische Literatur Der Gegenwart*, hg. v. Korte Hermann, Stuttgart: JB Metzler 2016, S. 192

[109]Vgl. https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/schindel-robert-geb-1944/ 14.03.2023

[110]Schindel Robert, „Die hilflosen Antifaschisten. Anmerkungen zu Franz Antels Bockerer" in: *Meteor Texte zum Laufbild* 5, 1996, S. 4

Robert Schindel, der bedingt durch seine Vergangenheit und seine religiöse Zugehörigkeit zum Judentum besonders sensibel zu dem Thema der Verfälschung von Nachrichten durch nationalsozialistisches Gedankengut war, befand den ersten Teil des Bockerers im Original als widerständiges Stück, findet aber klare Worte, wenn es um die inhaltlichen Änderungen geht, die Franz Antel in seinem Film gemacht hat. Dazu Robert Schindel:

„Dem Stück hat schon Franz Antels Bockerer Film, 1981, unnötige Grellheiten aufgesetzt. Ich erinnere nur an das Hervorheben von Homosexualität, die im Stück überhaupt keine Rolle spielt - wo im Film ein NS-Verbrecher auf einmal schwul ist, um die Abartigkeit der Nazis zu betonen, als ob es ganz normale, >>stinknormale<< Österreicher war der zum Vollstrecker, Mitläufer, und Wegschauer geworden ist. Das ist die historische Wahrheit, die die man vielleicht Mitte der Fünfziger noch nicht so genau sehen und wissen wollte, die aber allenfalls 1981 schon geschrieben war.“[111]

Schindel beschreibt in diesem Interview seine Ablehnung zu der *Bockerer II* (1996) tatsächlich und im ideellen Sinne eine Art Geisteshaltung, die den Faschismus zwar gänzlich ablehnt, aber den Tätern eine Art Abartigkeit zuschreibt, gegen die man sich nicht zu erwehren vermag. Schindel meint es gehe darum die Banalität des Bösen (nach Arendt und Hillberg) nicht wahrhaben zu wollen, dass es die ganz normalen Menschen waren, die den Nationalsozialismus in seiner Struktur erhalten haben.[112] Robert Schindel führt diesen Begriff hier ein und zieht so auch eine Parallele zum Bockerer, der - wenn auch mit Menschenverstand, nicht mit Taten - gegen das Regime antritt.

Schindel meint, dass die Kommission eines Films, der auch politische Dimensionen hat, natürlich auch eine Verantwortung trägt, wenn sie einen Film finanziert, dessen Botschaft eine fragwürdige ist. Die Entscheidung der Politik, oder der eines Individuums, hebelte diesen Mechanismus aus und finanzierte einen Film[113] (der eine ohnehin schon verzerrte Version des Bockerers wiedergab), dessen Hauptfigur hier noch ein Stückchen mehr aus seiner ursprünglichen Position hob und sie auf ein Podest stellte.

Laut Schindel geht es nicht nur um die Finanzierung eines fragwürdigen Films, sondern auch um eine Geisteshaltung, die uns Österreicher weiterhin davon abhält Verantwortung für die Taten unserer Vorfahren zu übernehmen:

[111]Ebd. S. 5
[112]Vgl. Ebd. S. 6
[113]Vgl. Ebd. S. 7

„[…] eine Fortschreibung der österreichischen Lebenslüge von den „Opfern“ die sich halt irgendwie durchgewurschtelt haben – nach dem Motto: wir waren eh immer dagegen, und jetzt singen wir noch die *Reblaus,* und so haben wir nach den Nazis auch die Russen mit dem Schmäh niedergefahren. Diese Lebenslüge des chamäleonesken Österreichers zu fördern, das entspricht durchaus dem Selbstbild dieser Politiker, und das ärgert mich mehr als der alte Herr Antel.“[114]

Zum Abschluss dieses Interviews sieht Schindel zwar den Fortschritt der Zeit, in der die Kurt Waldheim-Affäre „die Österreicher_innen“ einen Schritt in die Bewusstwerdung ihrer Vergangenheit machen hat lassen, aber dann wieder unter anderem wegen Filmen wie jenem von Franz Antel eine Regression der Gedanken zurück in die fünfziger Jahre eingesetzt hat.[115]

3.8.1 Kontroversen um die Finanzierung von Franz Antels Projekten

Franz Antel, dessen Erfolg mit der Verfilmung von *Der Bockerer* verwoben war, schaffte es aber nicht mehr an den früheren Erfolg anzuknüpfen. Mit seinem Epos Johann Strauß legte er einen finanziellen Flop hin und sorgte für Aufsehen beim Wiener Filmfonds, weil es Unregelmäßigkeiten gab.[116]

Aber nicht nur bei dieser Produktion gab es Probleme bei der korrekten Finanzierung durch staatliche Gelder, sondern auch bei der Produktion bei *Der Bockerer* (1981). So schreibt „Profil“ in einem Artikel am 22.12.1986 darüber, dass der Film einen niedrigeren Produktionsaufwand hatte als vorher angegeben.

„[…] Dabei stellte sich heraus, daß der Film einen um 2,37 Millionen niedrigeren Produktionsaufwand hatte als geplant. Der Fonds forderte daher das Geld von Antel zurück. Auf dem „Vereinbarungsweg“ wurde nun zwischen Antel und den Fondsverantwortlichen ausgehandelt, daß nur ein Teil des Geldes zurückgezahlt werden braucht. 313.000 Schilling wurden dem Multimillionär geschenkt. Um dieser Schenkung einen Namen zu geben, wurde sie als nachträgliche, nicht mehr rückzahlbare Betriebsförderung deklariert“[117]

Franz Antel hat in den beiden Projekten *Johann Strauß* (1986) und *Der Bockerer* (1981) versucht öffentliche Gelder mehr oder weniger in seine Tasche zu wirtschaften. Auch bei weiteren Projekten wie bei dem Verleih von Franz Antels Film „Casanova & Co“ von 1977, bei

[114]Ebd. S. 7
[115]Vgl. Ebd. S. 10
[116]Claus Phillip, „Helfen sie uns das dieser Film zustande kommt- Bockerer I und II- Eine Chronik der Ereignisse in Zitaten“, *Meteor Texte zum Laufbild* 5, 1996, S. 12
[117]Ebd. S. 12

der Franz Antel seine Rechnungen für das Kopieren seines Films nicht bezahlte, kam es zu finanziellen Unregelmäßigkeiten. Dazu in der Zeitschrift „Trend“ von 1992:

„[…] hatte die Bezahlung alter Kopieraufträge für längst vergessene Filme wie Casanova & Co. völlig übersehen. Der jetzige Besitzer des Wien- Film- Kopierwerks, das seinerzeit die Aufträge erledigt hat, will indes spät, aber doch insgesamt 5 Millionen Schilling kassieren. Hubert Schmit (…) konnte bereits das gerichtliche Recht erwirken Antel pfänden zu dürfen. Dieser ist allerdings für längere Zeit verreist…“[118]

Es zeichnet sich das Bild eines Mannes, der Verpflichtungen monetärer Natur gerne verschleppte und versuchte sich damit einen finanziellen Vorteil zu erschaffen.

3.9 Interpretation historiographischer Teil

Der Bockerer ist ein Volksstück, das nicht nur eines der bekanntesten Theaterstücke aus der Nachkriegszeit ist, sondern eines der politischsten Stücke, das im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus steht. Der Bockerer als Figur wurde bis heute immer wieder als Beispiel gebracht, wenn es um den „gesunden Menschenverstand“ in einem unterdrückenden Regime ging und wie es diesem gelang seine Würde und seine Rechtschaffenheit zu bewahren.

Franz Antel brachte mit seiner Regiearbeit und seinen Veränderungen in der Geschichte des Bockerers eine neue Ebene in dieses Politikum ein. Die Historikerin Hanja Dämon bezeichnet Antel nicht als Nationalsozialisten aber als Opportunisten, der sich je nach herrschendem System durch die Zeiten gebracht hat. Für Franz Antel war es offensichtlich nicht wichtig für wen er seine Filme und Theaterstücke produzierte, die Hauptsache war, dass sie finanziert wurden. Das zeigen auch die verschiedenen Ungereimtheiten und Skandale, die während der Finanzierung seiner staatlich geförderten Filme auftraten.

Damit stellt sich die Integrität des Regisseurs historisch wackelig dar, ohne zu versuchen moralische Werte zu objektifizieren und in schlecht und gut einteilen zu wollen.

4. *Der Bockerer* und seine Folgen- Geisteswissenschaftlerinnen über den *Bockerer* von Franz Antel (Vasant, Moser, Haider-Pregler)

Nur wenige Wissenschaftler_innen haben sich in diesem Kontext mit der Verfilmung von Franz Antel beschäftigt haben. In dem folgenden Abschnitt sollen die Wissenschaftler Hilde Haider-Pregler, Joseph Moser und Jaqueline Vasant zu Wort kommen, die nach gründlicher Recherche

[118]Ebd. S. 12

die einzigen Wissenschaftler waren, die sich genauer mit dem Phänomen Bockerer und dessen kritischer Rezeption befasst haben.

Allen voran war es Hilde Haider-Pregler, die sich kritisch nicht nur mit der Verfilmung, sondern auch mit dem Theaterstück beschäftigt hat. Auch hier lassen sich Zeitgeschichte und Filmgeschichte kaum voneinander trennen. Folgendes Zitat, das immer wieder angeführt wird, wenn es um die Unumstößlichkeit des Bockerers und seinen Platz in der Aufarbeitungsgeschichte der österreichischen Vergangenheit geht, verdeutlicht das sehr gut:

„Es ist ein hartnäckiges Gerücht, dass Antels Adaption des Volksstücks *Der Bockerer*, eines der größten Meisterwerke des österreichischen Nachkriegskinos oder überhaupt des deutschsprachigen Kinos der letzten zwanzig Jahre sei. Der Film, der in Österreich als „Sehenswert" bedacht wurde und auch bei Schulaufführungen zum Einsatz kam, erzeugte allerdings weitgehend eine Skepsis bei der Kritik und nicht selten heftige Ablehnung auch im deutschen Feuilleton."[119]

In Österreich scheint es fast so, als hätte der Bockerer „eine weiße Weste", weswegen es neben Frau em. ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Haider-Pregler nur noch der Blick von außen ist, der die Wissenschaftlerinnen zu diesem Thema motiviert haben mag. Der Wissenschaftler Dr. Joseph Moser, lehrt an der Universität von West Chester German Literatur und Austrian Studies[120] und hat einen Text darüber geschrieben, wie die *Bockerer* Filme dazu beigetragen haben, die Mythen der Zweiten Republik aufrecht zu erhalten und zu verfestigen.

Die dritte Autorin, die ich für diese Betrachtung heranziehen möchte, ist Jaqueline Vasant, ebenfalls eine österreichstämmige Wissenschaftlerin und Professorin, die siebundzwanzig Jahre an der Universität von Michigan Dearborn gelehrt hat. Dabei war ihr Schwerpunkt österreichische Literatur und die Beziehung von österreichischer Literatur zu den USA.[121] Ihr Text handelt davon, wie die Verfilmung von Franz Antel den damaligen Zeitgeist aufgreift und sich nicht gegen ihn stellt; so wie es die Intention von Becher und Preses gewesen war. Es gibt ein paar Kritikpunkte über den Film, die sich in allen drei Texten identifizieren lassen.

4.1 Der Mythos von Österreich als erstes Opfer

Im Jahr 1988 wurde vom dem Soziologen M. Rainer Lepsius die - damals gewagte - These aufgestellt, dass Österreich ein Nachfolgestaat des dritten Reiches sei und nicht wie bisher in

[119] Ebd. S. 11
[120] Vgl. https://www.wcupa.edu/arts-humanities/languagesCultures/documents/Vienna%202023%20brochure.pdf 06.04.2023
[121] https://sites.google.com/umich.edu/jacqueline-vansant/home 06.04.2023

den Köpfen der Bevölkerung verankert ein eigenständiger, widerständiger Staat, der von nationalistischen Aggressoren angegriffen und unterworfen wurde. Die Österreicher hätten die Verantwortung externalisiert, wie es die DDR getan hatte und sich hinter ihrer nationalen Identität versteckt. So titelte der Spiegel 1986: „Österreich- Das Land des stillen Faschismus“.[122]

“[…] von den Lipizzaner bis zur Mozartkugel- ‚erschien nun als Fassade hinter der sich Antisemitismus und Verharmlosung des Nationalsozialismus verbargen – eine Folge der Lebenslüge vom „ersten Opfer“ des Nationalsozialismus.“[123]

Diese ganze Situation wurde nur noch angeheizt durch die sogenannte Waldheim Affäre. Der ehemalige UN-Generalsekretär Kurt Waldheim, der im Jahr 1986 zum Bundespräsidenten kandidierte, gelangte in die Schlagzeilen, weil er eine bisher unentdeckte Kriegsvergangenheit und ein Naheverhältnis zur NSDAP hatte. Was unter anderem desaströse Imageprobleme für Österreich im Ausland mit sich brachte.[124] Dieser Skandal brachte die Österreicher_innen dazu ihre Vergangenheit und etablierte Konzepte über ihre Vergangenheit zu hinterfragen.

Joseph Moser schreibt dazu, dass der Gedanke einer kollektiven Unschuld einer der populärsten Fehleinschätzungen der österreichischen Nachkriegsgeschichte sei und eine Mitschuld an den damaligen Verbrechen von den meisten Menschen zurückgewiesen wurde. Die Neutralität während des „Kalten Krieges“, das Wirtschaftswunder, der damit einhergehende Wohlstand und die Zurückhaltung der NS-Vergangenheit, die größer war als in West-Deutschland, waren somit prägende Faktoren der neuen gegründeten Zweiten Republik. Moser argumentiert, dass die Bockerer Verfilmungen von Antel diese Mythen teilweise dekonstruieren auf der anderen Seite aber auch stützen. Die Filme seien mehr eine Reflektion des damaligen Zeitgeistes von 1980- 1990, als dass sie eine akkurate Darstellung der NS-Vergangenheit wiedergeben würden.[125]

Auch Hilde Haider-Pregler merkt dies in ihrem Text über die Adaption des Bockerers an. Sie schreibt, dass sich Franz Antel wohl eine Menge Freunde in der Politik gemacht haben muss, weil die Darstellung Österreichs, die er in seinem Film propagierte, erst durch die

[122] Heidemarie Uhl, „Opferthese Revisted. Österreichs Ambivalenter Umgang mit seiner Vergangenheit“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68, 2018, S. 47
[123]Ebd. S. 47
[124]Vgl. Ebd.
[125]Vgl. Moser Joseph, „Franz Antel´s Bockerer Series: Constructing the Historical Myths of Second Republik Austria”, *New Austrian Film*, hg. v. Dassnowsky Robert, Speck C. Oliver, New York: Berghahn Books 2011, S. 43

Waldheimaffaire 1986 aufgebrochen wurde. Es sei das Eigenbild von Österreich, das sich als Hitlers erstes Opfer sieht und keinerlei Mitschuld an der damaligen Situation hatte.[126] Besonders hervorzuheben sie der semi-dokumentarische Einstieg in den Film, der von Anfang an eine historische Genauigkeit dieser Zeit konstruiert:

„Aus der -tragikomischen Posse- wird in der Verfilmung ein tragikomisches Widerstandsmelodrama, das vom ersten Augenblick an historische Genauigkeit suggeriert. Titel und Vorspann leuchten in blutroter Frakturschrift auf, unterlegt mit schwarzweißen Dokumentaraufnahmen vom März 1938, akustisch untermalt von bedrohlich-zackiger Musik. Sequenzen aus Dokumentarfilmen und Wochenschauen, an passenden Stellen in rascher Schnittfolge wirkungssicher montiert […]“[127]

Auch wird dieses historische Material an zentralen Momenten des Filmes eingesetzt: zu Beginn des Filmes, als die Nationalsozialisten in militärisch starker Manier den Heldenplatz, mit Zustimmung der Bevölkerung besetzen und auch gegen Ende des Films, als die Zerstörung Wiens durch die Bombardierungen gezeigt wird.[128] Hier sieht Vasant aber auch die kritischen Momente des Filmes, die nicht von der Hand zu weisen sind; so hört man am Anfang die Bevölkerung mit Zustimmung „Sieg Heil“ rufen.[129]

Die Narration wird aber auch dazu genutzt den genauen Urheber der Zerstörung direkt zu benennen und die Wahrnehmung genau in eine Richtung zu schieben die eine Selbstverantwortung nicht mehr möglich macht:

„Und dann haben wir die Rechnung präsentiert bekommen - für den Herrn Hitler. Mein Kampf hat er gesagt, aber hinhalten haben wir unsere Schädel müssen. Wien ist eine Perle hat er gesagt, der Führer. Er wird ihr die richtige Fassung geben. Man sieht es. “[130]

Die dazu passende Narration über das dokumentarische Material erweckt den Anschein einer seriösen „Dokumentation“, die auf Fakten beruht und so die „Wahrheit“ bzw. den historischen Konsens wiedergibt, die in diesem Fall einem Mann die Schuld gibt und Hitler allein für die Zerstörung Wiens verantwortlich macht. Für Jaqueline Vasant ist es genau dieser Punkt im Film, der die kritische Haltung aus dem ersten Teil des Filmes auflöst und seinen Standpunkt

[126]Vgl. Haider Pregler, „Ways of remebering“, S. 387
[127]Ebd. S. 387
[128]Vgl. Moser, „Franz Antel´s Bockerer Series”, S. 49
[129]Vgl. Vasant, „Ways of remebering“, S. 281
[130]Ebd. S. 282

aus dem ersten Teil des Filmes dreht und zugunsten einer sentimentalen Fernsehgeschichte ersetzt.[131]

Dazu Frau Hilde Haider-Pregler: „Der prominent besetze und bis heute bestens vermarkteten Film vermittelt – konform zur Opfer These – das Bild eines Österreichs, über welches der Nationalsozialismus, als schicksalshafte Katastrophe von außen hereinbrach."[132]

Der Film versucht also gerade am Anfang und Ende durch die Verwendung von dokumentarischem Material und die Verwendung einer alten Schrift einen authentischen Bezug zu dieser historischen Zeitperiode herzustellen, was auch Jaqueline Vasant in ihrem Text über den Bockerer anmerkt.

Vasant kritisiert in ihrem Text die Haltung Österreichs gegenüber seiner Vergangenheit und führt Walter Benjamin ins Feld und dessen Aussagen aus seinen geschichtsphilosophischen Thesen „Die Geschichte ist ein Gegenstand einer Konstruktion deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von „Jetztzeit" erfüllte bildet"[133] Die Art wie Becher und Preses die Zeit in ihrem Theaterstück darstellen, unterscheidet sich fundamental von der, wie es Franz Antel in seinen Filmen tut. Im Originalstück wird Österreich nicht als das erste Opfer verstanden, während die Verfilmung von Franz Antel das auf eine ambivalente Weise tut. Der Film sieht einerseits die historisch kritische Position, die Österreich während dieser Zeit einnimmt. Er spiegelt aber andererseits auch immer wieder den historischen Mythos eines Österreichs wider das, sich als Opfer des Nationalsozialismus empfindet.[134]

In diesem Film findet sich ein Konzept, das den Österreicher_innen die Möglichkeit gab sich diesem historisch gebauten Mythos, als verifizierte Geschichte zu verstehen. Der Bockerer ist in dem Film Antels als Konzept des grundguten, hart arbeitenden Österreichers zu verstehen. Auch wenn im Film immer wieder Personen gezeigt werden, wie der arisierende Nazi-Kollaborateur Shebesta, der sich mit Hilfe der Nationalsozialisten das Eigentum der jüdischen Bevölkerung aneignet, oder der Sohn des Bockerers selbst, der sich der SA anschließt, aber gleichzeitig im Laufe des Filmes als Jugendsünde geläutert wird. Im Zentrum steht dennoch der ehrliche Österreicher, der immer bereit war, anderen Personen zu helfen.[135]

[131]Vgl. Ebd. 283
[132]Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen", S. 391
[133]Vasant, „Ways of remebering", S. 274
[134]Vgl. Ebd. S. 274
[135]Vgl. Moser, „Franz Antels Bockerer Series", S. 45

Die Figur des aufrichtigen, hart arbeitenden Mannes ist zentral, um diesen Mythos des grundehrlichen Österreichers aufrecht zu erhalten[136], sagt Oliver Rathkolb der sich maßgeblich mit der Geschichte der Zweiten Republik auseinandergesetzt hat.

4.2 Der Wechsel vom kritischen Kino zum klassischen Hollywoodkino nach Bordwell- Der Zoom von Groß auf Klein

Jaquline Vasant sieht in dem Film einen Wechsel von einer kritischen Figur, die die Umstände in Österreich ungeschönt zeigt, zu einer Figur, die sich hinter ihrer Sentimentalität und ihren eigenen Problemen versteckt.

Vasant meint, dass es sich bei der Verfilmung von Franz Antel um eine fast zweigeteilte Verfilmung handelt, wobei beinahe genau in der Hälfte des Filmes ein Wechsel passiert. Das Jahr 1938 nimmt die erste Hälfte des Filmes ein und die sechs Jahre, die danach noch im Film passieren werden, die andere Hälfte. Das Jahr 1938 ist als wichtiges, auch kritisches Element im Film angelegt. So sieht man in der ersten Hälfte wie die jüdische Bevölkerung gezwungen wird Kruckenkreuze, das Zeichen der austrofaschistischen Bewegung, wegzuputzen. Auch wird explizit gezeigt, wie die Nationalsozialisten Menschen jüdischen Glaubens zwingen Schweineblut vom Boden zu lecken[137], was einerseits an sich schon ein Akt der Gewalt ist, zusätzlich auch eine Beleidigung gegen den jüdischen Glauben darstellt, weil Schweinefleisch als nicht koscher gilt.

Auch wenn die erste Hälfte des Filmes kritische Szenen aus der Zeit zeigt, so sieht Vasant den Wechsel im zweiten Teil des Filmes im klassischen Kino nach Bordwell. Bordwell verwendet den Begriff „klassisches Hollywood Kino“ so, dass am Anfang des Filmes ein Ungleichgewicht herrscht und im Laufe des Filmes zu einem Abschluss formiert werden muss. Dieses Ungleichgewicht wird am Ende mit einer sentimentalen Note zum Abschluss gebracht.[138]

So existiert in der filmischen Fassung von Antel eine Romanze zwischen Hansi, dem Sohn vom Bockerer und der Hofratstochter Elisabeth, die in dem Theaterstück nicht vorkommt.[139] Hansi und Elisabeth sitzen in der zweiten Hälfte des Filmes in einem Lichtspielhaus, um sich die letzte Demonstration des Reichsparteitages anzusehen. Hansi Bockerer möchte die SA verlassen

[136]Vgl. Ebd.
[137]Vasant, „Ways of remebering“, S. 278
[138]Vgl. Ebd.
[139]Vgl. Ebd.

aber nicht aus moralischen, sondern eher aus persönlichen Gründen, weil sein Vorgesetzter Gstettner eine romantische Beziehung mit ihm fordert.[140]

Auch hier passiert ein Wechsel von einer großen Reflektion auf die Gesamtsituation auf die sentimentale persönliche Betrachtung der Familie Bockerer. In einer späteren Szene, wird gezeigt wie die Mutter von Hansi, Binerl, sich eine Wochenschau im gleichen Kino ansieht und trauert, weil ihr Sohn im Krieg gefallen ist. Sie ist sich in diesem Fall nicht der anderen bewusst, die ebenfalls im Krieg gefallen sind. Auch hier ein direkter Fortsatz des Wechsels einer generellen Reflektion im Großen zu einer Reflektion im kleinen, persönlichen Bereich in der Familie Bockerer.[141]

Komplettiert wird der Wechsel zum klassischen sentimentalen Kino am Ende als Rosenberg als Staff Sergant Montgomery Rosenberg zurückkehrt und von seinen alten Freunden mit offenen Armen empfangen wird, ohne die Abwesenheit der letzten Jahre zu hinterfragen. Der Film endet mit einer glücklichen Runde an Menschen, die Kartenspielen, während im Hintergrund der Donauwalzer zu hören ist. Dieses Bild einer glücklichen Wiedervereinigung scheint aus der Zeit gefallen; schließt es doch andere Fragen aus, wie beispielsweise was aus den anderen Imigrannt_innen geworden ist oder welche Probleme sich bei der Rückkehr einer ganzen Bevölkerungsgruppe ergeben haben.[142]

Vasant, schließt ihren Aufsatz über den Bockerer (1981) wieder mit der Überlegung über die Position, die derjenige einnimmt, der die Geschichte, nach Walter Benjamin nur aufgrund seiner Vergangenheit einnehmen kann. Becher und Preses haben das Stück im Exil geschrieben und verneinten jede Art von Gedankengut, das Österreich als Opfer von nationalsozialistischen Aggressionen sehen lassen konnte. Antel hingegen konstruierte, zumindest den zweiten Teil des Filmes, als sentimentale Geschichte, die Österreich mit einer falschen Position in der Geschichte darstellt.[143]

Auch in der Betrachtung Vasants findet man die Kritik daran, dass eine falsche historische Position Österreichs als erstes Opfer in den Köpfen der Menschen vorhanden war. Der Hauptkritikpunkt, den man hier identifizieren kann, ist, dass durch den Einsatz von

[140]Vgl. Ebd. S. 282
[141]Vgl. Ebd. S. 282
[142]Vgl. Ebd. S. 280
[143]Vgl. Ebd. S. 283

Sentimentalität und Zoom weg von einem großem Problem - der Militärdiktatur und der systematischen Vernichtung einer ganzen Bevölkerungsgruppe - hin zu persönlichen Problemen, die ursprüngliche Botschaft der Autoren verschleiert bzw. verändert wurde.

4.3 Veränderungen des Bühnenplots bzw. das Hinzufügen von Episoden und Personen

Auch wenn die Verfilmung von Franz Antel ein gutes Stück kürzer als das Originalstück bzw. das Fernsehspiel von Michael Kehlmann ist, wurde in Zusammenarbeit das Drehbuch an manchen Stellen gekürzt und/oder um Figuren erweitert, um den Fluss der erzählten Geschichte in andere Bahnen zu lenken. In diesem Abschnitt sollen nur kurz zwei Veränderungen angerissen werden, um ihre potenziellen Auswirkungen abschätzen zu können, da das später in der Analyse noch genauer getan werden wird. Hier soll die Strategie als solches festgehalten und gezeigt werden, dass kleine Veränderungen der Originalinszenierung große Auswirkungen auf den Ausgang des Hauptplots haben können.

Dazu Hilde Haider-Pregler:

„Die Ausweitung der Handlung scheint auf den ersten Blick gravierender als das Hinzufügen von Episoden, die Verhalten und Motivationen von Personen illustrieren oder eine Figur aus veränderter Perspektive in der dramaturgischen Struktur verankern. Doch gerade diese Eingriffe formen satirische Elemente zur möglichen historischen Realität um.“[144]

4.3.1 Das Liebesdreieck zwischen Hansi Bockerer, Elisabeth der Hofratstochter und Gestettner dem SA Offizier- Persönliche Misere gegen Ideologie

Hansi Bockerer, der Sohn vom Bockerer unterhält eine Beziehung zu der Hofratstochter, die im Film neu eingeführt wird. Sie wird mittels Parallelmontage eingeführt und steht für ein großbürgerliche Familie, die mit dem konservativen Widerstand sympathisiert.[145] Elisabeth und ihre Familie zeigen sich eher negativ dem nationalsozialistischen Regime gegenüber, so wäre es ihr lieber gewesen, dass Hansi im Untergrund beim österreichischen Ständestaat gewesen sein würde als in der SA. Dieses SA-Umfeld bringt Hansi allerdings in eine persönliche Zwickmühle, da sein Vorgesetzter Gstettner für seine Karriere und den Gefallen seinen Vater in Ruhe zu lassen, romantische Dienste einfordert.[146]

[144]Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen“, S. 389
[145]Vgl. Ebd. S. 387
[146]Vgl. Ebd. S. 389

In einer Einstellung sieht man wie Gestettner Hansi zu sich in sein Büro ruft er trägt einen Seidenbademantel, während er Champagner trinkt. Er versucht Hansi zu verführen, indem er ihn umarmt und sein Ohr streichelt. Hansi will sich wehren, aber gerade zu diesem Zeitpunkt liegt das Leben seines Vaters in den Händen Gstettners.[147]

So ist es auch ungewöhnlich das eine homosexuelle Figur in den Verlauf der Geschichte integriert worden ist. Joseph Moser interpretiert den Wechsel der sexuellen Ausrichtung des Gstettners, der im Original heterosexuell ist, mit folgenden Erklärungen: Die Linse Antels lässt die Homosexualität und die Zugehörigkeit zu den Nationalsozialisten fremd erscheinen und nicht als etwas, das tagtäglich auf den Straßen in Österreich passiert wäre. Und sie entspricht dem Klischee des älteren homosexuellen Mannes, der versucht den jüngeren heterosexuellen Mann zu verführen. Hier entlarve sich die Homophobie Antels, so Moser.[148]

Anders als im Bühnenstück macht Hansi aufgrund dessen eine andere Wandlung durch. Im Stück fügt sich der Vater dem Sohn und lässt ihn weiter bei sich wohnen. In der Version Antels wird er des Elternhauses verwiesen und lebt fortan bei Elisabeth.[149]

Es wird das Leiden der Familie Bockerer in den Vordergrund gestellt, die Emotionen stehen noch vor der Gesamtsituation.[150] Antel gibt uns das Porträt eines naiven jungen Mannes, der leicht manipulierbar ist und sogar so weit geht, Juden aus diesen Gründen zu foltern.[151]

Hansi will nicht mehr Teil des Systems sein, aber aus persönlichen Gründen, nicht weil ihm die Ideologie der Nationalsozialisten missfällt. Sondern weil sich sein Vater von ihm abkehrt, seine Freundin eher dem Widerstand nahe ist und vor allem sein Vorgesetzter ihn bedrängt. Als Hansi dann in Stalingrad fällt, ist es nicht die Schuld der Partei, sondern die des bösen Gestettner, der ihn verführt und manipuliert hat. So wird die ursprüngliche Botschaft der Autoren in eine andere Bahn gelenkt.

4.3.2 Shebesta- Die Verkörperung des kollektiven Wahnsinns

Neben den guten Figuren die „einfach nur“ manipuliert werden, gibt es aber auch die Bösen, die gerne mit den Nazis kollaborieren und wo auch offen gezeigt wird, wie sich diese Figur

[147]Vgl. Moser, „Franz Antels Bockerer Series“, S. 48
[148]Vgl. Ebd. S. 48
[149]Vgl. Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen“ S. 389
[150]Vgl. Vasant, „Ways of remebering“, S. 282
[151]Vgl. Moser, „Franz Antels Bockerer Series“, S. 47

gegen die jüdische Bevölkerung stellt. Es gibt auch hier eine kritische Ausgangsposition, die aber durch den Kontext, in dem sie stattfindet, eine andere Bedeutung bekommt.

Die Figur Shebesta wurde für den Film von HC Artmann entwickelt. Als sie das erste Mal im Film eingeführt wird, steht er in Bockerers Fleischerei und möchte einem deutschen Wehrmachtssoldaten, den „berühmten Leberkäse" des Bockerers ausgeben, der behauptet Österreich befreit zu haben.[152] An dieser Stelle wird klar, dass diese Figur mit dem neuen Regime sympathisiert.

Shebesta der Glaser, wird anschließend gezeigt wie er mit den Nationalsozialisten kollaboriert und in einer Szene die Wohnung von jüdischen Inhabern „arisiert" bzw. stiehlt, während das Ehepaar Blau mit ungewissem Ausgang und einem zynischen Kommentar aus ihrer Wohnung gebracht wird.[153] „[…] er habe sein Versprechen gehalten, ein Wagen zur Abreise – „vielleicht nach Davos" – stehe schon vor dem Haus bereit"[154] Der Gegenstand der Wohnungsarisierungen ist heute ein großes Thema, das viel von Historikern bearbeitet wurde und wird. 1980 aber war es ein noch zu wenig beachteter Aspekt, auch wenn es sich dabei um ein Massenphänomen in Wien 1938 gehandelt hatte.[155]

Die Figur wird hier gebraucht, um diesen Umstand der „Arisierung" von Eigentum durch Privatleute dem Publikum näher zu bringen, doch wird dieses Bild im Verlauf des Filmes entkräftet, und zwar dadurch, dass die Figur später verrückt wird.[156] Im Laufe des Filmes wird die Figur immer verrückter und imitiert immer mehr die bekannte Hitlerfigur, er schreit Befehle und imitiert Hitlers „Oberösterreichisches Hochdeutsch". Nach der Bombardierung Wiens, steht Shebesta vor seinem Glas-Geschäft, das in Trümmern liegt und läuft laut schreiend durch die Straßen:[157]

„Hunderttausend Scherben und es gibt kein Glas, kein Glas"[158] Shebesta wird verrückt und nach Steinhof, der damals bekanntesten Psychiatrie Wiens, eingeliefert. Shebesta schafft es aber

[152]Vgl. Ebd.
[153]Vgl. Ebd S. 46
[154]Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen", S. 388
[155]Vgl. Moser, „Franz Antels Bockerer Series", S. 46
[156]Vgl. Ebd.
[157]Vgl. Ebd.
[158]Ebd.

aus Steinhof auszubrechen und den Bockerer an seinem Krankenbett als Hitler Imitator heimzusuchen.

Solcherart ausgestaltet scheint es, dass es weniger häufig war, dass die Leute das Eigentum der jüdischen Mitbürger_innen stahlen und nur ein Verrückter auf solch eine Idee kommen könnte.[159]

Auch hier findet eine Verschiebung der Wahrnehmung statt, die man als widerständigen Gedanken wahrnehmen könnte, wenn man nicht genau hinsieht. Am Anfang noch als zynischer Nationalsozialist dargestellt verliert diese Figur an Schärfe, dazu Hilde Haider Pregler:

„Die Mitläufer erscheinen als – aus welchen Gründen auch immer- in die Irre Geleitete. Die in der SA willigen Handlager werden am Beispiel Gstettners als Homosexuelle angeprangert. Und Schebesta als Inkarnation des „bösen" Nazis entpuppt sich schlußendlich zum Glück, möchte man sagen, ohnehin als Wahnsinniger."[160]

Es scheint fast so als sei das, was im Film erzählt wird, nur ein Albtraum, der von fehlgeleiteten Mitläufern bevölkert war, ohne auf die Mitarbeit jedes Einzelnen einzugehen und sich durch diesen vorgeführten Wahnsinn kollektiv freizusprechen.

4.4 Zusammenfassung der identifizierten Kritikpunkte

Die Limitierung der wissenschaftlichen Texte liegt am Problem der Quellenlage. Die hier aufgeführten Wissenschaftlerinnen sind diejenigen, die -nach gründlicher Recherche- als die wenigen, die sich diesem Thema angenommen haben, ausgemacht werden konnten.

Auch wenn alle drei der hier verwendeten Texte die Problematiken des Filmes auf ihre eigene Weise beschreiben, kommen sie alle zu einem ähnlichen Endergebnis: Dass die ursprüngliche Botschaft des Theaterstückes durch verschiedene entweder ästhetisch- inszenatorische Eingriffe wie das Verwenden von dokumentarischem Material oder durch ein gesetztes Voice Over verändert hat.

Es wird aber nicht nur durch die Ästhetik verändert, sondern auch die inhaltliche Ebene. Letzteres nicht nur durch das Entfernen bzw. Weglassen von Dingen, sondern vor allem durch

[159]Vgl. Ebd.
[160]Haider Pregler, „Der Bockerer und die Folgen", S. 390

das Hinzufügen neuer Figuren und Begebenheiten, was dazu führt, dass schon vorhandene Figuren aus ihren Kontexten gerissen werden.

Der/die Rezipient_in bekommt ein vermeintlich widerständiges Zeitzeugnis präsentiert, das sich aber scheinbar einer anderen Ideologie verschrieben hat: der kollektiven Unschuld der Wiener Bevölkerung während der Besatzung der Nationalsozialisten.

5. Reflektion der Waldheimaffäre im Kontext des damaligen österreichischen Zeitgeistes

Wie schon in Punkt 4.1 vorweggenommen, ist der damalige Zeitgeist, bzw. das kollektive Geschichtsgedächtnis in den achtziger Jahren Österreichs zentral für die These dieser Arbeit. Die politischen und geschichtlichen Zusammenhänge waren und sind in Bezug auf die Rolle Österreichs während der Zeit des Nationalsozialismus immer noch in Aufarbeitung.

So ist es mittlerweile unter Geschichtsforschern Konsens, dass sich das Selbstverständnis Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg auf das Konzept des „ersten Opfers“ stützte. Auch wenn diese Kenntnis nichts Neues ist, so muss sie einer „Post-Waldheim“ Perspektive gesehen werden[161] , um das Umdenken in der österreichischen Gesellschaft deutlich zu machen und die alten Strukturen der Leugnung und Vertuschung der Beteiligung Österreichs an den Machenschaften der NSDAP zu beleuchten.

5.1 Der Opfermythos in der öffentlichen Darstellung der Regierung

Dieses Bild der der österreichischen Vergangenheit hat ihren Ursprung vor allem in offiziellen Darstellungen. Dieses Bild wurde grundlegend geprägt durch die Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945. In diesem Gründungsdokument wurden teils unter wörtlicher Bezugnahme auf die Moskauer Deklaration Aussagen über die Mitverantwortung Österreich am NS-Regime getroffen. Laut diesem Schriftstück war Österreich das „erste freie Land“, das der Hitlerischen Aggression zum Opfer gefallen ist und der sogenannte „Anschluss“ von 1938 wurde als Okkupation dargestellt.[162] Auch die sogenannte Mitschuldklausel der Moskauer

[161]Vgl. Uhl Heidemarie, „Das "erste Opfer". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik“, *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP*) 1, 2001, S. 93
[162]Vgl. Ebd. S.94

Deklaration wurde in diesem Zuge ignoriert, mit der Begründung, dass Deutschland einen Eroberungskrieg geführt habe, den kein Österreicher je gewollt habe.[163]

So bringt es die Historikerin Heidemarie Uhl folgendermaßen auf den Punkt:

„Österreich wurde im März 1938 gewaltsam besetzt und im April/Mai 1945 vom österreichischen Widerstand und den Alliierten befreit. Die Jahre 1938 bis 1945 wurden als Fremdherrschaft dargestellt und - soweit es um den österreichischen Anteil ging - unter dem Aspekt von Widerstand und Verfolgung, vor allem aber als Kampf um die Befreiung Österreichs betrachtet.“[164]

Diese Sichtweise durchdrang alle Bereiche des öffentlichen Lebens, so wurde der aus der ersten Republik übernommene Adler mit gesprengten Ketten versehen, um den Freiheitskampf des Landes zu verdeutlichen, auch die Errichtung von Denkmälern für die Opfer des Freiheitskampfes waren Bestandteil dieser Durchdringung.[165] Obwohl der Abschluss des Staatsvertrages „diese geschichtliche Fiktion“, wie Frau Uhl es nennt, obsolet macht, prägt diese Darstellung bis heute die nationale und internationale Darstellung Österreichs, was letztlich mit der Waldheimaffäre endgültig ins Wanken gerät.[166]

Dennoch, selbst nach Jahrzehnten der Aufarbeitung dieser Thematik lassen sich Spuren davon an offizieller Stelle finden. So wird auf der Homepage des Heeresgeschichtlichen Museums, in der Beschreibung über die Ausstellung „Republik und Diktatur“ immer noch folgendermaßen geworben:

„Trotz weitreichender österreichischer Zugeständnisse hielt Adolf Hitler *(1889-1945)* im Berchtesgadener Abkommen (12. Februar 1938) an einer Annexion Österreichs fest. Bundeskanzler Kurt Schuschnigg *(1897-1977)* setzte daraufhin für den 13. März 1938 eine Volksbefragung über die Unabhängigkeit Österreichs an.

Hitler reagierte auf diese Unabhängigkeitsbestrebung mit dem Befehl zum militärischen Einmarsch in Österreich und dem gewaltsamen Anschluss des Landes an das Deutsche Reich.“[167]

Was dieser Eintrag, der natürlich im allumfassenden Rahmen agiert, anzeigt, ist dass Österreich von offizieller Seit diese „geschichtliche Fiktion“ niemals wirklich losgelassen hat. Dennoch hat die Waldheimaffäre dieses Bild in der Wahrnehmung der Bevölkerung verändert und hat die Bevölkerung dazu veranlasst dieses Konzept des „ersten Opfers“ zu hinterfragen.

[163]Ebd.
[164]Ebd.
[165]Vgl. Ebd.
[166]Vgl. Ebd. S. 96
[167]https://www.hgm.at/ausstellungen/dauerausstellungen/republik-und-diktatur-1918-1945 16.11.2023

5.2 Die Waldheimaffäre als Katalysator für eine Neubewertung der österreichischen Vergangenheit

Der Ablauf der Waldheimaffäre ist zeitgeschichtlich lange und kompliziert und ist in ihrer Gänze in verschiedenen Publikationen nachzulesen. Im Rahmen dieser Arbeit sollen nur die notwendigsten Eckpunkte wiedergeben werden, um zu verstehen, was das Umdenken in der Gesellschaft bezüglich des offiziellen Geschichtsbildes ausgelöst hat.

Eine kurze Zusammenfassung der Fakten: Kurt Waldheim war ein österreichischer Diplomat, Außenminister, UNO-Generalsekretär und Bundespräsident der Republik Österreich. Die Waldheimaffäre wurde nicht nur in Österreich, sondern auch weltweit öffentlich aufgearbeitet. Es wurde eine Debatte geführt über die vermutete Beteiligung Waldheims an Kriegsverbrechen in Jugoslawien sowie seiner Nähe zur NSDAP. Eine der denkwürdigsten Ausformung der Affäre war es, dass die USA ein Einreiseverbot für Waldheim aussprachen mit der Begründung, dass er ein mutmaßlicher Kriegsverbrecher sei.[168]

Interessant im Zusammenhang mit dem Punkt 2. der Biografieforschung, war es auch bei Waldheim ein Ego Dokument, biographisches, selbstverfasstes Material, das die Waldheim-Affäre ausgelöst hatte. Waldheim schrieb in seiner Biografie über seine Zeit als UNO-Generalsekretär und behauptete, er sei im Dezember 1941 an der Ostfront verwundet worden und wurde dann zur Genesung beurlaubt, bis zum Kriegsende sei er dann in Triest gewesen.[169] Was sich im Nachhinein schlichtweg als Lüge herausstellen sollte. Waldheim wurde 1942 nach Griechenland Saloniki zur Heeresgruppe E der deutschen Wehrmacht versetzt.[170] Diese Information ist deswegen so brisant, weil zu dieser Zeit dort eine groß angelegte Deportation der jüdischen Bevölkerung, ein Massenmord, vorbereitet wurde. Am 15. März 1943 verließ der erste Transport mit 2600 Menschen Saloniki, bis August wurden 48.000 Jüdinnen und Juden nach Auschwitz deportiert, wo ein Großteil sofort nach ihrer Ankunft ermordet wurde.[171]

[168]Vgl. Fürweger Wolfgang, *Land der Skandale. Die größten Politik- Affären, Pleiten und Verbrechen der Zweiten Republik*, Wien: Ueberreuter Verlag 2019, S. 85
[169]Vgl. Ebd. S. 91
[170]Vgl. https://www.demokratiezentrum.org/bildung/ressourcen/wissensstationen/waldheim-debatte/ 18.11.2023
[171] https://www.nzz.ch/feuilleton/der- vergessene-holocaust-an-griechenlands-juden-ld.1730168 18.11.2023

Waldheim leugnete zwar nicht, dass er zu dieser Zeit in Griechenland gewesen war, aber er leugnete, etwas von der Deportation der jüdischen Bevölkerung gewusst zu haben. Was Waldheim veranlasste folgendes zu sagen[172]: „Ich habe im Krieg nichts anderes getan als hunderttausend andere Österreicher auch, nämlich meine Pflicht als Soldat erfüllt.“[173] Später musste Waldheim zugeben, dass er in Bosnien am Koraza Feldzug gegen Partisanen teilgenommen hatte. Waldheim bestand darauf nur „der Form wegen“ und auch ohne Uniform.[174] Was der ehemalige SPÖ-Bundeskanzler Alfred Sinowatz mit folgender Aussage bedachte: „Wir nehmen zur Kenntnis, dass er nicht bei der SA war, sondern nur sein Pferd bei der SA gewesen ist.“[175]

Diese zwei Aussagen zweier Politiker sollten einen tiefen Einschnitt im Bewusstsein der Bevölkerung hinterlassen und ein Umdenken bzw. eine Neuevaluierung bestimmter Fakten und blinde Flecken in der österreichischen Vergangenheit ans Licht bringen. Frau Dr. Uhl grenzt diese Flecken insbesondere auf folgende Punkte ein:

Der sogenannte „Anschluss“ wurde nicht mehr nur als Machtübernahme von außen betrachtet, sondern auch durch eine „innere Machtübernahme“ der Nationalsozialisten durch die Beteiligung österreichischer Anhänger der Partei möglich gemacht.[176] Der österreichische Anteil an den Verbrechen der jüdischen Bevölkerung, die von Mitgliedern der Partei begangen wurden, aber auch die Verbrechen, die von der Zivilbevölkerung verübt wurden, wurden mehr und mehr zu Tage befördert. Einige Beispiele hierfür sind die Novemberprognome im März 1938 und die daraus resultierende Arisierung; der Diebstahl jüdischen Eigentums zu Bereicherung der Bevölkerung.[177] Einer der konfliktträchtigsten Punkte war die Rolle der Wehrmacht im „Vernichtungskrieg“ gegen die Sowjetunion und den Balkan. [178]

Es bildete sich ein Grundkonsens heraus der besagte, dass unter den Österreichern nicht nur Opfer, sondern auch Täter befunden haben und somit wurde die Opferthese verworfen, hin zu einer Mitverantwortung während des Zweiten Weltkrieges und am Nationalsozialismus.[179]

[172]Vgl. Fürweger, *Land der Skandale,* S.95
[173] Ebd.
[174]Vgl. Ebd.
[175]Ebd.
[176]Vgl. Uhl Heidemarie, „, Das "erste Opfer"“, S. 103
[177]Vgl. Ebd.
[178]Vgl. Ebd.
[179]Vgl. Ebd.

In Zusammenhang mit dieser Arbeit ist anzumerken, dass die Verfilmung Franz Antels schon im Jahr 1981 in die Kinos kam, was weit vor der Waldheimaffäre und seiner Kandidatur zum Bundespräsidenten geschah. Die österreichische Wahrnehmung, klammerte sich noch an die Moskauer Deklaration und das offizielle Bild der Regierung des „ersten Opfers“ und der „sauberen Wehrmacht“. *Der Bockerer* (1981) steht als Werk seiner Zeit in den Kinos und das muss auch in einer historischen Rezeption mitbewertet werden.

6. Filmanalytischer Ansatz- Narrative Analyse

In der folgenden Analyse sollen die beiden Versionen des *Bockerers* im Fernsehspiel (1963) und die Version von (1981) verglichen werden. In dieser Vergleichsanalyse sollen die verschiedenen narrativen Ansätze verglichen werden und die Abweichungen in Story und Plot identifiziert werden. Dazu soll der Ansatz der Narrativen Filmanalyse von Bordwell und Thompsen als Überbau dienen und reiht sich somit in den Ansatz des Neoformalismus ein[180]. Diese Theorie gibt mir die Möglichkeit den Zuschauer als Identifizierter der erzählten Nachricht zu betrachten und ist somit eine greifbare Entität, um die Botschaft zu erkennen, die sich von einem Film zu dem anderen Film verändert. Es gilt die erzählte Geschichte in möglichst objektiv zerlegbare Komponenten zu zerteilen, um sie in einer Rezeptionshaltung eines Rezipienten zu verstehen.

6.1 Was ist eine Erzählung? Eine Eingrenzung

Die Geschichte der Erzählforschung und des Erzählens ist eine reichhaltige und große wissenschaftliche Disziplin, die in vielen verschiedenen Theorien mündet, die sich gegenseitig bedingen und einen großen theoretischen Korpus bilden, der in seiner Größe undurchsichtig und kompliziert ist. Deswegen ist es sinnvoll eine Minimaldefinition für eine Geschichtserzählung zu erarbeiten.

Das Erzählen hatte schon immer einen Platz in der menschlichen Entwicklung und ist in seiner Grundform eine Mund zu Mund bzw. Mensch zu Mensch Praxis, die in ihrer Grundform einigen Regeln unterliegen muss, um als narrativ zu gelten. Dabei ist es egal, ob die Geschichte fiktiv oder real ist. Die weitergegebenen Informationen müssen in einem räumlich und zeitlich bestimmten Handlungsraum stattfinden, der Diegese. Es muss ein (oder mehrere)

[180]Vgl. Heiß Nina*, Erzähltheorie des Films,* München: Königshausen und Neumann 2011, S. 25

Handlungsstränge existieren, die durch eine Figur oder mehrere Figuren vorangetrieben werden. Diese Figuren müssen in einer Zeitlichkeit miteinander agieren und es muss einen klaren Anfang und ein Ende geben, da zwischen diesen beiden definierten Punkten Zeit vergehen muss.[181]

Ziel des Erzählens ist es also einen eigenen, strukturierten und ästhetischen Kosmos zu erhalten der in einer begrenzten Zeitlichkeit in Anfang und Ende eine strukturierte Handlung hervorbringt.[182]

„Damit ist „mindestens eine Zustandsveränderung in einem gegebenen zeitlichen Intervall" gemeint, bei der Ausgangs- und Endpunkt „explizit repräsentiert" und von einer Erzählinstanz vermittelt werden[…]."[183]

Das Grundgerüst der Erzählung ist immer diese vermittelte Information in den narrativen Parametern, diese kann aber viele verschiedene Formen annehmen und die Vermittlung der Informationen gerade im Medium Film viele verschiedene Ebenen haben. Filmisches Erzählen meint den Akt einer Gestaltung und Ordnung eines audiovisuellen wahrnehmbaren Geschehens und Handlungssegmente, eine mehr oder weniger fiktive Welt darzustellen.[184]

Die zu vermittelnden Informationen in der Medialität des Films sind kleinteilig und stützen sich nicht nur auf die vermeintliche Instanz des Erzählers, sondern auch auf die Figuren, Musik, Montage und Metaebenen. Auch soll hier die Zeitlichkeit bzw. der Produktionszeitraum der Filme in Betracht gezogen werden, da sie als Träger politischer Informationen angesehen werden müssen.

6.2 Narration im Fiktionalen Film

6.2.1 Das Ziel der Analyse- Neostrukturalismus/Neoformalismus nach Nina Heiß

Im Bestreben die Narration im Film in seiner Komplexität zu erfassen, haben sich in der narratologischen Filmforschung zwei Paradigmen herausgebildet; ein struktural- semiotisches Modell, das sich an Christian Metz orientiert und ein formal-funktionelles Modell, das sich an den Arbeiten des Filmtheoretikers David Bordwell orientiert.[185] Das narratologische Erklärungsmodelle von Bordwell soll einen möglichst großen Überblick über die

[181]Vgl. Kreutzer Oliver*, Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 193
[182]Vgl. Ebd. S. 193
[183]Ebd.
[184]Vgl. Ebd. S. 194
[185]Vgl. Heiß Nina, *Erzähltheorie des Films,* S. 25

erzählerischen Strukturen geben, während andere Modelle wie die von Manfred Kuhn besonders gut geeignet sind, um Mikrostrukturen in der Narration zu untersuchen.[186]

Die Theoretiker der ersten Richtung, die Neostrukturalisten, versuchen der Narration des Filmes in binäre Optionen zu zerlegen und sie in unterscheidbare Komponenten zu unterteilen, um systematische Terminologie und Taxonomie zu erhalten.[187]

Demgegenüber versucht der Ansatz von Bordwell, der dem Neoformalismus zugeschrieben wird, eine funktionale Einordnung der audiovisuellen und technischen Ausdrucksmittel des Filmes, der sogenannten *devices*. In diesem Ordnungssystem werden die formalen Charakteristika eines Filmes bestimmt und hin zu einer potenziellen rezeptionsästhetischen Wirkung untersucht.[188]

Dem Einsatz dieser filmischen Devices liegt immer eine grundsätzliche Motivation zu Grunde. Diese Motivation soll in ihrer Komposition eine im Ansatz „realistische" Narration in einer raumzeitlichen Kohärenz zu einer Alltagswirklichkeit darstellen und setzt implizites Wissen des Rezipienten voraus.[189] Während die Neostrukturalisten sich auf die Quelle der Erzählung konzentrieren (der Enunziation), fokussieren sich die Neoformalisten auf den Ausgang bzw. den implizierten Zuschauer, der die Narration verstehen muss.[190]

David Bordwells prototypisches Modell der Bewertung der Narration scheint mir in dem Fall einer Vergleichsanalyse am besten geeignet, da am Ende jeder analysierten Sequenz die Aussage der Narration steht, die von dem Rezipienten interpretiert wird.

6.2.2 David Bordwells Modell- Fabula, Syuzhet, Style

David Bordwell beschreibt in seinem Buch *„Narration in the Fiction Film"* drei Begriffe, die besonders wichtig sind, wenn es um die Konstruktion der Narration in einem Film geht.

Zunächst der Begriff der Fabula (Story): Die Fabula ist die Geschichte, alles das, was im Film passiert, ohne dass es direkt auf der Leinwand gezeigt werden muss. Diese Art der Geschichtenerzählung hängt auch stark mit der kognitiven Leistung des Rezipienten

[186]Vgl. https://filmanalyse.at/grundlagen/narration/ 03.07.2023
[187]Vgl. Heiß Nina, S. 25
[188]Vgl. Ebd. S.26
[189]Vgl. Ebd.
[190]Vgl. Ebd.

zusammen.[191] Die Fabula ist also ein Muster, das durch die Annahmen und Schlussfolgerungen durch die vorhandene Erzählung entsteht. Sie ist das Ergebnis der wahrgenommenen narrativen Hinweise, die in diesem Muster angewendet werden können und durch den Zusehenden überprüft werden.[192]

Dabei ist die Fabula nach Bordwell kein seltsames oder imaginäres Produkt. Der Zuschauer bildet die Fabula aufgrund eines prototypischen Schemas und gleichzeitig in einem prozeduralen Prozess, in dem diese Hinweise verarbeitet werden. Dies ist ein Prozess, der auch von mehreren Rezipienten gleichermaßen verstanden wird. Die Rezipienten sind sich in der Regel einig über die erzählte Geschichte oder die Faktoren, die die Geschichte zweideutig bzw. unverständlich machen.[193] Die Fabula an sich existiert als interpretiertes Konstrukt, zwischen den Hinweisen und kann nur geraten werden.[194]

Der zweite Teil diesen Narrativen Konzepts von Bordwell ist das Syuzhet (Plot). Während die Fabula noch als unbestimmtes Konzept der Geschichte existiert, umfasst das Syuzhet, die tatsächlich gezeigten Dinge, die auf der Leinwand passieren. In diesem Zusammenhang stellen sich die Fragen:[195] „Welche Ereignisse der Fabula werden gezeigt? Wie ausführlich werden die Ereignisse gezeigt? Und in welcher Reihenfolge werden die Ereignisse gezeigt?“[196]

Das Syuzhet ist ein System, weil es die verschiedenen Komponenten in eine Ordnung bringt, die „Story Events“ und die Begebenheiten, aus denen der Plot besteht. Bordwell sagt, dass die Fabula und das Syuzhet gegensätzlich funktionieren, auch wenn sie aus den gleichen Bausteinen bestehen. Das Syuzhet respektiert die zeitlichen Events, die in der Fabula unsortiert bleiben und wird die Architektur, aus der die Narration im Film gebaut ist. Sie addiert Logik und Zeitlichkeit zu dem Konzept Bordwells.[197]

Um das Konzept Bordwells komplett zu machen, fehlt noch der *Style,* der diesen Erzählfunktionen einen Körper gibt. Der Style ist für die Narration insofern wichtig, als dass mit verschiedenen Stilmitteln, narrative Hinweise für den Zuschauer gegeben werden. Das reicht von einer verweilenden Kameraposition, bis zur Lichtsetzung um in der Mise-en-scene

[191]Vgl. https://filmanalyse.at/grundlagen/narration/ 05.07.2023
[192]Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: University of Wisconsin 1985, S. 49
[193]Vgl. Ebd.
[194]Vgl. Ebd. S. 50
[195]Vgl. https://filmanalyse.at/grundlagen/narration/ 11.07.2023
[196]Ebd.
[197]Vlg. Bordwell, S. 50

etwas hervorzuheben und zu unterstreichen und sie dann für den weiteren Verlauf der Geschichte relevant erscheinen lassen können.[198]

Bordwell sagt, dass das System des Styles und das System des Syuzhets in dieser Theorie koexistieren. Das Syuzhet treibt die Narration auf dramaturgischer Ebene voran, während der Style das Ganze auf technischer Ebene tut.[199]

Eine zusammenhängende Geschichte entsteht in der Kommunikation der Narration zwischen dem Medium Film und dem Rezipienten, der sie mit seinem eigenen Wissen begreifen und wieder zusammensetzen muss.

6.3 Der Rezipient- Die Weitergabe und das Verständnis von Informationen

Zur Beschreibung der Bedeutungskonstitution beteiligten Konstanten ist laut Nina Heiß das kommunikationstheoretische Modell am besten geeignet, um zu verstehen, wie die Kommunikation zwischen einem Film und dem Rezipienten zustande kommt. Diese Modelle bestehen besonders darauf, eine Abgrenzung zwischen fiktionsinterner und fiktionsexterner Kommunikation zu erschaffen. Dabei sollen auch Prozesse mitintegriert werden, die sich außerhalb der Informationen befinden, die angestrebt werden zu vermitteln wie: der Autor, die Produktion bzw. andere Rezeptionsinstanzen.[200]

Diese kommunikationstheoretischen Modelle sind in erster Linie nicht für die Vermittlung filmischer Information erdacht worden, können aber mit ein paar Adaptionen für den Film verwendet werden, wie Nina Heiß in dieser Abbildung illustriert.[201]

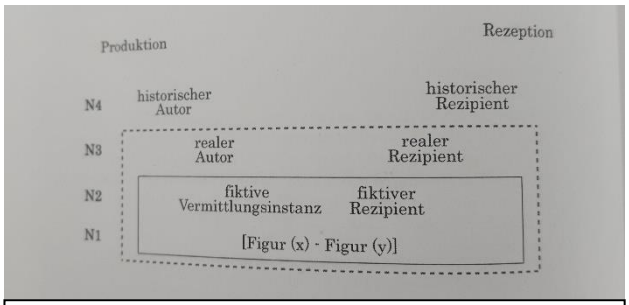


Abb. 4, Heiß Nina, *Erzähltheorie des Films*, S. 30

[198]Vgl. https://filmanalyse.at/grundlagen/narration/ 13.07.2023
[199]Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 50
[200]Vgl. Heiß, S. 29
[201]Vgl. Ebd. S. 30

Die textinterne Kommunikation findet auf der Ebene N1 statt und besteht aus der Interaktion der Figuren; diese Kommunikation wird dann auf der Instanz N2 mit der fiktiven Vermittlungsinstanz und dem fiktiven Rezipienten ergänzt. Auf dieser Ebene können sowohl der narrative Prozess und der Rezeptionsprozess vom zum vermittelnden Text für den externen Zuschauer aufgebaut werden.[202] Dann werden, laut dem Diagramm, die externen Kommunikationsniveaus aus N3 und N4 zusammengesetzt, das ist dort, wo die fiktionsexterne Kommunikation stattfindet und die tatsächliche Rezeption des narrativen Textes. Aber auch hier gilt es den externen Zuschauer vom historischen Rezipienten und der kulturell variablen Situation zu unterscheiden.[203]

In der Theorie Bordwells bzw. in der Strömung des Neoformalismus wird der Rezipient als Individuum verstanden, der mit seinen kognitiven Fähigkeiten in der Lage ist die filmische Erzählung zu verstehen und auch wiederzugeben. Der Zuschauer vollzieht im Rezeptionsprozess einen Selektionsprozess, um die Fülle der audiovisuellen Informationen und die handlungsrelevanten Begebenheiten zu verarbeiten. In diesem Prozess werden dann Hypothesen erdacht und der Plot festgelegt.[204] Neben dem eigenen impliziten Wissen, ist auch erlerntes Wissen über das Medium Film und die filmischen Konventionen von Belang. So besitzt der Rezipient auch Wissen über die Formsprache des Films sowie der diversen Genres.[205]

Wenn wir das kommunikationstheoretische Modell von Nina Heiß und die neoformalistische Herangehensweise von Bordwell kombinieren, so kommen wir zu einem Rezipienten, der sich die Narration anhand seines gelernten Verständnisses mit dem Medium Film selbst erschließt. So entsteht die geformte Narration und dessen Bedeutung im Spannungsfeld der erlernten Informationen und kognitiven Leistung der Rezipientinnen. Darum darf man bei der narrativen Analyse eines Filmes, wie dem *Bockerer* (1981), nicht nur die heutige Rezeption berücksichtigt werden, sondern auch die historische Rezeption.

[202]Vgl. Ebd. S. 31
[203]Vgl. Ebd.
[204]Vgl. Ebd. S. 206
[205]Vgl. Ebd.

6.3.1 Zeitlichkeit als Teil der Analyse- Zeitpunkt der Produktion

Neben der Zeitlichkeit, die innerhalb des Rezeptionstextes angesprochen wird, gibt es beim Film noch einen äußeren Teil der Zeitlichkeit, der in die Analyse miteinfließen muss. Es gibt einen fixen Bezugsrahmen für die Produktion und die erste Rezeption des Filmes, ohne eine historische Rezeption des Filmes in Betracht ziehen zu müssen. Anders als bei einem anderen literarischen Werk, bei dem in der Regel nicht genau gesagt werden kann, wie lange der Entstehungsprozess war, kann man das bei einem Film genau abgrenzen.[206] Dabei werden Filme zu Zeitdokumenten bzw. Zeitkapseln, die Schichten der Zeitlichkeit auch in ihrer Narration transportieren. Oliver Kreutzer meint, dass bei jedem Film drei verschiedene Formen der *Zeitschichten* zusammenstoßen[207]:

„der Zeitpunkt der Aufnahme während der Produktion; der Zeitpunkt seiner innerfilmischen Erzählung; die jeweils aktuelle Dauer seiner Betrachtung für einen jeden Zuschauer […]“[208]

Diese drei Zeitschichten können auch zu einem Zeitpunkt zusammenfallen, wenn zum Beispiel ein großes Event live gestreamt wird; dann wird die gesamte Darstellung in Echtzeit geliefert. Diese Schichten der Zeitlichkeit können aber auch jeweils voneinander abweichen und nicht in dieser Reihenfolge existieren, wenn beispielsweise ein Videoclip auf einer Website angesehen wird und es sich bei dem Gezeigten schon um vergangene Themen handelt.[209]

Welche Ebene der Zeitlichkeit untersucht wird, liegt ganz im Erkenntnisinteresse des untersuchten Materials, in der Narration. So kann auch der Produktionszeitraum bzw. die Zeit, in der ein Film produziert wurde in Betracht gezogen werden. Beispielsweise kann der Film als Medium, laut Andrei Tarkowski, als Speicher für die jeweilige Zeit verwendet werden, um sie danach beliebig wiederzugeben.[210]

Im Sinne einer narrativen Analyse des *Bockerers* ist es wichtig die Entstehungszeit und die Geschichte des Werkes in Verhältnis zu setzen, um die zu vermittelnde Botschaft in den Kontext einer historischen Rezeption und einer Rezeption aus der heutigen Zeit mit dem

[206]Vgl. Kreutzer*, Filmanalyse*, S. 207
[207]Vgl. Ebd.
[208]Ebd.
[209]Vgl. Ebd. 208
[210]Vgl. Ebd.

Hintergrund einer potenziellen moralischen Abweichung in der Produktionspraxis darstellen zu können.

6.4 Analysebaukasten- Narrative Analyse

Um die Narration in der Analyse fassen bzw. vergleichen zu können, wird die Geschichte im Sinne einer Wirkungsästhetik am Rezipienten untersucht werden. Ich gehe wie Brodwell davon aus, dass der Rezipient durch eine gelernte Seherfahrung, sei es im Medium Film oder aus geschichtlicher Zeitlichkeit heraus, die Narration selbst zusammensetzt und so versteht. Ich selbst nehme diese Position ein bei der Sichtung des Materials, mit dem Zusatz meines recherchierten Wissens über Franz Antel und die Geschichte des Bockerers.

7. Analyse

7.1 Aufbau der Analyse

7.1.1 Fernsehspiel und Spielfilm

In der Folgenden vergleichenden Analyse werden zwei Medien nebeneinandergehalten, die auf der gleichen Vorlage basieren, dem Theaterstück von Becher und Preses. Auch wenn beide Versionen im Fernsehen ausgestrahlt wurden, so gehört das Fernsehspiel von Michael Kehlmann zu einer anderen literarischen Gattung, die sich mehr am Theater als an einem dramaturgischen Spielfilm orientiert. Das Fernsehspiel ist tendenziell eher am Theater orientiert und arbeitet mit statischen Kulissen und ist in der Montage langsamer als der Spielfilm.

Diese Übersetzungsleistung muss in der vergleichenden Analyse mitbedacht werden. Dennoch lassen sich die Bewegründe der Figuren gut extrahieren, um somit einen Vergleich von der Originalvorlage zu dem Spielfilm von Franz Antel zu bekommen.

7.1.2 Struktur der Analyse

Um die vorangeschickten Theorien zu untermauern, die im ersten Teil der Arbeit erarbeitet wurden, werden ausgewählte Szenen analysiert. Die Szenen sind so ausgewählt, dass sie den größtmöglichen Kontrast zwischen den beiden Versionen abbilden können. Eine Analyse des gesamten Filmes in einer vergleichenden Analyse würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sollen die Kernaussagen untermauert werden und die Unterschiede in der Narration herausgearbeitet werden.

Die Analyse besteht aus Teilen, die nebeneinandergehalten werden, um die Kontraste sichtbar zu machen. Jeder Part besteht aus zwei deskriptiven Teilen und einem kritischen analysierenden Teil, der die beiden Ausschnitte zusammenbringt und Unterschiede in der Narration und den Aussagen, die dadurch getroffen werden, aufzeigt. Es gibt auch Teile in der Version Franz Antels, die in der Version von Kehlmann keine Entsprechung haben. Es ist aber auch notwendig sich die Sequenzen anzusehen, die nicht in der Version von Kehlmann enthalten sind, um zu erkennen, was dem vermeintlichen Originaltext hinzugefügt wurde, um genauer beschreiben zu können, wie es den originalen historiographischen Kontext hinsichtlich der Gesamtrezeption verändert und somit auch die Botschaft in einem anderen Licht dastehen lässt.

Um die Analyse möglichst kompakt zu halten, werden die Dialoge, wenn nötig, in indirekter Rede wiedergeben. In Bereichen, die mir sensibel erscheinen, habe ich den Dialog transkribiert. Da er aus im Wiener Dialekt geführt wurde, ist auch nach in dieser Form niedergeschrieben.

7.2 Analyse

Wichtige Figuren

Karl Bockerer- Die Hauptfigur

Hansi Bockerer- Der Sohn des Bockerer

Binerl- Die Frau des Bockerer

Herr Hatzinger- Der beste Freund Bockerers

Herr Rosenblatt- Der jüdische Freund und Tarockpartner

Schebesta (Rufnagel- Version Kehlmann) - Wendehals und Sympathisant des Systems

Ferdinand Gstettner- SA Befehlsführer der Gruppe in Wien

Hermann der Eisenbahner- Er repräsentiert den Widerstand

Elisabeth- Die Hofratstochter (Version Antel)

7.2.1 Beginn des Films

00:00:00- 00:01:57 Version Franz Antel[211]

Der Film beginnt mit der Einspielung von dokumentarischem Material. Die Schwarzweißaufnahmen zeigen den Einmarsch Hitlers beim sogenannten „Anschluss“ am Wiener Heldenplatz am 8. März 1938. In roter Kurrentschrift werden die beteiligten Schauspieler und Produzenten gezeigt.

Die Aufnahmen zeigen den Aufmarsch der Truppen der deutschen Wehrmacht und die Menschenmassen, die Hitlers Einmarsch befürworten und ihn mit „Sieg Heil“-Rufen begrüßen. Die Filmmusik besteht aus einem flotten, freundlichen Militärmarsch. Danach hört man Adolf Hitler wie er seine Ansprache über die Zukunft Österreichs im deutschen Reich hält. Die Menge proklamiert im Chor „Sieg Heil!“

„Ich proklamiere nunmehr für dieses Land seine neue Mission. Sie entspricht die Gebote, das einst die deutschen Siedler aus allen Gauen des Altreiches hierher berufen hat: Die älteste Ostmark des deutschen Volkes soll von jetzt ab das jüngste Bollwerk der deutschen Nation und damit des Deutschen Reiches sein.“[212]

Danach sieht man wie Soldaten freudig die Menschen aus einem Militärfahrzeug begrüßen und einer der Soldaten wie er enthusiastische eine Frau küsst. Die Sequenz endet mit einem Still, in dem ein Ausschnitt der Rechtsextremen Zeitung die „National Zeitung“. Die in großen roten Lettern titelt: „Der Führer im befreiten Wien“.

00:00:00- 00:02:03 Version Kehlmann [213]

Der Filmeinstieg wird mit weißen Lettern eingeleitet, der zeigt, wer das Theaterstück *Der Bockerer* geschrieben hat, dieser Film ist in schwarz-weiß gehalten. Man sieht die Familie Bockerer am Tisch sitzen und eine Mahlzeit zu sich nehmen. Im Hintergrund läuft eine Melodie, die sich mit einem alten Wiener Lied vergleichen lässt. Am Tisch sitzen Herr Hatzinger, sein Sohn Hansi Bockerer, Karl Bockerer und seine Frau Binerl, die durch das ganze Stück immer nur Binerl genannt wird.

[211] Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel
[212] https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Zitate/Hitler%2C%20Adolf 01.01.2024
[213] Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

Der Sohn Bockerers -Hansi- steht auf und sagt, er müsse jetzt zu einer Versammlung. Welche Versammlung ist noch nicht klar. Karl Bockerer spricht sich gegen Versammlungen generell aus und geht in sein Schlafzimmer, um Spielkarten zu holen. Während der Vater weg ist, legt Hansi schnell seine Hakenkreuzbinde an, seine Mutter hilft ihm und kritisiert das die Binde „zu zerknittert" sei. Die Mutter sagt, er solle schnell losgehen bevor der Vater die Hakenkreuzbinde sieht. Er solle einen guten Eindruck machen vor den jungen Herren der SA und das könne man nicht mit einer zerknitterten Binde.

Hansi fragt, ob der Herr Rosenblatt der „Jud" noch immer zum Kartenspielen kommt und das sich das aufhören müsse bei seiner Stellung in der Partei. Hansi geht mit den Worten „Heil Hitler" ab. Herr Hatzinger entgegnet darauf „Grüß dich Hansi".

7.2.1.1 Kritischer Vergleich

Auch wenn die Szenen komplett unterschiedlich sind, so zeigen sie den Kontrast, in dem die beiden Filme in die Thematik einsteigen. Die Version von 1963 hält sich weitestgehend an den Originaltext und zeigt schon in den ersten beiden Minuten eine kritische Haltung gegen das Nationalsozialistische Regime. Die Themen der Versammlung, die Parteizugehörigkeit, sowie die Problematik der jüdischen Verfolgung und deren gesellschaftlicher Konsequenzen werden sofort angesprochen. Auch wird ersichtlich, dass der Protagonist des Filmes Karl Bockerer, sich kritisch gegen das Regime äußert.

Bei dem ersten Ausschnitt bei Franz Antel sieht man große Paraden und sogar Adolf Hitler selbst kommt zu Wort. Die Leute jubeln und freuen sich; die historischen Bilder werden als authentisch dargestellt. Es entsteht am Anfang des Films eine positive Grundstimmung, für das Regime. Hier ist keinerlei Reflexion zu erkennen; wenn, dann muss der/die Rezipient_in diese Reflexion selbst herstellen, ansonsten wird eine Narration des Sieges der Nationalsozialisten erschaffen die, eine Aussage als Befürwortung für das Regime trifft.

Hier wird schon am Anfang der große Kontrast ersichtlich, der Film Franz Antels zeigt zunächst keine Kritik, sondern erhebt die Nationalsozialisten sogar als die Befreier Wiens auf ein Podest.

7.2.2 Die Arisierung des Herrn und Frau Blau

00:26:16- 00:26:45,00:27:35—00:28:05-29:09 Version Franz Antel[214]

[214] Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel

In dieser Sequenz wird der Herr Shebesta eingeführt. Er ist in diesem Film der prototypische Wendehals, der von dem politischen Umschwung profitiert. Die Sequenz spielt in der Wohnung des Ehepaares Blau. Shebesta, ein Mann von der Stasi und das Ehepaar Blau befinden sich im Esszimmer der Wohnung. Shebesta legt dem Ehepaar eine Urkunde vor. Sie sollen sie unterscheiben damit, wenn sie nicht mehr da sind, alles was sie besitzen ihm (Schebesta) gehört. Herr Blau möchte wissen, ob sie wirklich aus Deutschland hinauskommen und somit dem Regime entkommen können. Herr Blau unterschreibt. Die Ehefrau wehrt sich dagegen, auch das verlangte Kuvert mit dem Bargeld und den Schmuck will sie nicht hergeben.

Als die Frau sich wehrt, stößt der Mann sie gegen ihren Schrank mit einer Glastür. Shebesta entgegnet darauf: „Geh pass auf meine Möbel auf Kamerad!“

Die Sequenz wird auf der Straße fortgesetzt. Herr Blau fragt Shebesta, wohin sie jetzt den kämen, worauf Shebesta entgegnet: „Vielleicht nach Davos“ und beginnt zu lachen. Danach wird das Ehepaar in einen Militärtransporter mit anderen Menschen verladen, wohin wird in dieser Sequenz nicht aufgelöst.

00:28:21-00:30:13 Version Kehlmann[215]

Das Ehepaar Blau sitzt auf einer Bank und wartet auf den Zug nach Buchs in der Schweiz, neben ihnen sitzt Herr Rosenblatt. Er hat einen Eimer und einen Besen in der Hand und die Blaus erzählen ihm von ihren Erfahrungen mit Herrn Rufnagel, der im Zuge der sogenannten „Gleichschaltung“, das Eigentum der jüdischen Bevölkerung geraubt. Herr Blau erzählt Herrn Rosenblatt, dass Herr Rufnagel, der kommissarische Leiter zuerst freundlich und zuvorkommend sich um die Ausreise des Ehepaares kümmert, aber dann sein wahres Gesicht zeigt und das Eigentum der Eheleute raubt, bzw. ihr Eigentum für einen Wert kauft, der weit unter dem liegt, was es tatsächlich wert ist. Die Geschichte findet ihren Höhepunkt, als Herr Blau von dem Eindringen der SA in der Nacht berichtet, um ihren Schmuck und ihr Geld in einem Kuvert zu holen. Rosenblatt entgegnet darauf immer wieder „Ein reizender Mensch!“. Herr Rossenblatt fragt, wann denn der Zug nach Buchs gehe. Buchs liegt in der Schweiz und bringt sie somit, zumindest vorerst, in Sicherheit vor dem Regime.

[215] Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

7.2.2.1 Kritischer Vergleich

Beide Szenen reflektieren das gleiche Thema, den Umstand, dass viele Wiener Wohnungen, die von der jüdischen Bevölkerungsgruppe besessen wurden, unter Scheinverträgen und zu geringerem Preis gestohlen wurden. Die Menschen, die diesen Vorgang durchführten, hießen kommissarische Leiter.[216]

Die Version Kehlmanns nimmt hierbei den jüdischen Blickwinkel und generiert die Komik aus dem Gespräch, dreier Menschen, die dieser Umstand betrifft. Das Ehepaar Blau und Rosenblatt. Diese drei Figuren sind gezwungen das Land zu verlassen, weil die Nationalsozialisten die Schlinge immer enger ziehen. Herr Rosenblatt wiederholt immer wieder „ein reizender Mensch“, was in krassem Widerspruch zu dem steht, was wirklich passiert. Das mantraartige wiederholen des Umstandes, dass es sich bei den Nationalsozialisten um nette Menschen handle, enthält auch eine Art Drohung und zeigt auf, dass man nicht frei war. Ob die Staatsgewalt nett war oder nicht, die jüdische Bevölkerung musste damit leben, dass Alles, was sie in ihrem Leben taten, unter Beobachtung stand.

In der Version von Franz Antel ist der Blickwinkel ein gänzlich anderer. Er kommt von dem “Arisierer“ Shebesta, der sich das Vermögen vom Ehepaar Blau einverleibt. Der Inhalt der Szene ist weitestgehend gleich. Als zentralen Unterschied bei diesen beiden Szenen, sehe ich die Witze an die Shebesta macht, die, die Reflektion über das Thema auslösen sollen, die allerdings Komik auf dem Rücken der jüdischen Bevölkerung macht.

Als sich die Ehefrau wehrt, wirft sie der Mann der Stasi, gegen ein Möbelstück, woraufhin Shebesta entgegnet, „Pass auf meine Möbel auf Kamerad!“. Es wird ein auf Kosten des Ehepaares ein Witz gemacht. Die Menschen, die hier beraubt werden, sind einer Objektifizierung ausgesetzt. Die Figuren Herr und Frau Blau sind in dieser Situation nicht mehr die Besitzer bzw. die Bewohner der Wohnung, sondern Dinge, die man nur noch entfernen muss, um an das Mobiliar der Wohnung zu kommen. Der Hebel der Komik sitzt nicht darin, dass das Mobiliar beschädigt wird, sondern, dass ein -in ihren Augen weniger wertvolles Objekt- in diesem Fall Frau Blau, das Möbelstück kaputtmacht. Auch hier ist es fraglich: betreibt der Film Aufklärungsarbeit, in dem er die Gräuel von damals zeigt, oder wird die Komik auf dem Rücken des beraubten Ehepaares generiert.

[216] https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Arisierung 19.03.2024

Die zweite Aussage die Shebesta trifft, ist in dem Sinn noch problematischer, weil sie die Shoah als den Kern ihrer Komik ausweist: als ein Witz darübergemacht wird, wohin denn jetzt das Ehepaar blau gebracht wird. Die Aussage „Vielleicht nach Davos“. Es ist klar, dass der Wagen, der das Ehepaar mitnimmt auf dem Weg in ein Konzentrationslager ist. Viele andere Menschen sitzen bereits auf der Ladefläche. Auch hier kann man es auf verschiedene Arten lesen. Es könnte sich um die Stadt Davos in der Schweiz handeln oder um ein umgangssprachliches „Da wos nix kostet“. Eine zynische Bemerkung, die die beiden Figuren trifft.

Beide Sequenzen haben annähernd gleichen Inhalt, doch der Erzählwinkel ist bei den Sequenzen anders, einmal aus dem jüdischen Blickwinkel und einmal aus dem Blickwinkel der Personen, die sich das jüdische Eigentum widerrechtlich aneignen. Wird die Thematik der Deportierung und Ermordung der Juden in Kehlmanns Version nur wage angedeutet, wird in Franz Antels Version ziemlich genau verhandelt was mit den Menschen jüdischen Glaubens passiert. Es ist aber der Blickwinkel einmal von außen und einmal von innen. Die Pointen, die hier in den Szenen gesetzt werden, mögen als leichtfüßige Witze intendiert gewesen sein, wenn man sie aber genauer seziert, kann man eine, wenn auch keine vollumfängliche, Tendenz zur nationalsozialistischen Doktrin erkennen. So sprechen die Vehikel, die in der Version von Franz Antel gewählt wurden, zumindest für eine gewissen Ignoranz und keine Feinfühligkeit, oder präziser: Verantwortungsgefühl für die Verbrechen, die während der Herrschaft der Nationalsozialisten verübt wurden.

7.2.3 Widerstand gegen das Regime- Das Gespräch mit Hermann

In beiden Versionen findet sich der Besuch beim Heurigen in leicht abgeänderten Versionen. Um die Unterschiede hier darzustellen, wird der Dialog der Figuren Bockerer und dem Eisenbahner Hermann transkribiert und in Mundart niedergeschrieben.

Version Franz Antel[217]

Die Figuren Hatzinger und Bockerer betreten den Heurigen. Da eine deutsche Gesellschaft sich im Heurigen befindet, setzt sich die Figur des Bockerers hinaus in den Gastgarten, der zu dieser Zeit noch zu kalt ist, um dort „normal“ zu sitzen. Die Figur des Hatzinger setzt sich in das Lokal unter dem Vorwand, dass sein Rheuma ihn an der kalten Luft plage. Der Bockerer sitzt im zu

[217] Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel

kalten Gastgarten während die deutschen Sympathisanten im Lokal verbleiben. Die Figur des Hermanns setzt sich zum Bockerer und ein Dialog entspinnt sich.

00:34:53- 00:36:20

Transkription des Dialogs:

Bockerer: Hermann Servas!

Hermann: Freundschaft!

Bockerer: No die hom ma notwendig gehabt

Hermann: Mmmh. I grfeu mi, dass auch du verstanden hast, dass man jetzt etwas tuan muaß!

Bockerer: Wos soi ma den tuan, noja herst wenn die gonze Wöt nix tuat, schau do kommt der Dalate und der Chambalen und mocht mit die Deutschen und die Italiener an Münchner Frieden, bevor ma überhaupt an Kriag ghobt hom, wos soi i den do mochen herst?

Hermann: Na wenn keiner etwas macht, wird sich nie etwas ändern!

Bockerer: Wir hom sie ja net gerufen, sie hätten jo net kuman brauchen!

Hermann: Des Schimpfen hüft nix Korl! Schimpfen tun viele!

Bockerer: Na geh wos soll i den mochen außer Schimpfen? Meine gonze Familie is ja gegen mich organisiert, net? Bin jo gonz allanich!

Hermann: Des is ja net wohr Korl, du bist net allanich! Do san Hunderte, Tausende wie du! Die müssen nur zamfinden.

Bockerer: Geh hör mia auf herst, bevor die Wiener zamfinden, geht die Wöt unter.

Hermann: Sie darf aber net untergehen Korl.

Hermann: Wir müssen wieder mal dasitzen können und ein Wein, auf die Donau runterschauen, ohne die da im Gnack und wegem dem muaß jeder, jeder Einzelne was riskieren, verstehst? Alles, wenns sein muss! Ah das Leben

Bockerer: So? Waßt wos i jetzt riskier, an Wein zoin weil das viele reden macht durstig!

(…)

Die Herren Bockerer und Co verlassen das Lokal und gerät in Streit mit der deutschen Gesellschaft. Dieser Streit wird von der SA unterbrochen, genauer von seinem Sohn und dem Befehlsführer Gstettner. Hansi schlägt seinen Vater mit einem Totschläger und verletzt diesen dabei. Sein Sohn Hansi lässt die Figur des Bockerers und die Figur des Eisenbahners Hermann laufen, nachdem er mit einer Pistole zwei Mal in die Luft geschossen hat.

Version Kehlmann[218]

Auch in dieser Version gehen Hatzinger und Bockerer auf den Kahlenberg zu dem Heurigen und setzen sich zu Hermann an den Tisch. Hatzinger setzt sich zu Hermann und Bockerer an den Tisch. Im Lokal befinden sich Männer deutscher Herkunft, die lautstark Lieder der Nationalsozialisten singen.

00:37:40 00:47:46

Transkription des Dialogs:

Bockerer: Na wunderst dich, dass wir dich wieder einmal aufgestöbert haben?

Hermann:Is eh schon wieder a poa Monate her, dass wir uns gesehen haben.

(..) (Skandierte Parolen von deutschen Gästen aus dem Lokal)

Bockerer: Mit anderen Worten. Wir werden an Kriag hom. Sog amoi wie is des überhaupt mit dem Münchner Frieden? Du bist doch politisch gebildet?

Hermann: I ka Spur. I moch meine Arbeit bei der Bahn und um alles andere Scher I mi net

(…)

Bockerer: Du erkläst ma des sog amoi Hermann. Wie kann da Dalatia und der Chembalen mit die Deutschen und mit de Katzelmocher an Frieden abschließen, wenns überhaupt noch keinen Krieg gegeben hat. Eine Fehde wie der Lateiner sagt, net? Oder sans wegen uns in an Kriag gegangen na? No wos für einen Münchner Frieden wenn es noch keinen Krieg gegeben hat?

(…)

Hermann: Sogens Herr Bockerer, wos woins den eigentlich do von mir? Ich bitte sie, sie san doch anständige Menschen. Aber im Grund genommen muss man heute mehr sein.

Bockerer: Mehr wos manst denn do?

Hermann: Des werden sie nie verstehen, wie so viele Wiener nicht, unzufrieden sein und schimpfen damit ist es nicht getan. Heute heißt es entweder oder. Mochen sie wos Herr Bockerer?

Bockerer: Wos soi i denn mochen. Ich bin doch ganz alleine. Mei gonze Familie is jo gegen mich organisiert und der Hatzinger der ist in Pension.

Hermann: Na Ja das ist es eben einer alleine, kann es nicht da machen, aber damits anders wird da müssen wir mehr sein und jeder muss alles riskieren alles. Tarockspielen das Caféhaus, die Gemütlichkeit, die Freiheit, das Leben

Hatzinger: Kalt ist es.

Hermann: Owa es wird wieder einmal anders werden, besser. Da werden dann wir drei wie wir hier san, wieder beim Wein sitzen können und auf die Donau schauen können.

Bockerer: Ma sche is do heraust.

[218] Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

Auch hier gerät der Bockerer in Streit mit der Gruppe Deutscher, die lautstark deutschen Lieder skandieren. Es entspinnt sich eine Schlägerei mit der Gruppe, dem Bockerer und dem Eisenbahner Hermann. Die SA beendet die Schlägerei der beiden Parteien, sein Sohn Hansi schlägt den Bockerer mit einem Totschläger, was den Bockerer verletzt auf den Boden fallen lässt. Auch hier lässt sein Sohn den Bockerer und den Eisenbahner Hermann laufen.

7.2.3.1 Kritischer Vergleich

Es sind ähnliche Dialoge, die hier geführt werden, dennoch gibt es Unterschiede. Es gibt zentrale Identifikationsmerkmale für die verschiedenen Positionen, die sie in der Narration verbindet. Hermann der Eisenbahner, steht hier als Entsprechung für den Widerstand gegen die Nationalsozialisten, der versucht den Bockerer auf seine Seite zu ziehen. Als besonders zentral erachte ich die Worte hier (…) „unzufrieden sein und schimpfen damit ist es nicht getan. Heute heißt es entweder oder." (…) Die Worte die beiden Versionen ähnlich vorkommen adressieren den Bockerer persönlich, der in der Narration des Filmes zwar nicht als widerständig gilt, aber auch nicht als Sympathisant. Die Figur des Karl Bockerers ist ein Sandkorn im Getriebe der nationalsozialistischen Maschinerie, so wird er auch in beiden Versionen dargestellt.

Dennoch gibt es einen feinen Unterschied in den beiden Dialogen. In der Version Kehlmanns, sagt der Bockerer zwar er können nichts unternehmen, weil er allein dastehe und seine Familie gegen ihn organisiert ist. Er steht aber dennoch für seine Ideale ein, als die Gruppe der deutschen Männer dann auch handgreiflich eine Ideologie verteidigt, die er nicht verstehen kann.

Dieser widerständige Gedanke wird in der Version von Franz Antel etwas entschärft, so sagt der Bockerer ziemlich am Ende des Dialoges: „Geh hör mir auf herst, bevor die Wiener zamfinden, geht die Wöt unter." Was den widerständischen Gedanken insofern etwas entschärft, in dem er dezidiert sagt, dass ein Widerstand nicht möglich sei, oder für ihn nicht möglich sei.

Der Widerständische Gedanke wohnt aber beiden Dialogen inne. Die Version von Franz Antel ist auch wegen Karl Merkatz - der einen viel freundlicheren Bockerer gibt, als Fritz Muliar in Kehlmanns Version - viel versöhnlicher mit dem Regime; auch deshalb wegen dem Einwurf

des Gedankens, dass der Widerstand sich nicht lohnt, weil die Wiener ohnehin nicht fähig sind, zusammenzuarbeiten.

Die Figur des Sohnes Hansi taucht in beiden Versionen auf und steht für die Unterwanderung des engsten Kreises durch diese Ideologie. Die Figur ist indoktriniert von der Ideologie der Nationalsozialisten und folgt seinem befehlsführenden Offizier, der in beiden Filmen nur als Gstettner bezeichnet wird. Der Sohn schlägt seinen Vater nieder, lässt ihn aber dennoch entkommen. In beiden Filmen ist die Figur dazu gemacht zu erkennen, dass der „schöne Glanz" das dieses Regime damals hatte, auf sehr schweren Verbrechen gebaut wurde.

7.2.4 Gstettner und Hansi im Separee

00:57:38-00:58:30, 00:59:14-00:59:27 Version Franz Antel[219]

Die Figur des Gstettners und die Figur des Hansi, der Sohn des Bockerers, sitzen im Separee im Café Toska und reden miteinander. Das Café Toska ist ein Caféhaus bzw. Bordell, in dem die Männer der Wehrmacht Unterschlupf und Gesellschaft finden, vornehmlich weibliche, aber nicht nur. Die Leiterin des Cafés weist eine Mitarbeiterin darauf hin, dass sie nicht eingreifen soll, wenn zwei Wehrmachtssoldaten im Separee miteinander intim werden wollen, nur, dass sie möglichst viel Sekt verkaufen soll.

Wie schon früher im Film angedeutet, wird hier in der Narration offenbart, Hansi und sein Offizier haben eine Beziehung romantischer Art. Die Figur des Offiziers beschwert sich darüber, dass Hansi die Beziehung jetzt beenden will. Er wirft ihm vor, wer denn etwas aus ihm gemacht habe. Hansi entgegnet: die Partei, was sein Offizier verneint; seine Laufbahn in der Partei sei nur ihm zu verdanken.

Er unterstellt ihm Untreue und fragt ihn, ob er eine andere Beziehung habe mit einem Mann oder einer anderen Frau. Er trägt eine sehr auffällige Uniform, die offizielle der SS. An seinem Arm prangt eine große, unübersehbare Hakenkreuzbinde, während die Figur des Hansi eine eher schlichte braune Uniform trägt.

Die Figur des SS-Offiziers wirft Hansi dann aus dem Separee und sagt ihm, dass er noch an ihn denken werde. Es klingt wie eine Drohung. Danach verlässt Hansi das Separee.

[219] Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel

Version Kehlmann

Es gibt keine Entsprechung in der Version Kehlmanns.

7.2.4.1 Exkurs rechtliche Situation der Gleichgeschlechtlichkeit in Österreich 1945 bis 1989

Die Rolle der Homosexualität unter der Herrschaft der NSDAP war behaftet mit Verfolgung und Ermordung derer, die eine andere Form der Sexualität hatten, als die klassische heteronormative mitsamt Familie, die als Ideal verstanden wurde. So schreibt das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands:

„Das NS-Regime strebte aus rassistischen Gründen die umfassende Kontrolle der Sexualität seiner Bürger an: "Rassisch wertvolle" Menschen sollten sich im Sinne der Volkserhaltung möglichst stark vermehren. Die männliche Homosexualität wurde in diesem Zusammenhang als "unproduktiv" verfolgt, das NS-Regime fürchtete, wie Himmler formulierte, eine "seuchenartige Ausbreitung" der Homosexualität und eine dadurch herbeigeführte "Entmannung" des deutschen Volkes.“[220]

Der § 129 lb des Strafgesetzbuches, der seit 1852 in den österreichischen Gesetzbüchern verankert war, stellte jegliche homosexuelle Handlung unter Strafe, natürlich auch unter Frauen, was oftmals nicht genau benannt wird. Nach dem sogenannten Anschluss Österreichs wurde der § 129 in das Strafgesetzbuch der NSDAP übernommen. Im damaligen geltenden deutschen Recht existierte der § 175, der nur männliche Homosexualität unter Strafe stellte. Dieses Gesetz wurde stark durchgesetzt und durch die Gestapo exekutiert, was zu Ermordungen und Folter aller führte, denen sie gleichgeschlechtliche Handlungen nachweisen oder andichten konnten. Die Exekution des Gesetzes gipfelt in der Ermordung und Folterung von queeren Personen in Konzentrationslagern und Psychiatrien.[221]

Die Verfolgung der Queeren Community kann aber nicht einfach auf die Nationalsozialisten abgewälzt werden, da sie tief im kollektiven Gedächtnis der Österreicher verankert war oder ist. Der § 129 wurde in die Gesetzgebung der neuen Republik übernommen. Die rückkehrenden Überlebenden wurden als „rosa Winkel Häftlinge bezeichnet“ und nach ihrem Überleben in ihrer Heimat diskriminiert. Die Wiener Kriminalpolizei vollstreckte diesen Paragrafen noch Jahrzehnte lang. Erst 1971 wurde der Paragraf abgeschafft und Homosexualität in Österreich entkriminalisiert. Der Zusatz abgeschafft, aber nicht erwünscht

[220] https://www.doew.at/erkennen/ausstellung/anschluss-1938/die-verfolgung-sexueller-minderheiten 29.01.2026
[221] https://www.erinnern.at/themen/jahresthema-2023-ns-verfolgung-homosexueller/ns-verfolgung-homosexueller-geschichtliche-hintergruende-und 29.01.2026

ist zu vermerken. Es wurden vier weitere Paragrafen eingeführt, die weiterhin für Diskriminierung sorgten und erst 1989 bzw. 2002 abgeschafft werden sollten.[222]

Im Zusammenhang mit dem HI-Virus trat nach dem §129, der § 210 in Kraft, der männliche homosexuellen Prostitution unter Strafe stellte. Die Regierung versuchte so die Ausbreitung des HI-Virus in Österreich einzudämmen. Was Homosexualität unweigerlich mit der Krankheit verknüpfte und damit auch stigmatisierte. Es wurden nach diesem Gesetz 474 Menschen verurteilt.[223]

Erst im Jahr 2022 wurde es homosexuellen Männern frei gestattet Blut spenden zu gehen, aber auch unter der Voraussetzung, dass sie nicht mehr als 3 Sexualpartner in den letzten 3 Monaten nachweisen können.[224]

7.2.4.2 Kritischer Vergleich

In dem Originalstück von Becher und Preses wird die Sexualität von Offizier Gstettner nicht thematisiert, er wird nur als Vehikel benutzt, um den Nationalsozialismus aus der Perspektive eines Menschen zu beschreiben, der unerschütterlich und aus ganzer Seele an das System der Partei glaubt. Diese Figur hat keine Gewissensbisse und unterstützt die Rassentheorie aktiv im Krieg und in der Kontrolle der SA in Wien.

Es ist sehr schwierig die Sexualität einer Figur in einem narrativen Kontext zu moralisieren, da eine moralische Einordnung der Sexualität eines Menschen unmöglich ist da sie weder gut noch böse ist. Es ist aber eine der merkwürdigsten Änderungen, die gegenüber dem Original gemacht wurden, vor allem wenn man die rechtlichen Rahmenbedingungen und das daraus resultierende kollektive Gedächtnis mitbedenkt.

Homosexualität war etwas, das nicht in der Öffentlichkeit stattfand. So erscheint ein homosexueller Offizier, der mit einem untergebenen Soldaten eine Affäre hat, als sehr schwierig, gar unvorstellbar, wenn man in den Regeln der Nationalsozialisten denkt.

Auch hier kann ich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten ansetzen. Die Figur des Hansis nimmt hier die Stellung des verführten Jünglings ein, der geblendet wurde von der großen glänzenden Maschinerie der NSDAP, die mit großen Paraden und schönen Uniformen die

[222] Ebd.
[223] https://diskriminiert.at/studie/ 29.01.2026
[224] https://orf.at/stories/3266979/ 29.01.2026

Menschen verführt. Die Figur des Ferdinand Gstettners tritt in Franz Antels Version als die des Verführers auf, der Hansi verführt in ideologischer, aber auch sexueller Hinsicht. Hansi unterhält gleichzeitig eine Beziehung zu Elisabeth, einem Mädchen aus gutem Haus.

Die offensichtlichste Lesart dieser Umstände, in Bezugnahme des kollektiven Gedächtnisses der österreichischen Opferhaltung vor der Waldheimaffäre ist, dass die Nationalsozialisten sich selbst nicht an ihre Ideale gehalten haben und Opportunisten waren und es zynisch war. Während Menschen anderer Sexualität und Glaubens verfolgt wurden, durfte man in der Partei machen, was man wollte. Die Nationalsozialisten sind die Verführer, die, die Jugend blendete und in den Krieg schickte. Der österreichische Rezipient, kann sich von der Beteiligung der Verbrechen innerlich lossagen und dem damaligen System die Schuld geben, ohne sich dem Gedanken einer willentlichen, freiwilligen Beteiligung stellen zu müssen.

Was Franz Antel hier macht, ob gewollt oder ungewollt, ist die Nationalsozialisten als „entartet“ darzustellen; etwas, bei dem man nicht dabei war. Es verkauft dem Rezipienten, der Homosexualität mit etwas Negativem verbindet, durch diesen dramaturgischen Eingriff im Vergleich zum Original, dass Nationalsozialisten solcherart dargestellt (als Homosexuelle, die die Jugend vergiften und den „Volkskörper“ schwächen), dass die Partei entartet und pervers sei. Was 1987 gut funktioniert haben muss, da Homosexualität immer noch stark stigmatisiert wurde, was aus der rechtlichen Situation hervorgeht.

In einer Identifikation mit der Figur des Hansis, wird der Rezipient Opfer des Perversen, des „Entarteten“. Hier kann ich klar Spuren der Ideologie der NSDAP ausmachen, die dem Rezipienten zurückverkauft wird als Ideal dessen, was eigentlich sein sollte. Die Kernfamilie wird als Ideal dargestellt und der Rezipient als Opfer eingebunden und das Ganze im großen Narrativ der Nationalsozialisten.

7.2.5 Die Gaskammer als Motiv für die Verbrechen der NS-Zeit und die Organisation der Shoah

Die Erwähnung einer Gaskammer und anderer Verbrechen der Shoah erachte ich für den kritischen Punkt für den tonalen Unterschied, der zwischen den beiden Filmversionen herrscht: kommt das Motiv der Gaskammer in beiden Filmen vor, so hat sie in Kehlmanns Version eine sehr viel höher Gewichtung.

01:09:50- 01:10:29 Version Antel[225]

Die Figur des Ferdinand Gstettners, sitzt mit seinen Parteifreunden an einem Tisch, sie tragen alle Uniformen der SS. Sie warten auf die Abfahrt des Zuges nach Stalingrad. Gstettner gibt bei seinen Parteifreunden mit der „neuen" Technik der NSDAP an, nämlich dass es neuartig Laster gäbe, die mit einer neuen Technik die Feinde, Partisanen (es wird nicht näher spezifiziert, was ein „Partisane" ist) vernichten sollen. Es soll ein Heereslaster verwendet werden, wo „die Feinde" im Inneren eingesperrt, der Schlauch mit dem Laster verbunden und nach zwanzig Minuten alles vorbei sein wird. Die Szene endet mit Gelächter der Parteigenossen.

01:29:35 01:33:15 -Version Kehlmann[226]

Die Figur des Ferdinand Gestettner und die des Hansi Bockerers sind im Café Toska am Abend vor seiner Abreise nach Stalingrad. Hansi ist sich unsicher und hat Angst, weil er in den Krieg ziehen muss und möchte Gstettner ein paar Fragen stellen, wie denn die Lage in Russland ist, ob er ihm ein paar Tipps geben kann. Ferdinand Gstettner fordert ihn zu einer Runde Billiard heraus. Hansi meint es seien Gerüchte im Umlauf über die Partisanen, die russische Zivilbevölkerung. Die beiden Figuren tragen Uniformen der NSDAP, Ferdinand Gstettner eine Offiziersuniform der SA, Hansi Bockerer die Uniform eines normalen Soldaten der Nationalsozialistischen Wehrmacht.

Er brauche sich keine Sorgen zu machen, sie räumen auf unter dem Kaltenbrunner in der Ostmark. Er fragt, was die Einsatztruppen für eine Funktion haben. Es gehe um die „Liquidation der verdächtigen Elemente und verdächtig seien alle". Er beschreibt auch hier den Heereslastwagen, der verwendet wird, um die „Partisanen" zu vernichten, Gstettner nennt es hier explizit „ambulante Gaskammer". Es funktioniere automatisch und sobald man dann beim Massengrab angelangt ist, seien alle schon gestorben. Hansi stellt die Frage nach Frauen und Kindern und Gstettner bejaht. Er verwendet öfter das Wort „Untermenschen". Hansi fragt noch einmal nach, ob das alle Spione sind die „vergast" werden. Gstettner bejaht wieder.

Der Dialog geht weiter und die Figur Gstettner zählt alles auf, was die Nationalsozialisten mit den Menschen gemacht haben, die sie ermordet haben. Die Organisation sei das Schwerste

[225] Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel
[226] Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

an dem ganzen Unterfangen, Kleidung, Gepäck, Zähne… er meint, wagonweise habe man die Menschen ins „Reich“ verfrachtet. Hansi Bockerer schaut immer unglücklicher aus und macht den Eindruck, als würde er bald umfallen. Es sei ihm schlecht von dem süßen Zeug. Sie verabschieden sich, Hansi lehnt sich an die Wand, um das Gesagte zu verkraften.

7.2.5.1 Kritischer Vergleich

Der Inhalt der beiden Szenen ist ähnlich in dem was gesagt wurde, aber komplett unterschiedlich in dem wie sie inszeniert wurden. Der erste Unterschied ist ganz klar die Länge. In der Version Franz Antels gibt er dem Thema der Gaskammer im Heereslaster zwanzig Sekunden Zeit, bevor er wieder wegschneidet zu dem melodramatischen Teil, als sich der Sohn von seinem Vater verabschiedet und in den Krieg ziehen muss und dabei die Hand seiner Freundin hält.

In der Version Kehlmanns die sich ziemlich genau an das Theaterstück hält, wird dieser Thematik viel mehr Raum gegeben. Die Sequenz passiert nicht zwischen zwei Schnitten, sondern es ist eine Sequenz, die für sich steht: ein fast vier Minuten langer Monolog, der Figur des Gstettner, wie er einen Teil der Logistik beschreibt, die wir heute in seiner Gesamtheit als Shoah bezeichnen. Der Teil der „Gaswagen“ kommt in beiden Filmen vor.

Die Gaswagen waren die Vorläufer der stationären gebauten Konzentrationslager und wurden tatsächlich das erste Mal in Russland eingesetzt. Die Funktionsweise dieser Wagen stellte sich für die Nationalsozialisten als untauglich für ihre Mordindustrie heraus, da die Kapazität zu klein und die Wagen zu Störungsanfällig waren. Eines der Probleme war, dass die Soldaten unter mentalen Problemen litten, als sie die Leichen aus den Lastwagen heben mussten.[227] Hierbei hält sich der Film ziemlich genau an die historischen Fakten.

So leidet in der Sequenz auf Hansi Bockerer unter dem, was ihm sein Offizier mit Stolz erzählt hat. Bei Kehlmann geht es in der Inszenierung um eine genauere historische Beschreibung dessen, was in Russland im Zweiten Weltkrieg passiert ist. Die Komik -oder eher das Tragikomische- entsteht in dem Kontrast zwischen der Musik und den Berichten über die Grausamkeiten, die der Rezipient zu hören bekommt. Es ist die Wortwahl, die getroffen wird, herauszustreichen, es fallen die Worte Gaskammer, Untermenschen, Kleidung, Zähne ungeschönt klar und deutlich, auch wenn es im Format des Fernsehspiels selbst liegt. Das

[227] https://wwv.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206236.pdf 29.01.2026

Tempo ist ein anderes, es wird dem Thema sehr viel Raum gegeben. Allein das Wort Gaskammer hat in diesem Zusammenhang enorm viel Kraft.

In der Version Franz Antels wirkt es so, als sei es etwas gewesen, das er gerne gestrichen hätte, aber nicht um das Thema herumgekommen ist. Deswegen wird in den zwanzig Sekunden, dessen er sich dieses Themas annimmt, auch nicht das Wort Gaskammer verwendet, sondern nur „Gas“. Es wird beschrieben, aber nicht ausgesprochen. Die Shoah ist kein Thema für einen leichtfüßigen Film wie Franz Antel sich ihn wahrscheinlich gewünscht hat.

Die Enden der beiden Sequenzen sind auch in der Narration unterschiedlich. In der Version Franz Antels sitzen die Offiziere an einem Tisch und bestaunen die neue Technik, die Deutschland hervorgebracht hat. Gstettner macht am Ende noch einen sexistischen Witz das die Frauen schwerer umzubringen seien als die Männer, dann erheben die Männer das Glas zum Prost und lachen. Die dumme russische Bevölkerung glaubt sie wird umgesiedelt, derweil sie eigentlich ermordet wird, das ist die Pointe des Witzes.

In der Version von Kehlmann wird die Figur des Hansi, als die Identifikationsfigur, des Rezipienten direkt mit dem Gräuel der Massenmordindustrie der Nationalsozialisten konfrontiert. Hansi Bockerer muss erkennen, dass er sich aus freien Stücken einer Macht angeschlossen hat, die Morde an Unschuldigen verübt. Was den Rezipienten näher geht als ein Tisch mit SS-Offizieren, zu denen man keinen Bezug hat. In der Version Kehlmanns wird Hansi Bockerer nicht von der NSDAP verführt, sondern entscheidet sich aus freien Stücken zur Mitarbeit in dem System. Auch wenn er, wie er in der Szene sagt, nicht damit gerechnet hätte eingezogen zu werden, weil er ein Sportherz habe. Er muss mit den Konsequenzen seiner Handlungen leben. Er muss nach Stalingrad reisen, was im Verständnis des Rezipienten und dessen damit verbundenen erlernten geschichtlichen Gegebenheiten, einem Todesurteil gleicht.

In der einen Sequenz haben wir einen Tisch mit lachenden SS-Offizieren, in der anderen Sequenz haben wir einen jungen Mann, der erkennen muss, dass er sich der falschen Sache verschrieben hat. Für den Zuschauer der 80-iger Jahre ist der Tisch mit den SS-Offizieren sicherlich leichter zu ertragen als eine vierminütige Sequenz über die Shoah und dessen Systematik des Grauens. Das kollektive Gedächtnis in Österreich der 80er Jahre, das diese Gräuel zu diesem Zeitpunkt noch geleugnet hat, kann natürlich über die SS-Offiziere lachen, weil es die anderen waren, die gehandelt haben und nicht man selbst. Anders schaut es aus,

wenn ich direkt mit den Taten meiner Großeltern konfrontiert werde, da lässt sich eine Beteiligung bei dem Identifikationspotential bei den Figuren kaum noch bestreiten.

Die Version Franz Antels verheimlicht den Inhalt dieser Sequenz zwar nicht vor dem Rezipienten, entschärft sie aber auf ein Minimum. Der Rezipient wird nur über die Reflektion der fremden Welt der SS-Offiziere mit der Shoah konfrontiert und kann sich so leichter der Identifikation entziehen.

7.2.6 Die Fahne vor dem Metzgereigeschäft

Die Hakenkreuzflagge, die Karl Bockerer vor seinem Geschäft aufhängen muss, hat in Österreich eine hohe Bekanntheit erlangt. Das Bild der Fahne kommt in beiden Filmen vor.

01:05:41- 01:06:50 Version Franz Antel[228]

Karl Bockerer wird von Passanten und einem Polizisten darauf hingewiesen, dass er eine Hakenkreuzflagge zu hissen hat, weil Adolf Hitler am Eifelturm in Paris stehe. Karl Bockerer holt eine Fahne, die aber viel zu groß ist, um sie vor dem Geschäft zu hissen. Die Figur des Herrn Hatzingers kommt und sieht, dass die Fahne viel zu groß ist: das Motiv des Hakenkreuzes liegt im Dreck. Er holt mit seinem Freund die Fahne aus der Halterung und rollt sie auf, bis sie nicht mehr am Boden schleift, das Emblem verschwindet dadurch, aber es bleibt eine rein rote Fahne sichtbar. Herr Hatzinger warnt Karl Bockerer, dass er jetzt aufpassen müsse, kurz vor dem Endsieg. Die Figur des Karl Bockerers äußert sich kritisch dem gegenüber, der Inspektor kommt vorbei und befiehlt die rote Fahne wieder zu entfernen. Er entfernt die Fahne, da das reine Rot das Zeichne der Kommunisten ist.

01:21:03 -01:25:13 Version Kehlmann[229]

Auch hier wird die Figur des Karl Bockerers darauf hingewiesen er solle die Fahne aufhängen, sie sei jedoch zu groß. Seine Frau weist ihn darauf hin, dass die Leute über die Fahne stolpern werden. Er meint daraufhin, dass noch mehr Menschen über die Fahne stolpern werden, als sie glaubt. Auch hier kommt sein Freund die Figur des Herrn Hatzingers vorbei. Karl Bockerer bespricht mit ihm einen Brief, den er von seinem Freund Herrn Rosenblatt aus Amerika

[228] Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel
[229] Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

bekommen habe. Am Ende wird die Fahne dann auch aufgerollt, so dass nur die rote Seite zu sehen ist. Die Sequenz endet damit das die Figur des Bockerers die Fahne hängen lässt.

7.2.6.1 Kritischer Vergleich

Es ist die Szene die Karl Merkatz für viele Österreicher in Franz Antels Bockerer unsterblich und berühmt gemacht hat. Der übellaunige Fleischhacker, der die viel zu lange Fahne vor seinem Geschäft hissen muss, weil ihm das System keine Wahl lässt. Der Rezipient nimmt auch hier Karl Bockerer als Identifikationsfigur, der von der Obrigkeit schikaniert wird. Die Sequenz arbeitet die Merkwürdigkeiten heraus, denen die Menschen ausgesetzt waren: wie das eigenständige Hissen einer Flagge, oder, dass nur lizenzierte Händler mit Symbolen der NSDAP Handel treiben durften, nicht aber Privatpersonen. Die Komik entsteht aber vor allem durch den Schauspieler Karl Merkatz und die viel zu lange Fahne im Vordergrund. Der Hebel der Komik entsteht mehr aus dem slapstickartigen Verhalten von Merkatz. So tritt das eigentliche Thema das Preses und Becher für dieses Bild vorgesehen hatten etwas in den Hintergrund.

Die Version Kehlmanns beschäftigt sich mit demselben Thema und auch Fritz Muliar, kann durch sein Schauspiel eine gewisse Komik generieren, dennoch steht die satirische Überspitzung der Schwierigkeiten im Vordergrund, denen die Menschen zu der Zeit des Krieges und der Propaganda ausgesetzt waren. Auch wird in der Version von Franz Antel der Brief von der Figur des Herrn Rosenblatts eingespart, der sich im Exil in Amerika befindet.

Es ist wieder ein Teil dessen, was in der Übersetzung vom Theaterstück zum Kinofilm verloren gegangen ist. Das Schicksal des jüdischen Vertriebenen findet in der Version von Franz Antel hier nicht statt; was wieder einen Teil des jüdischen Blickwinkels aus der ursprünglichen Botschaft entfernt. Die Figur des Herrn Rosenblatt wird aber auch in Franz Antels Version nicht unterschlagen sie findet nur an anderen Orten statt.

Diese Inszenierung führt jetzt dazu, dass sich die Narration verändert. Es wird in der Version Franz Antels die Reflektion auf die Dinge durch das Schauspiel von Karl Merkatz gelenkt. Der satirische Blick auf den Nationalsozialismus verkommt als Beiwerk für den Slapstick der zu lange Fahne. In Kehlmanns Version ist es eher das Motiv des Nationalsozialismus, die Kritik an dem Krieg und die Figur eines jüdischen Exilanten stehen im Vordergrund.

Auch hier wird der ursprüngliche Subtext des Theaterstücks bzw. der Version von Kehlmann abgeschwächt. Weniger Kritik mehr Slapstick. Der Rezipient wird in Franz Antels Version ein

wenig geschont vor dieser Thematik. Die Slapstickmotive sind leichter zu replizieren und auch leichter zu erklären als der satirische Ansatz. Dem historischen österreichischen Rezipienten fällt es so leichter sich mit dem Charakter zu identifizieren, weil kaum Berührungspunkte mit dem Regime existieren. Auch wenn Karl Bockerer, den hier Karl Merkatz verkörpert, unmissverständlich einen Widerständigen gegen das System in sich trägt. Die Inszenierung versucht daran „vorbeizutanzen" mit Slapstick und dem charismatischen Karl Merkatz.

7.2.7 Hitler kehrt zurück

In beiden Filmen, wie auch dem Originalstück, tritt zum Schluss die Figur des Hitler auf, auf die die Figur des Karl Bockerer reagieren muss, weil sie in seinem Wohnzimmer steht.

01:30:41- 01:33:51 Version Antel[230]

Die Figur des Bockerers liegt krank im Bett, er hat hohes Fieber und kann nicht aufstehen. Ein Mann tritt ins Zimmer ein, er trägt einen langen schwarzen Ledermantel und hat den charakteristischen Hitlerbart. Der Mann fängt an mit Bockerer zu reden und eröffnet mit dem Hitlergruß. Er spricht mit den typischen Charakteristika, die man Hitler in seinen Reden zuschreibt. Der fremde Mann fängt an eine Rede zu halten. Die Figur des Karl Bockerer beschimpft ihn aus dem Krankenbett heraus. Der fremde Mann, der sich als Hitler ausgibt, verlässt das Zimmer, wo schon die Polizei auf ihn wartet und er mit einer Zwangsjacke, die er auch bereitwillig anlegt, abgeführt wird.

01:59:59-02:13:37 Version Kehlmann [231]

Ein fremder Mann schleicht sich in die Wohnung des Bockerer, die Tür ist offen. Er nimmt beim Hineingehen ein Fleischer-Hackmesser mit. Der Mann stellt sich als Hitler vor und fängt an eine Rede zu halten, die mit Charakteristika einer Hitlerrede ausgestattet ist. Bockerer sitzt auf der Couch und nimmt gerade ein Fußbad. Hitler beginnt in der Wohnung hin und her zu laufen und redet davon in der Wohnung für die nächsten 100 Tage zu verweilen. Die Rede läuft weiter, der fremde Mann steigert sich immer weiter in dieselbige hinein. Nachdem sich die Rede hinzieht, steht die Figur des Bockerers auf und fängt an gegen die nationalsozialistischen Parolen anzugehen. Es kommt zu einer körperlichen Auseinandersetzung zwischen dem Mann und Bockerer, der ihn mit seinem Fleischerbeil

[230] *Der Bockerer*, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel
[231] *Der Bockerer*, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

angreift. Auch hier kommen zwei Männer aus der Irrenanstalt und nehmen ihn mit, es handelt sich um Alois Selchgruber einen verrückten Tapezierermeister, der sich für Hitler hält. Auch hier wird er abgeführt.

7.2.7.1 Kritischer Vergleich

Die beiden Sequenzen sind ähnlich, aber natürlich nicht gleich. Es werden auch hier hinsichtlich der Narration Veränderungen getroffen. Da ist dieses Bild, wo die Figur des wiederauferstanden Hitlers, der nach seinem Selbstmord in Wien, gerade in der Wohnung von Karl Bockerer auftaucht. Die Komik entsteht durch die Figur des Hitlers, die sich einfach in die Wohnung des Protagonisten schleicht und ihn mit seinen bzw. mit größenwahnsinnigen Plänen Hitlers konfrontiert. In beiden Versionen zeigt sich die Figur des Bockerers wiederständig gegenüber dem nationalsozialistischen Gedankengut und wirft den Verhaltensauffälligen aus seiner Wohnung.

Die Änderungen, die Franz Antel zum Originalstück trifft, sind klein, fallen aber bei der Rezeption des Filmes ins Gewicht. Die Figur Karl Bockerer ist im Unterschied zum Originalstück krank und bettlägerig; die Figur hat hohes Fieber und ist an der Grenze zum Halluzinieren, was mit einem verschwommenen Bildeffekt gezeigt wird. Die Figur des verrückten Hitler wird von der Figur des Shebesta verkörpert, der in der Narration als Günstling der Partei gilt und wie in der vorherigen Analyse beschrieben, die Wohnung von Herrn und Frau Blau arisiert bzw. gestohlen hat. Diese Figur ist nun verrückt geworden und gibt sich als Hitler aus.

In der Version von Franz Kehlmann ist die Figur des Bockerers nicht krank, sondern bei bester Gesundheit und geistiger Klarheit. Die Figur ist aufbrausend und widerständig und schreit die die Figur des verrückten Hitler an, beschuldigt ihn des Massenmordes und wirft ihm vor, dass er an Allem schuld sei. In der Version Kehlmanns ist der Verrückte ein Tapezierergeselle namens Alois Selchgruber.

In der Version Franz Antels ist es fast wie ein Albtraum, den Karl Bockerer durchleben muss, ein Fiebertraum. Auch wenn er widerständige Dinge sagt, die Figur kann gerade nicht wirklich handeln. In der Version Kehlmanns steht die Figur aufrecht und agiert mit voller Kraft gegen den Eindringling.

Die Änderungen die Franz Antel hier vorgenommen hat, hinterlassen in dem Rezipienten den Eindruck, dass die Verbrechen der NS-Zeit nur ein böser Traum seien, aus dem es nur gelingen

müsse aufzuwachen. Franz Antels Bockerer (1981) kann sich nicht angemessen wehren gegen den Nationalsozialismus, nur aus dem Krankenbett heraus. Kehlmanns Bockerer (1963) wird mit der vollen Wucht dessen konfrontiert, was die Figur des verrückten Hitler sagt. Es kommt sogar zu einer physischen Auseinandersetzung zwischen den Beiden.

Auch die Figur des verrückten Hitler wurde verändert: so ist es bei Franz Antel die Figur des Shebesta, der zur Partei gehörte und obschon der Taten der Nationalsozialisten verrückt geworden ist. Bei Kehlmann ist es eine unbeschriebene Figur, die diese Hitler-Figur verkörpert. Dieses Krankheitsmotiv bei Antel schiebt die Verantwortung der rezipierenden Person weg. Der Nationalsozialismus ist eine Krankheit, der die Menschen vergiftet hat, sie können nicht für ihre Taten verantwortlich gemacht werden. Es gilt nur aus dem Albtraum aufzuwachen und alle Verbrechen der Vergangenheit werden ungeschehen gemacht.

In Kehlmanns Version kann man die Verantwortung zwar auch auf einen verrückten abwälzen, aber die Interaktion ist eine andere. Die Figur kann sich dem Gesagten nicht in einem halb-dellirischen Zustand entziehen, sondern muss die Härte des Gesagten in ihrem vollen Umfang aufnehmen.

7.2.8 Das Ende des Films

In beiden Filmen existiert ein ähnliches Ende, die Familie Bockerer heißt ihren Freund, den Exilanten Herrn Rosenblatt willkommen.

01:37:56 01:39:05 Version Franz Antel[232]

Die Figur Karl Bockerer sitz mit seinem Enkelkind am Tisch und baut Kartenhäuschen. Die Figur des Rosenblattes kommt herein, er ist aus seinem Exil zurückgekehrt und gehört jetzt zu der amerikanischen Armee. Zuerst ist die Figur des Bockerers abweisend und holt dann einen Eimer und einen Mob, den ihm Rosenblatt ihn vor seiner Abreise geschenkt hat. Sie setzen sich an den Tisch und fangen an Karten zu spielen. Der Donauwalzer beginnt und der Film endet.

[232]Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel

00:02:17- 00:02:21 Version Kehlmann[233]

Die Figur des Herrn Rosenblatt betritt das Zimmer der Figur des Herrn Bockerer. Auch hier reagiert der Bockerer zunächst abweisend und holt Mob und Eimer. Danach begrüßt er seinen Freund herzlich. Danach spricht die Figur eine Warnung aus, dass man aufpassen muss, dass sich die Gräuel aus der NS-Zeit nicht wiederholen dürfen. Danach fangen sie an Karten zu spielen.

7.2.8.1 Kritischer Vergleich

Das Stück bzw. der Film endet mit der Rückkehr des vertriebenen Herrn Rosenblatt. Er kehrt zurück als Staff Sergeant der amerikanischen Armee. Die Figur des Bockerer und er haben eine Interaktion. Herr Rosenblatt hat ihm, bevor er ins Ausland geflohen ist, einen Eimer und einen Mob geschenkt, den er gebraucht hatte, um als Jude nicht auf der Straße angegriffen zu werden. Diese Utensilien gibt Bockerer Herrn Rosenblatt demonstrativ zurück. Diese beiden Dinge stehen für das damalige feindliche, gefährliche Klima, das für die jüdische Bevölkerung geherrscht hatte. Das wird auch in beiden Filmen ausgespielt. Was in Antels Version mit der Warnung einhergeht, dass man aufpassen muss, dass man diesen beiden Dinge nicht mehr braucht.

Diese Warnung ist in Kehlmanns Version länger und mit einer höheren Eindringlichkeit von der Figur des Bockerer ausgedrückt. Die Warnung, die die Figur des Bockerer äußert, ist unmissverständlich und auch an den Rezipienten gerichtet „Wir müssen aufpassen wie die Luchse damit das nicht noch einmal passiert.“ Diese Botschaft wird in Kehlmanns Version dann stehen gelassen und endet.

In Franz Antels Version gibt es in dieser Sequenz noch die Figur eines kleinen Buben den kleinen Karl Bockerer, welcher eine Szene davor als verschollener Enkel auftaucht: als Sohn von Elisabeth und Hansi. Der Auftrag, den ich für die Figur interpretiere, ist: diese Figur ist dazu da am Ende den Verlust seines Sohnes im Krieg ein wenig abzumildern. Auch der Einsatz des Donauwalzers am Ende des Filmes spricht eine deutliche Sprache. Der Krieg ist vorbei alles ist wieder normal man schwebt mit dem Donauwalzer wieder in die Normalität. In der selbst die jüdischen Mitbürger wieder sorgenfrei am Tisch sitzen und Kartenspielen.

[233]Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

In Kehlmanns Version steht am Ende kein neuer Enkelsohn oder der Donauwalzer, der alles wieder vergessen macht. Die Figur warnt eindringlich davor, die Gräuel des Krieges und der NS-Zeit nicht wieder durchleben zu müssen. Das Motiv der guten Rückkehr ohne eine Stigmatisierung einer jüdischen Person ist auch hier enthalten auch hier spielen sie Karten.

Franz Antels Film soll für den Rezipienten ein wohliges Gefühl hinterlassen, in dem alles wieder gut ist und man mit einem guten Gefühl aus dem Kino geht. Das mag für den historischen österreichischen Rezipienten bequem gewesen sein, man geht mit dem Donauwalzer wieder aus dem Film und alles, was in dem Film gesagt wurde, scheint ein bisschen weniger gefährlich.

7.3. Abschließende Betrachtung

Diese beiden Filme gehören unterschiedlichen Mediengattungen an: die Version von Kehlmann ist ein Fernsehspiel, das in der Art der Inszenierung „theaterhafter" ist und somit mehr Zeit auf die einzelnen Bilder verwenden kann. Franz Antels *Bockerer* ist ein Kinofilm der achtziger Jahre was ihn schneller macht, mehr Schnitte setzt und naturgemäß nicht so viel Zeit auf die verschiedenen Stationen des Theaterstücks verwenden kann.

In diesen acht verglichenen Szenen wurde dennoch offensichtlich, dass es nicht nur das Tempo ist was diese beiden Formen vom Originalstück trennt. Es ist die tonale Art, die Kehlmanns Version gegenüber dem Nationalsozialismus einnimmt. Die Figur des Bockerer bei Kehlmann ist weit weniger versöhnlich mit dem Regime, als es Franz Antels Bockerers ist.

Es werden in der Version von Franz Antel Blickwinkel geändert. Es werden Dinge, nur sekundenlang besprochen. Auch das weitestgehende Ausklammern der Shoah wird sichtbar.

Auch wenn der *Bockerer* (1981) an sich im Kern immer noch ein widerständiger Film ist, so hat Franz Antel hier ganz sichtbar seinen Stempel auf der Aussage des Originaltextes hinterlassen. Ich denke, diese Änderungen, Addition von Figuren, Addition von Szenen waren für Franz Antel wichtig für den Erfolg des Filmes. Bedenkt man die Geisteshaltung der damaligen Zeit wäre ein Film, der den Nationalsozialismus nicht nur anprangert, sondern ihn zu einer Anklage der Bevölkerung macht wahrscheinlich nicht so berühmt geworden. Die Auswahl des Hauptdarstellers Karl Merkatz als österreichischer Publikumsliebling gibt dem Film eine süße Note. Franz Antel strebt in seiner Verfilmung eine Versöhnung mit der Vergangenheit an, der von Kehlmann tut das nicht, er gibt nur eine Warnung für den Rezipienten.

Es gäbe noch mehr Figuren, die einer genaueren Betrachtung bedürften. Die Figur des Shebesta, der anfänglich noch die Geschäfte der Nationalsozialisten abwickelt nur um später verrückt zu werden. Die Figur der Elisabeth, der Freundin von der Figur des Hansi Bockerer, die die Geisteshaltung des Sohns Bockerers abschwächt. Oder die Frau der Figur des Bockerers, die immer sehr proaktiv mit den Nationalsozialisten dargestellt wird.

Im Sinne einer kritischen Analyse zeigen die ausgewählten Szenen aber schon sehr klar, dass die vorgenommenen Änderungen den Kontext und somit auch die Rezeption des Gezeigten verändern.

8. Conclusio

Die initiale Befürchtung, die ich bei der Konzeption dieser Arbeit hatte, hat sich nicht bewahrheitet. Zu Beginn dieser Arbeit vertrat ich die Ansicht, dass Franz Antel ein aktiver Nationalsozialist gewesen sein musste, der mutwillig und absichtlich nationalsozialistisches Gedankengut in seine Verfilmung des *Bockerers* gebracht hatte, um so die Gräuel der Schoah zu rechtfertigen. Ein Leugnen der Vergangenheit zu Gunsten derer, die damals daran beteiligt waren um den „Mythos des ersten Opfers“ aktiv zu schützen. Das hat sich so nicht bewahrheitet, ändert aber nichts an der Tatsache, dass an der ursprünglichen Narration des Bockerers und dessen Botschaft Änderungen vorgenommen wurden und sich die Rezeption gegenüber dem Original verändert hat.

Der neue kritische Ansatz der alternativen Biografie von Franz Antel, verfasst von Hanja Dämon und meinen Recherchen, zeichnen das Bild eines Regisseurs, dessen Inhalte jeweils den Zeitgeist widerspiegeln. Franz Antels oberstes Bestreben war es immer zu produzieren, immer neue Stoffe für die Zuschauer in die Kinos zu bringen. Dabei schien es aber egal zu sein welche Ideologie gerade vorherrschend war. So ist es, wenn man der Biografie von Dämon Glauben schenkt, auch vorgekommen, dass Franz Antel in der Propagandamaschine der Nationalsozialisten einen Platz fand. In Deutschland als deutscher Staatsbürger. Auch seine Biografie ist voller Widersprüche, die Aussagen für und gegen die Nationalsozialisten trifft. Es stellt sich die Frage wie weit kann man den Erschaffer eines Werkes und dessen Aussagen trennen. Hier in diesem Fall färbt die opportune Lebensgeschichte des Regisseurs auf seinen Film klar ab.

Auch die Geisteswissenschaftler_innen, die in dieser Arbeit Platz finden, haben eine klare Sprache dafür, was mit der originalen Aussage des Stückes in der Adaption Antels passiert ist, welche stark mit dem damaligen Zeitgeist verwoben ist. Die Lebenslüge die Österreich als „erstes Opfer des Nationalsozialismus“ sich selbst einzureden zu versuchte, wird in dem Film widergespiegelt. Spiegelt der Film generell immer den Geist seiner Zeit wider, sind hier die Dinge anders politisch geladen und durchzogen mit gewollter Darstellung von Ideologie.

So konnte diese Arbeit, im Zusammenhang mit den Aufsätzen der Wissenschaftler_innen die sich diesem Film angenommen haben, Übereinstimmungen feststellen. Der Grundtext wurde nicht werkgetreu bearbeitet, sondern bei fast jedem Bild adaptiert, neue Sequenzen hinzugefügt, Sachen in einen anderen Kontext gestellt, Figuren abgeändert und hinzugefügt. So entsteht ein narratives Bild, das die Grundaussage verfälscht und oder abändert; das nicht nur bei einer Gelegenheit, sondern es lässt sich diese Praktik in mehreren Sequenzen nachweisen.

Die Aussage des Films gestaltet sich in der Rezeption des Filmes, die zum großen Teil positiv war, bis hin zur Oscarnominierung von Karl Merkatz. Ich denke genau da liegt ein großer Teil des Problems. Die Veröffentlichung des Kinofilms, war fünf Jahre bevor die Waldheimaffäre von der Öffentlichkeit aufgegriffen wurde. Bis dahin herrschte das Narrativ, dass sich Österreich der großen deutschen Wehrhaft beugen musste und somit auch das ganze Land gegen seinen Willen in eine Ideologie gezwungen wurde, die man so nicht teilte. Die Wahrheit ist eine andere: schon vor dem sogenannten Anschluss wurde sehr viel jüdisches Eigentum gestohlen, jüdische Menschen vertrieben sowie behördliche Strukturen geschaffen, um Österreich in die deutsche Infrastruktur zu integrieren. Es war mehr ein beiderseitiges aufeinander zuarbeiten als ein feindlicher Überfall. Dr. Kurt Waldheim war jahrelang Generalsekretär der UNO, sowie österreichischer Bundespräsident mit einer Vergangenheit, die sich nachweislich nicht von einer gewissen Beteiligung freisprechen kann.

Erst nach der Affäre wurde die Aufarbeitung des Nationalsozialismus zunehmend kritischer. Der Erfolg des Filmes gibt Auskunft darüber, dass er von der Mehrheit zwar als kritisch erachtet wurde aber nicht als so unbequem, dass ihn die Menschen abstießen.

Es ist erstaunlich, dass die kleinen Änderungen die Franz Antel, mit seinem Autor Kurt Nachmann vorgenommen hatte, so eine große Auswirkung auf die Grundaussage von Becher und Preses hatten. Die kleinen Bausteine, die verwendet wurden, um den Kontext ein wenig

zu verändern, lassen sich aber klar nachweisen und haben im Laufe des Filmes immer größeren Einfluss auf die Kontextualisierung dessen, was in der Narration geschieht.

Diese Arbeit versucht einen großen Bogen zu spannen zwischen den historiographischen Fakten einer kollektiven, historischen Wahrnehmung und einer aufgearbeiteten zeitgemäßen Wahrnehmung, mit dem Vergleich zweier medialen Zeitstücke. Es stellt sich die Frage nach dem Ideal in einer wissenschaftlichen Betrachtung.

Es geht mir um den Nachweis von fremdem Gedankengut gegenüber einem adaptierten Werk. Kehlmanns *Bockerer*, der natürlich auch adaptiert ist, wird hier als Vehikel benutzt, um diese inszenatorischen Zusammenhänge zu begreifen und dessen Auswirkung auf die historische und heutige Rezeption. Es geht mir um den zeitgeschichtlichen Hintergrund, den die Adaption Franz Antels hatte und hat. Er ist eine kontroverse Figur, der sich eines sensiblen Stoffes angenommen hat und willkürliche Änderungen hinzufügte, um den Erfolg seines Filmes und seinen eigenen zu garantieren.

Wenn man die österreichische Aufarbeitungsgeschichte im Hinterkopf behält, so bleibt der Bockerer als grund-positive Figur im Gedächtnis. Das Theaterstück erfreut sich weiterhin auf vielen Bühnen Beliebtheit und wurde so zum Anker des Widerstandes in den Köpfen derer, die mit dem Stoff vertraut waren. Wenn ich mir die Adaption Franz Antels mit meinem heutigen Wissen ansehe, so sehe ich zwei Filme. Die widerständige Figur so wie sie intendiert war und den Stempel, den Franz Antel auf diesen Stoff gesetzt hat. Eine viel versöhnlichere nette Figur.

Das bedeutet, dass alle danach kommenden Theateradaptionen sich an der Adaption von Franz Antel messen müssen und wollen, die wiederum durchtränkt ist mit Opportunität und dem immer noch herrschenden Ansichten der Nationalsozialisten.

So hat es der Nationalsozialismus geschafft, sich nah am Herzen der Österreicher, in der Verkleidung einer beliebten, in der Wahrnehmung widerständigen Figur, unbemerkt bis in die Neuzeit zu schleppen.

9. Quellen

Andergassen Lisa, „Schnell ins Bett: Franz Antlels Wirtinnen- Reihe als hybride Grenzüberschreitung“, *Transnationale Medienlandschaften*, hg. v. Ritzer Ivo, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S.273-289

Antel Franz, Orthofer Peter, *Verdreht, verliebt, mein Leben,* Wien: Amalthea 2001

Antel Franz, Brünner Josef (Hg.), Alles Leinwand. Franz Antel und der österreichische Film*, Katalog zur 274 Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2001

Bourdieu Pierre, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, hg. v. Hella Beister, Frankfurt: Suhrkamp 1998,

Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: University of Wisconsin 1985,

Becher Ulrich, Preses Peter, *Der Bockerer. Tragische Posse in drei Akten*, Wien München: Sessler Verlag 1978

Claus Phillip, „Helfen sie uns das dieser Film zustande kommt- Bockerer I und II- Eine Chronik der Ereignisse in Zitaten“, *Meteor Texte zum Laufbild* 5, 1996, S. 11-24

Dove Richard, „Acting for Austria”, *Out of Austria. The Austrian Center in World War II*, hg.v. Bearmann Marietta, New York: Tauris Academy Studies, S. 113-140

Dämon Hanja, „Franz Antel: Alter Kämpfer, Widerstandskämpfer, Nazi Opfer*“, Jahrbuch Verein für Geschichte der Stadt Wien*, hg. v. Pils Susanne Claudine, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 2021, S 7-23

Haider- Pregler Hilde, „Der Bockerer und die Folgen des Homo viennesis“, *Österreichische Satire (1933- 2000*), hg. v. Jeanne Benay, Alfred Pfabigan, Saveur Anne Saint, Bern: Lang 2003, S. 363- 394

Heidemarie Uhl, „Opferthese Revisted. Österreichs Ambivalenter Umgang mit seiner Vergangenheit“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68, 2018, S.92- 104

Heiß Nina*, Erzähltheorie des Films,* München: Königshausen und Neumann 2011

Hermann Iris, „Robert Schindel.”, *Kindler Kompakt: Österreichische Literatur Der Gegenwart*, hg. v. Korte Hermann, Stuttgart: JB Metzler 2016, S. 192- 194

Kreutzer Oliver*, Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014

Lackner Herbert, „Den Filmjuden auf die Finger schauen“, *Profil 21.09.2021*, S.48- 53

Merkatz Karl, *So bin ich. Autobiographie,* Wien: Pixel Verlag 2005

Moser Joseph, „Franz Antel´s Bockerer Series: Constructing the Historical Myths of Second Republik Austria”, *New Austrian Film*, hg. v. Dassnowsky Robert, Speck C. Oliver, New York: Berghahn Books 2011S. 43- 53

Miethe Ingrid, Laak van Jeanette, „Oral, History Ego- Dokumente und Biographieforschung: Methodische Differenzen und Kompatibilitäten“, *Handbuch Biographieforschung,* hg. v. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabeth, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 587- 596

Naumann Uwe, „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit. Zusammenhang von Satire und Faschismus in der Exilkunst.“, *Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman*, hg v. Fritsch Christian, Winckler Lutz, Berlin: AS 76 1981, S. 99-108

Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabeth, „Einleitung: Ein Handbuch der Biographieforschung“, *Handbuch Biographieforschung,* hg. v. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabet, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 1-8

Sackmann Richard*, Lebenslaufanalyse und Biografieforschung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013

Schindel Robert, „Die hilflosen Antifaschisten. Anmerkungen zu Franz Antels Bockerer“ in: *Meteor Texte zum Laufbild* 5, 1996, S. 4- 10

Siemerling Walter, „Die Vorarbeit zu einem Film. Das Fest in den Bergen. Jagd nach Toby Wörndle, Gespräch mit Produktionsleiter Franz Antel“, *Mein Film in Wien. Illustrierte Film und Kinorundschau* 668, 1939, S. 17-21

Rosenthal Gabriele, Worm Anne, „Geschichtswissenschaft/ Oral History und Biographieforschung“, *Handbuch Biographieforschung,* hg. v. Lutz Helma, Schiebel Martina, Tuider Elisabeth, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S.151- 161

Uhl Heidemarie, „Das "erste Opfer". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik“, *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP*) 1, 2001, S. 89- 95

Vasant Jaqueline,”Ways of remembering: Der Bockerer As Play and Film”, *Austrian Writers and the Anschluss. Understanding the Past – Overcoming the Past*, hg. v. Daviau G. Donald, Riverside Califorina: Adriane Press 1991, S. 271-285

Wipplinger Erna, „Österreichisches Exiltheater in Großbritannien“, Diss., Grund und Integrativwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 1984

9.1 Onlinequellen

https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Zitate/Hitler%2C%20Adolf 01.01.2024

https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=oez&datum=19481003&query=%22bockerer%22&ref=anno-search&seite=5 01.12.2022

https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ffo&datum=19460110&query=(text:bockerer)&ref=anno-search&seite=11 01.12.2022

https://www.bmi.gv.at/magazinfiles/2006/11_12/files/wappen_und_flaggen.pdf 20.03.2024

https://diskriminiert.at/studie/ 29.01.2026

https://www.doew.at/erkennen/ausstellung/anschluss-1938/die-verfolgung-sexueller-minderheiten

https://www.doew.at/erkennen/ausstellung/anschluss-1938/die-verfolgung-sexueller-minderheiten 29.01.2026

https://www.erinnern.at/themen/jahresthema-2023-ns-verfolgung-homosexueller/ns-verfolgung-homosexueller-geschichtliche-hintergruende-und 29.01.2026

https://filmanalyse.at/grundlagen/narration/ 03.07.2023

https://www.josefstadt.org/programm/stuecke/stueck/der-bockerer-1.html 12.12.2022

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Arisierung 19.03.2024

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Franz_Antel 10.03.2026

https://www.kabarettarchiv.at/Biografie-Michael-Kehlmann 13.03.2023

https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/schindel-robert-geb-1944/ 14.03.2021

https://orf.at/stories/3266979/ 29.01.2026

http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/fernsehspiele/19800831orf-derbockerer.htm 13.03.2023

https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/schindel-robert-geb-1944/ 14.03.2023

https://wwv.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206236.pdf 29.01.2026

https://www.youtube.com/watch?v=4HdirNUoIAo 24.11.2022

https://www.youtube.com/watch?v=pAlKAPUFfm4 06.12.2022

https://orf.at/stories/3266979/ 29.01.2026

9.2 Medien

Der Bockerer, BR 1963, Fernsehaufzeichnung, Regie: Michael Kehlmann

Der Bockerer, Ö Hoanzel 1981, DVD Hoanzel, Regie: Franz Antel