

Hannes
Leidinger

Trügerischer Glanz: **Der Wiener Kongress**

Eine andere
Geschichte

HAYMON



HAYMON **e**BOOK

Hannes Leidinger

**Trügerischer Glanz: Der
Wiener Kongress**
Eine andere Geschichte

Table of Contents

Cover

Titel

Ein kurzes Vorwort

Tanz durch die Zeiten

Laufbilder

Ausstellungen und Veröffentlichungen

Image und Identitätsbildung

Sinnesrausch

Arbeit vor und hinter den Kulissen

Verlautbarungen und Vorbedingungen

Geheime Erkundungen

Konstituierung und Organisation

Der polnisch-sächsische Konflikt

Ausschüsse und Kommissionen

Hundert Tage

Schlussakt

Les Misrables

Schöner Schein und triste Wirklichkeit

Die Räuber

Anstalten

Kinderhandel und Pflegeelend

Unruhe

Verarmung

Hoffnung und Mitgefühl

Sklaverei

Emanzipation

Die Rolle der Frauen

Gefallene Mädchen

Die bedrohte Ordnung

Uneinheitlichkeit und Irreversibilität

Reaktionen

Reformgeist

Die Jakobiner

Kommunisten und Sozialisten

Unzufriedenheit im Transformationsprozess

Gelehrte im Aufruhr

Gefühlswelten

Attentate, Revolten,

Unabhängigkeitsbewegungen

Die große Verschwörung

Ähnlichkeiten, Gemeinsamkeiten,

Zusammenhänge

Horizontenerweiterung

Bewertungen

Keine Wiener Ordnung

Zielsetzungen und Kräfteverhältnisse

Die Missachtung der Beschlüsse

Konflikte, Krisen, Kriege

Erfahrungen einer Generation

Sattelzeit

Langfristige Perspektiven

Die Welt der Diplomaten

Europa

Gedenken und Gegenwartsbezug

Anmerkungen

Tanz durch die Zeiten

Arbeit vor und hinter den Kulissen

Les Misrables

Die bedrohte Ordnung

Horizontenerweiterung

[Quellen- und Literaturverzeichnis](#)

[Archivmaterialien](#)

[Gedruckte Quellen](#)

[Filmquellen](#)

[Literatur](#)

[Internet](#)

[Register](#)

[Personenregister](#)

[Geographisches Register](#)

[Sachregister](#)

[Hannes Leidinger](#)

[Zum Autor](#)

[Impressum](#)

[Weitere E-Books aus dem Haymon Verlag](#)



Ein kurzes Vorwort

Es war ein einziges Fest - beeindruckend, ja überwältigend. So sahen es zumindest etliche Zeitzeugen, die Aufzeichnungen über den Wiener Kongress hinterlassen haben. Die Herrscher Europas kamen im Herbst 1814 in die habsburgische Residenzstadt und atmeten nach einem Vierteljahrhundert Krieg auf. Bälle, Paraden, »Volksbelustigungen« und viele andere »Merkwürdigkeiten« verbreiteten Sieges- und Friedensstimmung.

Dass trotzdem nicht nur getanzt und gefeiert, sondern auch gearbeitet wurde, ist hinlänglich bekannt. Im engsten Kreis der wirklichen Entscheidungsträger herrschte allerdings Uneinigkeit. Die Situation spitzte sich zum Jahreswechsel 1814/15 gefährlich zu. Schon in den nachfolgenden Wochen überwog jedoch wieder die Kompromissbereitschaft, also noch vor jenen dramatischen Augenblicken, in denen Napoleon den ganzen Kontinent erneut bedrohte.

Die Niederlage des »korsischen Usurpators« erleichterte dann jedenfalls die Durchsetzung der in Wien getroffenen Vereinbarungen. Aber wie lange blieb die nun geltende Ordnung aufrecht? Und wie sah das Leben jenseits der »großen Historie« und grundlegenden Entscheidungen aus? Was geschah abseits der Vergnügungen der »Reichen und Schönen«, der Ränke und Absprachen zwischen den gekrönten Häuption, Staatsmännern und Diplomaten?

So gefragt entsteht eine andere Geschichte des Wiener Kongresses – gerade auch in Bezug auf seine Konsequenzen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, das kollektive Gedächtnis verschiedener Länder mit zu beachten und den Stellenwert des Aufsehen erregenden »Events« in unterschiedlichen Erinnerungskulturen zu eruieren.

Anknüpfend an eine solche Langzeitperspektive ist die Bedeutung der Fürsten- und Diplomatenberatungen in der k. k. Metropole dann generell neu zu beurteilen. Das vorliegende Buch begnügt sich folglich nicht mit einem Überblick zu den Begebenheiten von 1814/15 und ihren unmittelbaren Vorbedingungen. Ebenso wenig gibt es sich mit kurzen Skizzen über die Folgewirkungen zufrieden. Schrittweise soll die Erhellung des Kontexts zu einer historischen Gesamtbewertung jener Monate beitragen, in denen zumindest der »Alte Kontinent« Europa, wenn nicht die ganze Welt auf die Kaiserstadt an der Donau blickte.

Das Treffen der Monarchen und Staatsmänner war in eine Ära fundamentaler Systemveränderungen eingebettet. Dabei handelte es sich um Transformationen, die nicht bloß vom 18. in das 19. Jahrhundert führten. Vielmehr vollzog sich ein Wandel von Jahrtausende währenden Strukturen und Geisteshaltungen zu zahlreichen Innovationen und Beschleunigungseffekten, die letztlich in die Gegenwart weisen. Auf allen Ebenen – politisch und gesellschaftlich, wirtschaftlich und kulturell, wissenschaftlich und technisch, weltanschaulich und

emotionell - wurde die Schwelle zu jener Zeit überschritten, die sich in unserer Vorstellung zur »Moderne« formt.

Von abstrakten Entwicklungsprozessen kann diesbezüglich keine Rede sein. Revolutionen, Reformen, Kriege und Gesetzesänderungen, Bevölkerungsentwicklung, medizinische Erkenntnisse, Transportwesen und Kommunikationsformen, Medienrealität und »öffentliche Meinung«, Säkularisierung, Humanitätsideale, Aufklärung und Romantik, spätfeudale Krisen und frühe Industrialisierungstendenzen beeinflussten den Alltag der Menschen direkt oder indirekt. Die Fürstentreffen und Diplomatenkonferenzen, die Friedensschlüsse, Völkerrechtsbestimmungen und Staatenbündnisse liegen an der Oberfläche einer tiefer gehenden Geschichte der mentalen, sozialen und ökonomischen Umwälzungen.

Altes und Neues ist dabei bisweilen unentwirrbar ineinander verflochten. Dennoch bieten sich Erklärungsmodelle zum besseren Verständnis an. Die mehrmonatige Anwesenheit der europäischen Staatsführungen im Zentrum der Habsburgermonarchie präsentiert sich als kurzfristiges Ereignis, das umgeben ist von Phänomenen und Perioden unterschiedlicher Dauer. Die Jahreswende 1814/15 wird gewissermaßen von »Zeitringen« eingeschlossen: Von einer weltweiten Staatenkrise um 1800, von der Französischen Revolution und dem napoleonischen Hegemoniestreben zwischen

1789 und 1815, von einer »Sattelzeit« zwischen 1770 und 1830. Parallel dazu zeigen sich Kontinuitäten sowie beinahe unmerkliche, langsame Veränderungen während der gesamten Neuzeit. Und schließlich lohnt es sich noch, hinsichtlich der Wirkungsgeschichte des Wiener Kongresses das nachfolgende 19. Jahrhundert in kürzere Etappen zu untergliedern.

Sowohl bei derartigen als auch bei allen anderen Überlegungen oszilliert die Darstellung zwischen Narration und Analyse. Darüber hinaus weitet sich der Blick schrittweise nicht bloß temporal, sondern auch geographisch: von Wien aus auf das Gebiet des heutigen Österreich, dann auf das Territorium der gesamten Donaumonarchie, und zu guter Letzt auf europäische und globale Zusammenhänge.

Die Resultate dieser Neuvermessung eines viel beachteten »Gipfeltreffens« der europäischen Elite und eines »Schlussaktes« nach einem knappen Vierteljahrhundert der Kampfhandlungen sollen hier nicht verraten werden. Soviel aber sei vorausgeschickt: Vom Wiener Kongress geht ein trügerischer Glanz aus, wenn man in die Tiefe der Zeit und des Raums eintaucht, in die Dunkelheit der wachsenden Armut einer schwierigen Übergangsphase oder in die Schattenwelten der geheimen Zirkel und Untergrundnetzwerke einer umtriebigen Opposition.

Tanz durch die Zeiten



Leuchtreklame für den Film »Der Kongress tanzt« (1931). © ÖNB/Wien, 105.373-D

»Laufbilder«

Christel Weinzingler ist eine Handschuhmacherin. Die lebenslustige junge Dame lässt kein Mittel unversucht, um ihr Geschäft zu bewerben. Wie viele andere nutzt sie das große Spektakel in ihrer Heimatstadt Wien, das Fürstentreffen der Jahre 1814 und 1815, um den hochgestellten Persönlichkeiten ihre Ware anzupreisen. Ein Blumenbukett mit ihrer Visitenkarte, das sie dem gerade eintreffenden Zaren Alexander zuwirft, wird allerdings für eine Bombe gehalten. Christel findet sich als potenzielle Attentäterin im Gefängnis wieder. Ihr werden als Bestrafung Stockhiebe angedroht, vor denen sie der Zar in letzter Minute bewahrt. Um ihren Retter aber entspinnt sich ein Verwirrspiel: Schließlich setzt Alexander seinen Doppelgänger Uralsky ein, der ihm lästige Verpflichtungen vom Hals schaffen soll – was sowohl bei der freigelassenen Christel als auch beim Fürsten Metternich Verwirrung auslöst. Letzterer ist darüber hinaus bestrebt, den Kongress in der Donaumetropole nach seinen Vorstellungen zu gestalten und daher speziell die russischen Gegenspieler von den Verhandlungen abzulenken und fernzuhalten. Eine sich anbahnende amouröse Affäre zwischen Christel und dem Zaren entspricht daher durchaus den Intentionen des österreichischen Außenministers. Die Zuneigung zwischen dem einfachen Wiener Mädels und dem »Kaiser aller Reussen« ist nach einigen Verwechslungen jedoch ehrlich und innig, wenn auch von kurzer Dauer. Mit der Flucht Napoleons von der Insel Elba und der Vorbereitung neuer

Kriegshandlungen muss Alexander abreisen. Der Traum vom Glück, der an das Märchen vom Aschenputtel erinnert, findet einen abrupten Abschluss. Selbst als die verlassene Christel bei dem schon bereit stehenden Pepi, dem Sekretär Metternichs, Trost findet, will sich kein ungetrübtes »Happy End« einstellen. Die Grundstimmung des Films »Der Kongress tanzt« mit den sinnigen Schlagern »Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder« und »Das muss ein Stück vom Himmel sein, Wien und der Wein« vermittelt nichtsdestoweniger durchgängig Lebenslust und Sinnesfreuden.¹

Der aufwändigste aller Revue- und Operettenproduktionen des deutschen Ufa-Imperiums, der im Herbst 1931 Premiere hatte, fand begeisterte Aufnahme bei Publikum und Kritik. Regisseur Erik Charell galt als neuer Fixstern des Kinos. In der Wiener Presse wurde Charells Werk mit den großen »amerikanischen Erzeugnissen verglichen« und die Ensemble-Leistung der Darsteller ausgiebig gewürdigt. Willy Fritsch als Alexander, Lilian Harvey als Christel, oder auch Paul Hörbiger als Heurigersänger, das - hieß es in der »Stunde« - »kann sich kein Theater«, sondern nur »ein Tonfilm wie dieser leisten«. Gemeinsam, ergänzte die »Wiener Allgemeine Zeitung«, schaffen sie es, dass eine ganze Stadt »gleichsam auf Flügeln des Wein- und Tanzgesanges zu singen, zu lachen, zu plaudern beginnt«.²

Dass diese Ausgelassenheit teilweise dem expressivem Stil der Stummfilmzeit geschuldet war, trat in mehreren Szenen deutlich hervor. Gestik und Mimik von Lilian Harvey erwiesen sich diesbezüglich im wahrsten Sinne des Wortes als Verkörperung einer Übergangszeit, in der die »Laufbilder sprechen lernten« und die Dialoge einigermaßen vorsichtig eingeführt werden. Doch ist »Der Kongress tanzt« für seine Zeit vergleichsweise schwungvoll. Zudem erinnern die Tanzvorführungen in Gegenwart der fürstlichen Gäste speziell in einer Szene eher an den moderneren Stil der »Ballets Russes«, während sich die »originalrussische Atmosphäre« in Alexanders Salon wiederum an Kosaken- und Russland-Revuen zahlreicher Emigranten aus dem untergegangenen Zarenreich orientiert. Die dadurch transportierten, immer mehr zu Klischees erstarrenden Charakteristika des »östlichen Riesenreiches« vergegenwärtigt schließlich insbesondere das Alexander-Double Uralsky, der – gleichfalls von Willy Fritsch gespielt – fragwürdige Stereotypen des »eigentlichen« volkstümlichen Russland darstellt, einfach und auch etwa tölpelhaft, aber singend und unbeschwert. Lediglich die im Umfeld des »falschen« und des »richtigen« Zaren fallenden Bemerkungen über die Verbannung Missliebiger nach Sibirien verweisen auf die dunklen Seiten Russlands, lassen aber offen, ob es sich in dieser Hinsicht schon eher um eine vorsichtige Kritik an den Verhältnissen im »Lande der Bolschewiki« handelt.³

Unumwunden positiv besetzt blieb hingegen das »Traumreservoir« Wien. Und das nicht bloß in Österreich, sondern sowohl in der Weimarer Republik als auch in den Vereinigten Staaten, wo Emigranten wie Josef Sternberg und Erich von Stroheim gemeinsam mit ihren deutschen Kollegen Ernst Lubitsch oder Max Ophüls das von mehr oder minder glücklichen Liebeleien, von Leichtsinn, Dekadenz und Begierde, von adeligem Luxus und kleinbürgerlichen Sehnsüchten geprägte Bild der ehemaligen k. k. Haupt- und Residenzstadt zeichneten.⁴ In Österreich nahm man diese US-Produktionen jedoch nicht immer positiv auf. »Atmosphärisch echt«, erklärte man nicht ohne Eifersüchteleien, seien eben nur »heimische Arbeiten«. Dabei war es letztlich die Ufa, die in den Neubabelsberger Ateliers von Erik Charell das »Wiener Flair so richtig« einfing und vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise, steigender Arbeitslosenzahlen und politischer Radikalisierung die »Sehnsucht der Zuschauer nach Glanz, nach Überfluss, nach Üppigkeit, nach einem unwirklichen, phantastisch erhöhten Dasein« befriedigte.⁵

Die Zeitumstände machten sich bald noch deutlicher bemerkbar. »Der Kongress tanzt«, der auch in französischer und englischer Version unter den Titeln »Le congrès s'amuse« und »Congress Dances« in die ausländischen Kinos kam, wurde in Deutschland 1937 aufgrund »zu vieler jüdischer und politisch unzuverlässiger Mitwirkender« verboten. Es war damit zeitweilig vor allem das internationale Kino, das die

Wiener »Wein- und Walzerseligkeit« weiter feierte, wie unter anderem die Arbeit des französischen Regisseurs Julien Duvivier beweist. Sein erster Streifen im Auftrag Hollywoods hieß »The Great Waltz«, hatte am 4. November 1938 in den USA Premiere und gehörte 1938/39 – trotz der Verhöhnung durch Kritiker als »The Great Schmaltz« – zu den erfolgreichsten und gewinnträchtigsten Produktionen. Ungeachtet der Abwehrhaltung gegenüber dem Einfluss aus den kapitalistischen Ländern wurde der Film schließlich 1940 auch in Stalins Machtbereich freigegeben. Als »Bol'soj Val's« fand er hier großen Zuspruch und prägte nachhaltig das Österreich-Bild und die Österreich-Klischees in der UdSSR. Mit dem Vordringen der Sowjetarmee auf das Territorium der »Ostmark« beziehungsweise in die »Alpen- und Donaugau« des »Dritten Reiches« wurde in der »russischen Propaganda« denn auch 1945 noch einmal vor allem in der »Schlacht um Wien« auf die Kultur und Musikalität der einstmaligen Kaiserstadt aufmerksam gemacht. Parallel dazu stellte die Kremlführung der eigenen Bevölkerung nicht zuletzt anhand von »Bol'soj Val's« bereits seit einigen Jahren ein »fröhlicheres Leben« in Aussicht.⁶

Wie vor dem Hintergrund der Krisen zu Beginn der 1930er Jahre diente der »Wiener Film« auch in den totalitären Diktaturen als Zerstreuung und Ablenkung von den vielfach traumatischen Erfahrungen der 1930er und 1940er Jahre. Welche Rolle dabei der »große Kongress«

von 1814/15 spielte, belegen nicht zuletzt die Bemühungen der Goebbelschen Unterhaltungsindustrie während des Zweiten Weltkrieges. In dem von Willy Forst inszenierten Streifen »Wiener Blut« aus dem Jahr 1942 reisen der frisch verheiratete Graf Georg Wolkersheim, verkörpert von dem schon bei Charell im Mittelpunkt stehenden Willy Fritsch, und seine Gattin Melanie - alias Maria Holst - in die k.k. Residenzstadt, um hier der Versammlung von Europas Elite auf recht unterschiedliche Weise beiwohnen zu wollen. Wolkersheim, Vertreter des Kleinstaates »Reuss-Schleiz-Greiz«, konzentriert sich ganz auf seine diplomatischen Pflichten, während die aus Wien stammende Melanie den Tanz, das Vergnügen sucht. Die Meinungsverschiedenheit zwischen den Eheleuten findet ihre Entsprechung im Zank der Kammerdiener »Jean« und »Knöpfel«, gespielt von Theo Lingen und Hans Moser. Der »steif-würdevolle Jean« hat schon bei der Anreise seine Schwierigkeiten mit den Einheimischen. Die Böllerschüsse der Wiener als freudiger Gruß für die eintreffenden Souveräne und die Bemerkung eines Passanten - »Fünf Monarchen san scho do« - interpretiert »Jean« als Ausbruch neuer Kriegshandlungen, um Wolkersheim zu melden: »Fünf Monarchen sind schon tot«. »Wien ist nichts für uns«, sind sich dann auch die beiden Herren wenig später einig, wenngleich sich ihre Haltung bald ändert. Als Metternich den Grafen als Tänzer gewinnen will und sich hierfür eine junge Schauspielerin namens Liesl Stadler als Lehrerin in

Sachen Lebensfreude erbötig macht, kommt es zwischen dem Abgesandten aus »Reuss-Schleiz-Greiz« und dem »vitalen Fräulein« zum »Gspusi«. Die folgende Verwechslung zwischen Gattin Melanie und »Liesl«, die sich gleichfalls als Frau Wolkensteins ausgibt, löst sich schließlich in Wohlgefallen auf. Das in seiner Unabhängigkeit durch die territorialen Begehrlichkeiten Bayerns bedrohte »Reuss-Schleiz-Greiz« bleibt am Ende selbständig. Wolkersheim verändert indes das »Wiener Blut«, das eingangs als Elixier aus Humor, Leichtsinn, Herz, ein wenig Historie und ganz viel Musik vorgestellt wird, grundlegend. Beschwingt, heiter und zukunftsfröhlich darf er mit der glücklichen Melanie an seiner Seite als ständiger außerordentlicher Gesandter in der k. k. Residenzstadt bleiben, während sein Diener »Jean« inzwischen selbst dem Charme der Donaumetropole erliegt.⁷

Nicht zum ersten Mal werden in den sogenannten »Wiener Filmen« folglich die arbeitsamen, aber knochentrockenen »Preußen« zum österreichischen »Schmäh« und »Savoir vivre« bekehrt, musikalisch umrahmt von den Melodien eines Johann Strauß Sohn.⁸ Willy Forst ebenso wie die Leitung der Produktionsfirma verstiegen sich später gar zu der Behauptung, man habe damit auf subversive Weise Widerstand gegen den Nationalsozialismus geleistet. Tatsächlich kann davon freilich keine Rede sein. Die Darstellung von »Altreichlern« und »Ostmärkern« fand beim NS-Regime

Gefallen, war erwünscht und nivellierte die Unterschiede zwischen den »Stämmen«, den »germanischen Brüdern« des »Dritten Reiches«. Die Reibereien zwischen den gegensätzlichen Charakteren, verkörpert vor allem von Moser und Lingen, stellten eine harmlose, ungefährliche Belustigung dar. Ebenso durfte man sich augenzwinkernd mit der Kleinstaaterei, welche im alten (Heiligen Römischen) Reich geherrscht hatte, befassen. Die Aufmerksamkeit war ganz auf das »neue, große und geeinte Deutschland unter dem Hakenkreuz« gerichtet. Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und insbesondere des Angriffs der Wehrmacht auf die Sowjetunion wurde der internationale Charakter des Kongresses von 1814/15 ausgeblendet. Zar Alexander und Hinweise auf Russland generell durften nicht mehr, wie bei Erik Charell 1931, im Mittelpunkt stehen. Und auch die übrigen Staaten und ihre Repräsentanten inklusive der Habsburgerdynastie verschwanden aus dem bunten Treiben, das mit viel Wiener Lokalkolorit in Summe eine »innerdeutsche Angelegenheit« blieb.⁹

Die parteikonforme Presse jubelte. »Daß der Wiener Kongreß nach einem Strauß-Walzer tanzt, empfindet man nicht als bös-anachronistisch, weil der Wiener Walzer, der hier eine Hauptrolle spielt (und wie herrlich ihn die Wiener Philharmoniker spielen!), und Strauß als selbstverständlich zusammengehörig gefühlt wird. [...] Lachen und frohe Laune«, schreibt das »Neuigkeits-Welt-Blatt« am 4. April 1942, »steht in Großbuchstaben« über

den Szenen »geschrieben, und wenn zum Duo Moser-Lingen noch Fritz Imhoff hinzutritt, dann gehen Lachstürme durch den Kinosaal. [...] Es wurde«, heißt es hier abschließend, »die gestrige festliche Welturaufführung dieses Films aus Wien und über Wien in der Scala, und im Busch-Kino vor Arbeitern, Verwundeten und Soldaten, in Anwesenheit zahlreicher Ehrengäste aus Partei, Staat und Wehrmacht (in der Scala nahmen auch Gauleiter Dr. Jury, Stellvertretender Gauleiter Scharizer und General der Flak-Artillerie Hirschauer teil) zu einem ganz großen, mit stürmischem Beifall aufgenommenen Erfolg.« Willy Fritsch und Maria Holst »mussten sich oft und oft vor dem Vorhang für die begeisterte Aufnahme bedanken«. [10](#)

Unter der »Spielleitung« von Willy Forst hatte aber vor allem Hans Moser höchst wirkungsvoll in das filmische Kongressgeschehen eingegriffen, aus dem er in der Folge dann auch nicht mehr wegzudenken war. In der aus dem Jahr 1947 stammenden Produktion »Die Welt dreht sich verkehrt« - auf der Grundlage des Drehbuchs von Kurt Nachmann und Johannes Alexander Hübler-Kahla, der auch Regie führte - reist der in so vielen Streifen »grantelnde«, mit seiner Lage und der Gegenwart generell alles andere als zufriedene Moser - alias Franz Xaver Sylvester Pomeisl - in eine vermeintlich bessere Vergangenheit zurück, um nach mehreren historischen »Zwischenstationen« auf den römischen Kaiser Marc Aurel zu treffen. Dessen Truppenbefehlshaber sind gerade

dabei, Vindobona als Inbegriff der Gemütlichkeit der Wehrkraftzersetzung zu beschuldigen und dem Erdboden gleichzumachen. Es sind Marc Aurel und seine Frau, die die Qualitäten der lokalen Bevölkerung unter ihrem Wortführer (Moser) schätzen und sie dadurch vor dem Untergang bewahren. »Schad, dass es so wenig Philosophen und so entsetzlich viele Soldaten gibt«, rühmt Moser den klugen Mann am Thron des Imperiums, der mit der Weisheit aufwartet: »Es gibt keine guten alten Zeiten, sie sind immer gut und schlecht zugleich.«¹¹

Davon konnte sich Moser-Pomeisl auch bei seiner Zeitreise zum Wiener Kongress überzeugen, jenem Teil des Films, in dem er den von Metternich beauftragten Doppelgänger eines intriganten Fürsten mimit. Ziel seiner verdeckten Ermittlungen ist es, eine Konspiration gegen den Friedenskongress und zugunsten neuer Kampfhandlungen aufzudecken. Unter den Verschwörern macht er sich bald durch sein Plädoyer für Gewaltlosigkeit verdächtig. Der im Übrigen stets hungrige Pomeisl meint denn auch unter Verweis auf sein ständiges Magenknurren: »Wer dieses Geräusch kennt, den gelüstet es nicht nach Angriffskriegen«. Dennoch bleiben seine Bemühungen vergebens. Napoleon hat sein Exil verlassen, der konspirative Zirkel kann sich zufrieden einem neuen Waffengang zuwenden. Ein zutiefst betrübter Pomeisl bleibt mit den vergeblichen Träumen vom Friedenspakt zurück.¹²

Die zeithistorische Färbung der Texte von Nachmann und Hübler-Kahla war unverkennbar. Die Verwendung des Begriffs »Wehrkraftzersetzung« und die drohende Dörferbeziehungsweise Städtezerstörung durch imperiale Truppen rekurrieren ebenso auf die Schreckensherrschaft des Nationalsozialismus und die Konsequenzen des Zweiten Weltkrieges wie der Hunger und die pazifistischen Überzeugungen der Hauptfigur. Parallel dazu ist es Moser-Pomeisl, der hier die Zukunftshoffnungen und den Wiederaufbauwillen der frühen Zweiten Republik in der Schlusszene sozusagen als Fazit wie folgt zum Ausdruck bringt: »Vielleicht gibt's die gute alte Zeit nicht. Die Welt dreht sich nicht verkehrt. Die gute Zeit liegt vor uns.«¹³

In diesem Sinne wurden in Österreich zunächst hauptsächlich der Staatsvertrag und das Ende der alliierten Besatzung als Momente ungeteilter Freude empfunden, als Ereignisse, die noch vor dem eigentlichen Beginn des Wirtschaftsaufschwungs zuversichtlich stimmten. Zugleich nutzte Regisseur Franz Antel damals, 1955, in der österreichischen Neuverfilmung des Charell-Schlagers »Der Kongress tanzt« die Gelegenheit, um sich einige Seitenhiebe auf die abziehenden »Okkupanten« und speziell auf die in der Bevölkerung übel beleumundeten »Russen« zu gestatten. Negative Erfahrungen mit den vor allem unmittelbar bei Kriegsende für schwere Übergriffe verantwortlichen Sowjetsoldaten, aber auch weiter zurückreichende

Ressentiments gegenüber dem Zarenreich beziehungsweise Abwehrhaltungen gegenüber dem »Bolschewismus« fanden solcherart Eingang in doppeldeutige Dialoge. Verbunden sind sie vornehmlich mit den Auftritten von Hauptdarsteller Rudolf Prack als Zar Alexander und dessen Doppelgänger Uralsky. Letzterem droht der von Oskar Sima dargestellte Zaren-Intimus Bibikoff etwa wiederholt: »Uralsky, wenn ich dich noch einmal beim Saufen erwische, schicke ich dich nach Sibirien.« Der betrunkene, als »besoffenes Rindvieh« apostrophierte Doppelgänger repräsentiert aber auch Klischee gewordene Eigentümlichkeiten der sowjetischen Konfiszierungs- beziehungsweise Requirierungspraktiken. Eine Gräfin aus Metternichs Entourage entdeckt das besondere Interesse des »falschen« Zaren an Armbanduhren. Um den Zusehern, die sich immer wieder über die »russische Hinwendung« zu den »Chronometern« und die rüden »Enteignungsmethoden« in diesem Zusammenhang austauschten, noch einmal nachhaltig den Sinn der Szene ins Bewusstsein zu rücken, fragt daher die feine Dame süffisant: »Majestät teilen die Liebe für diese kleinen modischen Dinge?« Uralsky ist dann auch jene Spottfigur, die eine oft ablehnende Haltung der »Sowjets« gegenüber österreichischen Wünschen oder Forderungen und insbesondere gegenüber dem Abschluss des Staatsvertrags verkörpert. Ehrenhalber offeriert man etwa ein österreichisches Regimentskommando dem falschen Zaren, der die

Annahme des Geschenks mit einem spontanen »Njet« verweigert. »Warum ‚Nein‘?«, fragt daraufhin ein ob der grundlosen Ablehnung erstaunter Bibikoff, um von Uralsky die Antwort zu erhalten: »Wir sagen doch immer ‚Nein‘.«¹⁴

Auch Hans Moser als Schöberl, als Wirt und Vormund der von Johanna Matz verkörperten Christel Weinzinger, fügt sich in diese Inszenierung nahtlos ein. Als er von Bibikoff aufgrund seines Wissens über den »falschen« und den »echten« Alexander arretiert wird, lässt man ihn wissen, dass er erst nach der Abreise des Zaren mit seiner Freilassung rechnen kann. Schöberl alias Moser darf auf die Zustimmung des österreichischen Publikums rechnen, wenn er darauf antwortet: »Das kann ja jahrelang dauern, bis die Russen Wien verlassen!« Und nicht zum ersten Mal im Film der frühen Zweiten Republik wird deutlich, dass man von den ernsteren Themen und den dunklen Kapiteln der eigenen Vergangenheit nicht allzu viel wissen will. »Das Wort Politik, wenn ich das schon hör«, empört sich Schöberl, um gleich noch hinzuzufügen, dass man davon in seinem Haus besser gar nicht reden soll. Umso überraschender sind daher die in der ganzen Antel-Inszenierung einzigartigen Sätze des von Ernst Waldbrunn gespielten Metternich-Spitzels Schabzigl. Angesichts der plötzlichen Nachricht von der Landung Bonapartes an der Küste Frankreichs und im Ungewissen über das kommende Regime betont Schabzigl-Waldbrunn vor seinen Mitarbeitern: »Übrigens war ich nie gegen

Napoleon. Außerdem haben wir nur Befehle ausgeführt, für die wir nicht verantwortlich waren.«¹⁵

Anspielungen auf die Mittäterschaft der »Ostmärker« im »Dritten Reich«, aber auch viele andere Bemerkungen und Wortmeldungen mit zeithistorischen Bezügen verweisen allerdings auf einen spezifischen österreichischen oder eher ostösterreichischen Erfahrungshorizont, der sich unter anderem der Majorität des westdeutschen Publikums kaum oder gar nicht erschloss. In der BRD konnte man überdies mit der romantisch-verträumten Christel, wie sie Johanna Matz spielte, weniger anfangen als mit der frechen, vitaleren Lilian Harvey aus dem Charell-Film. Vergleiche wurden naturgemäß immer wieder angestellt. Antels »Der Kongreß tanzt« wirke »erheblich schleppfüßiger« als einst bei der Ufa, erklärte etwa das Nachrichtenmagazin »Der Spiegel«.¹⁶

Die »Austrifizierung« des Wiener-Filmes und des damit eng verknüpften Kongress-Stoffes schien dann auch bei der deutsch-französischen Produktion »Die schöne Lügnerin« aus dem Jahr 1959 zu überwiegen, allein schon aufgrund der Besetzungsliste: Neben Jean-Claude Pascal als Zar Alexander dominieren erneut bekannte österreichische Namen. Abgesehen vom unvermeidlichen Hans Moser sind unter anderem Romy Schneider in der Titelrolle und Josef Meinrad mit dabei, der schon in »Die Welt dreht sich verkehrt« und in Franz Antels »Der Kongress tanzt« Nebenrollen übernommen hatte. Hinzu

kommen des Weiteren Helmut Lohner, Helmut Qualtinger und Fritz Eckhardt. Gleich zu Beginn bietet übrigens Eckhardt als Schausteller einen Blick durch das Fernrohr auf den Wiener Kongress und die Zukunft der Vereinigten Staaten von Europa an. Ein »Kunde« tut sich allerdings schwer mit der Apparatur und stellt schließlich resignierend fest: »Ich sehe schwarz!« Die nächste Szene zeigt dann die hohen Herren des Wiener Kongresses nicht als Friedensstifter, sondern als Streithähne. Vorsichtig wird auf den West-Ost-Konflikt Bezug genommen, auf den Eisernen Vorhang und die Teilung Europas, für das im Film stellvertretend das Schicksal Polens steht. Einige Aussagen des Zaren wirken vor diesem Hintergrund auch wie mehr oder minder versteckte Drohungen, wenn er etwa behauptet: »Ich kann gerne auf die Wiener Walzerseligkeit verzichten, mir geht es um Europa, um Polen.« »Wir Russen können nicht warten.« Oder: »Unser Geheimpolizei ist nicht so langweilig wie die von Metternich.« Allerdings betonte die Kritik durchaus zutreffend, Regisseur Axel von Ambesser blase »zaghaft ins politische Horn, doch reiche sein Atem kaum für die ersten Minuten«. [17](#)

Der Wiener Kongress wurde nun wieder weniger für zeithistorische oder gegenwartsbezogene Kommentare genutzt. Wie bei Charell 1931 und Forst 1942 überwogen neuerlich Unterhaltung und Zerstreung, die Komödie, das seichte Wirrwarr und die fidele Maskerade. Mit zahlreichen anderen Produktionen vergleichbar, ging es

um die märchenhaften Träume der Ober- und Unterschichten, die Rollen zu tauschen, wenn auch nur für einen Moment und ohne die Absicht, bestehende Ordnungen zu unterminieren.¹⁸ Das Aschenputtel ist dabei in Ambessers Film Romy Schneider: Die Korsettschneiderin Fanny Emmetsrieder erkennt den echten Zaren zunächst nicht und hält ihn für kein »großes Viech«. »Heutzutage ist es schwierig, einen Diener von seinem Herren zu unterscheiden«, konstatiert sie dann auch mit Blick auf den von Helmut Lohner gespielten Metternich-Sekretär Martin Graf Waldau. Der ist mit Fanny liiert und mimt den unbedeutenden Diener, um nicht in Verdacht zu geraten, sich nur einen »Spas« mit einem einfachen Mädels machen zu wollen, wie Großvater Emmetsrieder alias Hans Moser argwöhnt. Es folgen zahlreiche Verwechslungen. Romy-Fanny wird sogar für eine Spionin gehalten. Schließlich löst sich aber alles in Wohlgefallen auf, und der Zar erhebt die Demoiselle Emmetsrieder in den Adelsstand, womit Fanny ihren Grafen Martin standesgemäß ehelichen kann.¹⁹

Für Romy Schneider, die durch die Sissi-Streifen zur Filmikone und zur Verkörperung der Habsburg-Verklärung avancierte, endete allerdings mit Ambessers Streifen eine Ära. 1959 war sie dem Niedlichkeitsschema schon entwachsen. Sie sei damals schon auf dem Sprung nach Frankreich gewesen, verriet Film-Partner Helmut Lohner später.²⁰ Romy befreite sich hinkünftig gänzlich vom Image des süßen und vielfach bevormundeten

»Kückens«. Zugleich markierte ihr Abgang von der Bühne der leicht-komödiantischen Österreich-Unterhaltung aber auch das Ende der großen Wien-Filme, in denen der-Kongress von 1814/15 eine so große Rolle gespielt hatte. Europaweit befand sich die Fürsten- und Diplomatenversammlung, in der die Zentralfigur Metternich gerade auf der Kinoleinwand fast durchwegs als eher unangenehmer, intriganter, kalkulierender, selbstsüchtig-durchtriebener und seine Umwelt bespitzelnder Machtmensch figurierte, bald nicht mehr im Zentrum der Betrachtungen. Dafür befasste man sich mit den Kriegshandlungen im Gefolge der Französischen Revolution, die sich in den entsprechenden künstlerischen Produktionen zu einem vermeintlichen Höhepunkt und definitiven Schlussakt verdichteten. Die »Weltminute von Waterloo«, nicht zuletzt 1970 vom sowjetischen Regisseur Sergej Bondarčuk in Szene gesetzt, bewegte eher die Gemüter. Und mit ihr das Schicksal des »großen Korsen«, des Generals, Konsuls und Kaisers Napoleon Bonaparte, dessen Charakterisierung als Geschichte gestaltende Persönlichkeit zwischen Bewunderung und Verteufelung schwankte. Trotz gewisser langfristiger Tendenzen, ohne den monumentalen Helden auszukommen, trotz der Modernisierungsprozesse, der Industrialisierung, Urbanisierung und Demokratisierung sowie der daraus hervorgehenden Neubewertung der »Masse« und des Individuums, verlor die Gestalt des »Übermenschen« und »Weltbeherrschers« nichts an Attraktivität. Das beweist in

keinem geringen Ausmaß auch der von Abel Gance gedrehte Stummfilm »Napoléon« aus dem Jahr 1927.²¹

Das weiterhin ambivalente Gedenken an den korsischen Imperator oder Tyrannen bildet schließlich auch den Hintergrund für den französischen Spielfilm »Napoléon II l'Aiglon« von Regisseur Claude Boissol, der Ende 1961 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Basierend auf einem Roman von André Castelot wendet sich Boissol dem von Bernard Verley dargestellten Herzog von Reichstadt zu, dem Sohn von Napoleon und der Habsburgerin Marie-Louise. Dessen trauriges Schicksal als Schachfigur politischer und diplomatischer Ränke um die Aufrechterhaltung der alten Ordnung einerseits und die Neugestaltung Europas im Zeichen der Revolution andererseits wird letztlich noch durch die persönliche Tragödie verschlimmert. Im »goldenen Käfig« des Wiener Hofes ist der »junge Adler«, wie er sich selbst eingesteht, ganz allein. Von der Mutter ebenso wie vom verbannten Vater, dessen Taten und Vermächtnis seine Phantasie beflügeln, aber auch von seinem Geburtsort Paris, von der Heimat Frankreich, getrennt, zerschlagen sich alle Hoffnungen auf eigene Gestaltungsmöglichkeiten. Der habsburgische Kaiser Franz I. (II.), der von Josef Meinrad verkörperte Großvater, will angesichts dieser Entwicklung durchaus nicht der strenge Kerkermeister seines Enkels sein. Er möge sich unter der Sonne Neapels erholen und dann – dem soldatischen Wesen seines Vaters gemäß – ein Truppenkommando übernehmen, schlägt Meinrad-Franz

vor. Der Herzog von Reichstadt aber ist kränklich und ohne Zukunftsperspektive. Sein früher Tod wird in einer beklemmenden Schlussepisode festgehalten. Eine Prozession, angeführt von einem Priester, nähert sich dem Sterbenden. Die Szenerie, die auf das unvermeidliche Ende zusteuert, ist düster. Vom Schwung der Wiener Kongressfilme ist nichts geblieben.²²

Die Geschichte, die an das Mitgefühl der Zuschauer appelliert, war im Übrigen schon im Oktober 1931 auf der Basis des Bühnenstückes »Der junge Aar« in die Kinos gekommen. Bei der Wiener Uraufführung des Streifens »Der Herzog von Reichstadt« im »Sascha-Palast« meinte die Kritik: »Die glanzvolle Regie, der packende Stoff und die ausgezeichnete Darstellung sichern dem Werke größtes Interesse.«²³

Tatsächlich prägte sich damals dem Publikum durch Erik Charells zeitgleichem Erfolg aber nicht Napoleons Sohn, sondern der Wiener Kongress ein – und zwar vor allem eben als weinseliges Tanzfest und vergnügliches Liebestreiben. Daran änderte sich keineswegs nur bis Ambessers »Die schöne Lügnerin« nichts. Auch in den nachfolgenden Dekaden waren die erfolgreichen Produktionen aus den 1930er bis 1950er Jahren fixer Bestandteil des Fernsehprogramms. TV-Dokumentationen wie »Der Wiener Kongress« aus dem Jahr 1980 von Milo Dor und Dieter O. Holzinger dienten auf lange Sicht bestenfalls als Randbemerkungen in Form von mehr oder minder informativen »Schul- oder Lehrfilmen«. Dor und