

GERHARD WAGNER

Von der »Lustigen Witwe« zum »Dritten Mann«

Geschichtliche Dimensionen eines Nachkriegs-Filmklassikers

Die Traumstadt

Den intensiven Verheißungen der Tourismuswerbung zufolge ist »Wien« vor allem ein Städtenamen, der zum Träumen verlockt. Und zwar zum Träumen von »Reichsbarock« und »Wiener Secessions«, Walzerglanz und Operettennostalgie, Kaffeehausintimität und Ballnachtstrauch. Die Metropole mit ihren Ringboulevards, romantischen Gäßchen und eleganten Innenhöfen erscheint sogar als ein »mystischer Ort der Kraft«, der auch unterhaltsame »Dämonie der Tiefe« bietet. »Wien bleibt Wien« – dieser heute durch »Österreich Information« und »Wien Tourismus« unablässig propagierte Anspruch auf Ewigkeit war jedoch schon für Autoren wie Alfred Polgar so ziemlich der schlimmste, den eine moderne Großstadt erheben kann, ja war für sie eine Drohung. Unter diesem Geleitwort für die selbstgewissen Dauerklyschees von der »alten Kaiserstadt« mit unerschöpflichem Genuß- und Segensreichtum lassen sich heute jedoch unverdrossen Millionen Touristen pro Jahr treiben – wahrscheinlich in der Hoffnung, diese Klischees würden die Dramatik des »neoliberalen« Masendaseins zumindest vorübergehend ein wenig mildern.

»Immer nur lächeln und immer vergnügt, immer zufrieden, wie's immer sich fügt«, heißt es in Franz Léhars *Land des Lächelns* (1923). Das heutzutage gängige, auch auf die Programme »5 plus« und »25 peaces« zu Ehren des 50. Jahrestages des österreichischen Staatsvertrages ausstrahlende Bild von der leichtlebigen europäischen Metropole ist sehr alt; es wird schon im Biedermeier erschaffen.¹ Und seit dem späten 19. Jahrhundert reproduzierten es die heimische Kulturindustrie und ihre Vorläufer immer wieder, darunter die 1938 gegründete Gesellschaft »Wien-Film«. Deren Produktionschef Karl Hartl formulierte für das Geschäftsjahr 1942 als Hauptaufgabe, »den einmaligen Zauber der Wiener Kultur und Musik, die Ursprünglichkeit des Lebens in den Alpenländern, die künstlerische Begabung ihrer Bewohner, die Schönheit der deutschen Alpenlandschaft, die Schätze ihrer Dichter, mit einem Wort: das gesamte reiche künstlerische Erbe der Ostmark dem großdeutschen Filmschaffen dienstbar zu machen«.²

Regisseure wie Otto Ludwig Preminger (*Die große Liebe*, 1931) und Paul Fejos (*Sonnenstrahl*, 1933), ein früherer Mitarbeiter Fritz Langs, hatten noch kurzzeitig einen realistischen Milieufilm zu entwickeln vermocht. Nun aber, bald nach Abschluß eines – im Vorfeld der Annexion diktierten – Kooperationsabkommens zwischen der deutschen »Reichsfilmkulturkammer« und dem »Bund österreichischer Filmindustrieller« im Jahre 1935, dominierte in Streifen wie

Gerhard Wagner – Jg. 1948, Dipl.-Kulturwissenschaftler, Dr. phil. habil., Wissenschaftspublizist und -berater in Berlin. Veröffentlichte zuletzt: Walter Benjamin – Moderne und Faschismus, Berlin 2004 (»Helle Panke« e. V.; Pankower Vorträge, H. 61); in UTOPIE kreativ: »Ich weiß, daß wir diesmal gewinnen.« Hollywood, Casablanca und die Befreiung von Paris (H. 165/166, Juli/August 2004).

1 Siehe dazu Wolfgang Kos, Christian Rapp (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Wien 2004 (Ausstellungskat. Wien-Museum).

2 Zitiert bei Karsten Witte: *Der Violinschlüssel. Zur Produktion der Wien-Film*, in: Ruth Beckermann, Christa Blümlinger (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des öster-*

Burgtheater (1936), *Unsterblicher Walzer* (1939), *Wiener Blut* (1942) und *Die Schrammeln* (1944) eine selektive Charakteristik des »Wienerischen«, eine operettenhafte Geschichtsverklärung.³ Sie konzentrierte sich auf die Regierungszeit von Franz Josef I., in der die 1867 gebildete Doppelmonarchie Österreich-Ungarn ihre vermeintlich latente kulturelle Blüte erlebte, scheinbar eine »geistige Großmacht« darstellte, unter der »noch Charme, Noblesse, Zartheit und Galanterie wesentlich waren«⁴ (Schauspiel- und Regiestar Willy Forst). Hervorgehoben wurde in den Filmen die »gesunde Volkskraft« gutherziger »kleiner Leute« – Typus: Hans Moser⁵ –, die sich stets im Gegensatz wählten zur adligen und großbürgerlichen »Dekadenz« sowie zur ethnischen, sozialen und kulturellen Vielschichtigkeit des »Völkerbabels« Wien; propagiert wurden nicht zuletzt auf den Katholizismus zurückgehende Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts.⁶

Für das schon 1802 von dem deutschen radikalen Demokraten Johann Gottfried Seume in Wien konstatierte »Übermaß« sowohl der »Grobheit«⁷ als auch des »schlechten Geldes«,⁸ für Krankheit, Siechtum und Tod, für politische Unterdrückung, Krieg und Völkermord war in diesen auf Hochglanz polierten Kulturwaren mit »dickstem Wiener Bratwurstdialekt«⁹ natürlich kein Platz. Daher auch nicht für viele geschichtsträchtige Szenarien: zum Beispiel für die habsburgischen Niederlagen in den Kämpfen gegen den Preußenkönig Friedrich II. und später gegen Napoléon Bonaparte, für den Sturz des Staatskanzlers Klemens Lothar Wenzel Fürst von Metternich und die Straßenschlachten während der Revolution 1848, dramatischer und blutiger als in jeder anderen deutschsprachigen Stadt; für das jüdische Leben in den Gassen des zweiten Gemeindebezirks zwischen Prater und Leopoldstadt, durch die um 1910 ein stellungsloser Oberösterreicher und Kunstmaler namens Adolf Hitler vom Obdachlosenheim in der Meldemannstraße aus streunte, um sich seine Schreckensvisionen von »Alljuda« durch Augenschein zu bestätigen. Und erst recht war in diesen Kulturwaren kein Platz für die Großveranstaltung vom 15. März 1938 auf dem »Heldenplatz« genannten Teil des von Gottfried Semper konzipierten »Kaiserforums« zwischen Hofburg und Ringstraße, während der Hunderttausende dem »heimgekehrten« Österreicher ihr Einverständnis mit dem großdeutschen Begehren zuschrien. Carl Zuckmayer kommentierte verbittert den Spuk auf der weitläufig-asymmetrischen Aufmarschfläche zwischen den Reiterstandbildern des Prinzen Eugen und des Erzherzogs Karl, zwischen dem äußeren Burgtor und dem Theseus-Tempel: »Die Unterwelt hatte ihre Pforten aufgetan und ihre niedrigsten, scheußlichsten, unreinsten Geister losgelassen. Die Stadt verwandelte sich in ein Albtraumgemälde des Hieronymus Bosch (...).«¹⁰ Nüchtern, aber ebenso unbarmherzig dokumentierte der Wiener Arzt und Fotograf Max Wolf (1902-1990) diesen und andere Aufmärsche auf dem Heldenplatz, von dem aus die politische Geschichte Österreichs nahezu vollständig überschaut werden kann. Sie mündete erst in den klerikal gestützten »Austrofascismus« unter Dollfuß und Schuschnigg, dann in den »Anschluß« an das Deutsche Reich und die Statthalterchaft von Seyss-Inquart. Die blutig endenden Arbeiteraufstände gegen das Dollfuß-Regime, wie sie Friedrich Wolfs Schauspiel *Floridsdorf* (1934) und Anna Seghers' Roman *Der Weg durch den*

reichischen Kinos, Wien 1996, S. 18.

3 Siehe dazu Moritz Csásky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien 1996.

4 Zitiert bei Walter Fritz: *Der Tonfilm in Österreich 1929 bis 1945*, Wien 1991, S. 124.

5 Siehe dazu Georg Seeßlen: *Hans Moser oder Vom traurigen Dienstmann, dem alten Glück und der neuen Zeit*, in: Ruth Beckermann, Christa Blümlinger (Hg.), a. a. O. (Anm. 2), S. 121-141.

6 Vgl. Mona N. Schubert: *Österreichische Identität im Film der Nazizeit. Widerstand oder Anpassung? In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1996, S. 261-294.

7 Johann Gottfried Seume: *Spaziergang nach Syrakus*, in: *Seumes Werke in zwei Bänden*, Berlin/Weimar 1983, Bd. 1, S. 201.

8 Ebenda, S. 197.

9 Ebenda, S. 199.

10 Zitiert bei Wieland Freund: *Wien – elf Jahre nach dem Heldenplatz*, in: *Die neue Gesellschaft/ Frankfurter Hefte* (Berlin), 46 (1999) 12, S. 1125.

Februar (1935) zum Hintergrund haben, konnten weder die Okkupation noch das Weltkriegsinferno über Wien verhindern.

Die Leere

Die im Zweiten Weltkrieg teilweise stark zerstörten Fassaden sind inzwischen glanzvoll wiedererstanden, vieles ist auch in hellgrauem, geheimnislosem Beton neu gebaut. Und die rührseligen, bonbonfarbenen Klischees haben erneut die Oberhand gewonnen. In der Spittelberggasse, hinter dem neuen Museumsquartier, läßt sich der verniedlichte Klassizismus, die biedermeierliche Bilder- und Wohnutopie des frühen 19. Jahrhunderts gut studieren, die ihre modernisierte Fortsetzung fand in den symbolistischen Peitschenlinien der »Wiener Secession«.¹¹ Auf dem mit seinem Dom an alte Baukästenmodelle aus Kindertagen erinnernden Stephansplatz tummeln sich, umweht von den Gerüchen der Fiaker-Pferde, die Touristen, geben sich den Verlockungen von Lippizanern und Sängerknaben, von »Mozartkugeln«, »Sachertorten« und anderen barock stilisierten »Mehlspeisen« hin, genießen auf dem Naschmarkt die »multikulturelle« Trödel- und Gastronomie-Union, in der Kärntner Straße die Schaufensterauslagen von multinationalen Textil- und Kosmetikkonzernen. Sie pilgern zur Gloriette von Schönbrunn, zum Friedensreich-Hundertwasser-Haus, in die Heurigenstube von Grinzing, zu den multimedialen »Erlebnissen«, die im Prater von der »Wiener Riesenrad Phantasiewelten GmbH« versprochen werden. Oder sie lassen am späten Abend, wenn sie nicht gerade im »Figlmüller« beim King-Size-Schnitzel, im Theater an der Wien in Musicals wie *Elisabeth* oder *Jekyll & Hyde* sitzen, die eigenen Schritte in der Postgasse, an der Dominikanerbastei erschallen ... Wie damals, 1948, ein Jahr nach Einführung des »Marshall-Plans« für Österreich,¹² Joseph Cotten und Orson Welles bei den Dreharbeiten zum *Dritten Mann*. Sie hatten schon 1941 in Welles' Meisterwerk *Citizen Kane* zusammengearbeitet.

Manche Touristen kehren auf ihrem Mythenmarathon auch in der Bäckerstraße ein, in das Café »Alt-Wien«. Viele Träume vor allem betuchter Wien-Besucher beginnen und enden aber unter dem metallenen Baldachin des vierstöckigen, kaffeefarbenen, mit Sezessionselementen verzierten Hotels »Orient« im 1. Bezirk, Tiefer Graben. Hier landeten im 17. Jahrhundert – der Graben war noch wirklich tief und voller Wasser – die Donauschiffer ihre Schätze aus dem Morgenland an und verbrachten ihren Feierabend in der Schenke »Orient«. Heute ist es ein Stundendomizil für gehobene touristische Ansprüche, ein verschwiegener Treffpunkt aber auch von Geschäftsleuten beiderlei Geschlechts, mit und ohne »finanzielle Interessen«. Dieses Publikum charakterisierte schon vor über einhundert Jahren der Wiener Feuilletonist Daniel Spitzer (1835-1893) mit wortspielreich-spitzer Feder: »Nach Ansicht der einen soll der Mann viel verdient und sich dabei etwas zurückgelegt haben, nach anderen wieder soll sich die Frau etwas zurückgelegt und dabei viel verdient haben.«¹³

Graham Greene (1904-1991) ließ in seiner – oft zum »Roman« stilisierten – Erzählung *Der dritte Mann* von 1949 den Schriftsteller Rollo Martins mit einem Vertrauten des Gauners Harry Lime in einer Kneipe »Alt Wien« zusammentreffen; das Hotel »Orient« heißt bei ihm »Oriental« und ist ein »ödes, rauchiges Nachtlokal, das sich hin-

11 Siehe dazu Gerhard Wagner: *Stilistische Fanfarenstöße. Vor 100 Jahren entstand die »Wiener Secession« – eine Kunst- und Kulturbewegung europäischen Rangs*, in: *Kunst & Kultur* (Stuttgart), 4 (1997) 6, S. 19 f.

12 Siehe dazu Reinhold Wagenleitner: *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Wien 1991.

13 Zitiert bei Heinz Knobloch: *Blättchen für Daniel Spitzer*, in: *Wochenpost* (Berlin), Jg. 1985, Nr. 26, S. 22.

ter einer pseudo-orientalischen Fassade verbirgt« (S. 84).¹⁴ Hier ließ er den Schriftsteller in angetrunkenem Zustand sogar vor einem Bildungsverein über »Literatur der Gegenwart« stammeln, mit Anspielungen auf die Existentialphilosophie der Nachkriegszeit.

Greene hatte 1947, im Hotel »Sacher« wohnend, einen in Wien stationierten britischen Geheimdienstoffizier getroffen. Dieser führte ihn bald durch geheime Gänge in der Kanalisation – dem Ort des Schwarzhandels mit Penicillin, an dem auch Angehörige der britischen Luftwaffe beteiligt waren. So gelangte Greene zu seinem Stoff. Noch in Wien schrieb er die ersten Skizzen zum Drehbuch; der 1948 gedrehte Film wurde dann »die endgültige Fassung der Erzählung« (Vorwort, S. 8).

Das »Orient« war damals ein faszinierender Drehort für den Roman- und Drehbuchautor Greene, den Regisseur Carol Reed (1906-1976), den Kameramann Robert Krasker und den Produzenten Alexander Korda. Denn wie das legendäre Hotel »Sacher« – das noch halb zerstört war, provisorisch als alliierte Offiziersunterkunft und Klubeinrichtung diente – bot es mit seinem Ambiente konservierte Vergangenheit, das heißt: das gängige provinzielle Bild von ihr. Ein Bild, dem beide nun die Realität des »zerstörten, trostlosen Wien« (S. 11) bar jeder falschen Größe, jeden täuschenden Schimmers entgegensetzten – in einem Kriminalfilm mit vielen grellen Lichteinfällen und schrägen Kameraperspektiven, mit dem eindringlichen »Zithern« von Anton Karas' *Café-Mozart-Walzer*. Dieser dürre, monoton auf- und abschwellende Nachhall seliger Walzerträume und Seelenwundmusik paßte genau zur zeitgenössischen Befindlichkeit. Denn in der monumentalen »Kaiserstadt«, zwischen alten – »seinerzeit« in Prag, Budapest, Krakau, Trieste und Odessa nachgeahmten – Ringstraßen-Prachtbauten und neuen Ruinen, herrschten Hunger, Wohnungselend und Gerichte, ein »trügerischer Frieden« (S. 102); herrschte nun die Atmosphäre der trostlosen Leere, der den Himmel verdunkelnden Angst und undeutlichen Hintergründigkeit, der ungewissen Perspektiven und drohenden Gefahren. In ihr fanden sich die Überlebenden eines »totalen Krieges«, frühere Bewohner von Biedermeierdomizilen, Renaissancehöfen und »Durchhäusern« – wie den 1870 erbauten des »Zwettlhofs« zwischen Stephansplatz und Wollzeile –, deren Alltagsdasein Großstadtoperetten wie Franz Léhars *Die lustige Witwe* (1905) mit einem verklärenden Schimmer überzogen hatten, jetzt wieder.

Das Labyrinth

Eine schwarze, in Bedrohung assoziierender Untersicht aufgenommene Dampflokomotive bringt den Wildwest-Schriftsteller Rollo Martins (Joseph Cotten) nach Wien-Westbahnhof. Zwischen den hohen, grauen Fassaden, hinter denen jegliches Leben ausgestorben zu sein scheint, zwischen dem Café »Mozart« am Neumarkt und dem Stephansdom, zwischen Johann-Strauß- und Franz-Josefs-Denkmal sucht er nach seinem alten Schulfreund Harry Lime (Orson Welles): »Da werden Sie kein Glück haben«, antwortet der Hausmeister (Ufa-Legende Paul Hörbiger). »Es ist niemand da. Er ist tot.«

Aber der Gesuchte ist nicht tot; er lebt fast unsichtbar im Dämmer der schwerverwundeten Stadt. In dem Sarg auf dem Zentralfriedhof

14 Die literarische Vorlage wird im folgenden im Text zitiert nach der Ausgabe: Graham Greene: Der dritte Mann. Roman. Deutsch von Fritz Burger und Käthe Springer, München 2004 (Süddeutsche Zeitung, Bibliothek; 29). Siehe auch die Ausgabe Hamburg 2004 (Dressler Klassiker; mit Illustrationen von Aljoscha Blau).

liegt ein anderer, namenloser Mann – der »dritte Mann«, ein Komplize der Diebes- und Schieberbande, ein Hilfsarbeiter aus dem Krankenhaus. Er ist hier dramaturgisch wichtiges Symbol des Scheintodes, des verdoppelten Todes. Diese Dramaturgie verbindet sich im *Dritten Mann* mit der des Zu-spät-Kommens: Der Freund Harry ist (scheinbar) schon tot, die Leiche für das Grab geschaffen; der Unfallzeuge ist bereits ermordet, die Polizei vor Ort. Und die von Rollo begehrte Frau ist schon mit einem anderen, Harry nämlich, liiert.

Man hört bald Limes einsame, schnelle Schritte über dem menschenleeren Gehsteig, man sieht seinen Schatten auf einem geschlossenen Haustor. Martins findet ihn nach dem hektischen Versteckspiel in der unheimlich-kulissenartigen Wiener Innenstadt, zwischen Postgasse und Dominikanerbastei – lebend, denn Lime hat den tödlichen Unfall nur vorgetäuscht, um der Polizei zu entkommen. Jetzt taucht er, mit dem pausbäckigen, teils verschmitzt, teils sarkastisch lächelnden Gesicht eines Todesengels, aus beinahe pittoresk wirkenden Trümmern wieder auf.

Rollo Martins' vorerst vergebliche Suche vollzieht sich sowohl in einem stadtdramaturgischen, die Zeit verdichtenden Labyrinth als auch in einem politisch-administrativen, Geschichtsprozesse manifestierenden Sektorengelände. Zu Beginn weisen Dokumentarfilmsequenzen auf dieses hin: Nach dem Krieg war die Stadt Wien vollständig besetzt, ab dem 13. April 1945 von der Roten Armee, ab Ende des Monats auch von US-Truppen. Die Alliierten, die Sowjetunion, die USA, Großbritannien und Frankreich, teilten sich die Verwaltung der Stadtbezirke; sogar der – im *Dritten Mann* filmdramaturgisch wichtige – Zentralfriedhof war in Sektoren aufgeteilt. Den 1. Bezirk »Innere Stadt« allerdings, das Herz der Jahrhundertmetropole, begrenzt durch Ringstraße und Donaukanal, kontrollierten sie bis Anfang der fünfziger Jahre mittels einer »Internationalen Polizei« gemeinsam. So wurde Wien nun auch Tummel- und Nachrichtenumschlagplatz westlicher und östlicher Geheimdienste – wie die deutsche Sektorenstadt Berlin.¹⁵

Mit seinen verschiedenen Handlungssträngen gibt der Film darum zugleich authentische Einblicke in massenmediale Darstellungsmuster während des Kalten Krieges: Das alliierte Großbritannien wird vor allem durch einen nun bei der Militärpolizei dienenden Scotland-Yard-Offizier (Trevor Howard) repräsentiert, der rechtschaffen und beflissen gegen Lime ermittelt. Gegen den Kopf einer Bande, die mit Zucker verdünntes Penicillin verschiebt, in deren Machenschaften auch die – von einstigen Ufa-Filmgrößen wie Erich Ponto und Ernst Deutsch gespielten – Wiener Ehrenmänner »Dr. Winkler« und »Baron Kurtz« verwickelt sind. Er zeigt dem »naiven« Rollo Martins im Krankenhaus an Hirnhautentzündung leidende, dahinsiechende Kinder, denen das von Harry Lime verdünnte Penicillin verabreicht worden war, überzeugt ihn schließlich, mitzuhelfen, den alten Schulfreund zur Strecke zu bringen. Und die Siegermacht Sowjetunion? Sie dagegen, deren Rote Armee als Befreierin am 29. März Österreichs Grenzen überschritten hatte, ist im *Dritten Mann* fast nur durch einen klischeehaft-grobschlächtig gezeichneten »Verbindungsoffizier«, zuständig für die Koordination zwischen Militär und Geheimdienst, gegenwärtig. Dieser läßt die tschechische, im sowjetischen Sektor wohnhafte, am Theater in der

15 Vier Jahre nach *Der dritte Mann* knüpfte Carol Reed in seinem Film *Gefährlicher Urlaub* (GB 1953; mit Hildegard Knef und James Mason) hier thematisch und atmosphärisch an: Eine Touristin (Claire Bloom) gerät während des Kalten Krieges in der von Ruinen sowie Stalin- und Feinkostplakaten gezeichneten, in Sektoren geteilten Ost-West-Metropole Berlin unversehens in einen Agentenpoker mit dramatischen Verfolgungs- und Entführungsaktionen. Die Stadt Wien war dann erneut filmischer Handlungsort in Michael Winners Agententhriller *Scorpio, der Killer* (USA 1972; mit Burt Lancaster und Alain Delon). Noch 1984 bezeichnete Orson Welles in seinem Dokumentarfilm *Vienna* das »Geschäft mit Intrigen und Verschwörung«, wie es von der »Spionageindustrie« nach 1945 betrieben wurde, als Teil seiner »bittersüßen Erinnerungen« an Wien.

Josefstadt in alten Rührstücken und Lustspielen mitwirkende Freundin Limes, Anna Schmidt (Alida Valli), prompt verhaften. Denn sie hat einen gefälschten Paß und weigert sich – wie einst die klassische *Antigone*-Gestalt –, den Geliebten zu verraten.

Das Räderwerk

Aber Wien mit seinem Reichsbarock und Habsburger-Historismus, Wien als Nachkriegs-, Schwarzmarkt- und Sektorenstadt ist im *Dritten Mann* nicht nur Handlungs- und Dialogmilieu für die klassische moralische Konversion eines nach Gerechtigkeit strebenden Helden. Die Stadt ist hier auch todessymbolischer Schatzbildner. Schon die in der dokumentarischen Einleitung gezeigte Wasserleiche verweist darauf. Und die von 1394 bis 1414 erbaute, im 19. Jahrhundert »regotisierte« Kirche Maria am Gestade in der Nähe des Hotels »Orient«, am Passauer Platz, erinnert an den Schluß des Films: ein Totenschiff, das in das Nichts steuert.

Noch mehr Symbolkraft wird aber mittels des grauen Riesenrads im damals öden Wiener Pratergarten gebannt, das an die lange Geschichte der philosophisch-literarischen Bewegungsmetaphorik erinnert: an das kosmische Rad mit Speichenkreuz in der altindischen Sonnen-, Welt- und Jahreszeitsymbolik, an das antike »Lebensrad«, an das »Rad der Geschichte« als Fortschrittssymbol bei Johann Gottfried Herder und Karl Marx, auch an das alltägliche »Räderwerk« des Lebens, seinen »Lauf« – oder seinen bloß wiederholend-trostlosen »Kreislauf«, in dem sich nach Friedrich Nietzsche die »ewige Wiederkehr des Gleichen« manifestiert.¹⁶

Denn in der Gondel spielt der Film nicht nur mit der Tötungsgefahr, sondern läßt Harry seine zynische Moral vom Morden als Naturgesetzlichkeit und Bedingung zivilisatorischen Fortschritts, vom gewinngesteuerten, abstrakt-anonymen Morden auf Entfernung deklarieren; eine Moral, auf die sich schon Hitler berief: »Und sei nicht so trübsinnig – es ist alles nur halb so schlimm. Denk' d'ran, was Mussolini gesagt hat: In den dreißig Jahren unter den Borgias hat es nur Krieg gegeben, Terror, Mord und Blut. Aber dafür gab es Michelangelo, Leonardo da Vinci und die Renaissance. In der Schweiz herrschte brüderliche Liebe – 500 Jahre Demokratie und Frieden. Und was haben wir davon? Die Kuckucksuhr.«¹⁷

Hier oben, auf der höchsten Stelle des stählernen Rades, endet die seit Kindertagen bestehende »Welt der sorglosen Freundschaft, der Heldenverehrung, des Vertrauens« (S. 82). Nun geht es – im wörtlichen und im übertragenen Sinne – abwärts. Selten konnte eine Erzählung oder ein Film einen so symbolträchtigen Umschlagpunkt aufweisen wie dieses 64,75 Meter hohe, von dem englischen, mit ähnlichen Projekten auch in Chicago, London und Paris erfolgreichen Ingenieur Walter Basset 1896/97 konstruierte, 1944 ausgebrannte und 1947 wieder errichtete graue Speichenrad im Prater. Es war ja auch Wahrzeichen: Zuvor, 1943, im noch nicht bombardierten Wien, diente sein Modell als imposante Kulisse für den aufwendigsten Revuefilm der Nazizeit, für Géza von Cziffra im Variétémilieu spielende Verwechslungskomödie *Der weiße Traum*. Nun dreht es sich vor einem leeren Himmel, wird mit seiner rotierenden Magie im kriminalistischen Erzählstrom zum symbolischen Wellenbrecher. Es läßt mit seiner

16 Vgl. Alexander Demandt: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978, S. 236-243, 248-257.

17 Diese »bekannte Dialogstelle über die Schweizer Kuckucksuhren« wurde von Orson Welles geschrieben und nachträglich in das Filmskript eingefügt. Vgl. G. Greene im Vorwort, S. 9.

stählernen Wucht aber auch an die unerbittlichen Todesmaschinerien des gerade beendeten Weltkrieges denken.

Die Unterwelt

Graham Greene und Carol Reed untersuchen die Stadt gleichsam als kriminalistische Archäologen. Sie zeigen darum auch eine architektonische Unterwelt, die auf das noch nahe Inferno verweist. Denn die Wiener Kanalisation war gegen Ende des Krieges für viele die letzte Zuflucht vor dem kalten Winter – und den Bomben. Im Januar 1943 hatten Winston Churchill und Franklin D. Roosevelt in nordafrikanischen Casablanca jene Flächenbombardements beschlossen, die dann, erstmals am 10. September 1944, auch die südliche Wiener Neustadt mit ihren Ö Raffinerien, Bahnanlagen und Rüstungsbetrieben trafen, aber ebenso Zivilisten, von denen viele mit »Volksgasmasken«, »Kübelspritzen« und »Luftschutzapotheken« den von britischen, später auch von nordafrikanischen Basen aus operierenden B-24-Bomberstaffeln der 15. US-Luftwaffendivision zu trotzen versuchten. Wien rüstete sich mit 500 Flugabwehrkanonen auf Bunkertürmen – unter anderem im Arlberg-Park, im Augarten und in Wien-Landstraße –, hüllte sich, »Sperriegel« schießend, in schwarze Wolken. 600 Abschüssen standen am Schluß 120 000 Tonnen abgeworfene Sprengbomben und 600 000 zerstörte Wohnungen gegenüber.¹⁸

18 Vgl. Helene Maimann (Buch und Regie): *Gefährliche Himmel. Der Bombenkrieg über Österreich*. Produktion: ORF, 2004 (Phoenix, 7. und 12. Januar 2005).

Der Einstieg in die Unterwelt der Kanalisation, heute eine Touristenattraktion, befindet sich dort, wo ein Fluß namens »Wien« an die Oberfläche kommt. Dieser fließt dann in einem betonierten Bett weiter zum Donau-Kanal, wo die Vielbesungene dunkelbraun, feucht glänzend und träge wie ein Reptil zwischen den steinernen Ufern dahinschleicht. Der Weg ist jetzt mit Gittern versperrt. Er führt bis unter die Girardigasse, wo sich ein unterirdischer Wasserfall befindet, ein »Regenüberfallbauwerk«.

Der aus den Trümmern Nachkriegs-Wiens aufgestiegene Harry Lime steigt nun wieder hinab – in die Kanalisation. Er will mit einem verzweifelten Sprung in das Abwasser seinen Verfolgern entkommen. Seine Flucht endet unter einem Sterndeckel gegenüber dem Café »Museum« in der Friedrichstraße. Die blanke Verzweiflung ist in seinen Augen, der nackte Blick eines angeschossenen und gehetzten Tieres, das mit seinen Krallen vergeblich den vergitterten Kanaldeckel anzuheben versucht hatte. Alles endet, wo es begann: auf dem Wiener Zentralfriedhof, im Reich der Toten. Wortlos geht Anna an dem hoffnungsvoll wartenden Rollo vorüber.

Der Bürger Lime

Das englische Wort »lime« bezeichnet unter anderem die Leimrute zum Vogelfangen und ist in »limelight«, Scheinwerferlicht, enthalten. Der *Typus* Harry Lime – der Fänger und Lichtscheue – lebt. Seine Vertreter, skrupellose Geschäftemacher und Politiker, die apologetische Gesinnungen und gefährliche Illusionen verkaufen, leben allerdings nicht mehr nur im Verborgenen, sondern auch in aller Öffentlichkeit. Früher waren sie vor allem mit Bestechung, Steuerhinterziehung, Bau- und Versicherungsbetrug, dem illegalen Waffenhandel beschäftigt. Inzwischen haben sie ihr Repertoire beträchtlich aktualisiert, erweitert und verfeinert: Sie schwärmen demagogisch von der »Globa-

lisierung«, finanzieren »freiheitliche« Parteien, schreiben ideologische Fahndungen nach »68ern« aus, attackieren Arbeitslose und Sozialhilfeempfänger, lassen gefährliche Chemikalien an Tiere verfüttern, organisieren politische »Events« und »Gedenkkongresse« zur »Vergangenheitsbewältigung«, stellen Österreich als »erstes Opfer« des NS-Systems dar, die Österreicher als »Opfervolk«, verharmlosen die ästhetisierende »Inszenierung der Gewalt«¹⁹ im Faschismus.

Einer ihrer Lieblings-Kunden war und ist jener – einst von Helmut Qualtinger so meisterhaft doppelbödig verkörperte²⁰ – »Herr Karl« mit seinen idyllischen Selbstbildern, mit seinem konfliktscheuen Tunnelblick, seinem theatralischen Trübsinn. Er »wurstelt« sich durch alle Gesellschaftssysteme – Monarchie, Erste Republik, Austro-Faschismus, NS-Regime, Zweite Republik –, indem er sich mit der jeweiligen Obrigkeit arrangiert. Mit jedem Schluck Kaffee in verschwebender Gemütlichkeit nimmt er seinen lethargischem Zeitbegriff und sein Selbstbild neu zu sich: je nach Bedarf entweder das des Märtyrers oder das des Siegers; aber nie das des Täters. Und sehlich räkelte er sich in den geschichtlichen Klischees der »Kompromißgesellschaft«, wünscht er sich, daß die Legenden stimmen mögen. Denn für ihn, der nach Alfred Polgar dazu neigt, »die Dinge laufen zu lassen, wie sie laufen«,²¹ ist es besonders schwer, zu erfassen, was hinter den Fassaden aus falscher Überlieferung, Konvention und »Kitsch des goldenen Herzens«²² wirklich vorgeht.

Um so mehr muß erinnert werden: In den Hinterhöfen, den Mandarden, in den Cafés – in denen früher Karl Kraus die Zeitungen las, die er haßte – und andernorts atmet und träumt auch ein anderes Wien, von den Offiziellen und ihren medialen Trabanten entweder mißachtet oder umgedeutet. Da sind Peter Altenberg mit seinem scheel-mißtrauischen Blick, Joseph Roths Abgesänge auf die »k. u. k.« Monarchie, Sigmund Freud und seine Chiffren des Unbewußten, Ödön von Horváths Demaskierungen des Kleinbürgers, Egon Friedells essayistisch-atmosphärische Kulturgeschichte, Hermann Brochs Kritik der formalen bürgerlich-parlamentarischen Demokratie, Karl Kraus' Satiren auf die österreichische »Versuchsanstalt des Weltuntergangs«²³. Da sind auch Ingeborg Bachmann, Erika Pluhar und Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard und Ernst Jandl, Gerhard Roth und Robert Menasse, Georg Kreisler und André Heller. Und noch viele andere Österreicher/-innen, die heute in der Welt mehr gelten als der Glitzer-taumel integrationsideologischer, anpasserischer Prämissen in Johann Strauß' *Die Fledermaus* (1874): »Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist.«

Die Engländer Graham Greene, Carol Reed und Robert Krasker, der Amerikaner Orson Welles und der aus Ungarn stammende Alexander Korda sind mit ihnen verbunden. Denn sie hielten der sich selbst umkreisenden Seligkeit, dem »falschen, leichtlebigen Charme« (S. 12) Alt-Wiens schon 1948/49 mit ihrer »häßlichen Geschichte« im Geist des Nachkriegs-Filmrealismus – »grausam, traurig und ohne erlösenden Humor« (S. 13) – einen dämonischen, desillusionierenden Zerrspiegel vor. Getreu der düsteren Prognose des zehn Jahre zuvor geflüchteten Ödön von Horváth in einem um die Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Filmexposé mit Biedermeier-Motiven: »(...) nichts hat Bestand auf der Welt, und Abschied muß genommen werden.«²⁴

19 Vgl. H. Chr. Ehalt (Hg.), a. a. O. (Anm. 6).

20 Siehe dazu Wolfgang Kudrnofsky (Hg.): Vom Dritten Reich zum Dritten Mann. Helmut Qualtingers Welt der vierziger Jahre, Wien 1973.

21 Alfred Polgar: Der Österreicher. Ein Nachruf, in: Ders.: Die Mission des Luftballons, Berlin 1975, S. 543.

22 Ernst Bloch: Die österreichische Frage (1938), in: Ders.: Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze, Frankfurt a. M. 1972, S. 378.

23 Karl Kraus: Grimassen. Auswahl 1902-1914, hrsgg. von Dietrich Simon, Berlin 1971, S. 557.

24 Ödön von Horváth: Brüderlein fein, in: Ders.: »Himmelwärts« und andere Prosa aus dem Nachlaß. Supplementband I zur Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001, S. 158.