



## DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

### **Gegenwart der Zukunft von Gestern**

Der Versuch einer Geschichte des Science-Fiction-Filmes in Österreich

Verfasserin

Caroline Wimmer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 295

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Gewählte Fächer statt 2.Studienrichtung

Betreuer:

Dr. Norbert P. Feldinger



*Das Auge der Kamera zeigt uns diese außergewöhnliche Sache: die von  
Bewußtsein desinfizierte Welt.*

(Nicola Chiromonte)



## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, sowie unter ausschließlicher Verwendung der von mir angegebenen Quellen und Hilfsmitteln. Wörtlich oder inhaltlich übernommene Stellen anderer Autoren sind als solche gekennzeichnet.

Wien, am 7.8.09

Caroline Wimmer



## **Danksagung**

Ich möchte meinen Eltern auf diesem Wege herzlich für die Unterstützung in sämtlichen Belangen danken.

An Oli, Lisi und Filip ist ebenfalls ein besonderer Dank auszusprechen. Ihr wart eine tatkräftige Erweiterung meiner Sinne und Fähigkeiten und ein Ruhepol in all der Hektik. Danke auch an Kristl für die zahlreichen Zigarettenpausen zur Ablenkung.

Herzlichen Dank möchte weiters meinem Diplombetreuer Dr. Feldinger Norbert aussprechen, der mir in unklaren Momenten immer sofort zur Verfügung stand.

Zu guter Letzt sei an dieser Stelle auch Herrn Mag. Ballhausen für seine hilfreiche Kooperation gedankt.



# Inhaltsverzeichnis

<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>13</b>
<b>1. DER SCIENCE-FICTION-FILM: EIN SEISMOGRAPH DER GESELLSCHAFT</b> .....	<b>17</b>
1.1. THEORETISCHE ANSÄTZE .....	17
1.2. DEFINITIONEN UND FUNKTIONEN DES SCIENCE-FICTION-FILMS.....	18
<b>2. DIE ANFÄNGE DES SCIENCE-FICTION-FILMS</b> .....	<b>24</b>
2.1. DER ERSTE WELTKRIEG UND DAS FANTASTISCHE KINO .....	24
2.2. ENTWICKLUNG DES GENRES.....	28
<b>3. FILME</b> .....	<b>32</b>
3.1. ORLACS HÄNDE.....	32
3.1.1. Inhalt.....	32
3.1.2. Formen der Inszenierung.....	33
3.1.3. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts: Hysterie und Massenverkrüppelung.....	36
3.1.4. Opfer der Moderne .....	38
3.1.5. Stilistische Darstellungsform.....	44
3.2. DIE STADT OHNE JUDEN .....	45
3.2.1. Inhalt.....	45
3.2.2. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts: Der Rest ist Österreich.....	46
3.2.3. Wien und die Flüchtlinge .....	47
3.2.4. Wiener Politik.....	50
3.2.5. Ideen zur Ausweisung.....	54
3.2.6. Abänderungen im Film DIE STADT OHNE JUDEN .....	56
3.2.7. Die Verfilmung.....	61
3.2.8. Social Fiction .....	64
3.3. DIE VOM 17ER HAUS .....	64
3.3.1. Inhalt.....	64
3.3.2. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts: Wien und die Überbevölkerung.....	65
3.3.3. Entwicklungen des Roten Wiens.....	66
3.3.4. Die Fest- und Feiertagskultur der Sozialdemokraten.....	72
3.3.5. Ästhetisierung der Verwaltung – Das alte sterbende Wien gegen die neue Zeit.....	76
3.3.6. Utopie.....	83
3.4. 1. APRIL 2000 .....	86
3.4.1. Inhalt.....	86
3.4.2. Tendenzen der fünfziger Jahre .....	87
3.4.3. Ein Staat inszeniert Erinnerung: Der Auftrag .....	88
3.4.4. Entstehung des Österreich-Film.....	89

3.4.5. Konzept des Films.....	92
3.4.6. Utopie.....	97
<b>3.5. SONNE HALT!</b> .....	<b>104</b>
3.5.1. Inhalt.....	104
3.5.2. Entwicklungen der Avantgarde: ein Rütteln am Schlaf der Welt.....	105
3.5.3. Die Entwicklung des Avantgardefilms in Österreich.....	107
3.5.4. Der Avantgardefilm: von Narration zu Abstraktion .....	110
3.5.5. Radax und der Art Club.....	111
3.5.6. Der Einfluss Konrad Bayers.....	114
3.5.7. Radax und das Mosaik.....	116
3.5.8. Explosionen und Rebellion - Manierismus und Polyvalenz .....	119
3.5.9. Wettrüsten des Kalten Krieges .....	126
<b>3.6. UNSICHTBARE GEGNER</b> .....	<b>132</b>
3.6.1. Inhalt.....	133
3.6.2. Folgen der Avantgarde.....	133
3.6.3. Export und der Wiener Aktionismus .....	136
3.6.3.1. Medialer Aktionismus .....	137
3.6.3.2. Feministischer Aktionismus .....	140
3.6.4. Frauen und Kunst.....	141
3.6.5. Filmanalyse .....	142
3.6.6. Auswirkungen .....	150
3.6.7. Fiktiver Gehalt.....	153
<b>4. RESÜMEE UND AUSBLICK</b> .....	<b>156</b>
<b>5. LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>164</b>
5.1. BIBLIOGRAPHIE .....	164
5.2. FILMOGRAPHIE .....	174
<b>6. ANHANG</b> .....	<b>176</b>

## Abbildungsverzeichnis

*Abbildung 1-2: Screenshots aus Robert Wienes ORLACS HÄNDE (Ö 1924)*

*Abbildung 3: Hoffmann-Holter (2000), S. 324*

*Abbildung 4: Screenshots aus Robert Wienes ORLACS HÄNDE (Ö 1924)*

*Abbildung 5-7: Screenshots aus Artur Bergers DIE VOM 17ER HAUS (Ö 1932)*

*Abbildung 8-12: Screenshots aus Wolfgang Liebeneiners 1. APRIL 2000 (Ö 1952)*

*Abbildung 13-17: Screenshots aus Ferry Radax' SONNE HALT! (Ö 1962)*

*Abbildung 18-22: Screenshots aus Valie Exports UNSICHTBARE GEGNER (Ö 1977)*

Abbildung 1: Nach dem Zugangsglück: Bilder der Zerstörung.....	34
Abbildung 2: Orlac als Untoter .....	45
Abbildung 3: Flüchtlinge vor der Suppen- und Teeküche .....	49
Abbildung 4: Rat Bernart fühlt sich von Davidsternen bedrängt .....	63
Abbildung 5: Der neue Gemeindebau erfreut die Wiener .....	78
Abbildung 6: Die Sozialdemokraten feiern.....	81
Abbildung 7: Die trinkfreudige Heimwehr .....	82
Abbildung 8: Die aufwendig inszenierte Doppelhochzeit im Stephansdom .....	95
Abbildung 9: Die Globalunion ist gelandet.....	98
Abbildung 10: Wiener Mädeln besiegen die Globalpolizisten mit eigenen Waffen.....	99
Abbildung 11: Der Safe der Regierung wird vom Globalpolizisten durchlasert .....	102
Abbildung 12: Die Weltpräsidentin erhält eine Nachricht .....	103
Abbildung 13: Im OFF ertönt das Schlaflied .....	121
Abbildung 14: Der Dandy schießt die Sonne ab .....	123
Abbildung 15: Über den erstaunten Augen des Dandys stürzt die Sonne ab.....	126
Abbildung 16: Solarisierung des Materials als Veranschaulichung der Apokalypse und scheinbare Folgen .....	126
Abbildung 17: Surrealistische Kulisse in Monterosso al Mare .....	128
Abbildung 18: Die Ikonographie der Frau von heute (1977).....	144

Abbildung 19: Anna fixiert mit Reißnägeln ihren Schatten an der Wand um ihre Identität zu halten.....	147
Abbildung 20: Anna hilft ihrem gefallenen Selbst auf.....	147
Abbildung 21: Export hält der Gesellschaft den Spiegel vor .....	148
Abbildung 22: Der Fisch als Repräsentant der Frau .....	153

## Einleitung

Während sich in anderen Teilen der Welt der Science-Fiction-Film als eigenständiges Genre entwickeln und integrieren konnte, scheint der österreichische Science-Fiction-Film zwischen Kommerz und Avantgarde zu springen, zwischen politischer Auftraggebung und absoluter Eigenständigkeit – und immer wieder von Kontroversen und Aufruhr begleitet.

Zwar existieren zum gegebenen Zeitpunkt viele Unterlagen und Analysen zum Science-Fiction-Film allgemein sowie zur österreichischen Filmgeschichte; der österreichische Science-Fiction-Film per se fand jedoch bislang als eigenständiges Genre in der österreichischen Filmgeschichte kaum Beachtung. Die vorliegende Diplomarbeit möchte den Versuch unternehmen, ein Stück unzureichend erforschter österreichischer Filmgeschichte freizulegen und anhand ausgewählter Filme, die als Klassiker gelten, eine Genese des Genres des österreichischen Science-Fiction-Films nachzeichnen. In diesem interdisziplinären Projekt wird aus einem geschichtswissenschaftlichen Ansatz heraus eine Theorie der Science Fiction mit Elementen der Filmanalyse verbunden. Ein Experteninterview wurde in zwei Sitzungen mit dem Leiter des Studienzentrums des Filmarchivs Austria, Mag. Thomas Ballhausen, geführt. Diese hilfreichen Gespräche dienten einer allgemeinen Einführung in die Materie, deren Untersuchung sich aufgrund der mangelnden Quellenlage zunächst als schwierig erwies. Durch die Konzentration auf Klassiker konnten diese Schwierigkeiten einer Ausarbeitung zusätzlich begrenzt werden. Der Veranschaulichung der Filme wegen wurden Screenshots aus den behandelten Filmen eingefügt.

Eine anerkannte Theorie<sup>1</sup> besagt, dass gerade der Science-Fiction Film als Seismograph der Gesellschaft erachtet werden kann. Diese Arbeit soll die verschiedenen Aspekte

---

<sup>1</sup> Folgende Autoren sollen dieser Theorie den Rahmen geben: Dieter Wuckel, Susan Sontag, Axel Mehlem, Jürgen Menningen und Georg Seeßlen. Bei den jeweiligen Nennungen können Kurzinformationen zu den Wissenschaftlern entnommen werden. Um eine leichtere Lesbarkeit der Texte zu gewährleisten, wird auf die explizite geschlechtsneutrale Schreibweise verzichtet. Stellvertretend für beide Geschlechtsformen wird jeweils nur die kürzere männliche Schreibweise verwendet.

dieser Theorie beleuchten<sup>2</sup> und schließlich eine Eingrenzung der Definitionen des Genres der Science Fiction vornehmen<sup>3</sup>, um von hier aus einen Überblick zu liefern, wie sich der Science Fiction Film im Allgemeinen entwickelte und speziell in Österreich herausbildete.<sup>4</sup> Die vorliegende Arbeit versucht sich dabei auf gesellschaftliche und politische Zäsuren, Strömungen und Ereignisse zu beziehen, die Einfluss auf folgende sechs Filme gehabt haben könnten:

- ORLACS HÄNDE, Wiene Robert (Ö 1924)
- DIE STADT OHNE JUDEN, Breslauer Hans Karl (Ö 1924)
- DIE VOM 17ER HAUS, Berger Artur (Ö 1932)
- 1.APRIL 2000, Liebeneiner Wolfgang (Ö 1952)
- SONNE HALT!, Radax Ferry (Ö 1962)
- UNSICHTBARE GEGNER, Export Valie (Ö 1977)

Die Auswahl ergab sich nach Kriterien der Verfügbarkeit, der Relevanz und der Repräsentativität. Die angeführten Filme gelten als Klassiker des Genres, haben jedoch in Österreichs verhältnismäßig kleiner Filmlandschaft nur partiell Beachtung gefunden. Ihre obige Reihung ergibt auch die Kategorisierung der Arbeit.

Dieses interdisziplinäre Projekt will besonderes Augenmerk auf das Verhältnis von den Filmen zu ihrer Zeit, sowie deren Bezug zur Gegenwart legen. Jeder der angeführten Filme bedürfte einer weiteren Auseinandersetzung, um die gesamte Intention der Filme zu erfassen, was allerdings den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde. Die Filme werden vielmehr auf jene Elemente hin untersucht werden, welche diese zu Science-Fiction-Filmen machen.

---

<sup>2</sup> Kapitel 1.1, S. 16

<sup>3</sup> Kapitel 1.2., S. 17

<sup>4</sup> Kapitel 2., S. 24

Folgende Fragen sind für die vorliegende Diplomarbeit von Bedeutung:

- Welche gesellschaftspolitischen Ereignisse finden ihren Ausdruck im Medium des Science-Fiction-Films in Österreich?
- Wie und in welcher Form und Intensität wurde der Science-Fiction-Film in Österreich zur politischen Instrumentalisierung genutzt?
- Welche Erkenntnisse kann man aus den Filmen, die in der Vergangenheit über die Zukunft nachgedacht haben, für die Gegenwart heute aus kulturtheoretischer Sicht gewinnen?
- Inwiefern erweist sich die Wahl des Genres der Science Fiction im Film als ein Notwendiges im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext seiner Entstehung?

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass sich die Auswahl der Filme auf Werke beschränkt, die einen direkten Bezug zu Österreich herstellen und entweder *von* (Auslands-)Österreichern oder *in* Österreich produziert wurden.

Da das Genre der Science Fiction lange Zeit neben dem Horror- und Fantasyfilm zu einem Überbegriff des *Fantastischen* verbunden wurde, wird die vorliegende Arbeit die Entstehung des fantastischen Kinos und jenes auf Einflüsse des Ersten Weltkrieges hin untersucht.<sup>5</sup> Wie aufgezeigt werden soll, bedeutete die neuartige Kriegsführung des Ersten Weltkrieges eine derartige Zäsur im Leben der Bevölkerung, dass diese nach Wegen der Verarbeitung suchte. Diese fand in Filmen wie *ORLACS HÄNDE*<sup>6</sup> ihren Eingang.

Diese Arbeit hat eine gewisse Wienlastigkeit, da sich die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges gerade in der gefallenen ehemaligen Reichshaupt- und Residenzstadt bemerkbar machten. Wie die Politik die prägende Phase für sich zu nutzen wusste, soll anhand des Films *DIE VOM 17ER HAUS*<sup>7</sup> dargestellt werden. *DIE STADT OHNE JUDEN*<sup>8</sup> hingegen wird aufzeigen, wie aufmerksame Zeitzeugen den mit Kriegsbeginn wiederaufkeimenden Antisemitismus, der von der Politik gefördert wurde, reflektierten.

---

<sup>5</sup> Kapitel 2.1., S. 24

<sup>6</sup> Kapitel 3.1., S. 33

<sup>7</sup> Kapitel 3.3., S. 66

<sup>8</sup> Kapitel 3.2., S. 46

Als Österreich nach zwei Weltkriegen in seiner Identität endgültig zerrissen war und die Bundesregierung in den Besatzungsmächten, die sich Jahre nach dem Krieg immer noch in Österreich aufhalten, eine widerstrebende Instanz zur Entwicklung eines unabhängigen Staates sieht, beginnt sie auf offizieller Ebene einen *Österreich-Film* unter dem Namen 1.APRIL 2000<sup>9</sup> zu schaffen. Dieser soll den Wunsch nach Abzug der Truppen transportieren, identitätsstiftend sein und Österreich Reputation im Ausland verbessern, die durch den Nationalsozialismus und die Diskussion um Österreichs Mittäterschaft erschüttert ist.

Während der österreichische Film immer mehr in Trivialverfilmungen und Kitsch absinkt, formiert sich eine Gruppe junger Künstler, die sich gegen die Kommerzialisierung der Gesellschaft einsetzt und sich über die Kunst auflehnt. Kapitel SONNE HALT!<sup>10</sup> soll eine neue Art des Films aufzeigen, die auch der Science Fiction ihre Tore öffnet.

Aus der Provokation der Avantgarde heraus beginnt sich schließlich eine junge Frau gegen das konservative österreichische Bürgertum und die in Genderfragen sehr konservativ agierenden Künstler aufzulehnen und liefert mit ihrer Kunst Räume zu Reflektionen des Geschlechts und den Rollenzuweisungen. Wien scheint durch UNSICHTBARE GEGNER<sup>11</sup> von fremden Mächten invadiert und die Welt in Gefahr.

Während die ersten drei Filme unter hauptsächlich politischen Aspekten behandelt werden sollen, möchte der zweite Teil über die Schnittstelle des offiziellen Versuchs der kunstvollen Inszenierung von Geschichte in 1.APRIL 2000 in Folge ein Hauptaugenmerk auf die Strömung der Avantgarde und ihre Einflüsse legen, die letztlich in Österreich zu einer Brechung mit Traditionen führte und jüngeren Filmen eine Medien- und Kunstübergreifende Weiterentwicklung des österreichischen Science-Fiction-Filmes ermöglichte.

Diese Diplomarbeit wird sich in einer zeitgeschichtlichen Rahmung, je nach Wichtigkeit mit Auftraggebern des Films beziehungsweise und Intentionen Filmschaffender

---

<sup>9</sup> Kapitel 3.4., S. 88

<sup>10</sup> Kapitel 3.5., S. 107

<sup>11</sup> Kapitel 3.6., S. 135

auseinandersetzen, um Legitimationen des Genres im jeweiligen Film darzustellen und auszuformulieren. Im jeweiligen Kapitel sollen die Inhalte der Filme kurz präsentiert werden, von dort aus eine geschichtliche Annäherung an den Film erfolgen und explizit deren *science-fiktiver* Gehalt reflektiert werden.

## 1. Der Science-Fiction-Film: ein Seismograph der Gesellschaft

### 1.1. Theoretische Ansätze

Susan Sontag<sup>12</sup> beschreibt den Science-Fiction-Film als Parasiten der bürgerlichen Gesellschaft, dem jene Träume zugespielt werden, die die Gesellschaft zur Kompensation ihrer Selbstentfremdung braucht. Dadurch wird einerseits die „...unvorstellbare Banalität des industrialisierten Lebens [...] durch Phantasie verschönt“ und zum anderen „...der Schrecken unbegreiflicher Machtpotentiale erträglich gemacht.“<sup>13</sup> Sontag sieht im Science-Fiction-Film immer auch eine *Zeit der Extreme*<sup>14</sup>. Reaktionen auf technischen und sozialen Fortschritt sind dabei durch Faszinationen und Ängste begleitet und spiegeln sich in sogenannten *Katastrophenphantasien*<sup>15</sup>.

Der Kultur- und Musikwissenschaftler Axel Mehlem bezeichnet die durch Kämpfe (die Vernunft und Irrationalem entspringen) an die Oberfläche tretenden Konflikte als

---

<sup>12</sup> 1933 – 2004: amerikanische Schriftstellerin und Essayistin, befasste sich mit Alltagskultur, und Begriffen von Modernität und Freiheit; erhielt Friedenspreis des deutschen Buchhandels. Susan Sontag Kritikerin gesellschaftlicher Verhältnisse und der USA. Vgl. Kleine-Brockhoff (2003)

<sup>13</sup> Mehlem (1996), S. 11 f.

<sup>14</sup> Vgl. ebd. S. 11

<sup>15</sup> *Katastrophenphantasien* implizieren eine Ästhetik der Destruktion, der seltsamen Schönheit der rächenden Verwüstung, der Schaffung eines Chaos. Es geht hierbei weiters darum, dass das Spiel mit Tod, Schmerz und Vernichtung folgenlos für Körper und Seele bleibt. Sontag geht davon aus, dass die Lust an Zerstörung und Freude am Unglück anderer und die Hoffnung auf Bewährung der Wunsch danach sei, dass eine Chance für Heldentum im Schrecken zu sehen. Denn in der Katastrophe erweise sich der Wert des Einzelnen und der Wert dessen, was Gemeinschaft ausmacht: Solidarität, Opfermut, Heimat. Vgl. Seeßlen (2006)

Stellungnahmen, welche etwas über das kulturelle Bewusstsein aussagen, aus dem sie entstanden sind.<sup>16</sup>

Auch Literaturwissenschaftler Dieter Wuckel sieht in der Science-Fiction(-Literatur) stets die Gegenwart des Autors als Ausgangspunkt.<sup>17</sup> Demnach unterliegen die Filme der fünfziger Jahre der Auseinandersetzung mit den Fortschritten in der Weltraumfahrt. Die Filme der siebziger Jahre stellen Reaktionen auf den elektronischen Fortschritt und auf biologische Gefahren dar. Die achtziger Jahre liefern eine Welle von *Post-Doomsday*-Filmen, welche ein mögliches Leben nach der nuklearen Apokalypse thematisieren. Entwürfe über die Zukunft der Menschheit haben im Science-Fiction-Film also „...immer die politische, gesellschaftliche und technische Gegenwart seiner Entstehung zur Grundlage.“<sup>18</sup> Diese Theorie soll sich an jener Wuckels orientieren, die ausgehend von der Science-Fiction-Literatur das Genre der Science-Fiction generell als ein *Genre zur Selbsterkennung* sieht, das sich dem Mittel der Grenzüberschreitung bedient.<sup>19</sup>

Der Mensch hat nicht erst in der Utopie die Grenzen der gegebenen Wirklichkeit überschritten. In Märchen, Mythos und in religiösen Vorstellungen haben sich Wunschträume Ausdruck verschafft, die der tief erlebten Mangelhaftigkeit des eigenen Daseins eine irrealer oder in transzendente Bezirke verlegte fiktive Vollendung entgegenhielten.<sup>20</sup>

## 1.2. Definitionen und Funktionen des Science-Fiction-Films

Seeßlen<sup>21</sup> sieht im Science-Fiction-Film ein Genre, das mehr als andere ein direktes Echo auf gesellschaftliche Ideen und Wirklichkeiten vermittelt und sich gleichzeitig am meisten von den Begrenzungen der Wirklichkeit entfernen kann, um eine reine Kinowelt zu entwerfen.<sup>22</sup> Filmtheoretiker Jürgen Menningen sieht jedoch eine Problematik des Genres darin, dass sich Science Fiction deshalb nicht frei im Raum der Fantasie ausbreiten kann, da sie politischen Belastungen ausgesetzt wird. So projiziert im

---

<sup>16</sup> Vgl. Mehlem (1996), S. 11

<sup>17</sup> Vgl. Wuckel (1986), S. 223

<sup>18</sup> Vgl. Mehlem (1996), S. 11

<sup>19</sup> Wuckel (1986), S. 219

<sup>20</sup> Schwonke (1957), S. 3

<sup>21</sup> Georg Seeßlen, geb. 1948 ist Autor, Feuilletonist und einer „der bekanntesten, wichtigsten und produktivsten“ deutschen Filmkritiker. Vgl. Seeßlen (2001)

<sup>22</sup> Vgl. Seeßlen (1980), S. 11

Gegensatz zu anderen Filmen der Science-Fiction-Film schon an der Oberfläche, „...daß jeder Film dem Wesen nach eine politische Botschaft hat“.<sup>23</sup> Gerd Hallenberger<sup>24</sup> geht noch einen Schritt weiter und spricht vom Spannungsfeld Science Fiction und Politik als einem Themenbereich, „...der wie kein zweiter Anlaß für erbitterte Auseinandersetzungen innerhalb des Genres war(und geblieben ist).“<sup>25</sup> Den Grund hierfür sieht er darin, dass „...die dort geschilderten Konflikte in aller Regel globale Bedeutung haben, zumal wenn sie sich- und sei es nur vorgeblich - mit dem notwendigerweise politischen Thema der Gestaltung der Zukunft befassen.“<sup>26</sup>

Die Definition eines Begriffs, der erst in den vierziger Jahren ein eigenes Genre für sich beanspruchte<sup>27</sup>, unterliegt bis in die jüngste Zeit einer gewissen Schwierigkeit, da, wie im Laufe der vorliegenden Arbeit verdeutlicht werden soll, Science Fiction immer im Kontext der Zeit interpretiert wurde und ihre Definition „ein kontroverses, schwieriges, vielleicht sogar unmögliches Unterfangen“<sup>28</sup> ist. Dennoch soll der Versuch unternommen werden, das Wesen und die Aufgabe des Science-Fiction-Films zu erfassen, um im Anschluss filmgeschichtliche Beispiele herauszuarbeiten.

Nagl<sup>29</sup> beschreibt den Science-Fiction-Film als das zweitälteste außerliterarische Medium der Science Fiction, welches „...zweifelloso das populärste und verbreitetste ist.“<sup>30</sup> Genremäßig gilt der Science-Fiction-Film als besonders diffuser Bereich und greift „...ganz im Sinne des Genres ein breites Themenspektrum“<sup>31</sup> auf, weswegen er lange als Teil des Gesamtfeldes Science-Fiction-/Horror-/fantastischer Film bestand.<sup>32</sup> In Anlehnung an erkenntnistheoretische Fragen und narrative Entsprechungen grenzt Film- und Kulturtheoretikerin Vivian Sobchack das Genre der Science Fiction

---

<sup>23</sup> Vgl. Menningen (1957), S. 7

<sup>24</sup> Gerd Hallenberger, geb. 1953, Medienwissenschaftler.

<sup>25</sup> Gerd Hallenberger (1986), S. 84

<sup>26</sup> Ebd., S. 85

<sup>27</sup> Vgl. Mehlem (1996), S. 43 f.

<sup>28</sup> Suerbaum/ Broich/ Borgmeier (1981), S. 8

<sup>29</sup> Manfred Nagl, geboren 1940, ist Professor für Soziologie; seine Arbeitsgebiete umfassen Kultur- und Mediensoziologie, Literatur- und Bibliotheksoziologie.

<sup>30</sup> Neben Literatur und Film hat Science Fiction in Comics, dem Hörspiel, in der Musik und der sogenannten SF- Art (welche den Einsatz von Science Fiction als Illustration, Verpackungs- und Produktdesign beschreibt) Eingang gefunden. Vgl. Nagl (1981), S. 6 f.

<sup>31</sup> Ebd. S. 66

<sup>32</sup> Ebd.

folgendermaßen vom Horror- und fantastischen Film ab: Der Horrorfilm stellt das *Naturgesetz* in Frage und ergänzt, der Science-Fiction-Film dehnt es aus und der Fantasy-Film hebt es auf.<sup>33</sup>

Während der Horrorfilm in ein Reich des Unbekannten vordringt, dieser Verstoß jedoch bestraft und zur eigentlichen treibenden Kraft hinter den Erzählstoffen wird, überschreitet der Science-Fiction-Film die Grenzen des zeitgenössischen Wissens. „Sein Drang zum Unbekannten zeichnet sich durch kühnen Erkenntniswillen aus und wird genährt durch ein >unendliches< und >fortlaufendes< Hinausschieben der endgültigen Zufriedenstellung.“<sup>34</sup> Der Science-Fiction-Film als das realistischste und empirischste der drei Genres hält schließlich die Übereinstimmung von empirischem Wissen und persönlichem Wunsch für möglich. Dennoch erkennt der Science-Fiction-Film ebenso, dass Errungenschaften immer nur partiell sein können und von den technischen Entwicklungen und der Logik des persönlichen Wunsches abhängen.<sup>35</sup>

Das poetische Konzept von Horror, Science Fiction und Fantasy besteht darin, im Rahmen einer Handlung und anhand gewisser realistischer Regeln Welten und Wesen zu schaffen und vorzuführen, „...die in unseren schlimmsten Alpträumen, utopischen Vorstellungen und kühnsten Wünschen vorkommen.“<sup>36</sup> Der Horrorfilm als organischstes aller Genres behandelt die Auflösung und Deformierung des menschlichen Körpers und interessiert sich im Laufe der Zeit immer mehr für seelische Verwandlungen. Die Protagonisten leiden zunehmend an gespaltener Persönlichkeit und kämpfen gegen eine innere Bestie. Es geht um Zerstörung von Identitäten. Der Science-Fiction-Film konzentriert sich dabei „hauptsächlich auf das Technische und beschäftigt sich mit dem Geist in der Maschine und der Maschine im Menschen.“<sup>37</sup> Der Science-Fiction-Film beinhaltet technisierte Körper, die faszinierend und gefühlskalt zugleich sind und dadurch Ängste schaffen, auf welche der Mensch seit jeher mit Mythen reagierte. Auch der österreichische Science-Fiction-Film bildet hier keine Ausnahme wie uns *ORLACS HÄNDE* verdeutlichen soll.

---

<sup>33</sup> Vgl. Nowell-Smith (1998), S. 284

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd. S. 285

<sup>37</sup> Ebd.

Science Fiction erschafft neue Welten und neue Technologien und setzt sich mit unserer Beziehung zu ihnen auseinander. Wenn eine Möglichkeit der Zukunft dargestellt wird, geschieht dies nach Mehlem zwangsläufig.<sup>38</sup> Trotz aller Unterschiede der Genres Science Fiction, Horror und Fantasy verbindet diese eine gemeinsame poetische, kulturelle (oder ideologische) und kommerzielle Absicht. Sie befassen sich mit den Grenzen des Wissens, der imaginären Erschaffung, Zerstörung und Wiederherstellung von Welten und Menschen. Wuckel geht davon aus, dass im Genre Science Fiction „...das Wesen als biologisches und soziales Wesen vor allem über die Handlung und damit die Aktion des Einzelnen mittels äußerer Faktoren herausgestellt wird.“<sup>39</sup> Dieses *Bewusstwerden* geschieht dabei nicht im Alltag, sondern „...durch Darstellung von Grenzüberschreitungen des uns von der Natur Bestimmten und durch Erfindung von Eingriffen in den natürlichen Lebensrhythmus.“<sup>40</sup> So sind Mythen, Märchen, Sagen, religiöse Überlieferungen und fantastische Werke voll von Träumen von Grenzüberschreitung: unfruchtbaren Eltern wird plötzlich ein Kinderwunsch erfüllt, Dornröschen erwacht aus ihrem 100jährigem Schlaf und der Golem zum Leben. An dieser Stelle soll Wuckels Theorie erweitert und die von der Natur bestimmten Grenzen ausgeweitet werden. Das Filmbeispiel UNSICHTBARE GEGNER soll künstlich vom Menschen bzw. Patriarchen geschaffene Grenzen behandeln, welche selbst Ergebnis einer Raumdehnung bzw. Grenzüberschreitung waren und eine Mythologisierung der Frau zur Folge hatten. Im Zuge ihres feministischen Aktionismus versuchte Export anhand von Verschiebung der Projektionsflächen neue Grenzüberschreitung oder -verschiebungen vorzunehmen.

Führt man nun zurückkehrend zu Wuckels Theorie den Ansatz der Grenzüberschreitungen weiter aus, kommt man zu dem Schluss, dass die Überwindung „...natürlich gegebener Zäsuren, des Anfangs und Endes jeder Persönlichkeit...“ dem biologischen Wesen des Menschen inne liegt.<sup>41</sup> So sind auch Leben und Tod sowie ihre Vorboten, die Krankheiten, ein wesentliches Element wissenschaftlich-fantastischer

---

<sup>38</sup> Vgl. Mehlem (1996), S. 10

<sup>39</sup> Wuckel (1986), S. 219

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Wuckel (1986), S. 219

Bilder.<sup>42</sup> Dieser Ansatz soll ebenfalls gedehnt werden und auf eine *Erkrankung des Materials* eingehen, als welche die Avantgarde die Filme der fünfziger und sechziger Jahre und in erweiterter Form die Gesellschaft empfand. Mehlems weiterer Aspekt, der den Science-Fiction-Film zusätzlich als Bastelarbeit erachtet, ist hier anzuführen. Dabei „...entsprechen sich das Genre und sein Inhalt genauso, wie wiederum eine große Nähe des SF-Films zum Medium Film selbst evident ist, denn es wird das eingelöst, was dem Medium im Verhältnis zur Realität entspricht: eine fiktive synthetische Form der Wirklichkeit.“<sup>43</sup> Kapitel 3.5. wird diese unkonventionelle Art eines Science-Fiction-Films behandeln.

Eine weitere Aufgabe des Genres besteht in der Überwindung konkret-historischer Situationen durch Utopien. Utopie und utopisches Denken sind „historische Phänomene“<sup>44</sup>, in denen sich nie

...die Utopie schlechthin, sondern nur ihre jeweilige historische Ausprägung(manifestiert). Die Utopie bleibt immer bezogen auf die gleichzeitige reale Situation, auf die zeitgenössischen Denkweisen und stimulierenden Erfahrungen. Utopisches geht stets über die gegebene Wirklichkeit hinaus, bleibt aber von ihr abhängig und wandelt sich mit ihr.<sup>45</sup>

Mehlem bezeichnet Utopie als sozialpolitische Spielart der Science Fiction - die *Social Fiction*.<sup>46</sup> Die Verarbeitung kann hier in Form von Utopien oder Dystopien bzw. Anti-Utopien erscheinen, wobei im Science-Fiction-Film Utopien, Gesellschaftsentwürfe, die ein „...ideales Gegenbild zur schlechten Wirklichkeit“<sup>47</sup> darstellen, eine Seltenheit sind. Die Utopie entspringt einer „...für unvermeidlich gehaltenen, aus menschlicher Unzulänglichkeit und Unvernunft resultierenden Unvollkommenheiten und Mängeln“<sup>48</sup>, und bildet eine „...verbildlichte Norm, nach der man sich richten, die man als solche aber nicht verwirklichen kann.“<sup>49</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd.

<sup>43</sup> Mehlem (1996), S. 13

<sup>44</sup> Vgl. Schwonke (1957), S. 1

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Mehlem (1996), S. 16

<sup>47</sup> Schwonke (1957), S. 1

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd.

Kapitel 3.2. liefert ein außergewöhnliches Beispiel von *Social Fiction*. Eine Dystopie wird dargestellt, die sich im Laufe des Films aufgrund ihrer zeitgeschichtlich brisanten Thematik als Traum herausstellt, welcher sich jedoch Jahre später bewahrheiten wird. Die reine Utopie hingegen wird Kapitel 3.3. dargestellt, in der die Sozialdemokraten dem Kapitalismus als *Schrecken vergangener Tage* darstellen.

Dem Science-Fiction-Film häufig zugewiesenen Charakteristika sind die „...starke[...] Stereotypisierung, die Reduzierung auf wenige Motive und Grundmuster und das Prinzip des totalen Plagiats.“<sup>50</sup> Diese Merkmale, welche „...den SF-Film eher in die Nähe der Comics als in die der SF-Literatur rücken würde“, entwickelten nach Nagl sowohl im Film wie auch in anderen Genres eine eigene Typologie, die Beziehungen der Protagonisten nach immer ähnlichen Schemata regelten. Zusätzlich bot sich anhand dieser Figuren auch Möglichkeit, „...die Gesellschaft, ihre Opferbereitschaft, ihre Solidarität, ihre Disziplin, ihre Klugheit oder was immer gerade am ehesten in Frage stand, einer Prüfung zu unterziehen.“<sup>51</sup> In den meisten Fällen bestand die Gesellschaft die Prüfungen nicht. Kapitel 3.4. wird aufzeigen, dass Österreich eine Typisierung seiner selbst oder zumindest des *Wieners* vornahm, um bewusst den Eindruck der Gemütlichkeit, des friedfertigen Volkes zu vermitteln und zu fördern. Die Prüfung kommt hier in Form des Globalen, der sich Österreich als Opfer stellen muss.

Letztlich befindet Mehlem das Genre des Science-Fiction-Films als „...das ehrlichste überhaupt. Hier werden mit kindlicher, naiver Phantasie jene Dinge erzeugt, die vorstellbar, aber (noch) nicht erlebbar sind.“<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Nagl (1981), S. 67

<sup>51</sup> Seeßlen (1980), S. 89

<sup>52</sup> Mehlem (1996), S. 13

## 2. Die Anfänge des Science-Fiction-Films

Die Gattung Science Fiction entstand in der Tradition der romantischen Literatur<sup>53</sup> und *Gothic-Novel*<sup>54</sup> mit der Entwicklung der modernen Wissenschaft. Technische Neuerungen und Entdeckungen ermöglichten eine Realisierung von Träumen ferner Welten und Reisen durch die Zeit, die man aus fantastischen Geschichten und utopischen Romanen kannte. Mit dieser scheinbaren Allmacht der neuen Technik erwachten auch klassische und religiöse Motive wie der Prometheus- und Golemmythos zu neuem Leben. Mit Aufkommen des Films boten sich schließlich ungeahnte Möglichkeiten, Fantasien zu visualisieren und eine Lösung aus der Abhängigkeit von Zeit und Raum. So orientierten sich die Anfänge des Science-Fiction-Films an Zukunftsvisionen des Jules Verne und H.G. Wells, an Berichten von Entdeckern, wie beispielsweise Thomas Edison oder dem fiktionalen Tom Swift (der unter anderem auch Edison nachempfunden wurde).<sup>55</sup>

### 2.1. Der Erste Weltkrieg und das fantastische Kino

Als der Film im Jahre 1895 geboren wurde, wollte sich die bürgerliche Gesellschaft die Welt zum Spektakel machen. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges jedoch war die Sicherheit verschwunden und der Gesellschaft wurde wahnsinnig und dämonisch, was sie nicht mehr begreifen und ausstellen konnte: Das Kuriose wandelte sich zum Obskuren. Doch so sehr der deutsche und auch der österreichische Film zu Beginn der dritten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts Ausdruck der Verstörung und

---

<sup>53</sup> Die Romantik neigte in ihrer Weltanschauung zum Fantastischen und Emotionalen und zeichnete eine Epoche der wechselseitigen Beeinflussung von Kunst und Literatur. Sie löste zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Epoche der Aufklärung ab und befasste sich mit dem Übersinnlichen. Den Höhepunkt erlebte die Romantik in Deutschland. Vgl. Aster (2002), S. 309

<sup>54</sup> Die literarische Gattung der Gothic Novel entwickelte sich in Großbritannien im 18. Jahrhundert und führte klassische Protagonisten und Handlungsorte ein, die von den Autoren immer wieder übernommen und übertrumpft wurden. Grundmotive sind Schlösser, Ruinen, verwunschene Landschaften, bedauernswerte Opfer verschiedener Flüche und geheimnisvolle und unverhältnismäßig unschuldige Frauen. Vgl. Aster (2002), S. 172

<sup>55</sup> Vgl. Heissenberger (2008), S. 10

Unsicherheit war, so war das Kino auch ein Ort, an dem sich das vieles *einrenken* ließ und man das Böse und den Wahn am Ende aus der Welt getrieben sehen konnte. Das Fantastische sollte also eine gewissermaßen schizophrene Reaktion befriedigen. So war der expressionistische Film, trotz aller formalen und thematischen Innovationen, welche in Folge behandelt werden sollen, in erster Linie Unterhaltung. Er war ein „...System von Versuchen, mythologisch die Risse in der Welt zu kitten und klare Bilder für unklare Gefühle zu finden.“<sup>56</sup>

Der in den zwanziger Jahren in der Tendenz Méliès<sup>57</sup> stehende deutschsprachige Film nahm sich einer Stoff- und Themenwahl an, die „...filmkünstlerische Vorgaben der zehner Jahre zu nutzen gelernt hatte und gleichzeitig imstande war, zu einem eigenen, unverwechselbaren und dennoch zeitgemäßen Stil zu finden.“<sup>58</sup> Die größten Erfolge spiegeln sich in jenem Kino, das sich in irrationale, übernatürliche, und (alb-)traumhafte Sphären begibt. Diese Filme wurden nicht nur zu Meilensteinen der Filmkunst<sup>59</sup>, sondern „...lieferten auch den Grundbestand an erzählerischen Motiven für das internationale Unterhaltungskino der kommenden sechs Jahrzehnte.“<sup>60</sup> Die kontinuierliche Herausbildung des fantastischen Kinos ist auf filmisch-literarische wie filmisch-psychologische Gründe zurückzuführen: Einerseits versuchte man an Erfolge vor dem Krieg und andererseits an die „während des Krieges begründete Tradition des phantastischen Films mit Sagen- und Märchencharakter anzuknüpfen.“<sup>61</sup> Zudem war andererseits auch die erwünschte Publikumswirksamkeit auf solche Stoffe voraussehbar, denn in Deutschland und auch Österreich gehörten diese seit Jahrhunderten zum festen Themen- und Motivbestand der erzählenden Dichtung.<sup>62</sup> Dabei ist dem deutschsprachigen Raum der Einfluss der Romantik zuzuschreiben. Das „...Ergötzen am Makaberen und am Schauerlichen...“<sup>63</sup> scheint eingeboren zu sein, denn am Anfang der Kinematographie stehen „...nicht nur der Wunsch nach Neuigkeit und Dokumentation,

---

<sup>56</sup> Seeßlen (1980), S. 90

<sup>57</sup> Vgl. Jörg (1994), S. 15

<sup>58</sup> Ebd. S. 49

<sup>59</sup> Dazu gehörten Filmschöpfungen wie beispielsweise DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920), NOSFERATU (1922), DIE NIBELUNGEN(1924), FAUST(1926) und METROPOLIS(1927)

<sup>60</sup> Jörg (1994), S. 49

<sup>61</sup> Ebd. S. 50

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd. S. 95

sondern vor allem das Verlangen nach Furcht und Schrecken.“<sup>64</sup> Ballhausen sieht weiters einen Einfluss des *Grand Guignol* auf den fantastischen Film. *Grand Guignol* bezeichnet ein 1897 gegründetes Theater, das sich mit der Darstellung des Bösen, welches in jener Zeit salonfähig wurde, befasste. Die „Auseinandersetzung mit Verbrechen, Schrecken und dem Abschaum der Menschheit hatte einen gewissen Underground-Chic, an dem sich verschiedenste gesellschaftliche Schichtenerfreuten.“<sup>65</sup>

Das Theater nahm alles auf, was an technischem Wunderwerk da war und was man groß darstellen konnte. Erzähltechnisch war das Theater dem Melodram zugeschrieben, welches ebenso eine Eigenschaft des Science-Fiction-Films darstellt. Ein Jahr nach seiner Gründung übernahm Max Mureey das *Grand Guignol* und begann, die Faszination des Schreckens gnadenlos zu kommerzialisieren. „[V]om ersten Weltkrieg bis in die zwanziger Jahre erlebte das Grand Guignol[...] seine Blüte und die Anerkennung der Surrealisten. Der Schrecken war in Mode gekommen“<sup>66</sup> 1962 wurde es geschlossen. Der letzte Leiter Charles Nonon meinte, das *Grand Guignol* könne mit Buchenwald<sup>67</sup> nicht gleichziehen: „Before the war, everyone felt that what was happening onstage was impossible. Now we know that these things, and worse, are possible in reality.“<sup>68</sup>

Versucht man nun, die Psychologie dahinter zu erarbeiten, so zeigt sich, dass

...während eines Krieges- und auch oft unmittelbar nach dessen Beendigung- gerade die phantastischen und Science-Fiction-Filme einen großen Zulauf haben, was sich vorwiegend daraus ergibt, daß der menschliche Geist in Zeiten des Chaos, der Furcht und der Unsicherheit im Kino nach geeigneten Mitteln sucht, sich für einige Stunden von seinen quälenden (Zukunfts-) Ängsten und Sorgen zu befreien. Der gruselig-phantastische Film spiegelt nicht nur wider, sondern befreit auch davon, da jeder weiß, daß das, was er auf der Leinwand sieht, Phantasie ist, ein künstlicher Alptraum, der verschwindet, sobald das Licht im Zuschauerraum wieder aufleuchtet.<sup>69</sup>

Dass sich dieses Genre dennoch so durchsetzen konnte, liegt endgültig in den Stil- und Richtungskämpfen der Zeit (welche alle Gebiete der Kunst erfassten), wobei der

---

<sup>64</sup> Ballhausen (2006a), S. 36

<sup>65</sup> Aster (2002), S. 174

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> gemeint ist das Konzentrationslager Buchenwald [Anm. d. Verf.]

<sup>68</sup> Thrillpeddlers (2006)

<sup>69</sup> Jörg (1994), S. 50

Expressionismus der Bedeutendste der Zeit war und den Übergang von der Neoromantik zur Avantgarde bildete. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges entstanden, gibt der Expressionismus zunächst in der Literatur die Laune der Zeit an.<sup>70</sup> Bereits 1910 traten junge Künstler in den Metropolen an die Öffentlichkeit, deren Versen und Bildern eine Radikalität und Drastik inne lag, die Aufsehen erregte, beim breiten Publikum auf Unverständnis stieß und polarisierte. Der Expressionismus entwickelte sich in Österreich zwar unabhängig von Deutschland, aber zur gleichen Zeit.<sup>71</sup>

Erfüllt von den Vorahnungen kommender Schrecken, legten die expressionistischen Künstler und Literaten die Untergründe der bürgerlichen Gesellschaft bloß, ihr sezierender Blick durchdrang das Verschüttete und Verdrängte, die Antinomien einer Zivilisation, die stolz war auf ihren technisch-wissenschaftlichen Fortschritt und geradewegs in die Katastrophe des ersten Weltkrieges taumelte. Unter der Oberfläche der saturierten, fortschrittsgläubigen Vorkriegsgesellschaft formierten sich jene zerstörerischen Energien, von denen sie schließlich vernichtet wurde. Im Unbehagen an ihrer Zeit äußert sich das seismographische Bewußtsein existentieller Bedrohung, das die Expressionisten in apokalyptischen Bildern vom Untergang der bürgerlichen Welt zum Ausdruck bringen.<sup>72</sup>

Balazs<sup>73</sup> sieht den Expressionismus in der Malerei und allen darstellenden Künsten als eine Strömung, der einem Gesicht gleich den Ausdruck eines Gefühls durch Verschiebung der Grundzüge kundtut. Dabei reflektiert er den Film als die „...vielleicht [...] einzig rechtmäßige Heimat des Expressionismus.“<sup>74</sup>

Diese künstlerische Bewegung, die vor allem das Prinzip des Gefühlshaften und Irrationalen betonte, hat für einige Jahre zwar nicht quantitativ, aber qualitativ das Gesicht des deutschen Stummfilms geprägt und für Wirkungen gesorgt, die in allen maßgeblichen Filmländern der Welt auf Beachtung und Widerhall stießen.<sup>75</sup>

Hierbei ist die Überwindung von Raum ein zentrales Thema. Der Traum bietet sich hier als perfektes Element, um die Grenzen zwischen Traum, Vision und „...dem in Erregung geschauten Bilde der Welt“<sup>76</sup> zu verwischen. Dabei ist der Expressionismus „...und seine

---

<sup>70</sup> Nicklaus (2001), S. 40 f.

<sup>71</sup> Vgl. Frankfurter (1997), S. 27 f.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Béla Balázs (1884-1949): U.a. als Filmkritiker und –theoretiker tätig: Sein Werk *Der sichtbare Mensch* (1924) gehört zu den Klassikern der Medienwissenschaft und Filmtheorie. Vgl. Balázs (1924), S. 2

<sup>74</sup> Balázs (1924), S. 88

<sup>75</sup> Jörg (1994), S. 51

<sup>76</sup> Balázs (1924), S. 90

soziologischen Anschauungen (unmöglich) historisch im einzelnen abzuleiten. Er ist [...] ein Produkt der industriellen Umwandlung und deren Folgen in einer noch an vorindustriellen Werten haltenden Gesellschaft.“<sup>77</sup> Von nun an beschrieb Literatur und Kunst das *geistige Skelett*, sie werden zum *Seelenaufschlitzer*<sup>78</sup> in einer Epoche, die „...von latenter Gewalt, Triebunterdrückung, sexueller Not, sozialen Spannungen, nationalistischer Fanatisierung und dem Vordringen irrationalistischer Denkmodelle bedroht wird.“<sup>79</sup>

Thematisiert wurden tabuisierte virulente Themen der Gesellschaft: Gewalt, Sexualität, Ichzerfall, Geschlechter- und Generationenkampf, soziale Not. Zur Radikalisierung dieser Gesellschaftskritik trug vor allem das Erlebnis des Ersten Weltkrieges bei. Die Behandlung psychischer Abgründe, sexueller Obsessionen und destruktiver Auswirkungen des Autoritätsprinzips können als Chiffre einer orientierungslos gewordenen Welt gesehen werden, in welcher kausale Erklärungsmuster ihre Gültigkeit verloren haben. Diese Chiffren kamen in einem Musterwerk des Expressionismus zum Ausdruck: DAS CABINET DES DR.CALIGARI (1920):<sup>80</sup>

Eine Staatsautorität, die sich auf uns berief und uns zwang, an einem unsinnigen Krieg teilzunehmen, liegt außerhalb der Vernunft. Das wurde in unserem Film durch den alten Professor, den großen Psychiater, den berühmten und geachteten Direktor der Irrenanstalt, charakterisiert, der sich selbst in Dr. Caligari, den Mörder, verwandelte[...]. Er ist personifizierte Autorität.<sup>81</sup>

## 2.2. Entwicklung des Genres

Die Entwicklung des Genres ist von Anfang an mit verblüffenden Kinotricks verbunden: *Unmögliches* wird dargestellt und ein phantasievoller Umgang mit Naturgesetzen gepflegt. Gleichzeitig war der Science-Fiction-Film meist ein Genre, dem das Technische dem gedanklichen Experiment entsprang. So bediente sich der Science-Fiction-Film

---

<sup>77</sup> Eykman (1974), S. 36

<sup>78</sup> So beschrieb der den Expressionismus wegbereitende Literat Albert Ehrenstein das Werk seines Freundes Oskar Kokoschka. Vgl. Frankfurter (1997), S. 28

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Vgl. Dahlke (1988), S. 38

mehr als andere Genres der Verfilmung literarischer Werke und stellte jenes dar, was geschriebene Science Fiction hervorrief: Vorstellungen, Träume, Ahnungen, Spekulationen, Visionen.<sup>82</sup> Mit der Verfilmung von Jules Vernes Roman *Dans la Terre Lune* (1865) und H.G. Wells' *The First Men in the Moon* (1901) entstand durch George Méliès mit *LE VOYAGE DANS LA LUNE* 1902 der erste Science-Fiction-Film überhaupt. 1904 machte er in *LE VOYAGE À TRAVERSE L'IMPOSSIBLE* neben Elementen des Fantastischen, Komischen und Erotischen auch die Geschwindigkeit zum zentralen Thema. Die sich sprunghaft entwickelnde Technologie versetzte den Menschen in Entzücken und Angst. Zunächst sind Méliès' Werke eine Zusammensetzung verschiedener humoristischer sowie tricktechnischer Mittel. Aus Elementen des Varieté und Zaubertheaterführte er ein *Spiel der Mechanik* zu einem *Kino der Attraktionen*. Was zunächst jedoch mehr den Miteinbezug des Theaters ins Kino darstellte, wurde nach Ende des Ersten Weltkrieges mehr und mehr zu einer gesellschaftlichen Projektion innerer Widersprüche und seelischer Exterritorisierungen. Dennoch sind bereits in jenen ersten Science-Fiction-Filmen Méliès Themen angesprochen, die in der Gesellschaft der zehner Jahre für Gesprächsstoff sorgten.<sup>83</sup> Die wenigen ersten Filme, die vor dem Krieg erschienen, wurden zum Ausgangspunkt für die „...>expressionistische<< Richtung, mit der die >>Blütezeit<< des deutschen Stummfilmes einsetzte: Deutschland wurde zum führenden Filmland Europas und erreichte auf diesem Gebiet schließlich sogar Weltniveau.“<sup>84</sup>

Der Großteil der Filme die in Österreich bis 1938 entstanden, bewegt sich in gewisser Abstimmung zum deutschen fantastischen Film. Zwar begann sich das Genre des Science-Fiction-Films gerade erst auszubilden, man könnte jedoch gerade in Österreich schon mit Trennungsversuchen ansetzen und die folgenden Filme als Fiktionen über die Wissenschaft lesen, welche den österreichischen Film stark prägten. Das erste bekannte Beispiel der österreichischen Science Fiction enthält zumindest fantastische Anstriche: Ludwig Schaschek inszeniert in seinem sechsminütigen Animationsfilm *IDEALE*

---

<sup>82</sup> Seeßlen (1980), S. 83

<sup>83</sup> In dieser Tradition unterschied sich George Méliès durch Einbezug von Theater und Fotografie mit seinem fantastische Genre von den *Erfindern* des Kinematographen, den Gebrüder Lumière. Die beiden *Realisten* bildeten in den meisten Filmen die Umwelt einzig und allein zum Zweck ihrer Darstellung ab. Vgl. Kracauer (2005), S. 68 ff.

<sup>84</sup> Jörg (1994), S. 34

FILMERZEUGUNG (1914) den Film selbst in Form einer Filmdose als Hauptrolle. „Ohne menschliches Zutun, beinahe ohne menschliche Darsteller auskommend reflektiert dieser Kurzstreifen die Produktionsabläufe filmischen Arbeitens und zelebriert wie beiläufig die Dominanz der Maschinerie über die einstigen Herren.“<sup>85</sup>

Generell bietet der österreichische Stummfilm eine Menge an Titeln, die nicht nur Elemente des Fantastischen beinhalten, sondern das Fantastische zum zentralen Moment der Erzählung machen.<sup>86</sup> Weitere Filme führen das Wissenschaftsthema aus. Erich Kobers DAS KIND DES TEUFELS (1919) beinhaltet als Stellvertreter für das Element des Fantastischen eine Apparatur und medizinische Fantastikentwürfe. Der *mad scientist*<sup>87</sup> konstruiert im Keller ein Gerät, mit dem Elektrizität beherrscht und gesteuert werden kann und zum Lebensspender oder zur Waffe wird. Auch in Leo Stolls und Joska Schuberts ENOPTRIA-DER KAMPF UM DIE SONNE, DER HERR DES LEBENS und NARR UND TOD (alle 1920) geht es um die Überwindung des drohenden Endes bzw. um dessen Rückgängigmachung. „Die Konsequenzen der Hybris und der Gigantomanie dieser Technikvisionen sind schon miteingeschrieben und ebenso unvermeidlich.“<sup>88</sup> In Viktor Kutscheras PAREMA, DAS WESEN AUS DER STERNENWELT(1922) gelingt zwei konkurrierenden Wissenschaftlern die Wiederbelebung eines weiblichen Skeletts; im Streit um sie kommen beide zu Tode, letzten Endes auch die *hergestellte Schöne* als sie sich auf einen Arzt einlässt. In DIE WELT IN GEFAHR (1922)<sup>89</sup> konstruiert ein Astronom einen Apparat zur Beeinflussung der Laufbahn des Mondes mit der Intention der Auslöschung der Erde. Das Unglück kann jedoch durch die Liebe abgewendet werden. 1923 lässt Ladislaus Tuszynski in seinem Animationsfilm DIE ENTDECKUNG WIENS AM NORDPOL in einem dem Publikum unendlich weit scheinenden, zu dieser Zeit kaum kartografisierten Land die Erdachse mit Rentierfett einschmieren, damit die Welt sich

---

<sup>85</sup> Ballhausen (2007), S. 14

<sup>86</sup> Interview mit Mag. Ballhausen

<sup>87</sup> Das Motiv des *Mad Scientist* ist in der Science Fiction ein wiederkehrender Typus. Es fußt auf der Idee des Schreckenstheaters des Grand Guignol. Wüste Themen wie Auswüchse der Wissenschaft waren von Interesse, dabei ging es vor allem um Spezialeffekte. Das Theater des *Grand Guignol* tourte durch Europa und könnte durchaus Einfluss auf die europäische Filmlandschaft gehabt haben. Dies bedürfte jedoch weiterer Forschungen. Vgl. Gespräch mit Mag. Ballhausen [Band in Besitz d. Verf.]

<sup>88</sup> Ballhausen (2007), S. 14 f.

<sup>89</sup> Regisseur unbekannt [Anm. d. Verf.]

weiterdreht.<sup>90</sup> „Die Vorstellung von einem nicht erschlossenen Land ist extrem unheimlich. Die Seekarten der frühen Neuzeit waren ja auch deswegen voller Monster, weil ein Seeungeheuer weniger Angst einjagt als ein weißer Fleck.“<sup>91</sup>

1926 dreht Louis Seel den fünfminütigen Animationsfilm WIENER BILDERBOGEN No.1 in dem in einer Verschmelzung der realen und gezeichneten Welt das Leben einer Wienerin der Zukunft dargestellt wird. Sie kann nach Beobachtung des Ehebruchs ihrem Gatten *Schallrohrfeigen* verpassen und sich selbst und ihren Geliebten mit einer Fernsteuerung verstecken. Radiotechnologie beherrscht die Zukunft, Handtücher kommen auf Schallwellen, nachdem die Hygiene durch die Schalldusche erzielt wurde.<sup>92</sup> Im gleichen Jahr wird Fritz Langs viel behandeltes METROPOLIS aufgeführt. Die kriegsbedingte Verwirrung von Mensch und Maschine lässt sich im „...Motiv des seelenlosen Menschen in Form von Doppelgängern, künstlichen, auch mechanischen, Menschen [...] in zahlreichen Filmen aus dieser Zeit wiederfinden.“<sup>93</sup>

Nachdem während der Kriegsjahre die Leinwände der Kinos zunächst von „...patriotischen Dramen und Melodramen [...] - eine Flut von Kitsch, randvoll mit Kriegsbräuten, wehenden Fahnen, Offizieren, Gefreiten, hehren Gefühlen, Heldenmut, Vaterlandsliebe und Kasernenhumor“<sup>94</sup> überschwemmt wurden, lehnte das Publikum diese Sorte Film bald ab, weil es im Kino von Sorgen und Nöten für kurze Zeit befreit sein wollte. Bevorzugt wurden die „...schon vor dem Krieg sehr populären Verbrecher- und Detektivfilme, unterhaltsame Komödien und phantastische Filme. Die Zeit war somit keine der Innovationen sondern der Entwicklung.“<sup>95</sup>

Nach dem ersten Weltkrieg tauchte eine Generation von kaum dreißigjährigen Filmemachern auf, die die bislang vergleichsweise unschuldige und weiße Leinwand in fantastische Visionen der somatischen Dämonie und Alltagsabgründe tränkte.<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> Vgl. Ballhausen (2007), S. 13-15

<sup>91</sup> Weis (2006): Interview mit Mag. Thomas Ballhausen

<sup>92</sup> Vgl. Ballhausen (2007), S. 15

<sup>93</sup> Mehlem (1996), S. 44

<sup>94</sup> Jörg (1994), S. 47

<sup>95</sup> Ebd. S. 48

<sup>96</sup> Ebd.

## 3. Filme

### 3.1. ORLACS HÄNDE

Bela Bálász bezeichnete ORLACS HÄNDE im Oktober 1924 als einen

... der besten Filme der letzten Jahre. Er ist nicht von der ganz feinen Sorte der seelisch differenzierten, intimen Filmkunst, die wir von Wiene und Veidt eigentlich erwartet haben. Eher ist er auf derbe Kriminalromantik und geheimnisvolle Komplikation der Handlung eingestellt. In seiner Art, als Kolportage, wenn man so will, ist er aber hervorragend. [...] Die Inszenierung der einzelnen Bilder ist von einer ganz aparten Phantasie, und das vorzügliche Spiel ist mit gewissenhafter Bewusstheit geleitet.<sup>97</sup>

#### 3.1.1. Inhalt

Der erfolgreiche Pianist Orlac (Conrad Veidt) verliert bei einem Zugunglück beide Hände. Die frisch transplantierten Hände des am gleichen Tag hingerichteten vermeintlichen Mörders Vasseur verleiten Orlac zu der Annahme diese würden Besitz von ihm ergreifen und führen Orlac langsam in den Wahnsinn. Hinter dieser Irreführung steckt jedoch der Spitalgehilfe Nera, der Orlac in einer bösartigen Absicht immer mehr vom Gedanken besessen werden lässt, dass Vasseur Macht über seinen Körper und Geist gewinnt. Neben der psychischen Verfassung verschlechtert sich zunehmend auch die ökonomische Lage Orlacs und seiner Frau. Als diese Orlacs Vater um Unterstützung bittet und von ihm des Hauses verwiesen wird, versucht auch Orlac sein Glück. Er findet den Vater jedoch ermordet auf. In dessen Körper steckt ein Dolch, den Orlac zuvor in einer Zeitung bei der Recherche über Vasseur gesehen hatte. Als dies nun daraufhin deutet, als wäre er der Mörder, flieht Orlac und begegnet kurz darauf dem Betrüger Nera, der sich als durch Transplantation wiederauferstandener Mörder Vasseur zu erkennen gibt und seine Prothesenarme präsentiert. So soll Vasseur in einem klinischen Experiment des Arztes Dr. Serral einen neuen Kopf erhalten haben. Er zeigt ihm die Narbe- dass dies jedoch bloß ein Trick ist, ahnt Orlac nicht. So fordert Nera

---

<sup>97</sup> Hahn (1987), S. 479 f.

Erpressungsgeld von Orlac, der in sich in seiner geistigen Verwirrung selbst nicht mehr traut und in Erwägung zieht, tatsächlich seinen Vater getötet zu haben. Als Orlac seiner Frau und den Behörden, die auf dem Dolch Vasseurs Fingerabdrücke gefunden haben, schließlich von den Ereignissen erzählt, wird bei der Geldübergabe der Erpresser gestellt. Die Narbennaht des Halses und seine Prothesenarme erweisen sich als Attrappen. Nera hat dem lebenden Vasseur Fingerabdrücke mit Wachs entnommen, anschließend beide Morde selber begangen und den Verdacht von Vasseur auf Orlac gelenkt. Als schließlich auch die Polizei Orlacs Vater ermordet auffindet und alle Untersuchungen auf Vasseur führen, durchbricht Neras Komplizin Regine, die auch Haushaltsmädchen der Orlacs ist, den Plan und deckt die Irreführung auf, welcher Nera und ihr durch Erpressung Orlacs seines Vaters Erbe bringen hätte sollen. Orlac erkennt so die Unschuld der neuen Hände und wagt schließlich wieder, seine Frau zu berühren und seinem Geist zu vertrauen. Er ist wieder Herr seiner Sinne.

### 3.1.2. Formen der Inszenierung

Der aus einer jüdisch-kakanischen Schauspielerfamilie stammende 51-jährige Wiene hatte 1924 bereits an 61 Filmen mitgewirkt. Noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges begann er seine Arbeit als Regisseur und Drehbuchautor, welche dem Kino des Fantastischen zuzuschreiben ist. Mit *DAS CABINET DES DR.CALIGARI* (1920) macht er sich schlagartig einen Namen als Regisseur „...des Urtypus aller expressionistischen Filme“<sup>98</sup>, in welcher Wiene seine Thematik vergangener Tage fortführt: Hypnose und Halluzinationen, Wahnsinn und Verbrechen.<sup>99</sup>

Als routinierter Pionier des Mediums versuchte er sich 1924 an einer Verfilmung des von Maurice Renard verfassten französischen Kriminalromans *Les mains d'Orlac* (1921). Von dieser Vorlage stark abweichend, machten Wiene und der Verfasser des Drehbuchs, Ludwig Nerz „...aus einem eher trivialem und in mancher Hinsicht verwirrenden Roman eine effektvolle psychologische Filmhandlung“<sup>100</sup> und den

---

<sup>98</sup> Weniger (2001), S. 374

<sup>99</sup> Vgl. ebd. S. 375

<sup>100</sup> Vgl. Jung (2000), S. 116

richtigen Film zum richtigen Zeitpunkt. ORLACS HÄNDE ist als eine Kriminalverfilmung zu sehen, die an der *Gothic Novel*<sup>101</sup> orientiert ist. Diese literarische Gattung des Schauerromans des späten 18. Jahrhunderts wurde vom Film übernommen und in die Moderne übertragen. ORLACS HÄNDE kann als ein „...für die allegorische Thematisierung des Kriegstraumas signifikanten >Nachkriegsfilm< der 20er Jahre betrachtet“<sup>102</sup> werden. Dabei ist es eine impressionistisch-realistische Szene, nämlich ein Zugunglück zu Beginn des Films, die das Publikum selbstverständlich auf die Schlachtenbilder und Erfahrungen des ersten Weltkrieges zurück las: In zeitgenössischen Kritiken wurde überdies gerade diese *Katastrophen-Sequenz* als sehr gelungen hervorgehoben.<sup>103</sup> Der Unfall wurde auffallend prominent inszeniert:

Ein gewaltsamer, explosionsartiger Zusammenstoß zweier Züge, der plötzlich den Tod und die Verletzung zahlreicher Zivilisten verursacht. Ausführlich, dramatisch, effektiv wird die nächtliche Such-, Bergungs- und Rettungsaktion der in den Trümmern verschütteten Überlebenden repräsentiert. In die herausragende Gestaltung dieser Sequenz, eine der Hauptattraktionen des Films, schreibt sich auf vermittelte Weise Kriegserfahrung ein.<sup>104</sup>



Abbildung 1: Nach dem Zugunglück: Bilder der Zerstörung

Neben der einleitenden Traumatisierung ORLACS wird die „...in (zeitgenössisch bedingt) seliger Unkenntnis der Unvermeidlichkeit physiologischer Abstoßungsreaktionen - auf die Armstümpfe des amputierten Helden transplantierten Hände Thema, >Gegenstand< einer Erzählung, die in der Narrationstechnik des stummen Films auf

---

<sup>101</sup> Vgl. Fußnote 54, S. 24

<sup>102</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 273

<sup>103</sup> Vgl. ebd.

<sup>104</sup> Ebd.

vielschichtige Weise behandelt wird.“<sup>105</sup> Der Film ist „...Vorbild und Modell aller Horrorfilme, die über die schrecklichsten Möglichkeiten von Organtransplantation spekulieren. Legt man den Schwerpunkt auf die technischen Möglichkeiten, so ist er der Science Fiction zuzuordnen.“<sup>106</sup> Die Geschichte der von Mensch zu Mensch transplantierten Hände entfaltet sich zu einer Erzählung über die Hybridisierung von Eigenem und Fremdem, über das Trauma der Kastration, die psychischen und ökonomischen Kosten eines Verlustes.<sup>107</sup>

Das Zugunglück als Auslöser der Traumatisierung sowie die Verstümmelung eines intakten Männerkörpers kann man nach Literaturwissenschaftler Anton Kaes als eine „...verschobene Reinszenierung des traumatisierenden Weltkriegserlebnisses“ lesen.<sup>108</sup> Von dieser Traumatisierung ausgehend, ist das zentrale Thema der Prozess der zunehmenden Hysterisierung Orlacs, die mit einem Verlust seiner Kontrolle über den Geist einhergeht. Auch die Hysterie der *Zitterer* wird über das Automatenmotiv zum Thema, wenn Orlac wie eine Marionette somnambulisch herumwandelt. Diese Elemente der Hysterisierung bzw. *Effeminisierung* liegen einem Dissoziationsmodell zugrunde, das sich im 19. Jahrhundert entwickelte und ursprünglich zur Interpretation von unter anderem Hysterie verwendet wurde. Als Ursprung von Dissoziationen wurde das Trauma gesehen. Wurde diese Störung damals als eine *weibliche* erachtet, so ergab sich für die Männergesellschaft eine zusätzliche Problematik, nachdem durch die neuartige Führung des ersten Weltkriegs hunderttausende von Soldaten an der Westfront ein offensichtlich hysterisches Syndrom (das *Zitterer-Syndrom*) entwickelten.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Vgl. Liebrand/ Steiner (2003), S. 253

<sup>106</sup> Hahn (1987), S. 479

<sup>107</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 276

<sup>108</sup> Vgl. ebd.

<sup>109</sup> Vgl. Mentzos (2006), S. 240

### **3.1.3. Die *Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts*<sup>110</sup>: Hysterie und Massenverkrüppelung**

Der erste Weltkrieg war der erste moderne, die ganze Welt miteinbeziehende Krieg der Menschheitsgeschichte, bei welchem die kriegführenden Staaten moderne Waffensysteme, wie U-Boote, Gas, Flugzeuge, Panzer und Maschinenwaffen einsetzten, unter ungeheuren Verlusten neue Taktiken und Strategien erprobten und große militärindustrielle Komplexe aufbauten.<sup>111</sup> Was mit Dreyeses Erfindung der Patrone begann, wurde schon bald zu einem Wettlauf der Techniker, der so schnell von statten ging, dass auch die übrige Fachwelt oft den Faden verlor.

Neben den enormen Neuerungen entwickelten die Kriegsparteien im Krieg der Umwälzungen nun "eine immer umfassendere Kriegswirtschaft, welche die Zivilbevölkerung in einem bis dahin nicht bekannten Maße in das Kriegsgeschehen einband."<sup>112</sup> Im Zuge der Mobilisierung aller ökonomischen, personellen und geistigen Ressourcen „entwickelte sich ein Volkskrieg, der das Gesicht des Krieges veränderte und alle Schichten der Gesellschaft erfaßte.“<sup>113</sup> Die beteiligten Nationen standen vor einem auferzwungenen Verteidigungskrieg, in nationalistischem Wettstreit um koloniale Beute. Millionen Menschen wurden aus ihrem alltäglichen Leben gerissen, wobei nicht nur der kurz prognostizierte Krieg, sondern vor allem das lange Massensterben in den Materialschlachten der Frontsoldaten das tägliche Erleben prägten. Fast 10 Mio. Soldaten verbluteten auf Schlachtfeldern von Flandern bis ins chinesische Tsingtau. Mindestens ebensoviele kehrten als nervliche oder körperliche Wracks, als Zitterer oder Krüppel in die Heimat zurück.<sup>114</sup> Die Industrialisierung des Krieges und seine Materialschlachten stellten ein Schock-Erlebnis dar, das zu einer „...vollkommenen Zerstörung herkömmlicher Felder der Wahrnehmung führte.“<sup>115</sup>

Unmittelbar nach dem Krieg gehörte es durchaus zum Alltagsbild, dass

---

<sup>110</sup> So bezeichnete der amerikanische Historiker und Diplomat George F. Kennan den Ersten Weltkrieg.

Vgl. Kennan (1981), S. 12

<sup>111</sup> Duppler, Jörg (1999), S. 3

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Burgdorff (2004), S. 11

<sup>115</sup> Winkle (2003), S. 319

...die Kriegsversehrten und vor allem die sogenannten „Zitterer“, traumatisierte Soldaten, die das Gedächtnis verloren hatten, durch die Straßen Wiens irrten, bevor sie in Sanatorien weggesperrt wurden, um sich dort Torturen der martialischen Schock-Therapien zu unterziehen, die vermeintlich Heilung garantieren sollten.<sup>116</sup>

Der Anblick dieser Zitterer, die immer häufiger in der Heimat auftauchten, änderte die vielerorts anfängliche Kriegsbegeisterung der Zivilbevölkerung in Entsetzen.<sup>117</sup>

Mit seiner neuartigen Führung machte der Erste Weltkrieg des weiteren Amputierte zu einer Massenerscheinung, wodurch erstmals Überlegungen notwendig wurden, die es ermöglichten, Kriegsgeschädigte für das Wirtschaftsleben wiederzugewinnen.<sup>118</sup>

„Der Scharfsinn der technischen Erfinder...“ hat sich bis dahin „...zunächst auf die Aufgabe geworfen[...], dem Amputierten einen Ersatz für das verlorengegangene ‚Werkzeug‘ zu liefern“.<sup>119</sup> Wo bisher simple Motorik der *Sonntagsarme*<sup>120</sup> (Zugreifen, Fassen und Halten) von Bedeutung waren, versuchten nun Psychologen, Chirurgen, Techniker und orthopädische Mechaniker der „...Vernachlässigung der subjektiven Seite...“<sup>121</sup> entgegenzuwirken und fokussierten sich beispielsweise nach dem Vorbild der Hand nun auch auf sensorische Leistungen. Ziel war es, möglichst eine Einheit zwischen Kunstglied und Amputationsstumpf zu bewirken. Dabei begriff man den kranken Menschen wieder als Individuum, welches eine „...seiner individuellen seelischen Konstitution entsprechende Prothese“<sup>122</sup> erhalten sollte. Orlac kann hier als Projektion einer Problematik gesehen werden, die die Prothetik betraf:

Geht man [...] von der Voraussetzung aus, dass ein Arbeitsarm für Handwerker und Arbeiter – wohlgemerkt: nicht Kopfarbeiter- lediglich eine Maschine ist, so ergibt sich ohne weiteres, dass wir uns hier an die Ingenieure zu wenden haben, die in der Konstruktion der Maschinen bewandert sind.<sup>123</sup>

Orlacs Transplantation ist eine filmische Extension einer realen Massenkollision der Bevölkerung, die sich nun als irreparable Konstruktionen wiederfand. Wie sich im

---

<sup>116</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 273

<sup>117</sup> Vgl. Schaffellner (2005), S. 69

<sup>118</sup> Katz (1921), S. 1

<sup>119</sup> Ebd. S. 2

<sup>120</sup> Vgl. Orland (2005), S. 149

<sup>121</sup> Katz (1921), S. 3

<sup>122</sup> Ebd. S. 11

<sup>123</sup> Silberstein (1917) zit. nach Orland (2005), S. 151

Laufe der Arbeit zeigen wird, ist Orlac in mehrlei Hinsicht als Opfer der Moderne zu verstehen und damit stellvertretend für die Bevölkerung.

### 3.1.4. Opfer der Moderne<sup>124</sup>

Canetti schreibt dem Menschen die Möglichkeit zu genereller Verwandlung zu, die er als *zirkuläre* Verwandlungsflucht bezeichnet und meint damit, dass sich diese an einer Stelle vollzieht. Der Hysterie schreibt Canetti dabei eine Reihe von heftigen Verwandlungen zur Flucht zu. Er geht dabei von einer physischen Nähe einer überlegenen Macht aus, dessen Opfer den unmittelbaren Griff auf sich fühlt. Eine den Tieren gleichende Verwandlung ist jene der Vortäuschung des Toten, in der Hoffnung, dass man losgelassen wird und sich der Feind entfernt. „Diese Verwandlung ist die zentralste von allen: man wird so sehr zum Zentrum, dass man sich nicht mehr regt. Man verzichtet auf jede Bewegung, als wäre man tot, und das andere entfernt sich.“<sup>125</sup> Canetti führt zusätzlich an, dass jede Art der Arretierung zur Flucht reizen kann, welche wiederum immer wieder erfolglos sein kann, da das Packende die Kraft hat, nicht loszulassen. Im Gegensatz zu einem Schamanen, der Hilfsgeister aktiv und mit Absicht herbeiholt und dadurch eine Machtsteigerung erfährt, fällt der Hysterische in die Passivität. Dabei läuft man einen Prozess in absteigender Linie durch: Man ist Beute, Fraß, Aas oder Kot. In Folge dieser Entwertungsvorgänge verfällt die Person in Melancholie und schließlich in die Schuld eines anderen: die Person bekommt Schuldgefühle.<sup>126</sup>

Als der Erste Weltkrieg über die Menschen hereinbricht, sind jegliche Bestrebungen der Moderne der Individualisierung zunichte gemacht. Dieses kollektive Schwinden in die Passivität und der Identitätsverlust sind elementare Gegenstände von ORLACS HÄNDE. Denn wie die Moderne ein Zeitalter ist, „...dem alle Setzungen fragwürdig geworden sind und das sich nicht mehr auf von außen vorgegebene Gewißheiten verlassen

---

<sup>124</sup> Vgl. Liebrand/ Steiner (2003), S. 243-305

<sup>125</sup> Canetti (2006), S. 408

<sup>126</sup> Ebd. 408 ff.

kann“<sup>127</sup>, vermag sich auch Orlac nicht mehr auf seine Identität zu beziehen, da diese mit den Händen verlorenging und er nun in Widerspruch zu sich selbst steht. Widersprüche und Entzweigungen brachten auch Modernisierungsprozesse in Kultur und Gesellschaft mit sich.<sup>128</sup> Die Moderne, welche auch als *Zeitalter der Geschichte* bezeichnet wird, gab sich nicht länger mit dem *Was* zufrieden, sondern fragte nach dem *Warum*:<sup>129</sup> „Das eigentlich Moderne ist die Frage nach den Ursachen; die Hinwendung zur Geschichte stellt lediglich den Versuch einer Antwort dar.“<sup>130</sup>

Wie in der Moderne ist auch für Orlac die Zeit der Repräsentation vorüber und er muss sich Dimensionen der Tiefe widmen, nach Gründen, Zusammenhängen und Entstehungsbedingungen fragen. Traditionelle Gewissheiten werden erschüttert und ein überkommenes Weltbild hinterfragt: Orlac vollzieht zunehmend den Wandel einer Selbstentfremdung und den Prozess *progressiv zunehmender Hysterisierung*<sup>131</sup>: Mit der

...operativen Neukombination eigener und fremder Körperteile zu einem hybridisierten Mischwesen, wird ein ganzer Katalog zeitgenössisch virulenter Topoi von Modernekritik abgerufen und in Szene gesetzt: ein kontingenter Unfall als traumatisierender Chock, Zerstörung der Intaktheit des Körpers, Chock des Gelingens moderner (medizinischer) Technik, kombinierende Konstruktion von Ganzheit aus Fragmenten oder Surrogaten, Dissoziation des Subjektes, Krise der Identität, Krise des artistischen Vermögens, Krise der Wahrnehmung, Krise der Kommunikation.<sup>132</sup>

Die Traumatisierung erscheint angesichts Orlacs Wesens, das mit dem sensiblen Künstler beschrieben wird, umso gravierender. Durch den Verlust seines Selbstbewusstseins gerät auch er in die Passivität und Melancholie, und auch Schuldgefühle quälen ihn, als er schon selbst vermeint, seines Vaters Mörder zu sein.

Orlac wird weiters als klassisch-romantisch identifizierbarer Künstler und durch seine Transplantation zu einem modernen Derivat. Die Transplantate werden zu Fremdkörpern, -wie Aliens, die von ihm Besitz ergreifen und dadurch die Bedeutung seines ursprünglichen Körpers, der ihn als Künstler präsentierte, durch die gezielte

---

<sup>127</sup> Lavagno (2003), S. 252

<sup>128</sup> Ebd. S. 23

<sup>129</sup> Vgl. Ebd. S. 33

<sup>130</sup> Ebd. S. 34

<sup>131</sup> Liebrand/ Steiner (2003 (2003), S. 271

<sup>132</sup> Ebd.

Kontrolle Neras endgültig zunichtemachen. Diese Entwicklung zeigt sich in Orlacs Bewegungen, wenn seine neuen Hände wie die eines Pantomimen wirken, der von den Händen geführt scheint. Auch dies weist daraufhin, dass das *Original-Genie* schon vor der Transplantation kein Original war, sondern eine Projektion. Ansonsten könnte ein *Handwechsel* ihn nicht derart erschüttern.

Moderne Gesellschaft bringt aufgrund ihrer funktionalen Differenzierung zum einen strukturell eine Individualistische Identität ihrer Mitglieder hervor; zum anderen stellt diese Art von Identität auch eine funktionale Erfordernis der modernen Gesellschaft dar. Individualität meint dabei ein Selbstverständnis der Person als einzigartiges und selbstbestimmtes Wesen.<sup>133</sup>

Mit Orlacs artistischer und sexueller Impotenz vollzieht sich auch eine Entfremdung des Ehepaares Orlac und schließlich der Rollenwechsel: Durch seine Passivität wird Yvonne Orlac als passive Frau in die Aktivität gezwungen, um „die psychische und ökonomische Krise zu lösen, während ihr traumatisierter Mann sich ganz in sich selbst verschließt, handlungs- und kommunikationsunfähig wird.“<sup>134</sup> Sie wird also von der liebenden passiven Frau zur aktiven Instanz- sie rettet ihn aus den Zugtrümmern, sorgt für die Durchführung der Transplantation, geht zu Orlacs Vater um ihn um Geld zu bitten und bringt ihren Mann zur Polizei. Erst mit der Beweiserbringung der Unschuld der Hände genest Orlac, Yvonne fällt daraufhin in Ohnmacht und somit wieder zurück in ihre Passivität. Yvonne ist also als ergänzende Instanz zu sehen. Orlac muss sich weiters Modernitätserfahrungen wie Fragmentierung, Dissoziation, Desintegration und inkorporierte Alterität stellen, die schon das 19.Jahrhundert konzeptualisiert haben. Das *Frankenstein-Topik*<sup>135</sup> findet in den *monströsen* Händen einen Platz. Künstlerisch wird dies im Film durch die zeitgenössischen Prämisse umgesetzt, die den Körper als Ausdrucksmittel der Seele- und Gebärden sieht. „...(l)nsbesondere die Ausdrucksbewegungen der Hände [...] seien auf exemplarische Weise geeignet, das

---

<sup>133</sup> Lavagno (2003), S. 9

<sup>134</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 263

<sup>135</sup> *Frankenstein* (1910) ist ein Roman von Mary Shelley, der sich großer Beliebtheit erfreute und immer wieder filmisch umgesetzt wurde. Frankenstein ist dem Prometheus der griechischen Mythologie nachempfunden und ein dem Experiment entsprungenes Wesen der Transplantationen. In Filmen wurde das Wesen stets mit einer Monsterthematik belegt und auch dementsprechend das Äußere angepasst. Frankenstein ist ein ewig populärer Stoff des Horrorgenres und auch ein Synonym für Horrorgeschichten. Vgl. Wuckel (1986), S. 43

Innenleben der Protagonisten evident zu machen.<sup>136</sup> Dies ist auch deshalb der Fall, da *die Hand* traditionell als Differenzmarkierung für den Menschen steht und somit Orlacs Identitätsproblematik noch stärker hervorgehoben wird. Dies wiederum wird durch die Ersetzung mit toten Händen maximiert, die Orlac quasi zu einem *lebendigen Leichnam* diffamieren. Die traumatischen Reaktionen, Wahrnehmungsreaktionen und hysterischen Wahnvorstellungen setzen erst ein, nachdem Orlac erfährt, wessen Hände ihm transplantiert wurden. Die Dekompensation seiner Psyche äußert sich auch in der Haltung seiner Hände, die von nun an weit weggestreckt und unnatürlich abgewinkelt werden. Dass der Film hauptsächlich in Innenräumen spielt, ist als Ergänzung zum Action-Konzept<sup>137</sup> zu sehen.

Als Orlac nach seinem Unfall erwacht, sind jene Teile des Körpers verhüllt, die den Ausdruck eines Menschen zu intensivieren vermögen: Kopf und Hände. Einer Mumie gleich liegt Orlac starr im Bett. Mit der langsamen Enthüllung der Verbände gebärt Orlac eine neue Identität, derer er sich noch nicht sicher ist, weswegen in Folge das Fremde am Körper den Heilungsprozess gefährdet. Orlac ist in seinem Dasein derart erschüttert, dass er für Neras Täuschungen empfänglich wird. Der Erinnerungsprozess, den Orlac nach dem Erwachen durchläuft und der als „...scheiternder Prozeß der Wiederherstellung der verlorenen körperlichen und psychischen Ganzheit einer vermeintlich einst intakten Identität Orlacs“<sup>138</sup> begriffen werden kann, erinnert auch die Kulisse der späteren Szene, in der Orlac im Liegestuhl ruht, stark an Bilder eines Kriegsversehrten-Sanatorium .

Bereits der Titel ORLACS HÄNDE (anstelle von Vasseurs Hände) impliziert eine Position, in der Professor Serral als Anhänger Descartes erachtet werden kann. Dies zeigt sich in

---

<sup>136</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 250. Die Wahl des Schauspielers Conrad Veidt als Orlac rührte daher, dass dieser bereits zuvor mit seiner Mimik, Gängen, Gebärden usw. im Caligari-Film einen *individuellen* Spielstil für sich einfordern konnte und in Folge meist für mystische, *dämonische* Rollen herangezogen wurde. Vgl. Ebd.

<sup>137</sup> Seit Mitte des 18. Jahrhunderts dominierte im europäischen Kulturkreis die Überzeugung, dass das vom Menschen entäußerte unmittelbarer und besonderer Ausdruck seines Inneren sei. Emphatisch an den „Begriff des Individuums gekoppelt [...], wird diese] expressive Konzeption von Mitteilung [...] im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in den reproduzierenden Künsten herrschend...“ Ebd. S. 245. In den zwanziger Jahren versuchte man schließlich *Sinneffekte erzeugende Gestik* zu erzeugen und zu standardisieren. Ebd.

<sup>138</sup> Ebd. S. 273

Sätzen, in denen er Orlac zu beruhigen versucht: *Nicht die Hände beherrschen den Menschen...der Kopf, das Herz leiten den Körper...auch die Hände*<sup>139</sup>.

Der Spitalgehilfe Nera ist im Gegensatz zu Dr. Serral als dunkle Seite der Vernunft zu sehen. Er ist der klassisch kühle, berechnende und verschlagene Bösewicht und verkörpert als Künstler der Montage jenes Element der Moderne, das sich in seiner Emotionslosigkeit auf analytische Wege konzentriert. Dabei stützt er sich auf Disziplinen, die in der Moderne nur in der Mathematik und der formalen Logik weiterbestehen, während andere Disziplinen die Synthese notwendig machen. Orlac ist dem synthetischen Denken verpflichtet, nun wo er den Menschen in Sinne Immanuel Kants als *endlich denkendes Wesen*<sup>140</sup> wahrnimmt. Die Synthese bildet ein weiteres Charakteristikum der Moderne: „Wenn Foucault davon spricht, daß in der Moderne eine Anthropologisierung des Denkens stattfindet, meint er [...] den Rekurs auf die Endlichkeit als Erklärungsinstanz.“<sup>141</sup> Orlacs zunehmende Hysterisierung wird in filmischen Arbeitstechniken derart umgesetzt, dass Orlac wie eine Marionette wirkt, wie ein wandelnder Untoter, ein Geist und wie in Trance – durch die Operation fühlt er sich mit den vom toten Körper abgetrennten und seinem Körper angenähten Händen als *lebender Leichnam*.<sup>142</sup> Nera hält auch Regines Fäden in der Hand. Die Hausgehilfin im Hause Orlac gleicht in ihrer Rolle als ohnmächtige Komplizin zunächst einer Marionette, die sich gegen den fremden, mächtigeren Willen Neras nicht wehren kann. Siescheint unter einer Art Hysterie zu leiden oder zumindest in Hypnose zu sein, aus der sie letzten Endes erwacht und damit auch Orlac rettet.

Während sich dieser in Trance-ähnlichen Zuständen befindet, hat Nera von Anfang an eine starke Körperlichkeit entwickelt und sich im Prozess der Individualisierung mit seinen fachlichen Kenntnissen von einer sozialen Differenzierung in eine soziale Distinktion und somit zu einem egoistischen Wesen weiterentwickelt. Dieser Egoismus

---

<sup>139</sup> Vgl. ebd. 256

<sup>140</sup> Vgl. Lavagno (2003), S. 113

<sup>141</sup> Lavagno (2003), S. 34

<sup>142</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 271

„.....zeigte als spezifische Krisenerscheinung der Moderne eine besondere Qualität[...]; er war sozial konstituiert und man benötigte soziale Erziehung gegen ihn.“<sup>143</sup>

„Der als Leichendiener mit allen Phänomenen der Zerstückelung und Fragmentierung pathologisch vertraute Verbrecher [...]schneidet auf und setzt zusammen; er spielt mit Versatzstücken, operiert mit Fragmenten.“<sup>144</sup> Mit Techniken der Maskerade und forensischen Tricks kombiniert, kreierte und kopierte Nera Identitäten und zollte dem Individuum an sich keine Bedeutung – er nutzt die Reproduktion im eigenen Sinne. Auch Orlac verweigert er als ebenfalls reproduzierend tätigen Virtuosen die Anerkennung. Beide Pendants verbindet die Existenz als Personen, deren Identifizierung bei der kleinsten Spur erfolgen kann. Der Einsatz Neras von Wachsanhaltungen der Fingerabdrücke Vasseurs verdeutlichte dem Zuseher schonungslos, dass die Identität eines Menschen nichtig ist, da sie reproduzierbar ist und von der Polizei dennoch zum unwiderleglichen Beweis gemacht wird. In Deutschland sorgte die Reproduzierbarkeit des Fingerabdrucks für Aufruhr. Die Oberprüfstelle Berlin lehnte eine Zensur des Filmes nach einer Prüfung jedoch ab, da der Sachverhalt als unrealistisch eingestuft wurde.<sup>145</sup>

Im Rahmen einer Kriminalgeschichte wird Orlac von Nera zwar bewusst manipuliert, der Film spiegelt jedoch auch die Fragen wieder, die im Zuge der Verkrüppelungen auftauchten. Transplantationen waren zur Zeit des Films noch ein Ding der Unmöglichkeit, obwohl es bereits im 17. Jahrhundert erste Versuche gab, zerstörte Haut durch Gewebe von Tieren zu ersetzen. Nichts desto trotz war es eine Erscheinung der Moderne sich mit den Folgen von Transplantation, Mutation und Klonung, sowie deren Auswirkung auf die menschliche Psyche zu erforschen, lange bevor der medizinische Fortschritt diese überhaupt umsetzen konnte.<sup>146</sup> Hierzu stellten sich Fragen der Endlichkeit des Körpers und des Beginns der Technik, die sich im Film als Automatenmotiv äußern, wenn Orlac von fremden Mächten gesteuert scheint und keine Kontrolle mehr über den Körper besitzt.

---

<sup>143</sup> Dollinger (2006), S. 278

<sup>144</sup> Liebrand/ Steiner (2003), S. 269

<sup>145</sup> Ebd. S. 288

<sup>146</sup> Vgl. Wuckel (1986), S. 267

Auch Orlac begibt sich auf die Suche nach Beweisen seiner Identität: indem er einen alten von ihm verfassten Liebesbrief mit dem Federhalter kopiert und eindeutige Unterschiede festzustellen sind, ist für ihn sichergestellt, dass der Geist des Toten von ihm Besitz zu ergreifen versucht. Der Miteinbezug anderer Medien im Film ermöglicht eine Darstellung Orlacs von Anfang an als *Untoten*, indem beispielsweise in den Anfangssequenzen Orlacs Gesicht auf einer Zeitung abgedruckt ist. Weiters wird uns seine *beseelte Reproduktion* in Form einer Schallplatte gezeigt, in der Orlac die verlorene Identität betrauert.<sup>147</sup>

### 3.1.5. Stilistische Darstellungsform

Stilistisch bedient sich der Film expressionistischer sowie fantastischer Elemente, die auch der Verdeutlichung der Traumatisierung und der Darstellung der zunehmend verschleierte Wahrnehmung Orlacs dienen. Orlacs Hände machte Wienes „brüchigen Bezug zur Welt und Weltanschauung des Expressionismus offenkundig“<sup>148</sup>

Dabei wird „die Handlung durch eine imaginäre technische Voraussetzung, auf die nicht näher eingegangen wird, nur ausgelöst.“<sup>149</sup> Die Formen der Wirklichkeit werden ohne direkte wissenschaftliche Spekulationen eingesetzt, weswegen der Film meist dem Horrorgenre zugeschrieben wird. Klassische expressionistische Elemente untermalen die Stimmung der Verzerrung der Wahrnehmung und der Unnatürlichkeit der Situation und stellen das Trauma auf stilistischer Ebene dar: Hell-Dunkel-Effekte lassen Orlacs Hände im Vergleich zu seiner Kleidung wie isolierte Teile der Gesellschaft abheben, Kameraeinstellungen, in denen Orlacs neue Hände viel zu groß für seinen Körper erscheinen, verbildlichen das Monströse. Traumsequenzen stellen die Bedrohung dar: So sieht Orlac des Nachts einen riesigen ausgestreckten Arm, dessen geballte Faust ihn erschlagen will.

---

<sup>147</sup> Vgl. Liebrand/ Steiner (2003), S. 287

<sup>148</sup> Holba/ Knorr/ Spiegel (1984), S. 408

<sup>149</sup> Hahn (1987), S. 479



Abbildung 2: Orlac als Untoter

### 3.2. DIE STADT OHNE JUDEN

Ernst Kieninger, Leiter des Filmarchivs Austria bezeichnet DIE STADT OHNE JUDEN als einen der „...ungewöhnlichsten und wichtigsten österreichischen Stummfilme[...], thematisiert er doch die Apokalypse der staatlich organisierten Judenvertreibung...“<sup>150</sup>

Diese Vision war „von der Geschichte auf grausame Art eingeholt [...] [worden] und [führte] zum Holocaust...“<sup>151</sup> Ursprünglich sollte *Die Stadt ohne Juden* „...ein ganz amüsantes Buch [werden], das in einer durch eine amüsante Romanhandlung zusammengehaltene Skizzenreihe ein kinematografisches Bild des Wiens zeigt, wie es ohne Juden aussehen würde.“<sup>152</sup> Dadurch sollte „...der Sehnsuchtsschrei´ von christlichsozialen Antisemiten und Nationalsozialisten [...] ad absurdum geführt werden.“<sup>153</sup>

#### 3.2.1. Inhalt

Die Stadt Utopia befindet sich in einer mehr als misslichen Lage: Von der Inflation betroffen, verlangen Demonstrationen nach Handlungen. Auf Drängen der Großdeutschen Partei beschließt das Parlament schließlich die Ausweisung der Juden, die als Verantwortliche des Elends herangezogen werden. Der Bundeskanzler Dr.

---

<sup>150</sup> Kieninger (2000), S. 9

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Vgl. Hall (1999), S. 152

<sup>153</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 313

Schwerdtfeger formuliert seine Entscheidung folgendermaßen: *Meine Herren, der Rosenkäfer ist ein sehr schönes Geschöpf, dennoch vertilgt ihn der Gärtner, weil ihm seine Rosen näher stehen.* Diesen Beschluss trifft auch Leo, der mit der Tochter des Parteiführers der Liberalen, Lotte, liiert ist. Als die Wirtschaft schließlich in Folge der Ausweisungen kurz vor dem Zusammenbruch steht, da auch das Ausland gegen die Maßnahme boykottiert, wird eine neuerliche Abstimmung gehalten, über die eine Stimme Mehrheit entscheiden soll. Leo, der sich ins Land eingeschuggelt hat, vermag durch einen Plan diese entscheidende Stimme zu entziehen. Denn der antisemitische Rat Bernart, welcher dem Alkohol sehr zugeneigt ist, lässt sich von Leo überlisten und wird mit Schlafmittel und Alkohol in den Schlaf gebracht- die Abstimmung zur Revidierung des Ausweisungsgesetzes, welche mit seiner Stimme verhindert hätte können, findet ohne ihn statt. Als er aufwacht, ist die Abstimmung vollzogen und die Zwangsmaßnahme revidiert. Rat Bernart verfällt schließlich zionistischen Wahnvorstellungen und landet in der Irrenanstalt. Plötzlich stellt sich heraus, dass Bernart alles nur geträumt hatte: *Gottlob- das der dumme Traum vorbei ist, wir sind ja alle nur Menschen und wollen keinen Hass. Leben wollen wir – ruhig nebeneinander leben.*

### **3.2.2. Die Urkatastrophe des 20.Jahrhunderts: Der Rest ist Österreich<sup>154</sup>**

Mit Ende des ersten Weltkrieges unterlag Österreich einer entscheidenden politischen und ökonomischen Zäsur. Nachdem die österreichisch-ungarische Monarchie zerfallen war und die Habsburger auf die Regierung verzichten mussten, wurden deutschsprachige Länder zunächst als Deutschösterreich bezeichnet, somit war auch Österreich zunächst als Bestandteil der deutschen Republik gedacht. Mit dem Friedensvertrag von St. Germain wurde jedoch ein Anschluss an Deutschland verboten und weitgehend die Staatsgrenzen festgelegt. Die Annahme einer neuen,

---

<sup>154</sup> *Et ce qui reste, c' est l' Autriche* . Der französische Ministerpräsident Georges Clemenceau soll dies 1919 auf der Friedenskonferenz von St. Germain bei der Einteilung der gestürzten Gebiete gesagt haben. Vgl. Konrad/ Maderthaner (2008)

bundesstaatlichen Verfassung sowie erste allgemeine Wahlen (für Frauen ab 1919) erfolgten.<sup>155</sup> Über die ökonomische Zäsur ist weniger bekannt.

Dennoch hatte in der Folge gerade sie durch die sichtbar gemachte und von entscheidenden politischen Kräften propagierte ‚Lebensunfähigkeit‘ Österreichs wesentlich zur Stärkung des Deutschnationalismus und schließlich zum Aufschwung des Nationalsozialismus selbst beigetragen.<sup>156</sup>

Der Historiker Stefan Karner sieht in der ökonomische Ausgangslage eine psychologische und eine reale Ebene: So war die Wirtschaft aller Nachfolgestaaten mit dem Zusammenbruch der Donaumonarchie ein gleichermaßen unausgeglichener Torso und konnte als 1918/19 auch noch nicht als Volkswirtschaft bezeichnet werden, da Jahrhundertalte eingespielte Wirtschaftsgeleise nun fehlten.<sup>157</sup> Während jedoch

...die anderen Nachfolgestaaten ihren ‚Geburtswehen‘ - vor allem aus nationalistischen Gründen- mit Optimismus begegneten, stellte Österreich seine Lebensfähigkeit a priori in Frage und erhoffte, aus der europäischen Nachkriegsordnung auf diese Weise als ein an Deutschland angeschlossenes Gebiet hervorzugehen.<sup>158</sup>

Die imperialen Maßstäbe, in denen es der Österreicher zu jahrhundertlang zu denken gewohnt war, wusste er im Kleinstaat nichts umzusetzen.

In dieser Situation hatte die psychologisch sehr geschickt lancierte Legende von der Lebensunfähigkeit der jungen Republik, die auch immer mit dem Anschluß als Vorgabe verbunden war, großen politischen und ökonomischen Schaden gestiftet. Doch diese Legende hätte sich nicht länger halten können, wäre sie nicht laufend politisch und wirtschaftspolitisch genährt worden.<sup>159</sup>

### **3.2.3. Wien und die Flüchtlinge**

Wie bereits in Kapitel 3.1.3. erwähnt, war zu Beginn des Ersten Weltkrieges die Kriegsbegeisterung in sämtlichen Teilen der Gesellschaft gegeben. Auch Teile der jüdischen Bevölkerung Galiziens und Bukovina, so ein Bericht aus der *Bukowina* sollen

---

<sup>155</sup> Vgl. Karner (1990), S. 67

<sup>156</sup> Ebd. S. 67

<sup>157</sup> Vgl. ebd.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Ebd.

vom Kriegstaumel erfaßt worden sein.<sup>160</sup> Als sich bereits 1914 eine „...katastrophale Niederlage abzeichnete und die gefürchteten russischen Truppen unaufhaltsam im Nordosten der Monarchie vorrückten“<sup>161</sup>, befand sich, so wird angenommen, etwa die Hälfte der jüdischen Bevölkerung Galiziens, also ca. 400.000 Menschen auf der Flucht, wobei viele Personen auch ,zu Zwecken der Kriegsführung aus ihren Aufenthaltsorten zwangsweise entfernt‘<sup>162</sup> wurden. Der Transport, die Unterbringung und Versorgung der Flüchtlinge erwiesen sich schnell als kaum bewältigbares Problem. Die außerstädtischen Lager waren schnell überfüllt, woraufhin 1914/15 die Reichshauptstadt Wien zum begehrten Fluchtziel von 150.000 Menschen (die meisten davon Juden) wurde. Daraus resultierend wurde die Stadt im Dezember 1914 bis zum Kriegsende für weitere Aufnahmen der Flüchtlinge gesperrt. De facto wurde diese Sperre jedoch nicht konsequent gehandhabt. Höhepunkt der Flüchtlingswelle war 1915 mit etwa 200.000 Flüchtlingen (Polen, Italiener und Ruthenen und eine Mehrzahl jüdischer Flüchtlinge), 150.000 davon wurden von staatlicher Seite unterstützt. Nachdem im Mai 1915 Teile Galiziens und der Bukovina rückerobert werden konnten, wurden Repatriierungsaktionen gestartet, wobei generell auch der Wunsch bestand, in die Heimat zurückzukehren. 1916 leben nur mehr 37.000 staatlich unterstützte Flüchtlinge in Wien, von denen 20.000 Juden waren. Mit den Ereignissen des Krieges wurde durch einen erneuten Vorstoß der Russen im Sommer 1916 eine erneute Flüchtlingswelle ausgelöst. Mit ihr kam wieder der Druck zur Heimkehr; nun wurden Flüchtlinge jedoch auch in durch das Kriegsgeschehen massiv in Mitleidenschaft gezogene Gebiete repatriert. Dies war *Heimkehr in Ruinen*<sup>163</sup>, in denen es weder eine gesicherte Lebensmittel- noch Trinkwasserversorgung gab und die Seuchen wüteten. Wien war entlastet, die verbleibenden 17.275 meist aus Ostgalizien stammenden jüdischen Flüchtlinge waren aufgrund aus militärischen Gründen von der Repatriierungsaktion ausgeklammert. Hinzuzuzählen ist die Zahl aller Flüchtlinge, die nicht bedingt von staatlicher Unterstützung abhängig waren und sich in der Zwischenzeit selber Existenz bestritten. 1918 stabilisierte sich der jüdische

---

<sup>160</sup> Schmelzer (1958), S. 67

<sup>161</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 314

<sup>162</sup> Anonymus (1914) zit. nach ebd.

<sup>163</sup> Vgl. Hoffmann-Holter (2000), S. 316

Bevölkerungsanteil in Wien auf etwa über einem Prozent. Nur eine verschwindend geringe Minderheit unter den Flüchtlingen war wohlhabend. Die meisten lebten jedoch „...unter erbärmlichen Umständen und sahen sich mit einer unerwartet heftigen Abwehrreaktion der Bevölkerung konfrontiert.“<sup>164</sup> Der kleine Anteil der Juden, die einen aufwendigen Lebensstil führten, wurde von der Öffentlichkeit häufig verallgemeinert und hervorgehoben. Dabei gab es viel mehr Juden der Gruppe, die in der Heimat zur Oberschicht gehört hatten und nach einem materiellen Absturz um Aufrechterhaltung ihrer Existenz meist erfolglos kämpfen mussten; auch sie waren auf Unterstützung angewiesen. Das k.k. Innenministerium versuchte die Situation der Flüchtlinge einigermaßen erträglich zu gestalten, was sich im Laufe des Krieges als immer schwieriger erwies. So lebten die Flüchtlinge in Obdachlosenasylen und schnell errichteten Massenquartieren, bei galizischen Immigranten der Vorkriegsära und in heruntergekommenen Privatquartieren. Dieses Leben „...gegen sündhaft hohe Bezahlung, in erschreckender Hilflosigkeit[...] [zeigte] die Gastfreundschaft Wiens.“<sup>165</sup> Auch die Ernährungslage war katastrophal. So verschlimmerte sich schon weit vor dem Hintergrund der allgemeinen Versorgungskrise, die die gesamte Bevölkerung betraf, die Not der Flüchtlinge.<sup>166</sup>



Abbildung 3: Flüchtlinge vor der Suppen- und Teeküche

---

<sup>164</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 318

<sup>165</sup> Vgl. Frei (1920), S. 68

<sup>166</sup> Vgl. Budischowsky (2000), S. 321

Es gab natürlich Hilfsaktionen privater und öffentlicher Art, diese waren jedoch unzureichend, was viele Flüchtlinge in die Resignation führte. Wer Eigeninitiative zeigte, stieß bereits

Anfang 1915 auf Widerstand der Wiener Gemeindeverwaltung: Man fürchtete, dass „[d]ie Stadt [...] ,ihr charakteristisches Eigengepräge und ihre Eigenart durch die Flüchtlinge einbüßen...“<sup>167</sup> würde. Dabei könne „Die Annahme von Arbeit [...] einen Anreiz für längeren Aufenthalt bilden und müsse daher verhindert werden.“<sup>168</sup> Dies gelang gut durch bürokratische Schikanen. Im folgenden Jahr wollte man die Arbeitskräfte schließlich nutzen- der Großteil waren Frauen, die nun als Hilfsarbeiterinnentätig arbeiteten. Die Männer waren hauptsächlich als Kaufleute oder Handelsangestellte tätig, sowie als Altwarenhändler und Hausierer. Einige (vermutlich konzessionslose Flüchtlinge) waren im Zwischenhandel tätig, der Bestandteil der Kriegswirtschaft war. An diesem Handel waren einige Personen beteiligt, deren Interesse an einem größeren Geschäft schließlich zu einer eigendynamischen Verteuerung der Ware führte. Diese Misswirtschaft war zwar nicht den Flüchtlingen zuzuschreiben, führte jedoch schon 1915 zu öffentlichen Beschuldigungen: Der Begriff *Ostjude* war mit Ende des Krieges ein Synonym für *Preistreiber*.<sup>169</sup>

### 3.2.4. Wiener Politik

Der Gründer der Christlichen Partei Dr. Karl Lueger trug während seiner Zeit als Wiener Bürgermeister(1897-1910) zum Bekanntwerden Wiens als *Luegerstadt* bei. Er war mit seinem selbstherrlichen Führungsstil und seiner antisemitischen Ausrichtung (*Wer ein Jud ist, bestimme ich!*<sup>170</sup>) ein Wegbereiter des intoleranten und antisemitischen Klimas für den Nationalsozialismus.<sup>171</sup> Seine christliche Partei stellte eine moderne Massenpartei dar, die, beim durch Industrialisierung und Wanderungsbewegungen verunsicherten Wiener Kleinbürgertum mit Luegers antikapitalistischer und

---

<sup>167</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 325

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Ebd. S. 326

<sup>170</sup> Vgl. Hamann (1996), S. 417

<sup>171</sup> Vgl. Weihsmann (2002), S. 56

antisemitischer Rhetorik große Popularität erlangte. Die Sozialdemokraten übernahmen seine Veränderungen in den Bereichen der Stadt Wien unreflektiert und dankbar hin.<sup>172</sup> Das rote Wien, Bastion der Sozialdemokraten, wurde nach und nach zum Gegenpol der „schwarzen“ konservativen ländlichen Gegend. Auch

...(d)er Linkliberalismus hatte in Österreich seit Beginn des 20. Jahrhunderts keine Zukunft mehr, da die Arbeiter mit der Sozialdemokratie über eine eigene, schlagkräftige Vertretung verfügten und der Fürsprache sozial denkender Bürgerlicher nicht mehr bedurften, ganz im Gegenteil: Mit dem Aufstieg der Arbeiterpartei wuchs im Bürgertum die Angst vor der ‚roten‘ Gefahr.<sup>173</sup>

Dementsprechend verlor der linke Flügel nach nur 2 Jahren im Oktober 1920 seine parlamentarische Macht, die bürgerlichen Parteien übernahmen die Alleinregierung und gingen daran den `revolutionären Schutt`, soziale und politische Errungenschaften der Nachkriegszeit, schrittweise auszuhöhlen.<sup>174</sup> Den Sozialdemokraten blieb nur mehr Wien als Ort in dem Reformpläne (welche die Behebung sozialer Missstände zur Aufgabe machten) verwirklicht werden konnten und in dem „...ihr politisches Konzept einer kontinuierlichen Machtausdehnung der Arbeiterklasse im bürgerlichen Staat bis hin zu seiner friedlich-parlamentarischen Eroberung vorexerziert werden sollte.“<sup>175</sup>

Wien sollte als Modell einer Insel des Sozialismus und Muster austromarxistischer Politik verstanden werden. Deren erster sozialdemokratischer Bürgermeister wurde Jakob Reumann (1853-1921).

Ihre Reformpolitik bezog sich jedoch nicht auf die Produktionsverhältnisse, deren kapitalistischer Charakter unangetastet blieb, sondern in umfassender Weise auf alle Bereiche der Reproduktion - mit einer zum Teil grotesk gelungenen Übernahme bürgerlicher Werte und Kultur.<sup>176</sup>

Von nun an wird die Republik bis zu ihrem Ende 18 Jahre lang durchgehend von den Rechten regiert werden.<sup>177</sup> Diese arbeiteten mit wechselnden Koalitionen und steuerten „...die ganze Zeit über immer näher auf ein autoritäres Regierungssystem...“

---

<sup>172</sup> Auch Adolf Hitler soll von Luegers Reden beeindruckt gewesen sein und schätzt ihn in seinem Werk *Mein Kampf* 1924

<sup>173</sup> Budischowsky (2000), S. 360

<sup>174</sup> Weihsmann (2002), S. 23

<sup>175</sup> Ebd. 23 f.

<sup>176</sup> Ebd. S. 25

<sup>177</sup> Vgl. Brook-Shepherd (1998), S. 349

zu.<sup>178</sup> Die Situation wurde folgendermaßen beschrieben: „Das Niveau des parlamentarischen Lebens war so miserabel, daß die Sozialdemokraten, sobald ihnen die Macht entglitten war, nie auf den Gedanken kamen, als verantwortungsvolle Opposition zu funktionieren.“<sup>179</sup>

Während das Rote Wien nun immer mehr zu einem Modell des Wohlfahrtssystems wurde, wandelte es sich gleichzeitig immer weniger zu einem Zentrum der gesamten Nation.

Die Sozialisten, die es müde waren, jene internationalen Horizonte abzusuchen, die nie näher zu rücken schienen, beschränkten sich statt dessen auf ihren unmittelbaren Gesichtskreis und errichtete die Wohlfahrtswelt des roten Wiens, das mit seinen riesigen Gemeindebauten, Kindergärten, Sportvereinen und[...] Sterbevereinen ein in sich geschlossenes Disneyland war. Der rechte Flügel ließ sie gewähren und richtete seine Blicke auf der Suche nach Inspiration entweder nach oben zum Himmel oder zurück auf die Geschichte.<sup>180</sup>

Nachdem sich Österreich immer mehr zu einem Land der Differenzierung herauskristallisiert, das in Klassen, Parteien, in Linker und Rechter Ideologie unterscheidet - erweist es sich als immer schwieriger aus dem zerrissenen Österreich eine Einheit zu erschaffen. „Das bringt die Rolle der Partei im Leben der Republik auf den Punkt: Sie brachte ihr ein soziales Bewußtsein, gestand ihr aber kein nationales Bewußtsein zu.“<sup>181</sup> Diese nationale Verlorenheit wusste der rechte Flügel zu nutzen und führte dazu, dass seine Bundeskanzler und Parteiführer seit 1920 nicht mehr von der Macht verdrängt werden. Nachdem auch bei der liberalen Partei der rechte Flügel dominierte, positioniert sich diese am 25. September 1920 unter dem Namen bürgerliche Arbeiterpartei im antimarxistischen Lager und kooperiert mit Christlichsozialen und Großdeutschen.<sup>182</sup> Deren Spitzenkandidat wurde der ehemalige Außenminister Ottokar Czernin<sup>183</sup>. Dieser vertat seine Judenansicht so, dass man

---

<sup>178</sup> Vgl. ebd.

<sup>179</sup> Ebd. S. 350

<sup>180</sup> Ebd. S. 352

<sup>181</sup> Ebd. S. 351

<sup>182</sup> Budischowsky (2000), S. 361

<sup>183</sup> Bettauer schrieb über Czernin in seinem Roman 1922/23 *Kampf um Wien*, dass dieser seine „...Hohlheit und Seichtheit (...), sein Manko an Charakter und Geist durch glanzvolle Manieren in Wählerversammlungen so gut zu verbergen verstand“. Bettauer (1980), S. 198

zwischen *guten* und *schlechten* Juden unterscheiden müsse.<sup>184</sup> Die bürgerliche Arbeiterpartei dürfte Bettauers Roman als Vorlage gedient haben, denn auch im Buch differenzieren die tätigen Bürger zwischen *guten* und *schlechten* Juden. Die Problematik der bürgerlichen Arbeiterpartei lag in ihrer ambivalenten Haltung zu Ostjuden, Antimarxismus, sowie deren ständige Rücksicht auf Christlichsoziale und Großdeutsche. Somit wurde keine klar ablehnende Stellung zum Antisemitismus geäußert.<sup>185</sup>

Einer der Fahnenträger des neuen österreichischen Patriotismus ist Ignaz Seipel. Im Mai 1922 tritt dieser seine erste Amtsperiode als Bundeskanzler rechten Schlages an.<sup>186</sup> Ihm wird im Roman *Die Stadt ohne Juden* der christlichsoziale Bundeskanzler Schwerdtfeger nachempfunden, der die Bevölkerung des Landes mental in zwei Gruppen trennen will: Das österreichische Volk und die landesfremde Bevölkerung.<sup>187</sup> Während die *Österreicher* naiv, treuherzig, fromm und verspielt, bieder und sinnig wirken, wird den jüdischen Migranten eine unheimliche Verstandesschärfe, blitzschnelle Auffassung und katzenartigen Geschmeidigkeit zugewiesen, die ihnen ermöglicht haben soll, eine geistige, wirtschaftliche und kulturelle Hegemonie gegenüber der der biedersinnigen Mehrheit aufzubauen.<sup>188</sup>

Jene Epitheta von Geschwindigkeit, Mobilität und Traditionslosigkeit, die dem Judentum seit Durchbruch des Liberalismus zugeschrieben wurden, gehören längst zum Kanon der Moderne, bestimmen jedoch auch das neue Bild der Judenfeindschaft seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts.<sup>189</sup>

Der moderne Antisemitismus hat zum Ziel gehabt, den Einfluss von Juden auf politischen und wirtschaftlichen Gebieten zurückzudrängen. Auch zeitkritische Künstler fühlten sich vom *Unbehagen der Moderne* bedrängt, beispielsweise Arthur Schnitzler und Hugo von Hoffmannsthal. Antisemitismus und Antimodernismus sind dabei nicht nur speziell

---

<sup>184</sup> Als *schlechte* Juden bezeichnete er beispielsweise Schwarzhändler, Schieber und Schmuggler. Vgl.

<sup>185</sup> Vgl. Caneppele/ Krenn (2000), S. 361 f.

<sup>186</sup> Brook-Shepherd (1998), S. 351

<sup>187</sup> Vgl. Veigl (2000), S. 445

<sup>188</sup> Vgl. ebd.

<sup>189</sup> Ebd. S. 446

ästhetische oder jüdische Probleme, sondern grundlegend bestimmende Probleme der Wiener Moderne.<sup>190</sup>

Angst und Ohnmacht des Einzelnen in Zeiten der Monopolisierung begleiten die moderne Zivilisation, während der Ornamentierung der Massen durch Europas erste antisemitische Massenbewegung eines Schönerers<sup>191</sup> oder Luegers<sup>192</sup> die Sanktionierung der ohnmächtigen Modernisierungsverlierer durch Kollektiv zu wirken beginnt.<sup>193</sup>

### 3.2.5. Ideen zur Ausweisung

Ressentiments bestanden also schon vor Beginn des Krieges und verstärkten sich mit der Ankunft jüdischer Flüchtlinge in Wien. Denn die jüdische Bevölkerung, die zu den ersten zivilen Opfern des ersten Weltkrieges zählte, traf als Bote der Niederlage an. Die Wiener Bevölkerung wurde jedoch nicht über militärische Ereignisse oder Zwangsevakuierungen durch die k.k. Armee informiert, was die Vorstellung nährte, die Juden hätten den Krieg genutzt, um sich ins Innere der Monarchie vordringen zu können und als „...Schmarotzer auf Kosten der Allgemeinheit erhalten [...] werden“,<sup>194</sup> der Jude mutierte zum *Sündenbock par excellence*. Durch Verallgemeinerung einzelner Akte eskalierte der Fremdenhass immer mehr, die Wiener Gemeindeverwaltung forderte wieder und wieder Repatriierungen aller Flüchtlinge. Mit Zunahme des allgemeinen Elends nahm kontinuierlich auch die Aggression gegenüber den Flüchtlingen zu und die

---

<sup>190</sup> Vgl. Ebd.

<sup>191</sup> Georg von Schönerer (1842 -192) war österreichischer Politiker, der einen Extremismus entwickelte und nach Brook-Shepherd als der erste österreichische Politiker bezeichnet wird, der rassistische mit politischen Themen verknüpfte „... und damit eine verhängnisvolle Entwicklung in der österreichischen Geschichte einleitete“. Brook-Shepherd (1998), S. 136

Von 1879 bis zur Jahrhundertwende war Schönerer Führer zunächst der Deutschnationalen und später der Alldeutschen Vereinigung. Er war heftiger Gegner des österreichischen Patriotismus, der katholischen Kirche und des Liberalismus und vertrat einen radikalen Antisemitismus. Die autokratischen und terroristischen Methoden, sein nationalistischer Fanatismus waren typisch für seine Richtung. Seine Ideen sollen später den jungen Adolf Hitler stark beeinflusst haben. Vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s337483.htm> (3.8.09)

<sup>192</sup> Gründer der Christlichsozialen Partei wurde. Von dieser Massenpartei getragen, bekämpfte er den Liberalismus, dessen Presse ihn stark anfeindete. Er war ein faszinierender Redner und "Volkstribun" mit starkem Charisma. In der Auseinandersetzung mit seinen politischen Gegnern bediente er sich häufig des Antisemitismus, den er als Mittel zum Zweck betrachtete. Sein Einsatz galt besonders dem gewerblichen Mittelstand. Nach seiner Wahl zum Bürgermeister bekämpfte er die Sozialdemokraten, aber auch die radikalen deutschnationalen Strömungen.

<sup>193</sup> Veigl (2000), S. 446

<sup>194</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 328

Behörden wurden immer ohnmächtiger in ihren Schutzleistungen. Trotz staatlicher Zensurpolitik nährten christlichsoziale und deutschnationale Wiener Zeitungen mit manipulativen Berichten über Wirtschaftskriminalität Vorurteile, als diese 1917 schließlich aufgehoben wurde, führte dies zum Ausbruch nationaler und sozialer Konflikte, man bediente sich offen der Demagogie. Mit dem Ende der Monarchie, hatte die altösterreichische Staatsbürgerschaft ebenso ihren Wert verloren und Juden erhielten nun auch das Stigmata des Ausländers. Mittlerweile bezog sich der Antisemitismus nicht mehr nur auf Flüchtlinge. Ein Politiker wusste besonders gut bei jeder Gelegenheit den Hass zu vertiefen- der christlichsoziale Arbeiterführer Leopold Kunschak. Seine Begabung für Rhetorik machte Eindruck auf breite Wählerschichten, seine Äußerungen fanden nicht nur in antisemitischen Blättern wie dem *Eisernen Besen* Verbreitung, sondern auch in der bürgerlichen Parteipresse in katholischen und nationalen Blättern wie der *Reichspost*, *Wiener Stimmen* oder *Ostdeutsche Rundschau*. Selbst die Sozialdemokraten sahen in der Ausweisung aller Juden die Lösung. Die Ausweisung der ca. 25.000 Juden hätte jedoch die Wohnungsnot, den Hunger und die allgemeine Wirtschaftskrise nicht gemindert, so begann ein Fälschen der Zahlen um die Schuld der Juden an der Misere zu visualisieren. Man verzehnfachte teilweise ihren Bevölkerungsanteil in der Stadt Wien und vermochte so wieder einmal mehr, Ängste zu mobilisieren und Wählerschichten zu binden. Die Flüchtlingspolitik war nach 1918 einer der unumstrittensten Bereiche der Innenpolitik, so bestand eine Einigung im Grundkonsens auch für die Sozialdemokraten. Der Antisemitenbund wurde August 1919 gegründet und gilt als Vorfeldorganisation des Nationalsozialismus in Österreich. „Ostjuden hinaus!“ war eine gängige Parole. 1919 folgten nach wochenlangen Verhandlungen der Regierung durch den sozialdemokratischen Landeshauptmann Niederösterreichs und Wien Albert Sever<sup>195</sup> die Verlautbarung eines Ausweisungserlasses, der die Abreise aller nicht „...auf dem Gebiet Deutschösterreichs heimatberechtigter Personen“ forderte<sup>196</sup> um eine Besserung der Wiener Verhältnisse zu erzielen. Rechtlich jedoch nicht umsetzbar und vom Ausland mit Negativreaktionen kurz nach Unterzeichnung des Friedevertrages von St. Germain konfrontiert, vermied

---

<sup>195</sup> Sever Alfred: 1867 – 1942: ab 1919 niederösterreichischer Landeshauptmann.

<sup>196</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 334

die Durchsetzung der Ausweisungen. Der Bevölkerung versuchte man die Situation durch organisatorische Hürden zu rechtfertigen und ersuchte um Verständnis. Der *Sever-Erlass* war eine folgenschwere Entscheidung und Beweis für die Beugung der insgesamt restriktiv erachtbaren Politik, denn die Verantwortung für den Verbleib der Flüchtlinge wurde von Seiten der Christlichsozialen und Großdeutschen Partei der Sozialdemokratie zugeschrieben. In Folge gab es immer wieder Abschiebungen einzelner Personen oder Kleingruppen, die Masse wagte aufgrund der internationalen Beobachtung der Ostjudenpolitik niemand zu mobilisieren. Dennoch legte Polen, das im Westen ehemaliges galizisches Gebiet war, in Reaktion auf den Vertrag von St. Germain, welcher einem ehemaligen Staatsbürger der Monarchie nach *langue et race* der Mehrheit der jeweiligen Bevölkerung zuweist, Beschwerde beim Völkerbund ein, um die Rückkehr der damaligen Flüchtlinge zu verhindern.<sup>197</sup> So musste sich die österreichische Regierung 1921 gegenüber dem Völkerbund für die Ausweisungspläne verantworten und wurde „...bei aller Achtung ihrer Souveränität zu einem maßvollen Umgang mit den Flüchtlingen“ aufgefordert.<sup>198</sup> Im Roman ändert Bettauer die Agitation des Völkerbunds und lässt diesen der Ausweisung zustimmen. Der internationalen Wachsamkeit ist also zuzuschreiben, dass die Ausweisung nicht schon bei Entstehen des Romans durchgeführt wurde.

### **3.2.6. Abänderungen im Film DIE STADT OHNE JUDEN**

Die Verfilmung des Romans im Jahre 1924 durch Hans Karl Breslauer wird zwar in großen Teilen fast wörtlich nachempfunden, der Film stellte eine Milderung der Schärfe dessen dar, um die Brisanz des Themas in Zaum zu halten. Diese sphärischen Abänderungen verstärken den Film in seinen Elementen der Science Fiction und machen ihn zu Social Fiction. Beispielsweise wurde der eigentliche Handlungsort des Romans *Wien* im Film zum beliebigen *Utopia* umbenannt. Dies war ein Akt der Abschwächung der Brisanz des Themas, das er behandelte. Die Umbenennung des Handlungsortes könnte sich auch auf Thomas Morus' Werk *Utopia* (entstand 1516 als Vorläufer der

---

<sup>197</sup> Waldert (1926), S. 191

<sup>198</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 338

modernen utopischen Literatur) beziehen. Immerhin besteht die Basis des Romans auf einer etatistischen (frz. *état* „Staat“) Regelung, welche wirtschaftliche und gesellschaftliche Probleme durch staatliche Regelungen lösen will. Dabei spielt der Egoismus als Antipode des Gemeinschaftssinns und damit als Störelement des gerechten Ausgleichs der Lebensverhältnisse und der Gemeinschaftsinteressen eine wesentliche zu behebende Rolle, um eine Verteilungsgerechtigkeit gewährleisten zu können.<sup>199</sup> Im Film scheint die Ausweisung ganz im Sinne der gemeinschaftlichen Verteilung zu sein, insofern könnte die Annahme stimmen.

Ein Aspekt, der in Buch wie Film behandelt wird, ist die reale Thematik der Ausweisung auch gebürtiger Wiener (Juden) und Mischehen. Während im Roman Missachtungen der Ausweisung mit dem Tod bestraft werden sollen droht man im Film mit harter Bestrafung und überlässt dem Zuseher eigene Grenzen der Grausamkeit.

Ein Aspekt, der in Film und Buch vorkommt betrifft Kinder zweiter Generation. Diese sollen zu Ariern erklärt werden, was im Film einen *erfolgreich assimilierten* Juden sehr erfreut. Mit den Worten *Ich bin ein waschechter Goi.*<sup>200</sup> wechselt er im Parlament auf die Seite der *Arier*.

Jene, die sich vor 1914 nicht um das damals eher bedeutungslose Heimatrecht bemüht hatten und nun keine Staatsbürgerschaft erhielten. Darauf folgte internationale wie nationale Kritik (von Bundeskanzler Schober) und schließlich eine Lockerung der Handhabung der vor 1914 in Wien lebenden oder dort geborenen Antragsteller. Die jüdischen Kriegsflüchtlinge jedoch wurden wieder einmal Opfer bürokratischer Schikane. Die unpräzise Übersetzung des Begriffes *race* des Vertrags von St. Germain mit *Rasse* bot der Politik einen Argumentationsspielraum der Verweigerung der Staatsbürgerschaft, wemgleich dies verdeckt geschah. Noch schwieriger wurde der Erhalt der Staatsbürgerschaft bei niedrigem Einkommen 1922/1923 versichert die Ostjuden-Thematik mit dem konjunkturellen wirtschaftlichen Aufschwung. Die Flüchtlinge ließen sich immer schwerer greifen und bildeten schließlich keine auffällige Mehrheit mehr unter den Flüchtlingen. In Bettauers Roman ist diese Gruppe nicht mehr

---

<sup>199</sup> Vgl. Henisch (1991), S. 44 f.

<sup>200</sup> *Goi* ist ein hebräisches Wort für *Nation* oder *Volk* und bezeichnet im weitesten Sinne Nichtjuden.

greifbar, Hans Karl Breslauer scheint in einigen Szenen das Bild des strenggläubigen osteuropäischen Juden zu vermitteln. Er arbeitete dabei stark mit Klischees und Stereotypen, die ihm die Kritik einheimste, er würde antisemitische Vorurteile teilweise nur bestätigen, anstatt sie zu widerlegen. Beispielsweise wenn er den bettelnden und spekulierenden Ostjuden darstellt oder den weltweiten wirtschaftlichen Einfluss.

Eine weitere Abänderung betreibt Breslauer mit dem Begriff der Masse. „ In DIE STADT OHNE JUDEN sind zahlreiche Einstellungen von demonstrierenden Massen zu finden, die allerdings nicht mit der zielgerichteten Wucht des Aufmarsches in Bettauers Roman zu vergleichen sind.“<sup>201</sup> Geser sieht in der Darstellung der Masse in „...erhobenen, wütend geschüttelten Fäusten“ ein eingespieltes Muster des Stummfilms.<sup>202</sup> Die Masse scheint dabei nicht von einer bestimmten Gruppe organisiert zu sein, sondern durch die wirtschaftlichen Folgen der Inflation vor dem Parlament zusammentreten. Die Inflation bezeichnet Canetti „als ein Massenvorgang im eigentlichsten und engsten Sinne des Wortes.“<sup>203</sup> Er gewichtet dieses Phänomen so sehr, dass es sich in seiner Tragweite unserer modernen Zivilisation mit Kriegen und Revolutionen vergleichen lässt. Denn mit ihr kommt etwas zustande, das Canetti als doppelte Entwertung bezeichnet. Durch die Inflation selbst gerät

...alles äußerlich ins Schwanken, nichts ist sicher, nichts bleibt eine Stunde am selben Fleck- durch die Inflation wird er selbst, der Mann geringer. Er selbst oder was er immer war, ist nichts, die Million, die er sich immer gewünscht hat, ist nichts. Jeder hat sie. Aber jeder ist nichts.<sup>204</sup>

Die Folgen der Inflation sind eine Aufhebung der Unterschiede zwischen Menschen. Durch die plötzliche Entwertung der Person werden Betroffene zur homogenen Maße. Diese Masse an Entwerteten liegt die: „.... natürliche Tendenz [inne][...], etwas zu finden, das noch weniger gilt als man selbst, das man so verachten kann, wie man selbst verachtet wurde.“<sup>205</sup> Dabei bedarf es eines dynamischen Vorgangs der Erniedrigung:

---

<sup>201</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 284

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Canetti (2006), S. 214

<sup>204</sup> Ebd. S. 217

<sup>205</sup> Ebd. S. 214 ff.

Es muß etwas so behandelt werden, daß es weniger und weniger gilt, wie die Geldeinheit während der Inflation, und dieser Prozeß muß sich fortsetzen, bis das Objekt in einem Zustand kompletter Wertlosigkeit angelangt ist. Dann kann man es wegwerfen wie Papier oder einstampfen lassen.<sup>206</sup>

Die Wiener Bevölkerung spiegelte solche Tendenzen wieder, den Juden für die Inflation zu verantworten – diese Schuldzuweisung erreicht ihren Höhepunkt im Nazi-Regime. Der Kommunikations- und Politikwissenschaftler Guntram Geser sieht, um auf den Film zu sprechen zu kommen, die Gründe einer Vermeidung expliziter Massenszenen darin, dass der Film „... mit Rücksicht auf die Zensur sicherlich keine wirkliche - d.h. politische organisierte – Massenbewegung zeigen“ konnte.<sup>207</sup>

Bettauer<sup>208</sup>, selber jüdischer Abstammung war aus unbekanntem Gründen schon 1890, im Alter von 18 Jahren zum Protestantismus übergetreten. Juden waren für ihn „nichts Besonderes, weder Abschaum noch Elite, keine Rasse, nicht einmal ein Volk; sie leben halt in Österreich, lieben ihre Heimat, tun ihre Arbeit; allerdings verstehen sie von manchen Dingen, vom Geld etwa und vom Geschäftmachen, ein bißchen mehr als die Christen.“<sup>209</sup> Als Vertreter jener Richtung „im österreichischen Judentum, die die Anpassung an die nichtjüdische Umgebung förderte und anstrebte“<sup>210</sup>, lässt sich seine kritische Darstellung der aus verschiedenen Gründen Nichtassimilierten begründen. Als Pendant zum wirtschaftlich kompetenten und gepflegte Kultur betreibenden Juden beschreibt Bettauer den gutmütigen Wiener:

Ich habe mich bemüht, den kleinen Roman vorurteilslos zu schreiben, mehr zu schildern als zu kritisieren. Ängstlich mühte ich mich, nicht den Glauben zu wecken, als hielte ich Juden für einen absolut wichtigen Bestandteil jeder Großstadt. Oh Nein! Nicht jeder Großstadt, sondern nur für den von Wien, weil eben die Eigenart dieser höchst lebenswürdigen, kulturell hochstehenden, aber reichlich denk- und aktionsfaulen Menschen absolut ungroßstädtisch ist.<sup>211</sup>

---

<sup>206</sup> Ebd. S. 219

<sup>207</sup> Hoffmann-Holter (2000), S. 287

<sup>208</sup> Bettauer, geb. 1872 in Baden bei Wien, war seit 1901 zunächst in Preußen und schließlich auch New York immer wieder als Journalist tätig und deckte erste Skandale auf. 1910 kehrte er nach Wien zurück, schrieb unter anderem für *Die Zeit*, das *New Yorker Morgen Journal*, die *neue freie Presse*. Vgl. Geser (2000), S. 37-54

<sup>209</sup> Koch (1981), S. 357

<sup>210</sup> Budischowsky (2000), S. 348

<sup>211</sup> Bettauer (1922), S. 16

Zum Roman wurde Bettauer durch Schmierereien inspiriert: „Hinaus mit den Juden!“ las er an einem jener Orte, „an denen man sich nicht länger aufzuhalten pflegt, als unbedingt notwendig ist“, was das öffentliche Pissoir als Vermutung nahelegt.<sup>212</sup> Sein meistgelesener Roman *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von übermorgen* erschien 1922 und erreichte eine Auflage von über 250.000 Stück. Béla Bálázs charakterisierte Hugo Bettauer 1924 als einen Schriftsteller, der „für Freiheit und Aufklärung und gegen Scheinheiligkeit und Grausamkeit namentlich in Sachen der Liebe „ loszog, „wozu sich selbst im gütigen und duldsamen Ländchen Österreich Grund und Gelegenheit bietet“.<sup>213</sup>

1920 wandte er sich nebenher seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu und verfasste 3-5 Unterhaltungsromane pro Jahr, die aufgrund ihrer reißerischen Aufmachung ein breites Publikum fanden. Die Aussicht eines Erfolges beim Massenpublikum veranlasste die boomende Filmindustrie, die gerade in den unmittelbaren Nachkriegsjahren in Deutschland und Österreich einen großen Bedarf an Ideen und Vorlagen hatte, dazu, eine Großzahl literarischer Werke zu verfilmen. So dienten auch Bettauers Romane als Filmvorlagen, welchen „...die Verflechtung von Fiktion und Zeitgeschichte so augenfällig als Besonderheit inne lag und sich dadurch Politik so sehr zum Thema der Literaturwurde, dass Literatur zum Thema der Innenpolitik...“<sup>214</sup> wurde.

1924, am Höhepunkt seiner literarischen Produktion, die sich durch sich durch Kurzweiligkeit und soziale Brisanz abhob, sorgten Bettauers publizistische Aktivitäten immer schon für Wogen der Empörung, vor allem als er 1924 eine Zeitschrift *Er und Sie. Wochenzeitschrift für Lebenskultur und Erotik* herausgab. Schon zuvor hatte er in seinen Berichten aufklärerische Themen zum einen im Bereich der Sexualaufklärung über Prostitution, gleichgeschlechtliche Liebe und Abtreibung betrieben, wofür er heftigen Missmut erntete, eine Hetzkampagne und einen Prozess wegen *Erschütterung und Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit*, in dem er jedoch freigesprochen wurde. Zum anderen befasste er sich mit sozialen Misständen wie der Wohnungsnot und dem Elend der Arbeitslosen. Was ihm vermutlich die meisten Gegner bescherte war die

---

<sup>212</sup> Vgl. Geser (2000), S. 49

<sup>213</sup> Vgl. ebd. S. 37

<sup>214</sup> Vgl. ebd. S. 42

gezielte Attacke (gerade in seinen Romanen) gegen Politiker, Wirtschaftseliten, Vertreter der Justiz und Männer der Kirche.<sup>215</sup> Bettauer zeichnete generell aus, dass er gesellschaftliche Themen in romanhafte Handlung einwob. Im Roman besteht eine Wiedererkennung zeitgenössischer Politiker und Schriftsteller- im konkreten Fall Karl Luegers und Artur Schnitzlers. Im März 1925 erlag Bettauer dem politischen Attentat des Zahntechnikers und NSDAP-Mitglieds Otto Rothstock, der später angibt, dass er seine „...Altersgenossen vor sittenverderbenden Typen wie Bettauer“<sup>216</sup> schützen wollte.

### 3.2.7. Die Verfilmung

1923/24 verfilmte Hans Karl Breslauer, ein *Shooting-Star* der österreichischen Filmschaffenden schließlich den Roman, nachdem er sich ein Jahr zuvor die Rechte am Film gesichert hatte. Zwar brach 1924 auf 1925 die österreichische Filmherstellung fast völlig zusammen, Breslauer gelang es jedoch aufgrund seiner langjährigen Filmerfahrung, guten Beziehungen und den Erfolgsaussichten von Bettauer-Roman-Verfilmungen, private Investoren zu finden. So konnte der Film sogar überdurchschnittlich teuer produziert werden, bspw. in zahlreich prominenter Besetzung und großer Komparserie. Der Adaptierung des Romans unterlagen jedoch gewisser erwähnter Veränderungen der Inhalte „...die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Brisanz abgeschwächt oder gleich eliminiert wurden.“<sup>217</sup> Ein Beispiel einer Abänderung war jene der Darstellung der Notwendigkeit des *jüdischen Elements* im wirtschaftlichen und kulturellen Wien gegenüber einem breiten antisemitischen Publikum. Diese musste so angelegt sein, dass Hürden des Massenmediums Film umgangen werden sollten (z.B. Zensur, Ausschreitungen im Kino, Aufführungsverbote). Um den Film nicht zu einem Tendenzfilm werden zu lassen, merkte die FILMWELT an, dass der Film nicht denselben Weg gehen wie der Roman gehen konnte,

---

<sup>215</sup> Vgl. ebd. S. 39

<sup>216</sup> Hall, Murray G. (2002)

<sup>217</sup> Geser (2000), S. 61

...der eine zu ausgesprochen politische gefärbte Tendenz trägt. Da man für einen Film nur Freunde werben will und nicht wie der Schriftsteller es auch auf Feinde und Kampf ankommen lassen kann, war es notwendig, viele im Buch vorkommende scharfe Stellen abzuschwächen und in diesem Sinne Ausgleich zu finden.<sup>218</sup>

Zudem standen Bemühungen immer im Interesse des (auch internationalen) Erfolges. Die gravierendste Abänderung war das Ende des Filmes: Die Revidierung des Erlasses zur Ausweisung der Juden wich einem Traum eines Antisemiten, „...der schließlich zur Erkenntnis kommt, dass die Juden der ‚Sauerteig der Welt‘ sind, zumindest aber ein ‚unumgängliches‘ und notwendiges Übel.“<sup>219</sup>

Die somnambulische Lösung war eine, derer man sich bloß die Elemente des Expressionismus zugunsten machen musste, und im Stummfilm eine durchaus übliche:“ Moralisch oder politische anstößige Inhalte konnten so gezeigt, aber in ihrem Gewicht abgeschwächt werden, indem sie als Traum, Irrsinn oder Fieberwahn relativiert wurden.“<sup>220</sup>

Diese Rahmung orientierte sich am dramaturgischen Setting Films DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) und erweckt am Ende des Films eindeutige Assoziationen dazu. Fritz Langs Idee dahinter bestand darin, „...dem Zuschauer von vornherein die Möglichkeit zu geben, durch den Gegensatz der ersten ‚normalen‘ Szene zu den unmittelbar darauf folgenden zu begreifen, dass der expressionistische Stil die verzerrte Welt der Irren darstellte.“<sup>221</sup>



---

<sup>218</sup> Anonymus (1924), S. 6-8

<sup>219</sup> Anonymus (1924), S. 13-14

<sup>220</sup> Guntram (2000), S. 62

<sup>221</sup> Kaul (1970), S. 23

#### Abbildung 4: Rat Bernart fühlt sich von Davidsternen bedrängt

So wird bei STADT OHNE JUDEN das gesamte Ende dahingehend umgeändert, dass der antisemitische Gemeinderat in eine Nervenheilanstalt eingeliefert wird. In der gemalten asymmetrischen Zelle fühlt sich Bernart klaustrophobisch von vielen Davidsternen bedrängt.<sup>222</sup> Die Wahl der expressionistischen Szenerie wurde hier als Verdeutlichung des Rahmens gewählt. Jedoch kann die

...von der literarischen Vorlage abweichende, überraschende Wendung, die das Geschehen als Traumhandlung simplifiziert[...]nicht nur als einfaches dramaturgisches Hilfsmittel angesehen werden, sondern als Musterbeispiel von Verdrängungskunst der österreichischen Seele.<sup>223</sup>

Dabei negiert „[d]as kompromißdiktierte Leinwand-Happy-End [...] nicht nur den Sinn von Bettauers Buch, sondern auch den sehr realen historischen Antisemitismus, der darin reflektiert wird. Stattdessen wird eine nicht unbedenkliche und keinesfalls traumhafte Realität dokumentiert.“<sup>224</sup>

Notizen der Jubelpresse zufolge schien der Film dennoch ein Erfolg gewesen zu sein, und mehr noch, dass DIE STADT OHNE JUDEN „einen so großen Kassenerfolg erzielt[e], dass große Wiener Kinos [...] eine Prolongation verlangten, da jede Vorstellung ausverkauft war.“<sup>225</sup>

Der Film wurde allerdings in Österreich wie Deutschland zum Teil auch stark zerrissen und von den unterschiedlichsten Lagern attackiert; es gab einzelne Ausschreitungen und in Folge zeitweise Aufführungsverbote.

---

<sup>222</sup> Der offizielle Gebrauch des Hexagramms als Symbol für die jüdische Gemeinschaft geht auf das mittelalterliche Prag zurück und verbreitete sich im 17.Jh über die gesamte Monarchie. Das Hexagramm wurde immer mehr zum sinnstiftenden Symbol. Der Davidstern dient um die Mitte des 19. Jhs noch als Zunftszeichen der Gastwirte und Beherberger und trat mit dem Auftreten der zionistischen Bewegung in den 90er Jahren in eine neue bedeutende Phase- 1897 wird das Hexagramm zu ihrem offiziellen Emblem. Gleichzeitig wurde das Symbol der Sehnsucht der Juden auch immer mehr zum antisemitischen Kürzel, das auf judenfeindlichen Flugblättern und Schriften auftrat. In den zwanziger Jahren schon wurde der Davidstern auf Geschäfte und Synagogen geschmiert. Vgl. Die Symbole Österreichs: Peter Diem S. 280f., 1995 Verlag Kremayr & Scheriau, Wien

<sup>223</sup> Ballhausen (2006a), S. 39

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Anonymus (1924)

### 3.2.8. Social Fiction

Der Inhalt von STADT OHNE JUDEN ist in seinem Bestehen als Social Fiction weniger fiktiv als erwartet. Bestrebungen zur Ausweisung der Juden fanden schon in der Zeit des Entstehens des Romans ihre Aktualität. Social Fiction, die soziale Problemstellungen in unterhaltender Form bietet, stützt sich auf soziale Kategorien wie Herrschaft, Macht und Gender.<sup>226</sup> Bettauer stützt sich in seinem Roman auf eine Entwicklung, die mit der Rückkehr der Juden nach Wien endet. So sehr das Buch in großen Teilen beinahe wortwörtlich übernommen wurde, so abstrakt beschließt er das Ende: Der Film hingegen löst das ohnehin beliebige Utopia in einem Traum auf.<sup>227</sup>

### 3.3. DIE VOM 17ER HAUS

Der Film beginnt mit einem Blick in die Wolken:

*Wien in hundert Jahren. Wer weiß wie es aussehen wird. Freundliche grüne Siedlungen säumen die Stadt ein, und im Innern, wo heute bereits die Hochhäuser beginnen, wachsen vielleicht die Wolkenkratzer in die Lüfte wie jetzt schon in Amerika. Aber der alte Steffl steht noch da und nimmts mit allen Hochhäusern auf.*

#### 3.3.1 Inhalt

Dem Zuseher wird der von modernsten Hochhäusern (höher und moderner als das 1931 fertig gestellte Empire State Building in New York), umgebene Stephansdom gezeigt. Ein Schwenk nach links eröffnet uns den Blick auf das den Stephansdom überragende höchste Gebäude der Stadt- das Archiv der Stadt Wien, in der der Großvater Dr. Mayer seiner Arbeit nachgeht. In globaler Vernetzung ist es diesem möglich, China, das auch Interesse am Sozialismus zeigt, problemlos mit Archivmaterial zu beliefern. Wie es scheint konnte sich die Stadt nur soweit entwickeln, da die Sozialdemokraten durchgehend an Spitze der Regierung standen. Was zunächst als Utopie erscheint wird

---

<sup>226</sup> Schröder (1998), S. 60

<sup>227</sup> Vgl. Ballhausen (2006a), S. 39

schon bald zu einer Familiengeschichte. So erzählt der Großvater seinem Enkel von der Vergangenheit Wiens und den Begegnungen des Urgroßvaters und Baubeauftragten Georg Mayers mit der Familie Nusterer, welche in Sievering ein Haus mit der Nummer 17 bewohnt. 1932 stellt eine Zeit dar, in der erste Gemeindebauprojekte umgesetzt werden. Die Situation ist eine schwierige: Vater Nusterer verliert seine Stelle und die Familie erhält einen Brief der Stadt Wien in der um den Verkauf des Hauses gebeten wird, damit zum Wohle der Gesellschaft ein Kindergarten errichtet werden kann. Der Großvater will dies jedoch nicht zulassen - die *Engstirnigkeit* der Nusterers führt zu Problemen. Der Sohn steckt daraufhin im Zorn den entstehenden Gemeindebau in Brand. Georg Mayer und Helene Nusterer, die Tochter der Familie haben sich im Zuge der Gemeindebauarbeiten kennen und lieben gelernt. Helene scheint zunächst die einzige Person der Familie zu sein, die sich weiterentwickeln möchte. Als Georg Mayer zum 17er Haus geht und den Sohn vor der Familie mit der schrecklichen Tat konfrontiert und dafür auch noch einen Beweis erbringen kann, weichen die Konflikte dem Einverständnis und Wohlwollen der Familie Nusterer - dem 17er Haus weicht ein Kindergarten, die Familie Nusterer hat sich von der Sozialdemokratie bekehren lassen und Georg und Helene werden ein Paar.

### **3.3.2. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts: Wien und die Überbevölkerung**

Als Österreich mit Ende des ersten Weltkrieges und dem resultierenden Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie aus einer zentralen Position der Reichshaupt – und Residenzstadt eines Vielvölkerstaates in die geographisch-geopolitische Randlage eines Kleinstaates herab schrumpfte, blieben von einer einstmals 56 Millionen Menschen umfassenden und sich über ganz Osteuropa erstreckende Donaumonarchie 6,5 Millionen Einwohner übrig.<sup>228</sup> An der Lebensfähigkeit dieses Torsos zweifelten viele Politiker. Wien hatte mit speziellen Problemen zu kämpfen. Da es um die Jahrhundertwende mit 2 Millionen Einwohnern zu einer der größten Städte der Welt avancierte, befand sich die Stadtplanung sich dadurch „...in eklatantem Widerspruch zwischen einem ‚überalteten‘ Planungssystem und den

---

<sup>228</sup> Vgl. Weihsmann (2002), S. 18

„modernen“ Planungsansätzen der Neuregulierung“<sup>229</sup>, da die spätindustrielle Entwicklung der Donaumonarchie nur langsam eingesetzt hatte. Die Folgen waren Versorgungsschwierigkeiten, Inflation, stagnierende Produktion, Betriebsstillegungen, Bankrotte und Arbeitslosigkeit. Ein spezielles Problem war die Wohnungsnot:

Die Zuwanderung war sowohl bei Kriegsbeginn als auch nach dem Kriegsende eine sehr lebhaft. Bei Kriegsbeginn und während des Krieges führten die Katastrophen in den Grenzlanden der alten Monarchie zur Zuwanderung der Kriegsflüchtlinge. Nach dem Krieg bewirkte der Zerfall der Monarchie in sieben Nachfolgerstaaten, die ein Teil unseres Wirtschaftskörpers waren, daß Tausende von Existenzen entwurzelt und zur Abwanderung genötigt wurden.

In Wien war die Wohnungsknappheit schon vor dem ersten Weltkrieg akut gewesen, sie verstärkte sich aber durch die Kriegereignisse zusätzlich. Dagegen half auch nicht die Tatsache, daß sich der Flüchtlingsstrom aus dem Osten und die Kriegsheimkehrer in einer Balance mit einem Geburtenrückgang und den Kriegsoffern hielt. Die Zahl älterer Menschen wuchs, Eheschließungen stiegen sprunghaft an und neue Haushalte durch Zuwanderung gegründet. Zusätzlich beanspruchten Staat und Militärvermehrte Büro- und Diensträume. Die Wohnungen selber waren im Sinne einer bauspekulativen Ausrichtung der liberal- kapitalistischen Gründerzeit auf kurzfristige maximale Profitierung ausgerichtet und deshalb teuer, aber schlecht und substandardisiert.<sup>230</sup> Die Wohnungsmisstände und -nöte, mit denen die Wiener Bevölkerung konfrontiert war, bedurften vieler Reformen.

### 3.3.3. Entwicklungen des Roten Wiens

Mit dem Untergang des Habsburgerreiches und der Errichtung eines *Reststaates* Deutschösterreich endeten die Expansionspläne der Stadt Wien - „[d]ie ‚rote‘ Stadtverwaltung entschied sich für eine kollektive Form der Urbanität und gegen einen liberalen, funktionalistischen Determinismus eines Wohnungsmarktes.“<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Ebd. S.13

<sup>230</sup> Vgl. ebd. S. 19

<sup>231</sup> Ebd. S. 13

Karl Lueger(1844-1910), der 1893 die Christlichsoziale Partei gegründet hatte und 1897 bis 1910 als Wiener Bürgermeister amtierte, sorgte mit manch diktatorischen Maßnahmen der konservativ-liberalen Gemeindeverwaltung für eine Umwandlung Wiens zu einer modernen Großstadt . Mit Impetus und Weitblick für die rasante Bevölkerungsentwicklung Wiens bewältigte er kommende Aufgaben verkehrstechnischer, infrastruktureller und kommunaler Art im Industriezeitalter und ermöglichte als Vorläufer des sozialdemokratischen Wohnbauprogramms im Roten Wien der sozialdemokratischen Stadtverwaltung eine nahtlose Anknüpfung. In seinen Bestrebungen war Lueger dabei auf den kleinbürgerlichen Mittelstand als Wählerschaft konzentriert.<sup>232</sup>Seine Christlichsoziale Partei war hierfür von Anfang Massenbasis dieses städtischen Kleinbürgertums, welches

...den Kampf ihres Idols gegen die in- und ausländischen monopolartigen Kapitalgesellschaften bedingungslos unterstützte. Die entscheidende Abkehr von den Prinzipien der liberalen Wirtschaftspolitik und die starke Betonung der Vorrechte des Gemeinwesens gegenüber dem Privatkapital waren jene Grundzüge, die in die sozialdemokratische Ära hinüberwirkten und vom Roten Wien konsequent weiterverfolgt wurden.<sup>233</sup>

Diese christlichsoziale Kommunalpolitik war insofern Vorbild, als dass die Sozialdemokraten einerseits die Bestrebungen der urbanistischen Stadtplanung „...mit einer noch stärkeren Verkommunalung der Versorgungsbetriebe fortsetzte[n] und[...] andererseits an einigen Aspekten der Sozialpolitik (Gesundheits-, Armen- und Altersfürsorge, Kindererziehung, Mutterberatung etc.) anknüpften.“<sup>234</sup> Die Grundlage der sozialdemokratischen Herrschaft bezieht sich in ihrer Reform-, Wohn- und Kommunalpolitik Wiens also im wesentlichen auf eine großflächige Übernahme eines Vorbildes, welches schon vor Ort war. Schwachstellen (wie beispielsweise die unsoziale Steuerpolitik) wurden verbessert und die christlichsozialen Erfahrungen qualitativ weiterentwickelt<sup>235</sup>Als Vordenker und Vorreiter schätzten die Sozialdemokraten Lueger bedenkenlos, was sich insofern als problematisch erweist, da, wie bereits in Kapitel

---

<sup>232</sup> Ebd. S. 14

<sup>233</sup> Hautmann/ Hautmann (1980), S. 21

<sup>234</sup> Weihsmann (2002), S. 14

<sup>235</sup> Ebd. S. 15

3.2.4. dargestellt, dieser wegen seinem heftigem Antisemitismus und Deutsch-nationalismus sehr stark umstritten ist.

Mit Einführung des Wahlrechts nach Zerfall der Monarchie erlangte die Sozialdemokraten am 4. Mai 1919 bei der ersten Wahl zum Wiener Gemeinderat bei geringer Wahlbeteiligung (60,7 %) eine Mehrheit von 54,1% (die Christlichsoziale Partei erlangte 27,4%, der Rest war auf Deutschnationale aller Schattierungen, tschechische Sozialisten und Jüdisch-Nationale verteilt). Die Rote Gemeinde hatte gewusst, dass „...die dringende Lösung des Wohnungsproblems mit populären Maßnahmen zum garantierten politischen Erfolg führen würde, und somit das Wohnungswesen zum Angelpunkt der Sozialpolitik im Roten Wien [erklärt].“<sup>236</sup> Mit dem Wahlergebnis erhielten die Sozialdemokraten die notwendige politische Stärke für die Umsetzung ihres kommunalpolitischen Programms und eine Vorherrschaft, die bis zum austrofaschistischen Sturz 1934 andauerte. Während sich die historischen Ereignisse 1918 mit dem Untergang des *alten* Österreichs und der sich anbahnenden Republik entwickelten, wurde die herausziehende Republik von bürgerliche und kleinbürgerliche Katastrophe empfunden. Die sozialdemokratischen Arbeiter hingegen sahen darin eine Gewähr ihres politischen Aufstiegs. Große Hoffnungen auf (auch revolutionäre) Umwälzungen standen somit am Beginn der Ära der Sozialdemokraten. Diese Hoffnungen traten jedoch nie in dem Maße ein, da die die Sozialdemokraten nicht so revolutionär und antikapitalistisch waren; deren Reformpolitik bewegte sich zunächst im Zuge einer Koalitions-(Bundes-)Regierung in gesamtstaatlichen Rahmen und führte Gesetze zur Besserung der Lage der Arbeiter und der Ausdehnung ihres Einflusses in Wirtschaft und Staat ein (Mieterschutz, Arbeitslosenunterstützung, Arbeiterkammer usw.).<sup>237</sup>

Die revolutionäre Kampfbereitschaft der österreichischen Arbeiter[...] führte dazu, daß die österreichische Bourgeoisie zu etwas größeren Konzessionen bereit war als in jedem anderen vergleichbaren Land der Welt. Rückwirkend waren es aber die weitreichenden Reformen, die in der Arbeiterklasse den Willen und die Bereitschaft zu revolutionären Umwälzungen schwächten.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Ebd. S. 22

<sup>237</sup> Ebd. S. 23

<sup>238</sup> Ebd.

1920 waren schließlich die Chancen auf eine soziale Revolution vorbei und die Alleinregierung der bürgerlichen Parteien folgte.<sup>239</sup>

Wien allerdings wurde zwischen 1919 und 1933/4

...das große sozialistische Experimentierfeld für gesellschaftspolitische Reformen in den parlamentarischen Demokratien Europas. Im ‚roten‘ Wien begann die österreichische Sozialdemokratie nach dem Krieg gegen die heftigen Opposition der bürgerlichen Parteien und der Bundesregierungen eine sozialistische Gesellschaftspolitik inmitten einer kapitalistischen Umwelt zu verwirklichen.<sup>240</sup>

Die Versuche der Sozialdemokraten, in alle Bereiche des Alltags vorzudringen und beispielsweise eine Feiernkultur zu gestalten, wurden als seltsame und als grotesk empfundene Randerscheinung wahrgenommen - bestenfalls Massenfeste im Wiener Stadion faszinierten. Der Grund für diese Eindrücke lag darin, dass bereits jede Bewegung revolutionären Anspruchs (bspw. die Französische – oder die Oktoberrevolution) versucht hatte, den Festtagskalender zu beeinflussen und letztlich alle daran scheiterten. Dass die Sozialdemokraten diese Mission inmitten einer feindlichen Hochburg anstrebten, verurteilte die Sache noch mehr zum Scheitern.<sup>241</sup>

Die Lebensqualität wurde zwar durch die Einrichtungen der Gemeinde enorm gesteigert, es änderte sich jedoch kaum etwas an den gesamtgesellschaftlichen Wohnstrukturen. Im Jahre 1932, in der das Wohnbauprogramm praktisch zum Erliegen kommt, zeigte eine Umfrage auf, dass

von 1320 Industriearbeiterinnen 68,6% Prozent in Kleinstwohnungen mit bestenfalls einem Zimmer (oder einem Kabinett) und einer Küche wohnten und daß 37% dieser Arbeiterinnen ihre ein oder zwei Räume mit mehr als drei erwachsenen Personen teilen mußten. 17,9% hatten weder Gas noch elektrisches Licht noch eine Wasserleitung in ihren Wohnungen.<sup>242</sup>

Ein Grund für das letztliche Scheitern der *Utopie* der Wiener Sozialdemokraten kann darin gesehen werden, dass diese im Unterschied zu einer *revolutionären* Politik zur Änderung der Produktionsverhältnisse einen pragmatischen, reformistischen Weg

---

<sup>239</sup> Vgl Kapitel 3.2.4.

<sup>240</sup> Langewiesche (1980), S. 23

<sup>241</sup> Rásky (2007), S. 35 f.

<sup>242</sup> Weihsmann (2002), S. 52

eingeschlagen hatten. So sehr ihre kommunalpolitischen Bestrebungen für die Verbesserung der Lage der Arbeiter durchgesetzt werden konnten, so machtlos waren sie, gesamtökonomisch etwa zu verändern. In ihrem Bestreben gegen den Kapitalismus waren sie zum einen von ihm inmitten christlichsozialer Politik umkreist; zum anderen beruhten all ihre Reformen auf kapitalistischer Rationalität.<sup>243</sup> Da die Reformen natürliche Grenzen hatten, waren sie zur Sprengung des kapitalistischen Systems nicht in der Lage. Zusätzlich verlangten sie zu einem wesentlichen Teil ein bürgerliches System, „...das seine Aufgabe der Herstellung der über die Interessen der Einzelkapitale hinausgehenden allgemeinen Produktions- und Lebensbedingungen ernsthaft wahrnehmen wollte.“<sup>244</sup> Dadurch bestand eine

...Ambivalenz austromarxistischer Reformpolitik in einer Verdrängung von Gegensätzen, die die inneren Widersprüche durch den Aufbau einer Scheinwelt zu glätten versuchte. Zugleich war aber die Politik des Roten Wien von ihrer Entstehung her als Alternative zu zur möglichen Verhinderung einer revolutionären Umwälzung konzipiert.<sup>245</sup>

Diese Ambivalenz wurde auch von der Parteilinken artikuliert. 1927 beispielsweise erklärte Max Adler<sup>246</sup>, dass Häuserbau, Schulreform und Fürsorge zwar wichtig, aber nicht revolutionär seien. Allein die Verbesserung des Zustandes der Arbeiterschaft war angestrebt, was jedoch das Proletariat nicht aus der Klassengesellschaft herauszuführen vermochte. Der Widerspruch zwischen wirklicher Entfaltung ihres Reformprogrammes und der gleichzeitigen zögernden Politik gegenüber dem Kapital vertiefte sich solange, bis die SDAP dazu gebracht wurde, „...auf das kapitalistische System Rücksicht zu nehmen“.<sup>247</sup> Um den Widerspruch zu kompensieren, setzte man radikalen Pathos und Symbole proletarischer Macht ein.

Neben einer Qualität von Urbanität von Wiens Vorstädten förderten die Sozialdemokraten auch

---

<sup>243</sup> Vgl. Ebd.

<sup>244</sup> Kulemann (1979), S. 345

<sup>245</sup> Weihsmann (2002), S. 51.

<sup>246</sup> 1873 - 1937; war sozialistischer Theoretiker

<sup>247</sup> Dies äußerte sich beispielsweise dadurch, dass durch eine Geldlimitierung Arbeitszeiten verkürzt wurden und die Folgen Lohneinbußen und Verteuerung waren. Vgl. Kulemann (1979), S. 346

...eine im austromarxistischen Programm angelegte radikal solidarisierende Wirkung der Gemeinschaft gegen die reaktionären Kräfte wie Staat, Kirche, Militär und Faschismus und begünstigten ein agiles, aktives und tatkräftiges Gemeinschaftsleben besonders in Teilbereichen der Reproduktionssphäre.<sup>248</sup>

Diese Förderung der *Vergesellschaftung im Reproduktionsbereich* war Angelpunkt sämtlicher Angriffe der Konservativen, die die Sozialdemokraten im Traum von einem *Kommunalsozialismus* inmitten des konservativ regierten Staates hervorriefen. Diese gipfelte in der blutigen Konterrevolution.<sup>249</sup>

Ein Grund des Scheiterns wird hierfür in der janusköpfigen Haltung der SDAP gesehen, die einerseits die Lehren Marx' falsch ausgelegt zu haben schien und weiters eine schwache Parteiführung, die sich nur im *Wortradikalismus* bewegte. Dieser Wortradikalismus, der sich unter anderem in Tadeln und Drohungen gegenüber der Bourgeoisie äußerte, wandte sich schließlich gegen sie selbst. Denn obwohl die Sozialdemokraten ihr Bestreben der Revolution äußerten, diese aber nicht anstrebten, empfand der bürgerliche Staat die sozialdemokratische Gemeindeverwaltung als unerträglichen Stützpunkt der Arbeiterpartei, vor dessen Existenz sich das bürgerliche System gefährdet sah. So setzte man daran, Rechte Wiens einzuschränken und die Sozialdemokraten aus dem Rathaus zu verbannen.<sup>250</sup>

Ab 1930 begann man die finanzielle Austrocknung der Sozialdemokraten, der den Wohnungsbau zum verfrühten Ende brachte. Zudem führte die Wiener Kommunalpolitik eine friedliche Koexistenz gegenüber den erstarkten Rechten und war auch dadurch zum Scheitern verurteilt. Der wirtschaftlichen Krise 1929-31 folgte eine politische, die schließlich 1934 in starkem Artilleriebeschuss nach kurzer Gegenwehr mit dem Sturz der *Roten Festungen*, der Absetzung der Stadtverwaltung, dem Verbot der SDAP und der Einkerkering oder Vertreibung ins Exil der Funktionäre endete.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> Weihsmann (2002), S. 52

<sup>249</sup> Ebd. S. 54 f.

<sup>250</sup> Kulemann (1979), S. 346

<sup>251</sup> Weihsmann (2002), S. 55

### 3.3.4. Die Fest- und Feiertagskultur der Sozialdemokraten

Die Sozialdemokraten waren die Massenpartei der Arbeiterbewegung. Nach dem ersten Weltkrieg rekrutierten sie ihre Mitglieder in erheblichem Umfang aus der Angestellten- und Beamtschaft und teilweise aus Freien Berufen und kleinen Gewerbetreibenden. So entwickelte sich das Arbeiterwesen und machte sich Wien zur Hochburg. 1930 lebten beinahe zwei Drittel aller Sozialdemokraten Österreichs in Wien.<sup>252</sup>

Die sozialistische Arbeiterbewegung verstand sich von Anfang an als *kulturelle Emanzipationsbewegung*<sup>253</sup>, die sich in ihren Ideen denen des bürgerlichen Individuums entgegensetzte. Sie erhob das solidarische Kollektiv zum ideologischen Fundament. Von der Organisation der Arbeiterschaft sollten nicht nur politische und wirtschaftliche Bereiche der Gesellschaft betroffen sein, sondern Formen des alltäglichen Lebenszusammenhangs. Neben der Organisation der Arbeit umfasste dies auch Freizeit und Geselligkeitsverhalten, Wohn-, Ess- und Trinkkultur, Kommunikationsformen, Beziehungsstrukturen in und außerhalb der Familie und Formen der täglichen Wahrnehmung und Umsetzung der Lebenserfahrung in Formen des kollektiven Handelns oder Nichthandelns.<sup>254</sup>

In der Gründungsphase und vor allem auch in der Ersten Republik entwickelten sie eine Reihe von Verhaltensweisen, Symbolen und Organisationsstrukturen, welche die Partei in einer Massenästhetik der Fest- und Feiernkultur verbreitete.<sup>255</sup> Die Feiernkultur der Sozialdemokraten<sup>256</sup> war geprägt von dem Gedanken, „...dem im Alltagsleben durch Kirche und Staat verfestigten Festablauf einen gegenkulturellen Feiertagskalender entgegenzustellen.“<sup>257</sup>

Im Zuge medialer Umbrüche, die auch Österreich Ende der zwanziger Jahre trafen, wurde schließlich auch die primär von der Parteikulturbürokratie geprägte Fest- und

---

<sup>252</sup> Langewiesche (1980), S. 23

<sup>253</sup> Ebd. S. 21

<sup>254</sup> Maimann (1981), S. 17 f.

<sup>255</sup> Ucakar (1992), S. 214

<sup>256</sup> Fest und Feier sind hierbei klar voneinander zu trennen: Während die Feier eine von Parteibehörden gewollte Veranstaltung war, war das Fest ein Fest der Abwege, dessen Unkultur überwunden werden musste. Vgl. Rásky (2007), S. 35 f.

<sup>257</sup> Ebd.

Feierkultur einem laufenden Wandel der Festformen und medialer Veränderungen unterzogen.<sup>258</sup>

Film spielte zunächst nur eine nebensächliche Rolle - aufgrund der hohen Produktionsbedingungen war er Instrument der Parteikader, weiters galt er als Kulturträger lange Zeit verpönt, da er als ein Medium der Unterhaltung angesehen wurde, welches die Arbeiter von ihren eigentlichen Aufgaben ablenkte. Kino wurde als *Anstalt der Verblödung und Verrohung* empfunden und als beispielhaftes Exempel der Degradierung durch den Kapitalismus erachtet.<sup>259</sup>

In den neuen Unterhaltungsmedien Rundfunk und Film erblickten die Organisationen der sozialistischen Arbeiterbewegung zu Recht die ernsthafteste Gefährdung für ihr Ziel, möglichst den gesamten Lebensbereich ihrer Anhänger durch ideologisch konforme Institutionen zu erfassen.<sup>260</sup>

Gerade in der Stummfilmzeit sahen sie im Film ein Machtmittel, welches „...dank der suggestiven Gewalt des bewegten Bildes und dank der Ausbreitung des Films über die ganze Erde“<sup>261</sup> den Willen von Millionen von Menschen lenken könne. Dabei kritisierten sie vor allem die Seichtheit und Niveaulosigkeit der Filme, die jedoch Erfolg versprechend waren und deshalb von den Kinobesitzern gespielt wurden. So forderten die Sozialdemokraten eine Abkehr von Verlogenheit und eine Darstellung der Wirklichkeit.<sup>262</sup>

Die ausgedehnte Freizeit, welche die Arbeiterbewegung erkämpft hatte, konnte trotz erfolgreichen Miteinbezugs neuer Medien in Bildungs- und Freizeitorganisationen nicht annähernd die Massenwirkung der halbstaatlichen und privatwirtschaftlichen Freizeitindustrie erreichen.<sup>263</sup>

Als 1922 bis 1926 die Anzahl der Kinos stark zunahm, stieg auch die Befürchtung der Sozialdemokraten, dass die Arbeiter einer unerwünschten Beeinflussung unterliegen.

---

<sup>258</sup> Ebd. S.36

<sup>259</sup> Vgl. Langewiesche (1980), S. 62

<sup>260</sup> Ebd. S. 63

<sup>261</sup> Helmreich S. (1992) S. 49

<sup>262</sup> Vgl. ebd. S. 49 f.

<sup>263</sup> Vgl. Langewiesche (1980), S. 64

Dies zwang die SDAPÖ schließlich zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Medium.<sup>264</sup>

In den frühen zwanziger Jahren sollte Arbeitern Kultur und Bildung nahegebracht werden, man strebte eine *Veredelung des Arbeiters* an<sup>265</sup>. Was zunächst über ein klassisch-humanistisches Bildungsideal erzielt werden sollte, wurde bald von einer *quasireligiösen Ausrichtung*<sup>266</sup> ergänzt, die das Klassengefühl wecken und stärken sollte. Eine durch Symbole, Führer, Kulte und Rituale hervorrufende Palette an Assoziationen sollte „...vom Gruß über die Umgangsformen bis zum proletarischen Festefeiern [...] alles der Gefühlsbindung an die SDAPÖ dienen.“<sup>267</sup>

In Folge nahm sich auch das proletarische Kino Österreichs, „...als Eigenproduktion eine Randerscheinung, [...] in den zwanziger Jahren der Herzen an. Es wägt ab zwischen Alt und Neu, gibt dem Elend das Gesicht der Vergangenheit, dem Aufbau die Kontur der Zukunft.“<sup>268</sup> Da zum einen die Finanzierung eines Spielfilm nicht möglich war und zum anderen auch nicht genügend Kinos existierten, die diese Filme auch spielen würden, setzte man daran, neue Kinos zu kaufen und zu pachten um den möglichen Einfluss erzielen zu können. 1926 kam mit *DIE SCHMIEDE* der erste *proletarische* Film in die österreichischen Arbeiterkinos.<sup>269</sup>

Mittlerweile hatte die Feier einer neue Funktion in der Organisation der SDAPÖ erhalten: Sie sollten das Klassengefühl wecken und stärken und den Teilnehmer in eine aufbauende Gefühlswelt bringen - durch eine Reihe von Ideenassoziationen, die einer Verbreitung des Sozialismus durch eine Verinnerlichung von Gemeinschaft, Solidarität und Machtwille dienen sollte. Durch Einbindung von Symbolen wie dem Gruß bis hin zum proletarischen Festefeiern sollte der Sozialismus im Alltag verankert werden.<sup>270</sup>

---

<sup>264</sup> Vgl. Helmreich (1992), S. 35

<sup>265</sup> Vgl. weiterführende Literatur: Emig, Brigitte: *Die Veredelung des Arbeiters. Sozialdemokratie als Kulturbewegung*, Frankfurt am Main/New York, 1980

<sup>266</sup> Rásky (2007), S. 39

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Büttner/ Dewald (2002), S. 213

<sup>269</sup> Vgl. Helmreich (1992), S. 55

<sup>270</sup> Vgl. Rásky (2007), S. 39

Als die Partei 1920/21 einen derart starken Mitgliederzuwachs zu verzeichnen hatte, wurde die Organisation und Bindung einer Masse zum Thema. Die Parteireagierte darauf mit einer Organisation durch Gefühlsbindung in der die Feier der Kitt sein sollte. 1928 ist die Partei bereits legale Massenpartei. Zu diesem Zeitpunkt beginnt sie ein Endziel des Sozialismus zu beschwören, da sie immer mehr in eine politische Enge gerät. Je mehr sich die politische Situation zuspitzte, desto stärker intensivierte man auch die Gefühlsbindung der Masse. So wurde dem Kollektiv eine neue Bedeutung auferlegt die Anhänger zu Trägern der Festkultur gemacht (z.B. in Form von Sprechchören). Eine Massendisziplin wurde angestrebt, die sich im Zuge der Erlebnisse des 15.Juli 1927<sup>271</sup> von der *spontanen* Masse differenzieren sollte. Nach deutschem und sowjetischem Vorbild marschierten nun choreografierte, disziplinierte Massen auf.<sup>272</sup>

Fritz Rosenfeld, ein Filmtheoretiker der *Sozialistischen Bildungszentrale*, versuchte als einer der ersten, den Film in Feste einzubauen und zu integrieren, um Inhalte der Partei zu vermitteln. Durch diesen Einschluss der Vororte konnte man auch vernachlässigte und anders geartete Provinzen in die offizielle Festkultur integrieren und zugleich das Fest der Stadt ausdehnen, gewissermaßen zu zentralisieren und zu vereinen. Eine Verstädterung der Provinz konnte angestrebt werden.<sup>273</sup>

1930 wurde für die Nationalratswahlen im November der erste proletarische Spielfilm in Auftrag gegeben: DAS NOTIZBUCH DES MR.PIM. Während man hier noch versuchte, aktuelle Errungenschaften der Sozialdemokraten im Roten Wien unter dem Mantel einer Liebesgeschichte zu präsentieren, konzentriert man sich 1932 neben dem Animationsfilm ABENTEUR DES HERRN ANTIMARX anlässlich der Wiener Landtagswahlen mit DIE VOM 17ER HAUS auf die Zukunft.<sup>274</sup>

Den Einsatz des Genres rechtfertigten die Sozialdemokraten folgendermaßen:

Nicht ohne inneren Grund vernachlässigt das bürgerliche Filmgeschäft den utopischen Film; es hat ja keine Utopie zu zeigen als die technische, die wenig Möglichkeiten einer Zielhandlung bietet und

---

<sup>271</sup> Canetti beschreibt den Brand des Justizpalastes am 15.7. 1927 als „...eines von jenen Ereignissen, die eine ganze Stadt so ergreifen, dass sie danach nicht mehr ganz dieselbe ist.“ Canetti: die Fackel im Ohr 1980 S. 174, München, Wien

<sup>272</sup> Rásky (2007), S. 40 f.

<sup>273</sup> Ebd. S. 49

<sup>274</sup> Helmreich (1992), S. 55

langweilig ist. Der sozialistische Film aber wird das Zukunftsbild des sozialistischen Gemeinschaftsstaates entwerfen, die Vision einer befreiten und glücklichen Zeit ausmalen können.<sup>275</sup>

### 3.3.5. Ästhetisierung der Verwaltung – Das alte sterbende Wien gegen die neue Zeit

Der Film, der bereits ein Tonfilm war, wurde 1932 von Artur Berger für die *Allianz-Film*<sup>276</sup> realisiert. Berger war zunächst als Architekt am Wohnbauprojekt der Gemeinde Wien beteiligt und war in den zwanziger und dreißiger Jahren als Filmarchitekt und Szenenbildner tätig. Intention des Filmes war, „...Wählerinnen und Wählern Sinn und Richtung der sozialdemokratischen Aufbauarbeit vor Augen zu führen.“<sup>277</sup>

Dies sollte geschehen, „...indem die Rahmenhandlung mit einer der zentralen politischen Strategien spielt, mit der Strategie des >>antizipatorischen Sozialismus<<.“<sup>278</sup> Was schließlich präsentiert wird, ist eine Gegenwart der Zukunft, die die fortgeschrittensten Ideen der Vergangenheit umgesetzt hat. Im Gegensatz zur Realität ließen sich darin illusionäre Revolution und tatsächliche Reformen nach Überwindung der Widerstände der Vergangenheit, gegen die sich die Sozialdemokraten erfolgreich durchgeschlagen haben verbinden. Im Gegensatz zum Vorgänger DAS NOTIZBUCH DES MR. PIM rechtfertigt die Zukunft die mangelnde Anerkennung um Leistungen des *Roten Wiens* nicht mehr mit Mangel an Wissen, sondern dem simplen Mangel an Vernunft. Diese drastische Reduktion der aktuellen sozialen, ökonomischen und politischen Konflikte auf Fragen der Vernunft zeigt, wie sehr der Argumentations- und Handlungsraum der SDAPÖ 1932 bereits geworden war.<sup>279</sup>

Gleich der Beginn des Filmes führt *revolutionären* Charakter vor: Das symbolische Wahrzeichen Wiens wurde durch das Archiv der Stadt Wien ersetzt, welches den Dom weit überragt: Die Sozialdemokraten empfanden Religion als eine Privatsache, die in der öffentlichen Politik nichts zu suchen hatte, sie forderten eine strikte Trennung von Kirche und Staat. Die Christlichsozialen hingegen waren davon

---

<sup>275</sup> Anonymus (1926), S. 20

<sup>276</sup> 1913 gegründet, produzierte diese ab 1923 zahlreiche dokumentarische Streifen als Auftragsproduktionen des roten Wien bzw. der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei. Sie wurde später in die Filmverleihfirma der Gebrüder Hamber, in die *Kiba* (Kinobetriebsanstalt Ges. m. b. H.) eingegliedert. Vgl. Öhner (2007) S. 89 ff.

<sup>277</sup> Ebd. S. 77

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Vgl. Öhner (2007), S. 77 f.

überzeugt, dass allein die Grundsätze des Christentums das gesellschaftlich-staatliche Leben leiten können und die soziale Harmonie im Schosse der Kirche zu finden ist.<sup>280</sup>

Im Jahre 2032 gibt es keinen Kapitalismus mehr, jedoch eine international kooperierende Menschheit und ein *technisches Schlaraffenland*. Ein besonders interessanter Aspekt erscheint durch die Tatsache, dass Fortschritt niemals auf Kosten der Natur geht, im Gegenteil, alles scheint zu harmonisieren.

Der Sozialismus regiert im Film die Welt oder zumindest interessiert sich die Welt dafür. Während im Film bereits ein globales Netzwerk besteht und selbst China am Sozialismus Interesse zeigt, so leugnet der Film die Konzentration der Sozialdemokraten auf die Stadt Wien und die (bereits abgehandelten) minimalen Bestrebungen. Problematiken der Gegenwart (Wirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit usw.) sollten durch die Überwindung des Kapitalismus zu Erfolg führen: *Und diesen Irrsinn aus der Welt zu schaffen, war das Ziel des Sozialismus.*

Die Geschichte von DIE VOM 17ER HAUS wird so einfach präsentiert, dass er Enkel sie sofort versteht. Er bezeichnet Georg Mayer als klugen Mann, fragt sich aber auch, warum die Leute *so dumm* waren und nicht verstanden, dass der Sozialismus etwas Erstrebenswertes war. Der Großvater erklärt hierauf, dass dies in der Gegenwart, in der all die Pläne des Sozialismus durchgesetzt sind, einfacher zu verstehen sei.

Diese Kommentare bitten den Zuseher eindeutig um Vertrauensvorschuss. Durch Rückblicke auf Bilder des bereits Durchgesetzten, etwa Kindergärten und Gemeindebauten, kann durch *Bilder der Wirklichkeit* ein Beweis erbracht werden, dass die Sozialdemokraten vertrauenswürdig sind und die Wahrheit sprechen.

Bilder der Zufriedenheit folgen, untermalt mit Chorgesängen und Bildern des glücklichen Marsches, der sämtliche Altersschichten in Zufriedenheit darstellt.

Dass die Zukunft nicht absolut perfekt ist, zeigt eine Störung des Fernsehers (der nun zur interpersonellen Kommunikation eingesetzt wird), als die Korrespondentin aus China nach Ergebnissen der Wiener Gemeinderatswahl 1932 fragt. Der Großvaterwiederholt daraufhin die kindlichen Worte des Jungen wieder, die bestätigen,

---

<sup>280</sup> Vgl. Hanisch (1992) S. 292

dass *Wenn sie*[die Wähler-Anm. d. Aut.] *gescheit* waren, die Wahl sicher für die Sozialdemokraten erfolgreich gewesen sein würde.



**Abbildung 5: Der neue Gemeindebau erfreut die Wiener**

Die Gegenwart dieses Films liegt aus der Zukunftsperspektive gesehen in fortgeschrittenen Ideen der Vergangenheit, die im Jahre 2032 verwirklicht sind. Auf den Ideen des Sozialismus fußend gibt es keinen Kapitalismus mehr, keine Kriege und keinen Klassenkampf. International kooperierende Menschen die das Raum-Zeit-Kontinuum zu durchbrechen fähig sind bestätigen die Verwirklichung des Traumes von 1932.

Der von Otto Bauer<sup>281</sup> propagierte Austromarxismus von 1918 bis 1934 war im Linzer Parteiprogramm von 1926 festgelegt. Demnach sollte „...die sozialistische Gesellschaft nicht in einzelnen kleinen, von den kapitalistischen Weltmächten abhängigen Lande aufgebaut werden, sondern nur in großen, zusammenhängenden Gebieten.“<sup>282</sup> Ziel der Sozialdemokraten war die Gleichmachung aller, wobei es geht um die Aufhebung der Klassenunterschiede geht.

Die Rolle des Internationalismus ist für den Sozialismus bedeutend. Dabei besteht die Notwendigkeit „...nicht die Gleichgültigkeit gegen die nationalen Dinge, allerdings auch nicht die ehrfürchtige Scheu vor ihnen“ zu entwickeln.<sup>283</sup> Ziel war zudem die Beseitigung der bürgerlichen Gesellschaft und die Sozialisierung der Produktionsmittel.

---

<sup>281</sup> 1981-1938; war von 1918 bis 1934 stellvertretender Parteivorsitzender der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei (SDAP)

<sup>282</sup> Sandkühler/ Vega, de la (1970), S. 397

<sup>283</sup> Strasser (1989), S. 40

Die Beseitigung der bürgerlichen Gesellschaft vollzieht sich in DIE VOM 17ER HAUS im Kleinen, doch präsentiert sie einen besonders schwierigen Fall mit einer sehr sturen, bequemen Familie, die ein schönes Heim besitzt und deshalb für den Sozialismus ein besonders großes Opfer bringt. Die Stimme im OFF erklärt die Notwendigkeit, dass schöne wie *furchtbar schlimme* Häuser fallen müssten, um Raum für eine bessere Zukunft zu schaffen. Im Anschluss werden zunächst Bilder heruntergekommener Häuser dargestellt, die dann von neuen Gemeindebauten überblendet werden. Zusätzlich wird der Zuseher Mut gemacht, mit der Zukunft zu gehen. *Wo früher ein Haus für fünf stand, steht heute ein Heim für fünfhundert.*

Im Linzer Parteiprogramm standen weiters Überlegungen einer schnellstmöglichen Umsetzung der Ziele: „Welche Fragen auch auf wirtschaftlichem, politischem, kulturellem Gebiet auftauchen mögen, für den Sozialdemokraten lauten sie immer: Wie kommt das Proletariat am schnellsten ans Ziel?“<sup>284</sup> Dabei sei eine Sicht notwendig, die einen Menschen nicht als Metallarbeiter, Mann, Katholik oder Deutschen sieht, sondern als Proletarier und im Widerspruch eines nationalen Interesses dem proletarischen Interesse Vorrang einräumt, was dem Arbeiter ohnehin inne liegt. Bauer sieht in der Synthese nüchterner Realpolitik des Tages und revolutionärem Willen das Linzer Parteiprogramm, den Austromarxismus.<sup>285</sup> 1926 veröffentlichten auch die Christlichsozialen ein neues Parteiprogramm, das im Gegensatz zu den 17 Seiten der Sozialdemokraten auf nur zwei Seiten kam und relativ allgemein gehalten war. Projiziert man die Kürze des Programms auf den Film, könnte man dies mangelndem Einsatzwillen zu Veränderungen zuschreiben. Im Film wird dies durch beinahe die gesamte Familie Nusterer repräsentiert. Großvater Nusterer, eine Figur des Typenarsenals *Alt-Wien*<sup>286</sup> und *Fröner* des Weins, ist hauptsächlich aus Bequemlichkeit gegen jegliche Veränderung und lebt von der Rente. Vater Nusterer repräsentiert als kaisertreuer Beamter eine Bestrebung zur Erhaltung der Vergangenheit, was eine Veränderung ohnehin ausschließt. Schließlich wird seine Stelle im Zuge der Krise überflüssig und er wird in den Ruhestand versetzt. Der unbeschäftigte Sohn Franz

---

<sup>284</sup> Ebd.

<sup>285</sup> Bauer (1989), S. 16

<sup>286</sup> Öhner (2007), S. 79

Nusterer hat seine Zugehörigkeit der Heimwehr verschrieben, dem konservativ-völkischen Kampfverband, der übrigens am Sturz der Sozialdemokratie wesentlich beteiligt sein sollte.<sup>287</sup> Frau Nusterer ist durch ihr Geschlecht schon zur Passivität im Sinne der Politik degradiert, sie wird jedoch am Ende des Films in ihrem Mitgefühl die Familie zum Verkauf des Hauses überzeugen. Bis auf Tochter Helene repräsentiert Familie Nusterer *typische Vertreter des Kleinbürgertums*, also jene „soziale[...] Klasse aus dem Lager des politischen Gegners, die durch anhaltende Wirtschaftskrise selbst in Bedrängnis geraten war.“<sup>288</sup> Der Film- Medien- und Kulturwissenschaftler Vrääth Öhner ordnet die Familie hierbei ‚alten und anachronistischen gesellschaftlich-demographischen Struktur Europas‘ zu.<sup>289</sup> Die Familie Nusterer ist hier als Exempel für die die Feinde des Sozialismus statuiert, gegen die sich Menschen wie Georg Mayer, welche für den Sozialismus kämpften, durchsetzen müssten.

Ein zusätzlicher Grund für die Darstellung der Familiengeschichte ist die Verhandlung einer Intrige, um Raum für die auktoriale Erzählung zu schaffen.

Wie bereits der Vorgänger DAS NOTIZBUCH DES MR. PIM (1930) bestand der Film nicht ausschließlich aus selbstgedrehtem Material, sondern ebenfalls aus der Einbindung dokumentarischen Materials aus dem Fundus verfügbarer Aktualitäten (Wochenschau, Querschnittfilm, Industriefilm, Kompilationsfilm), welche Leistungen der Sozialdemokraten über soziale Standards und Leistungen im kommunalen Wohnbau darstellten.<sup>290</sup> Dass die Finanzierung der Bundessteueranteile durch Kürzungsbestrebungen der Bundesländer zur Folge hatte, dass der Wohnungsbau nicht mehr finanziert werden konnte wird geleugnet.<sup>291</sup> Denn die Sozialdemokraten zweifelten

---

<sup>287</sup> Seipel führte gegen die österreichische Sozialdemokratie einen innenpolitischen Kurs, der sich nach der Julirevolte 1927 noch verstärkte. Dementsprechend wurde er von den Sozialdemokraten als "Prälat ohne Milde" bezeichnet. Im Bürgerblock schloss er Christlichsoziale, Landbund und Großdeutsche zu einer antimarxistischen Einheitsfront zusammen und förderte nach 1927 die Bewegung der Heimwehr. Durch „...die Radikalisierung der innerpolitischen Auseinandersetzung in der Ersten Republik, bes. nach dem Justizpalastbrand von 1927 (Julierevolte), wurde die Heimwehr zur bewaffneten bürgerlichen Kampforganisation gegen die Sozialdemokraten und gewann, von Ignaz Seipel unterstützt, von da an in der Innenpolitik immer mehr Einfluss.“ <http://www.ropes-wien.at/content/-rote%20Stichwoerter/heimwehr.htm>

<sup>288</sup> Öhner (2007), S. 79

<sup>289</sup> Gramsci, Antonio (1967) zit. nach Öhner (2007), S. 80

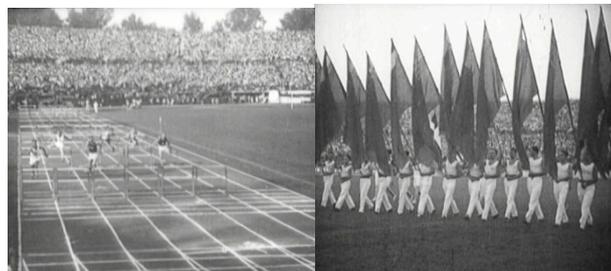
<sup>290</sup> Mit 180.000 Schilling lagen die Produktionskosten deshalb für einen Tonfilm relativ niedrig. Vgl. Öhner (2007), S. 77

<sup>291</sup> Weihsmann (2002), S. 55

weder an der realen noch der symbolischen Bedeutung des kommunalen Wohnbaus, da gerade im Jahre 1932 die Anzahl der Wohnungen auf 60.000 gestiegen war. Wie im vorherigen Kapitel? Behandelt, minderte dies jedoch nicht die Wohnungsnot, dessen Weiterverfolgung zur Zeit der Landtagswahl alles andere als wahrscheinlich wurde. Dennoch behauptete der Sozialismus, trotz aller Widerstände seine Politik fortzuführen. Der Gemeindebau war für die Wiener Sozialdemokraten eine Versinnbildlichung, eine Ikone, für sämtliche soziale Reformen, die sie durchgesetzt hatten.<sup>292</sup> Zudem lag dem Film eine propagandistische Intention inne, die gegenwärtige Krisenerscheinungen ausblenden sollten und mit einem Versprechen einer besseren Zukunft zum Kampf für die Vergangenheit bewegen sollte. Man besann sich auf die kollektive Erinnerung.

Der Blick in die Zukunft legitimierte sich durch eine Aufklärung in Form eines Eskapismus, die sich durch das Klammern der Arbeiterbewegung an soziale Errungenschaften der Jahre 1918/19, sowie der realistischen Einschätzung der Partei, welchen Entwürfen zu folgen die Wähler bereit waren.<sup>293</sup>

Um beim Zuseher Emotionen der Bindung hervorzurufen, setzt der Film auch Bilder der Feiernkultur ein:



**Abbildung 6: Die Sozialdemokraten feiern**

Den glorreichen Bildern des Sozialismus werden ebenfalls dokumentarische Aufnahmen vom *Wesen* des Kapitalismus gegenübergestellt. So hält die Weltwirtschaftskrise Einzug. Öhner sieht in der Ergänzung fiktiver und dokumentarischer Elemente den Film

---

<sup>292</sup> Öhner (2007), S. 82

<sup>293</sup> Vgl. Ebd. S. 84

...an den Rand des produktiven Selbstwiderspruchs treiben: Die historischen Bewußtseinslagen, die gerade noch zur Erklärung für das Handeln der Familie Nusterer vorgebracht wurden, finden sich plötzlich in unmittelbarer Nähe zur Darstellung der inneren Triebkräfte des Kapitalismus.<sup>294</sup>

Der Widerspruch ist jener, dass der Mangel an der Produktivität der Familie Nusterer und mit ihr des Kleinbürgertums unterstellt wird, dass diese zugleich für die destruktive Kraft des Kapitalismus verantwortlich sind. Dadurch wird die destruktive Kraft des Kapitalismus zu einem moralischen Maßstab, der die politische Haltung des Kleinbürgertums perspektiviert.<sup>295</sup>

Zusätzlich enthält der Film Sequenzen, die zusätzliche inszenatorische Freiräume schaffen. Beispielsweise, wenn der Großvater dem Jungen erklärt, dass viele der besitzlosen Leute von Uniformen und Phrasendrescherei geblendet gewesen seien und ihm die Aufgaben der Heimwehr erläutert. wenn Bilder der Heimwehr erbracht werden, die die Beteiligten im Gasthaus dargestellt werde und in militärischem Kommando zu den Biergläsern greifen und trinken lässt, während die Ansprache des diktatorisch anmutenden Redners durch Musik übermalt wird und die Rede dadurch in die Sinnlosigkeit und Irrelevanz abdriftet. Diese Bilder karikieren die Gegner des Sozialismus in einer gewissen kollektiven Unbedachtheit, Faulheit und Passivität.



**Abbildung 7: Die trinkfreudige Heimwehr**

Dass der Redner zuvor die Worte *Wir machen die Politik des Ochsenziemers!* und spricht verweist auf die rechte und radikale Gesinnung der Heimwehr, die in Phrasen

---

<sup>294</sup> Ebd. S. 81

<sup>295</sup> Vgl. ebd. S. 81 f.

der Brutalität räkelt.<sup>296</sup> Diese Bereitschaft zur Aggressivität zeigt sich auch in der Szene, als der Sohn der Familie Nusterer, der Mitglied der Heimwehr ist, als er mit seinen Kollegen das Gerüst des neuen Gemeindebaus anzündet.

Jenen Menschen, die nicht der Heimwehr angehörten und den Sozialismus ablehnten, bürdet der Großvater schließlich Egoismus auf, der neben Bequemlichkeit und Mutlosigkeit für eine fortschrittliche Entwicklung Wiens hinderlich sind.

### 3.3.6. Utopie

Die Utopie im Film erfüllt zum einen den Sinn der Untermauerung der Glaubwürdigkeit der Sozialisten und schildert zum anderen die beinahe vollendete Form des Sozialismus. Aus einer Selbstverständlichkeit der Gegenwart versucht der Großvater seinem Enkel die Probleme der Vergangenheit aufzuzeigen. Schließlich ist der Film ein Appell zum Mut der Veränderung im Sinne des Fortschritts und der Gemeinschaft. Elemente der Science Fiction treten konkret nur in den ersten Szenen des Films auf, um dem Zuseher kurz und bündig Neuerungen einer erfolgreichen Technisierung zu zeigen und den Bewohnern Wien viele Annehmlichkeiten zu bieten: Zeit und Raum können überwunden werden, sogar von Kindern.

Folgender Dialog soll aufzeigen, in welcher Art und Weise, ausgehend von der Utopie eines fortschrittlichen Wiens im Jahre 2032, der Einsatz der Sozialisten in der Vergangenheit zu den Errungenschaften der Gegenwart führte.

*Großvater: Sag mal, wie bist du denn heute hergekommen, mit Vaters Flugzeug?*

*Bub: Nein, Großvater, mit dem Luftomnibus, Vater hat mir sein Flugzeug nicht leihen wollen.*

*Großvater: So so so, er wollt es dir nicht leihen...*

---

<sup>296</sup> Ochsenziemer wurden aus gereinigter, gedehnter und schraubenförmig verdreht und getrockneter Haut eines Bullenpenis hergestellt und früher zum Strafen von Menschen und Tieren eingesetzt. U.a. wurde der Ochsenziemer im Konzentrationslagern eingesetzt. Vgl. hierzu weiterführende Literatur: Herbert/ Orth, Karin/ Diekmann, Christoph: Die nazionalistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur. Bd.1, Göttingen, 1998

*Bub: Aber ich brauch den alten Kasten nicht, bei 300 km in der Stunde geht er auf den Leim! Du, mein Freund Rudi hat ein neues Model Type 40- 600 km in der Stunde! Den erwischt keine Luftpolizei!... Warum lachst du Großvater?*

*Großvater: Ich hab an meine Jugend gedacht.*

*Bub: Haben denn Kinder damals noch nicht fliegen dürfen? Das muss aber ein sehr langweiliges Leben gewesen sein...*

*Großvater: Mein Vater, dein Urgroßvater, hatte täglich eine Stunde Weg in die Fabrik nach Floridsdorf.*

*Bub: Eine Stunde Weg?! Ja hat er denn in Alaska gewohnt oder in Russland??*

*Großvater (lacht): Nein Kind, Stratosphärenschiffe, die in einer Stunde von Russland nach Wien fliegen hats damals noch nicht gegeben. Dein Urgroßvater hat in Mariahilf gewohnt und ist zu Fuß gegangen.*

*B: ..[...]funk hats auch nicht gegeben? Uuund kein Drahtloses Licht? Uuund keine Drahtlose Fernheizung? Uund warn die Hochhäuser nicht aus Glas so wie heute?*

*G: Alles hat dein Urgroßvater nicht gekannt, aber Blumen und Singvögel –die hat es damals schon gegeben. Und Berge und das Meer. Allerdings war die Welt damals so schlecht eingerichtet, dass die meisten Menschen von all den Herrlichkeiten nicht viel gesehen haben.*

Einerseits wird dem Zuseher im Dialog zunächst ein Wunderwerk der technischen Neuerungen präsentiert, die dermaßen einfach zu handhabensind, dass *ein jedes Kind* sie zu nutzen weiß. Während der Vater seine Vergleiche mit der schwierigen Vergangenheit beginnt, wird dem Zuseher das Bild des am Archiv vorbeischwebenden Luftomnibusses gezeigt. Die restlichen Technologien, die der Drahtverbindung eine Absenz zuschreiben und der Geschwindigkeit eine Maximierung, laden den Zuseher zum Einsatz seiner Fantasie ein.

„Der ‚Wahlfilm‘ wurde zwar nicht regulär im Programm der Wiener Kinos gezeigt, allerdings als Programm regulärer Kinos“ und soll auch entsprechend hohe Zuschauerzahlen erreicht haben.<sup>297</sup> Da die Vorstellungen kostenlos waren und das Kino der zwanziger und dreißiger Jahre ohnehin große Popularität genoss, darf angenommen

---

<sup>297</sup> In 101 Wiener Kinos soll DIE VOM 17ER HAUS in 1.800 Vorstellungen vor 853.424 Besuchern gespielt worden sein. Vgl. Öhner (2007), S. 85

werden, dass die Zentralstelle der SDAPÖ in ihren Angaben nicht erheblich übertrieb. Zwar nahm die Presse Wahlfilme nicht zur Kenntnis wie *normale* Spielfilme, scheinbar schaffte es die SDAPÖ jedoch wirklich, einen Kundenkreis außerhalb der politischen Öffentlichkeit zu erschließen. Die Ergebnisse der Wiener Landtags- und Gemeinderatswahlen bringen den Sozialdemokraten zwar 59% , bereits 1933 stellt Breitners Nachfolger Robert Danneberg im Oktober 1933 resigniert fest, „...daß jede Wohnbautätigkeit im folgenden Jahr unmöglich sei und die Personalkosten unbedingt gesenkt werden mußten.“<sup>298</sup>

Im März 1933 wird erfolgt schließlich die Ausschaltung des Parlaments durch den christlichsozialen Bundeskanzler Dollfuß, und die Ereignisse des Februaraufstands 1934 gipfeln im blutigen Bürgerkrieg zur Zerschlagung der Arbeiterbewegung und der letzten Reste der Demokratie. Dies führt zum Austrofaschismus und im gleichen Jahr zum Verbot der Sozialdemokratie.

---

<sup>298</sup> Kulemann (1979), S. 346

### 3.4. 1. APRIL 2000

„Es gibt Bilder – diejenigen aus Sissi beispielsweise –, die nur existieren, um andere unvorstellbar zu machen. Bilder zur Zerstreuung des Blicks.“<sup>299</sup>

In den fünfziger Jahren äußerte sich das Monarchenvertrauen der Wiener Bevölkerung mit Wien als alter Reichs- und Symbolhauptstadt und dessen traditionellen Unterhaltungsformen (wie bspw. Revue-Einlagen) wesentlich in den Filmen der Zeit. Zwar gab es schon Filme mit sanft unterlegten politische Botschaften - die für österreichische Verhältnisse recht offen formulierte politische Forderung nach Abzug der Besatzungstruppen aber war in ihrer Brisanz niemals offizieller. So versuchte die Regierung durch Ironisierung der Thematik diese Brisanz mit österreichischem Charme und Unschuld und in Darstellung eines Zukunftsfilms zu reduzieren. Die Österreich vorgeworfene Mitschuld am Nationalsozialismus wurde mit der Begründung abgewiesen, dass Xenophobie niemals Fuß fassen konnte, da ,schon von vornherein die Veranlagung, der liebenswürdige Charakter und das zum Völkerfrieden hinneigende Naturell des echten Österreicher<sup>300</sup> zählte. Das Genre legitimierte eine abstrakte Abwehrreaktion.

*Wir kämpfen mit Blumen , Musik und Humor, ein Kampf den noch niemand verlor!*

(1.APRIL 2000)

#### 3.4.1. Inhalt

Der fiktive 1. April 2000 zeigt dem Zuseher Österreich immer noch in Besatzung der vier Alliierten. Als der neu gewählte Ministerpräsident (Josef Meinrad) mit der Kündigung des Kontrollabkommens Österreichs Unabhängigkeit erklärt, führt diese Entscheidung zu einem globalen Skandal und gipfelt in der Anklage Österreichs wegen Bruch des Weltfriedens. Eine Gerichtsverhandlung folgt unter dem Vorsitz der

---

<sup>299</sup> Beckermann/ Blümlinger (1996), S. 9

<sup>300</sup> Steiner (2006), S. 197

Weltpräsidentin(Hilde Krahl) und Österreich muss sich der Anschuldigung, *rückfälliger Gewohnheitsverbrecher* zu sein, stellen. Trotz finanzieller Notlage scheidet der Ministerpräsident weder Geld noch Mühe, alles daran zu setzen die Unschuld des Landes zu beweisen und mehr noch, seine Friedfertigkeit unter Beweis zu stellen. Was mit einer theatralischen Vorführung der Geschichte beginnt, lässt bald wieder den Blick gen Himmel wenden: die von einem Österreicher eigens für die Situation komponierte Hymne soll „...eine friedliche und singende Zurschaustellung seiner kulturellen und landschaftlichen Besonderheiten“<sup>301</sup> bieten. Das Land fordert folgendes: *Die Sonne scheint auf alle gleich , warum nicht auch auf Österreich*. Erst die wiederentdeckte *Moskauer Deklaration* aus dem Jahre 1943 erbringt den *Beweis*, dass das Land irrtümlich besetzt wurde. Das Ende des Films verkündet Österreichs Freiheit; die vier alliierten Hochkommissare entschwinden in einer raumschiffartigen Stratosphärengondel. Der Ministerpräsident und die Weltschutzkommissarin scheinen die Tradition des verheirateten Österreichs fortzusetzen.<sup>302</sup>

### 3.4.2. Tendenzen der fünfziger Jahre

Bis Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre ist dem österreichischen Film eine Blütezeit beschert, welcher durch den Besucherschwund in den Kinos mit der massenhaften Verbreitung des Fernsehers ein Abstieg folgt. Gleichzeitig folgt jedoch auch die Erkenntnis, dass Film nicht bloß ein Informations- oder Unterhaltungsfaktor zugeordnet werden kann, sondern auch „...und vor allem ein unserer Zeit entsprechendes künstlerisches Ausdrucksmittel ist.“<sup>303</sup>

Trotz der Unabhängigkeitserklärung vom 27.April 1945, war der Handlungsraum der zugelassenen Parteien (Österreichische Volkspartei, sozialistische Partei und Kommunistische Partei) eingeschränkt, da die Besatzungsmächte weitgehend in wirtschaftliche und politische Geschehen eingriffen.<sup>304</sup> Davon war auch das Filmwesen

---

<sup>301</sup> Hochholdinger-Reiterer (2003), S. 189

<sup>302</sup> Vgl. Fremuth-Kronreif (2000), S. 19

<sup>303</sup> Fritz (1984), S. 7

<sup>304</sup> Vgl. Jagschitz (1970), S. 16

betroffen. Zusätzlich war Österreich als kleine Filmnation vor allem auf Einspielergebnisse des westdeutschen Marktes angewiesen. Alliierte Bestimmungen und die Konkurrenz der beiden deutschsprachigen Länder bauten also enorme Barrieren in Sachen Film und Exportauf.

In den Jahren zwischen 1950 und 1955 entwickelte sich der österreichische Film sich nicht jedoch nicht nur quantitativ sondern auch qualitativ:

Während international verkaufte und angesehene Zeitfilme Aufsehen erregten, entsteht eine lokale Variante der Operetten- und Kaiserfilme und zuletzt der Heimatfilme. Aber auch neorealistische Tendenzen, avantgardistische Versuche und Dokumentarfilme belebten die vielfältige Filmszene in Österreich.<sup>305</sup>

Während man auf der einen Seite „...jüngste Vergangenheit und Gegenwart im Film auf gut österreichische zu bewältigen suchte, blickte man 1952 zum ersten und letzten Mal wieder offiziell im Kino in Österreichs Zukunft.“<sup>306</sup>

Was Viktor Matejka, damaliger Kulturstadtrat in Wien in seiner Rede am 25. Juli 1945 in seinem Vortrag *Was ist österreichischen Kultur?* sprach, formuliert treffend jenes, welches später im Film *1.APRIL 2000* für Kritik sorgen sollte: „Unsere Filme haben die österreichische Lebensart und Lebenskunst, die uns von anderen Völkern auszeichnend unterscheidet, über alle Welt hinweg publik gemacht.“<sup>307</sup>

### **3.4.3. Ein Staat inszeniert Erinnerung: Der Auftrag**

1949 gab die österreichische Bundesregierung einen Propagandafilm in Auftrag, die als *utopisch-politische Komödie* angekündigt wurde<sup>308</sup>, wobei man die Utopie dem im Titel enthaltene Jahr 2000 entnimmt und im ersten April den intendierten komödiantischen Charakter erkennt. Der Hinweis auf das Politische im Film ist zunächst nicht gegeben. Stilistisch steht der Film „...in einer Reihe von Heimat- und Historienfilmen der

---

<sup>305</sup> Fritz (1984), S. 51

<sup>306</sup> Ebd. S. 86 f.

<sup>307</sup> Matejka (1945), S. 3 f.

<sup>308</sup> Paimann's Filmlisten, (1952), S. 114,

Nachkriegszeit, in denen es mit unterschiedlichen Akzentuierungen zwar, grundsätzlich jedoch in derselben Logik um die Konstruktion der österreichischen Nation geht.“<sup>309</sup>

Der Film ist somit als Teil ein *Re-austrifizierung* zu sehen, die nach dem Krieg über die verschiedenen Medien mobilisiert wurde und „...den Wirklichkeitshaushalt der zweiten Republik nachhaltig bestimmt[e]“. <sup>310</sup>

Während andere Nationen nach der faschistischen Ära ihre filmische Selbstfindung in der Hinwendung zu ihrer eigenen Realität zu verwirklichen trachteten, die Türen zu ihrer eigenen Geschichte und ihrer kollektiven Psyche aufzustoßen suchten, eine Sehschule der Nation installiert haben, ist Österreich immer auf der Strecke seines eigenen Schicksals geblieben.<sup>311</sup>

Botz wies daraufhin, dass die Zeit zwischen 1938 und 1945 aus dem Geschichtsbewusstsein der Österreicher allgemein eskamotiert wurde, sodass bis heute niemals Rechenschaft zum Nationalsozialismus gegeben werden musste. Menasse sieht zwei Begriffe, die Österreich nach 1945 strapazierten: *Wiederaufbau*, was sich auf die ökonomische Basis bezieht, die wie das Zuvor aufgebaut wurde - und *Neues Österreich*, das sich nicht notwendig auf einen neuen Überbau konzentrierte. Altem und Gehabtem durfte kein Einlass mehr gewährt werden. Es mussten demnach neue Formulierungen gefunden werden „...die dem Sachverhalt entsprachen, daß sich vieles ändern hatte müssen, nur damit alles beim alten bleiben konnte.“<sup>312</sup>

#### **3.4.4. Entstehung des *Österreich-Film***

Mit Beginn des Wiederaufbaus 1948, nach der Teilnahme Österreichs am Marshallplan, stellte der Ministerrat<sup>313</sup> Überlegungen an, einen Werbefilm über Österreich zu drehen,

---

<sup>309</sup> Kieninger/ Langreiter/ Loacker/ Löffler (2000), S. 8

<sup>310</sup> Ebd. S. 10

<sup>311</sup> Frankfurter (o. J.), S. 13

<sup>312</sup> Menasse (1985), S. 25 f.

<sup>313</sup> Dieses Komitee bestand in der ersten Phase aus Herrn Ministerrat (MR) Dr. Hermann Pfaundler als Vorsitzenden, Ministersekretär DI Ernst Marboe für das Bundeskanzleramt (Bundespressdienst), MR Dr. Johann Hausstein für das Bundesministerium für Unterricht, Dr. Walter Kretschmer oder MR Dr. Koloman Vouk für das Bundesministerium für Finanzen, MR Robert Steyskal oder Dr. Josef Wagner und Ministersekretär Josef Poppinger für das Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau, Sektionsrat Dr. Josef Polnauer für das Bundesministerium für Verkehr und DI Otto Ernegg für das Bundesministerium für Energiewirtschaft und Elektrifizierung. Vgl. Fremuth-Kronreif (2000), S. 22

der einerseits die Bevölkerung, die über die Stagnation der Staatsverhandlungen beunruhigt war, zuversichtlich stimmen sollte und zudem zu einer internationalen Bedeutung Österreichs beitragen sollte.<sup>314</sup>

Der Arbeitsauftrag konkret lag neben der Einführung einer österreichischen Pflichtwochenschau und der Herstellung von zwölf Kulturfilmen darin, Reflektionen über einen *repräsentativen österreichischen Propagandafilm* anzustellen.<sup>315</sup>

Weder didaktische Heimatkunde noch Kriegsmotive und Nachkriegsatmosphäre sollten zum Thema gemacht werden, sondern eine typisch österreichische Atmosphäre eingefangen werden, deren fiktiver Inhalt keine problematische, sondern eine gelöste und unbeschwerte Note erhalten sollte.<sup>316</sup>

Unter dem Kennwort *Österreich-Film* wurde ein im Nachhinein als weniger erfolgreich erachtbares Preisausschreiben organisiert, welches zu Ideen aufrief, die den berühmten *roten Faden* beinhalten sollten. Die Texte vom Preisausschreiben hatten großteils eine Tendenz zur klassischen Liebesgeschichte, die von einer Reise quer durch Österreich umrahmt war. Man darf annehmen, dass diese Texte zumindest einen inspirativen Eindruck boten, denn dadurch konnte eine Fülle an Kultur transportiert werden.<sup>317</sup>

In Folge ernannte das Beamtenkomitee ein Redaktionskomitee, in dem sich vor allem Rudolf Bunngraber, ein Schriftsteller und Drehbuchfachmann und Ministersekretär für das Bundeskanzleramt und Ernst Marboe<sup>318</sup>, an die tatsächliche Ausarbeitung machten.<sup>319</sup>

1950 von Bundeskanzler Leopold Figl genehmigt, wurde ein Drehbuch verfasst, der Wolfgang Liebeneiner ein Jahr später sein Zutun an der Erstellung der *kurbelfertigen* Version gab. Nach zahlreichen Diskussionen und Verträgen startete der Drehbeginn Anfang Juli 1952. Die aufwendigste Inszenierung der österreichischen Geschichte wollte

---

<sup>314</sup> Vgl. Hochholdinger-Reiterer (2000), S. 73

<sup>315</sup> Vgl. Heiss (2006), S. 104

<sup>316</sup> Vgl. Hochholdinger-Reiterer (2000), S. 103

<sup>317</sup> Vgl. Loacker (2000), S. 347

<sup>318</sup> Ernst Marboe war Vertreter der christlichsozialen Werte und ab 1945 Leiter der Kulturabteilung des Bundepräsidenten. Er betrat mit der Ausarbeitung des Films neue Gefilde. Vgl. ebd. S. 344

<sup>319</sup> In über vierzig Sitzungen sollen diese 2 Jahre lang Vorentwürfe des Österreich-Filmes erarbeitet haben. Vgl. Bruckmüller (2006), S. 107

zunächst mit Marshall-Plan-Geldern unterstützt gesehen sein. Von dieser Idee wich man jedoch bald ab und sah in den einzelnen Ministerien die geeigneten Sponsoren. Zwar wurde auch im Ausland nach solchen gesucht, man stieß jedoch schnell auf ein grundlegendes Desinteresse der anderen Staaten „...einen Film, der die Agenden Österreichs vertritt zu finanzieren. Die potentiellen Produktionsfirmen waren an Erfolgen, die sich in Kapitalwerten ausdrückten, interessiert und nicht an einer ‚Image-Politur‘ Österreichs.“<sup>320</sup>

Die Wahl des Regisseurs sollte zunächst auf Georg Wilhelm Pabst und Willi Forst fallen, Forst lehnte jedoch die Zusammenarbeit mehrerer *Individualisten* ab. Auch Pabst sollte in späteren Schriften nicht mehr als Regisseur angeführt werden. Die Wahl fiel schließlich auf einen umstrittenen deutschen Regisseur, der sieben Jahre zuvor noch Goebbels Lieblingsregisseur gewesen war: Wolfgang Liebeneiner. Diese Entscheidung ist vermutlich auf den Einfluss der deutschen Verleihfirma auf den Film zurückzuführen, schien der österreichischen Bundesregierung jedoch nicht zum Problem zu werden.<sup>321</sup> Liebeneiner galt nach dem Zweiten Weltkrieg als sehr umstritten, da er im NS-Staat als Schauspieler und erfolgreicher Regisseur arbeitete. Er war zwar kein Parteimitglied, wurde jedoch vom deutschen Regime jedoch als *politisch zuverlässig* eingestuft. So leitete er 1942-1945 als Produktionschef die Ufa<sup>322</sup> und seit 1942 Mitglied des Präsidialrates der Reichstheaterkammer. Sein Film ICH KLAGE AN (1941) kann als verdeckter propagandistischer Film zur nationalsozialistischen Rechtfertigung der Euthanasie erachtet werden. Die Wahl des Regisseurs stieß jedoch auf keinen nennenswerten Widerstand, wobei Bundeskanzler Figl bei Vertragsabschluss betonte,

---

<sup>320</sup> Fremuth-Kronreif (2000), S. 41

<sup>321</sup> Solche Eingriffe deutscher Verleihfirmen in den österreichischen Produktionsweg waren nicht selten; diese „...gaben österreichischen Produzenten hohe Garantien zur Finanzierung und beeinflussten über ihre Kapitalstärke die Personenwahl, in manchen Fällen auch die Titulierung.“ Ebd. S. 46

<sup>322</sup> Die UFA (Universum Film AG) war die Erfindung General Ludendorffs, um Kriegspropagandafilme gegen Frankreich, Amerika und England zu drehen. Vgl. Beckermann (1996), S. 337  
Dieser verfolgte bereits 1917 das Bestreben einer Vereinheitlichung der deutschen Filmindustrie, um „...eine planmäßige und nachdrückliche Beeinflussung der Massen im staatlichen Interesse zu erzielen.“ Dahlke (1983), S. 7  
Diese sollte auch zum glücklichen Kriegsabschluss führen. Zwar erfüllte sich dieser Wunsch nicht, seine Initiativen führten jedoch zur Gründung der UFA, „...die den nationalistischen Geist in die Weimarer Republik ‚hinüberrettete‘ und schließlich unter Hugenberg’s Führung den Faschismus vorbereiten half.“ Ebd.

dass „...die Besetzung aller anderen Mitwirkenden [...]mit österreichischen Spitzenkräften erfolgen würde.“<sup>323</sup>

Innerhalb der dreijährigen Vorbereitungszeit informierte die Regierung wiederholt die Öffentlichkeit von der Planung des Filmes und vermochte dadurch tatsächlich den Film zu einem Projekt von nationalem Interesse zu machen. So begleiteten Zeitungen Dreharbeiten.<sup>324</sup>

Das über die Medien verbreitete Wissen um die langwierige Entstehungs- und Produktionsgeschichte des so genannten `Österreich-Films` und die Inszenierung der Uraufführung in Wien 1952 bzw. der Bundesländer – und Auslandspremieren als gesellschaftliche Ereignisse in Anwesenheit der jeweiligen politischen Prominenz machten das mit dem Film angestrebte Ziel [...] überdeutlich: Mit Hilfe eines großen österreichischen Propagandafilms, der sowohl über Österreich informiert, als auch für Österreich wirbt, sollte dem Wunsch des besetzten Landes nach Abzug der alliierten Truppen Ausdruck verliehen werden...<sup>325</sup>

und die Identität nach 1945 wieder-/ hergestellt.

Nach vielen Diskussionen zum Film, Pressekonferenzen und großen Vorankündigungen in Zeitungen fand höchst offiziell die Premiere am 19. November 1952 im Beisein vom „...Bundespräsidenten, der Bundesregierung, Mitglieder der diplomatischen Corps und der hohen geistlichen Würdenträger“<sup>326</sup> statt.

### 3.4.5. Konzept des Films

Zwar war das Gesamtkonzept des Filmes neu, er bediente sich jedoch alter mehrfach produzierter Klischees aus österreichischer Kultur, Politik und österreichischem Amusement. Der friedliebende Charakter des österreichischen Volkes war bereits 1947 Thema in J. A. Hübler-Kahlas DIE WELT DREHT SICH VERKEHRT. Ein Wiener Beamter,

---

<sup>323</sup> Fremuth-Kronreif (2000), S. 48

<sup>324</sup> Etwa die *Wiener Zeitung* und die *Österreichische Film und Kino Zeitung* Vgl. ebd. S. 55

<sup>325</sup> Bereits in der Gestaltung der Einladungskarten zur Premiere spiegelte sich die Absicht des gesamten Projekts wider: Eine Abbildung des österreichischen Wappens, eine rot-weiß-rote Schleife, ein Programmheft in Form eines Identitätsausweises, erfundene Stempel und Vermerke sowie der Text des Österreich-Liedes zierten diese. Vgl. Ebd. S. 57

<sup>326</sup> Ebd. S. 56

ausgestattet mit Selbstbewusstsein und einer Flasche Wein, wird darin mittels Zauberring auf eine Zeitreise geschickt.<sup>327</sup> Auch dem Wohlfallen spendenden Heuriger wird seine Rolle zugestanden. Zudem wird in Ermangelung von Sissi und Strauß, Mozart, Schönbrunn und den Stephansdom, die freundlichen Menschen, die Feste und Melodien verwiesen.<sup>328</sup>

Ein weiterer Einfluss auf den Film wird aus dem Ausland vermutet. Nachdem der Zweite Weltkrieg fast übergangslos in die Phase des Kalten Kriegs führte, entstand eine Massenhysterie in der Bevölkerung, die bald in eine erste Welle der UFO-Hysterie 1947 umschlug. Gespräche über extraterrestrische Wesen hatten sich verbreitet, auch Gerüchte über sowjetische Geheimwaffen und einer neuen Superwaffe der USA. Nach Seeßlen wurden diese Zustände zu Wesensmerkmalen des Genres und Gefahren wurden schließlich in den Weltraum verlagert. Eine Tendenz dieser Filme ist, dass die Menschen durch und durch schlecht sind und in jedem Fall eine Weltkatastrophe verdienen würden. Ein hinsichtlicher Boom dieser hauptsächlich in den USA gedrehten Science-Fiction-Filme war jedoch erst Mitte der fünfziger Jahre feststellbar.<sup>329</sup> Ob und inwiefern diese Filme tatsächlich Einflüsse auf den im November uraufgeführten Österreich-Film hatten, ist schwer nachvollziehbar, da diese amerikanischen Produktionen größtenteils erst im Laufe des Jahres 1952 anliefen und Titel wie Spielhandlung bis knapp vor Drehbeginn geheim gehalten wurden.<sup>330</sup> Während für viele Länder der Welt Atombomben die Gefahren aus dem Weltall symbolisierten, veränderte der Österreich-Film für sich diese Bedeutung.

Die Idee eine Raumschifflandung mit ähnlichem Thema bereits ein Jahr vor 1. APRIL 2000: Robert Wisers THE DAY THE EARTH STOOD STILL (USA 1951) lässt darin ein Außerirdischen in Begleitung eines Roboters in Washington vor dem Regierungssitz landen, um Menschen zur Vernunft zu bringen und einen drohenden Krieg zu verhindern. Man könnte durchaus annehmen, dass Österreich diese Idee adaptierte, um eine Invasion der Globalunion zu inszenieren. Rezensionen zum Film wiesen allerdings

---

<sup>327</sup> Vgl. Ballhausen (2007), S. 16

<sup>328</sup> Loacker (2000), S. 346

<sup>329</sup> Vgl. Seeßlen (1980), S. 145-151

<sup>330</sup> Loacker (2000), S. 347

keine Vergleiche zu anderen Science-Fiction-Filmen auf, sondern mehr zur Kabarett und Kleinkunstformen. Der Film stand somit mehr in einer volkstheatralen als filmischen Tradition.<sup>331</sup> Dass der Film

...vornehmlich konventionelle und erprobte Elemente volkstheatraler Komik, wie zum Beispiel Typisierung, sprachliche Kennzeichnung durch Dialekt bzw. Akzent, Requisitenkomik, Übersteigerung bzw. Entheroisierung und Aktualitätsbezogenheit, benutzt und zitiert

und beispielsweise keine künstlerischen Innovationen miteinbezieht, sei von einem *Beamtenfilm*, als den ihn Armin Loacker bezeichnet, nicht anders zu erwarten.<sup>332</sup> 1. APRIL 2000 kann als Mischung aus Komödie, Science-Fiction-, Werbe- bzw. Propaganda- oder Musikfilm betrachtet werden.<sup>333</sup>

Eine Inszenierung der österreichische Historie und der Repräsentation positiver *Austrostereotypen* erfolgte in allen Klischees, Images und Ikonen. Die österreichische Geschichte wurde jedoch nicht über die Zeit Maria Theresias hinaus behandelt. Diese Tatsache wurde von den zeitgenössischen Kritiken jedoch nur vereinzelt angesprochen.<sup>334</sup>

Als der Ministerpräsident im Film beispielsweise das *Geschichts-Theater* inszenieren lässt und der Kabinettsdirdektor ob der Ausgaben für Schauspieler, Kostüme, Filmateliers, das Fernsehen, Kulissen und Komparserie verzweifelt die finanzielle Notlage erläutert, ist eine Ironisierung der Produktionsbedingungen des Filmes erkennbar: denn all diese Kosten im Film wie im Realen, durften „...kein Argument sein, die Institutionen der Stadt und des gesamten Landes, die Kirche, die Theater, die Museen, die Trachtenvereine wurden zur Mitarbeit am Film gewonnen.“<sup>335</sup>

So wurden nicht nur hochwertige Requisiten aus dem Fundus der Theater aufgeboden, sondern sogar mit Original-Requisiten gedreht. Unter anderem wurde die Kaiserkrone

---

<sup>331</sup> Ein Jahr vor 1.APRIL 2000 hatte Karl Farkas beispielsweise eine Kabarettnummer mit dem Titel *Abschied von Österreich* verfasst, welches, im fiktiven Jahr 1988 spielend, das Ende der Besatzungszeit verkündet. Vgl. Hochholdinger-Reiterer (2003), S. 181

<sup>332</sup> Loacker (2000), S. 343

<sup>333</sup> Vgl. S. 252

<sup>334</sup> Kaiserin Sissi im Sternenkleid, *der liebe Augustin*, der junge talentierte Mozart, der Wiener der immer für ein Lied zu haben ist und sich Gemütlichkeit mit Wein einverleibt usw.

<sup>335</sup> Steiner (2000), S. 150

Maximilians I. getragen und aus Kaiserin Maria Theresias Kaffeeservice *getrunken*. Zusätzlich erfolgte eine bis in die kleinste Nebenrolle hochwertige und prominente Besetzung: In den Hauptrollen waren beispielsweise Paul Hörbiger, Hans Moser, Josef Meinrad, Hilde Krahl zu sehen, weiters die bekanntesten Sänger der Staats- und Volksoper, das Staatsopernballett, die Wiener Sängerknaben, die Wiener Philharmoniker, die Deutschmeister, die Pferde der hohen Schule, dazu tausende marschierende Komparsen in regionaler Tracht. Der Stephansdom wurde weiters, nachdem Kardinal Innitzer erstmals eine Drehgenehmigung ausstellte, für die Inszenierung der Doppelhochzeit von 1515<sup>336</sup> eine Woche lang gesperrt.<sup>337</sup>

Zwar ging es der Regierung weniger um finanziellen Erfolg als um Propagandawirkung. Tatsächliche Kosten des Films wurden nie bekannt gegeben, es scheint jedoch als hätte der Film knapp die Hälfte dessen eingespielt, was investiert worden war.<sup>338</sup> Ein Grund der hohen Kosten neben den extrem aufwendigen Inszenierungen war auch die Produktion des Films in einer englischsprachigen Version. Die Regierung hatte nach Reputationskorrekturen im Ausland getrachtet, dies erwies sich jedoch als Misserfolg:



**Abbildung 8: Die aufwendig inszenierte Doppelhochzeit im Stephansdom**

In USA ging der Film gänzlich unter, England hielt den Film „...kommerziell für nicht erfolgsversprechend.“<sup>339</sup> In Cannes wurde in einer holländischen Kritik explizit das

---

<sup>336</sup> Dass hier ebenfalls verniedlichende Klischees von der Heirats- wie Friedenspolitik und Maximilian I. , der als Romantiker auf dem Thron, inszeniert wird, ist ein Beispiel zahlreicher Verharmlosungen - denn selbiger hatte einen der blutigsten Kriege der Neuzeit gegen Venedig geführt .Vgl. Bruckmüller (2006), S. 118

<sup>337</sup> Vgl. Steiner (2000), S. 151

<sup>338</sup> Ursprünglich waren 1,2 Mio Schilling Ausgaben geplant, es war jedoch die Sprache endgültigen 11.638.039,35 Schilling. Vgl. Steiner (2000), S. 353

<sup>339</sup> Loacker (2000), S. 355

Ausblenden des Nationalsozialismus, also die Vorgeschichte um die Besetzung im Film und die Mittäterschaft vieler Österreicher angesprochen.<sup>340</sup>

Die offizielle Begründung für den Misserfolg im Ausland wurde auf den Abschluss des Staatsvertrages geführt. Denn mit einem Schlage soll der Film infolge seines Themas inaktuell und unverkäuflich geworden sein.<sup>341</sup> Damit war auch die Chance auf einen innovativen Film aufgrund eines „...Staates, seiner Beamten und einer Gesellschaft [vertan], die sich einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht stellen wollte, sondern vielmehr den Opfermythos perpetuieren.“<sup>342</sup>

Wie in der österreichischen Politik üblich schien sich die Rezeption auf den Film weniger bundesländerspezifisch sondern parteipolitisch unterscheiden. Für Kritik sorgten zum einen die hohen Produktionskosten: So schreibt die Grazer Kleine Zeitung spöttisch, dass „...Millionen von Schillingen dann keine Rolle spielen, wenn es sich um Steuergelder handelt.“<sup>343</sup>:

*Die Kleine Zeitung* hinterfragte neue Handlungsbereiche der Regierung, die es

...als ihre Aufgabe anzusehen [scheint], Millionen dafür aufzuwenden, um jene im Ausland stark verbreitete Meinung zu bekräftigen, die Österreicher seien ein Völkchen von Heurigensängern, von Operettenhelden und Nichtstuern, die Geschichte Österreichs sei von Traualtären geschrieben worden und die gegenwärtige Besetzung bestehe aus gemütlichen Trotteln.<sup>344</sup>

Ähnlich heftige Kritik kam sonst nur von deklarierten kommunistischen Blättern wie *Der Abend*:

Der Österreicher muss sich schämen. Nie noch sind die hohen Werte österreichischer Kultur und österreichischer Landschaft derart missbraucht worden, wie hier. Eine Orgie des schlechten Geschmacks und hinterwäldlerischer Beschränktheit - das ist der ‚Österreichfilm‘.<sup>345</sup>

---

<sup>340</sup> Vgl. Heiss (2006), S. 114

<sup>341</sup> Vgl. Loacker (2000), S. 355.

<sup>342</sup> Ebd. S. 358

<sup>343</sup> Projektor (1952)

<sup>344</sup> Ebd.

<sup>345</sup> Frei (1952)

### 3.4.6. Utopie

Dass die Handlung in utopischem Ambiente angesiedelt wurde, nahm der Unverfrorenheit des Filmes angesichts der historischen Situation die Spitze, futuristische Elemente beschränken sich jedoch auf Ausstattung und Dekor auf einer visuellen Ebene. Zusätzlich verweisen Erfindungen wie die Weltschutzkommission, die Globalunion und die Weltpolizei auf das Jahr 2000.

Unter dem Deckmantel des Aprilscherzes sollte die aufwendig gestaltete futuristische Kleidung und Ausstattung der Erzeugung komischer Effekte dienen und Akzeptanz schaffen dazu dienen, die problematischen Interessen des Staatsfilmes „...als dekorative Verkleidung [...] in die Zukunft“<sup>346</sup> zu verlagern. Die Flucht in die Zukunft bot zusätzlich die Möglichkeit, realhistorische Gründe der Besatzung zu umgehen.

Die Visualisierung der Globalunion ist zunächst harmlos und erinnert mit Fernmeldedamen auf Bildschirmen, glänzenden Raumkapseln, Strahlenpistolen, Polizisten in *Michelinmännchen-Uniform* und einer Globalunionpräsidentin in eng anliegendem Trikot und Haube an die visuellen Motive von *STAR TREK* der 1960er. Visuell reduziert sich der Film auf Traditionen des echten Theaters, was nach Filmwissenschaftler Walter Fritz als ein *typisch österreichischer* Ansatz zu erachten ist.<sup>347</sup>

Die Annahme der Zukunft baut auf militärisch-gestützter oder strukturierter Ordnung auf. Interessanterweise können sich

„...weder Filmproduzenten der Nachkriegszeit noch amerikanische Weltraumforschungsphantasten [...] eine Zukunft ohne Armeen und ohne Waffen vorstellen. Im Gegenteil, stets raffinierte Waffen und technische Wunder von der Strahlenpistole im 1. April 2000 bis zum Deckmantel des Raumschiffes in *Star Trek* verbinden unsere Zukunftsbilder mit dem Wunderschwert und der Tarnkappe aus den ältesten Mythologien.“<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> Steiner (2000), S. 179

<sup>347</sup> Fritz (1984), S. 125

<sup>348</sup> Bendix (2000), S. 301 f.



Abbildung 9: Die Globalunion ist gelandet

Der Film knüpft an alte Mythen der Modernisierung an, welche an Vorstellungen einer Rationalisierung festhält, zu dessen Durchsetzung bestimmte Kriterien und stereotype Zuschreibungen notwendig sind. „Die Fantasien zu Neuzeit, Massenproduktion und rationalisierter Fertigung, waren oftmals drastischer Natur, wie die neue Ära drastischer Mittel bedurfte.“<sup>349</sup> Gerade in den fünfziger Jahren spiegelte sich im Science-Fiction-Film einerseits das Sehnen nach einer vormodernen Einheit von Mensch, Natur und Arbeit und ein spät- oder nachmodernes Bedürfnis nach reiner Umwelt, Erholungsgebiet und Freiheit von Industrialisierung andererseits. Die Österreichkonforme Adaption gestaltet sich in einer Forderung, die von Gesang, spitzbüberischer List und viel Alkohol umgeben ist.

Die Frage nach dem eigentlichen Science-Fiction-Gehalt in 1.APRIL 2000 drängt sich auf. Im Gegensatz zur Literatur existierte für den Science-Fiction-Film keine ausgeprägte Utopie versus Science-Fiction-Diskussion. *Utopie* als Genrebegriff dominierte in den frühen fünfziger Jahren „...jene Produkte des fantastischen Films, in denen in futuristischer Aufmachung vor allem technologische Innovationen (von Mondlandungen bis zur Invasion Außerirdischer) imaginiert wurden.“<sup>350</sup>



---

<sup>349</sup> Grisold (2000), S. 312

<sup>350</sup> Hochholdinger-Reiterer (2003), S. 180

**Abbildung 10: Wiener Mädeln besiegen die Globalpolizisten mit eigenen Waffen**

Während jedoch in den amerikanischen Filmen der fünfziger Jahre Invasion als zentrales Paradigma für *historisch spezifisch verdrängte Ängste* steht (die durch kriegstechnische Neuerungen wie bspw. die Atombombe entstanden), beschließt sich die *Invasion* im Österreich-Film durch die Okkupation *Außerösterreichischer* in der Landung der Weltschutzeinheiten der Globalunion in Schönbrunn.<sup>351</sup>

Eine Spezifik des Science-Fiction-Films, nämlich seine *Durchlässigkeit für politische Propaganda*<sup>352</sup> biegt sich der Österreich-Film zum bewährten Lustspielmuster zurecht: Der Film kombiniert die politische Ebene nicht nur mit der Ebene privater Verwicklungen, sondern handelt diese fast ausschließlich auf diesem Niveau ab. Kulturwissenschaftlerin Ines Steiner bezeichnet dies als das „...österreichische Patentrezept für die friedliche Ausdehnung des Reiches“. Im altbewährten Sprichwort *Bella gerant alii, tu felix Austria nube* - zu deutsch: *Andere mögen Kriege führen, du, glückliches Österreich, heirate*<sup>353</sup> tritt dies wiederkehrend auch im Filmzutage:

*Mizzi: Wenn doch unser Präsident diese Präsidentin heiraten tät, dann wär alles gut.*

*Franzl: Ja und wenn die Tochter vom Truman den Sohn vom Stalin geheiratet hätt, hätten wir uns viel erspart.*

Dass im Jahr 2000 eine Frau an der Spitze der Macht steht, wird

...den Komödienkonventionen und den zur Entstehungszeit des Films vorherrschenden geschlechtsspezifischen Zuordnungen gemäß auf ein idealtypisches österreichisches Frauenschicksal der fünfziger Jahre zurechtgestutzt, wenn eine Verehelichung der Präsidentin mit dem österreichischen Ministerpräsidenten in Aussicht gestellt wird.<sup>354</sup>

Der komödiantische Charakter wird schließlich auch in der Form der verkehrten Welt erfüllt, *weil* eine Frau Weltpräsidentin ist. Die wahre Fiktion dieser Zukunftsprojektion besteht also in mehreren Ebenen: der Frau in einer politischen Machtposition, der

---

<sup>351</sup> Steiner (2000), S. 155

<sup>352</sup> Menningen (1975), S. 7

<sup>353</sup> Zu deutsch: „Andere mögen Kriege führen, du, glückliches Österreich, heirate. Dieser Spruch galt als das Motto der Habsburgerdynastie. Vgl. Puluj (2000), S.223

<sup>354</sup> Hochholdinger-Reiterer (2003), S. 185

Landung der Stratosphärengondel und den mit Todesstrahlern ausgerüsteten Soldaten- all diese Komponenten scheinen etwas Bedrohliches an sich zu haben.

Da dem Genre Der Science Fiction zumindest auf zweiter Ebene etwas Reflexives inne liegt, dies jedoch in der Propaganda nicht erwünscht ist, funktionieren jene Filme im Rahmen einer politischen Vereinnahmung am besten, die am wenigsten reflexiv sind, oder zumindest die Gedanken des Zusehers in eine differente Richtung zu leiten versuchen.<sup>355</sup> Die österreichische Bundesregierung legitimierte die Wahl ihres Genres im Österreich-Film in der Entschärfung der Vergangenheit durch Enthistorisierung und Nahrung *ewiger Werte* österreichischer Natur und Kultur und Traditionen. Es ging dabei um einen Erinnerungsprozess *an* Österreich. Der Faktor Zeitdehnung ist hierbei entscheidend: Die Handlung beruht „...zum einen auf der Prolepse in eine unendlich fern scheinende Zukunft, zum anderen auf der Analepse in eine beinahe unendlich tiefe Vergangenheit.“<sup>356</sup>

Zudem wird die entaktualisierte Zeitgeschichte durch die beanspruchte Nationalhistorie substituiert. Dadurch besteht keine Notwendigkeit mehr eine *längst verjährte Schuld* der Zeit zwischen 1914 und 2000 zu thematisieren und zu reflektieren. Mit einer zeitlichen Extension von 57 Jahren in die Zukunft erfolgt eine Verharmlosung der verlegten Rückprojektion. Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs und somit die Ursache der Besatzung des Landes wurde ebenfalls gänzlich ausgespart- man hält an der Opferthese fest.

Zeugnis der Freiheit ist die Moskauer Deklaration, die besagt, dass Österreich, als erstes freies Land, welches Hitlers Angriffspolitik zum Opfer fiel, von deutscher Herrschaft befreit werden soll. Dabei wird darüber hinweggesehen, „...dass in der Moskauer Deklaration auch auf die durch Teilnahme im Krieg an der Seite Hitler-Deutschlands bestehende Mitverantwortung Österreichs verwiesen wurde.“<sup>357</sup> Nur einer Szene des Österreich-Films könnte man historische Authentizität zuweisen: Der Marsch der Menschenmassen, der als große friedvoll glänzende *Demonstration eigener Identität*

---

<sup>355</sup> Vgl. Gespräch Ballhausen 22.7.09

<sup>356</sup> Vgl. Steiner (2000), S. 158

<sup>357</sup> Moser (2007), S. 120. 1955 gelang der österreichischen Bundesregierung entgeltig die Streichung der Klausel der Mitschuld aus dem Staatsabkommen. Vgl. ebd.

angelegt ist, erzeugt mittels Parallelmontagen den Effekt, als führen alle Wege zum Wiener Heldenplatz, scheinen „...ganz ungebrochen jene bewährten Verfahren des Propagandafilms zu reproduzieren, mit denen u.a. bereits der sogenannte *Anschluss* 1938 auf dem Heldenplatz in Szene gesetzt worden war. Lediglich der Führer, dem die Masse huldigt, wird ausgespart. Die Frage stellt sich nun, ob dies ein unbewusst bewährtes Verfahren darstellen soll oder ein nachgeholter Widerstand.

Die durch die Zukunft erzeugte Distanz zur realen Geschichte und Gegenwart ist

...vielleicht das ‚Österreichischste des 1. April 2000, eine Haltung, die man als die Robert Musil’sche Disposition des Mann ohne Eigenschaften benennen darf. In dieser Disposition agiert man gleich einem Schauspieler, in einem Gesellschaftlichen Drehbuch, beobachtet sich dabei selbst und bleibt weder der Rolle treu noch sich selbst. Stattdessen lebt man gleichsam neben dem Gang der Dinge, über deren Ausgang man sich machtlos fühlt. Ein Staatsvertrag kommt gemäß dieser Befindlichkeit, höchstens in einer Zukunft zustande, in welcher die geliebte Welt der Inszenierung durch einen gigantischen Aprilscherz die Mächtigen der politischen Welt für sich zu gewinnen vermag.<sup>358</sup>

Im Zentrum des Österreich-Films ist trotz Science-Fiction-Genres der Mensch. Zwar ähneln die Weltschutzsoldaten in ihren strahlungssicheren Anzügen Robotern analoger Zukunftsfilme, diese legen jedoch durch den Einsatz *natürlicher*, traditionell bewährter Mittel schnell ihrer futuristischen Uniformen ab und zeigen sich doch ganz eindeutig als lebendige Menschen, um - und auch dabei wird kein Klischee ausgelassen- lustvoll *Wein, Weib und Gesang* föhnen.<sup>359</sup>

Dominant sind die Elemente der Science Fiction nur in den Fallschirmabsprüngen der Weltkommissionsoldaten und der Landung der Stratosphären gondel als Höhepunkt. Das Konzept einer Zurücknahme der *science-fiktiven* Elemente im Verlauf des Films erweist sich als notwendig. Sie nehmen in dem Maße ab, in welchem dem Ministerpräsidenten mehr Raum und Zeit für sein Land zugestanden wird. Durch das

...einsetzen der Verteidigungslinie, die sich durch pathologische Vergangenheitsfixierung charakterisieren läßt, kann die Imagination einer fernerer Zukunft verlassen [werden] und die

---

<sup>358</sup> Bendix (2000), S. 308

<sup>359</sup> Puluj (2000), S. 222

Konstruktion einer Vergangenheit, deren imaginativer Gehalt selbstverständlich nicht weniger fiktiv ist, vorangetrieben werden.<sup>360</sup>

In der 100minütigen Version, in welchem der Film vorgibt, sich einem zukunftsweisenden Genre zu bewegen, präsentiert sich etwa ein Drittel des gesamten Films lang mit der Vorführung weitzurückliegender geschichtlicher Ereignisse. Die tatsächlichen Elemente der Science Fiction stellen sich in zukünftigen Darstellungsformen der Medien, des Militärs und teilweise in den Kostümen der Weltschutzkommission und des österreichischen Volkes dar. Der restliche Filmbietet Tradition und verträumte romantisierte Historie.<sup>361</sup>



**Abbildung 11: Der Safe der Regierung wird vom Globalpolicisten durchlasert**

Ein Grundmuster der Narration besteht in der Darstellung der politischen Haupt- und Staatsaktionen als Medienereignisse. Für und von Medien inszeniert, sind in ganz Wien Großbildschirme und Lautsprecher positioniert, die durch die Liveschaltungen und Berichterstattungen dem Volk einen Simultankommentar ermöglichen. Die Apparaturen im Film sind dabei auf eine Einwegkommunikation konzipiert, nicht aber eine interpersonelle Kommunikation. Massenmedien laufen in traditionellen Bahnen. Fernsehen, das zum gegebenen Zeitpunkt noch sehr innovativ ist, findet im eine *Ergänzung eines Kinos*, das im ganzen Land Nachrichten zu verkünden mag.<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Hochholdinger-Reiterer (2003), S. 189

<sup>361</sup> Ebd. S. 190

<sup>362</sup> Vgl. Steiner (2000), S. 188

Die Macht der Medien wird beispielsweise in der Szene vorgeführt, in der über den noch unschlüssigen Staatsmann hinweg von einem Ministerpräsidenten die Rede ist, *der der Weltschutzkommission gefaßt entgegentreten wird.*<sup>363</sup>

Diese omnipräsente Technik wird „...im Verlauf des Films ganz ungebrochen emphatisch für propagandistische Zwecke instrumentalisiert.“<sup>364</sup>

Anders als beispielsweise in zeitgenössischen Negativ-Utopien verändert sich die Macht der Medien erst dann zum negativen Macht-, Herrschafts-, und Kontrollinstrument, wenn die Repräsentanten der Globalunion diese in Dienst nehmen. Hierbei wird eine *totale Kontrolle durch Technik*vorgeführt.<sup>365</sup>

Sinn des Genres war zusammenfassend also eine „...unhinterfragbare Vergangenheitsfixierung als Gegenpol zu allen möglichen Zukunftsvarianten.“<sup>366</sup> Durch den steten Bezug auf die Monarchie können erste Republik, Austrofaschismus und Nationalsozialismus als Marginalien abgetan werden.<sup>367</sup>

In Besinnung auf die einstige Großmachtstellung hing die Stärkung des Österreichs nicht zuletzt davon ab, dass es gelingt, das Bekenntnis zu Österreich in den Herzen und in der Gesinnung der breitesten Schichten des Volkes zu verankern.<sup>368</sup>



**Abbildung 12: Die Weltpräsidentin erhält eine Nachricht**

Reflektiert man das Ziel der Auftragsarbeit ist die Präsentation der Globalunion interessant: Sie scheint kein Machtzentrum zu haben und agiert vom Himmel aus, was

---

<sup>363</sup> Hochholdinger-Reiterer (2003), S. 185

<sup>364</sup> Ebd.

<sup>365</sup> Vgl. Steiner (2000), S. 181

<sup>366</sup> Ebd. S. 181

<sup>367</sup> Vgl. ebd.

<sup>368</sup> Heiss (2006), S. 118

Österreich einen Schatten wirft. Dem Film liegt also eine gewisse Dramaturgie durch die Verdeckung der Hoffnungsträgerin Sonne inne. Der Schatten der sich auf das Land wirft, erschwert dem Land die Suche nach seiner kollektiven Identität-die Mission liegt in der Gesundung zu einem sich als eigenständig wahrnehmenden selbstbewussten Staat Österreich.

### **3.5. SONNE HALT!**

*Franz Goldenberg ging ins Kino. Plötzlich erinnert er sich seiner sechs Sinne und die Ereignisse erscheinen in einem anderen Licht.*

In the way, in which, as a montage narrative film, with its literary content, its surrealism and anarchic humour, *Sonne halt!* refuses to fit into a general trend of formal structuralist cinema pursued by such European post-war experimental filmmakers as Peter Kubelka, Werner Nekes, Peter Gidal and so on.<sup>369</sup>

#### **3.5.1. Inhalt**

Den Inhalt eines Avantgardefilms in kurzen Sätzen wiederzugeben, erweist sich als schwierig. Grob dargestellt geht es um eine Doppelfigur, die sich gegen die Sonne auflehnt, und mit allen Mitteln versucht, diese zu besiegen und eine Katastrophe heraufzubeschwören. Dabei begegnet sie immer wieder Personen, die weniger in Beziehung zueinander zu setzen sind, sondern polyvalentes Sinnbild darstellen. Der Film generell zeichnet sich durch eine Polyvalenz aus, die die Handlung in den Hintergrund rückt und das unmittelbare Empfinden bei Betrachtung der Bilder in den Vordergrund.

---

<sup>369</sup> Anker/ Arnold (1994), S. 40

### 3.5.2. Entwicklungen der Avantgarde: ein Rütteln am Schlaf der Welt

Die Avantgarde<sup>370</sup> bezeichnet eine Reihe unterschiedlicher Strömungen in der Periode um den Ersten Weltkrieg und im Interbellum. Mit dem kriegsbedingten Zerfall alter Monarchien Mitteleuropas zerfiel auch eine alte Ordnung, die so schnell nicht ersetzt wurde. Künstler, die zuvor von der Leidenschaft der Technikvision ergriffen waren, waren nun von persönlichen Erlebnissen in den Schützengräben geprägt, welches die Sicht der Avantgardisten änderte. Nun suchten sie nach neuen Formen des Ausdrucks: Fatalismus angesichts von Tod und Zerstörung machte sich breit; unter starken Protest des Bürgertums brachte die Avantgarde eine grundlegende Revolution aller bislang bekannten ästhetischen Verfahrensweisen in Literatur und Kunst mit sich.<sup>371</sup>

Die Außenseiter der Avantgarde wichen schließlich derart in die Offensive, dass „...ästhetische Neuerer wie die Kubisten, [...] Lebensreformer wie die >>Brücke<<-Künstler, [...] bedingungslose Provokateure wie die Futuristen, oder ziellose Provozierer wie die Dadaisten“<sup>372</sup> den Weg für den Surrealismus ebneten, welcher versuchte, die Gesellschaft von innen zu verändern.<sup>373</sup> In einem sich grundlegend von frühen Avantgardisten unterscheidenden Verständnis vom Künstlersein entstehen in der Forderung der Surrealisten neue Widersprüchlichkeiten- „...Entmythisierung und neue Mythisierung in einem.“<sup>374</sup> Von Sigmund Freuds Theorien inspiriert versuchten einige Künstler „...psychoanalytische Erkenntnisse [...] über das Unbewusste auf die Kunst anzuwenden.“<sup>375</sup> Der aus diesen Versuchen resultierende Surrealismus fokussierte sich

---

<sup>370</sup> Der Begriff stammt ursprünglich aus dem Sprachschatz des französischen Militärs und bezeichnet die Vorhut, also denjenigen Truppenteil, der auf dem Schlachtfeld als erster vorrückt und dadurch zuerst Feindberührung hat. Die Übernahme des Begriffs spiegelt bereits die aggressive Haltung der Avantgardeströmungen.

<sup>371</sup> Vgl. [http://www.ruhr-uni-bochum.de/theater/lehre/veranst/Winter\\_01\\_02/ps\\_05.htm](http://www.ruhr-uni-bochum.de/theater/lehre/veranst/Winter_01_02/ps_05.htm)

<sup>372</sup> Der hauptsächliche Wegbereiter des Surrealismus war der Dadaismus, eine internationale avantgardistische Strömung, die nicht als Kunstrichtung sondern Weltanschauung verstanden werden wollte und sich auf nihilistische und destruktive Weise gegen die Kriegsbegeisterung des 1. Weltkrieges stellte.

<sup>373</sup> Schneede (2006), S. 162

<sup>374</sup> Ebd. S. 161

<sup>375</sup> Österreich-Mollwo (1978) Sigmund Freud gilt als Entdecker des Unbewussten, Gründervater der Psychoanalyse und Entdecker einer neuen Methode der Behandlung von Neurosen und kann als eine Schlüsselgestalt der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts erachtet werden (vgl. <http://oe1.orf.at/highlights/57154.html>). Im Jahre 1895 erscheint Studien über Hysterie, worin „Ideen des Schocks, der Überwältigung durch Vorstellungen und Bilder, die Beziehungen zwischen Krankheit und Illusion...“ behandelt werden. Dabei bot „(D)ie gewichtige Rolle der Illusion, die die Psychoanalyse herausgerissen hat,(...)Anlass, das Kino als die Couch für die Armen zu bezeichnen“(Ballhausen

auf das Unwirkliche und Traumhafte und versuchte „...die Tiefen des Unbewussten auszuloten und den durch die menschliche Logik begrenzten Erfahrungsbereich durch das Phantastische und Absurde zu erweitern.“<sup>376</sup>

Anders als Freud wollten die Surrealisten die Psychoanalyse jedoch nicht zur Heilung von Krankheiten nutzen. Sie waren an irrationalen Kräften interessiert, die unterhalb der Oberfläche im Unbewussten der rationellen Gesellschaft isoliert lagen und durch bestehende Wertsysteme keine Beachtung fanden und verbannt waren: Träume, Fantasien, Märchen, die Kindheit generell, psychische Krankheiten, Halluzinationen und Sexualität. Diese Themen wurden zum Inhalt surrealistischen (auch filmischen) Kunstschaffens mit der Intention, Gesellschaft und deren Moral ganz unmittelbar anzugreifen.<sup>377</sup> Besonderes Interesse weckte Freuds entwickelte Technik des freien Assoziierens, die Feststellung, dass der Traum des Menschen eine Erweiterung der Tagseite seines Lebens darstellte und die Ernstnahme psychischer Reaktionen und Zustände als Protest des Unbewussten gegen gesellschaftliche Zwänge. Mit der Faszination stand auch das „...Problem einer Vermittlung von subjektiver Erfahrung und allgemeinem Bewusstsein, von Unbewusstem und Bewusstem, von Individuum und Gesellschaft, von Spontaneität und Theorie, von Kunst und Leben [...] ungelöst im Raum, ja stellte sich durch die Aktivitäten der Surrealisten gerade in verschärfter Form.“<sup>378</sup>

Ubl sieht in den Bildern des Surrealismus den „...Königsweg zurück in die psychische Prähistorie“.<sup>379</sup> Nach ihm besteht das „... Ziel der surrealistischen Revolution [...] [darin], dem Unbewussten, das in der biographischen und historischen Tiefenzeit geformt wurde, wieder seine prähistorische Plastizität zu verleihen.“<sup>380</sup>

---

(2006b), S. 10). (Wobei die Rollenzuweisung des Zusehers als Analytiker oder Analysand unklar ist) Illusion stand seit den Anfängen die Kinematografie auch im Zentrum des „Kinos der Attraktionen“ und die „Themenbereiche >>Kino<< und >>Psychoanalyse<< in einem spannungsreichen Dialog.“ Ebd. S. 9. Die Gemeinsamkeit bestand im Interesse an Bildern, Träumen, Erinnerungen und Fantasie. Zwar wurde Freud das Kino nie zur sonderlichen Leidenschaft und stand ihm ambivalent gegenüber, das Kino selbst jedoch verdankt ihm zahlreiche Sujets. Vgl. ebd. S. 9

<sup>376</sup> List-Freytag (1982) S. 482

<sup>377</sup> Vgl. Oesterreicher-Mollwo (1978)

<sup>378</sup> Ebd.

<sup>379</sup> Ubl (2004), S. 13

<sup>380</sup> Ebd.

### 3.5.3. Die Entwicklung des Avantgardefilms in Österreich

Das österreichische Kino hatte sich einstweilen im Behaglichen der Geschichten und ihres befriedensten Erzählflusses eingerichtet. Das Muster der traditionellen Filmerzählung, bei der ein Bild das andere ersetzt, es erklärt und an seiner Stelle spricht, überlebt die Jahre des Krieges unbeschadet. Die Geschichten konstruieren eine in sich geschlossene Realität, die den Zuschauer durch ein lückenloses Band des Erzählens einspinnt. So verschieden die Sujets auch sein mögen, in der Haltung des Erzählens finden sie zusammen: geradlinig, ohne verständnisverwirrende Risse und Sprünge, ohne provokante Verbindungen von innen und außen fügen sich die Begebenheiten aneinander.<sup>381</sup>

Wendet sich das Kino dem Krieg zu, dann nur durch Einzelpersonen, die ihren Platz in der Gesellschaft stellen müssen.<sup>382</sup> Das Leid der Massen scheint nicht verkraftbar zu sein. Die unsichtbare Montage bietet von der Leinwand aus „...einen kompakten und illusionistisch dichten Realitätseindruck“<sup>383</sup> an. Sinn und Bedeutung werden dem Betrachter der im Kinossessel, der so „...bequem wie ein Liegestuhl am freundlichen Ufer eines sanft plätschernden Gebirgsbaches“<sup>384</sup> sitzt, serviert.

Mit der Verbreitung des Fernsehens Ende der fünfziger Jahre steigt die Nervosität am Filmmarkt, denn die Selbstverständlichkeit der Produktion und des Verkaufs der hergestellten Produkte ist nicht mehr gegeben. Österreich reagiert darauf mit „noch intensiverem Wiederkäuen von Altbewährtem“<sup>385</sup> in Form von möglichst unterhaltenden Trivialfilmen. Die Abhängigkeit vom deutschen Filmmarkt reicht mittlerweile soweit, dass mitunter beim Weiterkauf „...die Geschäftspartner vergaßen, Österreich als Ursprungsland zu nennen.“<sup>386</sup>

Das Interesse an Filmen aus Österreich sank zunehmend und war „...Frucht der bösen Taten, der Heimatschnulzen, der Manöverschrecks, der Zwillinge vom Zillertal, des Wachaukitsches.“<sup>387</sup> 1961 sprach man von der *Ruhestellung* der österreichischen Filmindustrie. Schließlich hatten sich auch andere Freizeitbeschäftigungen entwickelt (Radio, Schallplatten, Tanzlokale, Fernsehen usw.), die das Kino als vorherrschendes

---

<sup>381</sup> Büttner/ Dewald (1997), S. 48

<sup>382</sup> Vgl. ebd. S. 39

<sup>383</sup> Ebd. S.49

<sup>384</sup> Ebd. S. 48

<sup>385</sup> Fritz (1984), S. 94

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> Ebd. S. 95

Massenmedium ablösen. Dass 1. APRIL 2000 (Ö 1952) wieder einmal mehr ein Heimatfilm wurde, den Filmhistoriker und Publizisten „...als Symptom für restaurative Tendenzen in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre sehen“ und „...auf diese Weise zur Illustration des durch eine kommerzielle Produktion geschaffenen Zustandes der Befriedigung echter oder angenommener Publikumswünsche“<sup>388</sup> diente.

Zwar gab es in diesen letzten zehn Jahren auch Spielfilme, die einem künstlerischen Anspruch genügten und teilweise bei ausländischen Festivals gespielt wurden. Walter meint jedoch, dass diese „...weder eine bestimmte Entwicklung des Films in Österreich eingeleitet, noch ein Filmbewußtsein hierzulande gefördert“<sup>389</sup> haben.

Ende der fünfziger Jahre setzten sich internationale Tendenzen in der Filmwelt durch, die die Entwicklung des Spielfilms wesentlich verändern sollten. In Italien wird schon während des Zweiten Weltkrieges die *neorealistische Wende* eingeleitet, in Frankreich entsteht Ende der fünfziger die *Novelle Vague*, in Großbritannien in den neunundsechziger Jahren das *Free Cinema* und der *Neue Deutsche Film* mit dem Oberhausener Manifest 1962.<sup>390</sup>

Der *neue österreichische Film* hat das Problem der Übergänge, da es keine vergleichbaren Manifestationen auf dem Feld des Spielfilms gibt. Noch schwieriger wird es hier dem Science-Fiction-Film entsprechende Bedeutung zusprechen zu können. Bert Der Journalist und Filmkritiker Bert Rebhandl sieht in der „...Anstrengung, sich mit diesen Schwierigkeiten einer österreichischen Identität (Opfer oder Täter, Erinnern oder Verdrängen) zu konfrontieren oder sich davon zu dispensieren...“, einen „...wesentlichen Aspekt der Geschichte des neueren Spielfilms[...], dessen Protagonisten zu einem größeren Teil in der Zweiten Republik aufgewachsen sind, also den Nationalsozialismus nicht selbst miterlebt haben.“<sup>391</sup>

Der Avantgardefilm erfuhr mit Entwicklung des günstigen 8mm- und 16-mm-Films nach dem zweiten Weltkrieg einen neuen Anstoß in Amerika, Europa, Australien und Japan und begann sich auf sein eigenes Medium zu beziehen (Materialfilm, Expanded Cinema,

---

<sup>388</sup> Höfig (1973), S. 73

<sup>389</sup> Fritz (1984), S. 136

<sup>390</sup> Ebd. S. 97

<sup>391</sup> Rebhandl (1996), S. 18

Found Footage).<sup>392</sup> Während der Avantgardefilm rein filmischer Ausdruck einer Idee sein wollte, in der die „...erzählerische Handlung vernachlässigt oder auch völlig unterschlagen wird, um sich der undisziplinierten Darstellung von Gefühlen und der Untersuchung von Bewegungs-, Rhythmus- oder Bildstrukturen zu widmen“<sup>393</sup>, taucht die die Bezeichnung *Experimentalfilm* erst nach dem zweiten Weltkrieg auf. Sie weist „...auf die Haltung methodischer Neugier und die wiederholte Prüfung des >Materials< hin“<sup>394</sup> und schließt Werke ein, die sich stilistisch und formal am Avantgardefilm orientieren.

Historisch betrachtet entstand der Experimentalfilm in der europäischen Avantgardebewegung bereits in den zwanziger Jahren und war damals stark von der zeitgenössischen Kunst inspiriert. Der Schriftsteller André Maurois<sup>395</sup> bemerkte damals zur Problematik der Handlung des Films: „Wenn man die Ereignisse ihres Übermaßes an gesundem Menschenverstand entkleidet, enthebt man den Zuschauer der Notwendigkeit zu urteilen, und bringt ihn so poetischer Empfindung näher. Darum besteht im Film ein Konflikt zwischen Handlung und Poesie.“<sup>396</sup>

Nach der kriegsbedingten Pause kam er nach dem Zweiten Weltkrieg wieder auf und veränderte sich in Neigungen, Motivationen und Zielen nur wenig.<sup>397</sup> Der französische Philosoph Lucien Sève besinnt sich in der Handlungsproblematik darauf, dass eine Handlung

„weniger das Auge als den Geist, der sich durch Begriffe und Worte auswirkt. Infolgedessen gleicht der Zuschauer dem Leser eines Romans und kann daran erkannt werden, daß er sich derselben Beschäftigung wie dieser hingibt: er sucht weniger (sichtbare) Formen als Intentionen und sehnt sich intensiv nach Dramen, nicht nach Gebärden [...] Ob es sich bei dem Film um ein Drama handle, eine Kriminalgeschichte, einen Mythos, einen alltäglichen Vorfall oder ein Traktat, das Ergebnis ist unweigerlich dasselbe.“<sup>398</sup>

---

<sup>392</sup> Vgl. Tscherkassky (1995), S. 70

<sup>393</sup> Fuchs, Mirjam (o. J.)

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> 1885-1967, französischer Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Historiker

<sup>396</sup> Kracauer (2005), S. 280

<sup>397</sup> Vgl. ebd. S. 283

<sup>398</sup> Ebd. S. 281

Die Problematik begründet er darin, dass das *reine Kino* demnach ein Ideal sei, dass sich der literarischen Ästhetik verweigert und deshalb doch nicht das Problem bewältigen konnte.

Balász forderte 1930 nach einer Lösung des Films von Begebenheitszusammenhängen.

Es gibt Filme, die keine Begebenheit darstellen. Weder eine erfundene noch eine, die als persönliches Schicksal erlebt ist. Es gibt Filme, die einfach ein Ding zeigen, und sie wollen uns damit auch keine Erkenntnis mitteilen. Das Ding ist losgelöst von jedem Begebenheitszusammenhang und losgelöst von jedweder Beziehung. Es ist einfach ein Ding allein. Und das Bild, in dem es erscheint, weist nicht über sich hinaus, weder nach einem anderen Ding noch nach einer anderen Bedeutung.<sup>399</sup>

Hierfür formuliert er den Begriff des *absoluten Films*. 20 Jahre später formt sich dieses Konzept des absoluten Films in den Köpfen junger Österreicher aus, die mit der *überkommenen Filmtradition* nichts mehr anzufangen wissen. Filmischen Realismus lehnen sie ab. Sie beginnen zu experimentieren und am stabilen Band des Erzählens Sprengsätze anzubringen.

#### 3.5.4. Der Avantgardefilm: von Narration zu Abstraktion

[D]ie Avantgarde-Künstler brachen mit dem kommerzialisierten Film nicht nur wegen der schlechten Qualität der vielen Verfilmungen von Theaterstücken und Romanen, die sich auf der Leinwand breit machten, sondern, wichtiger noch, aus der Überzeugung, daß die Handlung als Hauptbestandteil von Filmen dem Medium fremd, ihm von außen her auferlegt sei. Es war eine Auflehnung gegen den Spielfilm schlechthin, ein planmäßiger Versuch, die Fesseln der Handlung im Interesse eines geläuterten Kinos abzustreifen.<sup>400</sup>

Die Folge war der Weg der Avantgarde in der Reduktion und Rekonstruktion. Demnach „...führt (sie) zurück zu den Bausteinen des Films, um diesen in eigenen Arrangements immer wieder neu zu erfinden.“<sup>401</sup> Ihm obliegt immer ein Aspekt der Abstraktion, wobei dennoch meist ein Kompromiss mit dem kommerziellen Kino gefunden wurde, da die Story an sich eine unerlässliche Voraussetzung für gute Kassenerfolge war. Hierfür

---

<sup>399</sup> Balász (1984), S. 124

<sup>400</sup> Kracauer (2005), S. 284

<sup>401</sup> Tscherkassky (1995), S. 10

wurde eine dem Film eigentümliche Sprache entwickelt. Die Kombination einer Gewichtung auf Filmtechniken und Tricks (Verzerrungen, Schleier usw.) und eine ungewöhnliche bzw. ungewohnte Darstellung (bspw. Extreme Nahaufnahmen) stellten den Versuch dar, die physische Realität des Films zu schaffen, beispielsweise durch impulsives, nicht der Natur nachgeahmtes Material und einer Vermittlung des Künstlers Visionen, die nicht schon im Bild selbst beschlossen waren. die dieser über die Jahre verloren hatte. Durch diese neue Perspektivierung der Natur wurde der Avantgardefilm schließlich zur *unrealistischsten aller Künste*, die sich zwischen rhythmischer Abstraktion und surrealistischer Projektion bewegte.<sup>402</sup>

Dass Film und Surrealismus nicht zwangsläufig zusammengehören, zeigt uns die Geschichte des Films in seiner Affinität zur sichtbaren Welt und dessen Realismus. Lommels Forschungsprojekt zur *Intermedialität im europäischen Surrealismus* geht jedoch davon aus, dass gerade der Surrealismus in seiner Neigung „...zu filmischen und intermedialen Experimenten, seit der *Nouvelle Vague* bis zur Gegenwart eine Aktualität gewonnen hat, die in der gängigen Filmtheorie zu wenig beachtet wird.“<sup>403</sup>

Dabei sieht er eine „...nicht mehr chronologische, sondern archäologische Diskontinuitäten reflektierende Konzeption der Kinogeschichte[...] (als) Voraussetzung und einer Konsequenz des Surrealen...“<sup>404</sup>

### 3.5.5. Radax und der Art Club

Typisch für das Wien der Nachkriegszeit waren klar identifizierbare Zentren wie beispielsweise der *Art Club* im *Strohkoffer*, der noch vor *Adebar* und *Hawelka* Treffpunkt für Künstler aller Sparten der avantgardistischen Kunstszene waren. Sie trafen sich in einer losen Gruppe „...die ihren Zusammenhalt in einem elitären Selbstverständnis fand,

---

<sup>402</sup> Vgl. Kracauer (2005), S. 284-304

<sup>403</sup> Lommel (2008), S. 7

<sup>404</sup> Ebd.

das als zugleich bündelndes und treibendes Element Halt bot. Man war auf der Suche nach Versäumtem und Neuem.<sup>405</sup>

*Der auseinander strebende Haufen von Erzindividualisten* ging bei

„... Wiederentdeckung eines humanistischen Weltbildes und der modernen Kunst [...]sehr individuelle Wege und verfolgte[...]individuelle Mythologien. [...]Der Art Club hat im Nachkriegs-Österreich das Recht zur äußersten künstlerischen Freiheit proklamiert und in Anspruch genommen.“<sup>406</sup>

Surrealismus und Abstraktion waren damals unter dem Terminus *abstraktive Kunst* vereint.<sup>407</sup> Einige der Künstler der Art Clubs sollten später auch für die alternative Filmszene Österreichs von Bedeutung werden: Kurt Steindwendner, Wolfgang Kudrnofsky, Gerhard Rühm, Peppino Wiaternik, Paul Kont, Wolfgang Hutter, Ferry Radax u.a.

1951 dreht der damals 24jährige Doktor der Psychologie Wolfgang Kudrnofsky mit Kurt Steinwendner den surrealistischen Kurzfilm DER RABE (nach dem Gedicht von Edgar A. Poe).

Die Presse war durch diesen Film erstmals nach dem Krieg mit einer Sorte konfrontiert, die nicht den gängigen Filmen entsprach und wird als Anfang des österreichischen Avantgardefilms gesehen. Der 1932 geborene Ferry Radax war von diesem Nachkriegsexperimentalfilm fasziniert und hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits mit surrealen mehrfach belichteten Fotos in der Wiener Kunstszene integriert. 1954 beschritt er mit seinem ersten eigenen Versuch DAS FLOSS den Weg „...zu jener

---

<sup>405</sup> Tscherkassky (1995), S. 13

<sup>406</sup> Denk (2003), S. 9

<sup>407</sup> Der durch den französischen Schriftsteller André Breton 1924 mit seinem *Manifest des Surrealismus* begründete Surrealismus nahm bald Einfluss auf die Filmkunst. „Ähnlich wie der Dadaismus zuvor hat er das Ziel, sich von der "Herrschaft der Logik" (Breton) zu befreien. Doch die Vertreter des Surrealismus sehen dies nicht nur als provokative Verneinung der bestehenden Auffassung, sondern erhofften sich durch Ausschaltung des durch die Vernunft kontrollierten Denkens zur irrationalen Über-Wirklichkeit, wie wir sie in Träumen erleben vorzudringen und dadurch neue Konzepte "zur Lösung der wichtigsten Lebensprobleme" gewinnen zu können. Gestalterisch gibt es zahlreiche Interpretationen des Surrealismus. Die Gemeinsamkeit aller ist jedoch das Prinzip der Kombinatorik: Befreit von Gesetzen der Natur und Logik fügen sich die Dinge zu phantastischen, nur intuitiv erfahrbaren Bildern zusammen. Den Film entdecken die Surrealisten bald als geeignetes Medium zur Darstellung des Irrationalen; die Möglichkeiten der Montage erlauben eine Entfesselung der Gedanken von ihren raumzeitlichen Zusammenhängen.“ <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/franzoesischer-film/1928/surrealistischer-film.78.htm>

existentialistischen Thematik diffuser Angst vor einer Weltkatastrophe, die alle seine Arbeiten bis spät in die 60er Jahre hinein durchziehen wird.<sup>408</sup>

DAS FLOSS handelt von der Flucht dreier Überlebender auf See, die eine atomare Katastrophe Europas überlebten. Auch ein auf Schultafeln gemalter Zyklus an Bildern wurde unter dem Titel *Hiroschima 1958* in Wien ausgestellt.<sup>409</sup> Auch SONNE HALT! trägt die „...kriegstechnische Signatur der fünfziger Jahre.“<sup>410</sup>

Ferry Radax ist Filmdetektiv und Kunstreporter, stets recherchierend und sich selbst und seine Arbeit in Gestalt von illustren ‚Agenten‘ mitbringend. Seine Interviews entpuppen sich nicht selten als Verhör(Inquisitorium), seine Dialoge weisen in die Bereiche des Expertengesprächs und dienen kaum der Psychologie, sondern der Information. Puristen mögen die zahlreichen Bild- und Tonebenen einiger seiner Filme und die ineinander geschachtelte Dramaturgie der Handlung ‚manieristisch‘ vorkommen, beziehungsreich und mehrdeutig sind sie allemal. Hinter dieser formalen und inhaltlichen Polyvalenz steckt die harte Arbeit des Miniaturisten - denn Radax liebt minutiöse Details- und das Spiel des Mosaikkünstlers. Nicht selten versteckt er in seinen Kompositionen Steinchen, die nur mühsam und mit artistischem Adlerblick auszumachen sind.<sup>411</sup>

Peter Tscherkassky<sup>412</sup> sieht in MOSAIK IM VERTRAUEN, welches Peter Kubelka und Ferry Radax 1955 produzierten, das erste Beispiel eines österreichischen Avantgardefilms als *unausgereifte Erstlingsarbeit*<sup>413</sup>, obwohl der Film „...den Nimbus [erwarb], bloß Vorstufe zur eigentlichen Avantgarde zu sein.“<sup>414</sup> Dabei ging es auch nicht darum, einen Avantgardefilm zu produzieren. Die Intention bestand viel mehr darin, einen Film zu machen, der einfach anders sein sollte als die Kinokost jener Tage. Tscherkassky erklärt die Abstraktion am Beispiel des Filmes MOSAIK IM VERTRAUEN folgendermaßen:

Repräsentation beruht auf einem Netz von Codes und Erwartungshaltungen, die eine Kultur aufgebaut hat. Ob etwas als Wiedergabe angenommen wird, hängt davon ab, wie viele dieser mit den Codes verknüpften Erwartungshaltungen erfüllt werden. Zu diesen Codes zählen nicht nur jene des Bilds selbst, sondern auch bildübergreifende, z.B. solche der Narration, die wiederum über filmische Codes als filmische Erzählung erkannt und verstanden werden. Es gibt wenige etablierte Erzählcodes,

---

<sup>408</sup> Tscherkassky (1995), S. 14

<sup>409</sup> Scherr (2002)

<sup>410</sup> Ballhausen (2006a), S. 253

<sup>411</sup> Anonymus (1981), S. 13 f.

<sup>412</sup> österreichischer Avantgarde-Filmmacher, der sich hauptsächlich mit Found Footage befasst. Vgl. <http://www.tscherkassky.at/>

<sup>413</sup> Vgl. Tscherkassky (1995), S. 12

<sup>414</sup> Ebd. S. 27

an die das Mosaik sich noch hält. Dazu kommen noch die Erzählstrategien der Verdichtung und Verschiebung: Metapher und Metonymie tragen in sich den Keim zur Abstraktion, da sie nur funktionieren, wenn sie als ‚Kunstgriff‘ erkannt und mitsamt ihrem doppeltem Boden gelesen werden.<sup>415</sup>

Während Kubelka seinen Weg in die Abstraktion konsequent verfolgt, versucht Radax zunächst noch seine Erfahrungen in die Filmindustrie einzubringen (in Werbefilmen und Dokumentarfilmen), bis er mit *SONNE HALT!* den Klassiker der Avantgarde schafft.<sup>416</sup>

### 3.5.6. Der Einfluss Konrad Bayers

Bayer, der auch Mitglied der Wiener Gruppe war, stand mit einer gewissen Grundaggressivität und die Anprangerung des Privateigentums in der Tradition des Wiener Aktionismus. Er selbst bezeichnete sich als ungeheuer vom Surrealismus beeindruckt.<sup>417</sup> Sein Werk *der sechste Sinn* ist zumindest in einzelnen Teilen durch die Technik der Montage bestimmt. Bayer setzte sich mit dem Körper und seinen Grenzen auseinander: Paradoxie, Zwang, Auflehnung, Erkalten, Erstarrung, der Tod, die totale Beliebigkeit und Austauschbarkeit stehen im Zentrum seines Interesses und mit ihnen die Skepsis: Wertvorstellungen müssen ihm zufolge als menschliche bzw. soziale Kategorie gesehen werden, die „...relativ, gesetzt und daher stets zu setzen, zu vereinbaren“ ist.<sup>418</sup> Zweifel hegt Bayer auch „... an einer kommunikationsmöglichkeit überhaupt, (er) stellte die sprache als brauchbaren vermittler in frage, sie eigne sich bestenfalls für insichgezogene dichtung: sprache ist dichtung.[sic!]“<sup>419</sup> Diese Sprachskepsis begründet er mit der Ansicht, die Welt sei der Traum des Individuums - „der einzelne ist isoliert, gefangen in seine subjektive vorstellungswelt. jedes gespräch ist ein monolog, man kann sich nicht ‚verständlich‘ machen.[sic!]“<sup>420</sup> Im Sinne der Avantgarde ging es ihm um Grenzüberwindungen durch die Aufhebung von Zeit und

---

<sup>415</sup> Tscherkassky (1995), S. 32

<sup>416</sup> Vgl. ebd.

<sup>417</sup> Bayer (1969), S. 5

<sup>418</sup> Ebd. S. 9

<sup>419</sup> Ebd.

<sup>420</sup> Ebd.

Raum. Rühm bezeichnet Bayers Werk als Revolte: mit der Sprache, in ihr und gegen sie. *du darfst nicht zuhören, dann wirst du alles besser verstehen, ergänzte goldenberg.*<sup>421</sup>

Gerade Bayers Kommentare lieferten SONNE HALT! sphärische Ausweitungen und spielten mit der Polyvalenz der Sprache. Kritiker bezeichneten Bayers Werk als eines, dessen

...,planetarische[r] und ,übermenschliche[r]´ Standpunkt, den Bayer in seinen Texten einnimmt, [...] schlichtweg ,inhuman´ (sei). Es komme zu einer allgemeinen Sinnentleerung, innerhalb derer der Mensch als solcher nicht mehr erkennbar sei. Mayers [Name des Kritikers - Anm.d.Aut.] Resumé: Es handle sich um eine ,grausame´ und ,scheußliche´ Prosa.<sup>422</sup>

Konrad Bayer ist auch die beherrschende Figur des Films. Die erwähnten Einflüsse von *der sechste Sinn* zeigen sich im Film in Form des Protagonisten Franz Goldenberg, welcher als das Alter Ego von Konrad Bayer zu sehen ist.

Er überlagerte mit Figuren und Sätzen seines unvollendeten Romans das Material und ergänzte dadurch die experimentelle Anordnung des Sonnenlaufs mit „...Bruchstücken und Palimpsesten einer privaten und ironisierten Erzählung.“<sup>423</sup>

Es war Vollmond [...] das hat natürlich einen ungaublichen inspirativen Eindruck gemacht - der Konrad war angekommen. [...] Er war Dichter, Schriftsteller und Schauspieler und sehr sensibel und hat natürlich auf alles reagiert, was seine Stimmung dem Film gegenüber, der ja noch ungeboren war, [...] zum zweiten Vater des Filmes machte [...] wir waren von da an ein [...] eingeschworenes Team aus dem Surrounding [...] heraus etwas zu machen. Was, war uns nicht klar. So saßen wir Nacht für Nacht [...] und haben angefangen eine Geschichte zu entwickeln, nämlich aus dem Ort heraus [...] Wir hatten den freischwebenden Akt des Nicht-Drehbuch-Habens.<sup>424</sup>

Durch seine Stimm-, Text- und Tonspur vermochte er einen eigenständigen Raum zu erschließen. „Die jeweilige, manchmal innerhalb einer einzigen Sequenz wechselnde Identität der Figuren wird von der OFF-Sprache konstituiert.“<sup>425</sup> So setzt Bayer die Sprache der OFF-Stimme in eine Collage verschiedener Intonationen und Sprachebenen

---

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Kastberger, Klaus (2002)

<sup>423</sup> Vogel (2006), S. 250

<sup>424</sup> Mörth / Vogt / Karst (2008)

<sup>425</sup> Tscherkassky (1995), S. 33

- in einen Dialektteil einer philosophierenden Wiener Beatnikfigur einerseits und einen hochdeutschen Teil als Bestandteil von Konrad Bayers literarischem Oeuvre andererseits. Es findet kaum Interaktion zwischen den Figuren statt.<sup>426</sup>

In der Doppelfigur des Dandy und Matrosen organisiert und spricht Bayer die Tonspur monologisch, wobei dem Dandy die hochdeutsche Sprache zugewiesen wird und dem Matrosen der Dialekt.<sup>427</sup> Die Individualität scheint in ständigen heftigen Vorträgen das Lieblingsthema des Matrosen zu sein, während der Dandy alles stillschweigend betrachtet. Die vornehme Dame spielte eine Frau Hockinger, Ingrid Schuppan stellte Eva dar, und Alberto Jolly, der zufällig Eingang in den Film fand, spielte einen zweiten Matrosen. Hier besteht schon eine Ebene des *Natürlichen* (Eva und der Matrose) und des *Artifiziellen* (die Lady und der Dandy). Die Personen begegnen sich ab und an und bieten ein polyvalentes Spektrum zur Analyse.

### 3.5.7. Radax und das Mosaik

Ferry Radax, der bereits in Deutschland gearbeitet hatte und hauptsächlich vom Fernsehen beschäftigt wurde „... kam gerade von (s)einer kommerziellen Arbeit aus dem Ausland zurück und fand [...] keine Arbeit“, woraufhin er sich 2 Jahre lang der Malerei widmete und „... darauf verzichtet[e], diesen kommerziellen Trubel mitzumachen.“<sup>428</sup>

In Planung eines Experimentalfilms, erhielt er vom Unterrichtsministerium übriggebliebene 5000 Schilling, mit denen er einen Experimentalfilm drehen sollte.<sup>429</sup> Was daraus letzten Endes entsprang ist der Film SONNE HALT! Ihm fehlte eine gewisse Logik, die MOSAIK IM VERTRAUEN noch inne lag. Tscherkassky bezeichnet die Unterschiede von SONNE HALT! und MOSAIK IM VERTRAUEN als frappant:

---

<sup>426</sup> Vgl. Ebd.

<sup>427</sup> Ebd. S. 34

<sup>428</sup> Fritz (1984), S. 142

<sup>429</sup> Idee und Drehbuch zum offiziell proklamierten Kurzspielfilm bestanden bereits, so suchte Radax beim Unterrichtsministerium um Subventionen in der Höhe von 35.000 Schilling an. Diese wurden abgelehnt. Radax, der sich im Aufzug auf dem Weg hinaus befand, erklärte einem Minister, der sich um sein Befinden erkundigt daraufhin von der Ablehnung -und bekommt 5000 Schilling zugesagt, die für einen Experimentalfilm übrig geblieben wären. Vgl. Scherr (2002)

War der ältere Film um präzise Konstruktion und Verknappung bemüht, so ist *Sonne halt!* das opulent-barocke Produkt einer ausschweifenden Phantasie, deren steuernde Impulse sich fast verlieren, während der Film ein ausgeprägtes Eigenleben zu entwickeln beginnt. *Sonne halt!* trägt den Charme des nahezu Unverständlichen und wird sich einer hermeneutisch vorgehenden Interpretation wohl niemals gänzlich erschließen.<sup>430</sup>

Radax meinte zur Entstehung von SONNE HALT!, dass die Sammlung verschiedener Szenen am Schneidetisch allmählich ein Mosaik ergab: „...wie ein Gedicht, das nicht kommentiert werden kann, höchstens interpretiert, das sich jedoch allen Versuchen einer Beschreibung oder Erklärung entzog.“<sup>431</sup>

Allein die Entstehung des Titels erweist sich als fantasievolle Ausschweifung, die sich im Film in einer Vielzahl an Mythen der Bibel, der griechischen Antike und Altägyptens zerstreuen wird:

Alle schon gehabtten Ideen auf einmal im Kopf, schreite ich durch das riesige Portal wieder hinaus und sehe plötzlich über dem im Türkenkrieg 1683 abgeschossenen Turm der ‚Minoriten - Kirche‘, knallheiß die Sonne stehen. Und plötzlich ist ein Titel da: ‚Sonne halt!‘ Nicht als paranoide Stimme, sondern wie ein Signal Unterbewussten. Es erinnerte mich an das Alte Testament: ‚Sonne, steh‘ still über dem Tal Gideon (oder so), und: ‚Mond halte an über...‘ War das Ganze nur die Rachsucht meiner verdrängten Enttäuschung ? Waren diese ‚Bildungsbeamten‘ für mich Feinde, wie die Philister für Israel? Zum ersten Mal hatte ich einen Filmtitel, aber keine Story!<sup>432</sup>

Ferry Radax konzipierte seinen Film SONNE HALT! unter Ausrufung des alttestamentarischen Gottes, und vermochte seiner Rache kosmische Dimensionen zu verleihen<sup>433</sup>:

Im Kampf gegen das Establishment der zweiten Republik identifizierte er sich - zumindest ungefähr - mit einem Gründungsheroen des jüdischen Volks, der Gott im Kampf um Gibeon darum gebeten hatte, die Sonne anzuhalten, damit [die Sonne länger scheinen würde - Anm.d.Verf.] und er die Amoriter besiegen könne. Mit dem Ruf >>Sonne halt!<< trat Ferry Radax die Nachfolge Josuas an.<sup>434</sup>

In der Bibel (Josua 10,12 *nach Luther*) blieben daraufhin Sonne und Mond stehen, bis das Volk seine Rache an den Feinden vollendete. Strukturelle Veränderungen und die

---

<sup>430</sup> Tscherkassky (1995), S. 33

<sup>431</sup> Scherr (2000)

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> Vgl. Vogel (2006), S. 246

<sup>434</sup> Ebd.

Sprechmaske Bayers veränderten den Film jedoch dahingehend, dass nicht die Anhaltung der Sonne oder die Avantgarde als gottgleiches „... Souverän über kosmische und filmische Abläufe...“<sup>435</sup> behandelt wurden, sondern Allmachtsfantasien selbst.<sup>436</sup> „An die Stelle des Befehlsherrn trat nun die infantile Figur des Wunschträgers, der aus der Umgrenzung und Ohnmacht des bürgerlichen Kinderzimmers heraus nichts weniger als die Weltherrschaft beanspruchte.“<sup>437</sup>

Für den Film SONNE HALT! bereist Radax wie bereits für DAS FLOSS das italienische Monterosso al Mare. SONNE HALT! sollte ursprünglich ein 5minütiger Spielfilm werden, der mit einem Weltenbrand endet und

...die Sonne mit Zeitraffer beschleunigt über verschiedenste Landschaften ihre Himmelsbahn zieht, bis eine Stimme aus dem Off ‚Halt!‘ ruft, die Sonne stoppt und prompt die Welt oder zumindest ein Fotogramm des Letzten Bildausschnitts in Flammen aufgeht.<sup>438</sup>

Das Material selbst sollte dabei zunächst hervorgehoben werden und schließlich verbrennen.

Ich habe dann sechs Wochen gedreht und kam zurück, um das Material zu entwickeln, und das ganze Material war hin.<sup>439</sup> Da habe ich Konrad Bayer eingeladen, habe gesagt, paß auf, jetzt mach ich das mit einem Menschen zusammen, nicht mehr so abstrakt, und versuche es noch einmal. Und dann habe ich die erste Version gemacht, die war Mist, und dann die zweite Version geschnitten, und die war noch ein größerer Mist, und dann habe ich nach drei Jahren die dritte Version geschnitten, immer neben meiner Geldarbeit, und die dritte wars dann.<sup>440</sup>

Nach all den verfassten Versionen kürzt Radax seinen Film schließlich auf 24min und hatte „durchaus eine genau kalkulierte narrative Struktur“<sup>441</sup> die Radax im Laufe der Jahre herausfilterte. Die Arbeit stellte das Ergebnis einer über 3 Jahre andauernden Kooperation mit dem Mitglied der Wiener Gruppe, Konrad Bayer dar.

---

<sup>435</sup> Vogel (2006), S. 250

<sup>436</sup> Vgl. Ebd.

<sup>437</sup> Ebd.

<sup>438</sup> Vgl. Tscherkassky (1995), S. 32

<sup>439</sup> Nach 6 Wochen Drehzeit zerstörte die *Listo*-Film(eine seit 1919 bestehende Wiener Filmgesellschaft) das Material, indem alles in eine ungeeignete chemische Substanz geworfen wurde. Der winzige Rest der erhalten blieb, ist in der gegenwärtigen Fassung von SONNE HALT! integriert. Nach diesem Tiefschlag und erneuter Geldbeschaffung brach Radax am 20.11. 1959 erneut nach Monterosso al Mare auf, um in 7 Wochen neues Material zu filmen.

<sup>440</sup> Mörth/ Vogt/ Karst (2008)

<sup>441</sup> Scherr (2000)

Nach 3 Tagen mit Bayer am Schneidetisch (...) gaben wir es auf, den Film für eine Fernsehsendung, als Märchen oder so, zu 'erklären'. Was blieb, waren etliche Sätze aus seinem eben geschriebenen Roman(fragment) 'der 6. sinn', die mir wie ebensolche (Wort) muscheln[sic!] als einzig möglicher Text, oder Dialog zum endgültigen Film zu passen schienen. (...) So hätte ich mir, wir uns, den zukünftigen 'Spielfilm' vorgestellt. Kurz aufs Essentielle komprimiert, überreale Thematik, und von einer Dauerhaftigkeit, wie sie eben nur Klassiker der Filmkunst haben.<sup>442</sup>

### 3.5.8. Explosionen und Rebellion - Manierismus und Polyvalenz

Radax und Bayer machten schließlich die Montage zum Helden des Films, dem ein „...durch äußerste Reduktion bestimmtes Konzept“ zugrundelag.<sup>443</sup> Durch die eingeschränkten finanziellen Mittel und die Spontaneität der Zusage der Subvention eines Experimentalfilms sollte der Film zunächst beinahe stumm sein, bis ein Kommando zum Stillstand gegeben wird.

Nachdem der Film nach dem Unfall mit den Filmrollen seiner Handlung entrissen war und neue anderweitige Subventionsgelder flossen, brach man erneut nach Monterosso al Mare auf - ohne Drehbuch. Was fest stand, war bloß, dass eine Explosion vorkommen sollte - nämlich jene, die vom alten Filmmaterial gerettet werden konnte. Aus diesem Grundchaos heraus konnte Radax die Avantgarde voll und ganz nutzen: Inhaltlich spielte dabei der Aufrüstungsgedanke eine Rolle, der die Science Fiction im Schatten der Atombombe entstehen ließ.

Die Sätze erklären und verdoppeln nichts – dennoch knüpft der Film „...unvorhersehbare Bänder zwischen Bild und Ton.“<sup>444</sup> Radax wollte den Film nicht absichtlich stärker ironisieren als notwendig, so wollte er eine Stimmung der kontinuierlichen Erzählung bewahren, die sich der Metonymie bedient und nicht der absoluten Unabhängigkeit der Bilder:

„Es ist mir wie bei einem Anatom bei der x-ten Bauchoperation zur Routine geworden, genau zu schauen, wohin gehören[...] welche Gedärme[...] was eine heikle Geschichte ist...das kann nämlich den

---

<sup>442</sup> Ebd.

<sup>443</sup> Vogel (2006), S. 247

<sup>444</sup> Büttner/ Dewald (1997), S. 69

Film wenn es foisch gschnittn ist umbringen...die Fassungen davor zurecht...als anatomische Präparate gelten für die letzte Endfassung des neuen Menschen des quasi Roboterfilmes.<sup>445</sup>

Durch den richtigen Schnitt sollte der Zuseher in einen aktiven Prozess eingebunden sein, um letztlich entstandene Anforderungen zu enttäuschen und sie in anderen Teilen dem Moment der Überraschung unterzuziehen, um dem Zuseher das Gefühl zu geben eine Erwartungshaltung zu befriedigen und dann doch wieder zunichte zu machen. Die Zeitsprünge im Film sollten zudem den Zuseher davon abhalten wegzusehen und seine Aufmerksamkeit zu gewährleisten.

Im Sinne des Surrealismus erhoben die beiden „...für sich in Anspruch, die mortifizierte Zeit der Kindheit durch ‚Explosionen‘ hervorheben zu können...“.<sup>446</sup> Die neuen Fassungen von SONNE HALT! „...handeln in ironischer Weise von den kosmischen Kriegsspielen kindlichen Größenwahns und setzen sich in Bild und Ton mit den Allmachtsbestrebungen kindlicher Gedankenwelten auseinander.“<sup>447</sup> Zudem trägt die „...aus dem infantilen Allmachtsbegehren geschaffene Welt die kriegstechnologische Signatur der fünfziger Jahre.“<sup>448</sup> Radax wählt als Ausgangsidee für den Abschluss der Sonne Elemente des 1930 uraufgeführten als surrealistisch bezeichneten Film L'ÂGE D'OR des spanischen Regisseurs Luis Buñuel. Darin wird ein Kind einerseits als Mitglied der Gesellschaft präsentiert, andererseits hat es seinem Vater bedingungslos zu gehorchen, der jeder Respektlosigkeit eine Strafe folgen lässt. Das Kind wird in Folge eines Aufbegehrens getötet. In SONNE HALT! adaptiert Radax diese Szene auf den Dandy und ändert sie zum ödipalen Komplex um: das *Kind* versucht sich gegen den Übertäter durchzusetzen. Im konkreten Fall ist die Sonne der zu beseitigende Gegner.

Das wenige Material, das von der Erstfassung übrigblieb, fügte den apokalyptischen Ereignissen des Films die nötige Pulsivität durch harte rapide Schnitte in der Bildmontage hinzu und unterstützt das künstlerische Perpetuum Mobile. Zudem wirkt

---

<sup>445</sup> Mörth / Vogt / Karst (2008)

<sup>446</sup> Ubl (2004), S. 8

<sup>447</sup> Vogel (2006), S. 250

Georgio de Chirico(1888-1978), ein Vorläufer des Surrealismus: „...das Kunstwerk darf weder Vernunft noch Logik haben. Auf diese Weise kommt es dem Traum und dem Geist des Kindes nahe.“

Oesterreicher-Mollwo (1978). Radax bezieht sich also im Sinne des Surrealen auf den Ansatz, die Welt wie durch Augen der Kinder zu betrachten, die erstmals die Welt betrachten und erfahren.

<sup>448</sup> Vogel (2006), S. 253

diese Handhabung Sinnfördernd: Als es infolge des Abschusses der Sonne Nacht wird in der Welt werden Zeitrafferaufnahmen vom Mond, vom Straßenverkehr, von herumelenden Passanten und kurz sichtbaren Fotos eingefügt, die, teils negativ, teils fehlerhaft oder abstrakt belichtet sind; die Tonspur bringt Schüsse und alles zusammen kreiert die Atmosphäre des allgemeinen, postkatastrophischen Chaos.<sup>449</sup> Gerade sie Dramaturgie des Lichts verleiht gerade dem Schieß- und Haltbefehl apokalyptische Konsequenzen.

Der Text wird im Film nicht als Mittel direkter Kommunikation oder als Transportinstrument einer Stimmung gesehen, sondern benutzt Sätze als Materialsplitter.<sup>450</sup> Sätze wie *Ich schieße die Sonne aus 200 Metern Entfernung ab* oder eine Schätzung der Hitze der Sonne von 120 °C spiegeln kindliche Messwerte wieder, die exaktes Wissen simulieren und können als Belustigung über „...Exaktheits- und Meßbarkeitsfantasmen moderner wissenschaftlicher Kriegsführung.“<sup>451</sup>

Den kindlichen Größenwahn und die gescheiterte Selbstermächtigung spiegelt auch das Schlaflied im Film wieder:

*Schlaf Püppchen Liese- Liese schlaf ein! Ich bin so groß und du bist so klein! Du bist so ein schrecklich nervöses Kind und machst alle Puppen kaputt. Und wenn sie dann gestorben sind machst du sie nimmer gut.*



Abbildung 13: Im OFF ertönt das Schlaflied

Zwischen der Sonne mit all ihren Stellvertretern und dem Mond

---

<sup>449</sup> Vgl. Horwath (1995), S. 36 f.

<sup>450</sup> Vgl. Büttner/ Dewald (1997), S. 65

<sup>451</sup> Vogel (2006), S. 252

...ereignet sich ein Kaleidoskop an Bildern und Sätzen. Sie treten miteinander in Beziehungen, brechen sich ironisch. Sonne halt! ist weniger ein Abenteuer des Auges, vielmehr eines der geistigen Akrobatik, die souverän über Bild und Ton verfügt. Der Wunsch zu verstehen entblößt sich [zunächst] als Paradoxon.<sup>452</sup>

Radax nutzt für seinen Film ein blind-hermeneutisches Prinzip, dass Umberto Eco als einen Traum mit offenen Augen bezeichnet. Lommels These, dass „[d]ie Ästhetik des Surrealen [...] zum ontologischen Kern des Film vordringt [...], weil die bewegten Bilder im Kino keinen Zeitindex, keine Tempi wie die Sprache besitzen.“<sup>453</sup> Der *unrealistische* beziehungsweise ungewohnte Umgang mit dem Material Film will hier dem Versuch zugeschrieben werden, eine Genesung des Films einzufordern. Durch die in Kapitel erwähnte kann man hier von einem Science-Fiction-Film auf dreifacher Ebene sprechen: Einerseits die Fiktiv blendende Ebene des Materials selbst, und in Koppelung an die OFF-Stimme ein Weltuntergangsfilm beschwörender Film, dessen Protagonist immer wieder scheitert.

Die Felsenlandschaft von Monterosso wird zum Schauplatz eines Theaters, das dasselbe Stück immer wieder aufführt und sich dabei immer weiter in den Bereich der Komödie vorarbeitet. Die gehäuften und exaltierten Szenen, in denen sich der Kinderzimmerbewohner produziert, stellen sich einer Finalisierung eines Bild- und Sprechgeschehens gegenüber, das weder aufgelöst noch durchgearbeitet wird. An Motiven werden die zeitlichen Daten gelöscht und die Uneigentlichkeit des Spiels jenseits der Zeit übersetzt. Die Antwort auf die Tragödie ist die Komödie, die sich mit Nachsicht ihres verspielten Helden annimmt.<sup>454</sup>

Wie der Seelenforscher Schicht für Schicht abtragen muss, um zum Unbewussten vorzudringen, liegt in den Tiefen der Abgründe die Erkenntnis. Die Felsenlandschaft ist auch Teil der Szene des Abschusses der Sonne. Die massiven Felslandschaften erinnern Übl an Frottagen Max Ernsts, welcher als einer der wichtigsten Vertreter des Surrealismus gilt. Die ständige Wiederholung der Apokalypse kann als eine Steigerung jener Ansicht gelten, die weniger Wert auf das ständige Durcharbeiten legt, sondern durch die „...Wiederholung von historisch Unbewußtem. Da das Zeitalter der Massenproduktion nur das Immergeiche zulässt, existiert die Vergangenheit, auch die

---

<sup>452</sup> Büttner/ Dewald (1997), S. 65

<sup>453</sup> Lommel (2008), S. 13

<sup>454</sup> Vogel (2006), S. 259

biographische, nur als abgespaltene.“<sup>455</sup> Dass die Masse im Angesicht der Atombombe letztlich nichts wert ist, könnte als ein Hintergedanke zum Film erachtet werden.

Die Wahl der Waffen, die Strategien des Krieges und deren militärische Ikonographie bilden auf experimentelle Art den Schwerpunkt von SONNE HALT!. Dies lässt sich am besten an der essentiellen Szene des Abschusses der Sonne aufzeigen.<sup>456</sup>

Einleitend hört der Zuseher folgende Worte: *Cape Canaveral , ten years ago this was a name known only to a few people. Now it is known all over the world.*

Der Dandy steht am Felsgrund.

*Er hob seine Hand gegen mich und schrie: Ich habe den sechsten Sinn!...und...jetzt! >>Das ist die Sonne!<< meinte Oppenheimer - er war der klügste von uns allen*

Daraufhin schießt der Dandy die Sonne ab. Als diese zu Boden gestürzt ist, verändern sich die Lichtverhältnisse im Film. Daraufhin wird die Postapokalypse ganz förmlich beschrieben:

*Zuerst fielen einzelne Regentropfen-der Regen wurde immer dichter, dann fiel das Wasser als ein ganzes auf die Straße. Dobyhal stellte eine Frage: >>Ob wir denn plötzlich in einem Fluss wohnen?<< Plötzlich war alles überschwemmt und die Fische aßen uns den Tomatensalat vom Tisch.*



**Abbildung 14: Der Dandy schießt die Sonne ab**

Im Hintergrund singt Billie Holiday folgende Worte: *I would gladly give the sun to you if the sun where only mine.*

---

<sup>455</sup> Ubl (2004), S. 8

<sup>456</sup> Vgl. Vogel (2006), S. 260

Die Sonne und ihre Stellvertreter-(Golf-)Bälle, Lampen kommen während des ganzen Films vor und sind Objekte verschiedener Spiele (Golfbälle werden geschlagen, Bälle herum- und weggeworfen, Lampen angestoßen). Sie sind jedoch nur vorläufig treffbar und erobert. Selbst ihr Abschuss tut der Sonne keine Folge-zwar wird es Nacht- am nächsten Tag erscheint sie wieder. Der Film entzieht sich dadurch Chronologie, der linearen Abfolge und einer Finalisierung:

Die Zeit des Films entspringt erst der Katastrophe, der sie verhaftet bleibt- es ist eine >>Zeit im Jenseits<<(Ferry Radax), eine Zeit ohne Progression, eine Zeit der Wiederholungen und der rhythmischen Wiederkehr. Der Abschluß und die solare Detonation ereignen sich fortan in Permanenz. Die Zeitstruktur der auf Dauer gestellten Apokalypse wird durch ein Auftauchen und Verschwinden der Sonne bestimmt, durch Expansion und Implosionen, durch den pulsierenden Wechsel von Wachsen und Schrumpfen, Nähe und Ferne, Groß und klein, Textur und Gestalt, Pars und Totum, Kontraktion und Detraktion. Pulsartig bewegen sich die Sonne und ihre zahllosen Metaphern zwischen den Polen >>Disparut-Reparut<<, wie es in den französischen Texteschlüssen des Filmes heißt, die das Verschwinden und Wiederauftauchen des *pomme de soleil* und seines gleichen thematisieren.<sup>457</sup>

Der Film überwindet also konvulsiv die Sphären der Gegensätze, der Zeit und des Raumes der Intention des Surrealismus.<sup>458</sup>

Er thematisiert dabei nicht bloß apokalyptische Szenen, sondern stetzt sich auch mit Arroganz auseinander. Beispiel: In eine Szene sieht man eine Frau einen Ball in der Hand halten - sie wirft ihn schließlich desinteressiert weg. Billie Holidays Gesang im OFF spendet Bedeutung: *if the earth where only mine....* Eva als *Urmensch* wirft also in ihrer Unreflektiertheit die Erde weg, überzeugt in der Annahme, sie könne deren Schicksal beeinflussen.

Diese Überlegung könnte man ergänzen durch die Interpretation Goldenbergs als Adam, der gegen Übervater(Gott) revoltiert. In seiner Entwicklung als Mensch versucht er dabei immer wieder sich die Welt zu eigen zu machen, überzeugt in der Annahme, er hätte die Macht dazu. Dabei wird seine Überheblichkeit immer wieder ridiculisiert.

Die durch ein Luftdruckgewehr verursachte Katastrophe kann als Parodie und Karikatur der Massenvernichtungswaffen des Kalten Krieg gesehen werden.<sup>459</sup>

---

<sup>457</sup> Vogel (2006), S. 253

<sup>458</sup> Vgl. Ubl (2004), S. 136

Um ein Beispiel der Karikatur anzuführen sei die eben beschriebene Szene vor dem Abschuss der Sonne erwähnt, in der der Abschuss der Sonne bevorsteht und die Stimme im OFF über Oppenheimer (Marcel) spricht: *Das ist die Sonne!* meinte Oppenheimer, er war der klügste von uns allen. Oppenheimer (Julius Robert) gilt als Vater der Atombombe.<sup>460</sup> 1946 tätigte er eine Aussage als Vorhersage, in der er meinte, dass wenn es einen nächsten Krieg geben würde, Atombomben eingesetzt werden würden.

Die Amerikaner wähten sich nach dem zweiten Weltkrieg nicht zuletzt unter dem Eindruck des Atombombeneinsatzes gegen Japan im August 1945 als technologisch fortschrittlichste Nation der Erde.<sup>461</sup> Durch die rasche kriegstechnische Aufholaktion der Sowjetunion sahen die jedoch ihre Vormachtstellung in Gefahr und stellten Überlegungen zum Bau der Wasserstoffbombe (*Superbombe*) an, die durch die Verschmelzung (Kernfusion) von Wasserstoffatomen gewaltige Mengen an nuklearer Energie freisetzt und dadurch einen radioaktiven Niederschlag erzielt, der sich über ein weitaus größeres Gebiet als das der Atombombe erstreckt.<sup>462</sup> Dabei stand fest, dass die Sowjetunion versuchen würde mitzuziehen – der Startschuß für den Rüstungswettlauf war gegeben.

Die Wahl des Abschusses eines zentralen Himmelskörpers stellt somit keinen Zufall dar. Die Sonne ist eine Analogie zur Atombombe - auch sie hat „...Lichtverhältnisse von unerhörter Künstlichkeit, Intensität und Reichweite“<sup>463</sup>, ihr Absturz hätte ebenfalls frappante Folgen für die Menschheit. Auf der sprachlichen Ebene ergänzt Bayer unter anderem Szenen wie das Auftauchen der Sonne das Ende des Films mit einem Spiel des biblischen Schöpfungsmythus „Es werde Licht! Und es ward Licht“. Im Schöpfungsmythos ist das Licht zunächst eins, bis Gott es von der Finsternis trennt und aus dem Licht den Tag macht und aus der Finsternis die Nacht. Wir haben es demnach mit einem Urzustand zu tun. Wenn der Kommentar >>Die Welt erscheint in einem neuen Licht<<spricht deutet er einerseits offensichtlich auf das Magnesiumlicht der Atombombe hin und ändert die bekannte Konnotation dahingehend ab, dass der

---

<sup>459</sup> Vogel (2006), S. 253

<sup>460</sup> Oppenheimer war Leiter des amerikanischen Atombombenprogramms. Vgl. Gaddis (2007), S. 326

<sup>461</sup> Jung (2009)

<sup>462</sup> Vgl. ebd. Isaacs/ Downing (1999), S. 148

<sup>463</sup> Vogel (2006) S. 254

Zuseher am Ende im Film eine weiße Leinwand sieht und ihm noch schnell bewusst gemacht wird dass er *nur* im Kino sitzt und keine Realität sieht. Den Wurf der Atombombe illustriert Radax folgendermaßen:



Abbildung 15: Über den erstaunten Augen des Dandys stürzt die Sonne ab

Die Apokalypse nach dem Sturz der Sonne wird durch Solarisierung des Materials untermalt.

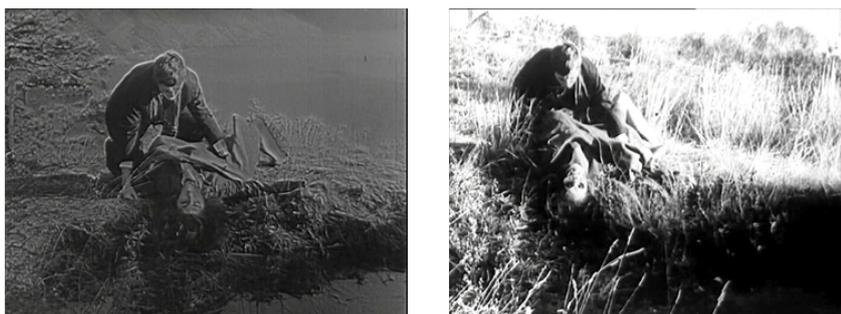


Abbildung 16: Solarisierung des Materials als Veranschaulichung der Apokalypse und scheinbare Folgen

### 3.5.9. Wettrüsten des Kalten Krieges

Seit den frühen fünfziger Jahren ging es darum, ein Transportmittel zu entwickeln, das schnellstmöglich eine Bombe zu einem feindlichen Ziel bringen konnte.

Mitte der fünfziger Jahre war die Entwicklung der Atomwaffen und diverser Trägersysteme die sie in kürzester Zeit in entfernteste Gebiete transportieren konnten soweit entwickelt, dass alle Staaten der Erde von der nuklearen Bedrohung betroffen waren.<sup>464</sup> Damit trat welthistorisch erstmalig eine Angst „...vor der bewußten oder der unbewußten Selbstauslöschung des Menschengeschlechts [auf].“<sup>465</sup> Das Paradoxon dieses Krieges lag darin, dass er eine gewisse Antiquiertheit entwickelte. Es ging nicht mehr um den Schutz des eigenen Territoriums, sondern darum, und dazu trugen auch die Entwicklung von Satelliten und anderen nachdienstlichen Errungenschaften bei, den Ausbruch eines Krieges von vornherein zu verhindern. Eine neuartige Transparenz – als Nebenprodukt des nuklearen Wettrüstens während des Kalten Krieges - machte Überraschungen schwer und Tarnung unmöglich. Diejenigen, die Kriege zu vermeiden versuchten wurden belohnt und jene die Kriege führen wollten, entmutigt.<sup>466</sup> Die Maske der Macht traf die Vorentscheidung. Radax setzt diese Tendenz in andere Extreme und bietet in SONNE HALT! unaufhörlich die Zerstörung an. Dies kann als Übersteigerung einer gespannten Zeit gesehen werden, in der jeden Moment damit gerechnet werden musste, dass ein Unglück geschieht und sich keines in diesem Sinne ereignete.

Mit *Sputnik* schoss die Sowjetunion mit am 5. Oktober 1957 den ersten Satelliten ins All und erschütterte damit die USA in ihrer Vormachtstellung. Als Reaktion entsteht noch im Oktober die NASA (National Aeronautics and Space Administration). Der Wettkampf dehnte sich in Folge in die Weiten des Weltalls aus – mit zunächst vor allem dem Mond als Objekt der Begierde. Die NASA, die ein Kind des Wettrüstens ist, findet ebenfalls Eingang in SONNE HALT!. Cape Canaveral gilt heute als Weltraumbahnhof der amerikanischen Raumfahrt und ist „...architektonische Ikone westlicher Raumfahrt“<sup>467</sup>.

Im Gegensatz einer industriearchitektonischen Darstellung Cape Canaverals und seiner Rampen bietet Radax Bilder der Natur - massive Felsen und während des ganzen Films Elemente der Natur (was in Radax' Ermessen war) und schiebt ein

---

<sup>464</sup> Vgl. Gaddis (2007), S. 326

<sup>465</sup> Schwendtner (1995), S. 168

<sup>466</sup> Gaddis (2007), S. 326

<sup>467</sup> Vogel (2006), S. 255

...erdgeschichtliches Sediment ins Bild, das für technische Zweckbindungen ungeeignet scheint und das Bild von Cape Canaveral verundeutlicht. Die industrielle Fraktur der amerikanischen Raketenbasis kehrt als eine prähistorische oder prämorphische Ablagerung, d.h. als ein monströses Gegenbild technologischer Selbstermächtigung auf die Traumszene von SONNE HALT! zurück.<sup>468</sup>

Dabei bestimmt die Natur das Bild. Die Felsformation ähnelt einer Rampe und der Schütze und seine Waffe wirken im Vergleich winzig: „[D]er winzige Befehlshaber mit dem megalomanischen Ego bewegt sich auf einem übermächtigen, ungestalten, opaken Stratum.“<sup>469</sup> In der dunklen Silhouette des Felsens sieht Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel weiters eine „...Steininformation, in der sich die Frühgeschichte der Erde wie die Frühgeschichte der Kindheit sedimentiert hat [. Diese] verleumdet ihre surrealistische Herkunft nicht.“<sup>470</sup>



Abbildung 17: Surrealistische Kulisse in Monterosso al Mare

Goldenberg als Protagonist begegnet den Personen des Films meist im unklassischen Sinne zufällig Personen, deren Bedeutung ist auf den ersten Blick unklar. Die Kollision zwischen normaler Montage und Stop-Motion-Tricks markieren den Übertritt in eine parallele Welt, in die der Dandy eindringt. Während seiner Suche nach Eva (der Urmutter) stößt er auf jenen Kellereingang, der zum Paradies bzw. zur Hölle führt. Der Matrose Alberto Jolly behütet den Eingang und beobachtete zuvor von dort aus mit Ferngläsern den Sonnenabschuß.<sup>471</sup> Er ist als Cerberos, als Höllenhund zu sehen.

---

<sup>468</sup> Vogel (2006), S. 256

<sup>469</sup> Ebd.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Tscherkassky (1995), S. 37

Ingrid Schuppan ist in ihrer Rolle als Eva als zusätzliche Komponente der zeitlichen und räumlichen Entgleisung [...] Symbol einer natürlichen Schönheit, die [...] am paradiesischen Bach oder eben als tote Eva, als toter [...] weiblicher Aton<sup>472</sup>, als abgeschossener Sonnengott[...]. Mit ihr ist die Liebe, die Schönheit und der Tod [...] körperlich eingetreten. Radax sieht in Paradies und Hölle keinen Unterschied, den Exotizismus untermalt er hier mit gamelanischen Klängen, die einem Europäer eine musikalische räumliche Einordnung erschweren sollen.

Sogar das Paradies ist von der Aufhebung physikalischer Gleichnisse betroffen: die Akteure verschwinden plötzlich und tauchen inmitten einer phantastischen Landschaft wieder auf. Als Goldenberg durch die Tür tritt deutet nur die Gamelanmusik daraufhin, dass sich der Protagonist an einem exotischen Ort befindet (dem Paradies). Der Sonnenball ist nun in seinem Besitz, er wirft die ins Bett eines schmalen Bachs, woraufhin er eine Flöte in die Hände bekommt, die zuvor wie eine Brücke der Ufer lag. Er versucht zu spielen, es misslingt, er blickt in die Flöte und sieht dort Eva und sich selbst, wie sie ihre Köpfe über eine verwitterte Steinmauer recken – was ein Symbol der Vergänglichkeit infolge der Apokalypse darstellt. Doch entgegengesetzter Erwartung ist die Welt nicht untergegangen, Goldenberg kehrt zurück in die Wirklichkeit, tanzt betrunken einer Terrasse, während die Lady (eine Bekannte Radax'), die in lasziver Pose aufs Meer blickt. Die Lady wird vom Dandy im Laufe des Films immer wieder verfolgt, erschossen und zu eliminieren versucht. Man könnte sie ebenfalls als Sonne oder Mond sehen und dies als Kampf um den Weltraum interpretieren. Der betrunkene Dandy will auch in der Terrassenszene revoltieren - er greift er nach der Flasche, die nächste Katastrophe bahnt sich an: Die Stimme aus dem OFF spricht: *Meine Beine sind mit Soda-Wasser aufgepumpt t- er platzt, bricht auf, platzt* - ein *unnatürlicher Zustand*, als den in Radax bezeichnet, der darauf hinweisen soll, dass der Dandy nicht mehr Herr seiner Sinne ist und nur mehr grenzwertig Macht über den Körper hat. In diesem Zustand wirft er die Flasche zu Boden und inszeniert die nächste Weltkatastrophe:

*Ein dumpfes Tönen, ein Vibrieren der Wände [...] und seine Kinder rissen mitsammen das Gras aus.*

---

<sup>472</sup> Mörth / Vogt / Karst (2008), Aton war eine altägyptische Gottheit, die in ihrer Erscheinung als Sonnenscheibe verehrt wurde. Unter der Herrschaft des Königs (Pharao) Echnaton stieg Aton in seiner Funktion als Sonnengott zum obersten göttlichen Wesen als Weiterentwicklung des Re auf.

Wieder folgen Szenen der Katastrophe der Explosion, im Hintergrund hört man Bombenschläge - wie die Punkte der Detonationen sind die Punkte als solche des Satzendes zu begreifen. Die Entwarnungssirene folgt Gelächter der beiden. Die Katastrophe ist irrelevant. Die Erde besteht jedenfalls weiter.

Schließlich sehen wir Bilder der Protagonisten, die sich einzeln entfernen. Das Kind hat nach zu langem Spiel das Interesse verloren. Eva unterstützt den Handlungsrahmen in der Szene am Ende des Filmes, in der sie in einem Regenmantel (der sie natürlich niemals trocken halten würde ginge das Wasser als gesamtes über wie schon zuvor beim Abschuss der Sonne), der sie vor den Katastrophen schützen soll am Hafen entlang spaziert. Generell sehen wir oft Bilder von Sand, der vom Meer überschwemmt wird. Die Bilder an sich haben nichts bedrohliches an sich, sie sprechen den Zuseher an, Urlaubsgefühle werden geweckt- die Symbolik der Bilder im Kontext zerstören diese Idylle.

Am Ende des Films sieht man Kinder vor der Leinwand mit der Sonne Fußball spielen, das Ende wird als Witz präsentiert, die Erwartungen werden nicht erfüllt und der Zuseher bewusst gemacht, dass er im Kino war - die Schlussworte: Die Ereignisse zeigen sich in einem neuen...Licht! Der Film endet. „ Das Kino ist nicht mehr Ort für ein Heimspiel der Wünsche, die unseren Blick ersetzen.“<sup>473</sup>

SONNE HALT! entwickelte sich nach und nach zu einem Klassiker. Während Österreich (laut Radax) aus einem „diskreten Unverständnis“ mit dem Film erst eine Dekade später langsam versuchte, ein Filmverständnis zu entwickeln, rezipierten Zuseher in Indien das Material begeistert. Zwar verstanden sie keine Worte, sie deuteten die Geschichte als Zaubermärchen, das sich sobald Zeitsprünge einsetzten, in eine magische Welt eintauchte.<sup>474</sup> 1960 lernte Export Wiener Gruppe kennen, zu denen auch Konrad Bayer als einer der progressivsten Künstler dazugehört. aus einem freundschaftlichen Verhältnis heraus mit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeiten für Spannung sorgte.<sup>475</sup>

---

<sup>473</sup> Büttner/ Dewald (1997), S. 70

<sup>474</sup> Mörth / Vogt / Karst (2008)

<sup>475</sup> Roussel (1995), S. 119

Radax und Bayer haben den Film zu einem auf den ersten Blick beinahe undurchschaubaren Film kreiert, der sich mit der Apokalypse als wiederkehrendes selbstaufgelegtes Schicksal der Menschheit befasst und durch Ridikulisierung auf die Bedeutungslosigkeit dieser hinweist. Gleichzeitig vermag Radax den Film derart zu untermalen, dass er dem Zuseher wieder und wieder bewußt macht, dass dieser einen Film ansieht und ihn dadurch zur ständigen Reflexion bis hin zur Aufgabe zwingt. In seiner Beschaffenheit glänzt der Film durch Charakteristika, die der Ästhetik des Surrealen<sup>476</sup> zugewiesen werden können. Zusätzlich wird der dem Genre innewohnende Gehalt von Geschwindigkeit und Bewegung auf eine dem Science-Fiction-Film auf unübliche Art vervollständigt – durch die Geschwindigkeit der Bilder selbst.

Ausgehend von Bayers Reflexionen zum unzuverlässigen und nichtigen Wertbegriff ist auch die Masse angesichts einer derartigen Katastrophe wie der Atombombe von solchem Ausmaß betroffen, dass all ihr innewohnender Wert zunichte gemacht wird. Man könnte, um wieder das Modell der Landkarte anzuführen, den Film als einen Versuch ansehen, Konstrukte (auch der Sprache) zu zerstören und durch eine Katastrophe ungeahnten Ausmaßes dem Subjekt die Sprache verschlagen lassen, solange, bis es das Interesse verloren hat. Hier bieten verschiedenste Mythologien beispielsweise der Bibel einen ungeahnten Interpretationsraum, der das Phänomen Film, vollkommen neu erschließt. Während die Bilder einerseits in rapide Schnittführung als ein Mittel zum Kampf dienen, wägt beispielsweise die verhältnismäßige lange Aufnahme des Meeresufers in trügerischer Sicherheit. Dabei ist selbst der Sand am Meer, welcher

---

<sup>476</sup> Lommel (2008), S. 13

Der Ästhetik des Surrealen unterliegen folgenden Charakteristika:

1. Statt sich einer Erzählung, Mimesis und Chronologie unterzuordnen, nähert sich die Ästhetik des Surrealen dem Theater (im Sinne von Schauspiel, etwas zur Schau stellen) und der Malerei an. Das heißt, Szene und Bild sind wichtiger als Haltung.
2. Das zweite Element ist nicht filmspezifisch. Auch Literatur und Malerei sind davon geprägt: Verfremdung und Deplatzierung, Spille mit A-Logik, Absurdität, Paradoxie und Gegen-Sinn.
3. Transgression, die Verwandlung von Raum und Zeit, bildet das dritte Kennzeichen einer Filmästhetik des Surrealen - z.B. Metamorphose des Schauspielers-Körpers: Es gibt in vielen surrealen Filmen keine Dominanz des Schauspielers als integralem Repräsentationsobjekt.
4. Das vierte Charakteristikum erfolgt aus den ersten drei Aspekten. Denn mit der Auflösung der Erzählung und Mimesis, mit der Verfremdung und A-Logik, der Verwandlung und Transgression setzt das Eigenste des Kinos die Wahrnehmung, der Augenschein auf dem Spiel. Realität und Traum (oder Tagtraum), Realität und Halluzination (oder Vision) werden ununterscheidbar, ebenso verschwimmen Wahrnehmung und Erinnerung ineinander. Vgl ebd.

wieder und wieder am Meeresrand überschwemmt wird, symbolisch zu verstehen. Deuten wir diese Bilder im Sinne Canettis, der unter anderem im Sand wie im Meer ein Symbol für Massesieht,<sup>477</sup> so kann die stete Überschwemmung des Wassers als eine von Menschen initiierte sein, die sich in einer Eigendynamik wieder und wieder ereignet und Katastrophen unterschiedlichen Ausmaßes hervorruft: ein natürliches Perpetuum Mobile, das (in den Tod) mitreißt. Es bedarf hier keiner Legitimation des Genres, denn das Thema selbst ist es, das in Geschehnissen der Gegenwart Postapokalypsen am Laufband bietet und die Existenz des Menschen ohne beherrschender Worte und Bilder zur tiefen Reflexion aufruft.

„Das heißt, Bilder haben nicht nur keinen Zeitindex, sondern auch keinen Realitätsindex: „Kein Filmbild, unabhängig davon, was es ‚erzählt‘, ist wirklicher oder unwirklicher als ein anderes.“<sup>478</sup> Der Sinn des Films liegt nicht in einer Finalisierung einer Erzählung. Was den unterhaltenden Charakter der Irrführung präsentiert, unterliegt Auseinandersetzungen mit Vergänglichkeit und Grenzen. Dadurch schweben Zuseher im Irgendwo, im Paradies, der Hölle, verloren in der Zeit und besessen vom sinnlosen Unterfangen der Ergreifung der Weltherrschaft. „Diese Montage der Blöcke aus Fiktion/Dokument bringt weniger eine Geschichte als viel mehr ein Denken ins Spiel.“<sup>479</sup>

### **3.6. UNSICHTBARE GEGNER**

Exports erster Spielfilm UNSICHTBARE GEGNER wurde in Österreich 1976 fertiggestellt. Nachdem der Film in Paris 1977 erfolgreich gespielt wurde, gelangte er über Umwege nach Wien. Valie Export war bereits ein bekannter Name der avantgardistischen Kunstszene Österreichs, der Öffentlichkeit jedoch fiel die Anerkennung bzw. Akzeptanz EXPORTs schwer: In den 70er Jahren degradierten österreichische Medien die Künstlerin zur *Unperson*.

---

<sup>477</sup> Canetti (2006), S. 100

<sup>478</sup> Schaub (2003), S. 182

<sup>479</sup> Büttner/ Dewald (1997), S. 70

### 3.6.1. Inhalt

Eines Tages wird im Radio die feindliche Invasion der Hyksos gemeldet. Diese fremde Macht vermag es, von der Psyche der Menschen Besitz zu ergreifen und die Kontrolle zu übernehmen. Das Ziel ist die Zerstörung der Gesellschaft. Die Protagonistin Anna beginnt eines Tages die Feindseligkeit in ihrem Umfeld zu bemerken-sei es durch streitsüchtige Paare, böswillige Beamte oder feindselige Verkäufer- und führt dies auf die Invasion zurück. Immer wieder das Gespräch mit ihrem Partner Peter suchend, stößt sie auf Unverständnis und den Rat des Besuchs beim Psychiater. Dieser diagnostiziert Schizophrenie und Paranoidität und verschreibt Anna Medikation. Die psychische Verstörung steigert sich dennoch und Annas Beziehung zu Peter driftet ins Aggressive. Schutz vor der Besetzung der Hyksos sucht sie durch Isolation.

### 3.6.2. Folgen der Avantgarde

Im Krieg als *entartete Kunst*<sup>480</sup> verboten, verkauft und zerstört, erholte sich die Kunstlandschaft von den Folgen des zweiten Weltkrieges und war mit Beginn des 20. Jahrhunderts wieder bestrebt, sich durch neue Dimensionen, Medien und Materialien zu erneuern und zu befreien, da sie sich mehr und mehr zur Ware (als Produkt und Tauschobjekt) entwickelt hatte. In der Freizeitgestaltung und dem Konsumerleben der Bürgers beschwor sie die Illusion einer heilen Welt und war zur Ersatzbefriedigung „...nicht eingelöster Wünsche und Bedürfnisse des Individuums [verkommen], das in einer frustrierenden Welt zu leben hatte...“<sup>481</sup> Diese „...gesellschaftliche Irrelevanz der Kunst, ihre Außenseiterposition am ‚Podest‘ der Abgehobenheit und Scheinrealität“<sup>482</sup> führte bei jungen Künstlern zu Kritik und Protest, woraufhin die Darstellung politischer

---

<sup>480</sup> Als Entartet galten alle Kunstwerke und kulturellen Strömungen, die dem Kunstverständnis und Schönheitsideal der Nationalsozialisten widersprachen: Expressionismus, Dadaismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Kubismus oder Fauvismus. Dazu zählten unter anderem Werke von Ernst Barlach, Willi Baumeister, Max Beckmann, Otto Dix, Max Ernst, Otto Freundlich, Wilhelm Geyer, Otto Griebel, George Grosz, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Elfriede Lohse-Wächtler, Gerhard Marcks, Paula Modersohn-Becker, Otto Pankok, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff. Vgl. Kaap, van der (2009)

<sup>481</sup> Prammer (1988), S. 7

<sup>482</sup> Ebd. S. 8

und gesellschaftlicher Probleme angestrebt wurde und ein Beitrag zur Identitätsfindung des Individuums erbracht werden sollte.<sup>483</sup>

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Kommunikationsformen, um den Informationsfluss und den künstlerischen Austausch ungleich jener *Berieselung* vorangegangener unreflektierter Kunst zwischen Künstler und Rezipienten herzustellen. „...[E]ine Brücke zwischen den Sphären der Kunstwelt, ihren Produkten und dem Alltagsleben...“<sup>484</sup> sollte geschlagen werden, die sinnstiftend war und Identifikationsspielraum bot. Privates sollte als ein *Buch der Gesellschaft* der Öffentlichkeit bloßgelegt werden und das Verhältnis von Mensch, Gesellschaft und dem Lebenskampf in Kunst transformiert werden. Man entschied sich für die Direktmitteilung in Form von Happenings, Aktionen und Performances.<sup>485</sup>

Das Jahr 1968, welches in vielen Ländern Europas markant in der Nachkriegsgeschichte war und „...auf das hin zahlreiche Phänomene der sechziger und [...] viele Reformen der siebziger lesbar sind“,<sup>486</sup> hatte in Österreich politisch nicht jene vergleichbare Bedeutung.<sup>487</sup> Denn „...so gut wie alle 1968 aktiven Personen (waren) bereits in den Jahren zuvor politisch und/oder kulturell tätig gewesen.“<sup>488</sup> Doch die Alleinregierung Kreiskys 1970 nahm „eine große Anzahl von politischen Liberalisierungsversuchen in Angriff[...], die ohne die Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre undenkbar [waren][...] und ihre Entsprechungen in Spielfilmen jener Zeit haben.“<sup>489</sup> Nach Angaben Exports war nicht das Klima der 68er Jahre ausschlaggebend, sondern schon die späten fünfziger Jahre in denen sie sich auf die Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre besann:

---

<sup>483</sup> Ebd. S. 8

<sup>484</sup> Ebd.

<sup>485</sup> Vgl. ebd. S. 7

Das Happening kann als Rückföhrtrendenz verstanden werden(Kunst/Leben): „In ihm werden hochkulturell entwickelte Äußerungsformen der Kunst (des Theaters) auf die Ebene unmittelbarer Lebensäußerungen zurückgenommen. Die Kunst theatralischer Ereignisinszenierungen wird angewandt auf der Ebene materialer Lebensproduktionen. Die Kunst verschwindet im alltäglich massenhaft veranstalteten Ereignis ‚Leben‘.“ Thomas (1972), S. 246

<sup>486</sup> Rebhandl (1996), S. 22

<sup>487</sup> Vgl. weiterführende Literatur: Schwendter, Rolf: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur. In: Sieder, Reinhard: Österreich 1945-1995. Gesellschaft. Politik. Kultur.

<sup>488</sup> Schwendter (1995), S. 166

<sup>489</sup> Rebhandl (1996), S.22

Es war Mitte der 50er Jahre, als in Linz ein Jazzklub<sup>490</sup> gegründet wurde. Das versprach bereits eine Aufbruchstimmung. Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre lernte ich auf Auslandsbesuchen in Italien und Paris künstlerische europäische Strömungen kennen. In diesen Jahren formulierte sich neu, was sich später in meinem öffentlichen Ausdruck manifestierte. Und natürlich gab es in meinen Arbeiten die Übereinstimmung mit den künstlerischen und linken politischen Bewegungen der 68er.<sup>491</sup>

Während der Körper in den fünfziger Jahren durch die Beeinflussung der „...Nazi-Sozialisation eines großen Teils der Vorgeneration, ein Instrument und nach Möglichkeit >gestählt< (war), so geriet der Körper nunmehr in Bewegung-auch in Österreich.“<sup>492</sup> Von einigen Bohème-Kreisen abgesehen, bestand die „...Hegemonie der katholisch inspirierten, monogamen, heterosexuellen auf autoritären Strukturen des Manns gegenüber Frau und Kindern bestehenden Ehe/Familie in den 1950er Jahren ungebrochen fort[...][und] geriet in den 1960er Jahren langsam ins Wanken.“<sup>493</sup>

Der Aktionismus versuchte in fortgeführter Tradition der Avantgarde nicht bloß, Kunst neu zu definieren, sondern die Trennlinie zwischen Kunst und Alltag aufzuheben. Dies sollte durch Provokation und der Auseinandersetzung mit Mechanismen der Provokation, der Attacke erreicht werden. Der Ausbruch dieser bürgerlichen Kunstideologie unterlag der Intention „der Verletzung des bürgerlichen Tabus,...Angriff auf die Konsumkultur,...den Warenfetischismus, die Institutionen“.<sup>494</sup> Peter Weibel<sup>495</sup> erklärte sein Verständnis von Aktionismus im Vergleich zu traditionellen Künsten so:

Ich möchte, dass du mich real schlägst, damit man sieht, das ist nicht symbolisch - die Maler waren ... alle symbolisch, die Farbe war...symbolisch, es ist ja nicht Gewalt wirklich passiert, es war alles im symbolischen Bereich, und ich wollte da Realität einführen, über die Symbolik hinauskommen und den Unterschied zwischen Signifikant und Signifikat sichtbar machen.<sup>496</sup> Dieses neue Terrain künstlerischer Direktvermittlung war offen für neue Experimente und Techniken.

---

<sup>490</sup> Jazz hatte sich durch den Import der amerikanischen Besatzungstruppen in den fünfziger Jahren zur bevorzugten Musik der Bohème entwickelt. Eine Basisgruppe in Darmstadt postulierte dem Jazz ein Politisches: „Politische Instrumentalisierung hätte zu erfolgen wie die einer Jazzband: Organisation und Spontanität in einem.“ Vgl. Schwendtner (1995), S. 171

<sup>491</sup> Prammer (1996), S. 175: Interview mit Valie Export

<sup>492</sup> Schwendtner (1995), S. 171

<sup>493</sup> Prammer (1988), S. 9

<sup>494</sup> Vgl. Horwath (1995), S. 175

<sup>495</sup> Der Künstler, Kunst- und Medientheoretiker ist einer der wichtigsten Vertreter des Wiener Aktionismus.

<sup>496</sup> Roussel (1995), S. 133

### 3.6.3. Export und der Wiener Aktionismus

Als Export in den sechziger Jahren nach Wien kommt, existiert der Wiener Aktionismus bereits. Als ein spezifisch österreichisches Phänomen setzt sich dieser als „...eigenständige Kunstform neben den Happenings in den USA und der BRD[...] intensiv und kompromisslos mit dem menschlichen Körper auseinander.“<sup>497</sup>

Auf dem Wege der Befreiung von traditionellen Künstlergattungen wie der Malerei, war er selbst zum Material geworden. Als Objekt zum Einsatz gebracht, zeigte er sich in seiner malträtierten, verstümmelten und kastrierten Form, als Spiegel und Ort gesellschaftlicher Zurichtung.<sup>498</sup>

Export beschreibt die Zeit folgendermaßen:

[A]lles war so mit Lust verbunden, mit der Lust an Aggression, mit der Lust an der Provokation, mit der Lust am künstlerischen Material, mit der Lust am radikalen Ausdruck, ich meine damit Lust als Haltung. Die Zeit war lustvoll, frech und aggressiv für mich, jedoch auch sehr konstruktiv, innovativ. Man hat sich nicht um Normen und Regeln gekümmert, die eingehalten oder verletzt werden sollten. Man hat sie einfach verletzt, das war die Voraussetzung, man hat Wunden in die Regeln geschlagen. Es war eine starke progressive Kraft vorhanden, man hat geglaubt, alles sei möglich und man könne die Welt, das System umkrepeln, es war eine unheimlich aufwühlende Stimmung.<sup>499</sup>

Export setzte Medien deshalb ein, da sie diese als Symptome für die ausschlaggebenden Veränderungen der historischen Gesellschaft erachtete: „Dem bürgerlichen Denken wurden Verletzungen zugefügt. Die Gesellschaft ist daran nicht verblutet, das sollte auch nicht sein, aber Narben sollten bleiben.“<sup>500</sup> Valie Export sammelte nun in diesem Umfeld Erfahrungen mit Darstellungsformen und fühlt sich auch der Richtung des Aktionismus zugehörig.<sup>501</sup> Wurden „...im Wiener Aktionismus ... die neuen Medien ausschließlich für Aufzeichnungszwecke genützt“, entwickelt sie jedoch im Umgang mit neuen Medien und „...in bewußter Reflexion dieses Phänomens ihren...[eigenen] Aktionismus“<sup>502</sup>, den medialen Aktionismus, welchem eine Tradition eigener Körperaktionen innewohnt, die auch im Film UNSICHTBARE GEGNER zum Einsatz kommen. Export führt damit das Prinzip der Destruktion in Multimedialität.

---

<sup>497</sup> Prammer (1988), S. 9

<sup>498</sup> Ebd.

<sup>499</sup> Roussel (1995), S. 119

<sup>500</sup> Prammer (1995), S. 177

<sup>501</sup> Vgl. Roussel (1995), S. 117

<sup>502</sup> Prammer (1988), S. 9

Ihre Arbeiten änderte Export dahingehend ab, dass sie Kunst und Alltag im Sinne des Feminismus verschmelzen lässt. So wurde sie schnell zu einer der umstrittensten und bedeutendsten Vertreterinnen der österreichischen feministischen Avantgarde, die sich durch die multimediale Vielseitigkeit ihrer Arbeiten auszeichnet: „Export privileges rupture over unity and never settles for one-dimensional solutions.“<sup>503</sup> Dabei wurde sie von verschiedenen Strömungen beeinflusst, die essentiell für ihr Schaffen waren.

Der Anfang des neuen österreichischen Films liegt in den siebziger Jahren. Dabei ist es kein Zufall, dass „...in Österreich der Avantgardefilm so exzessiv entstanden(ist), [...] und derart Furore gemacht“ hat.<sup>504</sup> Der Schriftsteller und Drehbuchautor Gustav Ernst sieht in ihm eine Reaktion auf die damaligen ökonomischen Verhältnisse und Möglichkeiten.

Nach dem Krieg, nach den Filmen der Wien-Film, nach den Heimat- und Moserfilmen gab es keine andere Apparatur und filmische Infrastruktur als für eine solche Art von Filmen Der Avantgardefilm, würde ich kursorisch sagen, hat auf diese Enge reagiert. ER hat nicht viel gekostet. Er war aber auch eine Ästhetische Reaktion auf den Faschismus, auf die lange Pause und Absenz von der internationalen Kunstszene und Avantgarde- ein Aufholen, eine Aufholjagd, eine Aufholarbeit in der Literatur wie mehr oder minder in allen Künsten. Der neue österreichische Spielfilm, der dann in den 70 Jahren entstanden ist, speist sich aus vielen Quellen. Eine ist dieser Aufbruch im Bereich des Avantgardefilms. Hier haben einige Regisseure und Regisseurinnen, wie Valie Export oder Franz Novotny, auch angefangen.<sup>505</sup>

### **3.6.3.1. Medialer Aktionismus**

Ende der sechziger Jahre befasst sich die Künstlerin gemeinsam mit einem Begründer des Wiener Aktionismus, Peter Weibel, hauptsächlich mit dem Medium Film und dessen Expansion als Kunst. Wie alle Kunstformen sollte auch der Film von den Klammern des Kommerz auf „...radikale, kritische und revolutionäre...“ Weise<sup>506</sup> befreit werden. So kam der sich international entwickelnde Undergroundfilm auch in Österreich an die Öffentlichkeit. „Valie Export zählt mit Peter Weibel zu den konsequentesten und aggressivsten Künstlern dieser Zeit, die in Auseinandersetzung mit dem Medium Film,

---

<sup>503</sup> Anker/ Arnold (1994), S. 42

<sup>504</sup> Büttner /Dewald (1997), S. 215: Im Gespräch mit Gustav Ernst.

<sup>505</sup> Ebd.

<sup>506</sup> Vgl. Prammer (1988), S. 98

unter dem Schlagwort ‚expanded cinema‘ bekannt geworden sind.“<sup>507</sup> Dabei ging es nicht mehr um „...Wahrnehmung, sondern die Gesetzmäßigkeiten der abbildenden Apparatur zwischen Wirklichkeit und Bild der Wirklichkeit.“<sup>508</sup> Das *Expanded Cinema* erweiterte filmische Materialien und Formen. Weibel meinte 1972, dass in dieser Zeit Filme geschaffen wurden, die das gesamte Arsenal des Kinos erweitert hätten:

Insgesamt über hundert Filme. Wir haben das Zelluloid bedacht und das Zelluloid belichtet, gequält und durchlöchert. Wir haben die Leinwand bedacht, Mehrfachprojektionen, Tapp- und Tastkino, den Vorhang geschaffen. Wir haben den Kinosaal bedacht und Türen auf- und zugemacht während der Vorführung, Mauern durchgebrochen, die Leute aus dem Saal gejagt. Wir haben eine neue Zeit in unsere Filme eingeführt, zum Beispiel die Realzeit, so daß ein Film solange dauert wie ein realer Vorgang. Wir haben Vorführungen über einige Wochen erstreckt...Wir haben Filme gedreht, die genauso lange dauern, wie die Kamera es zulässt. Wir haben neue, technische Montagen geschaffen. Wir haben leisen Ton zu kleinen Gegenständen zusammengeführt. Was wir erreicht haben, ist, daß wir als Teil einer kultur-sozialen Bewegung neue Impulse für das Leben gebracht haben.<sup>509</sup>

Mit ihren Materialien, den Medien und dem Körper, dem Kontext und dem Konzept verlässt Export den Raum der Kunstgemeinde. Die Aktion geht auf die Straße. Der Einsatz neuer Medien, vor allem der technisch Reproduzierenden (Fotografie, Film, Video), vervielfältigt die Zeichen und stellt die Fragen neu. Die Spanne zwischen Selbstbild und Fremdbild, zwischen einer Verfügbarkeit der Bilder seitens der Männer und jener seitens der Frauen wird zum künstlerischen Thema: Wie entstehen mediale Zeichen, wie werden sie transportiert, wie gewinnen sie ihre Wirkkraft und Dauer? Export versucht, wie sie es nennt, „...das Triangel des Symbolischen, Imaginären und Realen analytisch an den Schnittstellen zu untersuchen.“<sup>510</sup> Damit knüpft sie an Lacans

---

<sup>507</sup> Prammer (1988), S. 98

<sup>508</sup> Sotriffer (1984), S. 223

<sup>509</sup> Roussel (1995), S. 132: Interview mit Weibel. Die intensivste öffentliche Diskussion löste das Tapp- und Tastkino aus: Dabei hingte sich Export ein Minikino um den Körper der am *Eingang* einen Vorhang hatte. Jeder „Zuschauer“ durfte für 12 Sekunden die Vorstellung mit seinen Händen besuchen und die Leinwand –in dem Fall Exports Brüste- besuchen bzw. begreifen. 1969 gingen sie in der Schweiz und Deutschland auf Aktion Kriegskunstfeldzug: Weibel und Export führten die *attack lecture* auf, dabei peitschte Export das Publikums, Weibel fuhr mit Wasserwerfern auf das Publikum zu. Ziel war es, das Publikum aus der Rolle des Betrachters zu ziehen. In Essen führte dies zu einer regelrechten Schlacht zwischen Akteuren und Angegriffenen. Somit war die Provokation im Sinne des Aktionismus ein voller Erfolg. Mit solchen Aktionen verstanden Export und Weibel es sogar, Künstler in Sprachlosigkeit zu versetzen. Ebd. S. 122

<sup>510</sup> Ebd.

Theorie an, welche die menschliche Psyche als eine Trias ansieht, welche im Symbolischen, Imaginären und Realen unauflösbar konstituiert ist.<sup>511</sup>

Im Zentrum ihres Interesse stehen „...mediale Zeichensprache, die semantischen und strukturellen Bedeutungen der Medien wie Photographie, Film und, in kurzer Folge, Video“ und spricht in diesem Zusammenhang von *medialem Aktionismus*.<sup>512</sup> So befasst sie sich mit Medien und dem Körper, der Kontext und das Konzept ihrer Filmaktionen, räumlichen Film-Installationen und Video-Performances ausmacht. In ihren Werken spiegeln sich Reflexionen zu Raum und Zeitbegriffen-ihre selbst geht es um „Auseinandersetzung mit Abbild und Wirklichkeiten, dem Abbild medialer Wirklichkeiten.“<sup>513</sup> Man kann also in fortgeführter Tradition der Avantgarde auch dem Spielfilm UNSICHTBARE GEGNER surreale Eigenschaften zuschreiben. „Ihre [Der Surrealisten - Anm.d. Verf.] ideologiekritischen Potenziale machten die Psychoanalyse zu einer frühen Verbündeten der feministischen Filmtheorie, die Blickregime auf geschlechtsspezifische Begehrensmuster hin untersuchte.“<sup>514</sup> So baut auch Export ihren Film auf Freuds Theorien der Psychoanalyse auf, sie setzt sich mit Überlegungen zu Geschlecht und Realität auseinander: Freud sieht das Unbewusste als „...das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewusstseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.“<sup>515</sup> Er kritisiert damit eine Überschätzung des Bewusstseins der Gesellschaft. Export adaptiert diese Überlegungen und wendet sie unter anderem auch auf den Begriff der Definition *Frau* an und reflektiert Rolle, Position und Verpflichtung des Geschlechts- aus der Sicht einer Frau, die in den Ebenen des Bewussten scheitert, weil sie Unbewusstes zu artikulieren versucht. Auch die Kastrationsthese Freuds ist Bestandteil des Films. UNSICHTBARE GEGNER setzt sich zudem mit Theorien Lacans auseinander. Diese knüpfen an Überlegungen an, nach denen „[a]lle psychischen Leiden, alle Traumata und Symptome [...]Lacan als Verhaftetsein in der Dimension des Imaginären und seiner narzißtisch

---

<sup>511</sup> Prammer (1988), S. 99

<sup>512</sup> Danièle Roussel (1995), S. 117

<sup>513</sup> Ebd.

<sup>514</sup> Lommel (2008), S. 13

<sup>515</sup> Freud (1925), S. 529

dualen Spiegelungen (erscheinen).“<sup>516</sup> Das Individuum versucht dabei in wiederholten Anläufen aus der Dimension des Imaginären hervorzutreten und sich seiner Umwelt mitzuteilen. Wie bei der Psychoanalyse ist hierbei Ziel, traumatische Spuren des Imaginären durch das „volle Sprechen“ mitzuteilen. Anna, die in ihren Versuchen der Mitteilung wieder und wieder scheitert, zieht sich schließlich in die Isolation zurück. Versinnbildlicht werden Annas Zerrissenheit beispielsweise durch Spiegel, Masken und Symbole - in ständiger Verbindung mit dem Körper.

Den menschlichen Körper und speziell den weiblichen sieht Export als Medium ihrer künstlerischen Arbeit, weil sich durch ihn

...die Gesellschaft in ihren Zusammenhängen aus(drückt), der Körper ist ein hauptsächliches Zeichen, durch das die angenommene Macht der Geschichte und die Konstruktion Geschichte sichtbar und erfahrbar werden, dadurch aber auch verändern. Die Verknüpfung von Körper, technologischer Wissenschaft, Gesellschaft ist ein kultureller Ausdruck unserer Zeit, mit dem sich meine künstlerische Arbeit und meine theoretische Auseinandersetzung beschäftigen. Es geht mir [Export - Anm.d.Aut] nicht um die Einheit Mensch und Technologie - das wäre einerseits bloß ein idealistischer Standpunkt und andererseits und ein gefährlicher-, sondern um einen Dialog.<sup>517</sup>

### **3.6.3.2. Feministischer Aktionismus**

Sehr früh erkennt Export im Aktionismus Ungereimtheiten, denen sie sich stellt: Die ständige Darstellung des weiblichen Körpers als Objekt bzw. passives Subjekt und Material empfindet Export als Schwäche des Aktionismus. Die „...typische und repressive männliche Vorstellungswelt...“<sup>518</sup> hielt auch nicht vor den Pforten des Aktionismus, der laut Export die Emanzipation der Frau nicht bewältigen konnte oder wollte.<sup>519</sup>

Hinzu kommt die Unterrepräsentation der Frau in der Kunst allgemein (der Wiener Aktionismus wird ausschließlich von Männern getragen) und die Missachtung eigener

---

<sup>516</sup> Gekle (1996) S.22

<sup>517</sup> Horwath (1995), S. 177

<sup>518</sup> Danièle Roussel: Der Wiener Aktionismus und seine Österreicher, Verlag Ritter Klagenfurt 1995, S.122

<sup>519</sup> Vgl. Roussel. (1995), S. 119

Leistungen, die schließlich Exports intensives politisches Engagement, welches sich als das wichtigste Anliegen ihrer künstlerischen Tätigkeit manifestiert:

[D]ie Bewußtmachung (durch Visualisierung) der Frau als Repressionsobjekt und Ware durch die Chronographie des Mannes.[...] Die Problematik der permanenten Aussperrung der Frau aus sozialformativen und kreativen Prozessen innerhalb der männlich dominanten Gesellschaftsstruktur bildet für die österreichische Künstlerin die Basis für ihre engagierte Kunstausbübung.<sup>520</sup>

Im Film UNSICHTBARE GEGNER begegnen uns laufend Anspielungen der Rolle der Kunst als rettendem Anker. So lädt die Protagonistin Anna eine Dichterin zu sich ein, die ihr erzählt:

*Wenn ich...nicht zu schreiben begonnen hätte, hätt ich mich vielleicht eines Tages in ein Bügelbrett verwandelt.*

Bereits Arbeiten aus dem Jahr 1968 verweisen auf feministischen Hintergrund - in einem Text zum Feminismus prägt Export schließlich den Begriff *feministischer Aktionismus*.

#### **3.6.4. Frauen und Kunst**

Mitte der 60er Jahre begannen vor allem in den USA erstmals Frauen aktiv in Selbstversuchen und Experimenten in Bildern danach zu streben, die Diskriminierung ihres Geschlechts sichtbar zu machen und brachen hierbei Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Technologie auf.<sup>521</sup> Österreich hatte 1970 als eines von drei Ländern aller liberal-demokratischen Länder der spätkapitalistischen Welt neben Island und der Schweiz keine aktive Frauenbewegung. Von der Feminismus-Debatte kaum etwas publik, es gab „... keine Frauenbewegung in Wien, auch keine einzige Künstlerin, die sich mit feministischen Gedanken oder mit den neuen Medien, die ja ebenfalls zum künstlerischen Ausdruck gehörten beschäftigte.“<sup>522</sup> Export bricht aus dieser Isolation heraus: „Ich bezog meine ganze Information über feministische Bewegungen aus Magazinen und Büchern aus den USA. Dort war der Feminismus ja schon als Thema und

---

<sup>520</sup> Lamb-Faffelberger (1992), S. 119

<sup>521</sup> Vgl. Prammer (1995), S. 179

<sup>522</sup> vgl. Rouselle (1995), S. 120

Auseinandersetzung präsent, und durch Zeitschriften, aber auch persönliche Freundschaften und durch meine Korrespondenz habe ich mich informiert darüber.“<sup>523</sup>

Ein wesentliches Anliegen Exports ist weiter die Auseinandersetzung „...mit dem Bild der Frau im soziokulturellen Zusammenhang, in der Kunstgeschichte, in den Medien etc.“<sup>524</sup> 1972 schrieb Export in einem Manifest zur Ausstellung: *Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität* folgendes: DIE STELLUNG DER KUNST IN DER FRAUENBEWEGUNG IST DIE STELLUNG DER FRAU IN DER KUNSTBEWEGUNG. Diesem Gedanken liegt eine Zukunftsvision einer veränderten Gesellschaft inne, in der die Geschichte der Frau durch die Evolution der Kunst beeinflusst werden soll.<sup>525</sup> Exports Konzept der Avantgarde bietet also einen Raum zur Artikulation und ist Organ weiblicher Selbstbefreiung. „Die Thematisierung der weiblichen Erfahrung basiert auf einem sozialpolitisch gefaßten Begriff ihrer feministischen Kunst und der daraus resultierenden Sozialkritik“<sup>526</sup>, deren Anliegen der Bruch „...mit der Kunsttradition, in der die Frau nur als Wunschbild der männlichen Projektion existiert“<sup>527</sup> ist.

### 3.6.5. Filmanalyse

Das Wort *Hyksos* stammt aus dem Altägyptischen und bedeutet *Herrscher der Fremdländer*, Export dehnt den Begriff auf die Beraubung der Identität der Menschen aus. Ob diese Invasion real ist oder nicht, ist zunächst unklar.<sup>528</sup> Der Film bietet durchgehend Irritationen und Darstellungen, die der Identifizierung der Rezipienten mit der Problematik Annas zwar anstrebt, es soll jedoch keine Alternative geboten werden, da es nur um den Status Quo der Frau geht und nicht die Befriedigung der Zuseher mit einem klar definierten Ende.<sup>529</sup>

---

<sup>523</sup> Ebd. S.120 f.

<sup>524</sup> Ebd. S.121

<sup>525</sup> Vgl. Export (1979), S. 57

<sup>526</sup> Lamb-Faffelberger (1992), S. 120

<sup>527</sup> Ebd. S. 119

<sup>528</sup> Vgl. ebd. S. 127

<sup>529</sup> Vgl. Ebd.

In den fünfziger Jahren gab es einige kommerzielle Filmproduktionen, die die Invasion und die Übernahme der Erde zum Thema hatten. UNSICHTBARE GEGNER übernimmt diese Science Fiction und „...combines it with a basic monster/horror plot (where the monster tries to fight it way back to humanity only to discover that the so-called humans are even more monstrous because they do not recognize their own deformity) and gives it a feminist turn of the screw- the monster /hero is here a woman, Anna.“<sup>530</sup>. Vom Gedanken der Invasion besessen hinterfragt Anna ihr Umfeld. Der Zuseher weiß zunächst nicht, ob sie die Wahnsinnige ist, oder das System um sie herum, das tatsächlich durch die Hyksos eingenommen sein könnte. Export forciert beim Zuseher durch den verschobenen Blick einer Frau die Reflexion der Verlagerung. Anna bietet als Künstlerin im Film eine weitere bildliche Ebene. Dass Export auch Elemente des Horrors einfließen lässt, könnte man darauf zurückführen, dass „...in kaum einem anderen Filmgenre [...] die Grenzen der Geschlechterlogik derart zerrissen, ausgedehnt und gekreuzt“ werden.<sup>531</sup> Die Übertretung traditioneller Geschlechtercodes ist im Horrorfilm ein Häufiges. Untersuchungen zur klassischen Rollenverteilung schienen sich häufig zu bestätigen - „...in Form von einer quasi naturalen Koppelung von Weiblichkeit gleich Opfer und Männlichkeit gleich Aggressor/Killer...“<sup>532</sup> Andererseits kann der Horrorfilm auch „...als Container für vielfältige abweichende und variable Rollenfunktionen, als Archiv für die auch in der Theorieentwicklung zunehmend monströser werdenden Geschlechts- und Identitätskategorien“ erachtet werden.<sup>533</sup> In Folge entstehen auch Verunsicherungen in anderen identitätsstiftenden Grenzziehungen zwischen Leben und Tod, Menschlichem und Animalem oder Außerirdischem oder Unbekanntem.

Der Inhalt wird unterstützt durch eine Kombination aus langen Zooms und stark bearbeiteten Montagen: öffentliche mit privaten Räumen, schwarz und weiß, Fotografien und Video, Video und Film; ohrenbetäubende Geräusche mit unterbrochenen Kameraeinstellungen. Letztlich betätigt sich Export eines starken Symbolismus. Beispielsweise, wenn sie die Protagonistin darstellt, als würde sie sich

---

<sup>530</sup> Anker/ Arnold (1994), S. 41

<sup>531</sup> Köhne (2006), S. 43

<sup>532</sup> Ebd.

<sup>533</sup> Ebd.

selbst suchen, indem Anna ihren Körper wie eine Landkarte benutzt und ihren Körper mit kreuzähnlichen Markierungen kennzeichnet.

Die Filmwoche bezeichnete Exports Beitrag einer „...merkwürdigen Mischung aus Spielfilm, Psychodokument, Science-Fiction und Experimentalfilm“<sup>534</sup> als geglückt.

Exports experimentellen Arbeiten mit dem Medium Film, Fotografie und Video, ihre eigenwillige Bildsprache, die sie in Kombination dieser Medien erreicht, ihre assoziativen Bildmontagen, ihr unbeschränkter Wechsel zwischen den Bewußtseinsebenen (Traum und Wirklichkeit) etc. fließen in diesen ersten Spielfilm ebenso ein wie ihre inhaltliche Auseinandersetzung mit der Frauenproblematik, die sie auf verschiedenen Ebenen mit Hilfe des Videos, der Fotografie....entrollt.<sup>535</sup>

Diese Ebenen visualisiert Export (hauptsächlich im Rahmen des feministischen Diskurs): Annas psychische Probleme und deren Leid werden über Annas Körper direkt durch Verzerrungen ihrer Körperhaltungen dargestellt. Seelische Qualen wiederum werden durch der Protagonistin Fotografien festgehalten, was die Frau und ihre Wahrnehmung in ihrer Darstellungsweise der Kunst reflektiert. Dem Zuseher wird also die Möglichkeit der zweiten Perspektive gegeben. Anna nimmt zudem Posen ein, die denen der Ikonen der Kunstgeschichte gleichen, um diese dann zu fotografieren.

Mittels Aufnahmeüberschneidungen werden die Körperhaltungen der Frauen schließlich den Madonnenbildern überlagert. Diese „...unnatürlichen Verrenkungen, die die Frau ihrem Körper zumuten muß, vermögen deutlich die männliche Projektion der Idee der weiblichen Schönheit historisch darzustellen.“<sup>536</sup>



Abbildung 18: Die Ikonographie der Frau von heute (1977)

---

<sup>534</sup> Anonymus (1977)

<sup>535</sup> Prammer (1988), S. 112

<sup>536</sup> Lamb-Faffelberger (1992), S. 128

Auch UNSICHTBARE GEGNER verarbeitet Exports kontinuierliches Bestreben, den Körper der Frau als Material und Medium aus „...der Projektions- und Imaginationsmaschinerie männlicher Kunstproduktion...“<sup>537</sup> zu ziehen und durch die Auseinandersetzung der Künstlerin damit „...aus der Herrschaft des männlichen voyeuristischen Blicks...“<sup>538</sup> zurückzugewinnen. Ihr scheint gerade der Einsatz des Körpers der Frau als perfekte Wahl zur Verdeutlichung gesellschaftlicher Anforderungen, denen sich jedes Individuum zu stellen hat. „Die Existenz der repressiven und depravierenden Elemente der Gesellschaft soll sich im Kunstwerk herauskristallisieren und die Entfremdung des Individuums verdeutlichen, das auf dem Wege der Rezeption einen Erkennungsprozess durchschreiten soll.“<sup>539</sup> Dieser Prozess einer Bewusstwerdung steht immer in Korrespondenz zur weiblichen Kunstproduktion und der gesellschaftlichen Übertragung. Mittels innerer Montage vermochte Export Realität, Traumvorstellung und Surrealität in einer einzigen Einstellung zu projizieren, wodurch es ihr gelang, den Filmtext der Problematik Annas „...über sich hinauswachsen zu lassen und ihm eine historische Dimension zu geben.“<sup>540</sup>

Dadurch wird dem Zuseher die eigene Wahrnehmung bewusst gemacht; die Grenzverschiebung als Mythenzerstörendes Mittel fordert in ihrer Abstraktheit die Löschung alter Projektionen, wodurch Platz für Neues geschaffen wird. In Folge soll Identität gestiftet werden. Die Intention in Exports Kunst ist es, soziale Strukturen freizulegen und sichtbar zu machen. Über die

...Dokumentation des schmerzhaften Schicksals hinaus [...] sucht (sie) nach realistischen Lösungen für weibliche Selbstverwirklichung: der Schmerz, der ständig in der Gesellschaft und muss durch Kreativität überwunden werden. Wenn ich mich nicht verhalte, wie die Gesellschaft es verlangt ecke ich an. Wenn ich mich aber integriere, werde ich deformiert. Die Mehrzahl der Leute besitzt nicht den Mut, zu ihrem Schmerz zu stehen, verdrängt ihn, anstatt ihn zu objektivieren.<sup>541</sup>

Diese Aussage lässt sich auf den Film adaptieren: Anna, die aus Angst vor Beherrschung und Veränderung der Hyksos ihre Umwelt plötzlich mit anderen Augen wahrnimmt

---

<sup>537</sup> Prammer (1988), S. 9

<sup>538</sup> Ebd.

<sup>539</sup> Lamb-Faffelberger (1992), S. 120

<sup>540</sup> Ebd. S. 128

<sup>541</sup> Ebd. S. 120

nachdem ihr die Gefahr bewusst wird, entscheidet sich im Laufe des Films für den Rückzug aus der Gesellschaft und in die Isolation. Würde sie Teil der Gesellschaft bleiben, liefe sie Gefahr sich zu verändern. In diesem Punkt unterscheidet sich UNSICHTBARE GEGNER vom klassischen Science-Fiction-Film, in dem an der Klimax eine Konfrontation zwischen Helden und extraterrestrischen Wesen geschieht. Dies wäre wohl ein zu einfaches Lösungsangebot für EXPORT. Anna beleibt sich am Ende des Film mit Kleidung und decken, sie schafft sich eine „dicke Haut“ gegen die Invasoren und legt sich in ihr Bett. Sie ist als Frau dem Druck der Gesellschaft momentan nicht gewachsen. Dies zeigt sich auch in ihren Reflexionen: *Das Fleisch ist mein Kleid, aber das Fleisch ist zu wenig.*

Die Hilfe, die sie vor allem bei ihrem Lebensgefährten Peter sucht, stellt sich immer mehr als erfolglos dar. So gut sich Anna künstlerisch ausdrücken kann, so schwer fällt ihr die Artikulation:

*...ein Traum kann mich doch nicht so beeindrucken, dass ich den ganzen Tag darunter leide ...nein das ist kein Unsinn... in den Zeitungen steht es vielleicht zensuriert, chiffriert, versteckt...wie sie die Körper der Menschen besetzen weiß ich nicht, aber ich spüre deutlich die Wirkungen der Invasion.*

Als Peter Anna von einem Streit mit einem Polizisten berichtet, den er auf das *entstellte System, in dem wir leben* zurückführt, scheinen die Hyksos langsam auch von Peter Besitz zu ergreifen:

*P: ...Das sind ja Parasiten die Frauen*

*A: Du bist gemein. Du kannst nur alles in den Dreck ziehen*

*P: Ich brauch nichts in den Dreck zu ziehen, da steckt sowieso schon alles, besonders du. Wenn du schon so von mir denkst, wenn du solche Widerstände gegen mich hast, da kann ich ja gleich draußen bleiben. Ich will nicht zu dir kommen, quasi nach Hause, und dann die gleichen Widerstände vorfinden wie draußen. Da kann ich ja gleich mit einem Polizisten reden.*

*A: Aber du kannst mich doch nicht mit einem Polizisten gleichsetzen.*

*P: Das kann ich schon, wenn du sie verteidigst... Dein System braucht die Polizei.*

*A: Aber du bist doch der Oberpolizist. Ich kann in deiner Gegenwart nicht einmal mehr atmen.*

*P: Das brauchst du auch nicht, dein Atem stinkt sowieso. (00:33:52)*

Während Peter Annas Angst als Wahndee hinstellt und pathologisiert, kämpft Anna um ihre Existenz. Die Beziehungsebene wird im Film als Spiegel ihrer bzw. seiner Veränderung eingeführt. Auch auf bildlicher Ebene visualisiert sich Annas gesplante Psyche „...in Bildern der Verdoppelung, in Alpträumen, Halluzinationen und Begegnungen mit ihrem Abbild.“<sup>542</sup>



Abbildung 19: Anna fixiert mit Reißnägeln ihren Schatten an der Wand um ihre Identität zu halten



Abbildung 20: Anna hilft ihrem gefallen Selbst auf

Die anfängliche Isolation artikuliert Anna:

*Anna: Meine Fotos und Videoarbeiten erinnern mich manchmal an einen Professor, von dem ich gelesen habe, dass er nur vor einem Spiegel seine Vorlesungen halten konnte.*

*Freundin: Wusstest du eigentlich, dass Ferdinand von Saar<sup>543</sup> sich vor seinem Spiegel im hohen Alter umgebracht hat?*

---

<sup>542</sup> Prammer (1988), S. 115

<sup>543</sup> Ferdinand L. A. von Saar, 1833-1906, österreichischer Schriftsteller, Dramatiker und Lyriker, litt unter schweren Depressionen

*Anna: Nein. Hoffentlich macht das aus einem Monolog nicht meine Grabrede.*

Die schwindende Existenz der Protagonistin im Realen zeigt sich auch in der Szene, in der Anna ungeschminkt vor dem Spiegel steht, während sich ihr Spiegelbild schminkt sich hinter der Maske versteckt und die Rolle einnimmt. Dass sie ihr Rollenbild nicht ohne weiteres abstreifen kann, zeigt sich auch in der Szene wo Anna sich zu Bett legen will und sich auszieht, woraufhin der Pyjama unter der Kleidung zum Vorschein kommt. Eine weitere Aufnahme zeigt ihr Spiegelbild weinend, während sie schweigt- ihr *Ich* ist abgespalten. Der Spiegel als zentrales Moment kommt ohnehin häufig vor: auch auf der Straße sind Männer mit Schildern behängt, die keine Werbung zeigen, sondern das Spiegelbild reflektieren.



**Abbildung 21: Export hält der Gesellschaft den Spiegel vor**

In ihrer Kunst bemerkt Anna bald eine Änderung in der Motivauswahl und Inhalten verbindet eine Änderung ihrer selbst damit, andererseits, so erklärt sie es sich, könnte sie solche Fotos nicht machen, wenn ein Motiv nicht vorhanden wäre. So sind die Fotografien der Künstlerin Beweise der Veränderung ihrer Umwelt. Die Frage Wahrheit der Bilder stellt sich- Sind sie Beweise für die Existenz der Hyksos oder Beweise für die Subjektivität einer *objektiven* Maschine?<sup>544</sup>

Peter versucht nach *logischen, gesellschaftskritischen Argumenten*<sup>545</sup> Annas Wahrnehmung zu richten, in dieser Argumentation scheint er jedoch schon von den Hyksos besessen zu sein. In einem letzten Gespräch wird Annas Frage „nach der

---

<sup>544</sup> Vgl. Anker/ Arnold (1994), S. 42

<sup>545</sup> Vgl. Prammer (1988), S. 114

wirklichen Realität, oder realen Wirklichkeit...in abstrakten Analysen gesellschaftlicher Phänomene ertränkt.<sup>546</sup>

*A: Du sprichst so, als hätten dich die Hyksos bereits gekauft. Du sprichst so unmenschlich, als hätten die fremden Gestalten bereits deine Form angenommen.*

*P: Du glaubst doch nicht im Ernst, dass es so etwas gibt. Das ist doch Däniken-Aberglaube, CIA-Wahnsinn. Der eine glaubt, die Welt wird von außerirdischen Lebewesen beherrscht, die anderen glauben vom CIA, und du glaubst von den Hyksos. Das System aller Systeme, vom Politischen, wie das Familiäre, bis zum biologischen, die Superstrukturen unseres Systems, das sind die unsichtbaren Gegner, die Menschen verändern. Das sind die unsichtbaren Gegner. Sie Gesetzmäßigkeiten, nach denen die Menschen handeln.*

*A: Ja, aber das abstrakte System tritt uns doch in Gestalten, in Menschen gegenüber, die einen Willen haben, die selbst entscheiden können.*

*P: Das ist doch gerade dein Dilemma, dass du entdeckt hast, dass dem nicht so ist und dass du nicht begreifen willst, dass der Mensch nur ein Nebeneffekt ist von übergelagerten Systemen.*

Anna entzieht sich schließlich der Kommunikation und unterbindet den Kontakt zu Peter und ihrer Umgebung.

UNSICHTBARE GEGNER spielt eigentlich in Wien: „...der gesellschaftspolitische Hintergrund ist Österreich - dieses Land, das keine ‚Freiräume‘ für Andersartigkeit zulässt.“<sup>547</sup>

Gleich zu Beginn des Films erlaubt sich Export allerdings, Wien von seiner bisherigen Existenz zu entorten:

Scheint Wien 1964 im Kino hauptsächlich auf der Ringstraße und ihren Prachtbauten, dem Reisebüro und dem Caféhaus zu bestehen[...], so transformiert sich die Perspektive des Sightseeing binnen eines Jahrzehnts zum architektonischen Szenario unsichtbarer Bedrohung(unsichtbare Gegner)[...]. Die Landkarte der Orte beginnt sich der Verwertung zu entziehen und eine Topographie zu beschreiben.<sup>548</sup>

So artikuliert Exports schlechte Erfahrungen als Künstlerin mit Wien auch im Film:

Wiens Geschichte ist gekennzeichnet vom Vergessen und Verrat. In Bosheit und Brutalität sind Behörde und Bevölkerung ein einzig Volk von Brüdern. Das kulturelle Klima der 2. Republik hat dieses Kontinuum der Korruption durch seine Banalität noch verschärft. In die Banalität des Bösen braucht

---

<sup>546</sup> Ebd. S. 118

<sup>547</sup> Lamb-Faffelberger (1992), S. 126

<sup>548</sup> Büttner/ Dewald (1997), S. 305

der Wiener nicht zu schlüpfen. Sie ist nicht seine Unterhose, sie ist sein Gesicht. Am goldenen Wiener Herz. Wer in Wien kreativ ist, macht sich der Republik verdächtig.

Im Laufe des Films zeigt Export nicht nur streitende Wiener, sondern zoomt den Blick global. Der Zuseher bekommt Bilder der Welt zu sehen - Aufstände, Militärtraining und Kriegsbilder. Gleichzeitig werden immer wieder die Banalität des Alltags und die Fixierung auf belanglose Dinge behandelt. Kampf herrscht auf allen Ebenen.

### 3.6.6. Auswirkungen

Nach einer Zusammenarbeit mit Peter Weibel 1972/73 und mit einer kleinen Unterstützung des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht und Kunst aus dem Filmförderungsfond, begannen die Dreharbeiten mit großteils Eigenmitteln. Die österreichische Öffentlichkeit distanzierte sich von UNSICHTBARE GEGNER und der Künstlerin generell. „An eine Rezeption als künstlerisches Produkt einer Avantgardenkünstlerin, die aus ihrer Praxis und Erfahrung mit dem Experimentalfilm einen neuen Weg einschlug [...] (war) nicht zu denken.“<sup>549</sup> Der Versuch Exports, eine „...Verbindung des experimentellen künstlerischen Films mit dem kommerziellen Kino als Alternative zum Kunstghetto des Experimentalfilmer der fünfziger und sechziger Jahre [herzustellen], deren Produkte im Underground blieben, wurde kaum reflektiert.“<sup>550</sup>

Der österreichische Film, der ohnehin in Problemen steckte, hätte durch „...Unsichtbare Gegner [...] eine Diskussion über die grundsätzlichen Probleme des österreichischen Films entfachen können, wäre dieser nicht schon durch eine Medienhetze gegen die Künstlerin im Keime erstickt worden.“<sup>551</sup> Die österreichische Öffentlichkeit distanzierte sich vorerst von Unsichtbare Gegner, der Ruf skandalöser Kontroversen eilte Export jedoch voraus, was ihr das Interesse des Publikums sicherte.<sup>552</sup>

---

<sup>549</sup> Prammer (1988), S. 112

<sup>550</sup> Ebd.

<sup>551</sup> Ebd.

<sup>552</sup> Vgl. Lamb-Faffelberger (1992), S. 23

Da die „...allgemein ungewohnte, anti-traditionelle Ästhetik der Avantgarde[...] jedoch oft nur einem kleinen Kennerkreis verständlich...“ war, manifestiert sich das Dilemma der Avantgarde im „...Konflikt zwischen einem subversiven Kunst-Ausdruck der kulturellen und gesellschaftlichen Alternative und dem Verhältnis zum Publikum.“<sup>553</sup> Export versuchte dem entgegenzuwirken und minderte die Extremen der Avantgarde, womit die anti-narrative Filmstruktur mit UNSICHTBARE GEGNER Eingang in den Spielfilm fand und war ungewöhnlich und neu:

Die Mannigfaltigkeit der Bilder, gekoppelt mit Text und Ton, zwingt zu einer aktiven Teilnahme seitens der Zuschauer. Den Schritt aus dem elitären Kunstbereich der Avantgarde und die bewußte Hinwendung zum Kommerzfilm begründet die Regisseurin mit der Überzeugung von der Bildungsfähigkeit und Aufnahmebereitschaft des Publikums<sup>554</sup>

Reaktionen aus dem Ausland begriffen den Film auch als einen, der sämtliche Perspektiven der Frau enthält:

...Die Ästhetik des Films[...] (besteht) gerade darin, daß er die verschiedenen Ebenen ineinander verwebt[...]. Feministisch aber ist Valie Exports Film deshalb, weil er Frauen nicht instrumentell als Projektionsflächen für Mythen nimmt, sondern das unterdrückte Leid hervorzerzt und an ihm ex negativo den Gedanken der Befreiung und des Glücks evoziert, das noch kein Film feiern kann.<sup>555</sup>

Die die österreichische Presse schwieg größtenteils -die wenigen Zeitungen, die berichteten, verrissen ihr Werk.

Da der Film subventioniert war, war der Skandal vorprogrammiert und wurde zum Politikum. Als der Film von einer Jury für den österreichischen Staatspreis vorgeschlagen wurde, widersetzte sich Fred Sinowatz, damaliger Minister für Unterricht und Kunst, diesem Vorschlag und verzichtete in diesem Jahr, überhaupt einen Staatspreis zu vergeben.

„20. Oktober 1977: Staberl, Kolumnist der Kronen Zeitung, der österreichischen Variante der Bild-Zeitung, beginnt mit der Hetzkampagne gegen Valie Exports Film Unsichtbare Gegner. Unter dem Titel ‚wo man Scheisse subventioniert‘ zählt er genießerisch Details auf, auch solche, die im Film nicht vorkommen, die die sittliche Reinheit der Kronenzeitung-Leser schnöde anzutasten imstande sind. Er

---

<sup>553</sup> Ebd. S. 24

<sup>554</sup> Ebd. S. 125

<sup>555</sup> Koch (1977)

nennt die Tatsache, daß, dieser letztträngige Pofel vom österreichischen Bundesministerium mit nicht weniger als 1 100 000 Schilling subventioniert worden ist', ‚einen der frechsten Skandale, die es je auf der österreichischen Szene gegeben hat.‘ ÖVP-Zeitungen schließen sich der Kampagne an. [Ein Kronen- Zeitung-Filmkritiker nennt den Film ‚perverse Schund‘. Am 23.11.1977 gibt es eine von der Opposition vorgetragene parlamentarische Anfrage an den Minister: ‚Wie begründen sie die Vergabe von 1,1 Millionen Schilling an den gegenständlichen Film, dessen Inhalt öffentliche Institutionen moralisch disqualifiziert und einen Aufruf zur Anarchie gegen die bestehende Ordnung enthält?‘<sup>556</sup>

Dieser Ausschnitt weist auch gut die Schwierigkeiten österreichischer Filmproduktionen abseits des Kommerzkinos hin. Was den Zorn zunächst der Medien auf sich zog, war die Bildmontage von der Zubereitung eines Mahls, in dem Export Aufnahmeüberlagerungen vornahm. Dabei sieht es so aus, als würde sie einen Wellensittich, einen Käfer, eine Schildkröte, eine Maus und einen Fisch mit dem Messer zerschneiden. Dabei ging es weniger um fachgerechte Tötung des Fisches, die ja zu dessen Verzehr notwendig ist. Dass dieser Fisch plötzlich zu zappeln beginnt, ist noch akzeptabel, wer jedoch den Tod des „Haustieres der Masse“ andeutet, muss mit Empörung rechnen. Dabei ist unklar, ob das Publikum den Schnitt nicht begriff und eine echte Tötung annahm oder ob es generell der Tod war der in Form eines Wellensittichs die Menschen persönlich berührte. Dass solche Szenen zu Aufregung führen zeigt deutlich auf, wie kritisch der Einsatz verschiedener Materialien gedeutet werden konnte. Auch der kritische Einsatz von Medien bedeutete „...damals künstlerisch und ästhetisch genauso einen signifikanten Einschnitt in die bürgerliche Kunstrezeption und Kunstvorstellung... [, die auch] angegriffen und diffamiert wurden“.<sup>557</sup> Wenn Exports Bildmontage einen Wellensittich wie eine Birne zerschneidet, ist dies nicht zuletzt als eine Enthauptung, eine Kastration, eine Deformation der Frau zu sehen.

---

<sup>556</sup> Ernst (1979), S. 117

<sup>557</sup> Danièle Roussel:Der Wiener Aktionismus und seine Österreicher , Verlag Ritter Klagenfurt 1995, S.120

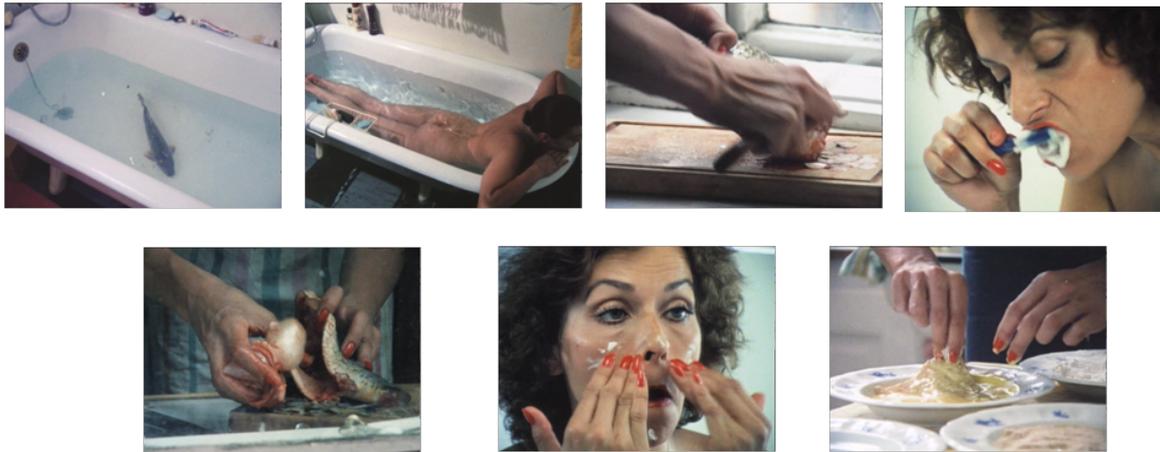


Abbildung 22: Der Fisch als Repräsentant der Frau

Dies zeigt sich im oben illustrierten kurzen Schnitt der Szenen der Export Anna einen Fisch zubereiten lässt und nebenher ständig Schnitte Annas einfügt, in denen sie sich für die Gesellschaft zurechtmacht. Dieser feministischen Ansatz kann als ein weiterer kritischer Indikator der Bewusstmachung gesehen werden. Der Wiener Aktionismus, als „radikalste Kunstbewegung, die es je in Österreich gegeben hat“<sup>558</sup>, hinterlässt so auch im österreichischen Film seine Spuren. Export muss sich aufgrund ihrer Aktionen und Werke zahlreichen strafrechtlichen Verfolgungen und gerichtlichen Verurteilungen stellen und avanciert erst in den 80er Jahren zum „Aushängeschild österreichischer Kunst.“<sup>559</sup>

### 3.6.7. Fiktiver Gehalt

Wie wir gesehen haben sind die Elemente des Fiktiven in der gesamten Kunst der Export zu verzeichnen. Dabei versucht sie, der vorherrschenden Mythologisierung der Frau durch ihre multimedialen Aktionen und Performances, *männliche* Bilder neu darzustellen bzw. zu verschieben und handelt somit ganz im Sinne der Avantgarde, die durch den Bruch mit dem Alten eine Neuperspektivierung erzwang. Im Prinzip kann man sagen, dass ihre Darstellungsformen derart utopisch erscheinen, weil sie mit klar

<sup>558</sup> So soll der Künstler Frohner Alfred den Wiener Aktionismus bezeichnet haben: Vgl. [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?action=showsingle&pr\\_id=915&pr\\_filter\\_monat=06&pr\\_filter\\_jahr=2009&pr\\_such\\_jahr=0&pr\\_such\\_begriff=neun](http://filmarchiv.at/show_content.php?action=showsingle&pr_id=915&pr_filter_monat=06&pr_filter_jahr=2009&pr_such_jahr=0&pr_such_begriff=neun)

<sup>559</sup> Vgl. Prammer (1988), S. 41

definierten Grenzen der Zeit bricht. Science Fiction fungiert hier also klar als Grenzüberschreitung - zur Bewusstwerdung der Frau und ihrer Rolle in Gesellschaft. Die Auseinandersetzung mit dem Selbstverlusts bzw. auch der Selbstfindung und die Verbundenheit zum eigenen Körper, der unser Sein definiert, soll nach Prammer der Versuch Exports sein, Frauen Raum zu geben, bzw. einen Ortswechsel zu vollziehen, weg vom Ort der Unterdrückung. Ballhausen erwähnte, Seeungeheuer wären für die Landkarte erträglicher als *der weiße Fleck* auf der Landkarte. Diese Leere wünscht sich auch Journalistin Marlies Gerhardt: Der weiße Fleck auf der feministischen Landkarte:

Vielleicht wäre es gut, könnten wir alle einmal vergessen, was wir über Männlichkeit und Weiblichkeit, Hexe und Vergewaltiger zu wissen glauben. [...] Im Zeichen dieser Bilderlosigkeit wäre der weiße Fleck kein Defizit mehr, [...] sondern ein Stück Zukunft, [...] die sich auf Leere gründet.<sup>560</sup>

Eine Ausradierung alter Mythen steht im surrealistischen Rahmen also auch hier im Vordergrund, denn durch die Leere soll ein neuer Raum für Mitteilung entstehen.

Das permanente Bestreben der Aufarbeitung weiblicher Geschichte und „...des zu Anfang an der Frauenbewegung eher vordergründigen politischen Anspruchs auf eine Ebene künstlerischer Produktion, die sie ihren Blick in die Zukunft richten lässt“<sup>561</sup>, stärkte der Künstlerin Selbstvertrauen. So bietet Export Überlegungen zu Befreiungsstrategien, „...die darin bestehen, das ambivalente Verhältnis des Körpers- einerseits Repräsentation des eigenen Ichs und andererseits Austragungsort gesellschaftlicher Instrumentalisierung- zu analysieren und freizulegen.“<sup>562</sup> Das „ewig natürliche Gesetz der Ungleichheit“ stellt Export als Besessenheit der Gesellschaft, als Science Fiction dar. Scheinbar hat sich die Gesellschaft selbst in Ebenen gebeamt, in der sie sich ihrer durchkonstruierten Welt nicht mehr bewusst scheint und die Fiktion als Wahrheit tief in ihr verankert ist. Das bedeutet also, dass Menschen so sehr mystifiziert sind, dass sie die Realität verloren haben. Sie sind -so könnte man sagen- von den Hyksos besetzt. Export bricht mit dieser Scheinwelt durch experimentelle Realitäten, die die Wahl des Genres der Science Fiction legitimiert. Dass im Zuge der Besitzergreifung der Hyksos, die man als Gesellschaft per se definieren kann, die Menschen Gefahr

---

<sup>560</sup> Gerhardt (1989), S. 30

<sup>561</sup> Prammer (1988), S. 120 f.

<sup>562</sup> Ebd. S. 121

laufen, durch ihr *besetztes* Verhalten, welches sich in sämtlichen Bereichen des Alltags äußert (Konsum, Systeme, Krieg usw.), sich selbst zu zerstören. Dem Gedanken der Zerstörung der Erde unterliegt also eine Motivation zur Destruktion vorherrschender Werte zum Wohle der Gesellschaft. Export vereinnahmt die destruktiv-aggressive Form des Aktionismus, schwächt diese ab um ein breites Zuschauerspektrum zu erschließen, würzt ihn mit multimedialen Einsätzen und Einblicken und schmeckt mit psychoanalytischen und geschlechterreflektierenden Löffeln des Surrealismus eine Zeit ab, in der der Koch definitiv eine Frau ist. Der Film ist also mehr als psychischer Science-Fiction-Film zu sehen. Der Film ist als Auseinandersetzung der Frau und der Geschlechter im Allgemeinen in ihrer Rolle als Teil der Gesellschaft zu sehen, als eine Reflexion derer Identitätsbegriffe darin und die historische Verarbeitung der Gesellschaft von Frauen als Ikonen. Ein Versuch des *Lesens der Kunst* und die gleichzeitige kritische Reflexion dieser sollen auch durch die Auseinandersetzung mit Zerrissenheit der Protagonistin, die ihr Leid in Kunst verarbeitet, gefördert werden. Zu guter Letzt wird Exports Bestreben im Film auch durch autobiographische Motivationen verständlich: Ihr „...sichtbare[r] Protest und die Enttabuisierung des Alltags, der Wirklichkeit“<sup>563</sup> führte „...fast immer zu größten Widerständen der Kunstöffentlichkeit“.<sup>564</sup>

Mittlerweile sind wir an einem Punkt der Emanzipation angelangt, an dem Punkte der Begegnung stattfinden: Männer führen den Haushalt, sie müssen gleichzeitig auch immer mehr Wert auf Pflege legen. Was sich vollzieht, ist eine perfekte Inszenierung der Gesellschaft.

---

<sup>563</sup> Ebd. S. 48

<sup>564</sup> Ebd. S. 121

## 4. Resümee und Ausblick

Im Gegensatz zu anderen Ländern ist in Österreichs kleiner Filmlandschaft jeder individueller Autor automatisch auch gleich repräsentativ.<sup>565</sup> Dabei in den Erscheinungsformen des Science-Fiction-Films in Österreich „...kaum einmal so etwas wie Genrefilm in einem engeren Sinne.“<sup>566</sup> Rebhandl sieht beispielsweise in Valie Exports Film UNSICHTBARE GEGNER eine „...allenfalls teilweise Übernahme von Genrelementen in einen reflexiven Kontext“. Dem muss man entgegensetzen, dass kaum ein Film einem einzigen Genre zuzuweisen ist. Zudem spielt gerade in vielen Science-Fiction-Filmen die *Ästhetik des Surrealen*<sup>567</sup> eine entscheidende Rolle, die als Katalysator fungiert,

...als inspirierendes und konspiratives Prinzip auch für (scheinbar) konventionell erzählte Filme. Dies führt zur Auflösung vertrauter Genres, zur Entstehung neuer Formen, zur Mischung der Genres und zur Hybridisierung. Dabei wird auch die traditionelle Opposition von surrealistischen und kommerziellen Filmen unterlaufen. Die Ästhetik des Surrealen inspiriert fast alle Filmgenres und führt zu immer neuen Gestaltungen.<sup>568</sup>

In Österreich entstanden und entstehen zwar verhältnismäßig wenige Science-Fiction-Filme. Die Filme der letzten Jahre basieren jedoch auf einem Konzept einer reflexiven Erzählung, das sich in verschiedensten Stilen präsentiert.<sup>569</sup> Angela Hans Scheirls, Dietmar Schipeks und Ursula Pürriers ROTE OHREN FETZEN DURCH ASCHE (1990) spielt im Jahre 2700 in einer von Zerstörung und Verwüstung geprägten Stadt Asche, die reinen Herzen eine geringste Überlebenschance einräumen. Gesetzlosigkeit, Kämpfe, Triebbefriedigung prägen das Bild in einer absoluten Selbstverständlichkeit. Micheal Schottenbergs AVERILLS ANKOMMEN(1992) macht den urbanen Ort als Raum des Phantastischen erfahrbar. Florian Flickers HALBE WELT(1993), der mittlerweile ein

---

<sup>565</sup> Rebhandl (1996), S. 26

<sup>566</sup> Ebd. S. 27

<sup>567</sup> Vgl. Fussnote 476

<sup>568</sup> Lommel (2008), S. 9

<sup>569</sup> Ballhausen (2007), S. 17

Klassiker des österreichischen Genres darstellt, setzt sich mit einer Welt auseinander, in der die Sonnenstrahlung zur Gefahr des Menschen wird und dieser deshalb nur mehr in der Nacht sein Leben fortsetzen kann- tagsüber wird geschlafen- die Welt verkehrt sich also. Nichts desto trotz übt das Licht der Sonne Anziehungskraft aus- diejenigen die sie genießen, gelangen gewissermaßen in die Sucht der Freiheit und in Folge in den Tod. Gedealt wird nicht mehr mit Drogen, sondern mit Erinnerungen an die helle, heile Welt – mit Bildern von Blumen, Bergen und glücklichen Familien der alten Zeit. Valentin Hitz siedelt RAT RACE(1998) in einer nahen Zukunft an, in der das Wirtschaftssystem zusammengebrochen ist und ein reger Organtauschhandel besteht. Michael Hanekes WOLFZEIT(2003) spielt in der Postapokalypse. Dabei ist nicht von Bedeutung, wie die Apokalypse zustande kam. Er überlässt die „Übriggebliebenen“ sich selbst und wirft soziale Ordnungen durcheinander und wirft Fragen der Moral auf Hanekes charakteristische Art und Weise auf. Marco Kalantaris AINOA(2006) lässt ein Roboter mädchen Ainoa im Jahre 2078 in die Vergangenheit reisen um den „großen Atomkrieg“ zu verhindern und wird dabei mehr und mehr zu einem menschenähnlichen Wesen. Christian Froschs WEISSE LILIEN(2008) spielt mit verschmelzenden Identitäten und verbindet Traum, Realität und Gewalt zu einer Paranoia.

All diese Filme stellen bloß einen Auszug eines noch zu erforschenden österreichischen Science-Fiction-Films dar. Im Gegensatz zu großen Hollywood-Produktionen widmet sich die österreichische Filmwelt dem Spiel mit Vergänglichkeit auf eine reflexive Art. Um Charakteristika des österreichischen Science-Fiction-Films auszumachen, muss bedacht werden, dass es zwar eine Traditionslinie gibt in der Science-Fiction-Filme entstehen, diese jedoch einem Bewusstsein von Genrekonventionen zugrundeliegen, mit der sich Künstler auseinandersetzen. Diese formieren sich in einer Entwicklung des gesamten Genres und sind von synchronen und diachronen Wechselwirkungen der Künste und Ereignisse bestimmt, die sich mit jeweiligen Gesellschaften auseinandersetzen oder eine Reaktion auf sie bilden.

Dabei hat die Vielzahl der Definitionen des Science-Fiction-Filmes, wie die die Analysen der Diplomarbeit aufzeigen, allesamt eine Berechtigung gefunden. Auffallend ist, dass sich alle Filme in mehreren Genres bewegen. Der Anteil der Science Fiction ist jedoch immer jener, dem eine Bedeutung im Film zukommt, da er niemals einfach nur besteht,

sondern immer spezifische Intentionen hat. Durch sein Vorkommen machte sich der Film stets eine Maximierung an Projektions- und Transportfläche zugute. Die Gegenwart der Vergangenheit spiegelte sich somit in allen Zukunftsfilmen – wobei der Faktor der Korrelationen entscheidend ist, denn zum einen übten gesellschaftspolitische Ereignisse auf unterschiedliche Art und Weise Einfluss auf mehrere Filme aus. Zum anderen spielten auch die Wechselwirkungen der Künste eine wesentliche Rolle. Denn von einer dokumentarischen Darstellungsweise des Films ausgehend entwickelte sich aufgrund der Einflüsse der Romantik im deutschsprachigen Raum (mit all ihren Märchen, Mythen und Sagen) bald visionäre Bilder, die sich endgültig von Raum und Zeit zu lösen vermochten. Das Kino der Attraktionen beinhaltete schnell aktuelle Themen der Zeit und bot der Bevölkerung in einer überzeichneten, von Schatten und Linien geprägten Darstellungsweise eine Fluchtmöglichkeit vor dem Alltag. Der Expressionismus, der sich schon vor dem Krieg entwickelte und gegen die Gesellschaft revoltierte, fand nun gezielt Eingang in den Film. Helden wurden zu Opfern und diese vermochten all ihre innere Wehmut und ihre Pein mit dem gesamten Körper zu offenbaren. Schließlich verkörperten die Darsteller auch Mächte höherer Instanz die auf einzelne Personen kompensiert wurden. ORLACS HÄNDE spiegelte in seiner (Nicht-)Existenz all die Opfer des Ersten Weltkrieges, die ihrer Identität beraubt wurden. Durch den Krieg der Entwicklungen und Erschließungen ergriff der Weltkrieg unmittelbar alle Schichten der Gesellschaft. Soldaten wurden auf dem Feld mit stetig neuer Technik wie Panzern konfrontiert. Diese Neuerungen traumatisierten zum einen ermöglichten erstmals ein koordiniertes Massensterben. Die wenigen die vom Krieg zurückkehrten hatten Gliedmaßen verloren oder litten unter Hysterie, welche Krankheit bisher der Frau zugeschrieben wurde und eine zusätzliche Kastration für die gezeichneten Soldaten bedeutete. Diese Kriegsgeschehen verarbeitete ORLACS HÄNDE dadurch, dass Orlac in einem traumatisierenden Zugunfall seine Hände verliert, neue fremde tote Hände transplantiert erhält und dadurch in eine innere Zerrissenheit gerät, die sich bis zur *Vergeisterung* seiner selbst steigert. Sein Trauma hat auch unmittelbare Auswirkungen auf sein Umfeld, er verliert die Arbeit und hat Geldnöte, und seine Frau wagt er nicht mehr zu berühren. Durch den Zugunfall zu Beginn, der in seinem plötzlichen Geschehen und seiner Brutalität sehr repräsentativ für den vergangenen Krieg war, vermochte der

Film immer wieder die Vergangenheit einfließen zu lassen und im erweiterten Raum eine Geschichte zu erzählen, die im Guten endet.

Als die Donaumonarchie zerbrach und Österreich in Folge nur mehr als Torso bestand, dem niemand so recht Überlebenschancen zugestehen wollte, stand gerade Wien vor Problemen der Überbevölkerung, da es zu einer der größten Städte der Welt avancierte. Flüchtlingsströme vor allem aus dem Osten, in dem hauptsächlich Juden lebten, kamen im Zuge des Krieges nach Wien und waren als Boten der Niederlage nicht erwünscht. Da die Politik der Bevölkerung Aufklärungen zu den Gründen der Flucht verschwieg, fand der Antisemitismus, der sich ohnehin mit der Moderne neu manifestierte, einen weiteren Weg zu gedeihen. Gerade die Stadt Wien wurde zu einem Zentrum des neuen Antisemitismus. Denn mit der Inflation und der akuten Wohnungsnot die herrschte, setzte die Politik in strategischen Zügen alles daran, die Bevölkerung von der Überflüssigkeit des Volkes zu überzeugen und die jüdische Bevölkerung auszuweisen, was auch geschehen wäre, hätte der Völkerbund nicht die Kontrollinstanz dargestellt. In dieser Zeit entstand der Roman *Die Stadt ohne Juden* von Hugo Bettauer, einem aufmerksamen Schriftsteller und Journalisten, der schon des Öfteren mit gesellschaftskritischen oder nonkonformen Berichten die Wut des Bürgertums und der Politik auf sich zu ziehen wusste, was er letztlich mit dem Tod bezahlte. Die Verfilmung des Romans wurde in ihrer Tendenz als *Social Fiction* jedoch verstärkt. STADT OHNE JUDEN wurde Veränderungen unterzogen um die brisante Thematik des Antisemitismus abzuschwächen. Zwar blieben die Charaktere weiterhin realen Politikern und Künstlern nachempfunden, der wahre Inhalt des Films *löste sich* jedoch mit Erwachen des antisemitischen Rat Bernart schließlich *in Luft auf* und Juden als notwendiges Übel zur Erhaltung der Wirtschaft darstellt.

Die Wohnungsproblematik Wiens, die schon vor dem Ersten Weltkrieg durch Reformen des Bürgermeisters Karl Luegers verbessert wurden, der seine Beliebtheit allerdings auch einer Nutzung des Antisemitismus verdankte, wurden nach dem Krieg von den Sozialdemokraten bedenkenlos und dankbar übernommen und zur Basis einer Politik erhoben, die sich als weniger revolutionär herausstellte als von den Anhängern erwartet. Zwar setzte sie entscheidende Verbesserungen zur Lage des Arbeiters durch, sie konnte sich jedoch niemals von ihrem Feindbild dem Kapitalismus lösen. Als sich

Wien als einzig beständige Basis der Sozialdemokraten herauskristallisierte, machten sie diese inmitten eines Staats zu Bastion der Roten, der *Insel des Sozialismus*. In einer Fest- und Feiernkultur suchten sie schließlich nach Mitteln, die hauptsächlich in Wien lebenden Anhänger emotional und kollektiv zu binden und entwickelten eine Reihe von Verhaltensweisen, Symbolen und Organisationsstrukturen. Gerade in Zeiten der Krise wurde dies immer bedeutender und der Handlungsspielraum der SDAPÖ immer begrenzter. Dieser begrenzte Handlungsraum äußerte sich im anlässlich der Wiener Landtagswahlen produzierten Film *DIE VOM 17ER HAUS*. Die Utopie des Sozialismus sollte mit Bildern der Vergangenheit, die zwar großen Widerstand zeigten, aber auch die Erfolge der Kommunalpolitik, den Zusammenhalt und die Hoffnung in Zeiten der Krise beschwören und mit der Dehnung von Raum und Zeit einen Anspruch auf Geduld erheben, der sich 2032 bezahlt machen sollte. Vom sicheren Kissen der Zukunft aus konnte man die Problematik zudem verständlicher transportieren, denn in der Zukunft war selbstverständlich, dass der Sozialismus zwangsläufig ein Konstrukt des Erfolges sein muss. Der Beginn des Filmes mit einem Blick in die Wolken führte gleich zu Beginn der Szenen eine Ausdehnung des Himmels auf das moderne, sichere, gesunde, international kooperierende Wien, von dem aus die furchtbare Vergangenheit reflektiert werden konnte. Die Definitionen des Science-Fiction-Filmes finden hier schon folgende Zustimmung: Die Mittel der Grenzüberschreitung dienen im Sinne Wuckels der Selbsterkenntnis: Das Publikum erkennt sich in Orlac wieder; *DIE STADT OHNE JUDEN* hält der Bevölkerung den Spiegel der Gegenwart unmittelbar bevor; und *DIE VOM 17ER HAUS* versucht im Zuseher eine Selbsterkenntnis hervorzurufen, deren Gemeinschaftsgefühl des Sozialismus durch Probleme der Gegenwart verschüttet worden sein mögen und in Vergessenheit geraten.

Während *ORLACS HÄNDE* Raum zur Verarbeitung der Schrecken des Ersten Weltkrieges beanspruchte, suchte die Stadt ohne Juden nach einer Dehnung des Raumes zur Ausübung einer Gesellschaftskritik. *DIE vom 17er Haus* schließlich benötigte die Utopie um die gegenwärtige Situation der Bürger erträglich zu gestalten und benötigte dafür nicht nur Raum sondern auch Zeit.

Seit dem Zerfall als Donaumonarchie schien sich Österreich niemals wieder einer Identität bewusst zu werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem der Antisemitismus

seinen Höhepunkt fand und die Rolle Österreichs an der Mittäterschaft des Nationalsozialismus reflektiert werden sollte, schien sich das Land stets auf die Moskauer Deklaration zu beziehen, die Österreich als erstem Opfer der Hitlerpolitik eine gewisse Rolle zugestand. Dass in der Moskauer Deklaration auch die Mitschuld am Nationalsozialismus eingeräumt wurde, verdrängte das Land und schien sich von da an in seinem Opfermythos sicher. Es waren hauptsächlich Filme des Kitsches, die die Leinwände überfluteten. Der gemütliche Österreicher war Sinnbild und Beweis für eine Unmöglichkeit zur Täterschaft.

In der Hoffnung, die verlorene Identität wieder wachzurufen, das Ausland von der Liebeshwürdigkeit des Österreichers zu überzeugen und schließlich auch auf eine dem Österreicher geziemte Art den Besatzungsmächten mitzuteilen, dem Staat wieder sich selbst zu überlassen, setzte die Bundesregierung in offiziellstem Rahmen dazu an, den Österreich-Film zu verwirklichen. Im Zukunftsfilm driftet die Handlung jedoch immer wieder in die herbeigesehnte Vergangenheit der Monarchie ab. Dies scheint eine bedeutsame Eigenschaft des österreichischen Spielfilms zu sein. So ist auch die offizielle Darbietung eine „...unverändert reproduzierte, scheinbar unberührt von Krieg und Vernichtung, von Nationalsozialismus und Zerschlagung desselben...“<sup>570</sup> Dass der Film in der Zukunft spielt räumt ihm Platz ein, den Nationalsozialismus als weit zurückliegendes Ereignis in der Vergangenheit verschwinden zu lassen. Die einzig wahre Bedrohung Österreich erscheint als fremde Macht in UFO-ähnlichen Flugkörpern am Himmel: die Globalunion.

Eine offizielle Darstellung der Geschichte blendet hier den Grund der Besatzung Österreichs aus. 1.APRIL 2000 dehnt die Naturgesetze zur Durchsetzung staatlicher Wünsche. Zuvor sieht sich das Land jedoch einer Prüfung unterzogen, es wird zum Opfer.

Während Österreich den Film immer mehr zum Trivialen verkümmern lässt, beginnen sich junge Künstler gegen sämtliche Regungslosigkeit der Gegenwart aufzulehnen. Von Künsten der Vergangenheit, allen voran dem Surrealismus inspiriert, geht sie daran, zum einen alte Konstrukte des Bürgertums zu stürzen und sich andererseits in Tiefen der

---

<sup>570</sup> Beckermann (1996), S. 9

Psyche vorzubewegen, die man in der Gesellschaft vom Kommerz verkommen hatte lassen. An der Avantgarde orientiert und sich ihrer Mittel der Provokation bedienend, gehen sie schließlich auch an die Zerstückelung des Filmmaterials, welches bis dahin ein stark verzerrter Spiegel der Wahrheit gewesen war. Die Künstler begannen nun, den Film zu zerlegen und ihm ein Eigenleben zuzuschreiben. Sinn dahinter war, die Realität in einer Radikalität zu präsentieren, sodass durch Grenzüberschreitungen dem Film seine Physe zugesprochen und der Gesellschaft, die nun zum Denken animiert wurde, eine Aktivität abgefordert wurde. Hier tritt der Schein der Science Fiction insofern zutage, als dass der Umgang mit dem Material durch seine abstrakte Darstellung zur unwirklichsten aller Künste wurde.

Zusätzlich wirkten die Ereignisse des Kalten Kriegs, des Wettrüstens der USA und der Sowjetunion und der daraus resultierende Kampf um den Weltraum in SONNE HALT! in die Physe des Films ein und liefern eine redundante Postapokalypse. Ausgehend von Konrad Bayers Reflexionen zum unzuverlässigen und nichtigen Wertbegriff ist auch die Masse angesichts einer Katastrophe wie der Atombombe von solchem Ausmaß betroffen, dass die überhebliche Maximierung des Wertes der Einzelperson in der Masse nichtig wird. Hierbei ist zu bedenken, dass es durchaus üblich war, die verheerende Wirkung radioaktiver Strahlung auf irrealer Weise in Szene zu setzen. Interessanterweise wurde in diesen Filmen kein einziges Mal die Atombombe oder ihre Folgen gezeigt.<sup>571</sup>

Der Film besinnt sich weder aus Gründen der Flucht oder Dystopie auf den Science-Fiction-Gehalt, sondern aus unkonventionellen Mitteln der Reflexion. Dabei fordert der Film gleichzeitig Vorstellungen schlimmster Alpträume und kühnster Wünsche ein. Der Surrealismus, der von Freuds Theorien der Psychoanalyse stark beeinflusst wurde, ist fester Bestandteil des Films und verdeutlicht Besessenheiten zur Untertanmachung der Erde, der Sonne und des Mondes.

Der abstrakte Film reicht in UNSICHTBARE GEGNER dem Spielfilm die Hand, als eine Frau die Notwendigkeit zum Handeln erkennt. Export nutzt das Genre, um den Zuseher in ein Verwirrspiel der Projektionen einzubinden, in der er schließlich eine neue Perspektive

---

<sup>571</sup> Mehlem (1996), S. 66

erhalten soll. Eine Besetzung der Hyksos dient der Wahrnehmung der Gesellschaft als unreflektierte Konsumenten.

## 5. Literaturverzeichnis

### 5.1. Bibliographie

Anonymus: Das Kino-Journal Nr. 731/ 1924

Anonymus: Filmkunst Nr. 93, 1981

Anonymus: Die Filmwelt, Jg. 1924, Nr. 13-14

Anonymus: Die Filmwelt, Jg 1924 12-13 S.6-8

Anonymus: Filmwoche, Berlin, 15.7.1977

Anonymus: Kaiserliche Verordnung vom 11. August 1914, RGBL. 1914, Nr. 213

Anker Steve/ Arnold Martin: Austrian avant-garde cinema. 1955 - 1993 ; a film series.  
Wien, 1994

Amann Klaus / Armin a. Wallas [Hrsg.]: Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Literatur in der Geschichte: Band 30., Wien/Köln/Weimar, 1994

Aster, van Christian: Horror-Lexikon. Von Addams Family bis Zombie World. Berlin, 2002

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien/Leipzig, 1924

Balázs, Béla: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931, Bd. 2. Berlin, 1984

Ballhausen, Thomas/ Krenn, Günter: Die unheimliche Leinwand. Zwei österreichische Beispiele für filmischen Expressionismus. In: Mediemimpulse, Nr. 57, 2006a, S.35-39

Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter / Marinelli, Lydia [Hrsg.]: Psyche im Kino. 2006b

Ballhausen, Thomas: Prater Filmfestival. Zeit. Machine. Kino. Filmarchiv Nr.45, Juli 2007, Wien, 2007, S. 13-19

Bauer, Otto: Austromarxismus. In: Pfabigan Alfred [Hrsg.]: Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus, Wien, 1989, S. 14-17

Beckermann, Ruth/ Blümlinger, Christa: Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien, 1996

Bendix, Regina: Der Kongress tanzt. Assoziationen zu einem Aprilscherz. In: Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000, S. 299-310

Bettauer, Hugo: Der Kampf um Wien, Salzburg, 1980

- Bettauer, Hugo: Bettauer über seinen Roman. In : Die Börse, Wien 3.Jg., Nr 28, 13.Juli 1922, S.16
- Bickenbach, Matthias/ Klappert, Annina / Pompe, Hedwig ([Hrsg.]: Manus Loquens. Medium der Geste - Gesten der Medien.,1.Aufl., Bd. 7. Köln, 2003
- Bono, Francesco [Hrsg.]: Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte. Wien, 1999
- Brook-Shepherd, Gordon: Österreich. Eine tausendjährige Geschichte. Aus dem Englischen von Edith Haßlacher, Wien, 1998
- Breicha, Otto/ Urbach Reinhard [Hrsg.]: Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968. Salzburg/Wien, 1982
- Bruckmüller, Ernst [Hrsg.]: Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?, Wien, 2006
- Budischowsky, Jens: Politische Strömungen im Judentum der Ersten Republik. In: Geser, Guntram/ Loacker, Armin: Die Stadt ohne Juden, Wien, 2000, S. 347-384
- Büttner Elisabeth/ Dewald, Christian: Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg/ Wien, 1997
- Büttner, Elisabeth/ Dewald, Christian: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945, Salzburg/ Wien, 2002
- Burgdorff, Stephan/ Andresen, Karen [Hrsg.]: Der erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts. 2.Aufl., München, 2004
- Caneppele, Paolo/ Krenn, Günter: „Pfiffige Kinojuden“: Antisemitismus im Spiegel er kinematografischen Berichterstattung. In Geser, Guntram/ Loacker, Armin [Hrsg.]: Die Stadt ohne Juden, Wien, 2000. S. 385-414
- Canetti, Elias: Masse und Macht. 30.Aufl., Frankfurt am Main, 2006
- Chiari, Bernhard/ Roog, Matthias/ Schmidt, Wolfgang [Hrsg.]: Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Bd. 59, München, 2003
- Chini, Daniela: Bedeutung und Funktion der expressionistischen Strömung für Theater und Film. Ein dialektischer Diskurs über Analogien, Synergien und Divergenzen, Universität Wien, 2000
- Dollinger, Bernd: Die Pädagogik der sozialen Frage. (Sozial-)Pädagogische Theorie vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der Weimarer Republik, Wiebaden, 2006
- Duppler, Jörg [Hrsg.]: Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung. Band 53: Beiträge zur Militärgeschichte, München, 1999
- Dahlke, Günther/Karl Günther [Hrsg.]:Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933, Henschel Verlag,Berlin. 1988

Denk, Wolfgang [Hrsg.]: Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945. 1. Aufl., Krems, 2003

Denk, Wolfgang: Das große Aufatmen. Der Art Club – seine Künstler, seine Folgen. In: Denk, Wolfgang [Hrsg.]: Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945. 1. Aufl., Krems, 2003, S. 8-14

Denscher, Barbara: Kunst & Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert. Wien. 1999

Dewald, Christian[Hrsg.]: Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik. Wien, 2007

Dewald, Christian: Filmhimmel.Bd.1. Wien. 2006

Dietze, Gabriele [Hrsg.]: Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. 3. Aufl., Frankfurt am Main, 1979

Duppler, Jörg(Hrsg): Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung. Bd. 53. München, 1999

Eykman, Cristoph: Denk-und Stilformen des Expressionismus. München. 1974

Ernst, Gustav : Österreicherinnen und Österreicher, haut eure Dichter in die Goschen! In: Ernst, Gustav/ Wagenbach, Klaus [Hrsg.]: Literatur in Österreich. Rot ich weiß Rot. Berlin, 1979

Ernst, Gustav/ Wagenbach, Klaus [Hrsg.]: Literatur in Österreich. Rot ich weiß Rot. Berlin. 1979

Export, Valie: Feministischer Aktionismus. In: Zur Definition eines neuen Kunstbegriffes. Galerie Krinzinger, Innsbruck 1979

Fabris, Hans H.: Die Bilderwelt des „Neuen Österreich“. Medienkultur nach 1945. In: Fabris, Hans H./ Luger, Kurt [Hrsg.]: Medienkultur in Österreich. 1988, Wien/ Köln/ Graz, S. 13-45

Fawcett, L´Estrange: Die Welt des Films. Zürich/Wien/Leipzig. 1928

Frankfurter, Bernhard [Hrsg.]: Carl Mayer: Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel. Wien, 1997.

Frei, Bruno, Jüdisches Elend in Wien. Bilder und Daten, Wien/Berlin 1920, S.68

Frei, Bruno: Der Abend, 6 Uhr-Blatt, Wien, 20.11.1952

Fremuth-Kronreif, Barbara: Der ‚Österreich-Film‘. Die Realisierung einer Idee. In: Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000, S. 11-72,

Freud, Sigmund: Gesammelte Schriften: Die Traumdeutung, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien, 1925

Fritz, Walter: Kino in Österreich 1945- 1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde. Wien. 1984

Fuchs, Mirjam (o. J.): Avantgardefilm / Experimentalfilm / Undergroundfilm. ZHdK / Franz Reichle / LM Film: [www.franzreichle.ch/images/3pdfs\\_kurs/tx-avantgardefilm.pdf](http://www.franzreichle.ch/images/3pdfs_kurs/tx-avantgardefilm.pdf) (6.8.09)

Fuchs, Patrick: Krise und Idylle. Politische Kulturforschung und österreichischer Film. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien. 2007

Gaddis, John Lewis: Der Kalte Krieg. Eine neue Geschichte. München, 2007

Gekle, Hanna: Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären. Frankfurt am Main, 1996

Gerhardt, Marlies: Der weiße Fleck auf der feministischen Landkarte. In: Dietze, Gabriele [Hrsg.]: Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. 3. Aufl., Frankfurt am Main, 1979, S.22-30

Geser, Guntram/ Locker, Armin [Hrsg.]: Die Stadt ohne Juden. Wien, 2000

Geser, Guntram: Hugo Bettauer. Journalist, Unterhaltungsliterat und „Film-Autor“. In: Geser, Guntram/ Locker, Armin: Stadt ohne Juden. S. 37 – 54

Geser, Guntram: Zur filmischen Adaptierung des Romans. In: Geser, Guntram/ Locker, Armin: Stadt ohne Juden. S. 61 - 82

Gold, Hugo [Hrsg.]: Geschichte der Juden in der Bukovina, Bd.1, Tel Aviv, 1958

Greisenegger, Wolfgang [Hrsg.]: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Wien/Köln/Weimar, 2003

Grisold, Andrea: „Die Sonne scheint für alle gleich ...“ Notizen zu meinem Lieblingsfilm. Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Locker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000, S. 311-326

Hahn, Ronald M: Lexikon des Science Fiction Films. München, 1987

Hall, Murray G.: Ein Abend Für Hugo Bettauer: 5.7.2002:  
<http://www.murrayhall.com/index.php?/content/bettauer.php> (3.7.09)

Hall, Murray: Hugo Bettauer. In: Bono, Francesco [Hrsg.]: Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte. Wien, 1999, S. 149 - 168

Halle, Randall: After the avant-garde. Contemporary German and Austrian experimental film. Rochester, New York [u.a.]. 2008

Hallenberger, Gerd: Macht und Herrschaft in den Welten der Science Fiction. Die politische Seite der SF: Eine inhaltsanalytische Bestandsaufnahme, Bd. 3 von: Studien zur phantastischen Literatur, Meitingen. 1986

Hamann, Brigitte: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. 3.Aufl., München, 1996

Hanisch, Ernst: Kontinuitäten und Brüche: Die innere Geschichte. In: Dachs, Herbert/ Gerlich, Peter/ Tálos, Emmerich [u.a.] [Hrsg.]: Handbuch des politischen Systems., 2. Aufl., Wien, 1992, S. 11-19

Hautmann, Hans/ Hautmann, Rudolf: Die Gemeindebauten des Roten Wien 1919 – 1914. Wien, 1980

Henisch Klaus [Hrsg.]: Der utopische Staat. 101. Aufl., Reinbek bei Hamburg, 1991

Heiss, Gernot: Österreich am 1. April 2000 - das Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftstraum von 1952. In: Bruckmüller, Ernst [Hrsg.]: Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn? Wien, 2006, S. 102 – 124

Hochholdinger-Reiterer, Beate: Politik getarnt als Aprilscherz. Zur Rezeption des Österreich-Films 1. APRIL 200. In: Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000, S. 73-112

Hochholdinger-Reiterer Beate: Scherz, Sexismus, Sciencefiction. 1. April 2000-ein Staat inszeniert Geschichte.. In: Greisenegger, Wolfgang [Hrsg.]: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Wien/Köln/Weimar, 2003, S.179-192

Helmreich, Dagmar: Film- und Kinopolitik der sozialdemokratischen Bewegung in Österreich in der 1. Republik. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien. 1992

Höfig, Willi: Der deutsche Heimatfilm. 1947 - 1960. Stuttgart, 1973

Höhne, Miriam: Die unabhängige Spielfilmproduktion in Österreich von 1934 bis 1937. Eine Alternative zur totalen Selbstaufgabe der heimischen Filmproduktion in den Jahren vor dem Anschluss. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien. 2004

Hofmann, Wilhelm: Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden, 1998

Hoffmann-Holler, Beatrix: „Ostjuden hinaus! Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien 1914 - 1924. In : Die Geser, Guntram/ Loacker, Armin [Hrsg.]: Die Stadt ohne Juden. Wien, 2000 S. 305 - 346

Holba, Herbert/ Knorr, Günter/ Spiegel, Peter [Hrsg.]: Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart, 1984

Horwath, Alexander/ Ponger, Lisl/ Schlemmer, Gottfried [Hrsg.]: Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute. Wien, 1995

Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung: Arbeiterkultur in Österreich 1918 – 1945. Wien, 1981

Isaacs, Jeremy/ Downing, Taylor: Der Kalte Krieg. Eine illustrierte Geschichte 1945-1991. München, 1999

Jagschitz, Gerhard: 75 Jahre Film - Österreichs politische Entwicklung 1895-1970. In: Filmkunst Nr. 56, Wien (1970) S. 16

Jörg, Holger: Die märchen- und sagenhafte Leinwand. Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im ‚klassischen‘ deutschen Stummfilm 1910 – 1930, Sinzheim. 1994

Jung, Uli/ Schatzberg, Walter: Robert Wiene. Der Caligari- Regisseur. S. 116, Berlin 2000

Jung, Wolfgang: Wettkampf im All. Sputnik gegen Apollo: Kalter Krieg um den Mond. In: Hamburger Abendblatt: 15.7.2009

<http://www.abendblatt.de/vermishtes/mondlandung/article1097318/Sputnik-gegen-Apollo-Kalter-Krieg-um-den-Mond.html> (3.6.09)

Kaap, van der Albert: Entartete Kunst. 2009:

[histoforum.digischool.nl/entartetekunst/teksten.htm](http://histoforum.digischool.nl/entartetekunst/teksten.htm) (6.8.09)

Karner, Stefan/Schöpfer, Gerald: Als Mitteleuropa zerbrach. Zu den Folgen des Umbruchs in Österreich und Jugoslawien nach dem ersten Weltkrieg. Bd. 1, Graz, 1990

Karner, Stefan: Problemfelder des wirtschaftlichen Aufbaus in Österreich 1918/19. In: Karner, Stefan/Schöpfer, Gerald: Als Mitteleuropa zerbrach. Zu den Folgen des Umbruchs in Österreich und Jugoslawien nach dem ersten Weltkrieg. Bd. 1, Graz, 1990, S. 67-80

Kastberger, Klaus (2002): Konrad Bayer. der sechste sinn, 3. Dezember 2002:

<http://www.literaturhaus.at/buch/hoerbuch/rez/konradbayer/> (25.7.09)

Katz, David: Zur Psychologie des Amputierten und seiner Prothese, Leipzig. 1921

Kaul, Walter / Deutsche Kinemathek Berlin [Hg.]: Caligari und Caligarismus. Berlin 1970

Kennan, George F.: Bismarcks europäisches System in der Auflösung. Die französisch-russische Annäherung 1875 bis 1890. Frankfurt an der Main/ Berlin/ Wien, 1981

Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000

Kieninger, Ernst: Vorwort. In: Geser, Guntram/ Loacker, Armin: Die Stadt ohne Juden. Wien, 2000 S. 9 f.

Kleine-Brockhoff, Thomas: Preisverleihung. Die Revisionistin. In: DIE ZEIT Nr.27, 26.06.2003: [http://www.zeit.de/2003/27/Susan\\_Sontag](http://www.zeit.de/2003/27/Susan_Sontag) (9.8.09)

Koch, Gertrude: Frauen und Film, Berlin 10/1977

Koch, Werner: Hinaus mit den Juden. Hugo Bettauer und die unberechenbaren Folgen, in : Merkur . Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, 35.Jg., Heft 3, März 1981, S.357

Köhne, Julia: Monströse Kategorien. Feministische Filmtheorie und Gender im neueren Horrorfilm. In: Mitteilungen des Filmarchiv Austria, Nr. 35: Prater Filmfestival: Horror. Freaks. Wahnsinn, Juli 2006, S. 42-51.

Konrad/ Helmut, Maderthaler/ Wolfgang [Hrsg.]: ...der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik, Bd. 1, Wien, 2008

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Bd. 3, Frankfurt am Main, 2005

Kramer, Thomas [Hrsg.]: Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland Österreich und der Schweiz. Wien. 1994

Kulemann, Peter: Am Beispiel des Austromarxismus. Sozialdemokratische Arbeiterbewegung in Österreich von Hainfeld bis zur Dollfuß-Diktatur. 1. Aufl., Hamburg, 1979

Lamb-Faffelberger, Margarete: Im Spiegel des Feuilletons: Valie Export. In Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. New York, 1992

Langewiesche, Dieter : Zur Freizeit des Arbeiters. Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik. Bd.29, Stuttgart, 1980

Lavagno, Christian: Rekonstruktion der Moderne. Eine Studie zu Habermas und Foucault. Münster, 2003

Liebrand Claudia/ Steiner, Ines: Monströse Moderne. Zur Funktionsstelle der >Manus Loquens< in Robert Wienes >Orlacs Hände< (Österreich 1924). In: Bickenbach, Matthias/ Klappert, Annina / Pompe, Hedwig ([Hrsg.]: Manus Loquens. Medium der Geste - Gesten der Medien.,1.Aufl., Bd. 7. Köln, 2003, S. 243- 305

List-Freytag, Claudia: Keyzers Grosses Stil-Lexikon Europa. 780 bis 1980. München, 1982

Loacker, Armin: Das offizielle Österreich dreht einen Film. Ein Resümee zum Staatsfilm 1. April 2000. In: Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000, S. 343-366

Lommel, Michael [Hrsg.]: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch. Bd. 25, Bielefeld, 2008

Maimann, Helene: Zum Stellenwert der Arbeiterkultur in Österreich 1918 – 1934. In: Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung: Arbeiterkultur in Österreich 1918 – 1945. Wien, 1981, 17-23

Matejka, Viktor: Was ist österreichische Kultur?. Wien, 1945

Mehlem, Axel: Der Science Fiction- Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld. 1996

Menningen, Jürgen/ Dütsch, Werner [Hrsg.]: Filmbuch Science Fiction. Köln, 1975

Mentzos, Stavros: Was ist aus der Hysterie geworden?  
Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie. Nr. 157 n 5/2006 : Frankfurt am Main, 2006: [www.sanp.ch/pdf/2006/2006-05/2006-05-042.PDF](http://www.sanp.ch/pdf/2006/2006-05/2006-05-042.PDF) (8.8.09)

- Moser, Karin: Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahr 1945-1955. In: Stern, Frank/ Köhne, Julia B./ Moser, Karin [u.a.] [Hrsg.]: Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss, Bd. 1, Wien, 2007, S.113-135
- Nagl, Manfred: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund, Tübingen. 1981
- Nicklaus, Kirsten: Abendland und Wirtschaftswunder. Zur kulturkritischen Physiognomie der westdeutschen Romanprosa zwischen 1945 und 1959 S. 40 f., Dissertation Kiel, 2001
- Nowell-Smith, Geoffrey [Hrsg.] : Geschichte des internationalen Films, Stuttgart/Weimar, 1998
- Oesterreicher-Mollwo, Marianne: Surrealismus und Dadaismus, 1978: [http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm) (8.8.09)
- Öhner, Vrääth: Die vom 17er Haus Arbeiterkino. In: In: Dewald, Christian[Hrsg.]: Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik. Wien, 2007, S. 77-89
- Orland, Barbara [Hrsg.]: Artificielle Körper – lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Zürich, 2005
- Paimann´s Filmlisten. Wochenzeitschrift für Lichtbild-Kritik. Jg. 37, Nr. 1953, Wien, 25.11.1952, S. 114
- Pfabigan Alfred [Hrsg.]: Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus, Wien, 1989
- Prammer, Anita: Valie Export. Eine multimediale Künstlerin, Wien, 1988
- Prammer, Anita: Im Gespräch mit Valie Export. Avantgarde - Die Lust des Geistes. In: Horwath, Alexander/ Ponger, Lisl/ Schlemmer, Gottfried [Hrsg.]: Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute. Wien, 1995, s. 175-188
- Projektor, Kleine Zeitung, Graz, 23.11.1952
- Puluj, Christian: In der Kinderstube der Nation oder: Wie wir lernen sollten, die Republik zu lieben. In: Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000, S. 209-224
- Rásky, Béla: Die Fest- und Feiernkultur der SDAPÖ von 1918 bis 1933. In: Dewald, Christian[Hrsg.]: Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik. Wien, 2007, S. 35-52.
- Rebhandl, Bert: Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968. In: Schlemmer, Gottfried/ Blümlinger, Christa: Der neue österreichische Film. Wien, 1996, S. 17-48
- Roussel, Danièle: Der Wiener Aktionismus und seine Österreicher. Klagenfurt, 1995
- Sandkühler, Hans-Jörg / Vega, de la Rafael [Hrsg.] : Austromarxismus. Texte zu Ideologie und Klassenkampf, Wien 1970

- Schaffellner, Barbara: Unvernunft und Kriegsmoral. Am Beispiel der Kriegsneurose im Ersten Weltkrieg. Wien, 2005
- Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Kino, München, 2003
- Scherr, Dieter (2000): Autorensolidarität, Interview mit Ferry Radax: <http://www.ferryradax.at/film/Presse/presse.htm> (9.8.09)
- Schlemmer, Gottfried [Hrsg.]: Der neue österreichische Film. Wien, 1996
- Schmelzer, Arie Leon: Die Juden in der Bukowina (1914-1919). In: Gold, Hugo [Hrsg.]: Geschichte der Juden in der Bukovina, Bd.1. Tel Aviv, 1958, S. 67-72
- Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. München, 2006
- Scholz, Kurt: Stadt ohne Juden. In: 4. Internationales Herzl Symposium Wien 8.-11. April 2002 Wiener Rathaus. Der Bericht. Wien, 2002
- Schröder, Torben: Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres. Münster, 1998
- Schwendter, Rolf: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur. In: Sieder, Reinhard/ Steinert, Heinz/ Tálos, Emmerich: Österreich 1945 -1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien, 1995, S. 166-175
- Schwonke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie. Stuttgart, 1957
- Seeßlen, Georg/ Roloff, Bernhard: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science –Fiction –Films. Hamburg, 1980
- Seeßlen, Georg: Eine Frage der Einstellung: die Liebe, das Gerede, der Waffenhandel. Die Theorie des Spiel-Films - "Die Praxis der Liebe" von Valie Export. In: Schlemmer, Gottfried/ Blümlinger Christa: Der neue österreichische Film. Wien, 1996, S. 182 – 194
- Seeßlen, Georg: Die Katastrophe zum Kuscheln. Medialer Merkelianismus: Katastrophenphantasien wie „Die Sturmflut“ haben das Potenzial von politischen Strategien. Sul Serio Nr.11, 2006: <http://www.reflect-online.org/magazin/archiv/ausgabe-11/katastrophe-zum-kuscheln/> (9.8.09)
- Sieder, Reinhard/ Steinert, Heinz/ Tálos, Emmerich: Österreich 1945 -1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien, 1995
- Silberstein, Adolf: Bein- und Armersatz im Kgl. Orthopädischen Reservelazarett zu Nürnberg, in: Zeitschrift für orthopädische Chirurgie einschliesslich der Heilgymnastik und Massage 37 (1917), S. 350 – 384
- Sotriffer, Kristian: Der Kunst ihre Freiheit: Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart. Wien, 1984

Steiner, Ines: Kostümierte Interessen. Österreichische Identität als Travestie in Wolfgang Liebeneiners 1. APRIL 2000. In: Kieninger, Ernst/ Langreiter, Nikola/ Loacker [u.a.] [Hrsg.]: 1. April 2000. Wien, 2000S. 149-186

Stern, Frank/ Köhne, Julia B./ Moser, Karin [u.a.] [Hrsg.]: Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss, Bd. 1, Wien, 2007

Strasser, Josef: Nationalismus und Internationalismus, In: Pfabigan, Alfred [Hrsg.]: Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus. 1989, Wien, S. 40 ff.

Suchsland, Rüdiger: Sehnsucht und Zerfall. Neue Mythologie: Georg Seeßlen sezirt das Universum des Steven Spielberg. Marburg 2001:  
[http://www.artechock.de/film/text/artikel/2001/10\\_11\\_b.htm](http://www.artechock.de/film/text/artikel/2001/10_11_b.htm)(6.8.09)

Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund [Hrsg.]: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart, 1981

Thomas, Karin: Kunst-Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik. Köln 1972

Thrillpeddlers (Theatre): Outdone by Reality. From TIME magazine - November 30, 1962, San Francisco, 2006: <http://www.grandguignol.com/time1962.htm> (5.8.09)

Tscherkassky, Peter: Rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich. In: Horwath Alexander [Hrsg.]: Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute. Wien, 1995, S. 9-94

Ucakar, Karl: Die sozialdemokratische Partei Österreichs In: Dachs, Herbert/ Gerlich, Peter/ Tálos, Emmerich [u.a.] [Hrsg.]: Handbuch des politischen Systems., 2. Aufl., Wien, 1992, S. 210-226

Veigl, Hans: Der Weltuntergang als Wiener Gesamtkunstwerk: Apokalyptische Abschiedsprophezeiungen, apriorische Abgrundstimmungen und antisemitische Ausblicksutopien rund um die ästhetische Moderne. In: Geser, Guntram/ Loacker, Armin [Hrsg.]: Die Stadt ohne Juden. Wien, 2000, S. 445-276

Vogel, Juliane: >>Ich bin so groß und du bist so klein<<. Allmachtsphantasien in Ferry Radax´ SONNE HALT!. In: Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter / Marinelli, Lydia [Hrsg.]: Psyche im Kino. 2006b, S. 245-259

Waldert, Karl: Das österreichische Heimat- und Staatsbürgerschaftsrecht Wien, 1926

Wallas, Armin A.: Pandämonien der Irritation. Die verlorene Geschichte der Avantgarde oder von der Aktualität des Expressionismus. In: Frankfurter, Bernhard [Hrsg.]: Carl Mayer: Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel. Wien, 1997, S. 27-40

Weis, Florian: Moser am Mars. In: Datum, Seiten der Zeit 2006  
<http://www.datum.at/1006/stories/2880095/> (5.4.09)

Weihsmann, Helmut: Das Rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919-1934. 2. Aufl., Wien, 2002

Weniger, Kay, Das große Personenlexikon des Films, 8. Bd., Berlin, 2001

Winkle, Ralph: Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Chiari, Bernhard/ Roog, Matthias/ Schmidt, Wolfgang [Hrsg.]: Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Band 59 von Beiträge zur Militärgeschichte, München, 2003

Wuckel, Dieter: Science Fiction. Eine illustrierte Literaturgeschichte. Leipzig , Hildesheim, Zürich, New York, 1986

## **5.2. Filmographie**

Berger, Arthur: Die vom 17er Haus. DVD 1: Arbeiter Kino 1 – Spielfilme. Dauer: 192 Minuten, Filmarchiv Austria

Breslauser, Hans K.: Die Stadt ohne Juden. Dauer: min HOANZL/Filmarchiv Austria, Edition Standard 119

Export, Valie: Invisible Adversaries. 1976, Dauer: 104 min, SixpackFilm, Index/ DVD Edition.

Liebeneiner, Wolfgang: 1. April 2000. Dauer: 100 min. Der österreichische Film, Edition Standard, 2006

Mörth, Otto/ Vogt, Gerhard/ Karst, Christian: Sonne halt ? Ferry Radax kommentiert seinen Experimentalfilm-Klassiker, Dauer: 63 min, Wien 2008

Radax, Ferry: Sonne halt! Dauer: 26 min, autorisierte letztgültige Fassung von 1962. In: Mörth, Otto/ Vogt, Gerhard/ Karst, Christian: Sonne halt ? Ferry Radax kommentiert seinen Experimentalfilm-Klassiker, Dauer: 63 min, Edition Kontext, Wien 2008

Wiene, Robert: Orlacs Hände: Dauer: 105 min, 3Sat, FB Theater-,Film und Medienwissenschaft.



## 6. Anhang

## **Abstract**

Der österreichische Science-Fiction-Film vermag zwar in der Anzahl seiner Produktionen nicht mit internationalen mithalten, dies spricht seiner Qualität jedoch keineswegs etwas ab. An sechs Klassikern der österreichischen Filmgeschichte möchte sich diese Diplomarbeit mit dem Genre der Science-Fiction-Films hierzulande auseinandersetzen. Dabei soll untersucht werden, auf welcher vielfältigen Art und Weise gesellschaftspolitische Ereignisse ihren Ausdruck im Science-Fiction-Film fanden. Ängste und Befürchtungen, Wünsche und Träume der Gegenwart der Vergangenheit und deren Umsetzung werden aufzeigen, dass die Rolle der Politik und Kunst eine beachtliche ist.

## **Lebenslauf**

Name: Caroline Wimmer  
Geboren am: 25. Februar 1984  
In: Grieskirchen, Oberösterreich

### **Ausbildung:**

2002 Beginn des Studiums der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und einer Fächerkombination Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Geschichte  
1996-2002 BORG Grieskirchen  
1993-1996 Gymnasium Dachsberg

### **Berufserfahrung:**

2007- 2009 Angestellte der ORF Radio Service GmbH