

## Die KPÖ im Aufbau

**Wien–Moskau–retour**  
**Über *Вена* / *Vena* (Jakob Poselskij, SU 1945),**  
**Wien-Bilder und die Befreiung Wiens 1945**

### Ein Wort wie ein $\frac{3}{4}$ -Takt

Die etwa 30minütige sowjetische Dokumentation der Einnahme der ehemaligen und zukünftigen Hauptstadt Österreichs unter dem knappen Titel *Vena* („Wien“) lässt dreierlei Absichten der Filmemacher und ihrer politischen Impulsgeber in Moskau erkennen, die sich auch in einer filmischen Dreigliederung widerspiegeln: Zum ersten soll die Dokumentation ein Loblied auf Effizienz und Tüchtigkeit der Generalität und des einfachen Soldaten der Roten Armee anstimmen; zum zweiten ist sie als Vehikel der offiziellen sowjetischen Politik gegenüber dem soeben eingenommenen und besetzten Österreich konzipiert; drittens will sie dem von der nationalsozialistischen Propaganda immer wieder beschworenen Bild von den „kulturlosen Horden“ aus dem Osten mit Entschiedenheit entgegentreten. Die Rote Armee ist als Befreierin und nicht als Eroberin gekommen. Ihre Soldaten sind mit der „Großen Vergangenheit der österreichischen Metropole“ vertraut. Kulturstadtrat Viktor Matejka (KPÖ) erinnert in seiner Einführungsrede anlässlich der österreichischen Erstaufführung des Films am 11. Juli 1945: „Und dieses Russland soll nach der Auffassung der Nazifälscher ein asiatisches Chaos und ein Fremdkörper im Leibe Europas sein!“<sup>i</sup> Aus dieser Perspektive wird im Besonderen der Ruf Wiens als „Stadt der Musik“ beschworen, als Wirkungsstätte großer Komponisten, hier im Speziellen von Johann Strauß (Sohn), worauf noch ausführlicher einzugehen sein wird.

### Moskau glaubt den Tränen

Mit dem blutigen Scheitern des Vordringens gegen Moskau und spätestens mit der Eröffnung einer „Zweiten Front“ in Folge der erfolgreichen Landung der anglo-amerikanischen Truppen in der Normandie, war die militärische Niederlage des Dritten Reiches unvermeidlich und absehbar geworden. Man ging auf alliierter Seite daran, das Fell des Bären zu verteilen, noch ehe er erlegt war. Eine ganze Serie von diplomatischen Konsultationen und Konferenzen auf höchster personeller Ebene zielte auf die Schaffung einer Nachkriegsordnung in Europa ab, die sich in der feinsäuberlichen Abgrenzung von sogenannten „Einflusssphären“ abzuzeichnen begann. Das Wilsonsche Schlagwort vom „Selbstbestimmungsrecht der Völker“ wurde dabei kaum bemüht.

Verschiedene Überlegungen über das künftige Schicksal des Territoriums Zwischenkriegsösterreich wurden angestellt. So hegte Winston Churchill eine sentimentale Vorliebe für die Wiedererrichtung eines konföderalen Staatsgebildes der Donauanrainer. Das ebenfalls britische Konzept eines gemeinsamen Süddeutschen Staates von Bayern und Österreichern mutet noch nostalgischer an: wohl unbewusste Anknüpfung an die kurze Episode der babenbergischen Herrschaft über Bayern im 12. Jahrhundert.

Am Ende entschloss man sich aber doch für die Restauration einer österreichischen Nation, weitgehend in den Grenzen von 1938. Dieser Absicht wurde in einer Passage der sogenannten „Moskauer Deklaration“ vom 30.10. / 1.11.1943 Ausdruck gegeben. Dem von den Außenministern der USA, Großbritanniens und der UdSSR gemeinsam beschlossenen

Text lag ein wiederum britischer Entwurf zu Grunde, der den Vorstellungen der Sowjetunion und der USA angepasst worden war. Jetzt hieß es: „Österreich, das erste freie Land, das der typischen Angriffspolitik Hitlers zum Opfer gefallen ist“, müsse „von deutscher Herrschaft“ befreit werden. Relativiert wurde diese Opferstellung Österreichs allerdings durch das Festhalten einer Verantwortung für die „Teilnahme am Krieg an der Seite Hitler-Deutschlands“. Ziel und Absicht der „Deklaration über Österreich“ war dabei, neben der Darstellung der eigenen Position, vor allem die Motivation der Bevölkerung des ehemaligen Territoriums Österreich zu aktivem und passivem Widerstand gegen die so zu Fremdherrschern stilisierten „Reichsdeutschen“. Bei der „endgültigen Abrechnung“ werde man zu bedenken haben, wie viel Österreich „selbst zu seiner Befreiung beigetragen haben wird“<sup>ii</sup>. Bekanntlich fiel dieser Beitrag denkbar bescheiden aus; die Junktimierung von Opferstatus und bewiesenem Widerstandsgeist wurde aber dennoch schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit aus pragmatischen Gründen weitgehend fallengelassen. Ein schönes Beispiel dafür liefert unser „Wien“-Film. Im Sinne der sowjetischen Okkupationsverwaltung war es wichtig, von der einheimischen Bevölkerung möglichst nicht als Feind und Eroberer, sondern als Befreier aus Fremdbestimmung und höchster Kriegsnot wahrgenommen zu werden. Auf der anderen Seite schien es im Sommer 1945 noch so, als würde die KPÖ (deren Spitzenfunktionäre den Krieg in Moskau überdauert hatten, wo sie auf eine Parteilinie eingeschworen worden waren, die sich mit der sowjetischen Österreichpolitik kompatibel erweisen sollte) im Nachkriegsösterreich eine wichtigere Rolle spielen können, als es ihr in der Ersten Republik möglich gewesen war. Der von den Sowjets, und vorerst nur von ihnen, autorisierten provisorischen Regierung unter Karl Renner (der übrigens auch die Premiere von *Vena* besuchte<sup>iii</sup>) gehörten auch drei kommunistische „Staatssekretäre“ (= Minister) an. *Vena* stellt daher die Begeisterung der österreichischen Massen für den Nationalsozialismus als momentane Aberration dar, die der Verfasser des gesprochenen Kommentars, R. Kacman (deutsche Übersetzung: Isolde Schmitt), in dem einen Satz, Österreich habe „seinen Kopf in den Rachen der Faschisten“ gesteckt, abtun zu können glaubt. Schon kurz darauf wirft er sich zu der kühnen Behauptung auf, die Wiener hätten den Heldenplatz als „verdammten Platz“ zu bezeichnen gepflegt, weil Adolf Hitler dort die „falsche Botschaft über den freiwilligen Anschluss Österreichs an das Dritte Reich“ verkündet hatte.

Im Film werden die Soldaten der Roten Armee allseits mit Jubel und Freudentränen empfangen, die Bevölkerung Wiens hilft gar „ungeachtet der Gefahren (...) den verletzten sowjetischen Soldaten“. Bei näherem Hinsehen erweist sich die Begeisterung als recht mühsam inszeniert<sup>iv</sup>: Im spärlichen Spalier, das die vorbeierollenden Panzer begrüßt, hat augenscheinlich so mancher seine liebe Mühe damit, die Hand am Ende des zum Gruß gereckten rechten Armes zaghaft zu einer Winkbewegung abzuklappen. Der Gipfel der Absurdität ist erreicht, wenn Kacman, dessen Kommentar den deutlich neutraleren Bildern des Filmes melodramatisches Pathos verleiht, anzudeuten scheint, dass die einheimische Bevölkerung sich nach Möglichkeit dem Zugriff der Usurpatoren aus dem Norden zu entziehen getrachtet hätte: „Die Rote Armee befreite Österreich für immer von der deutschen Herrschaft. Von allen Seiten kehren die Bewohner, die vor den Deutschen geflüchtet waren, wieder nach Wien zurück.“

### **Monarchen unter sich**

Wie schon kurz angedeutet, ist es auffällig, welch breiten Raum in einem Dokumentarfilm über die Einnahme Wiens durch sowjetische Truppen der „2000-jährige[n] Geschichte Wiens“, konkret der Wiener Baukunst und Musik, eingeräumt wird. Ein *visual effects*-Erinnerungsalbum präsentiert gemalte und photographierte Abbildungen beliebter

architektonischer Sehenswürdigkeiten der Stadt (selbstverständlich im unzerstörten Zustand), im Hintergrund erklingt – neben flotten Märschen natürlich – „Wiener“ Musik, von Schrammelmäßigem bis zu Mozart. Zentral ist aber die Figur von Johann Strauß (Sohn), bei dessen Erwähnung sogar die stentorische Stimme von L. Chmara – einem Veteranen der sowjetischen Dokumentarschule – einen sehnsüchtigen Tonfall annimmt. In den Augen vieler Angehöriger der Okkupations-armee *ist* Wien Johann Strauß, und Johann Strauß, das *ist* der Wienerwald: „Die sowjetischen Soldaten wurden vom Wienerwald angelockt“, meinen Kacman / Chmara.

All das erklärt sich aus dem höchst bemerkenswerten Erfolg, den die Hollywood-Johann-Strauß-Phantasie *The Great Waltz* (Julien Duvivier, USA 1938) in der Sowjetunion feierte. Instigator dieser filmischen Variationsreihe über Motive aus dem Leben des Walzerkönigs (ein prologischer *pre-credits*-Text gesteht ungewöhnlich freimütig ein: „*We have dramatized his spirit rather than the facts of his life, because it is his spirit that has lived in his music*“) war Louis B. Mayer persönlich gewesen, absoluter Herrscher über MGM und eingestandener Freund der Straußschen Walzerseligkeit. Garanten für ein „authentisches“ Wienertum sollten unter anderem Gottfried Reinhardt (Sohn des großen Max) als Produzent und eine heute nicht mehr näher eingrenzbar Involvierung von Josef von Sternberg sein. Wie Julia Köstenberger in einem erhellenden Beitrag zum Thema<sup>v</sup> darstellt, gerieten offenbar Kopien des schon in den USA erfolgreichen Filmes in die Hände der 1939 nach Ostpolen und in das Baltikum vordringenden sowjetischen Truppen. In deren Heimat erwies sich das eskapistische Schaustück als wahre Sensation. Begünstigt wurde dabei die offizielle Akzeptanz dieses Produkts westlich-dekadenter Kultur einerseits durch die persönlichen Vorlieben des Generalsekretärs des ZK der KPdSU, Iosif Stalin. Stalin liebte bekanntlich *Musicals* und – wie Louis B. Mayer – die Musik von Johann Strauß. Andererseits betont *The Great Waltz* kurioserweise Strauß' Involvierung in die Revolution von 1848 (auch wenn der Film-Strauß nicht wirklich sagen kann, warum eigentlich revoltiert wird und die ganze Aufregung sich doch recht schnell in Wohlgefallen auflöst: „*The revolution is over. (...) We have a wonderful new emperor!*“). Strauß ist dabei all der Unruhen in der Großstadt recht bald überdrüssig und entflieht mit seiner Geliebten dem Stadtleben. Anlass für die ikonische Szene des Filmes: Komponist und Begleiterin durchmessen im Einspänner einen Wienerwald *à la* Hollywood, lichtdurchflutet und mit bukolischen (eine Schafherde) und rustikalen (Bauern bringen die Ernte ein) Elementen. In der besten Tradition des Genres inspiriert diese traumschöne Idylle Strauß zu einem seiner bekanntesten Tanzstücke, „Geschichten aus dem Wienerwald“ (tatsächlich erst 1868 entstanden), das am Ziel der Kutschenfahrt, einem Lokal mit dem hübschen Namen „Grinzing Garten Restaurant“, auch sogleich von einer Damenkapelle uraufgeführt wird.

In *Vena* pilgern nun Soldaten der Roten Armee an den Ort der Sehnsucht, ein Akkordeonist, der die „Geschichten“ intoniert, führt sie an. Der Einfluss, den *The Great Waltz* auf das Wien-Bild der sowjetischen Kriegsgeneration ausgeübt hat, ist offenbar nicht zu überschätzen; in der Literatur stößt man auf persönliche Erinnerungen der folgenden Art: „Während der langen sibirischen Winter habe ich meine Freundinnen unterhalten, indem ich ihnen die Geschichte des Films „Der große Walzer“ mit Tanz und Gesang vortrug. Vor dem Krieg habe ich diesen Film (...) dutzende Male gesehen. Es war einer der ganz wenigen westlichen Filme, die man in der UdSSR zeigte und die meine ganze Generation beeinflusst haben.“<sup>vi</sup>

Bemerkens- und bedenkenswert ist bei alledem, dass *The Great Waltz* in der Sowjetunion der Kriegsjahre in englisch-amerikanischer Originalsprache gezeigt wurde und die Sehnsucht nach einer idealisierten europäischen Vergangenheit sich so frei mit einer

Sehnsucht nach der opulent-idealisierenden Filmtradition des Hollywood-Kinos und einer imaginierten Lebensart einer Phantasiewelt jenseits der Ozeane verbinden konnte. In dieser Tradition steht auch, dass die Straußschen Walzer mit Liedtexten versehen wurden, um sie dem zeitgenössischen *Musical*-Geschmack anzupassen. Autor dieser Texte (programmatisch etwa: „*I love Vienna*“) ist Oscar Hammerstein II; eben jener Oscar Hammerstein, der 20 Jahre später, als *lyricist* von *The Sound of Music*, das Österreich-Bild auch der Touristen aus der anglo-amerikanischen Welt entscheidend mitprägen sollte. Neu arrangiert wurde die Musik des von europäischen Exilanten geformten Strauß-*Biopic* von Dimitri Tiomkin, Absolvent der St. Petersburger Akademie, der das wienerische Musikantentum der Kaiserzeit (im Film deputiert Franz Joseph I. Strauß persönlich zum „*King of Vienna*“) an der Nostalgie des zaristischen Komponistenexils in den Vereinigten Staaten spiegelte. Ein amerikanisch-österreichisch-russischer Walzertraum wie die Rachmaninoff-Transkription einer Fritz-Kreisler-Viennoiserie.

### **Pater patriae**

Auffallend an *Vena* ist auch, dass der oberste sowjetische Schlachtenlenker, Iosif Stalin, mit keinem Wort Erwähnung findet. Der Ruhm für die erfolgreiche Angriffsstrategie und Eroberung der Stadt bleibt ganz allein der „Dritten Ukrainischen Front“ (deren Kameraleute das Rohmaterial für den Film lieferten) und ihren Führungsoffizieren. Genannt und gezeigt werden unter anderen die Marschälle Tolbuchin und Timošenko, letzterer übrigens in einem faszinierenden Militärmantelmodell, das der Phantasie des Ausstatters eines expressionistischen Stummfilms der 1920er-Jahre entsprungen zu sein scheint. Offenbar galt die Front im Süden schon den Zeitgenossen als Nebenschauplatz, was sich erst recht für die retrospektive Aufarbeitung des Großen Vaterländischen Krieges feststellen lässt. Der wahre Feind saß im Norden, saß in Berlin, dessen Eroberung durch sowjetische Truppen als Ziel- und Endpunkt des erfolgreichen Rachefeldzuges für den „feigen Überfall“ auf die unvorbereitete Sowjetunion durch „faschistische deutsche“ Truppen im Jahre 1941 galt. Vielleicht berüchtigstes Produkt der filmischen Rückschau auf die ruhmreichen Kriegsjahre ist Micheil Tschiaurelis *Padenije Berlina* / „Der Fall von Berlin“ (SU 1949), eine Votivgabe an seinen Gönner Stalin zum 70. Geburtstag. Es erweist sich als recht instruktiv, den Wien- und den Berlin-Film ein wenig miteinander zu vergleichen, wenn man sich ein Bild der sowjetischen Perspektive auf den Kampf gegen den Nationalsozialismus machen möchte. *Padenije* ist dabei die Geschichte zweier Helden der Sowjetunion: des einfachen russischen Soldaten Alexej, Spross einer Stahlgießerdynastie und schon in Friedenszeiten stachanistisches Vorbild („11 Tonnen pro m<sup>2</sup>“!) für seine Umgebung, und des georgischen Feldherren Iosif Stalin, Generalissimus der sowjetischen Streitkräfte und Vaterfigur einer Nation.

Der Feind, das sind „die Preußen“ (in der sowjetischen Propaganda gerne als Erbfeinde schon seit Aleksandr Nevskijs Zeiten dargestellt), heimtückisch, brutal und zu jeder Schandtat bereit. Sie reden *staccato* und gestikulieren arrogant; man hat den Eindruck, dass sie sich nur mit Mühe bezwingen können, nicht nach jedem Schritt die Hacken ihrer sorgfältig geputzten Stiefel mit lautem Knall gegeneinander zu führen. Jeder einfache Soldat mit dem Potenzial zum ostelbischen Junker. Diese Art des deutschen Klischee-Soldaten ist natürlich meilenweit von dem Bild entfernt, das man sich in Russland gerne von einem „Österreicher“ machen wollte. In *Vena* überschreitet die Rote Armee bei ihrem Vordringen auf Wien nicht etwa die deutsche, sondern „die österreichische Staatsgrenze“. Die Schlussequenz ist der Konstituierung der österreichischen Übergangsregierung am 27.4.1945 gewidmet. Es herrscht ausgelassene Stimmung vor dem Parlament und die Kapellen spielen zum Tanz auf. Natürlich zum Walzer. Alt und Jung wiegt sich im  $\frac{3}{4}$ -Takt,

sowjetische Soldaten mischen sich mit der einheimischen Bevölkerung: „Wien jubelt – die Rote Armee bescherte der Stadt eine Wiedergeburt“<sup>vii</sup>.

Auch in *Padenije Berlina* wird vor dem Parlament getanzt: Die Eroberer sind hier ganz unter sich. Volksmelodien aus den verschiedensten Regionen des Sowjetreiches werden angestimmt. Die ausgebrannte Hülle des Reichstags dient als Hintergrund, Berlin ist völlig zerstört, seine Einwohner nirgendwo zu sehen.

Am Ende dieses klassischen filmischen Exempels für den Sozialistischen Surrealismus steht die Apotheose des Großen Schlachtenlenkers und Triumphators Iosif Stalin. Aus den Wolken senkt sich ein Transportflugzeug auf die eingenommene Hauptstadt des Feindes herab, ihm entsteigt – ein *deus ex machina* im wahrsten Sinne des Wortes – der Vater des Sieges, unendlich gütig und unendlich weise. Die Massen – hier alliierte Soldaten und befreite Gefangene aus aller Herren Länder – jubeln ihm zu. Alexej trifft im Gedränge zufällig auf seine einst von den Deutschen entführte Verlobte. Sie herzt ihn, aber ihr sehnlichster Wunsch ist ein anderer: den Großen Stalin selbst in tiefer Dankbarkeit küssen zu dürfen.

Weder in *Vena* noch in *Padenije Berlina* wird bemerkenswerter Weise die nationalsozialistische Verfolgung der Juden auch nur mit einer Silbe erwähnt<sup>viii</sup>.

### **Alles Walzer**

*Vena* ist Teil einer ganzen Reihe von sowjetischen Kriegsdokumentationen, die später zu einem Fonds der „Filmchronik des Großen Vaterländischen Krieges“ zusammengefasst wurden. Das Werk, das vermutlich, wie das dem gewöhnlichen Vorgehen entsprach, im Moskauer Zentralstudio oder dem Leningrader Dokumentarfilmstudio aus dem Kameramaterial der Frontberichterstatter in filmische Form gebracht wurde (bemerkenswert in unserem Falle ist die Doppelfunktion von R. Kacman, der nicht nur den Kommentar beisteuerte, sondern auch als „Leiter der Militäraufnahmen“ genannt wird), taugte dabei, neben seiner Dokumentation der Kämpfe um die Stadt, wohl auch zur Einstimmung und Vorbereitung sowjetischer Soldaten, die in Österreich stationiert werden sollten. Für die Regierenden der Zweiten Republik, auf der anderen Seite, lag hier die auf Zelluloid gebannte Moskauer „Erklärung über Österreich“ vor. Man sah sich von sowjetischer Seite als Opfer der nationalsozialistischen Aggression erkannt und konnte sich jeder Mitschuld an den Gräueln des Zweiten Weltkrieges entschlagen. Schon nach kurzer Zeit begann man denn auch in der Bevölkerung und von offizieller Seite der Vier-Mächte-Okkupation zunehmend mit Unverständnis zu begegnen, populär behandelt etwa in dem von der österreichischen Bundesregierung angeregten *1. April 2000* (Wolfgang Liebeneiner, A 1952), einer Art „Und jetzt no ‚Die Reblaus‘“ im Langfilmformat; Österreich als friedliebendste aller Nationen; mögliche Gründe für die lästige ausländische Truppenpräsenz werden mit keinem Wort angesprochen.

Die Walzertanzenden vor dem Parlament aus *Vena* sind zu einem der Symbolbilder der Zweiten Republik avanciert, werden immer wieder zitiert. Den Anfang machte dabei wohl Frank Ward Rossaks Dokumentation mit Spielszenen *Sturmjahre (Der Leidensweg Österreichs)*<sup>ix</sup> von 1947, Ausfluss des staatlich verordneten Österreich-Patriotismus der Nachkriegsjahre. 1977 übernahm der Avantgardist Ernst Schmidt jr. die Szene in seine filmische Collage „Wienfilm 1896–1976“. Ihre endgültige Verankerung im österreichischen kollektiven Gedächtnis bescherte der Sequenz schließlich die Aufnahme in die staatstragende Dokumentarreihe von Hugo Portisch *Die Zweite Republik – Eine unglaubliche Geschichte* von 2005: „Österreich“ als irdisches Elysion, in dem selbst in finsterster Zeit die Sonne nie ganz hinter dem Horizont verschwinden wollte.

---

<sup>i</sup> Matejka, Viktor: „„Stalingrad‘, ‚Kampf um Wien‘. Einleitende Worte zur Erstaufführung im Apollo am 11. Juli 1945“ (Programmeinführung, unpaginiert [4 S]; o.O., o. J. [Wien, 1945]). Die Zeitspanne zwischen der Einnahme Wiens durch die Rote Armee (bis 13. April 1945) und der Fertigstellung von *Vena* (deutscher Titel: *Der Kampf um Wien*, auch *Wien ist wieder frei!*) war also eine erstaunlich kurze. Das mag auch erklären, warum der Zusammenschritt der Kampfhandlungen recht geringe Rücksichten auf chronologische und Wien-topographische Wahrscheinlichkeiten nimmt. Auch die architektonischen Ähnlichkeiten von Votivkirche und Stephansdom führen zu Inkongruenzen zwischen Bildmaterial und Kommentar.

<sup>ii</sup> Zitiert nach: Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der UdSSR (Hg.): „UdSSR-Österreich. 1938–1979“ (Moskau, 1980), 15

<sup>iii</sup> In der „Österreichischen Zeitung“ war schon am 8. Juli (S 2) die Premiere und eine anschließende Aufführungsserie einer deutschsprachigen Fassung von *Vena* im Wiener „Apollo“-Kino angekündigt worden.

<sup>iv</sup> Jakob Poselskij (1894–1951), der seit den Revolutionsjahren dutzende „Aufklärungs-“ und Dokumentarfilme verantwortete, hatte das nachvollziehende Arrangement von Ereignissen geradezu zu einem seiner bevorzugten filmischen Mittel erklärt: „In diesem Werk [*Menschen*, 1932] baute der Regisseur die Methode der inszenierten Ereignisse aus. Er erhob sie zum schöpferischen Prinzip und begründete sie theoretisch. Das Wort ‚Inszenierung‘ gebrauchte er allerdings nicht. Posselski spricht von einer O r d n u n g d e r F a k t e n. Aber das änderte nichts am Wesen der Sache.“ Klaue, Wolfgang; Lichtenstein, Manfred (Hgg.): „Sowjetischer Dokumentarfilm“ (Berlin [Ost], 1967), 41. Sperrung im Original.

<sup>v</sup> Köstenberger, Julia: „The Great Waltz/Bol'šoj Val's – filmisch transportierte Österreichbilder 2“, in: Moser, Karin (Hg.): „Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955“ (Wien, 2005), 303–322

<sup>vi</sup> Dreznina, Wera: „Wir liebten unsere Arbeit“, in: Tabor, Jan (Hg.): „Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956“ (Katalog der Ausstellung im Künstlerhaus Wien vom 28.3.–15.8. 1994; 2 vol.; Baden / Wien, 1994), vol. 1, 412–415, hier 412–413

<sup>vii</sup> Schon die zeitgenössische „Kritik“ (man bedenke, dass im Sommer 1945 natürlich kein nicht von der sowjetischen Verwaltung autorisiertes Wort publiziert wurde) betonte das Symbolhaft-Versöhnliche dieser Szene: „Begeistert jubelt die Wiener Bevölkerung der österreichischen Regierung und der Roten Armee zu und schließlich erklingen die alten Wiener Weisen von Johann Strauß und in tanzendem Schritt folgen die Wiener, zum Teil gepaart mit russischen Soldaten, den altbekannten Melodien.“ „Neues Österreich“ vom 12. Juli 1945 (S 3).

<sup>viii</sup> Die „Aufarbeitung“ des *Holocaust* wurde erst in der post-stalinistischen Ära betrieben: In Roman Karmens *Австрия встречает посланца мира / Austrija vstrečajet poslanca mira / Österreich trifft einen Botschafter des Friedens* (SU 1960), einer filmischen Dokumentation des Staatsbesuches Nikita Chruščëvs in Österreich, wird die schier endlose Abfolge von Beifallsbekundungen der österreichischen Bevölkerung für den „Taufwetter“-Hoffnungsträger durch einen bedrückenden Einschub über das Elend in den Konzentrationslagern in Mauthausen gebrochen. Im Gedächtnis bleibt vor allem die *Tour d'Autriche*, die Chruščëv zusammen mit Mitgliedern der österreichischen Bundesregierung in einem umgebauten gelben Postbus durch das Land führt.

<sup>ix</sup> Alternativer Titel: *Über Ruinen zu neuem Leben*.

---

## Verwendete Materialien:

### Literatur:

Eames, John Douglas: „*The M-G-M Story. The Complete History of Fifty Roaring Years*“ (New York und London, 1975)

Etschmann, Wolfgang; Rauchensteiner, Manfred (Hgg.): „Österreich 1945. Ein Ende und viele Anfänge“ = „Forschungen zur Militärgeschichte 4“ (Graz-Wien-Köln, 1997)

Hanisch, Ernst: „Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert“ = „Österreichische Geschichte 1890-1990. Hg. von Herwig Wolfram“ (Wien, 1994)

Historische Kommission beim Zentralkomitee der KPÖ (Hg.): „Die Kommunistische Partei Österreichs. Beiträge zu ihrer Geschichte und Politik“ (Wien, 1987)

Kenez, Peter: „*Cinema and Soviet Society, 1917–1953*“ (Cambridge, 1992)

Klaue, Wolfgang; Lichtenstein, Manfred (Hgg.): „Sowjetischer Dokumentarfilm“ (Berlin [Ost], 1967)

Moser, Karin (Hg.): „Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955“ (Wien, 2005)

Rathkolb, Oliver: „Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005“ (Wien, 2005)

Staatliches Filminstitut der UdSSR (Hg.): „Der sowjetische Film“ (2 vol.; Berlin [Ost], 1974)

Tabor, Jan (Hg.): „Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956“ (Katalog der Ausstellung im Künstlerhaus Wien vom 28.3.–15.8. 1994; 2 vol.; Baden [Wien], 1994)

### DVDs:

„*The Great Waltz*“ (Julien Duvivier, USA 1938). DVD: „**БОЛЬШОЙ ВАЛЬС**“ („Film Prestige“-DVD, R 0, Russland 2004; ca. 103 min.)

„**ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА**“ (2 Teile; „Micheil Tschiaureli“, SU 1949). DVD: „*The Fall of Berlin. The Restored Soviet WW2 Epic*“ („International Historic Films“-DVD, R 0, USA 2006; ca. 149 min.)

### Internet:

<http://russianarchives.com/catalogues/rgakfd/index.html> : Online-Katalog des staatlichen russischen Film- und Photo-Archivs in Krasnogorsk (RGAKFD) auf „*Russian Archives Online*“.

„*Austrian Communist Party plan for the reconstruction of Austria (1945)*“ auf

<http://www.ena.lu/> („European Navigator: Die Multimedia-Wissensbank zur Geschichte des Europäischen Aufbauwerks“).