

IX. Popularisierungsstrategien: Produktivitätsfilme 1948–1952

Amerikanische Untersuchungen zeigten sich zu Beginn des Jahres 1947 einig, dass – infolge des zu erwartenden Kaufkrafteinbruchs Europas für US-Waren – in den nächsten 12 bis 18 Monaten mit einem Konjunktureinbruch in den USA zu rechnen sei (Official Summary 1947: 220). Die für den US-Außenhandel längerfristig notwendigen Handelspartner waren jedoch nur in einem wirtschaftlich restaurierten Europa zu finden. Am 3. April 1948 wurde der Economic Cooperation Act (Gesetz für wirtschaftliche Zusammenarbeit) vom US-Kongress im Sammelgesetz Foreign Assistance Act of 1948, dem Staatsgesetz Nr. 472, verankert, das vorsah, dass 16 Staaten bis zum Jahr 1952 Unterstützungen im Wert von rund 5.300 Millionen Dollar erhalten sollten (Public Law 1948: 2202).¹

Für die mediale Popularisierung des Wirtschaftsförderprogramms European Recovery Program (ERP), im Allgemeinen als Marshall-Plan bekannt (1948–52), wurde das Massenmedium Film flächendeckend eingesetzt (Schulberg 1951: 19). Wesentlicher Teil der umfassenden »Informationskampagnen« waren neben den eigens produzierten Marshall Plan Movies sogenannte »Produktivitätsfilme«, für deren Produktion, Verleih und Vorführung hauptsächlich die nationalen »Produktivitätszentren« zuständig waren.

Der zweite Artikel des Economic Cooperation Act definierte den Stellenwert der Massenmedien bei der Popularisierung der US-amerikanischen Wiederaufbauhilfe und wurde von allen europäischen Regierungsvertretern, die am European Recovery Program (ERP) teilnahmen, unterzeichnet. Er

1. Der Kerngedanke des Economic Cooperation Act zielte auf die Etablierung eines staatsinterventionistischen Instrumentariums in den 16 Teilnehmerländern seitens der US-Kapitalwirtschaftsordnung, vermittelt über die US-Administration. Dieses Gesetz sollte die ökonomische Stabilisierung der europäischen ERP-Staaten in währungspolitischer Hinsicht gewährleisten, die hohe zahlungsfähige Auslandsnachfrage nach US-amerikanischen Waren seitens der europäischen ERP-Staaten sichern und schließlich die Verpflichtung der Teilnehmerstaaten auf multilaterale Kooperationen in zoll- und handelspolitischer Hinsicht zementieren. Die europäischen ERP-Teilnehmerländer verpflichteten sich zu folgenden Maßnahmen: Schaffung von Rahmenbedingungen zur Produktionssteigerung, Herstellung einer inneren finanziellen Stabilität, wirtschaftliche Kooperation in einer europäischen Zollunion und Ausgleich des europäischen Handelsdefizits gegenüber den USA bei gleichzeitiger Erhöhung der europäischen Exportquoten.

ermächtigte die US-Regierung und die nationalen Regierungen zur systematischen Verbreitung von Informationen,

»that it is in their mutual interest that full publicity be given to the objectives and progress of the joint program for European Recovery. [...The] wide dissemination of information [...] is desirable in order to develop the sense of common effort and mutual aid which are essential to the accomplishment of the objectives of the program.« (Public Law 472, 1948: 2202)

Der amerikanische Historiker David Ellwood nannte dieses Gesetz die entscheidende Ermöglichung des »largest peacetime propaganda effort directed by one country to a group of others ever seen.« (Ellwood 1988: 229) Die multimediale Inszenierung der US-amerikanischen »Kulturoffensive« sollte als einer der größten »Propagandaerfolge« unter dem Leitspruch »winning the peace« in die Geschichtsbücher eingehen (Hein-Kremer 1996: 356f). Als Massenmedium einer breit angelegten Informationspolitik konnte das kaum verbreitete Fernsehen im Jahr 1948 von der US-Administration allerdings nicht in Betracht gezogen werden. Man einigte sich auf die kostengünstigste Möglichkeit zur Verbreitung bewegter Bilder, den 16mm-Film im »non theatrical distribution«-Format und erkannte in diesem Medienformat das »principle vehicle for disseminating information« (Eggleston 1980: 53) und ein geeignetes Instrument für die »fundamental occupation policy of demilitarization, denazification, democratization and reeducation« (Carew 1987: 55). Der dokumentarische Film wurde von der ECA als vorrangiges Meinungsmedium betrachtet, da es ein breites Publikum in einer wachsenden Gruppe von Kinobesuchern ansprach und im Vergleich mit anderen Medien – wie etwa dem Hörfunk und der Zeitung – komplexere Zusammenhänge besser veranschaulichen und damit leichter verständlich machen konnte. Mit Filmaufführungen konnten nach Ansicht der ECA die Betrachter stärker in Bann gezogen werden, etwa auch diejenigen, die, wie in den ländlichen Gebieten, nie zuvor einen Film gesehen hatten (Kinder, Analphabeten).

Für den Einsatz im Kino kooperierte die ECA mit der Twentieth Century Fox, welche die Kurzfilme als Beiprogramm vor den Hauptfilm kopierte, damit beide Filme geschlossen vorgeführt werden konnten. Daneben galt es für die ECA-Mission auch außerhalb der Kinosäle eine differenzierte und feingegliederte Infrastruktur der Distribution aufzubauen. Neben den Amerika-Häusern oder den Information Centers stellten die nationalen Produktivitätszentren die wichtigste Säule der Informationskampagnen dar (Mettler 1975: 28). Zusätzlich bereiteten beispielsweise in Deutschland Filmwagen des Deutschen Rationalisierungskuratoriums (RKW) Ausstellungen und Messen in entlegenen Dörfern, in Italien und Griechenland wurde eigens Boote angemietet, die abgelegene Inseln für Filmvorführungen besuchten (vgl. die Berichte des ECA Information Office 1952: iff).

Für die Produktion, die Bewerbung und den Verleih der »Produktivitätsfilme«, die kein eigenes Genre begründeten und sich aus Industrie-, Werbe-, Kultur-, Landwirtschafts- und Hauswirtschaftsfilmen sowie den offiziellen Marshall Plan Movies zusammensetzten, waren die European Film Unit der Economic Cooperation Administration (ECA) mit Sitz in Paris, die United States Information Service/Visual Media Section und die United States Office of Education/Division of Visual Aids sowie Amerika-Häuser, Information Center und nationale Produktivitätszentren der beteiligten Länder zuständig. 1949 wurde die European Film Unit (auch: Motion Picture Unit), d.i. die Information Division der ECA-(später MSA) Mission, gegründet, deren Aufbau ihr erster Leiter, Lothar Wolff, verantwortete. Seine Nachfolger waren zunächst Stuart Schulberg und darauffolgend Albert Hemsing. Als zentrale Institution für die Filmproduktion der ECA wurde die Film Unit mit einem Budget von 5 % der Counterpart-Funds ausgestattet, beschäftigte Scriptschreiber, Labortechniker, Experten für die verschiedenen Übersetzungen und Synchronisation und etablierte ein logistisches Netzwerk für die Distribution der Filme (vgl. Hemsig 1994: 269–297). Abspielstätten der Filme waren in der Regel nicht kommerzielle und stationäre Kinos, sondern improvisierte, multifunktionale und/oder mobile Einrichtungen wie die Amerika-Häuser, die Information Center, Schulen, Lehrlingsheime, Bildungsvereine und Einrichtungen der Industrie und der Gewerkschaften.

Die Erfindung der Kategorie »Produktivitätsfilm« hängt eng mit der Gründung der Produktivitätszentren in den jeweiligen ERP-Teilnahmeländern zusammen und soll suggerieren, dass jeder Film, der den Produktivitätszentren entstammte, auch tatsächlich zum Studium und zur Lehre der Produktivitätssteigerung eingesetzt werden könne. Als »Produktivitätsfilm« galten im weitesten Sinn dokumentarische Filme, welche den *Spirit of Productivity* vermittelten. Darunter fielen – je nach Leihstelle und Filmarchiv – Forschungsfilme, Lehrfilme, Industriefilme, Werbefilme oder Hauswirtschaftsfilme. Neben den Amerika-Häusern oder den Information Centers stellten die mit ERP-Mitteln finanzierten und mitbegründeten Produktivitätszentren die wichtigste Säule der Informationskampagnen dar (Hein-Kremer 1996: 385f).

X.1. Die Prozeduren der Popularisierung

Im OEEC, der Organisation for European Economic Cooperation, plädierten 1948 die Vertreter der US-amerikanischen Regierung für die Einrichtung nationaler Produktivitätszentren. In den 1949 aufgenommenen Verhandlungen zwischen den Vertretern der Economic Cooperation Administration (ECA) und der österreichischen Bundesregierung wurde die Gründung eines nationalen Produktivitätszentrums beschlossen und am 4. April 1950 in die Tat umgesetzt. Die Abteilung »Filmdienst« wurde 1951 auf Initiative

der US-Administration im Rahmen der Technical Assistance eingerichtet. Sämtliche nach Österreich gelieferten Produktivitätsfilme mussten vom U.S. Information Service genehmigt werden, bevor sie von der in Paris stationierten Film Unit ausgeliefert werden konnten. Im Mitteilungsblatt »Produktivität« wurde im Heft 4 im Oktober 1950 erstmals unter dem Titel »Große Auswahl an technischen Filmen« über amerikanische Filme im Filmverleih des Österreichischen Produktivitätszentrums (ÖPZ) in Wien berichtet, die zur Steigerung der Produktivität nach dem Vorbild des US-amerikanischen *Scientific Management* beitragen sollten. Das US-Management und seine Methoden galten als allen anderen betriebswirtschaftlichen Praktiken überlegene *ultima ratio* innerhalb der zunehmenden Rationalisierung der gesellschaftlichen Arbeit.

Taylorismus und Fordismus stellten unterschiedliche historische Etappen des *Scientific Management* dar und definierten die menschliche Arbeitskraft als eine kostbare Ressource, deren Wirkungsgrad und Produktionsertrag pro Zeiteinheit endlos gesteigert werden sollte. Von großer Bedeutung war die Rationalisierung des Arbeitsablaufs unter dem Einfluss des seit 1895 von Frederick Winslow Taylor (1856–1915) entwickelten Konzeptes einer wissenschaftlichen Betriebsführung, zum Beispiel durch die Zerlegung des Produktionsprozesses in berechenbare Elemente und durch das Erfassen und Eliminieren von überflüssigen Bewegungen und versteckten Pausen (vgl. Taylor: 1911; 1913). Das Taylor-System radikalisierte die Arbeitsteilung des 19. Jahrhunderts.² Mit ihm wurde eine noch strikere Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit durchgeführt. Körperliche Bewegungsvorgänge beim Arbeiten wurden dabei bis in die einzelnen Handgriffe zerlegt. Angestrebt wurde eine Perfektionierung der räumlich-zeitlichen Koordinierung bei der Reintegration der Teilarbeiten. Darüber hinaus führte das Taylor-System zwei völlig neue Zugriffe auf den Produktionsprozess ein: die kontinuierliche Beobachtung und Normalisierung des Produktionsprozesses. Damit einhergehend kam es zur Konstituierung zweier neuer Humanwissenschaften: der Betriebswirtschaftslehre und der Arbeitswissenschaft. Beiden Disziplinen gelang es bald, sich akademisch zu institutionalisieren: der Arbeitswissenschaft in Europa schon ab 1890, der Betriebswirtschaftslehre in den USA ab 1910 (Reichwald/Hesch 1997: 208–213).

2. Wissenschaftlicher Ausgangspunkt der Messbarkeit der physikalischen Leistungsdaten der »Arbeitskraft« war die konzeptuelle Revolution der Physik durch die Thermodynamik um die Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts (vgl. Rabinbach 2001). Im Zentrum dieses physikalischen Leistungsdiskurses stand das Gesetz der Rückführung aller Naturkräfte auf eine universale Energie oder Kraft, die in nutzbringende Arbeit umgewandelt werden sollte. Erst mit dem Konzept der dynamischen Gesetze der Kraft konnte der Mensch als energetische Arbeitsmaschine zählbar, messbar und kalkulierbar werden. Die aus dem neuen Wissen ableitbaren Konsequenzen lagen nahe – ein fröhlicher Optimismus in Bezug auf die wissenschaftliche Nutzbarmachung des Menschen und der Gesellschaft als Kraftquelle wie alle anderen.

Im Unterschied zum Rationalisierungsparadigma der 1920er Jahre sollte vor dem Hintergrund des ERP mit dem Leitbegriff der *productivity* der US-amerikanische Isolationismus zu Gunsten seines ›fördernden‹ Interventionismus überwunden werden. Im Oktober 1950 lagen also im Filmdienst des Produktivitätszentrums 36 amerikanische technische Kurzfilme bereit, »die die Methoden der Produktivitätssteigerung sowie technische Neuerungen in Industrie und Landwirtschaft veranschaulichen« (Produktivität 1950/4: 2). Die Filme wurden in einer vom ÖPZ erstellten Liste gesammelt, die über Inhalt und Vorführungsdauer der Filme informierte.

Der Filmdienst wurde mit der Ende 1950 erfolgten Umstrukturierung des Wirtschaftlich-Technischen Informationsdienstes zu einer eigenständigen Abteilung mit einem eigens für diese Agenda zuständigen Personal erweitert. Die Filme wurden zur Vorführung in Wiener Kinos angeboten:

»Das ÖPZ hat den kostenlosen Verleih einer Anzahl von Filmen vermittelt und ist bereit, Vorführungen wirtschaftlich-technischer Filme auf Wunsch von Firmen und Organisationen in einem Wiener Kino zu veranstalten. Einem kleineren Interessentenkreis steht ein Vorführungsraum für 50 Personen zur Verfügung.« (Produktivität 1950/6: 6)

Die Filmvorführungen beschränkten sich in der Anfangsphase auf die Bundeshauptstädte: »Vorführungen können außer in Wien auch in Graz, Linz, Salzburg und Innsbruck arrangiert werden« (ebd.). In den kommenden Jahren verteilten sich über das gesamte Bundesgebiet Projektorenstandorte, zusätzlich konnten die beiden Filmwagen des ÖPZ auf Anfrage anreisen.

Im monatlich erscheinenden Mitteilungsblatt »Der Schlüssel« thematisierte man in der April-Ausgabe das Problem der Visualisierung von didaktischen Inhalten:

»Manche Arbeitsmethoden und technische Einzelheiten können auch durch eine ausführliche Beschreibung nicht so ausreichend erklärt werden, wie durch die Anschaulichkeit, die ein FILM vermittelt. In den Vereinigten Staaten laufen Hunderte von Filmen über technische Verfahren oder Methoden zur Erhöhung der Produktivität, die von Firmen, Wirtschaftsverbänden oder Regierungsstellen produziert und vorgeführt werden. Soweit diese Filme – es handelt sich durchwegs um Schmaltonfilme – für europäische Verhältnisse wichtig sind, werden sie synchronisiert und in den ERP-Ländern vorgeführt.« (Der Schlüssel 1951/5: 2)

Nach eigenen Angaben beabsichtigte der Filmdienst, das »Lichtbild als Lehrmittel zur breitesten Wirkung zu bringen« (15 Jahre Österreichisches Produktivitätszentrum 1965: 76). Im Anfangsjahr umfasste der Filmbestand 130 Filme. Nach Angaben des Wissenschaftlich-Technischen Informationsdienstes in der 1960 herausgegebenen Festschrift »10 Jahre Österreichisches Produktivitäts-Zentrum« stieg die Anzahl der Filme, die der Wissenschaftlich-Technische Informationsdienst verwaltete, bis 1959 stetig auf 934 Filmtitel an (ebd.: 23). In den Anfängen des Filmdienstes waren

die Filme ausschließlich amerikanischer Herkunft (40 Jahre Österreichisches Produktivitätszentrum 1990: 34).

In jeder Ausgabe der Zeitschrift für Mitglieder »Der Schlüssel« wurde seit 1951 eine eigene kleine Rubrik eingerichtet, welche über die Neuzugänge an Filmtiteln informierte. Diese Rubrik wurde grafisch gestaltet und mit »Der Filmschlüssel« betitelt (Abb. 105).



Abbildung 105: *Der Schlüssel*, 1952

Die Rubriken stellten einen Katalog in Fortsetzungen dar; die Filme wurden mit der ersten Ausgabe nummeriert, die Neuzugänge gaben einen Überblick über den jeweils aktuellen Gesamtbestand. Weitere Angaben (Farbe, Ton, Sprache, Dauer in Minuten sowie eine stichwortartige Inhaltsangabe) beschrieben die jeweiligen Filmtitel. Unter dem Titel »Filme helfen der Wirtschaft« wurden die didaktischen Vorteile des Mediums Films zur Popularisierung der *productivity* genannt:

»Dank seiner Anschaulichkeit vermag ein guter Film mehr auszudrücken als das gesprochene oder geschriebene Wort, und auch das Publikum ist im allgemeinen eher geneigt, dem lebendigen Film seine Aufmerksamkeit zu schenken als der unübersehbaren Vielfalt gedruckten Materials.« (Der Schlüssel 1953/7: Ib)

Am 1. Juli 1953 befanden sich im Archiv des Filmdienstes ungefähr 1700 Kopien von über 380 Filmtiteln, durchweg 16-mm-Schmaltonfilme, die überwiegend amerikanischer Herkunft waren. Fallweise wurden die in amerikanischer Originalsprache gehaltenen Filme vom ÖPZ synchronisiert (ebd.). Filme, die von privaten Firmen, den »Sponsoren« (darunter Firmen wie Siemens, Volkswagen, Fiat, BASF), dem ÖPZ übergeben wurden, konnten unentgeltlich entliehen werden (Verleihbedingungen, Filmkatalog 1985: 9–11). Das Angebot des Filmdienstes umfasste sechs Bereiche: Filme, Tonbildschauen, Vorführgeräte für Filme, Videoanlagen, sonstige audiovisuelle Geräte und Filmvorführungen. In den Räumlichkeiten des ÖPZ befand sich ein eigener Vorführraum mit einem Fassungsvermögen für 35 Personen, in welchem nach Vereinbarung Filme gezeigt werden konnten (Der Schlüssel 1953/7: Ib). In der Filmdienststelle besorgten zwei Ingenieure, die als Vorführer fungierten, den Verleih, die Vorführung und die fachliche Beratung.

Bereits im Frühjahr 1951 wurden, um »die Vorführung der Filme an den Arbeitsstätten zu ermöglichen« (Der Schlüssel 1951/5: 2), in Kooperation mit der Wiener ECA-Mission 100 Filmprojektoren in ganz Österreich

aufgestellt. Die Projektoren wurden dem wissenschaftlich-technischen Filmdienst von der Amerikanischen Wirtschaftskommission zur Verfügung gestellt und an ausgewählte Institutionen wie das Wirtschaftsförderungsinstitut und gewerkschaftliche und landwirtschaftliche Bildungsstellen weitergegeben. Gegen Spesenvergütung, einem geringen Teil der tatsächlich aufgewandten Kosten, wurden die Filme mit den dazugehörigen Vorführgeräten an Interessenten verliehen. Im gesamten Bundesgebiet Österreichs etablierte der Filmdienst im Sommer 1951 ein Netzwerk von Projektorenstandorten. Interessenten konnten die Projektoren in ausgewählten Institutionen entleihen, die gewünschten Filme schickte der Filmdienst per Post zu. Damit konnte der Filmdienst die Kosten für den Hin- und Rücktransport der Projektoren und des Personals entscheidend senken. Um diese dezentrale und teilautonome Medialisierung des produktiven Wissens zu fördern, hielt das ÖPZ spezielle Kurse ab, in denen mittlere Führungskräfte von Betrieben und Funktionäre der Gewerkschaften, industriellen Vereinigungen und Landwirtschaftskammern zu Vorführern ausgebildet wurden (Der Schlüssel 1953/7: Ib).



Abbildung 106: Lehrfilmkatalog 1952

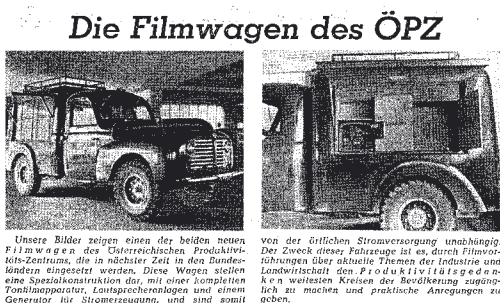


Abbildung 107: Der Schlüssel, 1952

In den darauf folgenden Jahren wuchs der Bestand auf 154 Projektoren und 28 Bildwerfer an (ebd.). Das Zielpublikum reichte von Lehrlingen über Schüler der Bundesgewerbeschule in Bregenz bis hin zu Delinquenten der Männerstrafanstalt Garsten in Oberösterreich (ebd.: IIB). Auch lagen Filmlisten auf, die eingesehen oder bestellt werden konnten. Da der Filmbestand stetig zunahm, wurde in den Sommermonaten 1952 vom ÖPZ ein Fachfilmkatalog erstellt, der die Filme thematisch gliederte und mittels technischer Angaben und umfangreicher Inhaltsangaben erörterte (Abb. 106). Im Mitteilungsorgan »Der Schlüssel« stellte man ein zunehmendes Interesse an Lehrmaterial fest: »In den letzten Jahren hat das Interesse, Filme als Mittel der Unterweisung, Fortbildung und Aufklärung zu verwen-

den, in den Kreisen der Industrie, des Gewerbes und der Landwirtschaft stark zugenommen« (ebd.: 1952/8: If). Mit der flächendeckenden Aufstellung von Projektoren im gesamten Bundesgebiet und der Postzustellung konnten die Filmvorführungen in wenigen Jahren um mehr als die Hälfte gesteigert werden. Die Zahl der Filmvorführungen erhöhte sich nach Angaben des Produktivitäts-Zentrums im korrespondierenden Zeitraum von 272 auf 578 im Jahr, die Zahl der Zuschauer wuchs von 20.400 auf 49.200 (10 Jahre Österreichisches Produktivitäts-Zentrum 1960: 79).

Der Filmdienst besaß zwei Filmwagen, um auf Wunsch in sämtlichen Bundesländern Filmvorführungen veranstalten zu können (Der Schlüssel 1953/7: 1b). Diese Filmwagen wurden im Jahr 1952 angekauft, ausgestattet und hauptsächlich im Bereich der Lehrlings- und Schülerschulung in Betrieben und berufsbildenden Schulen eingesetzt (Abb. 107). Der Einsatz der Filmwagen in den Bundesländern wurde vom ÖPZ in Absprache mit den zuständigen Stellen, der Handels-, Arbeiter- und Landwirtschaftskammer und dem Österreichischen Gewerkschaftsbund durchgeführt (ebd.). Im zweiten Jahrgang der ÖPZ-Mitteilungen wird bereits detailliert über die Erfahrungen berichtet, die man bei den Vorführungen des »wissenschaftlich-technischen Wanderkinos« sammeln konnte:

»Diese Wagen stellen eine Spezialkonstruktion dar, mit einer kompletten Tonfilmapparat, Lautsprecheranlagen und einem Generator für Stromerzeugung, und sind somit von der lokalen Stromversorgung unabhängig. Der Zweck dieser Fahrzeuge ist es, durch Filmvorführungen über aktuelle Themen der Industrie und Landwirtschaft den Produktivitätsgedanken weitesten Kreisen der Bevölkerung zugänglich zu machen und praktische Anregungen zu geben.« (Der Schlüssel 1952/5: 3)

Mit dem Wanderkino des Produktivitäts-Zentrums wurde der pädagogische Auftrag, Produktivität allgemein zu popularisieren, entscheidend forciert. Erst mit dem Einsatz der Filmwagen kann von einer entscheidenden Wende hinsichtlich einer umfassenden Popularisierung der *productivity* die Rede sein. Dafür sprechen die hohen Zuschauerzahlen und das sozial vielschichtige Publikum in den Betrieben. Darüber hinaus erreichte man mit den Themen Haushaltsrationalisierung und Konsumentenberatung auch das nicht berufstätige Publikum, z.B. »Hausfrauen«, für die man Aufführungen im Rahmen von Messen, Ausstellungen oder sonstigen Feierlichkeiten organisierte. Die US-amerikanische Wirtschaftshilfe ermöglichte die Ära der modernen Konsumkultur, welche die Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern neu regelte. Sogenannte »Hauswirtschaftsfilme« wie *Objektiv gesehen. Eine kleine Haushaltsgeschichte* (D 1952) und *Für Küche und Haus* (D 1952) waren an der medialen Konstruktion der »Hausfrau« beteiligt und propagierten die Rückkehr der Frau an den »Herd«. Der Film *Einkaufen leicht gemacht* (Dänemark/Frankreich 1952) etabliert die »moderne« Frau als »Konsumentin« und bewirbt dabei die Einführung rationeller Selbstbedie-

nung für den Lebensmittelhandel und wurde im Oktober 1953 im Rahmen einer Ausstellung zum »Modernen Lebensmittelhandel« in Wien erstmals präsentiert. Die Leistungsschau wurde vom Österreichischen Produktivitätszentrum gemeinsam mit dem Bundesgremium für Lebensmittelkleinhandel und der Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, Sektion Handel veranstaltet und von der amerikanischen Wirtschaftskommission unterstützt.

Der Filmwagenbetrieb folgte einer festgelegten Ordnung: Vorbesprechung, Betriebsbesichtigung, Filmvorführung, Diskussion. Vor den Filmvorführungen wurden, falls die Ingenieure mit dem Filmwagen mitreisten, einführende Worte vor der versammelten Belegschaft gesprochen. Nach den Filmvorführungen diskutierte man unter Anleitung der technischen Assistenten über die gezeigten Filme. Die Vorführer verwiesen auf die einschlägigen Fachzeitschriften und fachbezogenen Mitteilungsblätter des ÖPZ sowie auf die englischsprachige Managementliteratur. Im ÖPZ gab es eine Gruppe von Mitarbeitern im Wirtschaftlich-Technischen Informationsdienst, die für die Übersetzungen der englischsprachigen Lehrfilmброschüren und der mitgelieferten fachspezifischer Literatur zuständig waren. Da der überwiegende Teil der Produktivitätsfilme bis zum Auslaufen des Marshallplans im Jahr 1952 englischsprachig war, mussten sie während der Vorführungen den Kommentar synchron übersetzen oder den Film zusammenfassend erklären.

Um die erzieherische Effektivität der Filme, die teilweise in englischer Originalsprache gespielt wurden, sicherzustellen, begann der Wirtschaftlich-Technische Informationsdienst des ÖPZ ab 1953 mit der Herausgabe von Merkblättern, die den Betrachtern der Produktivitätsfilme ausgehändigt wurden und eine ausführliche Beschreibung der in den Filmen gezeigten Produktionsmethoden enthielt (ebd.). Die jeweils 12 Seiten umfassenden Merkblätter kamen nicht nur einmalig für die Filmvorführung zur pädagogischen Unterweisung zum Einsatz, sondern wurden in Mittel- und Großbetrieben den firmeneigenen Bibliotheken eingegliedert (namentlich für die künftige Ausbildung von Lehrlingen).

Der Import des amerikanischen Managements wurde jedoch nicht überall mit der gleichen Begeisterung, sondern vielfach sogar zwiespältig aufgenommen (vgl. Pedersen 1996: 267–274). In der kommunistischen »Volksstimme« und der sozialistischen »Arbeiterzeitung« wurde regelmäßig Berichte gegen den Leistungszwang der *productivity* abgedruckt. Auch im Österreichischen Gewerkschaftsbund (ÖGB) und in der Arbeiterkammer war das *Scientific Management* umstritten (Reichert 2000: 69–128). Aufgabe des Filmwagenleiters bei Vorführungen vor Ort war es daher, die Methoden betrieblicher Leistungssteigerung sachlich und vorurteilslos zu präsentieren, um anti-amerikanischen Ressentiments möglichst die Angriffsfläche zu nehmen:

»Wir wollen gar nicht die amerikanischen Methoden propagieren, das meiste davon lässt sich in dieser Form in Österreich ja gar nicht verwenden; wir wollen nur zeigen, wie es

anders gemacht wird, und Anregungen geben, wie man es bei uns besser machen könnte.« (Der Schlüssel 1953/7: IIIb)

Rhetorisch geschult achteten die Vorführer darauf, ihre normativen Postulate aus Sachzwängen »volkswirtschaftlicher Erfordernisse« abzuleiten (Filmdienst 1952: 2). Diese defensive Strategie verdeutlicht, dass man mit der Vorführung amerikanischer Filme nicht nur auf die Nachahmung des Gesehenen abzielte, sondern einräumte, dass die Filme auch als Anlass einer »aufbauenden« Kritik gesehen werden konnten (Filmdienst 1952: 7). Unter diesem Aspekt diente der Film nicht nur zur Belehrung, sondern sollte die erzieherische Grundlage bieten, mit dem Anschauungsmaterial in ein konkurrierendes Verhältnis zu treten, um »bessere Vorschläge zu liefern« (ebd.). Um anti-amerikanische Einstellungen besser einschätzen zu können, teilten die mitgereisten Ingenieure nach den Vorstellungen Fragebögen aus, mit denen die Tauglichkeit und die verschiedenen Aspekte der Zweckmäßigkeit der gezeigten Methode beurteilt werden konnte.

Um gegen den Anti-Amerikanismus, der vor allem in den gewerkschaftlichen Institutionen relativ weit verbreitet war, vorzugehen, wurden positive Rückmeldungen bei Filmvorführungen in einer regelmäßig erscheinenden Leserbriefkolumne der Filmbeilage zum »Schlüssel« veröffentlicht. In den Briefen an die Filmdienststelle wird fallweise die Anzahl der Zuschauer mitgeteilt, häufig werden Filmtitel genannt, die sich als nützlich für das Anlernen von Lehrlingen und Schülern und für die Anwendung verbesserter Produktionsverfahren erwiesen haben. In einem Brief an den Filmdienst schreibt beispielsweise ein Direktor der Wollgarnspinnerei Schoeller:

»[...] wir danken Ihnen bestens für die Zurverfügungstellung der sehr lehrreichen Tonfilme laut beiliegender Liste. Die Filme wurden vor zirka 200 unserer Mitarbeiter vorgeführt und haben uns wieder verschiedene gute Ideen vermittelt.« (Der Schlüssel 1953/7: IIIb)

In die Kolumne nahm »Der Schlüssel« ausnahmslos positive Rückmeldungen auf. Damit wurde versucht, den Produktivitätsfilmen ein didaktisches und wirtschaftlich nützendes Image zu verleihen. Entscheidend für den Aufbau und flächendeckenden Einsatz der Lehrfilme war die Auffassung seitens der US-Administration und der ÖPZ-Leitung, dass positive Einstellungen gegenüber den neuen Produktionsmethoden gezielt durch »Gemeinschaftserlebnisse« (Kinosituation, Gruppendiskussion) gefördert werden können (Der Schlüssel 1953/IIIb). Unter einem effektiven »Gemeinschaftserlebnis« verstand man eine restlos geglückte Übertragung von Information auf formbare Subjekte. Konkret ging die US-Administration davon aus, dass Jugendliche der kapitalistischen und amerikafreundlichen Leistungspädagogik der Filme aufgeschlossener gegenüberstehen würden als andere Zielgruppen. Dieser Annahme lag die damals populäre sozioökonomische Theorie zu Grunde, wonach das Entstehen des Faschismus eine direkte Folge der Depression von 1930 und der daraus resultierenden hohen Ar-

beitslosigkeit gewesen sei. Laut dieser ökonomischen Theorie wäre ein wirtschaftlicher Aufschwung der Garant gegen den Faschismus gewesen (Maier 1977: 610). Wegen des Zusammenhangs zwischen Depression und der Machtergreifung Hitlers galten monopolistische Tendenzen oder Autarkiebestrebungen als faschistische Regression. Die Beseitigung solcher rückständiger, wettbewerbsfeindlicher Gepflogenheiten würde mit der Verdrängung politischer Rückständigkeit koinzidieren (Maier 1991: 179).

Die Produktivitätskampagne auf breiter Basis wurde durch den Eintritt des Österreichischen Arbeiterkammertages in den Vorstand des ÖPZ im Frühjahr 1952 ermöglicht. Ab diesem Zeitpunkt konnten die zahlreichen Rationalisierungsmaßnahmen im industriellen Produktionsprozess als Konsens seitens ›Arbeitgeber-‹ und ›Arbeitnehmervertretungen-‹ legitimiert werden (Abb. 108). Der sozialpartnerschaftliche Konsens wirkte als Multiplikator der Medialisierung betriebswirtschaftlichen Wissens. Zieht man den in den ÖPZ-Mitteilungen erwähnten Zweidrittelanteil von Schülern und Lehrlingen »für die innerbetriebliche und schulische Bildungsarbeit« (Filmkatalog 1985: 5) in Betracht, kann davon ausgegangen werden, dass Produktivitätsfilme die Industripädagogik der 1950er Jahre in medien- und diskursgeschichtlicher Hinsicht wesentlich mitgeprägt haben.

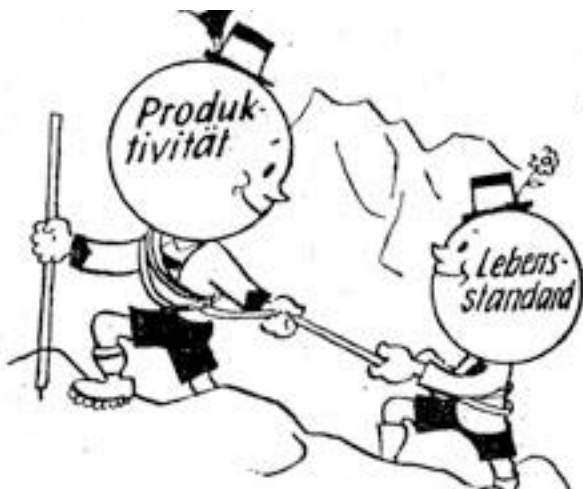


Abbildung 108: Produktivität, 1952

In zahlreichen Publikationen wurde wiederholt der umfassende »volksbildnerische« Auftrag der Produktivitätsfilme betont (ÖPZ 1960: 23). Bis zum 15. Juni 1953 wurden alleine durch den Filmverleih und den Filmwageneinsatz ungefähr 46.000 Filmvorführungen ermöglicht (Der Schlüssel 1953/IIIb). Nach den Angaben des wissenschaftlich-technischen Filmdienstes sahen in den ersten beiden Jahren seit Bestehen des Produktivitäts-Zentrums 1,2 Millionen Österreicher Filme zur Propagierung der *productivity* (Der Schlüssel 1953/7, Ib).

Das 1949 konzipierte United States Technical Assistance and Productivity Program wurde in die Statuten des ÖPZ übernommen (Produktivität 1950/1: 2). Auf der Grundlage dieses Programms sollte die österreichische Wirtschaft mit den Methoden der US-amerikanischen Massenproduktion wie Standardisierung, Vereinfachung, Typenbereinigung, Arbeitsstudien, Produktionsplanung und -kontrolle, statistische Qualitätskontrolle, Automation, Human Relations usw. auf breiter Basis vertraut werden. Parallel zur Durchführung der Technical Assistance (Kurzformel des oben erwähnten »Program«) forderten die amerikanischen Wirtschaftsberater in der OEEC die Einrichtung von nationalen Produktivitätszentren, die Produktivität mittels Public Relations, Agenda Setting, Ausstellungen, Seminaren, Schulungen und nicht zuletzt Filmvorführungen popularisieren sollten (WIFI-Institutsleiterprotokolle 15./16.1. 1951: 14). Technical Assistance (TA) beinhaltete Studienreisen sowie den Austausch von Experten und Fachzeitschriften und kennzeichnete alle Aspekte des Transfers amerikanischen Know-hows, der nicht unter das Warenlieferungsprogramm der ECA fiel. Im Rahmen des TA-Programms bereisten zwischen 1949 und 1957 über 1100 Österreicher die USA, davon ungefähr 500 aus dem Management, über 400 aus den Gewerkschaften und 200 aus der Land- und Forstwirtschaft (Tweraser 1995: 226). Wie konnte die Abhängigkeit der teilnehmenden Länder von der US-Hilfe reduziert werden, lautete eine immer wieder gestellte Frage in den sogenannten »Produktivitäts-Debatten«, die ungefähr seit 1950 dokumentiert sind (Filmdienst 1952: 13). Die stereotyp wiederholte Antwort der sogenannten »Technical Assistants« des ÖPZ war: durch Erhöhung der Produktivität mit Hilfe eines ausgeweiteten technischen Hilfsprogramms, des Technical Assistance Program (ebd.). Die finanzielle Ausstattung der TA betrug ungefähr 300 Millionen Dollar- im Vergleich zum Marshallplan mit einem Geldwert von 12,4 Milliarden Dollar ein eher geringer Betrag (Tweraser 1995: 227). Andererseits muss beachtet werden, dass mit der TA der Übergang von der Wirtschaftshilfe zur Aufrüstung Europas verwirklicht werden sollte. Europa sollte nach der Korea-Krise und dem Beginn des Kalten Krieges auferüstet werden, damit die geopolitische Vorherrschaft der USA gesichert blieb. Somit verblieb der ECA-Mission die sogenannte »technische Hilfe« als letzte große Aufgabe der Marshallplaner. Die intensive Produktivitätskampagne wurde als logische Folge im System des Wiederaufbaus auch nach 1952 fortgeführt.

Mit dem Aufbau der auf Initiative der US-Administration eingerichteten Filmdienststelle, der Einrichtung von Projektorenstandorten im gesamten Bundesgebiet und dem andauernden Reisen mit dem Wanderkino wurde also das Wiener Produktivitäts-Zentrum über den betrieblichen Zusammenhang hinausgehend zu einer zentralen Institution der betrieblichen Amerikanisierung und der Popularisierung der *productivity* in den 1950er Jahren. Unter Berücksichtigung eines die Millionengrenze überschreitenden Massenpublikums kann davon ausgegangen werden, dass der Produktivitätsfilm und mit ihm der Import des US-amerikanischen Managements bei der

Formierung kollektiver Erinnerung hinsichtlich der den Filmen zu Grunde liegenden Pädagogik der Verbesserung der Produktivität in Betrieb, Büro und Haushalt mitwirkte. Der Produktivitätsfilme und die Prozeduren seiner Popularisierung prägten die öffentliche Meinung der 1950er Jahre in Österreich hinsichtlich der positiven Bewertung tayloristischer und fordistischer Produktionsmethoden entscheidend, obgleich aufgrund der bisher verfügbaren einseitigen Quellenlage eine Überprüfung der Rezeption durch das Publikum noch aussteht.

Die Filme *Gute Ernte* (A 1950), *Festtage der Jugend* (A 1950) und *Wunden vernarben* (A 1952) wurden für die Popularisierung des Marshallplans und der mit ihm assoziierten Produktivitätssteigerung im Auftrag der Austria Wochenschau hergestellt. Gemeinsam ist allen drei Filmen, dass sie unter der Ägide der European Film Unit in Paris und der ECA-Mission in Kooperation mit lokalen Filmemachern und -produzenten vor Ort hergestellt wurden. Die Kooperation mit europäischen Filmemachern repräsentierte eine auf die Popularisierung des Marshallplanes zugeschnittene US-Informationspolitik, die der damalige Leiter der Film Unit, Albert Hemsing, programmatisch mit folgenden Worten zusammenfasste: »Europeans speak most effectively to other Europeans.« (Hemsing 1994: 272)

IX.2. GUTE ERNTE (A 1950)

Der Kulturfilm *Gute Ernte* wendet sich an die Landjugend.³ Regie führte der herausragende Kulturfilmer des Wiederaufbaus in Österreich, Georg Tressler, der während der Umsetzung des Marshallplans als Filmoffizier der ECA-Mission arbeitete. Von *Gute Ernte* (1950) über *Hansl und die 200.000 Kühen* (1952), *Traudls neuer Gemüsegarten* (1952), *Ertragreicher Kartoffelanbau* (1951, auf dem Dokumentarfilmfestival in Venedig ausgezeichnet), *Ein interessanter Nachmittag* (1952), *Wie die Jungen singen* (1954), *Rund um die Milchwirtschaft* (1954) bis zu *Keine Sorge Franzl* (1955) verfolgten die Marshallplanfilme von Tressler erzieherische Absichten: Sie sollten zum effektiven Wirtschaften erziehen, die Identifikation mit der Produktivitätssteigerung fördern und die positive Bewertung der US-amerikanischen Wirtschaftshilfe für breite Bevölkerungsschichten in der Stadt wie auch am Land propagieren. Die elf Kultur- und Lehrfilme, die er für das ÖPZ drehte, sollten nicht nur die Ideen und die Politik der amerikanischen Wirtschaftshilfe popularisieren, sondern standen auch ganz im Zeichen patriotischer Bild- und Ton-Rhetorik auf der Grundlage kleiner Spielhandlungen.

3. *Gute Ernte* (A 1950, Regie: Georg Tressler, Produktion: Österreichische Wochenschau- und Filmproduktions K. G./S. H. Bloom, Drehbuch: S. H. Bloom, Kamera: Helmut Ashley, Musik: Bruno Uher, Schnitt: Gretl Egle, Länge: ca. 14 Minuten).

Tressler zeigt in *Gute Ernte* Sport- und Unterhaltungsprogramme, welche die US-Armee für die österreichische Landjugend veranstaltete. Institutionell verankert wurde die amerikanische *re-orientation* der Landjugend im so genannten »4-H-Club«, einem bäuerlichen Jugendverband. Der Film belehrt über die Bedeutung der Symbolik von »4 H« und ermöglicht einen Einblick in die unterschiedlichen Bildungsangebote wie Fortbildung, Beratungsdienst, Einrichtung von Musterbetrieben, Wanderbibliotheken und Forschungseinrichtungen (Abb. 109). Die diskriminierende Geschlechterpolitik von *Gute Ernte* zeigt sich zu Beginn des Filmes in der Darstellung der »Liesl«. Als allegorische Personifikation steht sie stellvertretend für die »unwissende« und »erfahrungslose« Jugend und wird im Filmverlauf leitmotivisch eingesetzt. Im Off-Kommentar wird besonders hervorgehoben, dass der 4-H-Club »völlig unpolitisch« sei, um dann die vier Normen seiner



Zugehörigkeit buchstäblich anzuführen.

Abbildung 109, 110: *Gute Ernte* (A 1950)

So wird eine weitere inhaltliche Differenz eingeführt, es ist diejenige von alt und jung. In einigen Fällen nimmt diese die Gestalt von erwachsen und infantil bzw. adolescent an. In anderen Fällen wird die Differenz von alt/jung nicht auf Menschen, sondern auf die Flora angewandt (die Frühlingslandschaft in *Wunden vernarben*, A 1952). Die 4 Hs stehen für das *Haupt*, womit das »selbstständige Denken« (Off-Kommentar) benannt ist (Überblendung mit einem Knaben/einer Maschine – männliche Konnotation), für *Herz*, womit »Liebe zur Natur und Heimat« (Off-Kommentar) gemeint ist (Überblendung mit »Liesl« – weibliche Konnotation) und für *Hände*, womit die Fähigkeit, Maschinen und Geräte zu bedienen, angesprochen sein soll. An dieser Stelle führt die filmische Argumentation eine geschlechtsspezifische Metaebene ein. Die Bildfolge ist zunächst hierarchisch: Von primärer Bedeutung sind die Hände der jungen Knaben, sie müssen die Maschinen (technischer Fortschritt/Moderne) bedienen und garantieren den wissenschaftlich-technischen Fortschritt, sekundär sind die Mädchenhände, die auch rhetorisch im Off als nebensächlich eingeführt werden. Haus- und Gartenarbeit ist »den weiblichen 4-H-Mitgliedern vorbehalten« und wird als *weniger produktiv* erachtet. Die weiblichen Arbeiten (»geeignet für Mädchen«, Off-Kommentar) werden als außerordentlich exklusiv hervorgehoben, denn sie sind Schließlich steht das vierte H für kör-

perliches *Heil* und ordnet die Lebensführung der Jugendlichen den Interessen des Staates (»künftige Generationen«, Off-Kommentar) unter.

Der Film endet mit dem Besuch von so genannten in Musterbetrieben geschulten »Wirtschaftsberatern« des Landwirtschaftsministeriums in der Versuchsanstalt seines Jugendverbandes. Ein weiterer Film über österreichische 4-H-Clubs trägt den Titel *Festtage der Jugend* und wurde im Auftrag der Österreichischen Wochenschau- und Filmproduktion hergestellt.⁴ Dieser ähnlich strukturierte Film ist sachlicher: Er präsentiert die Broschüre »Was sind die 4-H-Clubs?«. Und *Festtage der Jugend* ist dokumentarischer, wenn der Hauptteil des Films die Aktivitäten der Tierschau der oberösterreichischen 4-H-Clubs in Wels wiedergibt.

Obwohl sich *Gute Ernte* einem der Kernthemen des Wiederaufbaus, nämlich den zeitgemäßen Methoden zur Produktivitätssteigerung in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen, leitmotivisch zuwendet, werden im Film die traditionellen Geschlechterrepräsentationen fortgeschrieben: So ist das männliche Interesse (*over shoulder shot*: Knaben als Identifikationsfiguren) mit den Bildmotiven der neuen landwirtschaftlichen Maschinen, der modernen Viehzuchtmethoden und der Erzielung höherer Ernteerträge mittels Einsatz von Chemikalien verknüpft; demgegenüber wird Weiblichkeit (*Obersicht/close up*: Mädchen als Identifikationsfiguren) mit dem Interesse für Nähen, Stricken und Kochen, die Verbesserung des Gemüseanbaus und der Bedeutung maternaler Tierliebe in Beziehung gesetzt (Abb. 110).

Ein bereits erwähntes Strukturmerkmal des filmischen Stils von *Gute Ernte* ist die Leitdifferenz von alt/jung respektive Erwachsener/Kind. Diese ist vielschichtig und anderen Dichotomien zugeordnet, nämlich den Differenzen von produktiv/nicht-produktiv und Wissen/Unwissenheit. Zu dieser Konstruktion des Kindes als »unwissend« und »unerfahren« passt, dass Kinder von besonders vielen Marshallplanfilmen adressiert wurden. Die Jugendlichkeit der Akteure steht gleichermaßen in einem über den einzelnen Film hinausgehenden ikonographischen Zusammenhang. »Kindlichkeit« unterhält eine relative Unschuldbeziehung zum Nationalsozialismus und steht für eine neue politische Formbarkeit der Bevölkerung. Tressler setzt hier die Anforderungen der US-Administration gekonnt in eine visuelle Politik der »Aufbauarbeit« um. Die Repräsentanten der ECA-Mission spekulierten damit, dass jüngere Zielgruppen der amerikafreundlichen Leistungspädagogik aufgeschlossener gegenüberstanden als andere soziale Milieus. Diesem Befund liegt die erwähnte sozioökonomische Theorie zugrunde, der zufolge die totalitäre Gesellschaftsordnung des Nationalsozialismus unmittelbar aus der Depression von 1930 und der daraus resultierenden hohen Arbeitslosigkeit entstehen »musste«. In *Festtage der Jugend* wird dieses Verhältnis von »alt« und »jung« autoritär ausgestaltet, insofern

4. *Festtage der Jugend* (A 1950, Produktion: Österreichische Wochenschau- und Filmproduktions K. G./S. H. Bloom, Drehbuch: S. H. Bloom, Kamera: Elio Carniel, Sprecher: Günter Schister, Länge: 6 Minuten).

die Älteren US-amerikanische Vertreter der Zivil- und Militärbehörden sind, die jüngeren jedoch in Zivilkleidung dargestellt sind. Diese Bildpolitik setzt sich auch im Off fort, wenn von den 4-H-Mitgliedern gefordert wird: »sie dienen der Anleitung ihrer Berater« (Off-Kommentar).

Wie in den meisten Filmen zum Wiederaufbau werden auch in *Gute Ernte* die Rezipienten außerdiegetisch adressiert und im absoluten Off verortet, und zwar in einer *Voice Over*, einer Off-Kommentar-Stimme, die als objektive und allwissende Gottesstimme fungiert. Off-Kommentar und -Musik sind typisch für den Dokumentarfilm der 1940er- und 1950er Jahre, der Zeit des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges. Der Grund hierfür besteht darin, dass dem Dokumentarfilm in dieser Zeit noch kein Synchronon zur Verfügung stand, der erst Ende der 1950er Jahre durch die Einführung tragbarer Tonaufnahmegeräte ermöglicht wurde. Normative Gegenüberstellungen wurden als solche nur durch den Kommentar herausgearbeitet. Handelt es sich um eine außerdiegetische Kommentarstimme, so beansprucht diese Objektivität und Ubiquität, vergleichbar einer göttlichen Stimme, welche die gesamte narrative Struktur überblickt und vorherrsicht. Unter Narration kann eine zeitliche Abfolge kausal und final miteinander verbundener Handlungen eines im Raum agierenden Charakters, die aus einer bestimmten Perspektive erzählt wird, verstanden werden. Die Strategie, filmische Bilder durch Narration zu plausibilisieren, ist ein tragendes Prinzip von *Wunden vernarben*.

IX.3. *WUNDEN VERNARBEN* (A 1952)

Der vom ÖPZ produzierte Film *Wunden vernarben* setzt sich mit der US-amerikanischen Wirtschaftshilfe und der kostenlosen Lieferung von Saatgut und Düngemitteln auseinander.⁵ Schauplatz und Thema des Films ist das bäuerliche Österreich. Der Film eröffnet mit Bildern des »alten« Österreich, gezeigt werden zwei Bildfolgen, die eine versammelt Ruinenbilder, die zweite übernimmt die Bildaussage der unwiderruflich vergangenen Landwirtschaft und zeigt einen Bauern mit Handpflug und Pferd und einen Sämann. Damit wird visuell auf die Schollen- und Bauernästhetik des NS-Kulturfilms verwiesen, die im Off mit den Prädikaten »alt«, »Mühe« und »Plage« konnotiert wird (Abb. III). Der Weltkrieg selbst wird weder visuell noch akustisch zitiert, stattdessen wird der Krieg als eine katastrophische Naturgewalt anonymisiert. Die Zerstörung des »Alten« wird als eine Österreich heimsuchende Schicksalsmacht eingeführt, die auf keinen Täter verweist, sondern nur Opfer verursacht: »Mehr als 12.000 Bauernhöfe zerstört«, »die verarmten Äcker«, »die verlorenen Jahre«. Der Off-Kommentar konstruiert einen Opferstatus des Bauernstandes und spricht von »kleinen

5. *Wunden vernarben* (A 1952, Produktion: Österreichisches Produktivitätszentrum (ÖPZ), Länge: 9 Minuten).

Bauern«, die mit einer biblisch gestraften Gemeinschaft analogisiert werden. Das Bild des »alten« Österreich wird in einem harten Schnitt bewältigt: eine Fanfare ertönt und wir sehen ein Schiff in einem Hafen. Während das »alte« Österreich mit langen Einstellungen und statischen Aufnahmen in Szene gesetzt wurde, erhöht sich nun die Schnittfrequenz rapide und sorgt für einen dynamischen Wechsel der Bilder (Verladetätigkeiten von Saatgut, Kunstdünger und Zuchtvieh; ein Strom aus Getreide ergießt sich in den Schiffsbauch; Stapelware inszeniert die gewaltige Dimension der Lieferungen, Abb. 112). Die rasche Schnittfolge erzeugt einen homogenen Gesamtrhythmus unterschiedlicher Tätigkeiten und erzeugt das Bild eines fließbandartigen Gesamtorganismus. Parallel dazu kommentiert die männliche Off-Stimme: »Wie überall brachte auch hier der Marshallplan die Hilfe.« Bis zuletzt verheimlicht der Kommentar die tatsächliche Herkunft der Lieferungen, die sich ausschließlich über die schriftlichen Zeichen auf den Gegenständen selbst rekonstruieren lässt.



Abbildung 111, 112: Wunden vernarben (A 1952)

Einen privilegierten Platz unter den filmischen Gegenständen nehmen in *Wunden vernarben* technische Maschinen und Geräte ein. Sie füllen oft den gesamten filmischen Raum aus, als Hauptdarsteller im Filmbild repräsentieren sie das Kernstück der Produktivität und des in Aussicht gestellten Wohlstandes. Bemerkenswert dicht ist in *Wunden vernarben* die Präsentation und Beschreibung der Gegenstände und Vorgänge mit der visuellen und auditiven Verknüpfung der Begriffe »ERP« und »Marshallplan«. Beide Begriffe dienen der Herstellung filmischer Kohärenz und Plausibilität. Zusätzlich erhalten die Lebensmittelgüter Signifizierungen wie »Furnished U.S.A.«, die mit einem Schiff mit dem sprechenden Namen »Friendship train« aus New York vor dem Hintergrund der Freiheitsstatue auslaufen, übermenschengroße Baumaschinen zur Trockenlegung von Land mit den Namen »Buckeye/Ohio/LT.S.A.« oder »Booth MacDonald«. Bei den im Film gezeigten Lieferungen sind die jeweiligen Güter stets auch eine Werbefläche, um die verschiedenen Logos des Herkunftslandes zu platzieren. Die Vielfalt der diversen Schrift- und Namenszüge zeigt an, dass die Hilfslieferungen aus den unterschiedlichsten Teilen der USA nach Österreich kommen. Dadurch wird die US-Hilfsleistung auf der visuellen Ebene territorial überhöht.

Die großzügige Darstellung von landwirtschaftlichen Maschinen, mit denen das »neue« Österreich dargestellt werden soll, wird von der Off-Stimme kommentiert: »Die erste Lieferung im Rahmen des ERP war für Österreich ein wichtiger Meilenstein« und »Mechanisierung und Motorisierung sind die wichtigsten Voraussetzungen für ein wirtschaftliches Arbeiten«. Auf diese Aussage folgt das Bild eines Traktors, auf dem ein Bauer mit seinen beiden Söhnen sitzt. Der Traktor ersetzt das Pferd der ersten Einstellung, und die Söhne treten das Erbe des Vaters an.

Die Thesenauftellung und Argumentation werden durch kausale Verknüpfungen zwischen Bild und Ton assoziiert: Rationalisierung, Produktivität und Effizienz, die primären Normen, die von den Marshallplanfilmen propagiert werden, werden zu diesem Zweck mit anderen Elementen assoziiert, z.B. mit ›Wissenschaftlichkeit‹ (Mikroskop, Labor), ›Jugendlichkeit‹ (Knaben), ›Amerika‹ (Schrift), ›Demokratie‹ (Freiheitsstatue).

Die Naturalisierung des Kulturellen wird auf unterschiedliche Weise visualisiert: ›Jugendlichkeit‹ konnotiert Fortschrittlichkeit; ›Gebirgslandschaft‹ konnotiert zeitlose Tradition und bäuerliche Werte; ›reifes Getreide‹ konnotiert wirtschaftlichen Erfolg. Eine weitere Technik, die filmische Kohärenz von Produktivität herzustellen, ist die Analogisierung und Parallelisierung von Bild und Ton. In *Wunden vernarben* heißt es im Off-Kommentar: »aus den entlegensten Alpentälern fließt wieder Milch in die Verbrauchszentren«, während im Bild der Transport von Milcheimern mit Hilfe einer Seilbahn vom Berg in ein besiedeltes Tal zu sehen ist. Durch Analogisierung kommt es zu einer doppelten Parallelisierung: das Kulturelle oder Artifizielle wird naturalisiert, das Natürliche erscheint artifizuell. Eine weitere zeitliche Opposition ist diejenige von früher und jetzt bzw. vergangen und gegenwärtig: In *Wunden vernarben* kontrastiert der Off-Kommentar die »die Verbindung erleichternde Seilbahn« mit den »früheren stundenlangen Fußmärschen«.

Nach einem dynamisch geschnittenen Bilderbogen über die nebensächlichen Produktivitätsfaktoren des ERP (Schulwesen, Trockenlegung, Getreidespeicherung), der mit einem geschichtsmächtigen Kommentar in Aufbruchstimmung synchronisiert ist (»30.000 Silos werden neu entstehen«), mündet der Film wieder in die Kontrastierung von alt/neu und früher/später und ruft dadurch erneut den Prolog in Erinnerung. Wir sehen Bilder vom Erntedankfest, eine feiernde Bauernjugend, die im Off mit »Wo früher Not und Plage war, ist heute der Frohsinn eingeekehrt« kommentiert wird. Sowohl Prolog als auch Epilog stellen als Rahmehandlung bäuerliche Bilder bereit, die an die visuelle Kultur des NS-Kulturfilms anschließen. Im letzten Bild, einem *film still*, sehen wir ein reiches Bauernhaus vor einer monumentalen Gebirgslandschaft, das mit der normativen Aussage »Die ERP-Hilfe hat das Los der Bauern erleichtert« schließt. Das Standbild analogisiert diesen Satz, indem die Bildmetapher »Gebirge« Werte wie »Schicksal«, »Tradition« und das »Los« (Off) naturalisiert, vor ihm eingebettet erscheint das Bauernhaus und erinnert an die

erste Bilderfolge, deren Erzählstruktur von einem bäuerlichen Ruinenbild ausgegangen war. Die Mechanisierung der bäuerlichen Lebensweise durch den ERP wird harmonisiert in Bildern traditioneller Identitätskonstruktionen. Die Bildpolitik von *Wunden vernarben* verspricht, die Widersprüche der technischen Modernisierung zu heilen – nämlich mit dem heilen Bildvokabular des NS-Kulturfilms. Dabei geben die Berge eine geeignete Projektionsfläche ab. In ihrer monumentalen Größe, ihrem ewigen Gelten erscheinen sie als Garant und Bestätigung naturalistischer Welterklärungen. Damit soll das finale Bild den gelungenen »Heilungsprozess«, der schon im Titel von *Wunden vernarben* normativ angesagt wird, beweisen und rechtfertigen.

