■ Maria Fritsche

Sarajevo oder von der Notwendigkeit des Untergangs

Der Thronfolger ist tot. Ermordet. Aus einem maurischen Rundbogenfenster des Sarajevoer Rathauses (in Wirklichkeit der im orientalischen Stil gebaute Nordbahnhof Wiens)[1] wird eine lange schwarze Trauerfahne entrollt, untermalt von getragener Orchestermusik. Und dann, ein Fenster nach dem anderen, rauscht Bahn um Bahn eine weitere schmale schwarze Fahne in die Tiefe, bis am Schluss fünf Fahnen regungslos in der Luft hängen: Symbole der Trauer und zugleich dunkle Vorboten des kommenden Krieges, der Europa an den Rand des Zusammenbruchs führen wird.

Mit dieser Sequenz endet der Film *Sarajevo*, der am 14. September 1955 in der BRD und gut einen Monat später in Österreich Premiere feierte.[2] Er setzte einen Kontrapunkt zur Habsburgernostalgie, die zu dieser Zeit Hochkonjunktur feierte. Indem er die sozialen und nationalen Spannungen im späten Habsburgerreich thematisierte und die Herrschaft Kaiser Franz Josephs als autoritär entlarvte, störte er das verklärte Geschichtsbild von der k. u.k Monarchie, das im deutschsprachigen Kino der 1950er Jahre dominierte und Rekordeinnahmen an den Kinokassen erzielte. Der historische Kostümfilm war in der Nachkriegszeit nicht zuletzt deswegen so populär, weil er die weitverbreitete Sehnsucht nach einer Vergangenheit befriedigte, auf die man stolz sein konnte. Weder das durch den verlorenen Krieg und die Naziverbrechen diskreditierte »Dritte Reich« noch die unruhige Zeit der Weimarer Republik boten eine entsprechende Projektionsfläche. Vielmehr ließen diese »dunklen Jahre« die 1918 untergegangenen Imperien in hellem Glanz erstrahlen. Die Zeit der k. u. k. Monarchie, oder vielmehr deren nostalgische Inszenierung, schien dem Wunsch vieler Deutscher und Österreicher nach einer glorreichen, aber friedvollen Zeit besonders nahe zu kommen. Das Stereotyp von Österreich-Ungarn als multikulturellem Vielvölkerstaat ohne große Expansionsambitionen und mit einem Militär, das vor allem durch seine schmucken Uniformen hervorstach, machte es den Zuschauern leicht, an die Existenz eines untergegangenen goldenen Zeitalters zu glauben. In dieser Filmkritik werde ich die filmische Inszenierung der historischen Ereignisse rund um das Attentat auf das österreichische Thronfolgerpaar im Jahre 1914 analysieren. Dabei möchte ich vor allem auf die Frage fokussieren, wie der Film den historischen Stoff vierzig Jahre nach dem Ereignis präsentierte. Welche Schwerpunkte setzt er? Wo weicht er von den historischen Fakten ab und warum an eben diesen Stellen? Welche Interpretationen des historischen Geschehens bot er dem zeitgenössischen Kinopublikum an und wie reagierte die Kritik auf diese Geschichtsdarstellung?

Sarajevo, der in Westdeutschland mit dem Untertitel *Um Thron und Liebe* in den Verleih kam, ist inhaltlich wie formal ein Außenseiter, gedreht von einem Außenseiter, dem 1933 aus Deutschland vertriebenen Schauspieler Fritz Kortner. 1892 in Wien geboren, begann Kortner seine Schauspielkarriere als 18-Jähriger auf deutschen und österreichischen Bühnen und übernahm schon während des Ersten Weltkrieges zahlreiche Filmrollen. Kortner schaffte später mühelos den Übergang zum Tonfilm und brillierte u. a. als Charakterdarsteller in *Dreyfus* (1930), *Danton* (1931) und *Der Mörder Karamasoff* (1931). International erlangte er durch seine Rolle des Dr. Schön in *Die Büchse der Pandora* (1929) unter der Regie von G. W. Pabst Bekanntheit. Als Jude und engagierter Sozialdemokrat hatte sich Kortner den Hass der Nazis zugezogen. Einen Tag nach der nationalsozialistischen Machtergreifung begann Kortner seine bereits geplante Tournee nach Skandinavien und durch Osteuropa. Er kehrte, wie er in seiner

WERKSTATT*GESCHICHTE* / Heft 66–67 (2014) – Klartext Verlag, Essen S. 173–185

Autobiographie schrieb, erst am 21. Dezember 1947 wieder heim.[3] Über seine Heimatstadt Wien flüchtete Kortner nach Großbritannien, wo er in der britischen Filmindustrie Arbeit fand, allerdings wurde er aufgrund seines Akzents nur für exotische Rollen engagiert.[4] 1937 emigrierte er weiter in die Vereinigten Staaten und fand, nach schwierigen Jahren in New York, schließlich Arbeit als Drehbuchautor und Schauspieler in Hollywood. Kortner litt stark unter dem erzwungenen Abbruch seiner erfolgreichen Karriere und dem Verlust der deutschen Sprache. Diese bittere Erfahrung prägte wohl auch sein Verhältnis zu seinen Schauspielkollegen nach dem Krieg.[5] Fritz Kortner galt als schwierig – ein Image, das er pflegte: Er war ein Workaholic, der als Regisseur seine Darsteller mit seinem Perfektionismus gequält haben soll und berüchtigt war für seine Wutausbrüche. Dies mag einer der Gründe gewesen sein, wieso er sich entschied, einen Film über Franz Ferdinand zu drehen, einen Choleriker und Außenseiter, wie er selbst einer war.[6] Vielleicht sah er aber auch in Franz Ferdinands enger Beziehung zu seiner Frau Sophie, mit der zusammen er alle Krisen überstand, Parallelen zu seiner eigenen Ehe mit Johanna Hofer. Glaubt man den – freilich mehr Dichtung als Wahrheit enthaltenden – Erinnerungen von Klaus Kinski, der in *Sarajevo* einen der Attentäter spielt, so waren die Dreharbeiten eine Qual. Kortner, so Kinski, habe seine Schauspieler dafür büßen lassen, dass er aus Deutschland vertrieben worden war und dadurch zwölf wertvolle Jahre verloren hatte. Lediglich ihn, Kinski, habe Kortner geschätzt und »taktvoll« behandelt.[7] Luise Ullrich, die Franz Ferdinands Gattin spielt, hatte wie viele ihrer Kollegen Angst vor Kortner. Franz Ferdinand-Darsteller Ewald Balser hingegen lobte die »schöne harmonische Zusammenarbeit« mit dem Regisseur, den er als »witzig, bissig« beschrieb.[8]

Das Drehbuch zu *Sarajevo* schrieb der brillante, aber heute nahezu in Vergessenheit geratene Österreicher Robert Thoeren, ebenfalls Exilant und Verfasser der Vorlage zu *Fanfaren der Liebe* (1951), jener Filmkomödie, die durch Billy Wilders Remake *Some Like it Hot* (1958/59) Weltberühmtheit erlangte. Als rassistisch Verfolgte, die viele Jahre in der Emigration leben mussten, hatten Kortner und Thoeren einen deutlich kritischeren Blick auf Österreich und seine Geschichte, wie *Sarajevo* illustriert. Thoeren taucht im Vorspann allerdings nur als Franz Werner auf – ein Pseudonym, das er nach der Fertigstellung bei der Produktionsfirma durchsetzte, um sich von Kortners Adaption zu distanzieren.[9]

Der Film *Sarajevo*, der die Geschichte der letzten Stunden vor dem Attentat auf das Thronfolgerpaar Franz Ferdinand und Sophie in Bosnien erzählt, wurde von der Wiener Produktionsfirma Mundus zunächst als Koproduktion mit einer jugoslawischen Filmgesellschaft geplant, nach dem Scheitern der Verhandlungen dann aber zur Gänze in Wien gedreht.[10] Im Mittelpunkt des Filmes steht dabei weniger das Attentat als vielmehr Franz Ferdinands und Sophies Liebe füreinander und ihr bis zuletzt vergeblicher Kampf um gesellschaftliche Anerkennung. Der vom Hamburger Europa-Filmverleih für den Vertrieb in der BRD geforderte Untertitel *Um Thron und Liebe*, der eine bessere Vermarktung sicherstellen sollte,[11] trifft den Kern des Films also ziemlich genau.

Die unglückliche Lebensgeschichte des Erzherzogs Franz Ferdinand ist in der Tat ein Drama, das sich kaum besser erfinden ließe. Als der erblich belastete, schwer an Tuberkulose erkrankte Franz Ferdinand nach dem Tod seines Vaters Karl Ludwig 1896 mit 33 Jahren endlich an die lang ersehnte Thronfolgerstelle aufrückte, hielt ihn Kaiser Franz Joseph I. jahrelang von allen Regierungsgeschäften fern. Mehr noch, er untersagte ihm, seine langjährige Geliebte Sophie Gräfin Chotek zu heiraten, da sie, obwohl einem alten böhmischen Adelsgeschlecht entstammend, kein Mitglied einer europäischen Herrscherdynastie war. Erst

nach sechs Jahren, in denen sich das Paar nur selten und heimlich sehen konnte, gab der Kaiser widerstrebend seine Einwilligung zur Heirat, allerdings nur zu einer morganatischen Ehe. Das bedeutet, dass Franz Ferdinand in einer demütigenden Hofzeremonie auf jegliche Thronansprüche für seine Kinder verzichten musste und Sophie verwehrt wurde, an der Seite ihres Mannes an öffentlichen Auftritten oder Empfängen teilzunehmen.[12] Auch nach ihrer Heirat blieben Sophie und Franz Ferdinand Außenseiter in der Wiener Hofgesellschaft.

Wie ein roter Faden zieht sich das äußerst gespannte Verhältnis zwischen Franz Ferdinand und dem Kaiser durch den Film und beeinflusst die Entscheidungen des Thronfolgers. Die dem Film den Namen gebende Stadt Sarajevo fungiert dabei als ein symbolischer Ort. In Sarajevo kulminiert der Konflikt zwischen dem Thronfolgerpaar, das endlich den ihm »von Gottesgnaden« zustehenden Platz einnehmen will, und den Machteliten am Wiener Hof, die das Paar gerne los wären und es ins offene Messer laufen lassen.

Die Handlung des Films setzt 48 Stunden vor dem Attentat in Sarajevo am 28. Juni 1914 ein. Dass es durchaus brisant war, den Besuch des Erzherzogs auf diesen Tag zu legen, war dem in Bosnien-Herzegowina sehr unbeliebten österreichischen Statthalter Oskar Potiorek wohl bewusst. An diesem Vidovdan (Sankt-Veits-Tag) gedachten die Serben ihrer Niederlage gegen die Osmanen in der Schlacht auf dem Amselfeld und der darauf folgenden 500-jährigen osmanischen Besetzung ihres Landes. Der Besuch eines Repräsentanten der habsburgischen Unterdrückermacht an diesem Tag konnte leicht als Verhöhnung interpretiert werden. Dennoch hielten der Statthalter und – wenn man der filmischen Darstellung glauben darf – auch Franz Ferdinand selbst an diesem heiklen Datum fest, um Stärke zu demonstrieren. Stärke gegenüber Serbien und den nach Unabhängigkeit strebenden südslawischen Kräften, aber auch gegenüber dem Kaiser und der Machtelite am Wiener Hof, die Franz Ferdinand weitgehend ablehnend gegenüber stand.

Der Film beginnt mit einer Szene in einem Zugabteil dritter Klasse. Darin sitzen eine dicke Frau in Sonntagsstaat, Bauern in bosnischer Tracht und ein junger Mann im Anzug, der rauchend in einem Buch liest. Der Zug fährt nach Bosnien. Ein Inspekteur in Zivil betritt das Abteil und fragt den Mann (Hubert Hilten) nach seinem Namen: Princip. Student. Der Inspekteur kontrolliert misstrauisch seinen Ausweis und geht wieder. Die dicke Frau im gepunkteten Kleid und Federhut erklärt, geräuschvoll an einer Wurst kauend, den mitreisenden Bäuerinnen: »Das ist wegen morgen. Wegen dem Thronfolger. Da sind's halt vorsichtig, recht ham's.« Eifrig erzählt sie, dass sie morgen Spalier stehen wolle, um die Thronfolgergattin zu sehen. Unter dem zustimmenden Nicken der neben ihr sitzenden Bauersfrau empört sie sich über die ungerechte Behandlung Sophies durch den Wiener Hof und die Tatsache, dass deren Kinder von der Thronfolge ausgeschlossen worden waren: »Ich liesset's mir auch nicht gefallen, dass ich nicht neben ihm sitzen darf bei der Hoftafel. Auch wenn ich nicht ebenbürtig wär', dürfte sich keiner an mir die Stiefel putzen. An mir nicht! Da bleibat ich lieber was ich bin, eine einfache, arme Gräfin!« Und um ihren Standpunkt zu bekräftigen, beißt sie wieder herzhaft in ihre Wurst. Mit dieser komischen kleinen Vignette führt Kortner die drei Hauptprotagonisten ein: einerseits das nicht zuletzt durch ihre tragische Liebe im ganzen Reich berühmte Thronfolgerpaar Franz Ferdinand (Ewald Balser) und Sophie (Luise Ullrich), andererseits den unbekannten Gavrilo Princip (Hubert Hilten), ihren Mörder.

Kurz nach der Inspektion betritt ein älterer, gut gekleideter, dickleibiger Mann mit Monokel (Fritz Eckardt) das Abteil und begrüßt Princip. Es ist der Universitätsprofessor, bei dem Princip früher studiert hat. Er nimmt Princip in sein Erste-Klasse-Abteil

mit, wo sich ein angeregtes Gespräch entwickelt, in dem Princip die Ursachen für die nationalistischen Bestrebungen in Bosnien zu erklären versucht: »Sie können es nicht verwinden, dass die Soldaten ihre Felder zertrampeln; dass die Hälfte der Kinder tuberkulös ist und die Menschen hier nicht lesen und schreiben können, dass aber genug Geld da ist für Soldaten und Polizisten.« Der Professor weist die Verantwortung Österreichs für diesen Zustand zurück und doziert über das Bemühen der österreichischen Regierung, die rückständigen Provinzen zu »zivilisieren«. Die kurze Unterhaltung illustriert, dass es keine gemeinsame Basis zwischen dem gutsituierten Deutsch-Österreicher und dem armen bosnischen Studenten gibt.

Die nächste Szene transportiert die Zuschauer dann mitten ins Geschehen, in den bosnischen Kurort Ilidza, wo das Thronfolgerpaar in einem Palais residiert und am Vorabend zum 28. Juni an einem kleinen Abendempfang zum Abschluss des soeben beendeten Manövers teilnimmt. Wie im Zugabteil ist der Thronfolger zunächst auch hier nur Gesprächsthema, bevor er endlich ins Bild rückt. Dieser Kniff erhöht die Spannung, verweist aber zugleich darauf, wie die Gerüchte und Geschichten über das Thronfolgerpaar im ganzen Reich zirkulieren und die Wirklichkeit überlagern. Zwei Wiener Journalisten, die über die Reise des Thronfolgers nach Bosnien-Herzegowina berichten sollen, sitzen kaffeetrinkend neben einer bosnischen Musikkapelle. Sie überlegen gelangweilt, wie sie ihre mageren Artikel über das ereignislose Manöver aufpeppen könnten. Als Franz Ferdinand zu seiner Rede anhebt, stürzen sie an die Brüstung des Balkons, unter dem die kleine, adelige Festgesellschaft diniert. Eine Rede des Thronfolgers, der für sein cholerisches Verhalten und seine oft unbedachte, scharfe Ausdrucksweise bekannt ist, verspricht Spannung.

Den Blick der Journalisten vom Balkon simulierend präsentiert die Kamera Franz Ferdinand zuerst aus der Vogelperspektive, die nahe legt, dass es sich um ein unbedeutendes Festessen zu Ehren eines letztlich unbedeutenden Mannes handelt. Dann rückt die Kamera näher. Sie zeigt den Erzherzog erst inmitten der Festgesellschaft mit einer Büste des Kaisers im Hintergrund – die Machtverhältnisse im Reich andeutend –, dann in einer Abfolge von Nahaufnahmen, die stets die neben ihm sitzende Gattin einschließen und so den Zusammenhalt des Paares demonstrieren. Alternierend dazu nimmt die Kamera einzelne Mitglieder der erzherzöglichen Entourage ins Visier: Es sind allesamt grauhaarige oder kahlköpfige Männer in fortgeschrittenem Alter, überwiegend hohe Offiziere, außerdem ein hoher katholischer Würdenträger. Leicht zurückgelehnt, teilweise mit verschränkten Armen und dem Anflug eines sarkastischen Lächelns auf den Lippen drückt ihre Haltung Arroganz und Genugtuung darüber aus, dass Franz Ferdinand die Serben und die bosnische Bevölkerung mahnt, ihre nationalistischen Bestrebungen zu bändigen. Das Alter und die Haltung der Männer sind repräsentativ für die Rückwärtsgewandtheit der Monarchie und stehen im krassen Gegensatz zum fanatischen Idealismus der jungen bosnischen Attentäter, die wenig später ins Bild kommen.

Dass die Übereinstimmung zwischen dem Erzherzog und den anderen Bankettgästen lediglich eine punktuelle ist, offenbart bereits die nächste Szene. Noch beim Verlassen des Tisches rügt Franz Ferdinand seine Adjutanten und den Statthalter (Franz Stoss) dafür, dass sie seine Frau bei den Trinksprüchen ignorierten. Auch im fernab von Wien gelegenen Bosnien gelingt es dem Thronfolger offenbar nicht, sich zu behaupten und seine Frau gegen die vom Kaiser befohlene gesellschaftliche Ausgrenzung zu schützen. Dass der Thronfolger trotz seines Titels wenig reale Macht und Einfluss hat, wird wenig später deutlich, als ihn der Statthalter und einige Offiziere an der Treppe zu seinen Gemächern aufhalten. Nachdem Franz Ferdinand seine Frau gebeten hat vorzugehen, informieren sie ihn förmlich darü-

ber, dass keine Truppen zur Sicherung seines Besuches in Sarajevo zur Verfügung stünden. Da sich die Ministerien gegenseitig die Verantwortung für die Sicherung des Besuchs zugeschoben hatten, wurde letztendlich versäumt, eine entsprechende Order an die Truppen vor Ort auszugeben. Franz Ferdinand zeigt sich verärgert ob dieses Schlamassels, beschuldigt den Hof in Wien der Obstruktionspolitik und droht, den Besuch in Sarajevo ausfallen zu lassen. Er verabschiedet sich knapp und steigt die Treppe hinauf.

Baron Rummerskirch (Hans Thimig), der erzherzögliche Marschall, holt den Thronfolger an der Tür zu seinen Gemächern ein. Die halb geöffnete Tür erlaubt einen Blick in das dahinterliegende, reich möblierte Zimmer, an dessen Ende eine Franz-Joseph-Büste auf einer Säule steht, dahinter ein großes Bild des noch jungen

Abb. 1: Das barocke Interieur verweist auf die verwickelten Zustände in Österreich-Ungarn.

Franz Joseph an der Wand (Abb. 1). Der Kaiser ist im Hintergrund stets präsent und scheint Franz Ferdinands Tun genau zu beobachten. Rummerskirch fragt den Thronfolger höflich, ob er tatsächlich den Besuch absagen wolle. Aus dem Saal wehen leise Walzerklänge herauf, und Franz Ferdinand fragt Rummerskirch, ohne auf dessen Frage zu antworten, nach dem Namen des Musikstücks. Dann kommt er selbst darauf: »Wiener Blut«. Die Symbolträchtigkeit des Titels nicht begreifend werden seine sonst so strengen Gesichtszüge weich. Er lächelt und summt ein paar Takte mit, seinen massigen Oberkörper zur Melodie wiegend. Kurz spielt er laut mit dem Gedanken, den Sarajevobesuch abzusagen – ein Kunstgriff, mit dem das Publikum eingeladen wird, über einen anderen Ausgang der Weltgeschichte nachzudenken. Rummerskirch, dem eine solche Entscheidung des Thronfolgers Probleme ersparen könnte, fragt mit hoffnungsfroher Stimme, ob er den Hofzug bereitstellen lassen solle. Franz Ferdinand, noch immer im Zauber der Musik gefangen, erwidert träumend: »Schön wär's schon. Wär vielleicht auch das Vernünftigste.« Doch nach einer kurzen Pause schüttelt er mit einem bedauernden Lächeln den Kopf: »Aber es geht nicht. Schließlich bin ich auf Anordnung seiner Majestät hier und als ihr Vertreter.« Mit diesen Worten wendet er sich ab und tritt in das große Zimmer, das bis jetzt nur durch den Türrahmen sichtbar war.

Die *mise-en-scène* illustriert anschaulich den Konflikt zwischen dem Kaiser, der im Hintergrund lauert, und dem Thronfolger. Alles an Franz Ferdinand ist geradlinig und streng: der enge, schmucklose Uniformrock, der Bürstenhaarschnitt und der Kaiser-Wilhelm-Bart mit hochgezwirbelten Schnurrbartenden unterstreichen seinen kompromisslosen, autoritären Charakter. Im Gegensatz dazu steht das barocke Interieur des Raumes mit seinen bemalten Vasen, schweren Kronleuchtern, Perserteppichen und aufwendig verzierten Bilderrahmen. Das düstere, mit Gegenständen vollgestopfte Zimmer verweist auf den verworrenen Zustand in Österreich-Ungarn. Selbst der bauschige Bart des Kaisers wirkt im Vergleich zu Franz Ferdinands starrem Schnurrbart undurchdringlich. Die Omnipräsenz des Kaisers, der als Büste, Bild, Statue, Kaiserhymne oder Straßenname in nahezu allen Szenen auftaucht, ohne je als Person in Erscheinung zu treten, erzeugt eine erdrückende Atmosphäre, die auf Franz Ferdinand lastet. Verstärkt wird dieser Eindruck durch

die langen, kaum von Schnitten unterbrochenen Kameraeinstellungen. Sie verleihen dem Film eine Langsamkeit, die den gelähmten Zustand der Monarchie reflektiert.

Während Franz Ferdinand mit Baron Rummerskirch den Sarajevobesuch bespricht, findet Sophie, die sich in ihrem Schlafzimmer umzieht, unter ihren Briefen einen zerknitterten Zettel, auf den jemand mit krakeliger Schrift *Ujedinjenje ili Smrt* (Vereinigung oder Tod), den Namen des serbischen Geheimbundes *Die Schwarze Hand* geschrieben hat. Sophie fragt ihre Kammerfrau, die etwas serbisch spricht, nach der Bedeutung der Worte und erfasst deren Tragweite sofort. Die erfundene Szene erhöht das Spannungsmoment, indem sie die Gefahr, in der das Paar schwebt – verdeutlicht durch den Totenkopf, der auf den Zettel gemalt ist –, vor Augen führt. Gleichzeitig legt die Szene den Schluss nahe, dass sich das Thronfolgerpaar der Gefahr eines Attentates vollkommen bewusst war. Beunruhigt, aber zugleich klug und praktisch denkend, schickt Sophie den Stabsoffizier Marizzi nach Sarajevo mit dem Auftrag, sich vor Ort ein Bild von der Situation zu machen. Ihrem Mann gegenüber wird sie ihre Angst wenig später nur vorsichtig andeuten und erwähnen, dass der 28. Juni schon einmal ein schwarzer Tag für sie war. An eben diesem Datum hatte Franz Ferdinand den Thronverzicht seiner Kinder erklären müssen. Beide verheimlichen aber voreinander das Ausmaß ihrer Sorge, um den anderen nicht allzu sehr zu beunruhigen.

Als Franz Ferdinand nach dem Gespräch mit Rummerskirch in sein Gemach tritt und der alte, weißhaarige Diener die Tür hinter ihm schließt, ändert sich die Stimmung schlagartig. Die Walzerklänge sind verstummt. Franz Ferdinand führt seine Hand an die Stirn, die zu schmerzen scheint, und geht dann langsam, seine Uniformjacke aufknöpfend, durch den Raum auf die Kamera zu. Plötzlich einsetzende, drohende Streicherklänge in Moll, die dem Beginn von Mozarts *Arie der Königin der Nacht* ähneln, unterstreichen die schicksalsschwere Bedeutung des Momentes: Mit dem Schließen der Tür hat der Thronfolger alle anderen Optionen ausgeschlagen und somit, so weiß zumindest das Publikum, sein Todesurteil besiegelt. Nachdenklich, unter anschwellender Musik, richtet Franz Ferdinand seinen Blick auf die links neben ihm stehende Büste des Kaisers – ein Blick, der deutlich einen Vorwurf in sich

Abb. 2: Gespannte Verhältnisse zwischen Franz Ferdinand und dem allgegenwärtigen Kaiser

trägt (Abb. 2). Doch die Augen des marmornen Kaiserkopfes blicken starr geradeaus und ignorieren den Betrachter. Mit müdem Gesichtsausdruck wendet sich Franz Ferdinand ab und setzt sich auf das Sofa, dem Publikum den Rücken zukehrend.

Die Szenen im Zug und in der erzherzöglichen Residenz bereiten das Tableau, vor dessen Hintergrund sich das Drama abspielen wird. Sie entwerfen zwei Spannungsebenen, die sich immer stärker vermischen und schließlich im Attentat kulminieren werden. *Sarajevo* zieht eine Parallele zwischen der angespannten Lage in Österreich-Ungarn sowie der starren Haltung der Krone gegenüber den nationalen Unabhängigkeitsbestrebungen der Slawen auf der einen Seite und dem schwierigen Verhältnis zwischen Kaiser Franz Joseph und seinem Neffen Franz Ferdinand auf der anderen Seite. Der Erzherzog, so die filmische Interpretation, kam nie über die erlittenen Kränkungen hinweg, die ihm der Kaiser und die Wiener Gesellschaft

zufügten. Immer wieder kommen Franz Ferdinand und Sophie darauf zu sprechen und erinnern sich gegenseitig an gemeinsam durchlebte Demütigungen. Auf diese Weise unterstreicht Kortner die innige Verbundenheit des Paares (Abb. 3) und vergrößert zugleich die Kluft zwischen dem Thronfolgerpaar und dem Wiener Hof, so dass die Ermordung der beiden beinahe als folgerichtiger Schlusspunkt einer jahrelangen Ausgrenzungsstrategie erscheint. Die Attentäter wirken, trotz Kortners offenkundiger Sympathien für ihr politisches Anliegen, wie unfreiwillige Handlanger des Wiener Machtzentrums.

Abb. 3: Eine innige Liebe verbindet Franz Ferdinand mit seiner Frau Sophie.

Als Mann und als zukünftiger Regent leidet Franz Ferdinand stärker an den Verletzungen als seine Frau. Kopfschmerzen zwingen den Erzherzog wiederholt, sich hinzusetzen oder hinzulegen, um auszuruhen. Damit unterstreicht der Film die Schwäche des Thronfolgers: Obwohl äußerlich ein stattlicher Mann, der in seinem Auftreten das traditionelle Ideal des harten, disziplinierten Mannes verkörpert, ist er doch ohne wirkliche Macht (Abb. 4). Der Kaiser speist ihn mit letztlich einflusslosen Posten ab und hält ihn vom Regierungsgeschäft fern, und auch in der Familie ist er vollkommen von seiner Frau abhängig. Er wird als liebevoller Vater und zärtlicher Ehemann dargestellt, der seine Ehefrau zu beschützen sucht, aber letztlich der Schwächere von beiden ist. Gegenüber seiner Umgebung verhält sich Franz Ferdinand mal aufbrausend und herrisch, dann wieder milde oder wehleidig. Seine Wutausbrüche sind ein – letztlich nutz- und ergebnisloses – Aufbäumen gegen die Normen, die ihm aufgezwungen werden. Der echte Franz Ferdinand galt seinen Zeitgenossen als aufbrausend, autoritär, überempfindlich und machtbesessen und hatte (schon) zu Lebzeiten wenig Bewunderer. Seine Jagdleidenschaft – er soll im Laufe seines Lebens über 270.000 Tiere erlegt haben – interpretierten manche als Ausdruck seines gewalttätigen Charakters.[13] Kortners positive Charakterisierung, zu der die Wahl des Burgschauspielers Ewald Balser, der oft »große Männer« wie Rembrandt, Beethoven oder Sauerbruch verkörperte, das ihre beitrug, widersprach somit deutlich dem weitverbreiteten Negativbild des (vorletzten) österreichischen Thronfolgers. Balser interpretierte ihn als einen gequälten Mann, der hin- und hergerissen ist zwischen dem stolzen Bewusstsein, künftiger Kaiser von Österreich zu sein, und der Frustration über die eigene Machtlosigkeit. Doch Franz Ferdinand ist im Film nicht nur das Opfer von Intrigen und äußeren Ansprüchen, er ist auch das Opfer seiner selbst: Er kann seinen

Abb. 4: Männlichkeit in der Krise: Franz Ferdinands Migräneattacken zwingen ihn in eine liegende Haltung.

unbedingten Herrschaftsanspruch, den er von seinem Stand und »Blut« ableitet, seine Bewunderung für alles Militaristische und seinen Hang zur Strenge nicht ablegen. Franz Ferdinand verkörpert ein veraltetes Männlichkeitsmodell, das dem Untergang geweiht ist, weil es, wie die Monarchie selbst, unfähig ist zur Reform.

Parallel zu den Ereignissen in der Residenz des Thronfolgerpaars in Ilidza am Vorabend des Attentats montierte Kortner Szenen, die dem Publikum die Stimmung im Reich und Gefühlslagen der Bevölkerung näherbringen sollen. So sehen wir etwa die beiden Chauffeure der erzherzoglichen Wagen (Josef Meinrad und Hugo Gottschlich), die ihren Feierabend in einem bosnischen Gasthausgarten verbringen und sich von anderen Gästen gerne über das Thronfolgerpaar ausfragen lassen. Der Charmante, Zugänglichere der beiden plaudert bereitwillig über Franz Ferdinand, der es nicht erwarten könne, dass »der Alte« endlich abtrete. Dass es sich hierbei um eine höchst vertrauliche Informationen handle, bekräftigt er mit einem abschließenden: »Aber, ich red nix, ich sag nix, Sie wissen, ein Vertrauensposten.« Animiert von der Auskunftsbereitschaft der beiden fragt ein Gast den anderen Chauffeur nach dessen Einschätzung der Lage und fügt hinzu, dass die Menschen von einem drohenden Krieg sprächen. Der Angesprochene, mit der Lässigkeit eines Mannes, der sich seiner Position bewusst ist, streicht lächelnd über seinen Schnurrbart und belehrt den Neugierigen: »Bei uns in der Monarchie gibt es überhaupt keine Lage. Das ist der Sinn der Monarchie!« Nachdem er sich mit einem misstrauischen Blick versichert hat, dass der Fragende kein Monarchiegegner ist, fährt er fort – durch das allseitige Interesse an seiner Meinung angespornt –, im Wiener Dialekt zu dozieren: »Unsere Monarchie ist keine gewöhnliche, wo die gleichen Leute beianand san. Ich meine, es gibt so viel Andersgläubige: die Polen, die Ungarn, die Tschechen. Und a jeder wüll dos, was er nett kriagt. Denn würde er das kriegen, dann hätt ma' jo goar ka Monarchie! Und das ist das, was wir alle woll'n!« Die These dieses fiktiven Untertanen, dass das Habsburgerreich Bestand habe, obwohl (oder weil?) keiner von ihnen bekomme, was er wolle, ist ebenso als ironischer Seitenhieb zu verstehen wie die Bezeichnung der nach nationaler Unabhängigkeit strebenden Bevölkerungsgruppen als »Andersgläubige«, (also nicht dem »richtigen« Glauben Anhängende). Die Monarchie wäre demnach mehr eine Glaubenssache, ein Wunschprodukt, als ein reales Staatengebilde – und dementsprechend schwach verankert. Von seiner eigenen Rede mit plötzlich aufkeimendem Patriotismus erfüllt, fängt der Chauffeur Streit mit dem serbischen Kellner an. Sein Chauffeurskollege beschwichtigt ihn, indem er, im Hintergrund die plötzlich einsetzenden Klänge des *Radetzkymarsches*, die Zugehörigkeit aller Anwesenden zu Österreich beschwört.

Die vom Chauffeur beschworene Einheit Österreichs ist jedoch eine Illusion, wie die nächste Szene, die in einer spartanisch eingerichteten Dachkammer spielt, sogleich deutlich macht. Hier treffen nämlich die vier Attentäter ihre letzten Vorbereitungen, besprechen den Ablauf des Attentats und bekommen von ihrem Anführer Ilic (Wolfgang Lier) die Waffen sowie Zyankalikapseln ausgehändigt, die sie vor einer möglichen Festnahme schlucken sollen, um nicht lebend in die Hände der Polizei zu fallen. Eindrücklich wird die schwankende Stimmung der jungen Männer inszeniert: Ihre beinahe hysterische Aufgeregtheit über die Aussicht, als Helden in die Geschichte einzugehen, wechselt mit plötzlichen Angstattacken und dem vagen Bewusstsein, bald zu sterben. Lediglich Ilic, der Älteste, behält einen klaren Kopf und mahnt seine Freunde zu Vorsicht. Er befürchtet, dass die jungen Männer aufgrund ihrer labilen Gefühlslage und der starken Bindung zu Familie oder Freundin in Panik geraten und damit den gesamten Attentatsplan zum Scheitern bringen könnten. Er bietet ihnen deshalb an, auszusteigen und an ihrer Statt die Bombe

zu werfen – ein Vorschlag, der zumindest den jüngsten Attentäter, der sich um seine kranke Mutter sorgt, in Versuchung bringt, sich gegen die Teilnahme zu entscheiden. Doch wie auch der Thronfolger verfolgen die Attentäter stur ihren Weg, zaudernd zwar, aber vorangetrieben aus einer Mischung von Pflichtgefühl ihrem Volk gegenüber, Hass auf die habsburgischen Besatzer und männlichem Ehrgefühl, das keinen Rückzieher erlaubt.

Die letzte Szene dieser ereignisreichen Nacht spielt in den barocken Gemächern eines Ministers (Hans Olden) in Wien. Er spinnt mit seinem Untergebenen Pokorny (Erik Frey) eine Intrige, die vor allem der Absicherung der eigenen Position dient und das Schicksal des Thronfolgerpaares endgültig besiegelt. Der in einen seidenen Morgenmantel gekleidete Minister überlegt, wie er sich der Verantwortung für ein möglicherweise stattfindendes Attentat entziehen könne, ohne dass ihm später Tatenlosigkeit vorgeworfen werde. Der Vorschlag des gewieften Pokorny – »man müsste etwas tun, ohne dass etwas geschieht« – überzeugt den Minister. Er lässt sofort eine eilige Depesche an den Thronfolger absetzen, in der er auf eine angebliche Warnung des serbischen Gesandten verweist. Dieser rate Franz Ferdinand dringend von einem Besuch in Sarajevo ab. Das Wiener Kalkül, dass der Thronfolger eine solche Warnung als Bevormundung verstehen und brüsk zurückweisen wird, geht auf: Der Erzherzog, den die Botschaft während des morgendlichen Gottesdienstes erreicht, erbost sich über die Anmaßung der serbischen Regierung und beharrt auf dem Besuch in Sarajevo.

Vom Jubel der Bevölkerung und einer Marschmelodien intonierenden Musikkapelle in zuversichtliche Stimmung versetzt, fahren Sophie und Franz Ferdinand am nächsten Morgen im offenen Wagen ins zwanzig Kilometer entfernte Sarajevo. Dort sitzt währenddessen der Polizeichef Radic (Karl Skraup) in seinem stickigen Amtszimmer und gerät angesichts seiner Aufgabe, für die Sicherung des Thronfolgerpaares zu sorgen, ins Schwitzen. An Spitzeln und Denunzianten, so veranschaulicht die Szene, mangelt es in Bosnien-Herzegowina nicht – ein kleiner ironischer Kommentar zum verklärten Monarchiebild der Zeit. Der kleine Radic mit seiner leicht krächzenden Stimme, der immer wieder einen Seufzer der Verzweiflung ausstößt, fühlt sich von der Aufgabe, nationalistische Umtriebe zu unterbinden und potentielle Attentäter unschädlich zu machen, hoffnungslos überfordert.

Sarajevo entwirft ein facettenreiches Bild einer Gesellschaft, in der alle ihre eigenen Interessen verfolgen und dabei das große Ganze aus dem Blick verlieren: Die Attentäter wollen ihr Leben für eine vage definierte nationale Freiheit opfern, der Thronfolger will sich behaupten, die Beamten wollen ihre Karrieren nicht beschädigen, und die Journalisten wollen einfach nur eine gute Story. Die konkurrierenden Interessenlagen der Beteiligten sind ein Spiegelbild der nationalen Interessen, welche die Vielvölkermonarchie zu zerreißen drohen.

Wie auf Schienen bewegen sich die Attentäter und ihre Opfer ihrem Schicksal entgegen. Der fröhlichen Jahrmarktatmosphäre in den Straßen von Sarajevo setzt Kortner den Abschied Cabrinovics (Klaus Kinski) von seiner nichtsahnenden Geliebten Nadja (Erika Remberg) und die Allgegenwart der Polizeispitzel entgegen, die den Attentätern dicht auf den Fersen sind. Da erfolgt über-

Abb. 5: Beim ersten Attentatsversuch bleibt der Thronfolger verschont.

raschend das erste – missglückende – Attentat durch eine Bombe, die den Thronfolger verschont, aber den zweiten Wagen trifft und Panik unter der Bevölkerung auslöst (Abb. 5).

Während alle Attentäter bis auf Princip gefasst und brutal misshandelt werden (die Zyankalikapseln versagen ihre Wirkung), erreicht der Automobilkonvoi des Thronfolgers unter den zynisch anmutenden Klängen von *Oh, du mein Österreich* das Rathaus, wo Franz Ferdinand und Sophie von einer nichtsahnenden Delegation der Stadthonoratioren erwartet werden. Brüsk wehrt Franz Ferdinand, vom Attentatsversuch mehr erzürnt als verängstigt, alle Ehrerweise ab und gelobt in einer kurzen Rede strengstes Durchgreifen gegen die Feinde der Monarchie. Sophie, »die Freundin der Unterdrückten«, wie Franz Ferdinand sie manchmal liebevoll belächelt, ist bekümmert ob seiner scharfen, gegen die Serben gerichteten Töne. Sie versucht Normalität wiederherzustellen und besucht eine ihr zu Ehren im Rathaus veranstaltete Kunsthandwerksausstellung, während sich ihr Mann mit seinem Stab zur Besprechung der Lage zurückzieht. Dann lässt sie sich heimlich zu den drei verhafteten Attentätern führen, die im Keller des Rathauses festgehalten werden – eine frei erfundene Szene, die offensichtlich die verfahrene Situation der Monarchie und die Unversöhnlichkeit der Standpunkte illustrieren soll: In mütterlichem Ton versucht Sophie, den Attentätern, deren Gesichter von den Misshandlungen geschwollen und mit Blut verschmiert sind, die liberale Nationalitätenpolitik ihres Mannes auseinanderzusetzen und sie zu bewegen, ihre Komplizen preiszugeben, um weiteres Blutvergießen zu verhindern (Abb. 6). Die drei in Eisenfesseln gelegten Attentäter schmettern ihre Argumente jedoch hochfahrend ab. Als die Menschen vor dem Rathaus die Kaiserhymne anstimmen, nehmen sie die Melodie auf und brüllen der schockierten Sophie entgegen: »Gott vernichte euren Kaiser, euer Volk und euer Land!« Doch die überzogen deklamierten Reden der Attentäter über den Kampf für die Freiheit wirken theatralisch und lassen so ihren Nationalismus hohl und phrasenhaft erscheinen. Ihr Fanatismus, so deutet diese Szene an, ist genauso menschenverachtend wie die von ihnen kritisierte Unterdrückung durch die Habsburger Krone. Freilich war dies nicht die Leseart der zeitgenössischen Kritiker, die sich über die Einfügung dieser fiktiven Szene echauffierten, ohne sich die Mühe zu machen, deren Aussage zu analysieren. Sie waren sich, unabhängig von ihrer politischen Ausrichtung, alle einig in der strikten Ablehnung der »erdichteten«,[14] »reichlich kühn konzipierten«,[15] ja »in jeder Beziehung misslungenen Szene«,[16] in der Sophie die verhafteten Attentäter besucht. Eine »vollkommen unhistorische, eine geradezu peinliche Szene«,[17] schimpfte Arnolt Bronnen in der linken Boulevardzeitung *Der Abend*.

Der letzte Akt des Dramas beginnt mit einem Wutausbruch des Erzherzogs, als er hört, dass sich seine Frau weigert, allein nach Wien zurückzukehren. Doch nachdem sie ihn sanft an gemeinsam durchstandene Krisen erinnert hat, ist die innige Vertrautheit der beiden Liebenden rasch wieder hergestellt. So entscheidet Franz Ferdinand, dass sie zusammen ins Spital fahren, um dort den beim ersten Attentatsversuch verwundeten Offizier Marizzi zu besuchen. Auf dem Weg dorthin nimmt jedoch der Chauffeur des erzherzöglichen Wagens irrtümlich

Abb. 6: Die verhafteten Attentäter weisen Sophies Vermittlungsversuche stolz ab.

die falsche Abzweigung und muss langsam ein Stück zurückfahren. Princip, der einzige Attentäter, der noch nicht gefasst wurde, erhält so die schon verloren geglaubte Chance, das Attentat auszuführen. Aus einer Menschenmenge am Straßenrand schießt er zuerst auf den im offenen Wagen sitzenden

Abb. 7: Der letzte Attentäter, Gavrilo Princip, schießt auf den vorbeifahrenden Thronfolger.

Abb. 8: Entsetzen spiegelt sich in den Augen der Passanten.

Abb. 9: Doch die Getroffenen sind sich nicht sofort bewusst, dass sie angeschossen wurden.

Franz Ferdinand, der sich erschrocken an den Hals fasst. Noch ehe der Thronfolger sich bewusst wird, dass er angeschossen ist, drückt Princip ein weiteres Mal ab und trifft Sophie, die wortlos nach vorne sinkt. Großaufnahmen einzelner Gesichter von am Straßenrand stehenden Menschen, die aufgerissene Augen und wortloses Aufschreien zeigen, illustrieren das Entsetzen über das eben Geschehene (Abb. 7–9).

Doch weder die Angeschossenen selbst noch deren Begleiter scheinen den Ernst der Lage zu erfassen: Sophie, die von der Kugel getroffen nach vorne gestürzt ist und sich mit Hilfe des auf der gegenüberliegenden Bank sitzenden Statthalters Potiorek langsam wieder aufrichtet, sagt mit schwacher Stimme: »Lass'ns nur. Fahren Sie doch weiter.« Neben ihr starrt der benommene Erzherzog sichtlich schockiert auf seinen blutbefleckten weißen Handschuh. Ungeduldig befielt Potiorek dem nervösen Chauffeur weiterzufahren und fügt nachdenklich hinzu: »Man müsste einen Doktor … oder …«. Die offensichtliche Ratlosigkeit des begleitenden Stabes und dessen Unfähigkeit, adäquat zu handeln, illustrieren einmal mehr die Unbeweglichkeit der k. u. k. Monarchie. Während der Chauffeur in quälend langsamem Tempo das Automobil mit dem im Sterben liegenden Thronfolgerpaar durch die dichte Menge Richtung Statthalterei lenkt, schleppen Polizisten den blutig zusammengeschlagenen Princip aus einem dunklen Hauseingang ins Sonnenlicht, wo Princip, an eine gekalkte Wand gelehnt, die Worte »Vereinigung oder Tod« herauspresst.

Als der Konvoi endlich unter dröhnendem Geläute der Kirchenglocken in den Hof der Statthalterei eingefahren ist, stirbt das Paar leise unter den Augen der umstehenden, tatenlos zusehenden und etwas betreten aussehenden Offiziere und Chauffeure (Abb. 10–12). Auch im Sterben erfährt das Thronfolgerpaar nicht jene Aufmerksamkeit, die es sich zu Lebzeiten immer ersehnt hatte. So ist es auch nicht eigentlich der Tod von Franz Ferdinand und Sophie, der das

Abb. 10: Leise sterben Sophie und Franz Ferdinand in ihrer Kutsche.

Abb. 11: Der unmittelbar nach dem Attentat verhaftete Princip wird von Polizisten misshandelt.

Abb. 12: Tatenlos und etwas betreten sehen die begleitenden Offiziere und die Chauffeure dem Sterben des Paares zu.

Kinopublikum erschüttert, sondern vielmehr das Wissen um die Tragweite dieses Todes. Mit getragener Stimme spricht eine Stimme aus dem Off über das Bild des toten Paares in der Kutsche die Worte: »Pistolenschüsse wurden heute gefeuert, Kanonen werden morgen antworten, werden die friedlose Welt für lange nicht zur Ruhe kommen lassen. Die Glocken hier, sie läuten Angst und Tod ein. Gott sei uns gnädig.« Österreich-Ungarns Fahne sinkt auf Halbmast und aus den Fenstern des Rathauses stürzen die schwarzen Bahnen des Todes.

Die Kritiker waren gespalten. Durchweg großes Lob gab es für die Darsteller und für Regisseur Kortner, der aus sämtlichen Schauspielern, auch denen in kleinen Nebenrollen, das Beste herausgeholt habe.[18] Kortner war es in der Tat gelungen, die Schauspieler ihren gängigen Schablonen zu entreißen und mit ihnen die dunklere Seite der österreichischen Seele, die im Nachkriegsfilm kaum Platz fand, ans Licht zu bringen. Der hochgewachsene, aristokratische, in den österreichischen Nachkriegskomödien oft leicht vertrottelt agierende Hans Olden etwa zeigt sich in *Sarajevo* als selbstgerechter, hinterhältiger Karrierist. Burgschauspieler Josef Meinrad, der im Nachkriegskino als Priester Heimatfilmen moralisches Gewicht verlieh, wird als Chauffeur in Sarajevo zum schnoddrigen Wiener Hallodri, der seine Lässigkeit zur Schau trägt. Sein zur Seite gewendeter leiser Fluch »halt die Gosch'n« ist so untypisch für Meinrad, dass man fast erschrickt.

Die Kritiker drückten Kortner ihre Dankbarkeit dafür aus, dass er »nicht die gewohnte Geschichtsverkitschung« betrieben habe,[19] und zollten ihm Anerkennung für die dichte Atmosphäre, Kameraführung und Dramaturgie des Films.[20] Ebenso regelmäßig wurde hingegen der Vorwurf laut, der Film stelle die komplizierten Verhältnisse in der Monarchie allzu vereinfacht dar, vor allem in Bezug auf den Nationalitätenkonflikt, in der – freilich unausgesprochen – auch Kritik an Kortners unverkennbaren Sympathien für die bosnisch-serbischen Attentäter mitschwang. In Kortners Interpretation hat die k. u. k. Monarchie durch ihre autoritäre Politik und absolute Reformunwilligkeit den Nationalitätenstreit selbst er-

zeugt – und deren Ausgang heraufbeschworen. Doch auch der nationale Fanatismus der Attentäter wirkt in *Sarajevo* letztlich hohl und sinnlos.

Kortners Drama beschwört keineswegs eine Unausweichlichkeit der historischen Geschehnisse. Vielmehr macht der Film deutlich, dass das Habsburgerreich seinen eigenen Untergang betrieb, weil es sich unfähig zeigte zur Reform. *Sarajevo* zeichnet ein düsteres Bild der österreichisch-ungarischen Monarchie, deren Zusammenbruch mithin folgerichtig und notwendig war. Allein schon mit dieser Interpretation steht *Sarajevo* im grellen Gegensatz zur Darstellung der k. u.k Monarchie im österreichischen Nachkriegsfilm.

Anmerkungen

Die Abbildungen sind dem Film entnommen. Sollten geltende Rechte nicht berücksichtigt sein, bitten wir um Nachricht an die Redaktion.

1 Nachdem die jugoslawischen Behörden der österreichischen Produktionsfirma keine Erlaubnis gaben, in Jugoslawien zu filmen, wurde der gesamte Film in Wien gedreht. »Sarajewo. Die Tat der schwarzen Hand.« *Der Spiegel*, Nr. 28, 1955, 40.

2 *Sarajevo*, Österreich 1955. Wiener Mundus-Film. Produzent: Alfred Stöger. Regie: Fritz Kortner. Drehbuch: Robert T. Thoeren. Kamera: Heinz Hölscher. Schnitt: Friederike Wieder. Musik: Winfried Zillig. Dauer: 100 Minuten.

3 Fritz Kortner, Aller Tage Abend, Berlin 2005 (1959), S. 347.

4 Vgl. Tim Bergfelder, Giants, Sultans, and other Strangers: Fritz Kortner in British Cinema, 1934–37, in: Journal of British Film and Television, 10 (2013) 4, S. 683–708.

5 Vgl. Kortner, Aller Tage Abend, S. 352.

6 Kortner selbst verliert in seiner 1959 erschienen Autobiographie *Aller Tage Abend* kein Wort über den Film *Sarajevo*.

7 Vgl. Klaus Kinski, Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund. Erinnerungen, 16. Aufl. München 1987, S. 184.

8 Ewald Balser zitiert nach: Ursula Cerha, Ewald Balser (1898–1978): Theater, das berührt, verführt und verändert, Wien 2004, S. 246 f.

9 Neu in Deutschland, in: Der Spiegel, Nr. 44, 1955, S. 39.

10 Sarajewo. Die Tat der schwarzen Hand, in: Der Spiegel, Nr. 28, 1955, S. 40.

11 Ebd., S. 42.

12 Ludwig Winders 1937 im Exil erschienene und vor kurzem neuaufgelegte, gründlich recherchierte Biographie Franz Ferdinands präsentiert eine hervorragende Analyse von dessen Leben und Charakter. Ludwig Winder, Der Thronfolger, Wien 2014.

13 Winder, Der Thronfolger, S. 192.

14 Um Thron und Liebe, in: Das Kleine Volksblatt, 19.10.1955.

15 Problematischer ›Sarajevo‹-Film, in: Wiener Zeitung, 21.10.1955.

16 Filmspiegel: Sarajewo, in: Volksstimme, 22.10.1950.

17 Arnolt Bronnen, Zu Kortners ›Sarajevo‹-Film: Betragen: 1, Geschichte: 5, in: Der Abend, 20.10.1955.

18 Hellmut Andios, Des Vierten Schüsse waren tödlich, Bild-Telegraf, 18.10.1955; Arnolt Bronnen, Zu Kortners ›Sarajevo‹-Film: Betragen: 1, Geschichte: 5, Der Abend, 20.10.1955.

19 Filmspiegel: Sarajewo, Volksstimme, 22.10.1950.

20 Um Thron und Liebe, Das Kleine Volksblatt, 19.10.1955.