

Maria Steiner: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.

Wer den Mut aufbringt, eine Neuerscheinung im voraus (negativ) zu kritisieren, sollte sich auch die Mühe machen, sie auch im voraus zu *lesen* und sich nicht nur von dem leiten lassen, was man „aus dem Radio“ hört. Ansonsten gerät ein solcher Vorausverriß zu einer Abrechnung mit einem unbekanntem Verfasser und dessen ungelesenen Werk. Da kann leicht die prophylaktische Vorausverteidigung der Person im Mittelpunkt des neuen Buches zu einem Eigentor werden. Die Mechanismen sind uns schon längst vertraut. Es handelt sich im konkreten Fall um die von der Theaterwissenschaftlerin Maria Steiner vorgelegte und im Wiener Verlag für Gesellschaftskritik erschienene Biographie der 1907 in Wien geborenen Schauspielerin Paula Wessely. Der Aufmerksamkeit erregende, aber nicht gänzlich zutreffende Untertitel lautet: „Die verdrängten Jahre“. Noch bevor das knapp 239 Seiten umfassende Werk auf den Markt kam, erzählte Thomas Chorherr „Was ich davon halte“ in der Wiener Tageszeitung *Die Presse*. Er sprach der Verfasserin aufgrund von Hörensagen die Legitimation überhaupt zu „dürfen“ ab. Die gewählte Überschrift sagt fast schon alles: „Paula Wessely und die ‘Gescheiterln’: Wenn Arroganz das Wissen ersetzt.“ Die dramatische Ironie war gewiß nicht beabsichtigt. Ja, ja, die „Besserwisser“, die „Hochmütigen“, sollen, so wird argumentiert, wieder unter uns sein und wollen sich an einer heimischen Ikone vergehen.

Anhand der sorgfältig rekonstruierten Biographie Wesselys vor allem in der NS-Zeit (1933–1945) geht es Steiner darum, den *politischen* Stellenwert der künstlerischen Arbeit zu bewerten. Sie reißt damit ein Thema an, das über den Einzelfall hinausgeht und das in Anlaßfall heute in Österreich eher in eine Diskreditierung des Fragenden mündet und scheinbar keine ernsthafte und differenzierte Auseinandersetzung zuläßt. Es geht wieder einmal um die Bewertung bzw. den Grad einer Verstrickung in den Nationalsozialismus, zugegebenermaßen an einem sehr prominenten Beispiel aufgezeigt. Die differenzierte Diskussion hebt sich vom üblichen veröffentlichten Diskurs ab, der gewohnt ist, die „eigenhändige Erwürgung von sechs Juden“ ungefähr als unterste Latte für Schuld und Verantwortung anzusehen. Während der Lektüre des Buches wartet man allerdings vergeblich auf die unterstellten Emotionen und überhaupt auf den Passus, wo die Wahrheit angeblich gepachtet wird. Wer sich (in Österreich) mit diesen Themen beschäftigt, muß sich vorweg auf den Vorwurf gefaßt machen, entweder „nachgeboren“ oder „spätgeboren“ zu sein.

Die vorliegende Biographie, die zunächst als Dissertation an der Universität Wien verfaßt wurde, ist – und dieser Punkt ist ein eigener Abschnitt am Ende des Buches gewidmet – die bislang sechste in den letzten fast sechzig Jahren. Angesichts des Bekanntheitsgrades der Schauspielerin ist es erstaunlich, daß es von einzelnen „kulturhistorischen Aufsätzen und Detailstudien“ abgesehen, so Steiner zu Beginn, „bislang keine kritische Gesamtdarstellung ihrer (Paula Wessely) künstlerischen Tätigkeit zur Zeit des Nationalsozialismus“ gegeben hat. Die am Beispiel des Propagandafilms *Heimkehr* aus dem Jahr 1941 exemplifizierte und von Wessely „mitgetra-

gene Propagierung des nationalsozialistischen Eroberungspolitik“ ist, so Steiners Hauptthese, „jahrzehntelang erfolgreich tabuisiert worden“.

Die bisher erschienenen „traditionellen“ Biographien waren nur bedingt zu gebrauchen, nicht zuletzt weil sie oft in Zusammenarbeit mit der Porträtierten entstanden sind, das Material von dieser zur Verfügung gestellt wurde, kaum Distanz gewinnen und schließlich dazu neigen, das von Paula Wessely präsentierte Selbstbild zu „zementieren“. Steiner basiert ihre Biographie auf gedrucktem wie ungedrucktem Quellenmaterial (darunter Akten des Berlin Document Center) und belegt alles sehr genau, ja die Anmerkungen allein nehmen 36 Seiten in Anspruch. Eine Kontaktaufnahme der Verfasserin mit Paula Wessely nach Abschluß der Untersuchung, um Informationen zu Detailfragen einzuholen, war kaum ergiebig.

Das Porträt, das mit einer kurzen Auseinandersetzung mit dem „Filmimage“ Paula Wesselys beginnt, ist in zwei große Blöcke gegliedert, es sind der „Biographische Teil 1933–1938“ sowie der „Biographische Teil 1938–1945“. Mit der sogenannten Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 (und nicht erst 1938) begann der kulturelle Anschluß Österreichs, und dieser machte sich auch im Bereich der Filmwirtschaft bemerkbar. Fortan saß der heimliche Zensor sowohl der heimischen Buchproduktion als auch der österreichischen Filmproduktion nebenan im Deutschen Reich, das bei Büchern wie bei Filmen der Hauptabsatzmarkt war. Den österreichischen Filmproduzenten wurde nahegelegt, keine deutschen Emigranten und selbstredend keine Personen jüdischer Herkunft zu engagieren. Die wirtschaftliche Pression war beim Film ungleich größer, waren doch die Produktionskosten höher und mehr Personen beteiligt als bei einem Verlagswerk. Ein revidiertes Filmaustauschabkommen mit Deutschland im Jahr 1934 räumte der Reichsfilmkammer, der Zwangsorganisation aller Filmschaffenden, „ein prinzipielles Mitspracherecht“ bei jenen Filmen ein, die für den Export nach Deutschland bestimmt waren. Wie Steiner am Beispiel des Films *Maskerade* (1934) feststellt, wurde schon ab 1934 die österreichische Filmproduktion nach nationalsozialistischen Kriterien ausgerichtet. Nach dem Krieg wurden solche Hemmnisse allerdings heruntergespielt, so zum Beispiel von Willi Forst, in dessen Film *Maskerade* Paula Wessely die Rolle der Leopoldine Dur verkörperte. Als er 1946 auf die Produktionsbedingungen im österreichischen Film ab 1933 zurückblickte, war seine Erinnerung leicht verklärt. Er räumte zwar ein, daß der Druck Deutschlands auf die heimische Filmproduktion immer stärker geworden war, aber der Versuch wäre nicht „in einem einzigen Fall“ gelungen. Weit gefehlt, wie Steiner zeigt. Forst verschweigt die Tatsache, daß er Drehbuch und Besetzung in Berlin absegnen und gar den Namen seines Drehbuchautors Walter Reisch unter den Tisch fallen ließ. Wie der in der NS-Zeit erfolgreiche österreichische Schriftsteller Mirko Jelusich dies vorexerzierte, erlag auch Forst „in seinen Äußerungen nach dem Krieg manchmal der Versuchung, anti-’preußisches’ Ressentiment mit antifaschistischer Haltung gleichzusetzen“.

Steiner erläutert noch wie der Drehbuch zustande gekommen ist, beschreibt den Inhalt dessen und faßt die Rezeption zusammen anhand von zeitgenössischen Kritiken. Daß das Zeitalter der politisierten Kunst angebrochen war, zeigt der Um-

stand, daß sich Mitglieder der österreichischen Regierung, hohe Beamte und zahlreiche öffentliche Persönlichkeiten zur Wiener Galapremiere einfanden. Der österreichische Paradefilm diente somit zweierlei: er erfüllte die Kriterien der Nationalsozialisten einerseits und erlaubte andererseits den politischen Repräsentanten des Ständestaats, die von ihnen propagierte Österreich-Ideologie zu stärken.

Bis 1938 trat Paula Wessely in den Filmen *So endet eine Liebe* (1934), *Episode* (1935) sowie *Ernte* (1936) auf. Im Herbst 1935 kommt es durch Paula Wessely zur Gründung einer eigenen Produktionsfirma, der Vienna Film Ges.m.b.H. Bis zum Anschluß wurden von ihr zwei österreichische Filme (*Ernte*, 1936; *Spiegel des Lebens*, 1938) mit Wessely in der Hauptrolle gedreht. Die Streifen entsprachen sowohl den heimischen Ansprüchen als auch den in Deutschland geltenden Bestimmungen. Steiner stellt die Frage nach dem Wissen und dem Mitläufertum mehrmals (was zu einer gewissen Zersplitterung der Analyse führt) in ihrer Arbeit und geht allgemein sehr zurückhaltend damit um. Im Mittelpunkt steht natürlich die Diskussion um den späteren Propagandafilm *Heimkehr*. So wird nicht spekuliert, ob es für heimische SchauspielerInnen etwa Anfang 1935 erkennbar war, daß jüdische Filmschaffende aus der österreichischen Produktion ausgegrenzt würden. Sowohl Wessely als auch ihr Mann Attila Hörbiger wären bemüht, sich nicht zu sehr von den Nationalsozialisten vereinnahmen zu lassen, nicht zuletzt, weil sie auch in Österreich engagiert waren. Ohne sich eines apodiktischen Urteils zu bedienen, begnügt sich die Verfasserin mit dem Terminus „Normalopportunismus“. In diesem Zusammenhang kommen die NSDAP-Mitgliedschaft Hörbigers wie auch ihr Aufruf, bei der Volksabstimmung im April 1938 für die Vereinigung mit Deutschland mit „Ja“ zu stimmen, zur Sprache. Steiner betreibt keine Schwarz-Weiß-Malerei, sondern bevorzugt, weil lebensnah, die Grautöne. Es ist zum Beispiel von den Hilfestellungen, die Wessely-Hörbiger jüdischen Kollegen leisteten, ausführlich die Rede. Bei der Entnazifizierung nach 1945 machten sich diese Gesten in der Regel bezahlt, so auch in diesem Fall.

Von den in den Jahren 1939 bis 1944 gedrehten Filme mit Paula Wessely in der Hauptrolle, *Maria Ilona* (1939), *Ein Leben lang* (1940), die Eheproblemefilme *Späte Liebe* und *Die kluge Marianne* (beide 1943), *Das Herz muß schweigen* (1944) usw., sticht der Film *Heimkehr* aus dem Jahr 1941 besonders hervor und wird daher eingehender behandelt. Doch die seit Beginn des Kriegs entstandenen Streifen tat eines: sie etablierten endgültig das Filmimage der Wessely. Und es sind weniger die Handlungen dieser Filme denn die Botschaft, oder wenn man will, die Ideologie, die hier transportiert wird, die von Interesse ist. Hier zeigen sich zum Beispiel Glaube und Entsagung, Opferbereitschaft für die „Volksgemeinschaft“, das Befolgen des „Führerwillens“ als Motive weiblicher Tugend. Filmrollen also im Sinne von „role models“, die SchauspielerIn als Identifikationsobjekt. Die Diskussion um Paula Wessely und die NS-Zeit hat sich nach 1945 in erster Linie am Film *Heimkehr* (1941) entzündet, werden hier, wo die SchauspielerIn die Rolle einer gläubigen Nationalsozialistin spielt, die politischen Ziele des Regimes augenfälliger präsentiert als in den anderen Wessely-Filmen. Aufgrund der nationalsozialistischen Ausrichtung--neben anderen höchsten Auszeichnungen erhielt der Film von Propagandaminister Joseph Goebbels das Prä-

dikat „Film der Nation“--wurden öffentliche Aufführungen von der Alliierten Kommission übrigens 1945 verboten. Zu ihrer Hauptrolle in diesem Film mit „unverhüllter Haßpropaganda“ ist die Schauspielerin des öfters kritisch gefragt worden. Steiner gibt die Repliken mit etwas Skepsis wieder: 1971 meinte Wessely, sie hätte die Tragweite des Films erst erkennen können, nachdem sie ihn fertig vor sich gesehen habe. 1990 meinte sie, sich während der Dreharbeiten bemüht zu haben, den Regisseur zur Streichung einer antisemitischen Szene zu bewegen. Fazit der Biographie: „Dies hätte sie nach dem Krieg zwar sicher entlastet, an der von Planungsbeginn an feststehenden rassistischen Grundtendenz des Films allerdings nichts geändert.“

Die sogenannte Entnazifizierung nach 1945 verlief für die Schauspielerin und ihren Mann, man möchte fast sagen, nicht untypisch. Wie viele andere Künstler auch (und beileibe nicht nur sie), ging die Familie nach dem sicheren Westen des Landes, um sich einmal und zunächst des politischen Unbills zu ersparen. In einem sehr bisigen Kommentar der *Arbeiter-Zeitung* im Oktober 1945 heißt es: „Sechs Monate Buße im westlichen Österreich bei Butter und Honig erscheint uns heute zu wenig für solche ‚Entgleisungen‘.“ Eine Diskussion über die formale Mitgliedschaft griff und greift heute noch zu kurz. Als Entlastung kam sie dennoch zum Tragen, und es entzündete sich eine Debatte, ob und wann Paula Wessely und ihr Mann, Attila Hörbiger, wieder im Film wie auf der Bühne wieder würden auftreten dürfen. Bis zum Sommer 1946 durfte Paula Wessely nicht im Film auftreten, dafür aber am Theater in der Josefstadt spielen. Wie im Fall von Österreichs NS-Literaten (die auch keine blutigen Kriegsverbrechen begangen hatten), zeigte sich, daß das Volk, das Publikum, im Gegensatz zur Behörde die „Entnazifizierung“ ihrer Lieblinge schon längst vorgenommen hatte. Der 1948 herausgebrachte Film *Der Engel mit der Posaune* mit Wessely und Hörbiger in den Hauptrollen, gedreht nach der veränderten Romanvorlage von Ernst Lothar, war im wahrsten Sinne des Wortes „das beste Mittel, den Film *Heimkehr* in Vergessenheit geraten zu lassen“. Die „Rehabilitation“ war somit abgeschlossen.

Maria Steiners Biographie ist eine gutrecherchierte, faktenreiche Arbeit, die zeigt, wie man die nach wie vor aktuelle Frage der Schuld und Mitverantwortung differenziert und ohne Emotion diskutieren kann.

In: *Europäische Rundschau* 1996/3 Sommer, S. 125–127.