



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das österreichische Autorenkino im übermodernen Zeitalter „Nicht-Orte“ auf der Kinoleinwand

verfasst von / submitted by

Armin Kirchner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Mein Dank geht an

Sigrid, Bruno, Julia und Helene

Gender-Erklärung

Aufgrund fehlender Weitsicht während des Schreibprozesses und dem anschließenden Zeitdruck wird in dieser Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewandt, die für beide Geschlechter gelten soll. Es sei jedoch festzuhalten, dass der Autor eine gendergerechte Sprache prinzipiell befürwortet.

Inhaltsverzeichnis

1. „Nicht-Orte“ im österreichisch Autorenfilm	7
2. Der Raum im Fokus seiner Nutzer – die „Nicht-Orte“	10
2.1 Von anderen und ortlosen Räumen – der Weg zu den „Nicht-Orten“	10
2.2 Die Heterotopie – Neuerfindung des Raumes	12
2.3 Die Orte und Räume Michel de Certeaus – Emanzipierung des Raumes	15
2.4 Die „Nicht-Orte“	17
2.4.1 Die Ethnofiktion von Pierre Dupont	17
2.4.2 Die Übermoderne	19
2.4.3 Der anthropologische Ort	23
2.4.4 Der „Nicht-Ort“	24
2.5. „Nicht-Orte“ im Kontext	27
3. Filmische „Nicht-Orte“ bei Ulrich Seidl	33
3.1 Problematik und Methodik der Analyse – der Handlungsraum	33
3.2 „Import Export“	37
3.2.1 Der Dokumentarist in der Stadtrandsiedlung	38
3.2.2 Olga/Import	42
3.2.3 Paul/Export	45
3.2.4 Hund und Kind	46
3.2.5 Olga im Internet	47
3.2.6 Paul in der Tiefgarage	48
3.2.7 Aufbruch	50
3.2.8 Olga im Westen	51
3.2.9 Paul im Osten	53
3.2.10 „Import Export“ – Wir sind, wo wir sind	54

3.3 „Hundstage“	56
3.3.1 Der Dokumentarist und die Fiktion	
3.3.2 Das junge Pärchen	58
3.3.3 Die Anhalterin	62
3.3.4 Der alte Mann	64
3.3.5 Der Alarmanlagenvertreter	65
3.3.6 Ménage-à-trois	67
3.3.7 Das geschiedene Ehepaar	69
3.3.8 „Hundstage“ - Der Wahnsinn des Normalen	70
4. Das österreichische Autorenkino im übermodernen Zeitalter	73
4.1 Nordrand als Wendepunkt	74
4.2 Internationales Kino aus Österreich	76
4.3 Ausblick	80
4.4 Conclusio: Feeling Bad oder Gesellschaftsstudien? – Das neue, österreichische Autorenkino	82
5. Quellen	88
6. Abstract	93

1. „Nicht-Orte“ im österreichischen Autorenfilm

„Die Wirklichkeit, die glaubt dir keiner“¹

Als Barbara Albert 1999 ihren ersten Langfilm vorlegt, ahnt sie vielleicht noch nicht, dass sie eine neue Phase des österreichischen Autorenfilmes mit einläutet. Das folgende Jahrzehnt markiert eine Etablierung Österreichs als international geachtetes Film-land, inklusive eigenem Image: „Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema“² Es folgen Filme, die gleich zu funktionieren scheinen. Filme, die ihr Augenmerk besonders auf menschliche Schicksale an den Rändern großer Metropolen legen. Sie drehen sich um junge Mütter, um Kleinverbrecher, um Ausgestoßene, um Unsichtbare. Es sind Beobachtungen von Menschen in festgefahrenen Situationen. Es sind Dokumente, die sich nicht scheuen, hinzusehen und das Publikum zwingen, sich selbst zu sehen. Berichte von Menschen unserer Zeit. Es sind Filmemacher, wie Ulrich Seidl, Barbara Albert oder Jessica Hausner, die den Begriff österreichischen Film in jüngster Zeit prägen und ihm ihren Stempel aufdrücken. Sie beschreiben eine Welt, wie sie sie sehen. Eine Welt, die geprägt ist von Individuen, die versuchen ihren Platz zu finden. Eine Welt, die von Globalisierung, von Transit und von Konsum bestimmt ist. Eine Welt, die Räume hervorbringt, die es zu verhindern scheinen, ihren Benutzern Perspektive und Halt zu bieten. Die Filme übermitteln ein Gefühl der Welt von heute:

„Eine Welt, die Geburt und Tod ins Krankenhaus verbannt, eine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst (die Hotelketten und Durchgangswohnheime, die Feriendörfer, die Flüchtlingslager, die Slums, die zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind), [...] eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannte Dimensionen zu ermes-sen wäre, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen lässt.“³

¹ Betz, Martin, *Interview mit Barbara Albert*, o.J., www.martinbetz.at/diplom/albert.htm, Zugriff: 14.06.2018

² Lim, Dennis, „The New York Times“, *Greetings From The Land of Feel-Bad Cinema*, 2006, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/greetings-from-the-land-of-feelbad-cinema.html, Zugriff: 14.06.2018

³ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck Paperback ⁴ 2014 (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S.83

Der Anthropologe Marc Augè plädiert für eine Anthropologie des Nahen und entwirft sein Konzept der Übermoderne, in der die „Nicht-Orte“ eine definierende Rolle spielen. Er analysiert die übermoderne Welt auf Papier so, wie es Ulrich Seidl, Barbara Albert oder Jessica Hausner auf der Filmrolle tun. Die „provisorischen Beschäftigungen“, die „einsame Individualität“ oder das „Ephemere“ sind Schlagwörter, die zur Beschreibung von „Hundstage“ (2001), „Import Export“ (2007) oder „Nordrand“ (1999) erschreckend passend geeignet sind. Eine Kongruenz, die den Filmwissenschaftler Robert von Dassanowsky, der sich wie nur wenige der Erforschung des jüngeren österreichischen Films verschrieben hat, zu folgender These bewegt, „(The New Austrian Film is) an astute analysis of these postmodern spaces which clearly appear as 'non-places', to borrow a famous concept of Marc Augé,⁴ Der österreichische Film nach der Jahrtausendwende wird hier nicht als Dekonstruktion des Heimatbegriffes angesehen, sondern als Ausdruck einer postmodernen Epoche, in der „keine Beziehungen, geschichtliche Wurzeln oder regionale Identitäten den Protagonisten helfen können, sich selbst zu positionieren und jegliche Referenzen zu Österreich erscheinen sekundär.“⁵

Die folgende Arbeit soll sich dieser These annähern und sie hinterfragen. Besonders anhand der Filme von Ulrich Seidl „Import Export“ und „Hundstage“, passende Beispiele jener Filmphase, wird der Blick mittels der „Nicht-Orte“ Marc Augès auf die Räume und (deren Auswirkungen auf) ihre Benutzer innerhalb der Filme gelegt. Die Fragen, die in diesem Kontext erscheinen, sind vielfältig. Kann eine eigenständige Phase des österreichischen Filmes festgemacht werden, deren Fokus auf der Beobachtung des postmodernen Zusammenlebens und dessen Räume liegt? Sind diese Filme auch anthropologische Studien? Wird hier eine Praxis zu Marc Augès Theorie gezeigt?

Der Raum muss in diesem Kontext als kulturelle Größe verstanden werden, wodurch es nötig erscheint, einen Blick auf vorhergegangene Raumkonzepte zu werfen, die das Raumverständnis als neue, wechselwirkende Instanz wahrnehmen und wesentlichen Einfluss auf die Theorie der „Nicht-Orte“ haben, die dann im Anschluss näher erläutert wird. Die ersten Kapitel widmen sich dem Verständnis von Raum im Kontext der Theorien von Marc Augè, aber auch Michel Foucault und Michel de Certeau.

Folgend wird eine Methode herausgearbeitet, mittels der sich diesem komplexen Raumkonzept in den Filmen genähert werden kann – die Handlungsraumanalyse.

⁴ Von Dassanowsky, Robert/ Oliver C. Speck, „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S. 3

⁵ Ebenda, S. 3

Mit den Werkzeugen des Raumverständnisses und der Analysetechnik ausgestattet, werden die Filme „Import Export“ und „Hundstage“ von Ulrich Seidl, die hier als Vorzeigebispiele für den jüngeren österreichischen Autorenfilm dienen, einem genauen Blick im Kontext der Fragestellung unterworfen.

Im abschließenden Kapitel wird der Fokus auf das Kernthema, jüngerer österreichischer Autorenspielfilm im übermodernen Zeitalter, erweitert. Die beobachtete Zeitspanne soll in etwa das erste Jahrzehnt des neuen Jahrtausends beinhalten. Eine Einschätzung und Verortung des österreichischen Filmschaffens nach der Jahrtausendwende werden abschließend hoffentlich Antworten, oder zumindest Annäherungen, auf die hier in der Einleitung aufgeworfenen Fragen bringen.

Und eine dieser Antworten könnte schlussendlich sein, dass die Filmemacher eben jenen Blick gefunden haben, Marc Augès übermoderne Welt zu erfassen:

„Ich hab ja in all meinen Filmen immer schon Stellung bezogen zu der Wirklichkeit. Zu meiner Wirklichkeit, zur Wirklichkeit Österreichs, zur Wirklichkeit Europas, zur Wirklichkeit einer westlichen Gesellschaft.“⁶

⁶ Meier, Simone, *Weltschmerz mit Whisky: Filmemacher Ulrich Seidl hat Angst vor dem Ende*, 25.01.2017, www.watson.ch/International/Interview/880906626-Weltschmerz-mit-Whisky, Zugriff: 06.06.2018

2. Der Raum im Fokus seiner Nutzer – die „Nicht-Orte“

2.1 Von anderen und ortlosen Räumen – der Weg zu den „Nicht-Orten“

Um sich dem Konzept der „Nicht-Orte“ zu nähern, scheint es in diesem Kontext sinnvoll, das Augenmerk zunächst auf zwei zuvor publizierte Raumtheorien zu lenken.

Im Folgenden werden die Heterotopien nach Michel Foucault und die Orte und Räume nach Michel de Certeau beleuchtet. Die Notwendigkeit der Untersuchung dieser Raumkonzepte zur Erfassung der „Nicht-Orte“ Marc Augés erschließt sich aus diversen Gründen. Stephanie Weiss, eine auf der Fachhochschule Nordwestschweiz tätige Projektleiterin, die sich im deutschsprachigen Bereich am intensivsten mit der Theorie der „Nicht-Orte“ beschäftigt hat, sieht den Zusammenhang zwischen den Heterotopien, beziehungsweise den Orten und Räumen de Certeaus, und den „Nicht-Orten“ nach Marc Augé offenkundig, da sich zum einen Marc Augé selbst in seinen Schriften auf die beiden Autoren bezieht.⁷ Auf die kontextuelle Einbeziehung dieser beiden Theorien durch Marc Augé soll in den entsprechenden Unterkapiteln noch genauer eingegangen werden. „[...] zum anderen wird Augé in weiter gefassten theoretischen und methodischen Auseinandersetzungen am häufigsten im Kontext von Foucault und de Certeau rezipiert.“⁸, schreibt Stephanie Weiss zu der offensichtlichen Verbindung von Augé, Foucault und de Certeau. So gibt es zahlreiche unterschiedlichste Theorien- und Aufsatzsammlungen zu Räumen der Moderne, die jenes Triumvirat der Raumtheoretiker in den Kanon ihrer Texte aufnehmen. Weiss beurteilt die Wichtigkeit jener zwei Vordenker zu Augés Raumthese schlussendlich folgendermaßen: „Foucault soll als Initiator theoretischer Raumauseinandersetzungen und de Certeau als ein Vordenker handlungsorientierter Raumeignungen [...] dargestellt werden.“⁹ Erst muss der Raum als neuer wichtiger Wert und dessen Eigenschaften als von menschlichem Handeln geschaffen und den Menschen beeinflussend verstanden werden, um sich den „Nicht-Orten“ nähern zu können. In den nachfolgenden Erläuterungen wird diese Einschätzung geprüft. Insbesondere in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit ergibt sich ein nachfolgender

⁷ Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005, S.18

⁸ Ebenda, S.18

⁹ Ebenda, S.18

Betrachtungspunkt. Den Raum als kulturelle Größe zu verstehen hilft Handlungsräume von Filmen zu verstehen. Heterotopien bieten einen anderen Blickwinkel auf die „Nicht-Orte“ und ermöglichen ein Weiterdenken, wo die These Augés vielleicht schon wegblickt. Aus jenen genannten Gründen ist es empfehlenswert, sich bei einer genaueren Auseinandersetzung mit den „Nicht-Orten“ die Theorien Foucaults und de Certeaus anzusehen. Schlussfolgernd bedeutet dies nicht, dass es im Kontext der „Nicht-Orte“ keine weiteren zu beachtenden Konzepte gibt. Marc Augé bezieht sich auf eine Vielzahl Vordenker, von der, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, nur einige erwähnt werden sollen. In seiner „Phänomenologie der Wahrnehmung“¹⁰ unterscheidet Maurice Merleau-Ponty bereits 1945 den geometrischen vom anthropologischen Ort, den für ihn existentiellen Raum, also „(...) dem Ort, an dem ein Wesen, dessen Existenzweise vornehmlich als eine „im Verhältnis zu einer Umgebung bestimmt“ ist, sein Verhältnis zur Welt erfährt.“¹¹ Diese Unterscheidung benutzt zunächst de Certeau, später auch Augé, um seine Thesen zu fundieren. Um sich dem Begriff anthropologischer Ort weiter zu nähern, verwendet Augé das Konzept der Erinnerungsorte von Pierre Nora.¹² Auf Edward Relph nimmt Augé nicht explizit Bezug, aber auch der kanadische Geograph beschreibt 1976 in seinem Aufsatz „Place and Placelessness“ eine zunehmende Placelessness, also eine Ortslosigkeit, in Städten. Dabei kommt es zum Austausch der vielfältigen und bedeutenden Orte der Welt mit anonymen Räumen. Die Anonymität der Räume überträgt sich bei Augé auf die Individuen, die sich darin bewegen und verhindern deren Identitätsstiftung mit den Räumen. Schließlich verwendet Paul Virilio den Begriff „Nicht-Orte“ für die Zeit, die ein Mensch im fahrenden Zug, im fliegenden Flugzeug oder in einem anderen sich bewegenden Verkehrsmittel verbringt und damit seinen Haltepunkt, seinen tatsächlich greifbaren Raum, verliert.¹³

Es ist nachvollziehbar, dass es noch weitaus mehr Einflüsse gibt, welche dieses komplexe System der „Nicht-Orte“ zur gedanklichen Geburt verholfen haben. Stefanie Weiss sieht auch die Arbeiten von Claude Lévi-Strauss, Emile Durkheim und Marcel Mauss als Basis von Augés weiterführenden Ideen.¹⁴ Wie eingangs erwähnt, erscheinen

¹⁰ Siehe: Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 2011; (Orig. Paris: Gallimard, 1945)

¹¹ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 84

¹² Siehe: Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1998; (Orig. Paris: Gallimard, 1984)

¹³ Siehe: Virilio, Paul, *Der negative Horizont : Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag 1996; (Orig. Paris: Galilée 1984)

¹⁴ Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005, S. 23

in diesem Kontext aber Foucaults Heterotopien und de Certeaus Orte und Räume als maßgeblich für ein praktisches Anwenden der Theorie der „Nicht-Orte“, sodass diese (zeitlichen) Vorläufertheorien in den folgenden Unterkapiteln kurz vorgestellt werden.

2.2 Die Heterotopie – Neuerfindung des Raumes

Michel Foucault formulierte bereits 1966 in einem französischen Radiovortrag seine Gedanken zu den Heterotopien. 1967 verschriftlicht er diese Gedanken in einem Aufsatz mit dem Titel „Des espace autres“ (dt.: Andere Räume), der allerdings erst 1984 in dem französischen Journal „Architecture /Mouvement/Continuité“ veröffentlicht wurde.

Darin entwickelt Foucault das Konzept der Heterotopien. Er entnimmt den Begriff dem Griechischen. Hetero bedeutet so viel wie anders und Topos bezeichnet den Ort.

Foucault entwickelt den Begriff als Unterscheidung zur Utopie.¹⁵

Zur Einführung in das Thema macht Foucault am Beginn seines Radiovortrages klar: „Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum.“¹⁶, und fundiert damit seine Rolle „als Initiator theoretischer Raumauseinandersetzungen“¹⁷.

Die Räume, in denen wir leben und uns bewegen sind strukturiert. Es gibt Transiträume, wie Autobahnen, Züge, oder Straßenbahnen. In öffentlichen Räumen wie Cafés, Schwimmbädern oder Hotels entspannen wir und es gibt natürlich die ureigenen, geschlossenen Räume. Unser Heim. Jenseits dieser, oder eher zwischen diesen Räumen erschafft sich jede Gesellschaft Gegenräume. Das sind „Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen.“¹⁸¹⁹ Beispiele solcher Heterotopien sind Friedhöfe, Sanatorien, Bordelle

¹⁵ Die wörtliche Übersetzung von Utopie ist „Nicht-Ort“. Dies weist aber auf den fiktiven Charakter einer Utopie hin und darf nicht mit den „Nicht-Orten“ Augés gleichgesetzt werden, die auf den Unterschied zu traditionellen, „anthropologischen“ Orten verweisen.

¹⁶ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S. 9

¹⁷ Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005, S.18

¹⁸ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S.10

¹⁹ Michel Foucault verwendet Orte und Räume gleichwertig, ohne einen Unterschied zu formulieren. Eine genauere Unterscheidung wird dann erst bei de Certeau ersichtlich.

oder Gefängnisse. Um diese „Wissenschaft Heterotopologie“²⁰ genauer zu skizzieren entwirft Foucault Grundsätze, welche die Heterotopien charakterisieren sollen. Der erste Grundsatz wurde bereits angedeutet: Jede Gesellschaft erschafft Heterotopien. Heterotopien erscheinen als „Konstante aller menschlichen Gruppen“²¹. Foucault unterscheidet Krisenheterotopien und Abweichungsheterotopien. Krisenheterotopien sind Orte, die Menschen, welche sich in Krisensituationen befinden, vorbehalten sind. Als Beispiel dient hier die Hochzeitsreise, als Ort der Defloration junger Frauen, weit ab von dem Schoß der Familie. Aber auch die Aufgabe des Militärdienstes für junge Männer ist im Abschieben der Herausforderungen mit wachsender, pubertärer Sexualität aus dem Blickwinkel der Familie zu sehen. Im Laufe der Zeit wichen solche Krisenheterotopien zu Gunsten der Abweichungsheterotopien. Also Orte, an denen Menschen abgeschoben werden, die von der herrschenden Norm abweichen. Solche sind bis heute vielfach zu beobachten: Gefängnisse, Sanatorien, Psychiatrien oder Altersheime. Die Tatsache, dass die eine Heterotopie, die andere ablöst, verweist auf den zweiten Grundsatz. Jede Gesellschaft kann Heterotopien vernichten oder neue erschaffen. Foucault bringt das Beispiel der Bordelle, eine Heterotopie, welche die Gesellschaft (der 1960er) versucht aufzulösen. Hingegen erlebt der Friedhof seit dem 19. Jahrhundert einen einzigartigen Aufstieg, weg vom Massenlager für Leichen, hin zur kulturellen Stätte für des Menschen gesetzlich verankerte, letzte Ruhe: „Nun hatte jeder Anrecht auf seine eigene kleine Kiste und seine ganz persönliche Verwesung.“²² Heterotopien bringen, so der dritte Grundsatz, an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. So verbindet das Theater oder das Kino den Zuschauerraum mit Orten, die weit weg sind, oder vielleicht gar nicht existieren. Hierzu ist die Überlegung interessant, dass nicht nur das Kino eine Heterotopie ist, sondern der Film an sich heterotopische Eigenschaften besitzt. So schafft es der Film einen Raum herzustellen, in den der Zuseher hinein versetzt wird und der es auch vollbringt, mehrere Räume nebeneinander zu stellen und so zu verschmelzen. Der Film kann zweifellos die Leistung einer Heterotopie erbringen, nämlich Menschen zu reglementieren, zu strukturieren und zur Reflexion über die Gesellschaft anzuregen. Neben einer besonderen Behandlung des Raumes, also der Fähigkeit unvereinbare Räume miteinander zu verbinden, können Heterotopien auch sehr frei mit Zeit umgehen. Während auf Friedhö-

²⁰ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S.11

²¹ Ebenda, S.11

²² Ebenda, S.14

fen die Zeit still zu stehen scheint, versammeln sich in Bibliotheken und Museen viele Zeiten nebeneinander. Dinosaurier existieren neben Neandertalern, Malereien der Renaissance teilen sich den Raum mit antiken Skulpturen. Neben diesen Ewigkeitsansprüchen erscheinen auch Heterotopien, die ganz gegenteilig, einen zeitlich klar begrenzten Charakter haben. Man denke an Jahrmärkte oder das performative Ereignis des bereits erwähnten Theaters. Zeitlich begrenzte Heterotopien wären im Weiteren auch Schulen oder Gefängnisse, in welchen die „Insassen“ oft nur eine gewisse Zeitperiode verbringen. Schlussendlich besagt der letzte Grundsatz, dass Heterotopien immer an ein System der Öffnung und Schließung gekoppelt sind. In eine Heterotopie wird man gezwungen, oder man muss bestimmte Rituale zum Einlass durchlaufen. Für das Prinzip der Öffnung und Verschlussenheit von Heterotopien nennt Foucault eine Vielzahl an verwobenen Beispielen. So gäbe es Heterotopien, die für alle zugänglich, aber für die Außenwelt abgeschlossen seien. Foucault bemüht hier das Beispiel eines Motels, in dem sich zwei Liebende heimlich treffen können, ohne dass die öffentliche Welt etwas von ihrer sexuellen Interaktion mitbekommen würde. Im weiteren Kontext der verschlossenen, beziehungsweise offenen Heterotopien lassen sich zwei Räume unterscheiden. Illusionsräume, die „eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt“²³. Zum Beispiel Bordelle, in denen eine perfekte Illusion einer anderen Wirklichkeit geboten wird. Und im Gegensatz dazu stehen Kompensationsräume, in welchen versucht wird, neue vollkommene Gesellschaften zu erzeugen, wie die puritanischen Auswanderer Englands, die nach Amerika emigrierten. Foucault hält Heterotopien für essenziell für jede Gesellschaft. Sie strukturieren und reglementieren. Von der Norm abweichende Menschen können in eine Gegenwelt abgeschoben werden und Heterotopien geben die Möglichkeit der Reflexion und Kritik herrschender Normen. „Heterotopien“ und „Nicht-Orte“ verhalten sich zueinander je nach Blickweise wie Vorgänger und Nachfolger (und umgekehrt), diametral, kongruent oder wie eine Mischung aus diesen allen Möglichkeiten. Es sind Gemeinsamkeiten wie die Abgrenzung von der Norm, oder deren Fähigkeit zur Symbolträchtigkeit und es sind Unterschiede wie die der Funktionalität, die eine Gegenüberstellung dieser beiden „anderen“ Raumkonzepte interessant und für eine weitere Untersuchung ihrer Bearbeitungen im österreichischen Film als ergiebig erscheinen lassen.

²³ Ebenda, S.19

Im letzten Unterkapitel 2.5 werden dementsprechend „Nicht-Orte“ dem Konzept der „Heterotopien“ und den Ort- und Raumdefinitionen de Certeaus gegenübergestellt.

2.3 Die Orte und Räume Michel de Certeaus – Emanzipierung des Raumes

Michel de Certeau legt in seinem 1980 erschienenen Buch „Kunst des Handelns“ eine umfassende Analyse von Konsumverhalten und Alltagsleben vor. Darin entwickelt er anhand von Umgangsweisen im städtischen Raum eine Raumtheorie, die das Handeln des Menschen in den Mittelpunkt stellt. Ein Gedankenmodell, das nicht nur von Marc Augé als essentiell für das moderne Raumddenken empfunden wird.

Während sich die Heterotopien wie ein Vorgängermodell, aus anderer Sichtweise auch als Weiterentwicklung, der „Nicht-Orte“ lesen lassen, verhält es sich bei den Theorien Michel de Certeaus anders. Seine Konzepte zu Orten und Räumen können als Grundstruktur und auch als Denkanstöße gesehen werden, aus der Marc Augé seine Orte und „Nicht-Orte“ entwickelt. Dabei geht es aber weniger darum, dass Augé de Certeaus Definition von Ort und Raum übernimmt, beziehungsweise weiterentwickelt. Vielmehr ist es die Art, wie de Certeau die Räume denkt und wie sie zustande kommen, welche für Augés Thesen interessant: es sind Individuen, die den Raum erst erzeugen. Die Grundvoraussetzung für seine Raumtheorie ist also handlungsorientiert. Dementsprechend unterscheidet de Certeau zwischen „toten“ Orten und „lebenden“ Räumen²⁴.

Den Ort definiert Michel de Certeau zunächst folgendermaßen:

„Ein Ort ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, dass sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. Hier gilt das Gesetz des „Eigenen“: die einen Elemente werden neben den anderen gesehen, jedes befindet sich in einem „eigenen“ und abgetrennten Bereich, den es definiert. Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten.“²⁵

²⁴ Siehe: Füssel, Marian: „Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J.“ *Historical Social Research* 38, 2013, S. 22-39

²⁵ De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve-Verlag 1988; (Orig. Paris: Gallimard, 1980), S. 217 - 218

Der Ort ist fest und stabil mit einer festgelegten Ordnung und setzt sich „aus architektonischen oder naturräumlichen Gegebenheiten, deren symbolische Bedeutung sich zwar im Lauf der Geschichte verändert haben kann, die aber dennoch als Repräsentationen symbolisches Material zur Identitätsbildung bereitstellen.“²⁶ Der Ort ist also als statisch zu charakterisieren. Der Raum hingegen „ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben (...).“²⁷ Kurz gesagt: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“²⁸ Zum Beispiel der statische und geometrisch genauestens festgelegte Ort eines Labyrinths wird durch die Menschen, die es durchqueren, die unterschiedliche Wege wählen, die eine Abkürzung nehmen, über die Mauern klettern, oder in der Mitte verweilen, zu einem bewegten Raum. Das Raumerlebnis Labyrinth als ausformulierte Form des Ortes Labyrinth: „Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird [...]“²⁹ Der Wissenschaftshistoriker Marian Füssel fasst es folgendermaßen zusammen: „Orte sind statisch und tot, Räume lebendig und werden durch Bewegung erzeugt.“³⁰ Erst das Tun der Menschen schafft den Raum nach deren Absichten. Der Schweizer Anthropologe Thomas Hengartner sieht in dieser essentiellen Erkenntnis die Zukunft für eine weitere ethnologische Sichtweise:

„Es sind also die Menschen in ihrem Agieren, in ihrem Bewegen und Handeln die (den) Raum erschaffen und ihm Zeitlichkeit verleihen. An diesem Punkt kann bzw. sollte die Volkskunde, was ihr Verständnis von Raum und Zeit anbelangt, ansetzen.“³¹

Dementsprechend wichtig ist dieses Konzept des handlungsorientierten Raumes auch für Marc Augés Raumdenken, der seinen „anthropologischen Ort“ und dadurch die Theorie der „Nicht-Orte“ immer wieder auf de Certeau bezieht. Michel de Certeau prägte

²⁶ Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005, S.21

²⁷ De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve-Verlag 1988; (Orig. Paris: Gallimard, 1980), S. 218

²⁸ Ebenda, S. 218

²⁹ Ebenda, S. 218

³⁰ Siehe: Füssel, Marian, „Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J.“ *Historical Social Research* 38, 2013, S.33

³¹ Hengartner, Thomas, „Zur Ordnung von Raum und Zeit: volkskundliche Anmerkungen“, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde : Halbjahresschrift* 98, 2002, S. 36

auch den Begriff „Nicht-Orte“. „Nicht-Orte“ bei de Certeau sind Räume der vermeintlich ziellosen Bewegung.

„Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes. Diese Erfahrung zerfällt allerdings in zahllose und winzige Entwurzelungen und Deportationen (Ortsveränderungen und Wanderungen) [...]“³².

Marc Augé greift den Aspekt des Transitraumes („Nicht-Orte“ als Ergebnis von Bewegung) und den Aspekt der Entwurzelungen, also dem Fehlen von identitätsstiftenden Elementen der „Nicht-Orte“, für seine Thesen auf, attestiert den „Nicht-Orten“ aber eine ausgewiesene Zweckorientiertheit (bis hin zur ausschließlichen Monofunktionalität).

2.4. Die „Nicht-Orte“

2.4.1 Die Ethnofiktion von Pierre Dupont

„Bevor Pierre Dupont in seinen Wagen stieg, beschloss er, noch ein wenig Bargeld am Geldautomaten abzuheben.“³³ Der französische Anthropologe Marc Augé beginnt seine Ausführungen zu den „Nicht-Orten“ mit einer Geschichte eines Mannes, der im Begriff ist, eine Reise zu beginnen. Die Fiktion in Augés theoretischen Auseinandersetzungen kann man Stilmittel nennen, er selbst wird sie zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von „Orte und Nicht-Orte“ in dem Vorwort zu seinem „Tagebuch eines Obdachlosen“ Ethnofiktion nennen.

„Was ist Ethnofiktion? Eine Erzählung, die eine soziale Tatsache aus der Perspektive einer einzelnen Person darstellt. Aber da es sich weder um eine Autobiographie noch um ein Bekenntnis handelt, muss man diese fiktive Person vollständig und in allen

³² De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve-Verlag 1988; (Orig. Paris: Gallimard, 1980), S. 197 - 198

³³ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 11

Einzelheiten erfinden, das heißt aus den zahllosen im alltäglichen Leben der Zeit beobachteten Details erschaffen.“³⁴

Der Zweck einer Ethnofiktion sieht Augé darin, das von ihm dargelegte Thema erfahrbar zu machen. Die Leser sollen in ihrer eigenen Erfahrung jene geschilderten Szenen wiedererkennen und so von vornherein reflektiert an die Thematik herangeführt werden. In diesem Rahmen verfährt Augé auch, um die Leser an seine „Nicht-Orte“ zu fesseln: Über die ethnofiktionale Figur Pierre Dupont. Darüber, warum Marc Augé gerade den Namen Pierre Dupont wählt, kann spekuliert werden. Pierre Dupont fungiert als Stellvertreter eines jeden „Nicht-Orte“ – (Durch-) Reisenden. Eine logische Erklärung scheint jene, einen der populärsten französischen Vornamen³⁵ mit einem sehr verbreiteten Nachnamen³⁶ zu verbinden. Die Auswirkungen der „Nicht-Orte“ treffen alle.

Die Charakterisierung dieses Pierre Dupont ist hingegen einfacher. Für die deutsche Kulturanthropologin Ina-Maria Greverus ist er ein „ganz normaler“ Business-Class Reisender³⁷ „ein Integrativler“³⁸ der in Augés Geschichte zum „Segregativler“³⁹ wird: „Ein paar Stunden lang [...] würde er nun endlich allein sein (Augé 1994, 12)“⁴⁰. Ein Mann „ohne Hang zur Solitude, denn Dienstleister waren rund um ihn und die Signale funktionierten“⁴¹. Um diese Einschätzung zu verstehen muss sich die Geschichte Pierre Duponts angesehen werden. Pierre Dupont hebt Geld ab und steigt dann in sein Auto. Er fährt auf die Autobahn auf und bezahlt die Maut mit seiner Kreditkarte. Am Flughafen angekommen parkt Pierre das Auto in der Parkgarage und geht zum Abfertigungsschalter der Air France. Er gibt seinen Koffer ab. Nach der Zollkontrolle kauft er sich im Duty-Free-Laden eine Flasche Cognac und eine Kiste Zigarren, die er abermals mit der Kreditkarte bezahlt. Nach dem Entledigen des Koffers und dem Absolvieren des Zollprozederes spürt Pierre ein Gefühl der Freiheit. Bald schon sitzt er im Flugzeug und durchblättert die bereitgelegten Magazine. Es wird die Flugroute von Paris über Iraklio und

³⁴ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 6

³⁵ Pierre ist im Erscheinungsjahr der „Nicht-Orte“ unter den dreissig verbreitetsten französischen Vornamen. Siehe: http://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/classement/prenoms/les-plus-donnes/1992_ (Stand: 13.06.18)

³⁶ Dupont ist unter den dreissig verbreitetsten französischen Nachnamen. Siehe: <http://www.journaldesfemmes.com/nom-de-famille/noms/1/1/france.shtml> (Stand: 13.06.18)

³⁷ Greverus, Ina-Maria, *Über die Poesie und die Prosa der Räume : Gedanken zu einer Anthropologie des Raums*, Berlin: Lit-Verlag 2009, S. 271

³⁸ Ebenda, S. 271

³⁹ Ebenda, S. 271

⁴⁰ Ebenda, S. 271

⁴¹ Ebenda, S. 271

Dubai nach Bangkok beschrieben. Ein Weg um die halbe Erde innerhalb weniger Stunden. Pierre begutachtet in den Magazinen die angebotenen Duty-Free Waren, neueste Sportwagen und verschiedene, angepriesene Hotels auf der ganzen Welt.

Dann hebt das Flugzeug ab. Nach weiteren Autowerbungen und Reiseartikeln stößt Pierre auf einen Artikel über Euromarketing, welcher die Vorteile von globalisiertem Handel preist. Schlussendlich legt Pierre die Magazine beiseite und entspannt sich zur Musik von Joseph Haydn. „Ein paar Stunden lang (während sie das Mittelmeer, das Rote Meer und den Golf von Bengalen überquerten) würde er nun endlich allein sein.“⁴² Die Ethnofiktion erzählt von Pierre Dupont, der eine Reihe an Transiträumen durchreist, um dann schlussendlich in 10.000 Kilometern Höhe und mit einer Geschwindigkeit von 800 km/h in einem Flugzeug voll mit anderen Menschen „endlich allein (zu) sein“⁴³.

Pierre bereist in der kurzen Geschichte Straßen, Autobahnen, Flughafen und schließlich im Flugzeug ganze Kontinente. Genauso durchreist er aber auch virtuelle Räume wie das Programm des Geldschalters, die Hotelketten in den Magazinen und ein Konzert. In diesem Kontext durchlebt Pierre verschiedene Gefühle und Zustände. Von Eile und Hast über Erleichterung und eine damit verbundene Freiheit hin zur Entspannung. Die Situationen sind gut vorstellbar. Sie sind universell. Viele Menschen haben solche Situationen schon erlebt. Und mithilfe der Ethnofiktion des Pierre Duponts eröffnet Marc Augé die Theorie der „Nicht-Orte“.

Auf das Konzept der Ethnofiktion wird im Zuge der Auseinandersetzung mit dem neuen österreichischen Film noch zurückgegriffen werden.

2.4.2. Die Übermoderne

„Nicht-Orte“ bedürfen gewisser Rahmenbedingungen, um zu entstehen, beziehungsweise um zu existieren. Diese Rahmenbedingungen sind Kinder der Zeit in der wir leben. Diese Zeit bezeichnet Augé als Übermoderne. Die Übermoderne ist als ein Anschluss an die Moderne einzuordnen, ein Zustand nach der Moderne oder vielleicht auch als deren „Spätphase und Steigerungsstufe“⁴⁴. Marc Augé versucht mittels des

⁴² Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 15

⁴³ Ebenda, S. 15

⁴⁴ Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005, S. 24

Begriffes der Übermoderne die Gegenwart und deren maßgebliche Eigenschaften zu charakterisieren. Dabei sieht er die Welt in einem stetigen Wandel, der immer schneller vonstattengeht. Dieser Umstand bedarf einer neuen Sicht:

„Vielmehr verlangt die heutige Welt aufgrund ihres beschleunigten Wandels selbst nach dem anthropologischen Blick, das heißt: nach einem neuartigen und methodischen Nachdenken über die Kategorie der Andersheit. Dabei wird man dreien dieser Wandlungsprozesse besondere Aufmerksamkeit schenken müssen.“⁴⁵

Um die beschleunigte Welt in ihrem übermodernen Zeitalter also begreifen zu können, ist es nötig, sich drei Wandlungsprozessen bewusst zu machen. Marc Augé sieht in allen drei Prozessen ein Übermaß. Ein Übermaß, das es Generationen zuvor noch nicht gab, das also von der bis jetzt erfahrenen Norm abweicht. So beobachtet Augé ein „Übermaß an Zeit“ und meint damit den ersten der drei zu beobachtenden Wandlungsprozesse. Unsere Erfahrung von Zeit erfährt einen Beschleunigungseffekt (und damit ein Übermaß an Zeit, da ja mehr Zeit erfahren wird). Medial verstärkt erleben wir jeden Tag mehr und mehr Ereignisse, da die Gegenwart sofort in die Geschichte eingeht. Augé versucht das Phänomen in „einer banalen Beobachtung“⁴⁶ zu erklären:

„Die Geschichte beschleunigt sich. Kaum haben wir Zeit gehabt ein wenig älter zu werden, da ist unsere Vergangenheit bereits Geschichte, und unsere eigene individuelle Geschichte Bestandteil der Geschichte. (...) Heute gehen die sechziger, die siebziger und die achtziger Jahre ebenso schnell in die Geschichte ein, wie sie daraus hervortraten. Die Geschichte ist uns auf den Fersen.“⁴⁷

Geschichte ist für Augé eine Abfolge von Ereignissen und die Beschleunigung der Geschichte liegt dann klarerweise „in der Vielzahl der vermehrten Zahl von Ereignissen, die von Ökonomen, Historikern oder Soziologen meist nicht vorausgesehen wurden.“⁴⁸ Die Zeit der Übermoderne ist vollgestopft mit Ereignissen, es handelt sich also um ein Übermaß an Zeit, wodurch es dem übermodernen Menschen schwer fällt, die „Zeit zu

⁴⁵ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 33

⁴⁶ Ebenda, S. 35

⁴⁷ Ebenda, S. 35

⁴⁸ Ebenda, S. 37

denken“⁴⁹. Mit der abstrakten Formel „Zeit zu denken“, versucht Augé auszudrücken, dass wir versuchen der Geschichte einen Sinn zu geben.

„Dieses Bedürfnis, die Gegenwart und vielleicht auch die Vergangenheit mit Sinn auszustatten, ist der Preis für die Überfülle der Ereignisse in einer Situation die wir als „Übermoderne“ bezeichnen könnten, um auf ihr wichtigstes Merkmal hinzuweisen: das Übermaß.“⁵⁰

Ein Übermaß - auch in Bezug auf Raum.

Die Welt wird kleiner. Aber es erschließen sich mehr Räume. Orte rund um den Globus werden erreichbar. Die Autobahn verbindet die Großstädte der Kontinente. Schnellzüge bringen ihre Passagiere in immer kürzeren Intervallen von Stadtkern zu Stadtkern. Das Flugzeug verbindet binnen weniger Stunden New York mit Tokio oder Sydney mit London. Durch eine virtuelle Raumerfahrung ist es uns möglich in dem Bruchteil einer Sekunde tausende Kilometer entfernte Orte zu besichtigen.

Mit nur einem Tastendruck auf der Fernbedienung gelangen Bilder von Indien, Kanada oder Japan in die Wohnzimmer und täuschen eine Vertrautheit mit Orten vor, an denen man noch nie war. Satellitenaufnahmen aus dem Weltall lassen uns dann den gesamten Raum der Erde in einem Blick erschließen. Der übermoderne Mensch bewegt sich in einer Vielzahl an Räumen. Virtuelle Räume wie das Internet, medial geschaffene Räume aus und in dem Fernseher und durch moderne Verkehrsmittel werden nun unendlich erfahrbare, weitere Räume erschließbar. Dieser Wandlungsprozess hin zu einem Übermaß an Raum „führt konkret zu beträchtlichen physischen Veränderungen: zu Verdichtung der Bevölkerung in den Städten, zu Wanderungsbewegungen und zur Vermehrung dessen, was wir als „Nicht-Orte“ bezeichnen“.⁵¹ Im Zuge des Übermaßes des Raumes erwähnt Augé erstmals die „Nicht-Orte“. Soweit sei also hier schon vermerkt, dass „Nicht-Orte“ (hauptsächlich) durch das Übermaß des Raumes hervorgebracht werden. Die neuen Umstände, also die Verdichtung und damit das Übermaß des Raumes bereitet dem übermodernen Menschen gewisse Schwierigkeiten, den Raum der Welt zu begreifen. Zu abstrakt scheint die Möglichkeit von einer Reise von 10.000 Kilometern in 12 Stunden. Marc Augé bemerkt dazu nur knapp:

⁴⁹ Ebenda, S. 39

⁵⁰ Ebenda, S. 38

⁵¹ Ebenda, S. 42

„Die Welt der Übermoderne hat nicht dieselben Maße wie die Welt, in der wir zu leben glauben, denn wir leben in einer Welt, die zu erkunden wir noch nicht gelernt haben. Wir müssen neu lernen, die Welt zu denken.“ So wie die Zeit, ist es auch nötig den Raum neu denken zu lernen. Die Aufgabe des übermodernen Menschen scheint im Sinne Augés zu sein, neu denken zu lernen, beziehungsweise neu erfahren zu lernen. Diese zwei Übermaße kombiniert, bedeutet, dass die Übermoderne „eine zeitliche und räumliche Präsenz aller Menschen, Prozesse und Interaktionen des Planeten“⁵² bewirkt. Der dritte, für die Übermoderne relevante, Wandlungsprozess ist ein gesteigertes Verlangen nach individueller Sinnproduktion. Die übermoderne Welt trachtet danach, von Individuum aus sinnstiftenden Komplexen fern zuhalten und in eine kollektive Geschichte einfließen zu lassen. „Die individuelle Sinnproduktion ist daher so notwendig wie noch nie.“⁵³ Wenn also die Übermoderne die kollektive Sinnproduktion fördert, versucht das Individuum durch „eine Individualisierung der Referenzen“ die Welt wieder für sich greifbar zu machen. Marc Augé sieht in der Übermoderne keinen Bruch mit der Moderne sondern eine Weiterführung, oder Intensivierung jener. Die Germanistin Hanna Hesse will die Übermoderne nicht als eigene Epoche definiert wissen, „sondern unspezifisch als Situation (Augé 1994: 38), die durch drei Figuren des Übermaßes gekennzeichnet sind.“⁵⁴ Der Anthropologe, der diese übermoderne Situation erforscht, muss zunächst beleuchten, wie die Menschen die Welt in jener Zeit erfahren und ihre Identität stiften. Die beschriebenen Wandlungsprozesse sieht Augé als Werkzeug: „Die drei Figuren des Übermaßes, mit denen wir die Übermoderne zu kennzeichnen versucht haben (die Überfülle der Ereignisse, die Überfülle des Raumes und die Individualisierung der Referenzen), gestattet es, diese Situation zu erkunden, ohne ihre Komplexität und ihre Widersprüche zu vertuschen, aber auch ohne sie zum unüberschreitbaren Horizont einer verlorenen Moderne zu machen(...)“⁵⁵.

⁵² Kreff, Fernand (Hg.); Eva-Maria Knoll (Hg.), Andre Gingrich (Hg.), *Lexikon der Globalisierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 391

⁵³ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 45

⁵⁴ Hesse Hanna, „Erste Kontakte mit der Übermoderne“, *Provisorische und Transiträume : Raumerfahrung Nicht-Ort*, Hg. Miriam Kanne, Berlin: Lit-Verlag, 2013, S. 38

⁵⁵ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 47

2.4.3 Der anthropologische Ort

Um sich den „übermodernen“ „Nicht-Orten“ zu nähern, benutzt Marc Augé den „anthropologischen Ort“. In ihm sieht der Anthropologe sozusagen das Gegenteil der „Nicht-Orte“. Den „anthropologischen Ort“, als Ort im Forschungsfeld der Anthropologie zeichnet aus, dass er Identität und Relation zu den Individuen schafft und eine Geschichte besitzt und zu geben vermag. Der Grundriss eines Hauses kann als Prototyp eines „anthropologischen Ortes“ angesehen werden, das Geburtshaus ist in diesem Sinne der ultimative „anthropologische Ort“. „In diesem Verstande ist der Geburtsort konstitutiv für die individuelle Identität [...]“⁵⁶. Eine sehr wichtige Eigenschaft des anthropologischen Ortes ist es, das Individuum mit einer Identität auszustatten.

Weiter definiert sich der „anthropologische Ort“ durch „Möglichkeiten, Vorschriften und Verboten, die räumlich, wie sozial konnotiert sind.“⁵⁷

Diese soziale Konnotationen sind es auch, welche eine Beziehung der Menschen zu den Orten und zueinander schaffen.

„Historisch schließlich ist der Ort notwendig von dem Augenblick an, da er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt. Er ist umso mehr als diejenigen, die dort leben, Merkzeichen zu erkennen vermögen, die nicht das Objekt von Erkenntnis zu sein brauchen.“⁵⁸

Die Notwendigkeit der Geschichte vollendet die Dreieinigkeit der Grundmerkmale des „anthropologischen Ortes“. Sie werden auch als Charakteristika für die „Nicht-Orte“ dienen. Im Weiteren definiert sich der anthropologische Ort auch über die Symbole und die Sprache der Menschen, die dort wandeln. Man darf den anthropologischen Ort als nicht als identisch zu Michel de Certeaus Ort verstehen. Vielmehr vereint der anthropologische Ort die Möglichkeiten des Raumes und des Ortes: „Für uns ist im Begriff des anthropologischen Ortes die Möglichkeit der Wege, die dort hinführen, der Diskurse, die dort stattfinden, und der Sprache, die ihn kennzeichnet, enthalten.“⁵⁹ Der anthropologische Ort ist in den Raumtheorien der Anthropologie seit Beginn deren Diskurse im Fokus gestanden. Seit dem Übergang zur Situation der Übermoderne ist nach Marc Augé

⁵⁶ Ebenda, S. 59

⁵⁷ Ebenda, S. 59

⁵⁸ Ebenda, S. 60

⁵⁹ Ebenda, S. 96-97

ein Vermehren von Zwischenorten zu bemerken. Diese Zwischenorte dringen in die lokalen, gewohnten Lebenssituationen ein und bringen eine veränderte Raumwahrnehmung, beziehungsweise eine veränderte Wahrnehmung in den Räumen mit sich. Diese Orte zwischen den Orten nennt Augé die „Nicht-Orte“.

2.4.4 Der „Nicht-Ort“

„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, daß die Übermoderne Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die keine anthropologischen Orte sind [...]“.⁶⁰

Marc Augé entwirft sein Konzept der „Nicht-Orte“ anhand der Figur des Übermaßes des Raumes. Dieser Übermaß des Raumes, der durch nahezu uneingeschränkte Reisemöglichkeiten und durch die Erfahrbarkeit von Orten tausende Kilometer entfernt entsteht, bringt Orte hervor, die nur den Ansprüchen des Transitverkehrs gerecht werden müssen. Es entstehen monofunktionelle Zwischenräume: Räume zwischen zwei Orten. Marc Augé nennt diese „Nicht-Orte“, als Unterscheidung, nämlich nicht (anthropologische) Orte zu sein.

Diese Räume sind also insbesondere Transiträume wie Bahnhöfe und Züge, U-Bahnstationen und U-Bahnen, Autobahnen, Flughäfen und Flugzeuge, aber auch die dazugehörigen Infrastrukturen wie Autobahnraststätten und Bahnhofseinkaufszentren. Außerdem benennt Marc Augé Orte, die nur den Zweck der einfachen Freizeitgestaltung zum Ziel haben als „Nicht-Orte“. Damit meint er unter anderem Freizeitparks, Einkaufszentren, Ferienhäuser und -anlagen, Hotels und Diskotheken. Des Weiteren sind auch Wohnorte als „Nicht-Orte“ zu klassifizieren, die im Zuge der wachsenden Metropolen und Immigrationen entstehen, also Wohnbausiedlungen an den Stadträndern, Slums oder Flüchtlingslager. Stephanie Weiss definiert nach Augé auch eine virtuelle Realität, wie das Internet, als „Nicht-Ort“.

⁶⁰ Ebenda, S. 83

Die „Nicht-Orte“ eint das Fehlen von Geschichte, Identität und Relation. Das bedeutet wiederum dass es für Konsumenten dieser „Nicht-Orte“ selbst sehr schwer (bis unmöglich) ist, Geschichte, Identität oder eine Beziehung zu diesen „Nicht-Orten“ aufzubauen. „Nicht-Orte“ verlangen bestimmte Strukturen, an die sich die Konsumenten halten müssen. So reglementieren sie die Menschen, die sich in ihnen bewegen und schaltet sie gleich:

„Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Anforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“⁶¹

Allerdings sind diese Auswirkungen negativ und positiv zu lesen. Zum einen ist es natürlich schlecht für das Individuum seine Individualität zu verlieren und in der Masse zu vereinsamen. Allerdings löst der „Nicht – Ort“ den Konsumenten auch von seiner Bestimmung. Die Einlasskriterien, sowie Regeln sind für alle gleich. Im „Nicht-Ort“ ist der Konsument Konsument und nichts anderes.

„Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt.“⁶² Dieses Loslassen von der eigenen Bestimmung kann, nach Augé, als befreiendes Gefühl wahrgenommen werden. Es sind bis jetzt zwei Betrachtungsweisen der „Nicht-Orte“ angesprochen worden: Zunächst die greifbare Realität der „Nicht-Orte“. Hierzu wäre die Frage zu stellen: Was sind „Nicht-Orte“ und zu beantworten mit Bahnhöfe, Flughäfen, etc.. Außerdem sind die Auswirkungen der „Nicht-Orte“ beschrieben worden.

Auch Marc Augé geht von einer Dualität des „Nicht-Orte“ Begriffes aus. Er bezeichnet zum Einen „Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind“⁶³ und zum Anderen „die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“⁶⁴ Mit Beziehung meint Augé nun aber nicht eine Beziehung emotionaler Art wie zu dem Kinderzimmer, in dem man aufgewachsen ist, sondern er weist damit vielmehr auf die Regeln und die Kommunikation zwischen Individuum und „Nicht-

⁶¹ Ebenda, S.104

⁶² Ebenda, S.103

⁶³ Ebenda, S. 96

⁶⁴ Ebenda, S. 96

Ort“ hin. Diese Kommunikation erfolgt durch Worte, Texte und Symbole die als Art Gebrauchsanweisung fungieren. Dabei gibt es Gebote, wie „Einordnen lassen“, Verbote, wie „Rauchen verboten“ und Informationsschilder. Diese verweisen oft auf die „reale“ Welt außerhalb der „Nicht-Orte“, also auf die „anthropologischen Orte“. Es sind Schilder wie „Willkommen im UNESCO Naturerbe Wachau“ neben den Schienen oder „Burg Neuschwanstein nächste Ausfahrt“ auf der Autobahn, die auf Orte außerhalb des Zuges oder des Autos verweisen, selbst steckt man allerdings in der Röhre des „Nicht-Ortes“ fest. Piktogramme verweisen auf Toiletten oder Tankmöglichkeiten. Aber nicht nur in Transitbereich, auch in „Nicht-Orten“ wie Supermärkten kommuniziert der Konsument mit der Waage oder dem Bankomatzahlgerät und nicht mehr mit realen Menschen. Der Bankomat kann in diesem Kontext als Vorzeigekonstrukt einer postmodernen Welt gesehen werden und entlarvt auch das System der „Nicht-Orte“. Die Anweisungen des Bankomats sind an alle Benutzer die selben. Um allerdings Zugang zu den Diensten des Bankomaten zu bekommen, muss man sich zunächst mittels der Bankomatkarte legitimieren. So wird für den Bankomaten zunächst die Identität für den Konsumenten festgelegt, welche anhand einer Kontonummer festgemacht wird. Es folgen gleichgeschaltete Identitäten, die sich durch numerische Zahlencodes definieren:

„Während die Identität der einen und der anderen den „anthropologischen Ort ausmacht,(...) erzeugt der Nicht Ort die von den Passagieren, Kunden oder Sonntagsfahrern geteilte Identität.“⁶⁵

Das Ergebnis ist Anonymität und Gleichförmigkeit. Oder vielleicht Gleichförmigkeit durch Anonymität: „In der Anonymität des Nicht-Ortes spüren wir, ein jeder für sich allein, das gemeinschaftliche Schicksal der Gattung.“⁶⁶ Eine weitere Eigenschaft ist die Instabilität von „Nicht-Orten“ und Orten. „Nicht-Orte“ befinden sich im ständigen Wandel:

„Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; [...] es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet.“⁶⁷

⁶⁵ Ebenda, S. 102

⁶⁶ Ebenda, S. 120

⁶⁷ Ebenda, S. 83-84

Ein „Nicht-Ort“ kann jederzeit zum „Ort“ werden und umgekehrt. Im übertragenen Sinn bedeutet das nichts anderes, als das für den Reisenden der Flughafen ein „Nicht-Ort“ par excellence ist. Hingegen für einen Flughafenarbeiter kann der Flughafen durchaus eine (subjektive) Geschichte besitzen und dem Mitarbeiter identitätsstiftend fungieren, also zum anthropologischen Ort werden.

Zusammengefasst werden „Nicht-Orte“ von der Übermoderne, beziehungsweise deren Übermaß an Raum hervorgebracht. Es sind zumeist monofunktionelle Transit-, Freizeit-, oder Konsumräume. Sie besitzen und schaffen keine Geschichte, Identität und Relation. Die „Nicht-Orte“ schalten ihre Benützer gleich und erzeugen Einsamkeit. Es bestehen Regeln zum Einlass und innerhalb der „Nicht-Orte“, die über Worte, Texte und Symbole kommuniziert werden. Die Anzahl der „Nicht-Orte“ steigt unaufhörlich und sie rücken nun in den Blickwinkel der Anthropologie.

2.5. „Nicht-Orte“ im Kontext

„Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie.“⁶⁸

In diesem Kapitel sollen abschließend die „Nicht-Orte“ sowohl den Heterotopien Foucaults als auch dem Raumkonzept de Certeaus gegenübergestellt, sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden, um die bisher erlangten Informationen möglichst exakt einordnen und unterscheiden zu können.

Wie im Eingangskapitel angedeutet, werden die Theorien der „Nicht-Orte“ und der Heterotopien von zahlreichen Raumtheoretikern als im selben Textkanon, sich beeinflussend oder essentiell füreinander, beschrieben. Thomas Hengartner schätzt den Zusammenhang der beiden Raumtheorien als „fast organisch“⁶⁹ ein.

Stephanie Weiss argumentiert durch eben Hengartner und Ina-Maria Greverus, dass Augé sogar selbst „seine „Nicht-Orte“ demnach in Verbindung mit den Heterotopien (bringt)“⁷⁰.

⁶⁸ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S. 9

⁶⁹ Hengartner, Thomas: *Forschungsfeld Stadt: zur Geschichte der volkswissenschaftlichen Erforschung städtischer Lebensformen*, Berlin: Reimer 1999, S. 180

Die drei Autoren (und einige mehr) berufen sich auf folgenden Auszug aus Marc Augés „Nicht-Orte“:

„Das Paradoxon des Hauptortes dieser abstrakten, universellen – und vielleicht nicht bloß bürgerlichen – Menschheit, schreibt Agacinski, ‚liegt darin, dass er zugleich ein Nicht – Ort, ein Nirgendwo ist, dass er Ähnlichkeit mit dem hat, was Michel Foucault, ohne dabei die Stadt einzubeziehen, eine „Heterotopie“ genannt hat (S. 204 f.).“⁷¹

Augé zitiert hier die polnisch-französische Philosophin Sylviane Agacinski, die in einer Auseinandersetzung über die Stadt an sich einen politischen Kontext von Machtpositionen ins Spiel bringt. Ohne Frage setzt Marc Augé dieses Zitat nicht grundlos. Er verweist damit zumindest auf eine kontextuelle Verwandtschaft der „Nicht-Orte“ und der „Heterotopien“. Wie nah Augé mit diesem Zitat tatsächlich seine „Nicht-Orte“ in Verbindung mit Heterotopien bringen will, ist fraglich. Bereits im nächsten Absatz stellt er klar, dass der „Nicht-Ort“ der Übermoderne „nicht identisch mit dem ‚Nicht-Ort‘ der Macht (ist)“⁷², wobei „Nicht-Ort“ der Macht durchaus in die Nähe Foucaults lokalisieren werden kann.

Auch wenn es fraglich ist, welche Absichten Augé mit der Erwähnung Foucaults erwägt, lassen sich darüber hinaus Bezüge finden, die zumindest einen Rückschluss auf ein in der Basis verbundenes Raumdenden der beiden Theoretiker zulässt. Im Anbetracht der Entwicklung des spatial turns⁷³ und dem darin entstandenen Raumumdenken scheint das Vierteljahrhundert, das die beiden Theorien trennt, ihnen erstaunlich prägnante Gemeinsamkeiten gelassen zu haben. Zunächst ist die Frage nach der Positionierung interessant. Foucault ordnet Heterotopien als „Gegenräume“⁷⁴ an. Er beschreibt die Heterotopien als „Orte jenseits aller Orte“⁷⁵. Foucault entwickelt eine Rhetorik der Gegensätze. Der Gegenort gegen den klassischen Ort. Eine ähnliche Gegenüberstellung findet auch Marc Augé wenn er seine „Nicht-Orte“ in gegensätzlicher Beziehung zu den „anthropologischen Orten“ sieht. Das Gegen wird zum Nicht. Die Gegensätzlichkeit in ihren

⁷⁰ Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005, S. 69

⁷¹ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 111

⁷² Ebenda, S. 112

⁷³ Siehe: Döring Jens (Hg.), Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 2008

⁷⁴ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S. 10

⁷⁵ Ebenda, S. 11

Theorien, welche auch bei De Certeau zu finden ist, ist ein verbindendes Element. Augé entwirft anhand der gegenteiligen Eigenschaften der „Nicht-Orte“ zu den anthropologischen Orten seine Theorie. Ganz und gar nicht verbindend scheint die Funktion der beiden Gegenräume. „Die Funktion der Nicht-Orte ist keine soziale, sondern eine dynamische: der Transit, der Transport und der temporäre Aufenthalt.“⁷⁶ Hingegen ist die Funktion der Heterotopien „institutionelle Gegenorte zur Gesellschaft herzustellen“⁷⁷. Über die Gemeinsamkeit des Gegenentwurfs zu klassischen/anthropologischen Orten wird so ein maßgeblicher Unterschied der beiden Raumtheorien offensichtlich: die Funktion. Der Unterschied ergibt sich insbesondere durch die Priorität, welche die beiden Raumtheoretiker der Funktion zuschreiben. Für Foucault ist die Funktion immens wichtig. Er entwickelt seine ganze These dadurch, die Arten der Heterotopien zu beschreiben und ihre Funktionen zu analysieren. Das geht von den Krisen- und Abweichungsheterotopien, die als Auslagerungs- und Wegsperrorte funktionieren sollen, über die Aufgabe der Heterotopien zu reglementieren und strukturieren, sowie die Möglichkeit der Reflexion zu bieten bis hin zu Kompensationsräumen, in denen ganze, perfekte Gesellschaften erzeugt werden sollen.

Er geht davon aus, dass nur ganze Gesellschaften Heterotopien schaffen und er interessiert sich dementsprechend auch für den Nutzen für ganze Gesellschaften. Das Individuum interessiert ihn nur insoweit, als dass das der Einzelne, nach der Durchlebung der Heterotopie wieder ein nützlicher Teil der Gesellschaft wird, beziehungsweise weiter von dieser ferngehalten wird. Die Funktion der „Nicht-Orte“ ist schnell beschrieben, Augé selbst macht sich nicht einmal die Mühe zu erwähnen, wozu eine Autobahn da ist. Ihm geht es um die Auswirkung eben jener Eigenschaften der „Nicht-Orte“, also das schon oft erwähnte Fehlen von Identität, Geschichte und Relation auf die Menschen. Einsamkeit und Gleichförmigkeit als Konsequenzen sind Augé bedeutend wichtiger als die Funktion der „Nicht-Orte“. Doch auch Augé wendet hier den Blick ab vom Individuum und argumentiert mit einer von den „Nicht-Orten“ geschaffenen Massenidentität, welche die Benutzer gleichschaltet. Die Funktion ist unterschiedlich wichtig, aber das Objekt ist bei beiden Theorien auf die breitere Masse konstruiert, in der das Individuum untergeht. In diesem Unterschied der Prioritätensetzung der Funktion kann man gut das grundsätzliche Raumverständnis der beiden Theoretiker ablesen. Foucault geht es um

⁷⁶ Klatt, Andrea, „Heterotopie Heilsamkeit der Nicht-Orte bei Olga Grjasnowa und Christian Kracht“, *Provisorische und Transiträume : Raumerfahrung Nicht-Ort*, Hg. Miriam Kanne, Berlin: Lit-Verlag, 2013, S. 216

⁷⁷ Ebenda, S. 216

eine Auseinandersetzung mit Raum: „Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum.“⁷⁸ Die Feststellung sagt aus, dass mehr als puren Lebensraum gibt, den wir bewohnen und will zeigen, es existieren auch andere Räume, die ganz bestimmte Zwecke verfolgen. So rückt er den Raum in den kultur- und sozialwissenschaftliche Diskurs und Foucault etabliert sich damit wohl als einer der Vordenker des spatial turns. Diese anderen Räume sind allerdings, so Kulturwissenschaftler Peter Wiechens,

„Orte, die aus der gesellschaftlichen Ordnung herausfallen oder sich an den Rändern der Gesellschaft befinden. Damit repräsentieren die Heterotopien aber gleichzeitig die Ordnung und Regelmäßigkeit der Alltags- und Lebenswelt. [...] Die Existenz nicht oder nur zeit-weise in die gesellschaftliche Ordnung integrierbarer Orte stellt die Bedingung der Möglichkeit dafür dar, daß sich eine solche Ordnung überhaupt zu konstituieren vermag.“⁷⁹

„Nicht-Orte“ nach Augé sind in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Sie sind keine Randerscheinungen mehr. Marc Augés Raum ist also zwanzig Jahre später emanzipiert. Er muss den Raum nicht mehr als essentiell manifestieren, sondern die Raumherstellung und -aneignung durch den Menschen. Ihm sind die Auswirkungen auf den Menschen wichtig. Es geht hier um eine Wechselwirkung. Der Mensch schafft Raum durch sein Handeln und der Raum wirkt auf die Menschen ein. Aber egal ob Randerscheinung oder allgegenwärtig, sowohl für Heterotopien, als auch „Nicht-Orte“ gilt eine strenge Einlassregelung. Als einen eigenen Grundsatz der Heterotopologie setzt Foucault ein, dass

„Heterotopien stets ein System der Öffnung und Abschließung besitzen, welches sie von der Umgebung isoliert. Einen heterotopen Ort betritt man nicht wie eine Mühle. Entweder wird man dazu gezwungen (...) oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren.“⁸⁰

⁷⁸ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S. 9

⁷⁹ Wiechens, Peter „Nicht-Orte“, *Postmoderne Kultur?: soziologische und philosophische Perspektiven*, Hg. Claudia Rademacher, Opladen: Westdt. Verlag 1997, S. 133

⁸⁰ Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984), S. 18

Und so verlangen auch die „Nicht-Orte“ Regeln und Rituale von ihren Benutzern. Marc Augé nennt diese besondere Beziehung „solitäre Vertraglichkeit“ zwischen Konsumenten und „Nicht-Ort“. Als Beispiel dient hier die Abflugsituation: „Wer in die Warteräume eines Flugsteigs gelangen will, muss zunächst am Abflugschalter sein Flugticket vorweisen (...); sodann muss er an der Grenzkontrolle seine Bordkarte und ein Ausweispapier vorzeigen und damit belegen, dass der Vertrag tatsächlich besteht.“⁸¹

„Nicht-Orte“ und Heterotopien lassen sich gemeinsam lesen. Die Basis der Wahrnehmung eines Raumes, der sich von klassischen Räumen abhebt, ist ihnen gleich. Der „Nicht-Ort“ erscheint im Kontext des spatial turns nahezu als Weiterentwicklung der Heterotopien. Dieser andere Raum entwickelt sich von einer Randerscheinung zum Mittelpunkt der Gesellschaft. Funktion vermindert sich zu Gunsten der Beziehung zwischen „Nicht-Ort“ und Konsumenten. Die Andersartigkeit bleibt jedoch erhalten und manifestiert sich in einer Einlasspolitik, geprägt von Voraussetzungen und Ritualen.

Im Zuge einer Auseinandersetzung mit den „Nicht-Orten“ ist ein Rückblick auf die Heterotopien oft unvermeidlich, so ist es eben oft die Funktion, die die Beziehung zwischen Benutzern und Orten definiert. Schlussendlich ist die Geschichte jener „Nicht-Orte“ einen Blick wert. Foucault beschreibt Heterotopien als ein Merkmal der Weltgeschichte. Seit dem sich Menschen in Gesellschaften zusammenfinden, gibt es Heterotopien. Jede Gesellschaft vermag Heterotopien herzustellen und auch wieder zu zerstören. Der Einfluss der Heterotopien geht soweit, dass Foucault die Möglichkeit sieht, jede Gesellschaft, egal ob vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Gesellschaften, nach den Heterotopien, die sie hervorbringen, einteilen zu können. Heterotopien werden also zu regulierenden und einordnenden Elementen. Augé spricht den „Nicht-Orten“ jegliche Geschichte ab. Die Übermoderne ist der letzte Teil der Epoche, in der wir leben. Und erst die Übermoderne bringt „Nicht-Orte“ hervor. Während sich wahrscheinlich schon Steinzeitmenschen heilige, verbotene Orte einrichteten und damit die ersten Heterotopien schafften, sind „Nicht-Orte“ ein Merkmal der globalisierten Welt des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Doch auch Augé sieht „Nicht-Orte“ als eine Möglichkeit, in der sich die Welt bemessen lässt: „Dennoch sind die Nicht-Orte das Maß unserer Zeit [...]“. Aber eben unserer Zeit und nicht jeder vergangenen von Menschen beeinflussten Zeit. Das wirft natürlich die Frage auf, warum sich Augé auf die allerjüngste Vergangenheit versteift und zum Beispiel die Erfahrung von „Nicht-Orten“ dem Reisenden im 19. Jahr-

⁸¹ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 102 - 103

hundert, oder den Flüchtenden des 30-jährigen Krieges abspricht. Es wird wieder deutlich, dass Heterotopien und „Nicht-Orte“ eine starke Wechselbeziehung pflegen. Sobald sich eine Gemeinsamkeit auftut, ergibt sich eine Diskrepanz. Aber gerade diese Beziehung der Raumkonzepte lassen das jeweils andere Konzept kritisch hinterfragen, neu ausloten und Aspekte finden, welche die Autoren selbst vielleicht noch nicht in Betracht gezogen haben. Die Auseinandersetzung im Kontext beider Theorien erscheint für einen distanzierten Blick und eine weitere Forschung dementsprechend besonders fruchtbar. Wenn also Foucault einer der Initiatoren war, dem Raum wieder besondere Aufmerksamkeit zu schenken, so war, wie im Eingangskapitel erwähnt, die Aufgabe de Certeaus, dem nun beachteten Raum Leben einzuhauchen. De Certeau emanzipiert den Raum und spricht ihm die Eigenschaft zu, nicht nur leblose Materie zu sein, sondern in Wechselwirkung mit den Individuen, die den Raum durchreisen (und damit auch gestalten und schlussendlich erschaffen), zu stehen. Zusammenfassend ließe sich hier eine Möglichkeit einer Geschichte des spatial turns erdenken.

Michel Foucault ist der Vordenker des Raumes, wenn er sagt: „Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen.“⁸² Mit der Aussage: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“⁸³ begründet Michel de Certeau den Raum neu und spricht ihm neue Eigenschaften zu. Marc Augé etabliert dann den Raum, indem er von einem „Übermaß an Raum“⁸⁴ spricht. In Räumen denken ist unvermeidlich in der modernen Anthropologie. So fragt Augé auch weiter, wie dieses neues Verständnis von Raum begreifbar sei und mit welchem Blick Individuum und Raum erfasst werden können.

Versuche des Erfassens werden nun in den folgenden Kapiteln gemacht.

⁸² Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Jörg Dünne, Stephan Günzel, Berlin: Suhrkamp 2006, S.317

⁸³ De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve-Verlag 1988; (Orig. Paris: Gallimard, 1980), S. 218

⁸⁴ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S.39

3. Filmische „Nicht-Orte“ bei Ulrich Seidl

3.1 Problematik und Methodik der Analyse – der Handlungsraum

„Die Möglichkeiten des Films eine Raumillusion zu erzeugen, haben zwar Filmtheoretiker von Beginn an beschäftigt, ihre Überlegungen stehen dabei aber immer im Kontext einer allgemeinen Theorie des Films. Eine dezidierte Untersuchung des filmischen Raums erweist sich bis heute als Desiderat in der Filmtheorie.“⁸⁵

So wie Foucault, de Certeau und Augé immer konsequenter den Raum in den Mittelpunkt anthropologischer Forschungen drängten, so muss, hört man unter anderen auf Rayd Khouloki, auch dem filmischen Raum neue Aufmerksamkeit geschenkt werden. Diese Betrachtung darf sich aber nicht auf die Beobachtung der Raumgestaltung im Film versteifen, sie muss sich der Möglichkeiten bewusst sein, die der (Film-) Raum der post-spatial-turn Ära bieten kann. Der Gegenstand der folgenden Analysen wird der Raum der zu untersuchenden Filme sein. Das gewünschte Ergebnis: eine Lokalisierung von „Nicht-Orten“. Es gilt, sowohl für den Film, als auch für dessen Analyse, die Gegensätzlichkeit des „Nicht-Ortes“ erfahrbar zu machen: der materielle Raum „Nicht-Ort“, sowie das immaterielle Beziehungskonstrukt „Nicht-Ort“. Die Auswirkungen auf und die Beziehung zu den Menschen, die den Raum erzeugen, bespielen und darin agieren. Werner Faulstich, Autor eines der wohl meist-rezipierten Standardlehrwerke⁸⁶ zur Film-analyse, unterscheidet folgende Analysegegenstände: die Handlung, die Figuren und die Bauformen, worunter man unter anderem die Kameraeinstellungen, Dialoge, aber auch die Raumgestaltung verstehen kann. Weiter verweist Faulstich auf eine Genre-analyse, sowie Interpretationen die auf bestimmten wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und persönlichen Normen und Werten beruht.

Für den Gegenstand der „Nicht-Orte“ ergibt sich folgende Problematik. Nämlich dass dieser besondere (Film-)Raum in keine der von Faulstich, eher separat, behandelten Analyse-kategorien einzuordnen ist, im Gegenzug aber jedes angebotene Analysewerk-zeug von Nöten ist, um den „Nicht-Ort“ fest machen und deuten zu können. Zur Ver-

⁸⁵ Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum : Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin : Bertz + Fischer 2009, S. 9

⁸⁶ Siehe: Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008

deutlichung, in der im Anschluss genauer analysierten, ersten Szene von „Import Export“ von Ulrich Seidl, in der die Protagonistin das erste Mal im Film auftritt, dominiert ein „Nicht-Ort“ - Setting. Es muss sich zunächst der Raum genauer angesehen werden, der Mensch der diesen definiert oder von diesem definiert wird und dessen Handlung in Bezug auf den Raum. Eine Analyse nur nach diesen Blickwinkeln würde der Bedeutung des „Nicht-Ortes“ aber nicht gerecht werden. Vor allem darf die Wechselwirkung zwischen Film und Publikum nicht außer Acht gelassen werden, wodurch eine Untersuchung der Genrekonventionen, sowie der eingehaltenen und gebrochenen Sehgewohnheiten nötig ist. Die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des „Nicht-Ortes“ bedarf also einer Raumanalyse, der Raum steht ja immer noch im Blickwinkel der Betrachtung, die den filmischen Raum in Bezug zu den darin handelnden Figuren beleuchtet. Mit Hinblick auf das Arbeitsthema erscheint eine Lokalisierung eines Genres im Pool des österreichischen Kinos und eine Lokalisierung der „Nicht-Orte“ als Zeichen der (westlichen) industrialisierten Welt als besonders wertvoll.

„Ein Desiderat der Filmtheorie“⁸⁷ nennt der in Wien wirkende Filmwissenschaftler Rayd Khouloki die Raumanalyse und legt mit seiner Dissertation „Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung“ einen Versuch vor, dies zu ändern.

Beeinflusst durch den spatial turn erhebt er den Raum im Film zum interdisziplinären Hauptuntersuchungsgegenstand. Khouloki geht sehr stark auf die Wahrnehmung der Zuseher ein und er bietet auch einen psychologischen Blick auf die filmischen Räume, legt allerdings sehr wenig Aufmerksamkeit auf den „off screen space“, die Räume also, die ein Film erzeugt, aber nicht zeigt. Räume die in Hinblick auf die „Nicht-Orte“ von großer Bedeutung sind. Khoulokis filmisches Raumverständnis setzt die Raumanalyse als elementares Werkzeug bereits in den Mittelpunkt einer Filmbetrachtung und emanzipiert den Raum schon vorsichtig als etwas durch den Menschen Wahrgenommenes und Geschaffenes. Allerdings räumt er selbst ein, dass er sich nur mit der Raumkonstruktion beschäftige und Narration und Symbolik der Räume außen vorlässt.

Im Falle der „Nicht-Orte“ muss aber davon ausgegangen werden, dass eine Filmraumanalyse die Möglichkeit mit einbezieht, dass Räume und Orte neue Wege öffnen, beziehungsweise auch verschließen können. So also wechselwirkend auf die Protagonisten einwirkt. Die Räume werden durch Handlungen erschaffen, ermöglichen aber im gleichen Sinne auch Handlungen: „Das Etablieren von Räumen, in denen Handlungen

⁸⁷ Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum : Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz + Fischer 2009. S. 9

stattfinden, ist eines der elementarsten Aspekte des Films.“⁸⁸

Von dieser Annahme ausgehend entwirft der Filmwissenschaftler Oliver Schmid in seiner Dissertation „Hybride Räume: Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende“ das Konzept des Handlungsraumes. Es handelt sich hierbei um eine Anschauungsweise, den Raum im Film sowohl innerhalb der Diegese, als auch außerhalb greifbar und analysierbar zu machen.

Der Handlungsraum kann nach zwei unterschiedlichen Aspekten betrachtet werden. Zum einen wirkt er zur Herstellung der Diegese eines Filmes. Der Handlungsraum organisiert den diegetischen Raum. Das bedeutet der etablierte Handlungsraum ist jener konkrete Ort, an dem sich die Handlung des Filmes zuträgt und jene Orte, auf welche dieser Handlungsraum verweist. Es reicht aber nicht, den Handlungsraum als reinen materiellen Raum zu verstehen, „er re-organisiert andererseits diesen diegetischen Teilraum als bedeutungstragendes Aktionsfeld eines Akteurs oder mehrerer.“⁸⁹

Schmidt meint hier, die Handlungsräume sind nicht unbedeutende Kulissen. Im Gegenteil, sie werden erst erschaffen durch die Beziehung der Akteure und der konkreten Räume zueinander. Dieser Ansatz ist geprägt von der Emanzipation des Raumes des spatial turns und ähnelt wohl nicht zufällig der Theorie der „Nicht-Orte“. Auch Marc Augé geht von einer Dualität des „Nicht-Ortes“ aus. Dem materiellen Ort stellt er „die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält“⁹⁰ anbei. Die Frage nach der Anwendung dieser These könnte dann wie folgt lauten:

„Welchen Handlungs(spiel)raum eröffnet ein bestimmter Ort (...) dem Protagonisten in verschiedenen Situationen und welche handlungsleitende Bedeutung kommt dabei den einzelnen Teilräumen in ihrer Konstellation zueinander zu?“⁹¹

In Bezug auf eine Untersuchung der „Nicht-Orte“ im österreichischen Film ergibt sich hier ein sehr interessanter Blickwinkel. So lassen Handlungsräume und „Nicht-Orte“ vermeintlich bestimmte Handlungen (nicht) zu und geben den Protagonisten sowohl

⁸⁸ Schmidt, Oliver, "Der letzte räumt die Erde auf", *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 001/2010, <http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00101725-1.pdf>, S. 77, Zugriff: 18.06. 2018

⁸⁹ Ebenda S. 78

⁹⁰ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 96

⁹¹ Schmidt, Oliver, "Der letzte räumt die Erde auf", *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 001/2010, <http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00101725-1.pdf>, S. 78, Zugriff: 18.06. 2018

Freiheiten, als auch Restriktionen. Nach Oliver Schmidt ergibt sich also folgende Formel für den Handlungsraum:

„Visual style, Tongestaltung, narrative Schemata und Aspekte der Figurengestaltung konstituieren vor ihrem je spezifischen Genrehintergrund synthetische stereotype Handlungsräume, die nicht nur das Verstehen der aktuellen Handlung, sondern auch das Antizipieren des weiteren Handlungsverlaufs unterstützen.“⁹²

Weiter fragt Schmidt aber auch, ob die Handlungsräume auch einen relevanten Blick außerhalb der Diegese zulassen. Damit meint er den Blick des Publikums, der an die typischen Genremerkmale gewohnt ist. Verschiedene Filmgenres erzeugen unterschiedliche Handlungsräume. Die Handlungsräume des typischen Western unterscheiden sich von denen des Horrorfilmes: „Figuren sprechen hier anders, handeln anders, ihre Handlungen haben andere Konsequenzen und folgen anderen narrativen Mustern.“⁹³

Auch die Analyse der Filme nach dieser Betrachtungsweise erweist sich für die Untersuchung sehr fruchtbar. So soll ja mit dieser Arbeit der Versuch gemacht werden, den jüngeren, österreichischen Autorenfilm nicht unbedingt als eigenes Genre, aber zumindest als eine homogene Epoche von Filmen zu sehen, die den Zuschauern ähnliche Strukturen in Erzählung und Themen bieten und ähnliche Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen erzeugen. Dementsprechend erscheinen die anschließenden Filmanalysen mit der Konzentration auf die Beleuchtung des Handlungsraumes und dessen Konsequenzen als probates Mittel sich dem Phänomen „Nicht-Ort“ im jüngeren österreichischen Autorenfilm des übermodernen Zeitalters zu nähern. Die Filme von Ulrich Seidl dienen in diesem Kontext exemplarisch als Musterwerke der behandelten Filmphase. Im Folgenden wird versucht, eingehend die Thematiken von „Hundstage“ und „Import Export“ herauszuarbeiten, besonders die Handlungsräume der Filme zu beleuchten und unter Umständen immer wieder auf den gemeinsamen Nenner der Übermoderne und deren „Nicht-Orte“ zu stoßen.

⁹² Schmidt, Oliver, "Der letzte räumt die Erde auf", *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 001/2010, <http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00101725-1.pdf>, S. 78, Zugriff: 18.06. 2018

⁹³ Ebenda, S. 79

3.2 „Import Export“

„Es ist ein Sittengemälde, aber ohne Wertung, ein kommentarloser Einblick in die zwischenmenschliche Hölle.“⁹⁴

„Import Export“ ist der zweite Spielfilm Ulrich Seidls, welcher seine Weltpremiere auf den internationalen Filmfestspielen von Cannes 2007 feierte.

Der Film zeigt Olga, die aufgrund der schlechten Arbeitssituation aus der Ukraine nach Österreich zieht und Paul, der eine Arbeitsreise von Österreich aus in den Osten beginnt. Ulrich Seidl fasst in einem Interview den Film so zusammen: „Die Grundidee war dann folgende: zwei junge Menschen sind arbeitslos, sie sind auf der Suche nach Arbeit und Sinn und sie bewegen sich.“⁹⁵ Seine Protagonisten beschreibt er als Menschen, die überall in Österreich zu sehen sind, aber auch leicht übersehen werden können:

„Wenn Sie sich in einem bestimmten Milieu bewegen, wenn Sie in das Donauplex, in die Millenniumscity oder in ein Shoppingcenter gehen, und genauer hinsehen, werden Sie diese Leute kennen lernen. Wenn Sie sich unter jugendlichen Arbeitslosen umschauchen, dann werden Sie viele Typen wie den Pauli aus meinem Film finden.“⁹⁶

Der Film handelt von der Sinnsuche einer Frau und eines Mannes in der (über-)modernen Welt, sowie von Bewegung und um die Orte dieser Welt, an denen Bewegung eben die einzige Konstante ist.

⁹⁴ Kutter, Inge, „Im Abgrund“, ZEIT online, 12.06.2010, www.zeit.de/online/2007/42/import-export-film, Zugriff: 18.06.2018

⁹⁵ Schiefer, Karin, „IMPORT EXPORT: Ein Interview mit Ulrich Seidl“, *Austrian Film Commission*, 2006, www.austrianfilms.com/news/bodyimport_export_ein_interview_mit_ulrich_seidlbody, Zugriff: 18.06.2018

⁹⁶ Scheiber, Roman, "Import Export - Ein Gespräch mit Ulrich Seidl", *Ray Filmmagazin*, 11.2007, www.raymagazin.at/magazin/2007/11/import-export-ein-gespraech-mit-ulrich-seidl, Zugriff: 18.08.2018

3.2.1 Der Dokumentarist in der Stadtrandsiedlung

„Import Export“ beginnt schwarz und stumm. Auf schwarzem Hintergrund laufen die Credits ab. Die erste Einstellung zeigt einen Mann, bildmässig platziert, in der Totale, der gerade versucht per Fußkurbel sein Motorrad mit Beiwagen zu starten. Die starre Kamera zeigt den Mann in einem sehr unwirtlichen Handlungsraum. Hinter einer großen schneebedeckten freien Fläche erstreckt sich eine lange Betonbausiedlung. Ansonsten ist kein Mensch zu sehen. Der Mann blickt während der gesamten Zeit der Einstellung direkt in die Kamera. Das Dach des Wohnbaus bildet eine gerade Linie, wie ein Horizont, hinter welchen nicht zu blicken ist. Die Farbgebung macht das Bild sehr düster. Keine satten Farben, wie ein strahlendes Weiß des Schnees, hellen das Bild auf. Ein gräulicher, dunkler Grundton gibt dem Setting ein zusätzliches Gefühl der Trostlosigkeit. Ulrich Seidl lässt der Anfangseinstellung viel Zeit. In 15 Sekunden versucht der Mann vergeblich sein Motorrad zu starten, mit Blick in die starre Kamera. Kein Insert und keine diegetischen Hinweise geben darüber Aufschluss, wo das Setting angesiedelt ist. Die Plattenbausiedlung erinnert zwar doch eher an Osteuropa, allerdings kennt man Bilder ähnlicher Bauten auch von Berlin, Wien oder Paris. Auf der Tonebene dominieren die Geräusche des anstartenden Motorrads. Dahinter verdeutlicht das Heulen des Windes die Kälte des Bildes. Der Wind bläst weiter, das Bild verdunkelt sich ins Schwarze. Der Beginn eines Filmes leitet den Zuschauer auf einen Weg. Dies kann eine Missdeutung sein, der Film kann mit den Gegebenheiten, die er zu Beginn etabliert, brechen, aber der Zuschauer gewöhnt sich, beeinflusst von Sehmustern und Erfahrungen, in den ersten Minuten an die Art des Filmes und baut auf eine Erwartungshaltung auf. Um es mit dem Worten der Filmwissenschaftlerin Britta Hartmann zu umschreiben:

„Jeder Filmanfang macht seinen Zuschauer mit den Gegebenheiten und Eigenheiten des Films bekannt und stellt so ein spezifisches und umfassendes initiatorisches Programm dar. Dieses bezieht sich nicht allein auf die Einführung und Etablierung der narrativen Substanzen – der Figuren und Figurenkonstellationen, der erzählten Welt und sich der darin entwickelnden Geschichte-, sondern zielt auf die Initialisierung sämtlicher Elemente, Dimensionen, Schichten und Register der Narration[...]“⁹⁷.

⁹⁷ Hartmann, Britta, „„Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?“ - Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang“, *montage AV*, 12.02.2003, www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Britta_Hartmann_Gestatten_Sie_dass_ich_mich_vorstelle.pdf, Zugriff: 26.06.2018

Ulrich Seidl lässt den Film mit der langen Einstellung des Mannes, der sein Motorrad starten will, beginnen. Geduldig steigt der Mann immer wieder in die Antriebskurbel, während er direkt in die Augen des Zusehers blickt. Es entsteht ein Gefühl des Betrachtetwerdens. Sofort ist man in die Machart der Arbeit Ulrich Seidls einbezogen. Es geht um das Spiel von Beobachten und Beobachtet werden, um dokumentarischen Realismus und inszeniertes Erzählen und um das Zeigen, nicht Bewerten, von Alltäglichem im Spannungsfeld zwischen der Gewöhnlichkeit und der Absurdität des Alltags. Mit der ersten Einstellung legt Seidl die Karten auf den Tisch. Das Bild vermittelt Authentizität, kann aber so nur inszeniert sein. Der Blick des Mannes in die Kamera verrät, ihm ist die Situation des aufgenommen werden bewusst, und er macht keinen Hehl daraus, dass er es weiß. Der Blick in die Kamera verweist zum einen auf die Konstruktion des Bildes, da der Mensch in die Kamera blickt und diese als solche wahrnimmt, als auch auf die Situation des Beobachten und beobachtet werden. Die Anfangsszene scheint aus einer Realität in die unsere zu verweisen. Seidl konstruiert Bilder aus Bildern, die ein jeder nachvollziehen kann. In anderen Worten konstruiert er eine „Erzählung, die eine soziale Tatsache aus der Perspektive einer einzelnen Person darstellt. Aber da es sich weder um eine Autobiographie noch um ein Bekenntnis handelt, muss man diese fiktive Person vollständig und in allen Einzelheiten erfinden, das heißt aus den zahllosen im alltäglichen Leben der Zeit beobachteten Details erschaffen.“⁹⁸ Ethnofiktion⁹⁹. Der Anthropologe will Alltägliches sichtbar machen, dem Filmemacher geht es „darum, dem Zuschauer zu sagen: Auch du bist einer dieser Welt.“¹⁰⁰ Beide protokollieren und zeigen, aber bewerten nicht. Ulrich Seidl, „der große Sozialreporter und Gesellschaftsanalyst des österreichischen Kinos“¹⁰¹. Ethnofiktion fiktionalisiert den wahrhaftigen Alltag. Und diese Konstruktion von Wahrhaftigem zelebriert Seidl in den ersten 15 Sekunden von „Import Export“. Ulrich Seidl etabliert im Filmanfang also zunächst eine Dualität. Fiktionalität gegen Realität. Dokumentarfilm oder Spielfilm? In der ersten Szene ist es noch nicht möglich, klar zu unterscheiden. Doch nähert man sich mit Marc Augés These der Ethnofiktion dem Film, ist eine Unterscheidung auch gar nicht nötig. Ulrich Seidl konstruiert eine

⁹⁸ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 6

⁹⁹ Siehe: Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011)

¹⁰⁰ Knapp, Michael, „Ulrich Seidl und Veronika Franz: Verstörung zum Quadrat“, *trend*, 08/2014, www.trend.at/leben/kultur/ulrich-seidl-veronika-franz-verstoerung-quadrat-377531, Zugriff: 19.06.2018

¹⁰¹ Buß, Christian, „Parcours der Demütigen“, *Spiegel online*, 10/2007, www.spiegel.de/kultur/kino/drama-import-export-parcours-der-demuetigungen-a-512151.html, Zugriff: 19.06.2018

Mischform, nicht im Sinne eines Spielfilmes, der im Dienste der Authentizität mit dokumentarischen Szenen glaubhafter gemacht wird, oder eines Dokumentarfilms, der zur besseren Einfühlung in den geschilderten Stoff mit inszenierten Szenen die Aufmerksamkeit steigert. In „Import Export“ sind fiktionale und dokumentarische Elemente zu einer Form verschmolzen. Eine konstruierte Geschichte, zusammengesetzt aus realen Eindrücken.

Der Blick in die Kamera des Motor startenden Mannes verweist in diesem Fall nicht nur auf das Spiel „beobachten und beobachtet werden“, er stellt auch gleich zu Beginn des Filmes klar, das wird nun kein reiner Spielfilm oder Dokumentarfilm, hier muss man sich auf etwas Anderes einstellen. Die erste Einstellung deutet also schon auf das Verhältnis Spielfilm – Dokumentarfilm hin, und somit auch auf das Selbstverständnis des Regisseurs, nicht als Erzähler fiktionaler Märchen, sondern als Vermittler subjektiver Beobachtungen. Die ersten zehn Sekunden verdeutlichen die These, den Filmemacher als praktizierenden Anthropologen zu sehen, der seinen Weg gefunden hat, die Phänomene der Gegenwart zu fassen. Ulrich Seidl teilt also seine Blickweise mit dem Zuseher und lässt lange Zeit vergehen, um einen ersten Eindruck der Szenerie zu bekommen. Den Blick des im Mittelpunkt stehenden Mannes mal verdaut, fällt dann der eigentliche Gegenstand dieser Analyse ins Auge: der Handlungsraum. Hinter dem Mann mit Moped erstreckt sich eine Wohnbausiedlung. Davor eine breite schneebedeckte Fläche. Auf den Dächern, die einen geraden Horizont bilden, strecken sich Antennen in den Himmel. Das Weiß des Schnees und der Häuserwand wirken in der Farbgebung grau. Eine Tristesse zeichnet das erste Bild des Filmes aus. Im Kontext der „Nicht-Orte“ lässt sich das Gefühl, das dieser Handlungsort transportiert, manifestieren. Trist und grau wird beim Betrachten des Bildes zu menschlicher Leere und Gleichförmigkeit. Es sind zwar verschiedene Wohnhäuser zu sehen, diese verschmelzen aber zu einer gleichförmigen Masse. Zunächst verhindert Seidl auch das geschichtliche oder relationale Einbeziehen des etablierten Raumes, indem er auf, für den Raum, identitätsstiftende Anzeichen oder Symbole gänzlich verzichtet. So wird es dem Zuschauer überlassen, wie er mit dem gezeigten Wohnbau, hinter den man nicht blicken kann, umgeht. Ein solcher Wohnblock ist wahrscheinlich für Menschen in ganz Europa ein gewohnter Anblick, ein Festmachen auf eine Region ist hier unmöglich. Allerdings bietet dieser Handlungsraum keine Bühne für Interaktion. Der Wohnraum des Menschen ist menschenleer. In der Farbgebung, der Menschenleere und der fehlenden Interaktionen wirkt der Raum asozial. Er vermittelt

Trostlosigkeit und Einsamkeit. Eigenschaften die Marc Augé auch seinen „Nicht-Orten“ zuschreibt.

Im Falle der ersten Szene von „Import Export“ zeigen sich die Grundaspekte der Film-analyse nach den „Nicht-Orten“. Augé beschreibt nicht nur materialistische Räume sondern auch Beziehungen. Das Medium Film ist dazu in der Lage Beziehungen herzustellen und fassbar zu machen. So stellt Film nicht nur eine innerdiegetische Beziehung zwischen den Figuren und deren Umgebung her, sondern auch die Beziehung zwischen dem Film selbst und dem Publikum.

Dem Seher wirkt die Szenerie in der ersten Einstellung trist. Die Länge der Einstellung zwingt den Zuseher sich mit der Umgebung auseinanderzusetzen und ein Gefühl entsteht, wie es Augé für diese postmodernen Räume vorausgesagt hat. Einsamkeit, auch durch das Zeigen nur eines Menschen, und Gleichförmigkeit, die Seidl nicht nur auf der bildlichen Ebene sondern auch im monotonen Rattern des Motors symbolisiert, sind bestimmende Elemente des Filmbeginns. Sowohl in der materialistischen als auch der relationalen Definition kann man von dem etablierten Handlungsraum als „Nicht-Ort“ sprechen. Dem handelnden Menschen, dem Mann der das Motorrad anstartet, gibt der Ort nur wenig Bezug. Der Handlungsraum scheint dem agierenden Menschen nicht viele Möglichkeiten zu lassen, außer mit dem endlich startenden Motorrad wegzufahren oder wieder in dem einheitlichen Grau der Blockbauten zu verschwinden. Die Seher erfahren zu wenig über den Protagonisten der ersten Einstellung um logische Rückschlüsse über die Beziehung zu dem Ort herstellen zu können. Allerdings scheint der kahle Handlungsraum nur wenig Platz für eine Identifizierung mit sich selbst zu lassen und der agierende Motorradfahrer steht in einem nahezu abgelösten Verhältnis zu dem Ort, so weit weg baut sich hinter ihm die Gebäudewand auf.

In diesem Sinne entwirft der Filmbeginn von „Import Export“ einen genretypischen Handlungsraum: den „Nicht-Ort“ „Stadtrand“.

3.2.2 Olga/Import

Die Häuserwand wird in der zweiten Einstellung aufgebrochen und wie verlassene Monumente ragen nun die Wohnhäuser aus dem Boden. In ihrer Größe beherrschen sie nun das Blickfeld; davor eine große grasbewachsene und schneebedeckte Fläche. In der Mitte des Bildes umrahmen zwei Strommasten ein Trafohäuschen. Der Wind ist nun auch auf der visuellen Ebene angekommen, verdeutlicht durch sich bewegende Grashalme. Zunächst noch fast unkenntlich kämpft sich von links eine Frau ins Bild. Mit ihrer weißen Jacke geht sie fast unter in der Schneelandschaft. Mühevoll vorwärts stapfend etabliert sich die, nun zu erkennen, blonde Frau. Die Hände vergräbt sie tief in ihre Jackentasche. Ihren Kopf schützt eine weiße Haube. An ihrer gebückten Haltung wird deutlich, dass sie Schutz vor dem Wetter sucht. Ihr Weg führt vom Bildhintergrund, in dem sie kaum auffällt, in den Bildvordergrund und dann wieder aus dem Bild. Es ist wohl nicht nur eine Etablierung der Protagonistin gegenüber dem bedrohlich wirkenden Raum. Nach Rayd Khouloki kann die Einstellung folgendermaßen gedeutet werden: Durch die Bewegung der jungen Frau vom Bildhintergrund in den Bildvordergrund ändert sich nicht nur die Beziehung zwischen ihr und dem Raum, sondern auch die Beziehung zwischen Zuschauer und Frau.¹⁰² Die gleiche Farbe von Hintergrund und Kleidung ergibt zunächst ein ähnlich färbiges Bild. Olga, die sich später als Protagonistin entpuppt, wird geradezu verschluckt von der Umgebung. Doch dieser Bevormundung des Raumes widersetzt sie sich und schafft eine Fokussierung auf sie in der nächsten Einstellung. Doch das Übermaß an Raum, ihre gebückte Haltung, oder dass sie schlussendlich nie im Bildmittelpunkt zu sehen ist, lassen daran zweifeln, inwieweit sie sich gegenüber dem Handlungsraum durchsetzen kann. In dieser Einstellung wird per Insert auch der Ort definiert. Bevor die Frau noch genauer zu erkennen ist, wird der Raum als Snicne/Ukraine beschrieben. Es scheint Seidl zunächst wichtiger den Handlungsort zu identifizieren, als auf die handelnde Person einzugehen. Auf der Tonebene bricht Seidl mit seiner gewohnten Arbeitsweise und beschreibt die Szenerie mit einer nicht-diegetischen Geräuschuntermalung, wahrscheinlich durch ein Horn oder ein verwandtes Blasinstrument. Eine bedrohliche Stimmung wird erzeugt, wodurch die Frau in einer nahezu gefährlichen Umgebung erscheint. Ein Kampf um die Bildfläche zwischen „Nicht-Ort“ und der Protagonistin. Ein Etablierungsversuch gegen den dominierenden Raum. In der

¹⁰² Siehe: Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum : Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 55

dritten Einstellung hat es die Frau in den Bildmittelpunkt geschafft. Der Ausschnitt bewegt sich mit der gehenden Frau mit und lässt in einer halbtotalen Einstellung die Frau genauer beobachten. Die Kamera ist im Gegensatz zu den starren Einstellungen davor sehr wackelig. Es fühlt sich an, mitten im Geschehen zu sein. Sie geht nahezu im Laufschrift. Ein echter oder unechter Pelz säumt ihre Jacke. Ihre Augenlider sind schwarz geschminkt und sie scheint um die zwanzig Jahre jung. Hinter ihr ist eine menschenunfreundliche Industriekulisse zu sehen. Rauchende Schloten ragen aus großen Fabrikgebäuden. Die Frau wirkt beinahe deplatziert. Ihr gepflegtes Äußeres und ihr schicke Kleidung stehen im Gegensatz zu dieser unwirklichen Umgebung. Der Wind pfeift immer noch und aus der Ferne dröhnen Industriegerausche. Das Hallen und die Entfernung, aus der die Klänge zu kommen scheinen, machen den Raum hinter der Frau sehr groß. In der nächsten Einstellung ist die Kamera wieder starr, wodurch der Schnitt sehr abrupt wirkt. Die Kamera bleibt also unbeweglich während die Frau, man sieht sie von hinten, weitergeht. Im Hintergrund sind weitere Fabrikgebäude und Rauchfänge zu sehen. Außerdem bahnt sich ein Güterzug seinen Weg durchs Bild, dessen hallendes Hupen die Größe des gezeigten Raumes verdeutlicht. Eine kurze Einstellung danach zeigt einen Bus auf eine Tankstelle einfahren. Man kann nur vermuten, dass sich die Frau darin befindet. Die düstere Grundstimmung wird seit Beginn des Films beibehalten. Abseits von Vermutungen bewegt sich Olga durch ihre Wahrnehmung der Gegenwart, den Randgebieten von Städten, wobei Ulrich Seidl versucht, das Gefühl dieser Erfahrung spürbar zu machen. Und vielleicht auch dem Gefühl der Alltäglichkeit zu entkommen. Ein Beobachten, das sich durch den ganzen Film zieht.

In den folgenden Einstellungen wird die Frau als Krankenschwester bei verschiedenen Tätigkeiten wie Berichte schreiben oder Hände waschen gezeigt. Das Krankenhaus ist in Weiß gehalten, allerdings erscheint auch hier der Raum, der die Frau umgibt, eher grau. Nach der Einführung als Krankenschwester wird die Frau in der folgenden Sequenz sogleich in einer Extremsituation gezeigt. Sie und zwei weitere Frauen behandeln ein schreiendes Baby. Von der bedrohlichen Weite des „Nicht-Ortes“ gelangt Olga in die Enge einer Heterotopie. Die zunächst starre Kamera schwenkt in der zweiten Einstellung der Sequenz auf das schreiende und hustende Baby und dann auf die drei Frauen. In dieser Szene wird die Authentizität, mit der Seidl seine Bilder ausstattet, schmerzlich wahrhaftig. Das Baby hustet. Es ist nur schwer vorstellbar, dass das Kind vor der Kamera nicht tatsächlich hustet. Der Film bleibt ganz in der Tradition von Seidls

Vorgängerfilmen und mischt eine dokumentarische Sehweise mit Bildern, die man aus fiktiven Spielfilmen gewohnt ist, zu einer noch nicht definierbaren Fusion. Zu diesem Zeitpunkt könnte sich der Film auch zu einem Dokumentarfilm entwickeln, so sehr spielt Seidl mit den jeweiligen Sehgewohnheiten. Beziehungsweise ist in der ersten Szene noch nicht fest zu machen, ob sich der Film in einer dokumentarischen oder fiktionalen Sphäre bewegt.

Die Szene endet mit einer Nahaufnahme der besorgten Gesichter der drei Frauen, was nichts Gutes erahnen lässt. Eine Blende, das Bild wird schwarz. Und „Import Export“ erscheint auf dem schwarzen Hintergrund. Das Keuchen des Babys wird langsam leiser. Die Vorstadt von Snicne bleibt im ersten Teil des Filmes der Handlungsraum von Olga. Folgt man der Einschätzung von Robert von Dassanowsky¹⁰³, der Ulrich Seidl als einen der Protagonisten des österreichischen Autorenfilms sieht, dessen (Spiel-) Filme der Filmwissenschaftler grundsätzlich als sozialkritische Dramen definiert, so bleibt „Import Export“ zunächst seinem Genre treu. So sehr Seidl mit seiner dokumentarischen Herangehensweise bei „Import Export“ spielt, so wenig verändert er die Räume, auf die er seinen Blick wirft. Ähnlich wie sein Vorgängerfilm „Hundstage“ entwickelt sich „Import Export“ zu einem Dahingleiten von Individuen in einer postmodernen, gleichzeitig sowohl einsamen, als auch menschenüberfüllten Welt. Menschen an den Rändern der Städte. Der Stadtrand als (Nicht-) Handlungsraum bildet hier eine Art Genremerkmal. „Nordrand“ von Barbara Albert, „Lovely Rita“ von Jessica Hausner oder „Slumming“ von Michael Glawogger sind nur drei weitere Beispiele, in welchen sich die Protagonisten durch die Vorstädte kämpfen (müssen). Und dabei stellt Robert von Dassanowsky fest: „[...] no relations, historic roots or regional identities can help the protagonists with positioning themselves, and any references to Austria appear as secondary [...]“¹⁰⁴ Und in diesem Sinne setzt sich auch die Geschichte von „Import Export“ fort.

¹⁰³ Siehe: Von Dassanowsky, Robert/ Oliver C. Speck, „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011

¹⁰⁴ Von Dassanowsky, Robert/ Oliver C. Speck, „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S. 3

3.2.3 Paul/Export

Das leiser werdende, gleichmäßige Keuchen des Babys wird von ebenso gleichmäßigen Stampfen abgelöst.

Ulrich Seidl scheint in der Einführung des Filmes auf der Tonebene in der Gleichförmigkeit einen roten Faden zu etablieren. Dem monotonen Anstarten des Motorradmotors folgt das gleichbleibende Keuchen des Babys und führt weiter auf den zweiten Handlungsstrang von Paul durch das militärisch anmutende Stampfgeräusch vieler Stiefel. Der rote Faden der gleichförmigen Geräuschkulisse könnte nach Knut Hickethier interpretiert werden: „Aufgrund ihres kontinuierstiftenden Charakters dienen Geräusche im Film häufig auch als verbindende Klammern zwischen disparaten Bildern, (...)“¹⁰⁵

Treten hier die gleich klingenden Geräusche als Verweis auf die Zusammengehörigkeit der gezeigten Bilder auf? Ein Interpretationsversuch der Tonebene zu Beginn von „Import Export“ könnte sich auf den Verweis der Zusammengehörigkeit der Bilder konzentrieren. Der Stadtrand in der Ukraine hat den gleichen „Geräuschesoundtrack“ wie der Handlungsraum der nun folgt. Der Zuseher könnte darauf eingestellt werden, dass sich der zweite Handlungsstrang in einem ähnlichen Setting, mit einem ähnlichen Handlungsverlauf oder zumindest in irgendeiner Verbindung zu dem ersten befindet.

Aber wie geht es auf der visuellen Ebene nun weiter?

Es wird eine weite, steinige Ebene gezeigt. Dahinter definiert die kontinuierlich dahinschreitende Gerade einer Autobahn den Horizont, welcher, nur hin und wieder durch höhere Büsche oder einem Verkehrsschild unterbrochen, an das flache Dach des Wohnblockes des ersten Bildes erinnert.

Das weitläufige Rauschen der vorbeifahrenden Autokolonne vermittelt die Größe des Raumes. Im Vordergrund ist ein Mann zu sehen, um den eine Gruppe von acht anderen Männern, hintereinander laufend und dem jeweiligen Vordermann auf die Schulter fassend, Runden dreht. Der Mann in der Mitte ruft ihnen Befehle zu, schneller zu laufen. Bereits nach wenigen Sekunden wird per Insert der Handlungsraum definiert: Wien/Österreich. In dieser kargen Landschaft vor einer Autobahn kann diese Lokalisierung aber höchstens auf die Autobahnabfahrt Wien verweisen. Kein visueller Hinweis lässt eine Stadt erahnen. Und so findet sich der Handlungsraum in der Theorie der „Nicht-Orte“ wieder. Das Insert Wien/Österreich ist hier bestenfalls als Verweis auf den kulturellen

¹⁰⁵ Hickethier, Knuth, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 95

Lebensraum Wien gedacht, wie das Schild vor der Autobahnabfahrt, das auf Wien verweist, oder der Insert Snicne/Ukraine, der zwar den Standort definiert, aber mit dem kulturellen/sozialen Konstrukt Stadt (Snicne) nur wenig gemein hat. Auch der zweite Handlungsstrang scheint somit am Stadtrand zu beginnen. Und so verweilt der Blick der Kamera eine halbe Minute auf den kreisenden Männern. In der folgenden Einstellung dreht sich die wackelige Kamera nun mit dem mittigen Mann und folgte den Männern. An den Jacken ist nun das Wort Security lesbar, ein Protagonist ist noch nicht auszumachen. Im weiteren Verlauf der Szene kristallisiert sich durch Nahaufnahmen ein jüngerer Mann mit Glatze als Protagonist heraus, der augenscheinlich an einem Ausbildungskurs für Securities teilnimmt. Der kahle Handlungsraum erscheint passend für das harte Training. Doch erlaubt dieser auch nur wenige Handlungsmöglichkeiten. Als einer von acht Teilnehmern ist Paul, wie der Zuseher später erfährt, den Befehlen des Ausbildungsleiters ausgeliefert. Ein Ausbrechen scheint unmöglich, genauso wenig sich selbst als eigenständiges Individuum zu positionieren.

Die Autobahn, beziehungsweise eine Steinwand begrenzen das kahle Gebiet und lassen es unwahrscheinlich erscheinen, dass der Raum, der ja als Wien/Österreich definiert wurde, eine Bindung zu sich zulässt.

3.2.4 Hund und Kind

In den zwei folgenden Szenen werden die Protagonisten in ihren jeweiligen, ähnlichen Lebenssituationen vorgestellt. Olga bringt den Tag im Kinderkrankenhaus hinter sich, bekommt nur einen Bruchteil ihres Solds und macht sich auf den schon bekannten Weg durch qualmende Fabrikschloten und verschneite Zuggleise um vor einer dieser Stadtrandbauten ihre sichtlich genervte Mutter anzutreffen, die schon mit Olgas quengelndem Baby wartet. Sie gehen gemeinsam in eine kleine Wohnung, Olga wohnt offenbar bei ihrer Mutter. Das Baby schreit, die Mutter nörgelt, Olga verweilt still dazwischen. Paul vertreibt sich die Zeit mit Schattenboxen und seinem Hund Caesar. Es wird nun erstmals Pauls Umgebung gezeigt. Hohe Wohnhäuser vor grauen, schneebedeckten Wiesen. Ulrich Seidl etabliert ein sehr ähnliches Setting zu dem von Olga. Mit der Erwartungshaltung an das Genre wird nicht gebrochen. Der Handlungsraum verbindet Paul und Olga. Paul bringt den Hund zu seiner Freundin, welche über das brutal wirken-

de Tier nicht erfreut ist. Sie stellt Paul vor die Wahl, entweder sie oder Caesar. Der Mann ist hier nur Zaungast, die Wohnung hat er wohl nur temporär aufsuchen können, das hat sich hiermit auch erledigt. Dass es wirklich um den Hund geht, ist unwahrscheinlich. Er wird kein weiteres Mal im Film vorkommen. Paul muss weiter.

3.2.5 Olga im Internet

Auch Olga muss weiter. Das Geld reicht nicht. Das Krankenhaus zahlt zu wenig aus. Vorbei an Fabrikschloten, Hochhausbauten und alten Denkmälern, die auf eine andere Welt verweisen. Olga versucht sich als Webcammodel. Sie entblättert sich vor einer Kamera zu Anweisungen, die aus den Lautsprechern dröhnen. Es sind deutsche Stimmen, die sie von dem anderen Ende der Leitung anweisen. Zwischen den Enden ein „kompliziertes Gewirr der verkabelten oder drahtlosen Netze, die den extraterrestrischen Raum für eine seltsame Art der Kommunikation einsetzen“¹⁰⁶. Marc Augé erklärt auch die Weiten des Internets zum „Nicht-Ort“. Wie könnte es auch anders sein. In diesem Fall Olgas Körper als Projektion auf dem Bildschirm des geifernden Voyeurs. Dessen verzehrte Stimme dröhnt im Raum. Diese (seltsame Art der) Kommunikation ist klaren Regeln unterworfen, die im Endeffekt der „Nicht-Ort“ Chatroom erstellt. Dieser erklärt Olga zur virtuellen Sklavin, den Voyeur zum Auftraggeber. Klare Strukturen des Ein- und Austrittes grenzen diese kurze, heterotopische Zeitspanne ein. Kein Ort schafft es so gut wie das Internet, verschiedene Orten und Zeiten in einem Raum zusammenkommen zu lassen. Die Besucher werden in Synonyme eingeteilt. Verbunden durch Verweise. Verweise als Links. Identitäten werden hier gegeben und genommen. Ein Transitort. Ein stetiges Kommen und Gehen. Eine Identität als Domina oder als devote Sklavin wird temporär über die Frauen gestülpt. Die Posen, die sie einnehmen müssen, sind ähnlich. Gleichgeschaltete Kommunikation. Die Distanz und die Hierarchie zwischen den Kommunizierenden steigert die Aggressivität der dominanten Männer. Ulrich Seidl zeigt hier sehr schonungslos die Möglichkeiten einer zusammenwachsenden Welt. Olga kann mittels Menschen, die hunderte Kilometer entfernt sind, Geld verdienen. Sie muss dafür mit Erniedrigung und dem Ablegen ihrer Identität bezahlen. Hinter der Kamera hat sie

¹⁰⁶ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 94

zumindest noch die anderen Webcammodels an ihrer Seite. Vor der Kamera ist sie allein und dem weit entfernten und doch so nahen Gegenüber ausgeliefert. Es entwickelt sich ein Machtgefüge. Der „Nicht-Ort“ Internet erlaubt nur eingeschränkte, gelenkte Kommunikation. Augé beobachtet eine kommunikative Verwahrlosung. Seidl dokumentiert eine Endstelle von Kommunikation und porträtiert eine globalisierte Welt. Ausbeutung wird internationaler. Landesgrenzen verschwinden. Die Postmoderne als Tor für neue Möglichkeiten. Olga verkraftet diese Situation dort nicht.

3.2.6 Paul in der Tiefgarage

Paul ist inzwischen in der Wohnung seiner Mutter angelangt. Diese wohnt hier zusammen mit seinem Stiefvater Michael. Die Wohnräume erinnern an Olgas Wohnung. Es scheint sich auch hier um eine Plattenbausiedlung zu handeln. Paul streunt dazwischen, wohl auf der Suche nach einem Zuhause. Aber auch in der kleinen Wohnung seiner Mutter scheint Paul eher geduldeter Zuseher, als erwünschter Bewohner zu sein. Paul arbeitet als Nachtwächter in einem Einkaufszentrum. Das Einkaufszentrum, gleich wie das darunter gelegene Parkhaus, ist in Augés Augen ein Vorzeigebispiel für den „Nicht-Ort“. Doch der „Nicht-Ort“ an sich ist brüchig. Der U-Bahnhof, an dem man das letzte Mal seiner Liebsten nachwinkt kann für die Liebende ein höchst emotionsgeladener, relationaler und für sie historisch relevanter Ort sein. Auch für den Piloten, der an seinem Heimatflughafen seine ersten Flugstunden begann.

Und so kann das Einkaufszentrum auch für Paul mehr sein, als ein monofunktionaler Transitort. So stellt es Seidl aber nicht dar. Er sitzt teilnahmslos vor einer Konsole, er wandert durch die leeren Gänge und überprüft routinemäßig Türen und Schlösser. Es scheint Paul ist zum Werkzeug des „Nicht-Ortes“ geworden, das hilft, dessen Regeln durchzusetzen. Dieser Handlungsraum ist der Inbegriff der Einsamkeit. Kaum etwas wirkt so einsam, wie ein gut frequentierter Ort bei Tage, leer in der Nacht. So zieht Paul durch das Einkaufszentrum, um diese Leere auch zu gewährleisten. Der Handlungsraum leeres, nächtliches Einkaufszentrum kann nun je nach Genre verschiedene Erwartungshaltungen entstehen lassen. In einem Horrorfilm, wie „Dawn of the Dead“ (1978), würde Paul es mit einer Meute von blutrünstigen Zombies zu tun bekommen. In einer

Komödie würde Paul, so wie sein Namensgenosse Paul Blart in „Mall-Cop“ (2009), auf ungewöhnliche Weise Kriminellen das Handwerk legen und nebenbei auch noch die Frau seiner Träume für sich gewinnen. Im Actionfilm „Terror in the Mall“ (1998) verbarrikadiert sich ein Mörder mit Geiseln im Einkaufszentrum und im deutschen Autorenfilm, wie zum Beispiel in „Schlaraffenland“ (1999) kommt es zu einem gefährlichen Machtspiel zwischen eindringenden Teenagern und den Nachtwächtern. Eins ist allen Genres gleich: Einkaufszentren sind nachts geschlossen. Es ist nicht erlaubt, diese zu betreten. Geschieht es doch, kann der Zuseher erwartungsgemäß mit einer Auswirkung rechnen. So auch in „Import Export“, einem Film, den Robert von Dassanwosky dem Genre österreichisches, sozialkritisches (Autoren-)Drama zuordnet. Allerdings kann ein anderer Verlauf erwartet werden, als im Horror- oder Actionfilm.

Bis jetzt bewegten sich die Protagonisten in „Import Export“ fast passiv durch die bestimmenden Orte. Ihr Schicksal zeichnete Ulrich Seidl sehr düster, Gutes ist ihnen nicht widerfahren. So setzt Paul seine Tour durch das Einkaufszentrum fort, um in der Tiefgarage feststellen zu müssen, dass die Regel des „Nicht-Ortes“ gebrochen wurde. Eine Gruppe Jugendlicher kommt auf Paul zu. Erwartungsgemäß kommt es zu keiner actiongeladenen Verfolgungsjagd oder zu abgeschlagene Körperteilen. Es wird kein Nervenzitter oder Grusel erzeugt, sondern Pein. Die Gruppe blamiert Paul. Sie überschütten ihn mit Bier, ziehen ihm die Hose runter und tanzen um ihn. Man schämt sich mit Paul, wegen der Brutalität der Jugendlichen und für eine Gesellschaft, in der es nicht überraschend ist, dass so etwas passieren kann, sowohl in der Fiktion, als auch in der Realität. Die Kamera verharrt auf der Situation, es geschieht doch zu wenig um wegzusehen, aber zu viel um nicht eigentlich wegschauen zu wollen. Wäre die Blamage nicht genug, verliert Paul nun auch seinen Job. Der erste Teil des Films positioniert die beiden Protagonisten in ihrem Umfeld, welches ihnen weder Chance zum Aufstieg, noch zum Weiterkommen bietet. Es werden die Handlungsräume ausgelotet und dokumentiert und somit die Handlung in Richtung Aufbruch gesteuert. Im zweiten Teil des Films bewegt sich Olga in Österreich nur mehr sehr eingeschränkt und auch der Handlungsraum Pauls bleibt im Laufe der Reise unverändert.

3.2.7 Aufbruch

Die Situationen sind verfahren. Olga pendelt zwischen Krankenhaus, das ihr kein Geld zahlen kann, Webcam, vor der sie kein Geld verdienen will und Kind, für das sie kein Geld hat.

Ulrich Seidl zeichnet ein Bild einer Frau, in ständiger Bewegung durch eine Dystopie, die scheinbar nur aus Plattenbau, Fabriken, Fluchtort Internet und der abgeschlossenen Welt des Krankenhauses besteht. Olga selbst scheint sich in diesen Orten nicht positionieren zu können und so schafft sie es nur bedingt ihren Charakter im ersten Teil des Filmes vorzustellen. Zu sehr scheint sie von den äußerlichen Bedingungen erdrückt, die ihr in ihrer Enge aber auch keinen Halt und Beziehung bieten.

Olga erscheint im ukrainischen Umfeld nur einmal glücklich. Beim Tanzen mit ihrer Freundin zu einem sowjetischen Schlager, der Lieben und Leben feiert. Vielleicht der einzige kulturell-historische Bezug der Olga zu gesprochen wird. Doch wie sich bald herausstellt, ist es ein Abschiedstanz. Bereits in der nächsten Szene packt Olga ihren Koffer, verabschiedet sich von Kind und Mutter und steigt in den Zug nach Österreich, mit der Hoffnung auf Beruf, Verortung, Ruhe. Im Land der Hoffnung wartet vorerst Paul. Getrieben von Arbeitsverlust und der damit einhergehenden Geldnot treibt er zwischen den U-Bahnstationen der Stadt und den geschützten Räumen der vom Arbeitsamt verordneten Bewerbungsseminaren hin und her. Der Lebensumstand zu dem von Olga ist nahezu kongruent. Pauls Handlungsraum wird auf die Wohnbauten der Vorstadt, die Untergründe der U-Bahnstationen und die heterotopischen Weiterbildungsräume beschränkt. Ein Gefühl des Zuhause seins will sich nicht einstellen. Von seiner Freundin rausgeschmissen, bei seiner Mutter durch deren Freund in die zweite Reihe gerückt, scheint es für Paul nicht möglich hier Wurzeln schlagen zu können. Und es macht nicht den Anschein, als ob Paul das versuchen würde. Schlussendlich bekommt Paul von seinem Stiefvater das Angebot ihm bei einer Lieferung eines Spielautomaten in die Ukraine und beim Auf- und Abbauen von Kaugummiautomaten in Osteuropa zu helfen. Der Handlungsraum Vorstadtsiedlung scheint keine weiteren Handlungsmöglichkeiten offen zu halten. Die Handlung muss aber geschehen. Die Flucht nach vorne dient auch hier als einziger Weg.

3.2.8 Olga im Westen

Paul lungert in einer U-Bahnstation, zeitweise planlos irrt er durch die unterirdischen Transithallen. Um ihn herum zielorientierte Menschen, die durch den Raum hetzen. Diese Situationsbeschreibung Pauls benutzt Seidl, um Olga in Wien ankommen zu lassen. Von dem ziellosen Paul in der U-Bahnstationshalle wird mittels Match Cuts auf die mit der Ratlosigkeit einer Ankommenden ausgestatteten Olga in einer Wiener Bahnhofshalle geschnitten. Das Schicksal der Beiden scheint miteinander verknüpft. Es drängt sich die Frage auf, ob sich Olga auch in den Untiefen der postmodernen Eingeweide der Stadt verlieren wird.

Seidl lässt sich aber mit Olgas Odyssee noch eine Szene Zeit. Sie wird von einer Freundin am Bahnhof abgeholt. Die Frauen liegen sich lachend und weinend in den Armen. Das Glück dauert nur kurz an. Schnell ist Olga in die Arbeitsmaschinerie eingefügt. Sie wird in einer Putzfirma eingeschult, verdingt sich als private Putzfrau und landet schlussendlich bei einer Familie in einem Einfamilienhaus als Kindermädchen. Bezeichnend positioniert Seidl dieses erste längere Engagement Olgas direkt neben einer Autobahn. Ähnlich wie in Pauls Einführungsszene rauschen hier die Autos und Lkws vorbei. Wien ist hier allenfalls die juristisch-geographische Bezeichnung. Das Haus befindet sich inmitten eines Industriegebietes. Trotzdem, oder wahrscheinlich gerade deswegen, versucht Olga diesen Ort nach ihren Möglichkeiten mit Relation, Identität und ihrer persönlichen Geschichte aufzuladen. Ihre Möglichkeiten sind aber natürlich stark eingeschränkt. In ihrem kleinen Raum, den sie sich mit der Waschmaschine und dem Trockner teilen muss, finden sich das Bild ihres Kindes und ein Kuscheltier, zu dem Olga anscheinend eine besondere Beziehung pflegt. Das Abendgebet gibt ihr eine religiöse Identität, einen Anker.

Ihr Versuch den Ort mit Identität, Beziehung und Geschichte aufzuladen wird aber unterbunden. Die Mutter des Hauses durchsucht und bewertet ihre persönlichen Sachen und dekonstruiert somit ihr kurzes Dasein in dem Haus. Ähnlich wie bei Paul zuvor lässt der Handlungsraum nun kaum eine andere Fortsetzung zu, als dass Olga den Raum verlassen muss. Dementsprechend wird sie auch entlassen. Das Verlassen zelebriert Seidl in einer sehr langen, starren Einstellung, welche den Eingang des Hauses und die Autobahn zeigt. Olga müht sich mit ihren Koffern aus und wieder in das Bild. Nirgends scheint man so verloren wie am Rande einer Autobahn. Sie schafft es zurück zu der

Freundin, die sie vom Bahnhof abgeholt hat. Sie hilft ihr.

Olga bekommt eine Stelle als Putzfrau in einer Geriatriestation, in der auch ihre Freundin arbeitet. Eine Arbeitsstelle, die auf den ersten Blick nicht als Garant für Glückseligkeit wirkt, könnte nun endlich einen Aufschwung für Olga bedeuten. Sie hat nun ihre Freundin als Bezugspunkt, sie kann mit ihr ukrainisch reden und ihr ukrainisch zuhören. Sie hat bereits in einem Krankenhaus, ähnlich wie diesem gearbeitet, es gibt ihr einen geschichtlichen Bezug. Auch versucht sie ihre Identität als Krankenschwester wieder aufzunehmen. Es entsteht ein Kontakt zwischen den Patienten, Menschen in der letzten Phase ihres Lebens, die in diese Station zum Sterben gebracht worden sind und Olga. Die junge Ukrainerin nimmt in einem gewissen Maß die Rolle der Krankenschwester ein. Dies geschieht aber sozusagen gegen die Regeln der Heterotopie, gegen die Regeln des hiesigen Personals. Mit den Worten: „Ja, in der Ukraine (Anm.: waren Sie Krankenschwester) vielleicht, aber bei uns sind Sie Putzfrau.“¹⁰⁷ wird Olga auf ihren Platz verwiesen. Aber nicht entlassen und so bleibt sie. Am ersten Ort, der ihr die Möglichkeit des Bleibens wirklich gibt. Sie baut eine Beziehung zu einem ukrainisch sprechenden Patienten auf und wird auf positive Weise mit der Heimat verbunden. So kann sie heimlich mit ihrer Tochter telefonieren, der sie das Lied ihres Abschiedstanzes vorsingt. Das Lied als Olgas kultureller Bezug begleitet auch ihren ersten Tanz in Österreich. Sie tanzt mit dem befreundeten Patienten, der allerdings bald darauf stirbt. Bei der Faschingsfeier kommt es zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit der Krankenschwester, die sich von ihrer Jugendlichkeit bedroht fühlt.

Die letzte Szene Olgas lässt allerdings auf eine positiv verlaufende Zukunft hoffen. Olga sitzt am Tisch mit ihren Kolleginnen im Keller des Krankenhauses. Sie essen, sie lachen, es herrscht ausgelassene Stimmung. Olga scheint es gut zu gehen. Die Heterotopie Geriatrie beschreibt Seidl schlussendlich als Glücksgriff, als anthropologischen Ort, als Raum der Olga Bezug, geschichtliche Relevanz und auch eine Identität gibt. Und vor allem Geld.

Um an dieses Ende der Diegese zu gelangen, musste Olga durch eine Vielzahl an „Nicht-Orten“ reisen, die sich augenscheinlich schlecht auf sie ausgewirkt haben. Es liegt nahe, dass sie sich nach kulturellen Verwurzelungen sehnt, wie „Sertse“, das Lied, dass sie durch den Film begleitet.

¹⁰⁷ Siehe: *Import Export*, Regie: Ulrich Seidl, Österreich: 2007

3.2.9 Paul im Osten

Pauls Reise ist unspektakulär. Er und sein Stiefvater fahren von Ort zu Ort, ein Plattenbau gleicht dem anderen. Teilweise abrisssreif erstrecken sich diese nun nicht mehr als provisorischen Wohnungssiedlungen vor den beiden Arbeitsreisenden.

Natürlich gilt hier mehr denn je die Grundpfeiler der „Nicht-Orte“, Paul findet hier keine Relationen, keine persönliche Geschichte, an die er sich klammern kann, seine Dasein als österreichischer Arbeitsloser hat er an der Grenze abgelegt. Zunächst ist er auf seinen Stiefvater angewiesen. Sein Lotse durch diese Orte des Transits. Dieser nutzt die Möglichkeit der Anonymität, um aus seinem Alltag in Österreich auszubrechen und hier seine Machtfantasien auszuleben. Paul hingegen verhält sich demütiger, kann die Sprache etwas und ist, wie er sagt zum Arbeiten hier. Gegen Ende des Films emanzipiert sich Paul. Er entscheidet für sich, nicht abhängig von seinem Stiefvater sein zu müssen und er nutzt ebenfalls die Anonymität der Straße um sich frei zu machen. Frei von den Schulden in Wien, frei von der Verpflichtung seinem Stiefvater gegenüber. In diesem Sinne kann die letzte Einstellung Pauls durchaus positiv gedeutet werden. Eine Landstraße inmitten der Ukraine. Die wackelige Kamera folgt dem marschierenden Paul. Der Kamerablick bleibt stehen, Paul geht weiter. Er wird in seine Zukunft entlassen, der Film folgt ihm nicht mehr. Aber Seidl entlässt den Zuseher mit einer hoffnungsvollen Aussicht für Paul.

3.2.10 „Import Export“ – Wir sind, wo wir sind

„Die Wirklichkeit, nur stilisiert.“¹⁰⁸

Der Film endet in der Geriatrie. Die letzte Einstellung zeigt ein nächtliches Patientenzimmer. Noch einmal werden die Sterbenden gezeigt, die sich mühsam in den Schlaf wiegen. Das letzte Bild untersteht keiner Diegese mehr. Es steht für sich, zu real um es als Fiktion abzutun. Ein dokumentarisches Bild am Ende, ähnlich dem Beginn des Filmes. Olgas Aufgabe zu Beginn des Films war es, Säuglinge vor dem Tod zu retten. Am Ende soll sie Sterbenden einen angenehmen (zumindest einen sauberen) Tod ermöglichen. Das Zitat Marc Augés, welches diese Arbeit trägt, fasst auch „Import Export“ zusammen:

„Eine Welt, die Geburt und Tod ins Krankenhaus verbannt, eine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst (die Hotelketten und Durchgangswohnheime, (...))

eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannte Dimensionen zu ermessen wäre, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen lässt.“¹⁰⁹

„Import Export“ ist der Versuch eines erfassenden Blickes. Seidl beobachtet und beschreibt die Welt, die er sieht. Und was er sieht, lässt sich durch die Brille Augés einordnen. „Nicht-Orte“ in Filmen sind, genauso wie in der Realität, keine Seltenheit. Aber in Filmen wie „Import Export“, „Hundstage“, oder „Nordrand“ wird die wahrgenommene Realität nicht nur abgebildet. Augé beschreibt sein übermodernes Umfeld nicht nur, indem er erläutert, dass es Straßen, Autos, öffentliche Gebäude wie Einkaufszentren oder Vorstadtbauten gibt. Er fragt danach, was diese bestimmenden Räume mit uns Menschen machen, oder was machen und fühlen wir Menschen in und durch diese Räume. So ähnlich geht auch Ulrich Seidl vor. Die Plattenbauten, die Einkaufszentren, die U-Bahnstationen, oder die Autobahnen dienen nicht nur als reine Wege für das Wei-

¹⁰⁸ Lamp, Florian, *Die Wirklichkeit, nur stilisiert*, Marburg: Büchner Verlag, 2009

¹⁰⁹ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 83

terschreiten der Handlung. Sie nehmen aktiv Einfluss auf die Handlung. Sie sind Handlungsräume, sie ermöglichen, fordern und verhindern Handlung, sowohl in der Diegese des Filmes als auch in der Realität. Schlussendlich geht es wohl Seidl und Augé um ein Sichtbar- und Begreifbarmachen der Welt, durch die sie sich bewegen. Vielleicht geht es beiden auch darum etwas zu übertreiben, vielleicht zu provozieren im Dienste der Sichtbarmachung und ihrer Selbst. Wahrscheinlich geht es Ulrich Seidl nicht vordergründig um „Nicht-Orte“ und Augé denkt mit einem wissenschaftlicherem Blick, wenn er fragt, wie man diese neuen Phänomene ermessen kann.

Allerdings kommt es zwischen den Werken der beiden Männer zu markanten Bezugspunkten, sei es die Art wie sie (v)erfahren, was sie erfahren und wie sie das Erfahrene verarbeiten. Ulrich Seidl dokumentiert die Beobachtungen Marc Augés. Die übermoderne Welt lässt sich auf verschiedenste Arten beschreiben. Ulrich Seidl hat einen Weg gewählt. Mithilfe der Werkzeuge Marc Augés lässt sich vielleicht zeigen, dass dieser Weg ein Stück weit ein Genre beschreibt. Das österreichische, sozialkritische Autoredrama.

3.3 „Hundstage“

3.3.1. Der Dokumentarist und die Fiktion

„Aus dem vorstädtischen Dasein erwachsen nur die fürchterlichsten Zustände, die das menschliche Zusammenleben zu bieten hat - unüberwindliche Sprachlosigkeit, Aggression, dumpfe Gewalt.“¹¹⁰

Ulrich Seidls Werk war bis zur Jahrtausendwende geprägt von einem dokumentarischen Grundverständnis. Seine Filme der 1990er wurden, zumindest für die Geldgeber und Förderstellen, als Dokumentarfilme konzipiert und vermarktet. Doch bereits in Seidls erstem Langfilm, „Good News“, gab es diese bestimmten Sequenzen, welche den Rezipienten an dem gewohnten Konzept des Dokumentarfilmes zweifeln lässt. Es sind diese unerbittlichen, langen Einstellungen, in welchen die Menschen und deren Umgebung wie ein inszeniertes Bild erscheinen. Die Szenen wirken tableauartig, surreal und distanziert. Eine Arbeitsweise die Seidl im Laufe der Zeit weiterentwickelt und verfeinert, sodass die Dokumentarfilme immer konstruierter wirkten. Die Grenzen verwischen mehr und mehr in Ulrich Seidls Arbeit und vielleicht ist es auch gar „nicht so wichtig, ob das Etikett jetzt Dokumentarfilm oder Spielfilm lautet“¹¹¹, wie der Filmemacher selbst oft bemerkt. 2001 kommt es dann aber doch zu einer gewissen Zäsur. Mit „Hundstage“ wechselt Seidl oberflächlich in eine fiktionale Filmgattung. Es entsteht ein Spielfilm, mit starken dokumentarischen Einflüssen, sowohl in der Entwicklung, Entstehung, als auch innerhalb der Diegese des Filmes. Er beginnt einen Weg, den er in „Import Export“ konsequent fortsetzt. Die Stoffentwicklung des ersten Spielfilmes Ulrich Seidls beginnt nicht anders als bei den Dokumentarfilmen. Auf die Frage, wie ein Film von Ulrich Seidl entsteht, antwortet er:

„Ich führe immer Buch über das, was ich erlebe und sehe. In meinem Büro zuhause stapeln sich die Aufzeichnungen. Für „Hundstage“ habe ich über viele Jahre hinweg Material gesammelt und irgendwann war es dann Zeit, einen Film daraus zu machen.

¹¹⁰ Nicodemus, Katja, „Stickige Stille“, *Die Zeit*, 01.08.2002, www.zeit.de/2002/32/Stickige_Stille, Zugriff: 21.06.2018

¹¹¹ Hochhäusler, Christoph, „Die Methode Seidl“, *Revolver*, 14.12.2003, www.revolver-film.com/hefte/heft-11-die-methode-seidl, Zugriff: 21.06.2018

Also habe ich die Notizen hervorgekramt und ein Drehbuch daraus gemacht.“¹¹²

Und er erläutert weiter:

„Alle Figuren basieren auf Menschen, die ich irgendwann einmal kennen gelernt habe. [...] Wobei es natürlich so ist, dass die Geschichten, die in „Hundstage“ erzählt werden, fiktiv sind. Im Laufe des Schreibens kommt es einfach zu Dingen, die in dem Sinne nicht mehr „wahr“ sind.“¹¹³

Es scheint bei Seidl eine andere Wahrheit zu geben, eine, die im anderen Sinne wohl wahr ist. Oder, wie es der Filmkritiker Georg Seeßlen zusammenfasst, in „Hundstage“ imitiert „eine Wirklichkeit sich selbst, bei der längst das Inszenierte und das Authentische ineinander verschwommen sind“.¹¹⁴ Es lohnt sich nach einer Annäherung Marc Augés zu suchen, der schreibt: „Die Wahrheit ist keine (sofern überhaupt möglich) buchstäbliche Transkription der Elemente der Realität.“¹¹⁵ Ein Anspruch an Wahrheit könnte also nicht darauf beruhen, allein die Realität detailgetreu abzubilden, worauf sich sowohl bei Seidl, als auch bei Augé eine ähnliche Annäherungsweise an die Problematik der Darstellung der Realität ergibt. Seidl hat seine Protagonisten allesamt kennengelernt, für Augé sind die Figuren seiner Ethnofiktionen „Zeitzeugen und Symbole“¹¹⁶. In „Hundstage“ werden verschiedene Lebenssituationen in sechs Episoden entworfen und ein daraus resultierendes Gesellschaftsbild erzeugt. Die porträtierten Menschen verbindet eine zugleich lähmende, als auch enervierend-emotionalisierende Hitze, die Unfähigkeit sich vorwärts zu bewegen und „ein Land der endlosen Einfamilienhauslandschaften und anonymen Einkaufsmärkte, der Schnellstraßen und riesigen Parkplatzflächen.“¹¹⁷

¹¹² Hochhäusler, Christoph, „Die Methode Seidl“, *Revolver*, 14.12.2003, www.revolver-film.com/hefte/heft-11-die-methode-seidl, Zugriff: 21.06.2018

¹¹³ Ebenda

¹¹⁴ Seeßlen, Georg, „Besprechung „Hundstage“, *epd-Film*, 8/2002, S. 16

¹¹⁵ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 7

¹¹⁶ Ebenda, S. 8

¹¹⁷ Nicodemus, Katja, „Stickige Stille“, *Die Zeit*, 01.08.2002, www.zeit.de/2002/32/Stickige_Stille, Zugriff: 21.06.2018

3.3.2 Das junge Pärchen

So aktionsarm „Import Export“ beginnt, so spannungsgeladen sind die ersten Bilder von „Hundstage“. Bevor noch der Titel des Filmes eingeblendet wird, fungiert eine öffnende Tür als Tor in die Diegese des Films. Die Tür zu einer WC-Anlage wird von einem jungen Mann geöffnet. Die halbnaher Kameraeinstellung folgt ihm. Es geht alles sehr schnell, der Mann wirkt angespannt, er scheint etwas zu suchen. Die wackelige Kamera tut ihr Übriges um von Beginn an eine Unruhe zu etablieren. Bei den Pissuirs wird der Mann fündig. Ein Schlag auf den Kondomautomaten verrät schon seine Absichten. Es entwickelt sich ein aggressiver Dialog mit seinem Kontrahenten. Es geht um eine Frau, die Freundin des Protagonisten. Keiner hat sie anzusehen, außer ihm selbst. Die Kamera bleibt dran. Die halbnaher Einstellung suggeriert ein „Mittendrin-sein“. Die Stimmen hallen in der Sanitäreinrichtung. Auch auf der Tonebene wird Authentizität versprochen. Bis jetzt hat auch kein Schnitt diese Illusion gestört.

Die nächste Einstellung offenbart das Objekt der Begierde. Die Freundin des Aggressors. Die Kamera blickt auf die Tanzende hinauf und schwenkt auf weitere Männer, die sie anstarren. Das Setting wird nun aufgeklärt und ein Kontext erschlossen. Die Toiletten sind Teil einer Discothek. Schnell entwickelt sich ein Streit mit dem nächsten Gaffer. Die Auseinandersetzung verlagert sich vor die Disco, die Kamera ganz nah dabei, abermals wird auf Schnitte möglichst verzichtet. Eine Szene, die an das Direct Cinema erinnert. Leichte Kameras wurden entwickelt und der Drang und die Lust möglichst nah am Geschehen zu sein war ein Markenzeichen dieser Dokumentarfilme. Und diese Lust am Geschehen ist auch in den ersten Szenen von „Hundstage“ spürbar.

Es entwickelt sich eine vielen Nachtschwärmern bekannte Situation. Zwei Streitende beschimpfen sich, ein Schlichter zwischen ihnen und die Freundin versucht verzweifelt ihren, vermeintlich um ihre Ehre kämpfenden, Freund, sie nennt ihn Mario, zu beschwichtigen.

Im Sinne der Fragestellung an den Film, macht es Sinn, sich hier zunächst das Setting anzusehen, das Ulrich Seidl in den ersten Minuten des Filmes etabliert. Ausgehend von der Toiletten wird in wenigen Einstellungen der Handlungsraum Disko porträtiert. Laute Technomusik, grelle Stroboskoplichter, sonst sehr dunkel, abgesehen von der beleuchteten Bar, die im Halbrund um die Tanzfläche zu Schankmixgetränken einlädt. Eine Mitteilung verspricht verbilligte Aktionen an die Konsumenten. Ein architektonisches und

erlebnisorientiertes Konzept, das sich im Wesentlichen kaum von dem anderer Diskotheken, zumindest im europäischen Raum unterscheidet. Lokalisierbar wird der Ort durch die Sprache. Ein Wiener Dialekt der Beteiligten lässt eine geographische Anbindung an Wien vermuten. Der Handlungsraum Diskothek bietet in den ersten Szenen wenig anderen Handlungsspielraum. Die laute Musik macht ein Gespräch unmöglich, der kontinuierliche Beat lädt zum Tanzen und Gesehen werden ein, der Alkohol macht aggressiv. Die Disko als Ort einer Generation der Jahrtausendwende, die Disko als „Nicht-Ort“ einer postmodernen Ära. Vor der Disko erstreckt sich eine Betonwüste. Eine Parkplatzfläche, soweit das Kameraauge reicht. Hier setzt Ulrich Seidl einen ersten Standpunkt gegen die grundsätzlich pessimistische Einfärbung des Filmes. Der Schlichter, gespielt von einem der wenigen professionellen Schauspielern des Casts, Georg Friedrich, greift aktiv in den Lauf der Geschichte ein und versucht anscheinend ohne Bedacht auf den eigenen Vorteil, eine Handgreiflichkeit zu verhindern.

Außer Mario wird keine Person beim Namen genannt. Es erscheint zufällig, dass sich gerade diese drei Männer hier so zusammenfinden. Einzig Marios Freundin nennt ihn beim Namen, was in der sonst vorherrschenden Namenslosigkeit eine gewisse Verbundenheit suggeriert. Widerwillig zieht Mario mit seiner Freundin ab. Es folgt eine rasante Autofahrt vorbei an Fast Food Lokalen und Autohäusern. Die Aufregung seiner Freundin über die erhöhte Geschwindigkeit scheint Mario zu genießen. Das Brechen der Regeln (des „Nicht-Ortes“ Straße) als Beweis der Männlichkeit. Der Beweis seiner Überlegenheit ist aber noch nicht genug. Unter einer Autobahnbrücke befiehlt er der Frau auszusteigen. Das letzte Bild der Szene zeigt die Frau, mittlerweile als Klaudia bezeichnet, neben der Autobahn. Das Donnern der fahrenden LKW's dominiert die lange, letzte Einstellung der Szene. Sie wirkt deplatziert. Der Raum hat Klaudia im Griff. Die Autobahn um sie herum nimmt ihr das Potential zum eigenständigen Handeln.

Fast spöttisch erscheint nach der Abblende der Titel des Filmes: „Hundstage“.

Der Vorspann beginnt. Der Film setzt nun an, die weiteren Protagonisten in ihren jeweiligen Episoden vorzustellen. Zu Gunsten eines nachvollziehbaren Aufbaus der Analyse wird der Film aber nicht chronologisch, sondern jede Episode für sich entsprechend behandelt. Die einzelnen Episoden sind zwar alles andere als abgeschlossen, ergeben aber jede für sich eine eigenständige Situationsbeschreibung, wodurch ein solches Vorgehen möglich wird. Am nächsten Morgen wacht Klaudia in ihrem Jugendzimmer allein auf. Über ihrem Bett hängen zwei Bilder. Das eine zeigt sie in einer glücklichen Vergan-

genheit als Schönheitskönigin mit Freundinnen, das andere eine Utopie einer Urlaubsdestination. Darunter Klaudia, desillusioniert. Ihre Mutter macht sich Sorgen ob ihres traurigen Erscheinungsbildes und gibt ihr das Telefon. Klaudia hat einen Anruf bekommen. Ihr Elternhaus daraufhin verlassend macht sie sich auf den Weg zurück zur Autobahn. Seidl lässt seine Protagonistin nicht aus dem Handlungsraum Autobahnrand entkommen. Vielleicht ist es die Suche nach Glück, die sie antreibt, von der Ulrich Seidl in so vielen Interviews spricht, trotzdem erscheint es nicht nachvollziehbar und bezeichnend, dass sich Klaudia immer wieder in einen Handlungsraum begibt, der ihr keinen Handlungsfreiraum gewährt. Auf einem nahegelegenen Parkdeck kommt dann Mario in seinem Auto angefahren. Sie widersetzt sich, lässt sich zunächst nicht von seinen Fahrspielchen beeindrucken, will umkehren, setzt sich dann aber doch nahezu willenslos ins Auto. Wieder geht die Fahrt durch eine Vorstadt von Autohäusern und Autobahnbrücken. Ein Kompliment Marios reicht Klaudia als Entschuldigung.

Der Friede währt nicht lange. Auf einem sonnigen Parkplatz kommt es zum nächsten Disput. Erst jetzt wird die Hitze ahnbar. Sie schwitzen. Die Kamera ist so nah dran, dass man die Schweissperlen, die sich mit Klaudias Tränen vermischen, sehen kann. Mario wird handgreiflich. Reißt sie an den Haaren und zerrt sie aus dem Auto. Sie rennt weg. Es ist kein selbstbestimmtes Weglaufen, es ist die Flucht nach vorne, wenn alle anderen Richtungen versperrt sind. Auf diesem Parkplatz hat sie nicht die eigene Entscheidung geführt und diese führt sie auch nicht weg. Die Flucht nach vorne bringt sie doch wieder zurück nach Hause. Gezeichnet von den Erlebnissen der letzten zwei Tagen kauert sie auf ihrem Balkon, als ein schwerer Regen einsetzt.

Diese Episode zeigt zwei junge Menschen nahezu ausschließlich auf der Straße. Klaudia ist unfähig sich zu positionieren. Dem Heim entwächst sie, die vermeintlich glückbringende Beziehung erweist sich als Sackgasse. Mario sucht im Endeffekt die gleiche Erfahrung wie sie. Im letzten Gespräch beteuert er, sein Leben lang von Frauen betrogen worden zu sein. Den Frust projiziert er auf Klaudia. Im Endeffekt treiben sie beide ziellos durch die Vorstadt. Ihre Lebenssituationen scheinen keinen Ausweg zu lassen. Ulrich Seidl zeigt die beiden sehr unmittelbar. Die reagierenden Menschen werden dem Publikum so präsentiert, als säße es direkt neben der weinenden Klaudia. Es fehlt jegliche Distanz. Das Geschehen wird durch die Augen des Regisseurs gesehen. Allerdings geschieht wenig. Die Handlung ist minimal. Wie schon angedeutet handelt es sich eher um eine Situationsbeschreibung, denn um eine handlungsbasierte Geschichte. Betref-

fend der fehlenden Handlung, besonders auch in den beschriebenen Szenen, meint Ulrich Seidl folgendes:

„Der Ist-Zustand ist bei mir das Wichtige, nicht der Handlungsablauf. Weil man aber so geschult ist, immer Handlung erzählen zu wollen, hat es auch in meinem Drehbuch viel mehr Handlung gegeben. Das ist dann im Schnitt rausgeflogen. Das erste, was rausfliegt, ist der Plot. Für die Episode mit den zwei jungen Leuten zum Beispiel – Claudia, Mario und das Auto – gab es einen Schluss, bei dem Mario mit dem Auto umkommt, und Claudia dann im Fernsehen sieht, wie darüber berichtet wird. Das haben wir alles brav gedreht. Im Vergleich zu den anderen Dingen im Film war es aber ein Fremdkörper, weil es zu viel Fiktion war.“¹¹⁸

Im Sinne Marc Augés lässt sich Ulrich Seidls, für das Medium Film ja durchaus ungewöhnliche, Vorgehen, die Handlung möglichst zu minimieren, erklären.

Der Handlungsraum Straße bestimmt die Handlung, sowie „Nicht-Orte“ stark auf die Benutzer einwirkt. Die Straße verbindet mehrere Orte miteinander und lädt nicht zum Verweilen ein. Ulrich Seidl zeigt uns Autohäuser und Fast Food Ketten. Es muss schnell gehen und es muss weiter gehen.

In Situationen, die sich in eben diesen Umfeld abspielen, ist es schwer Handlung zu etablieren. Claudia und Mario sind durchaus auch gelähmt von ihrer Umgebung.

Weiter möchte Seidl den Ist-Zustand nicht mit zu viel Fiktion aufladen. Abermals gibt er nun selbst den Hinweis auf ein Anliegen des Filmes. Die Beobachtung. Es ist dieser schmale Grat, auf dem sich Seidl bewegt. Die Realität der Gegenwart, der übermodernen Welt, soll sichtbar gemacht werden. Dies kann auch durch Einsatz von Fiktion passieren, wie es Augé mit seinen Ethnofiktionen fordert und Seidl mit seinen Filmen versucht. Die Fiktion scheint aber in der Arbeit dieser beider Beobachter ein Mittel zum Zweck zu sein. Fiktion darf nicht um ihrer selbst Willen angewendet werden. (Fiktive) Handlung muss dem Anspruch des Sichtbarmachens untergeordnet sein:

„Die ethnofiktive Person, die sich heute selbst beobachtet, enthüllt dagegen den Wahnsinn der Welt.“¹¹⁹

¹¹⁸ Hochhäusler, Christoph, „Die Methode Seidl“, *Revolver*, 14.12.2003, www.revolver-film.com/hefte/heft-11-die-methode-seidl, Zugriff: 21.06.2018

¹¹⁹ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 8

3.3.3 Die Anhalterin

Und dieser Wahnsinn der Welt enthüllt sich mit einer nahezu schmerzenden Drastik in der Episode der Anhalterin. Von ihr wird zunächst ihr Rücken gezeigt. Bezeichnenderweise ist die Handkamera wieder nah und sie irrt augenscheinlich ziellos auf einem Supermarktparkplatz umher. In ihrer Ziellosigkeit spricht sie einen, aus dem Supermarkt kommenden, Mann an und der Startschuss zu einer Tour de Force fällt. Die Anhalterin verliert keine Zeit und zählt alle Zusatzstoffe auf, die in einer handelsüblichen Extrawurst zu finden seien. Schnitt. Der nächste Passant in einem Auto sitzend wird angesprochen. Thema ist eine Liste der beliebtesten Supermärkte. Wieder ein Schnitt. Der Film nimmt Tempo auf. Die Rastlosigkeit mit der die Anhalterin durch Parkplätze zieht wird spürbar. Sie wirkt in dieser für Autos konzipierten Welt verloren, wehrt sich allerdings dagegen. Sie findet eine Mitfahrgelegenheit.

Die Frau fällt aus der Norm, was dazu führt, dass sich ein Eindruck einer psychischen Erkrankung manifestiert. Sie zieht nicht nur ihren Spleen der Listen durch, sie durchbricht auch jegliche gesellschaftlichen Regeln der Nähe. So distanzlos die Kamera auf die Anhalterin gerichtet ist, so direkt agiert sie mit ihren Mitmenschen. Ein Ehepaar, ihre erste Mitfahrgelegenheit, wird innerhalb von Minuten als fett bezeichnet und darauf gleich ein Tabuthema hinterher geworfen, nämlich dass Fettleibigkeit zum baldigen Tod führen wird. Schnelle, auffällige Schnitte steigern das unangenehme Gefühl, das beim Zusehen der Anhalterin entsteht. Mittlerweile zitiert sie Werbeslogans. Der Blick Seidls ist im Gegensatz zur vorherigen Episode auf eine erwachsene Gesellschaft gerichtet. Die Kindlichkeit der Frau stört diese Gesellschaft und analysiert sie zugleich. Während sie die fragwürdigen Inhaltsstoffe der Konsumgüter aufzählt, singt sie im nächsten Moment deren Werbesujets nach, um dann auf die Wahrscheinlichkeit, bei ihr ist es eher eine Sicherheit, des frühen Todes bei Fettleibigkeit aufmerksam zu machen.

Den Tod als Tabu einer Gesellschaft hat Seidl dann ja auch Jahre später eben in „Import Export“ behandelt. In Seidls anschließendem Film „Paradies: Liebe“ geht es um ein weiteres, vermeintliches Tabu der postmodernen Welt: Sexualität im Alter.

Bei einem Regisseur, der behauptet, er „verfilme nicht die derbe Realität, sondern die Realität wie sie ist“¹²⁰, liegt nahe, dass gerade auch die Tabus jener Realitäten untersucht werden. Eine Untersuchung die Seidl aber nicht als Provokationen der Provokati-

¹²⁰ o.N. , „Ulrich Seidl: "Meine Filme sind keine Karikaturen"“, *der Standard*, 29.11.2012, www.derstandard.at/1353207479432/Chat-mit-Ulrich-Seidl, Zugriff: 21.06.2018

onen wegen gesehen haben will. Er rückt sich selbst in die Nähe einer wissenschaftlichen Objektivität, eben der vorbehaltlosen Beobachtung, wobei die Frage bleibt, ob das reine Beleuchten von Tabus, die sich dadurch definieren, gesellschaftlich vermieden zu werden, nicht an sich schon ein Provozieren ist, das Seidl seit dem Beginn seiner Karriere durchaus von Nutzen war. Und dieses Provozieren spiegelt sich in der Anhalterin wieder, die auch das Thema Sexualität unverblümt anspricht. Die Reaktionen auf das Ansprechen der Tabus sind nachvollziehbar negativ. Sie wird nicht ernst genommen, das Sprechen verboten, angefeindet und ausgestoßen. Meistens.

Der positive Höhepunkt der Episode ist die Fahrt mit einem Cabriofahrer. Dieser geht auf die Eigenartigkeiten der Mitfahrerin ein und es scheint sich fast ein Gespräch in Augenhöhe zu entwickeln, das zumindest etwas den Anschein von Respekt wahrt. Hier kommt es auch zu einem der spärlichen, natürlich diegetischen, Einsätzen von Musik. Die Anhalterin darf eine ihrer Kassetten einlegen, worauf ein Schlager aus den 1960ern ertönt. Dieser dient auch als Untermalung zu den gezeigten Bildern der Supermärkte, Sport- und Elektrofachgeschäften, die sich neben der Fahrbahn auftürmen. In diesem Moment wirkt die Anhalterin glücklich und sie beginnt emotional direkt in die Kamera zu singen und grinsend aus dem Kamerabild zu blicken. Der Zuseher ist dabei. Er wird erkannt und ist Teil der Situation. Es ist das einzige Mal in *Hundstage*, dass Seidl die vierte Wand einreißt und so das Publikum noch mehr in die Diegese einbezieht. Vielleicht ist es der Güte des Regisseurs verschuldet, dass dies in einem der wenigen glücklichen Momente des Filmes passiert.

Die Suche nach Glück bleibt, doch finden wird die Anhalterin sie nicht mehr. Im nächsten Auto stellt sich die Anhalterin als Anna vor. Anna stört aber die Privatsphäre der Autofahrerin in dem sie ihre Tasche durchwühlt. Endgültig eskaliert die Lage, als Anna die Geldbörse öffnet und feststellend fragt „Du hast aber schon viel Geld?“¹²¹.

Vielleicht ein Hinweis auf das dritte Tabu, zumindest klischeehaft besonders in Österreich. Die Frage nach Geld. Anna, sich passiv wehrend, wird aus dem Auto gezogen. Sie findet wieder eine Mitfahrgelegenheit, der sie allerdings, ob ihrer Listen, ihrer Direktheit und ihrem Ignorieren der Privatsphäre auch bald wüst schimpfend aus dem Auto wirft. Die Aggressivität steigt und Annas Tour geht weiter. Es wird Nacht. Besonders Annas Szenen werden genutzt um das Umfeld, in dem der Film spielt zu etablieren. Den beleuchteten Vorstadt-Einkaufsflächen wird viel Zeit eingeräumt. Anna hangelt sich

¹²¹ *Hundstage*, Regie: Ulrich Seidl, Österreich, 2001

von Mitfahrgelegenheit zu Mitfahrgelegenheit, bis sie schließlich abermals von dem Mann, der sie bereits aus seinem Auto geworfen hat, mitgenommen wird. Dieser nutzt Annas Hilflosigkeit aus. Er sperrt sie in einen Keller und bezichtigt sie der Täterschaft von absichtlichen Kratzspuren an Autos, deren Besitzer ihre Wut an Anna in Form von Schlägen und einer Vergewaltigung auslassen. Annas letzte Szene überlässt sie, durchnässt vom Regen, frierend wieder ihrem Weg. Anna wird äußerst enervierend dargestellt. Sehr direkte, nahe Einstellungen lassen das Gesehene sehr unmittelbar auf den Seher wirken. Ihre Episode ist ein nachvollziehbares Beispiel für ein übermodernes Empfinden. Die Frau irrt entlang an Einkaufszentren und Straßenrändern. Der Zuseher erfährt nicht ihren Zielort, den kennt Anna vermutlich selbst nicht. Sie bricht Regeln, Verkehrs- wie Verhaltensregeln. Ein unbeabsichtigtes Widersetzen, dass sie dann erst recht wieder isoliert auf den Straßenrand bringt. Doch in aller Tristesse, die der „Nicht-Ort“ birgt, ist es bezeichnend, dass Annas glücklichster Moment den Soundtrack für eben diesen aufwartet. Und am Ende ein Gebet einer Nonne zumindest einen Anschein an Verortung gibt. „Ob trügerisch oder vielversprechend, die Lichter der Stadt leuchten weiterhin.“¹²² Oder wie die Zeit resümiert:

„Auf ihre kindliche Art bleibt sie [Anna] ein wirrer Wanderer und Störfaktor zwischen Großparkplätzen und Reihenhäusern. So lange es die Vorstadt gibt, wird es wohl auch die Verrückte geben. Und das hat in diesem abstoßenden, hässlichen, einzigartigen Film etwas ungemein Tröstliches.“¹²³

3.3.4 Der alte Mann

So rasant der Zuseher mit Anna durch die Vorstadt rauscht, desto entschleunigter gestaltet Ulrich Seidl die Episode des Pensionisten Walter.

In ruhigen Einstellungen wird hier der Versuch des alten Mannes beobachtet, seine persönliche Vorstadtidylle zu schaffen. Vorgestellt wird er bei der Pflege seines Gartens inklusive Auseinandersetzung mit den lauten Nachbarn.

¹²² Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 133

¹²³ Nicodemus, Katja, „Stickige Stille“, *Die Zeit*, 01.08.2002, www.zeit.de/2002/32/Stickige_Stille, Zugriff: 21.06.2018

Sein Heim ist ihm sehr wichtig. Er unterhält eine Haushaltshilfe für die Ordnung, einen Hund für die Sicherheit und im Keller bunkert er Lebensmittel für den Notfall. Sein trauertes Zuhause verlässt er nur selten, zum Beispiel wenn das Gewicht dieser Lebensmittel nicht dem etikettierten Wert entspricht. Dann macht sich der Ingenieur in Pension mit seiner Haushaltshilfe auf den Weg in den Supermarkt, um sich zu beschweren. In dieser Episode kommt es zu einem Wiedersehen mit dem Mann, der der Anhalterin Anna zum Verhängnis wurde. Dieser versucht Ingenieur Walter eine Alarmanlage zu verkaufen. Der alte Mann lehnt aber ab. Der Hund erledige das, er entscheide also selbst, wie er sein Haus schütze. Am zweiten Tag begeht er mit seiner Haushaltshilfe Hochzeitstag. Er macht sich hübsch, sie kocht für ihn in den Kleidern seiner verstorbenen Ehefrau. Dafür bekommt sie ein Hochzeitstagsgeschenk. Am Abend strippt sie für ihn. So schön es der alte Mann geplant hat, so jäh lässt Seidl das Rollenspiel enden. Der Hund liegt vergiftet im Garten – tot. Der Tod markiert auch den diegetischen Endpunkt des Filmes. Walters Bezug zu den „Nicht-Orten“ vor seiner Haustür ist gering. Ganz im Gegenteil versucht er sich dem Trubel der postmodernen Welt zu entziehen, wenn er nicht gerade aus dem Haus muss, um die Misstände dieser Epoche anzuprangern. Sein Heim ist seine Festung und diese versucht er mittels Haushaltshilfe und Hund mit Identität und sozialer Bindung aufzuladen. Die Gestaltung von Walters Geschichte entfaltet sich in sehr ruhigen Kameraeinstellungen und unaufgeregten Schnitten. Die Bilder beschränken sich meist auf das Heim des Mannes und nur die Geräuschkulisse von Verkehr und Nachbarn lassen die Welt außerhalb erahnen. Die Diegese des Filmes endet mit dem Tod des Hundes und dem trauernden Mann.

3.3.5 Der Alarmanlagenvertreter

Herr Hruby verkauft Alarmanlagen. Dieser wird verkörpert von dem Laiendarsteller Alfred Mrva, der selbst auch Alarmanlagen verkauft. Seine Aufgabe ist es, die Heime der Vorstadthausbesitzer von der Außenwelt abzugrenzen und vor den entsprechenden Gefahren zu schützen. Er tritt in den Episoden von Hundstage als verbindlichstes Element in den sonst kaum bis lose verbundenen Handlungssträngen auf. Herr Hruby zieht durch die Vorstadtsiedlung, um aus dem Wunsch nach Sicherheit und Abgrenzung Geld

zu machen. Es geht hier um Seidls Beobachtung des Dranges nach dem Erschließen von Heimat, im Sinne von Ina-Maria Greverus. Sie wiederum beobachtet,

„daß als Heimat ein Lebensraum verstanden bzw. intendiert wird, in dem die Bedürfnisse nach Identität (dem Sich-Erkennen, Erkennt- und Anerkanntwerden), nach materieller und emotionaler Sicherheit, nach Aktivität und Stimulation erfüllt werden, ein Territorium, das sich die Menschen aktiv aneignen und gestalten, das sie zur Heimat machen und in dem sie sich einrichten können.“¹²⁴

Ina-Maria Greverus bezieht sich auf Marc Augés Konzept des anthropologischen Ortes, definiert diesen hier auch. Ähnlich definiert Ulrich Seidl filmisch das Konzept des eigenen Ortes. Herr Hruby nutzt jenes Bedürfnis nach der „materiellen und emotionalen Sicherheit“¹²⁵ aus. Und während der Ausübung dieses Berufes kommt er auch zu Ingenieur Walter, der seine Alarmanlagenanpreisungen entschlossen abweist. Er habe ja einen Hund. Dass der Tod des Hundes von Herrn Hruby indiziert wurde, bleibt eine Vermutung, die die Diegese des Filmes zumindest nicht ausschließt, aber dass das Wegfallen des Hundes als Bezugspunkt von Walter einen Einschnitt, sowohl in sein Sicherheitsgefühl, als auch in seiner Identität als liebevoller „Hundevater“ bedeutet liegt auf der Hand. Herr Hruby zieht weiter und bekommt in ein anderes Haus Eintritt gewährt, um die Einbruchssicherheit auszuloten. Während er allerdings die gefühlte Sicherheit steigern soll, scheint er durch sein forsches Eindringen und sein eindringliches Erforschen die Konstruktion „Heim“ des passiv-wirkenden Hausbesitzers, welcher selbst Protagonist einer Episode von Hundstage ist, zu dekonstruieren.

Schlussendlich macht Hruby, der sich nebenbei auch als Privatdetektiv verdingt, die unschuldige Anna, die Anhalterin, für Vandalismusakte verantwortlich, um so einen an ihn herangetragenen Fall als gelöst bewerten zu können.

Es ist eine niederträchtige Tour durch die Hitze der Vorstadt. Der Handlungsraum von Herrn Hruby beschränkt sich im Wesentlichen auf sein Auto, die Straße und ein leerstehendes Haus, das als heterotopes Gefängnis für Anna fungiert. Die Abnorme wird schlussendlich weggesperrt. Der Vertreter für Alarmanlagen wird in seiner ganzen Niederträchtigkeit gezeigt. Während sich die anderen Protagonisten und Protagonistinnen

¹²⁴ Greverus, Ina-Maria, *Über die Poesie und die Prosa der Räume : Gedanken zu einer Anthropologie des Raums*, Berlin: Lit-Verlag 2009 S. 62

¹²⁵ Ebenda, S. 62

zumindest Momente der Menschlichkeit wahren, zeichnet die Geschichte von Herrn Hruby einen Weg ohne Skrupel zur eigenen Bereicherung. Gleichsam wie die „Nicht-Orte“ besitzt aber auch der Begriff Menschlichkeit eine Dualität in seiner Bedeutung. Zunächst natürlich eine Grundhaltung. Eine moralische Einstellung, welche die Menschenwürde des jeweils anderen achten soll. Aber Menschlichkeit bedeutet auch menschliches Verhalten an den Tag legen. "An das Gute im Menschen glaube ich sicher nicht"¹²⁶ stellt Ulrich Seidl klar und mit Herrn Hruby unter Beweis.

3.3.6 Ménage à trois

Eine Frau bereitet sich auf Besuch vor. Sie badet und pflegt sich, genießt nochmal die Ruhe und zieht sich erotische Kleidung an. Sie freut sich anscheinend auf ihren Besucher. Als dieser kommt, erlebt sie allerdings eine unschöne Überraschung. Ihr Freund Wickerl bringt noch einen Bekannten mit. Es ist der Schlichter aus der ersten Szene des Films. Die Männer sind merklich betrunken und lassen ihre Betrunkenheit an der eingeschüchterten Frau aus. Sie demütigen sie auf brutalste Weise, schlagen sie und verunreinigen ihre Wohnung. Der zweite Tag beginnt und die Frau versucht in ihrer Wohnung so gut es geht Ordnung zu machen, als Lucky, Wickerls nächtliche Bekanntschaft, an ihrer Tür steht. Er entschuldigt sich und gesteht ihr seine Gefühle. Seine Annäherungsversuche lehnt sie vehement ab und schlussendlich verlässt er ihre Wohnung. Am Abend, Wickerl ist zu Besuch und es scheint zu einer Versöhnung gekommen zu sein, kommt Lucky wieder. Er hat eine Pistole bei sich, dringt in die Wohnung ein, zwingt Wickerl sich zu entschuldigen, demütigt ihn und zwingt die Frau Wickerl zu schlagen und zu beschimpfen. Schlussendlich gesteht die Frau aber Wickerl ihre Liebe, was Lucky vor den Kopf stößt. Er verlässt die Wohnung und bricht weinend im Stiegenhaus zusammen. Der Konflikt „Draußen gegen Drinnen“ wird hier ähnlich wie in der Episode des Pensionisten behandelt. In dieser Episode etabliert Seidl als Handlungsraum die Wohnung der Frau. Außer beim Reinigen, also beim Zustand herstellen, der vor dem Eindringen der zwei Männer herrschte, wird sie nicht außerhalb der Wohnung gezeigt. Die Wohnung ist erwartungsgemäß feminin eingerichtet. Rote Rosen teilen sich den

¹²⁶ Koelbl, Herlinde, "An das Gute im Menschen glaube ich sicher nicht", *Die Zeit*, 24/2016, www.zeit.de/zeitmagazin/2016/24/ulrich-seidl-regisseur-rettung, Zugriff: 21.06.2018

Schrankplatz mit verzierten Gläsern, Erinnerungsstücken und Büchern. Die Wände sind mit Gemälden dekoriert und auf dem Fernseher sind Figuren platziert. Bunte Stehlampen und Magazine auf der Couch runden den Eindruck ab. Reinlichkeit bestimmt das Bild. Die Frau hat sich, und das ist wahrlich keine Besonderheit in der Geschichte der menschlichen Sesshaftwerdung, ihren persönlichen Ort geschaffen und diesen mit Relation und Identität gefüllt:

„Historisch ist der Ort notwendig von dem Augenblick an, da er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt. Er ist es um so mehr, als diejenigen, die dort leben, Merkzeichen zu erkennen vermögen, die nicht das Objekt von Erkenntnis zu sein brauchen.“¹²⁷

Also etabliert Seidl zunächst den Handlungsraum, den anthropologischen Ort einer Wohnung, der von der ihn bewohnenden Frau bestimmt wird. Allerdings inszeniert der Regisseur in gewohnter, naher Kameraführung und Direktheit der Schauspieler auch, wie der Zuseher in den Szenen zuvor gelernt hat, Konfliktsituationen. Oliver Schmidt bringt jene Inszenierungsschemata ins Spiel:

„Auch die Darstellung einer Szene durch bestimmte Inszenierungsschemata generiert einen Handlungsraum, der den konkret-materiellen Handlungsraum der Szene überlagert und die Handlungsoptionen einer Figur erweitert oder beschränkt, beziehungsweise bestimmte Handlungen wahrscheinlicher macht als andere.“¹²⁸

Die Handlungsoptionen der Frau werden massiv eingeschränkt. Die eindringenden Männer bemächtigen sich der Wohnung, wodurch diese als Ort der Frau von Beginn an dekonstruiert wird. Sie scheint die Kontrolle darüber verloren zu haben. Besonders die Figur des Lucky, der nach Belieben in die Wohnung eindringt, verdeutlicht dies.

¹²⁷ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 60

¹²⁸ Schmidt, Oliver, "Der letzte räumt die Erde auf", *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 001/2010, www.elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00101725-1.pdf, S.79, Zugriff: 18.06. 2018

3.3.7 Das geschiedene Ehepaar

Ein Swingerclub ist ein abgeschlossenes System. In ihm herrscht ein Regelwerk, das Freiheit ermöglichen soll. Strenge Bestimmungen des Ein- und Austritts reglementieren den Raum. Besucher geben ihre Identität ab und finden sich im anonymen Raum wieder. Swingerclubs haben stets das Antlitz des Verruchten. Es sind Orte außerhalb des Alltags. Dementsprechend oft an die Stadtränder verbannt. Ein Swingerclub schafft eine Welt in der Welt, eine Illusion und trotzdem ist seine Funktion auf die kurzfristige Befriedigung des sexuellen Triebes beschränkt. Eine Heterotopie und ein „Nicht-Ort“ in Einem, oder ein Beispiel für jeweils beides. Und in einem Swingerclub lässt Ulrich Seidl die letzte Episode von Hundstage beginnen. Das erste Bild zeigt einen Knäuel von ineinander verhakten Menschen beim gemeinschaftlichen Sex. Eine synergetische Masse. Die Bemalung der Wände soll einen Strand imitieren. Nach einigen Einstellungen, die weitere Paare zeigen, wird die Protagonistin beim Sex mit zwei Männern in den Bildmittelpunkt gerückt. Die beim Kopulieren doch eher untypische Sonnenbrille verdeutlicht die einvernehmliche Anonymität der Situation. In der Umkleidekabine ist sie wieder alleine. Sie verlässt den Swingerclub durch eine Parkgarage in ein Einkaufszentrum und fährt mit dem Auto auf eine Autobahn. In dieser Szene wird in gewisser Weise auch das Thema des Films vorgegeben: Die Stimme aus dem Autoradio berichtet von anhaltenden, sehr heißen Hundstagen. Hitze wird die nächsten Tage bestimmen. Innerhalb weniger Schnitte inszeniert Ulrich Seidl eine Reise durch moderne „Nicht-Orte“, die Marc Augé in einer seiner Ethnofiktionen wohl nicht sehr viel anders beschrieben hätte. Die Protagonisten treiben durch austauschbare, urbane Räume. Der Kamerablick bleibt auf die Straße gerichtet, allerdings wird ein Mann gezeigt, der aus einem Auto aussteigt und zu einem Kreuz am Straßenrand geht. Die Handkamera bleibt dicht am Mann und zeigt dann das Foto eines jungen Mädchens auf dem Kreuz, vor das der Mann Blumen legt. Beobachtet wird der Vorgang von der bereits bekannten Frau, die in ihrem Auto auf der anderen Straßenseite sitzt. Diese wartet bis der andere Trauergast die Szenerie verlässt und legt nun ebenfalls Blumen zu dem Grab. Hier vollzieht sich eine Mutation der Orte. Der „Nicht-Ort“, hier also der Straßenrand, wird zu einem emotionsgeladenen Ort. Allem Anschein nach geschah hier ein tödlicher Autounfall, der das Leben der Tochter der beiden Episodenprotagonisten gefordert hat. Der Ort wird mit tragischer Geschichte, einer Beziehung zu dem Ort und einer (Auslöschung der) Identität aufgelä-

den, die er so vorher nicht hatte und bieten konnte. Aus ethnologischer Sicht ein höchst interessanter Vorgang, als empathischer Zuseher eine tragische Krisensituation, die Seidl hier inszeniert. In einem Vorstadthaus leben die beiden nebeneinander. Sie sprechen nicht mehr miteinander. Während sie sich mit einem Masseur abzulenken versucht, geistert er nahezu leblos durch das Haus. Dabei führt er den Sicherheitsmann Hruby ebenso teilnahmslos durch das Haus, wie er den Männerbesuch seiner Ex-Frau realisiert. Bis er schlussendlich den fremden Mann mit einer Waffe bedroht. Die Episode endet mit einer Aufnahme, in der Mann und Frau schweigend im Regen auf der Schaukel des verstorbenen Kindes hin und her wippen. Es ist ein Ort, der sie verbindet. Sie teilen seine Geschichte, die Verbindung zu ihm. In dieser Annäherung lässt Ulrich Seidl immerhin einen kleinen Lichtblick in die dunkle Tristesse der Hundstage dringen, während das Bild von dichtem, grauen Regen dominiert wird.

3.3.8 Hundstage und der „Wahnsinn des Normalen“¹²⁹

Der Versuch, die Arbeitsweise von Ulrich Seidl und Marc Augé zu vergleichen findet auch in deren Wortwahl fruchtbaren Boden. Während Ulrich Seidl mit *Hundstage*, wie er selbst sagt, einen „Film über den Wahnsinn des Normalen“¹³⁰ gemacht hat, resümiert Marc Augé über seine Ethnofiktion *„Tagebuch eines Obdachlosen“*: „Die ethnofiktive Person, die sich heute selbst beobachtet, enthüllt dagegen den Wahnsinn der Welt.“¹³¹ Der Wahnsinn des Alltages muss Regisseur und Ethnologe gleichsam interessieren und faszinieren. Dabei scheint auch ihre Methodik zur Ideenfindung eine ähnliche zu sein. Ulrich Seidl sagt über seine Arbeitsweise zu *„Hundstage“*:

„Es ist so, dass ich seit ewig Ideen sammle in Form von *Beobachtungen, Notizen, Fotos, Filmen oder Zeitungsausschnitten*. [...] Irgendwann sind sie zu einem Film zusammen gewachsen [...]“¹³²

¹²⁹ o.N. , „Ich erwarte mir nicht, dass ich gewinne“, *Der Standard online*, 24.08.2001, www.derstandard.at/689297/Ich-erwarte-mir-nicht-dass-ich-gewinne, Zugriff: 21.06.2018

¹³⁰ Ebenda

¹³¹ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 8

¹³² Schiefer, Karin, „Ulrich Seidl im Gespräch über HUNDSTAGE“, *Austrian Film Commission*, 2001, www.austrianfilms.com/news/bodyimport_export_ein_interview_mit_ulrich_seidlbody, Zugriff: 18.06.2018

Marc Augé macht es ähnlich:

„Ich beschreibe eine individuelle Situation und eine besondere Subjektivität und überlasse es dem Leser, sich das soziale Ganze vorzustellen, das sie auf ihre Weise zum Ausdruck bringen – und von dem die fiktive Person sich im Laufe der Zeit durch *Zeitungen, Nachrichten und Gespräche* mit anderen auch selbst eine immer genauere Vorstellung macht.“¹³³

Diese Ideen von Seidl, die im Falle von „Hundstage“ zu einem Film gewachsen sind spielen sich in der Wiener Vorstadt ab. Um das Interview des Regisseurs weiterzuführen: „Und die Landschaft südlich von Wien, in der wir gedreht haben, gibt es ja überall auf der Welt.“¹³⁴ Den Handlungsraum nicht spezifisch österreichisch gezeichnet zu haben, ist Ulrich Seidl wichtig: „Obwohl der Film, glaub ich, sehr österreichisch ist, spricht er hoffentlich für alle Menschen in der westlichen Hemisphäre.“¹³⁵ An diesem Zitat ist besonders die Dualität österreichisch – global interessant. Ulrich Seidl bezeichnet seinen Film als österreichisch, auf welchen Ebenen geht aus dem Interview nicht hervor, möchte aber trotzdem festhalten, dass die Situationsbeschreibungen des Filmes durchaus für die gesamte westliche Welt sprechen. Man könnte hier ein Argument für ein Merkmal des neueren österreichischen Kinos destillieren, das Seidl hier mit dem Filmwissenschaftler Robert von Dassanowski teilt und auch im abschließenden Kapitel noch einmal aufgenommen wird: Der österreichische Film dokumentiert westliche, nach Augé übermoderne, Räume und deren Konsumenten. Auch die Berliner Zeitung resümiert in diesem Konsens: „Seidls heißes Wochenende (von Freitagnacht bis Sonntagabend) könnte überall stattfinden: in Australien, Amerika, aber eben auch in der Wiener Vorstadt.“¹³⁶ Und die Wiener Vorstadt zeichnet Ulrich Seidl zunächst trist und heiß. Der Film besteht aus einer Aneinanderreihung von Parkplätzen, Einkaufszentren und Reihenhäusern, verbunden von langen Straßen, auf denen die Protagonisten durch die Tage irren. Der Handlungsraum bleibt ein (Vor-)stadtareal, welches die Handlung kaum vor-

¹³³ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 6

¹³⁴ Schiefer, Karin, „Ulrich Seidl im Gespräch über HUNDSTAGE“, *Austrian Film Commission*, 2001, www.austrianfilms.com/news/bodyimport_export_ein_interview_mit_ulrich_seidlbody, Zugriff: 18.06.2018

¹³⁵ Schiefer, Karin, „Ulrich Seidl im Gespräch über HUNDSTAGE“, *Austrian Film Commission*, 2001, www.austrianfilms.com/news/bodyimport_export_ein_interview_mit_ulrich_seidlbody, Zugriff: 18.06.2018

¹³⁶ Feldvoss, Maril, „Hundstage“, der neue Film des Österreichers Ulrich Seidl: Seelische Verwahrlosung“, *Berliner Zeitung*, 01.08.02, www.berliner-zeitung.de/-hundstage---der-neue-film-des-oesterreichers-ulrich-seidl-seelische-verwahrlosung-16190718, Zugriff: 21.06.2018

antreibt, wodurch sich der Film auf Situationsbeschreibungen beschränkt. Sie geben den (nicht-)handelnden Personen kaum Relation oder Geschichte. Menschliche Kommunikation wird minimiert oder ersetzt. So deutet Mario durch das Umkreisen von Klau- dia mit seinem Auto und seinem wortlosen Öffnen der Autotüre den Willen zur Versöh- nung an. Die Anhalterin wird entweder ignoriert, oder sie gibt in Monologen die Werbe- slogans und Packungsbeschreibungen wieder, durch welche wiederum die „Nicht-Orte“ mit ihr auf ihrem ziellosen Treiben kommunizieren. Und im Swingerclub wird gar nicht gesprochen, einzig ein paar Schilder weisen auf die vereinbarten Regeln hin. Ulrich Seidl zeigt ein modernes System des Nebeneinanderlebens, das sich nach Marc Augé als die Übermoderne bezeichnen lässt. Hier lohnt es sich abermals den Anspruch Augés an seine „Nicht-Orte“ Theorie zu rekapitulieren:

„eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisori- schen und Ephemerem überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Ob- jekt, dessen bislang unbekannte Dimensionen zu ermessen wäre, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen lässt.“¹³⁷

„Hundstage“ stellt einen solchen Blick dar. Einem Film, der laut seinem Regisseur nicht wegen der Diegese typisch österreichisch ist. Eine Blickweise, die wie dargelegt und über die Theorie der „Nicht-Orte“ verbunden, auch für „Import Export“ zutreffen mag und für eine ganze Reihe an österreichischen Produktionen der Jahrtausendwende essenti- ell ist und sie auch eint: „an astute analysis of these postmodern spaces“¹³⁸. Und es ist auch jene Reihe an Filmen, die dem Kinoland Österreich, vielleicht ungerechtfertigter- weise, aufgrund des Thematisierens dieser postmodernen Räume, der sich darin bewe- genden, zur Passivität gezwungenen, Individuen und ihrer Schicksale, von der New York Times und nachfolgend weltweit die Auszeichnung „capital of feel-bad cine- ma,“¹³⁹ eingebracht hat.

¹³⁷ Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S. 83

¹³⁸ Von Dassanowsky, Robert/ Oliver C. Speck, „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, *New Aus- trian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S. 3

¹³⁹ Lim, Dennis, „Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema“, *The New York Times*, 26.11.2006, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26lim.html, Zugriff: 21.06.2018

4. Das österreichische Autorenkino im übermodernen Zeitalter

„the world capital of feel-bad cinema“¹⁴⁰

Ein Blick auf internationale Medien lässt ein klares Bild des österreichischen Kinos seit der Jahrtausendwende erkennen. Die „New York Times“ begründet den Ruf als „the world capital of feel-bad cinema“¹⁴¹ folgendermaßen, drastisch argumentierend: „Die herausragende Qualität der neuen Welle des österreichischen Films ist ihre Bereitschaft, sich dem Elend zu stellen und das Negative hervorzuheben.“¹⁴²

Die britischen Kollegen des „Guardians“ wollen sogar eine „Austrian League of Extraordinarily Pessimistic Gentlemen“¹⁴³ beobachten und fragen sich, was diese Filmemacher sonst vorhätten, als „die Zivilisation und deren Unzufriedenheit zu enthüllen.“¹⁴⁴

Die deutsche Zeitung „die Zeit“ baut darauf auf und rezitiert: „Österreich, das Weltzentrum der *Feel Bad Movies*.“¹⁴⁵ Auch die heimische Presse, wie „Profil“, nimmt sich gerne dem Thema an und festigt den Ruf als „Feel Bad Cinema“, da es „wiedererkennbare stilistische und thematische Linien verfolgt, ein spezifisches Kino des Unwohlseins produziert.“¹⁴⁶ Es scheint sich ein Label für den österreichischen Autorenfilm um die Jahrtausendwende entwickelt zu haben. Aber wer sind nun die Protagonisten dieses „Feel Bad Cinema“? Und wie kann dieses Label der heimischen Filmproduktion begründet werden? Kann überhaupt von einem österreichischen Autorenfilmschaffen gesprochen werden und wenn ja, wodurch zeichnet sich dieses aus? Und wie sehen die Filmemacher selbst ihre Werke dieser Phase?

¹⁴⁰ Lim, Dennis, „Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema“, *The New York Times*, 26.11.2006, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26lim.html, Zugriff: 21.06.2018

¹⁴¹ Ebenda

¹⁴² Ebenda

¹⁴³ Hoad, Phil, „Austrian cinema: a province shaped by past masters of pessimism“, *The Guardian*, 19.06.2013, www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jun/19/austrian-cinema-past-masters-pessimism, Zugriff: 26.06.2018

¹⁴⁴ Ebenda

¹⁴⁵ Kaever, Oliver, „Alles nur geföhnte Bubies und Barbies“, *Die Zeit*, 01.11.2013, www.zeit.de/kultur/film/2013-10/dokumentarfilm-alphabet-erwin-wagenhofer, Zugriff: 26.06.2018

¹⁴⁶ Grisseemann, Stephan, „Negativstapler“, *profil*, 31.08.2011, <https://www.profil.at/home/kino-venedig-negativstapler-305861>, Zugriff: 26.06.2018

4.1. Nordrand als Wendepunkt

Das Jahr 1999 markiert eine Zäsur für das österreichische Filmschaffen. Seit mehr als einem halben Jahrhundert findet sich ein österreichischer Film im Wettbewerb der Filmfestspiele von Venedig wieder. Eine Zäsur nicht ohne Vorgeschichte. Natürlich ist im Vorfeld besonders Michael Haneke hervorzuheben, der den Weg für diesen neuen österreichischen Autorenfilm sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung als auch in der Thematik geebnet hat. Sein Film „Der siebente Kontinent“ (1989) prämierte bereits 1989 in Cannes und erhielt eine Auszeichnung auf dem Internationalen Filmfestival in Locarno. „Der siebente Kontinent“ markiert den ersten Teil, neben „Benny’s Video“ (1992) und „71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994)“, einer Filmreihe, die als „Trilogie über die „emotionale Vergletscherung“ der postindustriellen Konsumgesellschaft“¹⁴⁷ bezeichnet wird. In „Der siebente Kontinent“ sehnt sich eine Familie aus ebenjenem postindustriellen und modernen Alltag in eine isolierte, utopische Welt. Der Film beobachtet vor allem Individuen und ihre Beziehung und das Nicht-zurechtfinden in übermodernen Räumen. Eine Beobachtung, die Haneke auch in den nachfolgenden Filmen der Trilogie fortsetzt. Die Räume in den Filmen lassen sich aber nur schwer in ein österreichisches Setting pressen. Inspiriert zu der Geschichte von „Der Siebente Kontinent“ wird Haneke, laut eigener Aussage in einem Interview auf der DVD¹⁴⁸ des Films, von einem Zeitungsbericht.

Und so nimmt „Der Siebente Kontinent“ schon die grundsätzlichen Merkmale einer österreichischen „Filmschule“ vorweg. Die Drehbücher entstehen oft mithilfe von persönlichen „Beobachtungen, Notizen, Fotos, Filmen oder Zeitungsausschnitten“¹⁴⁹. Der österreichische Film dokumentiert westliche, nach Augè übermoderne, Räume und deren Konsumenten. Diese fiktionalen Dokumentationen erscheinen durch verschiedenste Stilmittel oft sehr direkt und unmittelbar am Geschehen, wobei weniger das Geschehen als Situationen beschrieben werden. Merkmale, die den Ruf als „Feel Bad Cinema“ festigen. Haneke kann in diesem Kontext als Wegbereiter gesehen werden. „Haneke`s earliest filmic success [...] influenced the breakthrough films of Albert and Hausner, by examining the ‚glaciation‘ that concerns the filmmaker in the contemporary industriali-

¹⁴⁷ Antonius, Anya, „Michael Haneke: Feel-Bad-Kino aus Österreich“, *Der Standard*, 29.05.2017, www.derstandard.at/2000058151419/Michael-Haneke-Feel-Bad-Kino-aus-Oesterreich, Zugriff: 26.06.2018

¹⁴⁸ *Der siebente Kontinent*, Regie: Michael Haneke, 1989

¹⁴⁹ Schiefer, Karin, „Ulrich Seidl im Gespräch über HUNDSTAGE“, *Austrian Film Commission*, 2001, www.austrianfilms.com/news/bodyulrich_seidl_im_gespraech_ueber_hundstagebody, Zugriff: 18.06.2018

zed world, and specifically in the Austrian vernacular.“¹⁵⁰

Während sich in den Jahren vor „Nordrand“ besonders Filme unter Beteiligung von Kabarettisten als Publikumsrenner in Österreich etablierten, blieb die internationale Beachtung des österreichischen Kinos überschaubar. Einen Einschnitt brachte dann „Nordrand“ 1999. „Nordrand“ entwickelt sich zu einem Erfolg auf internationalen Festivals und leitet ein neues Kapitel in der Rezeption des jüngeren österreichischen Autorenfilms ein. Der Film gewann den begehrten FIPRESCI-Preis der Filmkritiker- und Filmjournalisten-Vereinigung, wurde mit drei Max Ophüls Preisen ausgezeichnet, war für den Europäischen Filmpreis nominiert und verhalf Nina Proll zu einer Auszeichnung als beste Nachwuchsdarstellerin auf den Filmfestspielen von Venedig.

„Nordrand“ ist eine Bestandsaufnahme der Wiener Vorstadt des auslaufenden Jahrtausends. Der Zusammenfall Jugoslawiens bringt eine erhöhte Migration innerhalb Europas mit sich, die auch Auswirkungen auf Österreich hat. Barbara Albert zeigt die die zwei jungen Frauen Tamara und Jasmin bei dem Versuch, sich in der Wiener Vorstadt des ausgehenden Jahrtausends zu verorten. Zwischen den inszenierten Szenen drängen sich immer wieder dokumentarische Bilder von Kriegsschauplätzen am Balkan, der Erde aus dem Weltall oder Militärmärschen. Die Filmwissenschaftlerin Mary Warchaube urteilt: „Albert paints a picture of modern Austria (and by extension of the Western industrial world in general) as members of community impacted by globalization, commercialism, and world politics.“¹⁵¹ Diese Aussage lässt sich im Wortlaut auch auf „Import Export“ umlegen, die Thematik, eine Gruppe von Menschen, die es nicht schaffen, sich in einer übermodernen Vorstadt zu positionieren ist der von „Hundstage“ identisch und die gezeigten Situationen lassen sich auch hier durch Marc Augès übermoderne „Nicht-Orte“ analysieren und erklären. Die Beobachtung von Raum ist ein wesentliches Merkmal von „Nordrand“ (und dem hier untersuchten jüngeren, österreichischen Autorenfilm). Barbara Albert lässt dem Raum viel Zeit, die Charaktere werden durch den Raum definiert oder brechen schlussendlich aus der Unmöglichkeit der Räume aus. Die Regisseurin zeichnet ein tristes Bild. Es liegt nahe, dass sie hier eine Filmepoche mitbegründet und eine Sichtweise voraus greift, die als „Feel Bad Cinema“ bezeichnet wird und Barbara Albert bestätigt diese Klischee zunächst auch selbst:

¹⁵⁰ Von Dassanowsky, Robert (Hg.), Oliver C. Speck (Hg.), „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, New Austrian Film, New York City: Berghahn Books 2011, S. 10

¹⁵¹ Warchaube, Mary „Place and Space of Contemporary Austria in Barbara Albert's Feature Films“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S. 108

„Wir wollen unser Publikum nicht nur zufriedenstellen“¹⁵². Allerdings werden die dargestellten Situationen auch mit der Möglichkeit des Auswegs und der Hoffnung gezeigt, oder wie Mary Wauchope abschließend bemerkt: „There are spaces in Albert’s world where characters are able, even if only for a moment, to find joy and freedom in a world of change and a community in transition.“¹⁵³ Im Endeffekt geht es in „Nordrand“ weniger darum, beim Publikum ein beklemmendes Gefühl zu erzeugen. Es ist ein Versuch eine Gegenwart zu dokumentieren, einen Blick zu zeigen, mit dem sich diese erfassen lässt, ohne das Dokumentierte zu beschönigen, oder Teile davon auszusparen.

4.2. Internationales Kino aus Österreich

„Nordrand“ gibt also den Startschuss für einen Trend, der bis heute anhält. Österreichisches Kino wird international wahrgenommen und rezipiert. Dabei etabliert sich eine Gruppe von Autorenfilmemachern, die zunächst beständig in einer gewissen Tradition des österreichischen Filmes auf internationalen Festivals vertreten sind. In diesem Kontext soll nicht angedeutet werden, dass vor „Nordrand“ keine österreichischen Produktionen internationale Beachtung gefunden haben, oder dass abseits der erwähnten Gruppe kein österreichisches Filmschaffen vorhanden gewesen wäre. Allerdings, wie in dieser Arbeit verdeutlicht wird, verdichtet sich nach der Jahrtausendwende das österreichische Autorenkino soweit, dass sowohl bestimmte Protagonisten, als auch bestimmte Ästhetiken und Thematiken zu erkennen sind. Und doch scheint es vor „Nordrand“ aus Sicht der Filmemacher eine gewisse „Blutleere“ im österreichischen Film gegeben zu haben, wie die Regisseurin Jessica Hausner in einem Interview beschreibt: „Das, was Nordrand für den österreichischen Film geleistet hat, das muss einfach rückwirken, um diese seltsam blutleeren Strukturen zu beleben.“¹⁵⁴ Mit diesem Zitat meldet sich eine der nächsten Protagonisten dieses österreichischen Autorenkinos zu Wort. Jessica Hausner zieht bereits 1998 mit ihrem Kurzfilm „Inter-view“ (1998) die Aufmerksamkeit in

¹⁵² Grisseemann, Stephan, „Negativstapler“, *profil*, 31.08.2011, www.profil.at/home/kino-venedig-negativstapler-305861, Zugriff: 26.06.2018

¹⁵³ Wauchope, Mary „Place and Space of Contemporary Austria in Barbara Albert’s Feature Films“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S. 121

¹⁵⁴ Schiefer, Karin, „Jessica Hausner im Gespräch über LOVELY RITA“, *Austrian Film Commission*, 2001, [hwww.austrianfilms.com/news/bodyjessica_hausner_im_gespraech_ueber_lovely_rita_body](http://www.austrianfilms.com/news/bodyjessica_hausner_im_gespraech_ueber_lovely_rita_body), Zugriff: 18.06.2018

Cannes auf sich und wird lobend erwähnt. 2001 gelingt ihr dann mit „Lovely Rita“ (2001) der Durchbruch. Auch ihr Langspielfilmdebüt prämierte auf den Filmfestspielen in Cannes und konnte den Preis der internationalen Filmkritik gewinnen. „Lovely Rita“ ist auch mehr eine Situationsbeschreibung, denn eine handlungsorientierte Geschichte. Rita, ein Teenager, lebt in ihrem Schulalltag und bricht vehement Regeln, was im Mord an ihren Eltern gipfelt. Zur Stofffindung durchforstet die Regisseurin das Archiv des Jugendgerichtshofes bis sie einen Fall findet, den sie als Basis für das Drehbuch verwendet. Hausner arbeitet, wie Ulrich Seidl, mit Laiendarstellern, was dem Film einen bestimmten Grad an Authentizität verleiht. Die Kamera ist nahe an den Darstellern, wodurch das Geschehen unmittelbarer wirkt und an die Ästhetik von „Nordrand“ oder an gewisse Passagen von „Hundstage“ erinnert. Allerdings wird diese Unmittelbarkeit durch Kamerazooms oder grelle Farben auch stets durchbrochen. Eine bewusste Entscheidung, um „der Realität ihren allgemeinen Charakter zu entlocken.“¹⁵⁵, wie Hausner betont. „Ich erzähle nicht nur von der konkreten Rita mit ihren konkreten Problemen, sondern auf gewisse Weise etwas Allgemeines, Zeitloses.“¹⁵⁶ Rita ist also nicht nur eine fiktive Filmprotagonistin, sondern ähnlich wie in Marc Augès Ethnofiktion, ein real existierendes Konvolut an Erfahrungen und Beobachtungen der Autorin. Die Frankfurter Allgemeine attestiert, dass der Film „die Probleme des Zuschauers (reflektiert), dem (...) ein Sachverhalt ohne jeden Erklärungsversuch vorgeführt wird und ohne eine „Moral von der Geschichte“. Das widerspricht so sehr unseren Sehgewohnheiten, dass man es nur schwer aushalten kann.“¹⁵⁷ Der Film bewertet nicht, er setzt einen definierten Blick. Jessica Hausner transportiert keine Meinungen, sondern Beobachtungen der Gesellschaft, in der sie sich aufhält: „Es ist eine Gesellschaftsschicht, der einfach viele angehören. Sie hat eine große Häufigkeit. Das war ein Beweggrund. Den Leuten aufs Maul zu schauen, ist auch etwas, das ich gerne mag. Und das passiert bei uns im Kino eher selten.“¹⁵⁸ Natürlich ist es auch Beschreiben des Raumes. Der Film zeigt die Gegensätzlichkeiten der kleinbürgerlichen Heime, der religiösen Schule und die „Nicht-Orte“, in die Rita untertaucht. Bekannte Themen. Der ebenfalls 2001 erschienene und mit dem großen Preis der Jury der Filmfestspiele von Venedig ausgezeichnete Film „Hundstage“

¹⁵⁵ Schiefer, Karin, „Jessica Hausner im Gespräch über LOVELY RITA“, *Austrian Film Commission*, 2001, www.austrianfilms.com/news/bodyjessica_hausner_im_gespraech_ueber_lovely_rita_body, Zugriff: 18.06.2018

¹⁵⁶ Ebenda

¹⁵⁷ Federhenn, Gustav, „Rätselhaft: „Lovely Rita““, *Frankfurter Allgemeine*, 24.04.2002, www.faz.net/aktuell/kino-raetselhaft-lovely-rita-11287950.html, Zugriff: 26.06.2018

¹⁵⁸ Philipp, Claus, „Lovely Rita: Jessica Hausner im Interview“, *Der Standard*, 02.08.2004, www.derstandard.at/763630/Jessica-Hausner-im-Interview, Zugriff: 26.06.2018

wurde bereits eingehend behandelt. „Hundstage“ zählt ebenfalls zur frühen Hochphase dieses österreichischen Autorenkinos, manifestiert dessen internationalen Ruf und reiht sich auch in die beschriebene Ästhetik und Thematik ein, allerdings drastischer. Im Wettbewerb der Filmfestspiele von Locarno wird 2003 der zweite Langfilm von Barbara Albert, „Böse Zellen“ (2003), aufgenommen. Verschiedene Episoden zeigen Menschen in ausweglosen Situationen. Sie stagnieren und resignieren zwischen Abhängigkeit und Einsamkeit und Tod. „Talkshows, Kaufhäuser und Gewinnspiele lassen die Einsamkeit kurz vergessen.“, rät der Presstext zu „Böse Zellen“. Auswüchse und Räume einer übermodernen Epoche werden mit kritischem Blick beobachtet. Diese Beobachtung, frei von Wertung, betont Barbara Albert auch:

„Ich wollte da aber keine Freak-Show veranstalten, es sind ganz normale Figuren, die aus dem Leben genommen sind. Es ist eine Versinnbildlichung dessen, dass wir alle aus Verletzungen bestehen, die uns ausmachen, ohne jetzt selbst mitleidig zu sein, ohne für die Figuren Mitleid auslösen zu wollen, auch wenn es ein paar Momente im Film gibt, wo ich mir schon denke, jetzt tun sie mir echt leid. Es wäre aber anmaßend zu sagen, da geht es mir besser, *da steh ich drüber*. Es ist nur wichtig, diesen Lebensumstand zu begreifen und zu hinterfragen.“¹⁵⁹

Mit der Aussage, Lebensumstände begreif- und hinterfragbar zu machen, rückt sich Barbara Albert selbst nicht nur in die Nähe des Anthropologen, der durch seine ethnofiktionalen Beschreibungen fordert, „sich das soziale Ganze vorzustellen“¹⁶⁰. Auch Ulrich Seidl verwendet den gleichen Wortlaut, wenn es darum geht, das Gesehene nicht als Fiktion abzustempeln:

„Denn ganz egal, aus welcher Schicht jemand kommt: dass man einsam ist, dass man vergeblich versucht, aus seinem Gefängnis herauszukommen, dass man sich danach sehnt, geliebt zu werden, und selbst nicht lieben kann: Das gibt es doch bei allen Menschen. *Sich darüber zu stellen*, halte ich für sehr gefährlich.“¹⁶¹

¹⁵⁹ Schiefer, Karin, „Barbara Albert im Gespräch über BÖSE ZELLEN“, *Austrian Film Commission*, 2003, www.austrianfilms.com/news/bodybarbara_albert_im_gespraech_ueber_boese_zellenbody, Zugriff: 18.06.2018

¹⁶⁰ Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011), S. 6

¹⁶¹ Nord, Christina, „Ich lebe mit meinen Figuren“, *taz*, 01.08.2002, www.taz.de/!1096639/, Zugriff: 26.06.2018

Die Nähe der Filmthematik und – ästhetik zu denen von Ulrich Seidl bemerkt auch die Frankfurter Allgemeine Zeitung: „Böse Zellen könnte auch Hundstage 2 heißen“¹⁶². Nicht zuletzt wegen der Episodenhaftigkeit dieser Beschreibungen von Lebensumständen. Einzelne Episoden, der „illusionslose Forscherblick“¹⁶³ und die „Nüchternheit, mit der die Lebenssituationen geschildert werden“¹⁶⁴ prägen auch „Antares“. Der Film prämierte 2004 auf den Filmfestival von Locarno und lief unter anderem im Programm des Toronto Film Festivals. Dessen Regisseur, Götz Spielmann, ist auch Teil jener Epoche österreichischer Autorenfilmer, der es mit dem nachfolgenden Film, „Revanche“ (2008), bis zur Oscarnominierung für den besten nicht-englischsprachigen Film bringt. Die Handlung ist schnell abgearbeitet. Drei Paare sind an einem Punkt festgefahren, an dem sie so nicht mehr weiterkommen, allerdings scheint es keinen Weg nach vor oder zurück zu geben. Der Handlungsraum erstreckt sich „mehrheitlich in einer der seelenlosen Trabantenstädte, die ebenso Wien-typisch wie universell sind.“¹⁶⁵ Und so lässt sich besonders an diesen vier Regisseuren, die jene Epoche entscheidend prägen, das Bild des österreichischen Autorenkinos in seiner Phase der Internationalisierung nach der Jahrtausendwende festmachen und beschreiben. Allerdings greift es zu kurz, allein Barbara Albert, Jessica Hausner, Ulrich Seidl und Götz Spielmann als aufsehenerregend in dieser Phase des österreichischen Filmes zu bezeichnen. Besonders hervorzuheben ist Michael Glawogger, dessen internationale Beachtung seine dokumentarischen Arbeiten begründen und der ähnlich Ulrich Seidl auch keine strikte Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm setzt. Glawoggers Film „Slumming“ (2006), der 2006 im Wettbewerb der Berlinale prämierte und bei dem auch Barbara Albert am Drehbuch mitwirkte, handelt von zwei Studenten, die einen betrunkenen, eingeschlafenen Obdachlosen kurzerhand in die tschechische Provinz verfrachten. Der Einfluss Barbara Alberts ist spürbar, wieder geht es um Räume und um die Tiefen (und Höhen) des menschlichen Miteinanders. Wie sehr Barbara Albert das heimische Filmschaffen mitbestimmt hat, zeigt auch ein weiterer, international gefeierter Film dieser Zeit. „Struggle“(2003), ein Film von Ruth Mader, der den Inhalt von Seidls „Import Export“ schon 2003 vorwegnimmt. Eine Frau aus dem Osten kommt mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft nach Österreich. Der

¹⁶² Kilb, Andreas, „Mut ohne Helden: Sieger und Könnner am Lago Maggiore“, *Frankfurter Allgemeine*, 18.03.2003, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/filmfestival-locarno-mut-ohne-helden-sieger-und-koenner-am-lago-maggiore-1117634-p2.html, Zugriff: 26.06.2018

¹⁶³ Ungerböck, Andreas, „Schmerz macht lebendig“, *Der Standard*, 04.10.2007, www.derstandard.at/3060805/Schmerz-macht-lebendig, Zugriff: 26.06.2018

¹⁶⁴ Ebenda

¹⁶⁵ Ebenda

Film, bei dem Barbara Albert mitverantwortlich für das Drehbuch ist, erinnert dementsprechend sehr an die Werke Ulrich Seidls. Viele Szenen wirken sehr dokumentarisch. Ruth Mader arbeitet mit einem Schauspielerstab, der aus Profis und Laien besteht. Die Handlung besteht weniger darin, persönliche Schicksale, sondern „gesellschaftliche Zustände“¹⁶⁶ zu zeigen. Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts verdichtet sich der internationale Blick auf die Sozialdramen der österreichischer Autorenfilmer.

4.3 Ausblick

Der beobachtete Zeitraum der Arbeit ist etwa auf das erste Jahrzehnt der 2000er begrenzt. Dies liegt nicht nur daran, dass durch eine Eingrenzung des Zeitraums die Grenzen dieser Arbeit nicht überstrapaziert werden sollen, sondern auch an einem spürbaren Wandel des jungen österreichischen Autorenkinos. Natürlich soll hier nochmals festgehalten werden, dass eine Geschichte des nationalen Films einer konsequenten Unstetigkeit und einem andauernden Wandel untergeordnet ist. Allerdings lassen sich Kriterien finden, die für jenes angesprochene Jahrzehnt eine Tradition festmachen. Eine Tradition, die durchaus heute noch zu beobachten ist. Besonders, was die internationale Beachtung anbelangt, wird diese Tradition des gesellschaftskritischen „Sado-Naturalismus“¹⁶⁷ nahezu erwartet, dementsprechend aber auch gebrochen. So suchen die Protagonisten des österreichischen Autorenfilms selbst neue Ausdrucksformen, die diese besonders im Historienfilm zu finden scheinen. So verfilmt Jessica Hausner in ihrem bisher jüngsten Werk die letzten Tage des Dichters Heinrich von Kleist, während Barbara Albert in „Licht“ (2017) die Jugendjahre der blinden Pianistin „Maria Theresia von Paradis“ dokumentiert. Auch Ulrich Seidl arbeitet seit Jahrzehnten an einem Historiendrama über den Räuberhauptmann Grasl. Zunächst widmet er sich aber ganz der Tradition des österreichischen Sozialdramas. In seiner Paradies Trilogie zeigt Seidl Bestandsaufnahmen der westlichen Welt, und kehrt dann auch mit seinen Nachfolgefilmen „Im Keller“ (2014) und im „Safari“ (2016) zur auch formalen Dokumentation der postmodernen Welt zurück. Als Produzent erweist sich Ulrich Seidl experimentierfreudiger. Ei-

¹⁶⁶ Schiefer, Karin, „Ruth Mader im Gespräch über STRUGGLE“, *Austrian Film Commission*, 2003, www.austrianfilms.com/news/bodyruth_mader_im_gespraech_ueber_strugglebody, Zugriff: 18.06.2018

¹⁶⁷ Baskan, Denis, „The Land Of Feel-Bad-Cinema“, *The Gap*, 03.07.2015, www.thegap.at/the-land-of-feel-bad-cinema, Zugriff: 26.06.2018

ner der meistbeachteten Filme der jüngsten Vergangenheit ist der Horrorfilm „Ich seh, ich seh“ (2014), von Veronika Franz und Severin Fiala, der in Venedig prämiert. Es scheint sich in den letzten 20 Jahren allgemein ein Hang zum Genre-Autorenkino in Österreich zu entwickeln, zu dem Stefan Ruzowitzky mit seinem düsteren Heimatfilm „Die Siebtelbauern“, den Thrillern „Anatomie“ (2000) und „Anatomie 2“ (2003) und natürlich seinem oscarprämierten Historiendrama „Die Fälscher“ (2007) Vorarbeit leistet. Auch die Arbeiten von Andreas Prochaska, der zunächst mit dem Horrorzweiteiler „In 3 Tagen bist du tot“ (2006) und dann mit dem Alpenwestern „Das finstere Tal“ (2014) Achtungserfolge verbuchen kann, etabliert sich im Genre-Kino. Dahinter drängen zahlreiche junge Regisseure in das internationale Augenmerk. Besonders auf der Berlinale sind regelmäßig österreichische Beiträge zu finden. Die Menge an Regisseuren des österreichischen Autorenfilmes, die international Erfolge feiern und Aufsehen erregen, wird größer. Die Geschäftsführerin vom Filmfonds Wien, Gerlinde Seitner, sieht hier ebenfalls eine stetige Entwicklung:

„Im Jahr 2006, als die New York Times anlässlich einer Filmschau im Lincoln Center den Artikel veröffentlichte, waren Eigenarten wie der gesellschaftskritische Sozialrealismus im Filmdrama und schwarzhumorige Komödien tatsächlich stilprägend für den österreichischen Film. Zehn Jahre später hat sich der österreichische Film aufgrund verschiedenster Faktoren weiterentwickelt. Eine Verjüngung auf Produzenten- wie auf Regieseite brachte neue Stimmen und Ausformungen mit sich. Heutzutage besticht der österreichische Film durch eine breite Vielfalt an Zugängen. Unter den prämierten Festivalbeiträgen der letzten Jahre finden sich neben den renommierten Regiegrößen Filme verschiedenster Façon – immer öfter von jungen Talenten, die Österreich in Zukunft immer mehr zu einem Filmland machen werden, das nicht mehr auf ein Etikett passt.“¹⁶⁸

Die Aufgabe weiterer Studien könnte sein, das Ausmaß des Filmlandes zu ermessen, das nicht mehr auf ein Etikett passt. In diesem Kontext ist allerdings noch die Untersuchung des Etiketts von Interesse.

¹⁶⁸ Ebenda

4.4 Conclusio: „Feeling-Bad“ oder Gesellschaftsstudien? – österreichisches Autorenkino im 20. Jahrhundert

Es gibt nicht viele Begriffe die den österreichischen Autorenfilm so sehr zu definieren versuchen wie „Feel-Bad Cinema“.¹⁶⁹ Seit 2006 die New York Times Österreich mit diesem Attribut versehen hat, scheint an diesem Label kein Weg vorbei zu führen. Und tatsächlich wird Österreich um 2006 für Filme bekannt, deren Themen keine besonderen Wohlfühl-Situation schaffen dürften. Der Filmjournalist Christoph Prenner bietet in einem Interview mit der Zeitschrift „The Gap“ folgenden Erklärungsversuch:

„Schon allein aufgrund der erhöhten Sichtbarkeit durch Festivalpräsenzen und Filmpreisverleihungen ist es wahrscheinlich so, dass sich da aus dem Schaffen einer Handvoll Regisseure durchaus ein Halo-Effekt ergeben hat, dass diese zu Film geronnene „emotionale Vergletscherung“ also schon als so etwas wie ein Markenzeichen des österreichischen Films wahrgenommen wird.“¹⁷⁰

Der Leiter des Österreichischen Filminstituts Roland Teichmann fügt im selben Interview, wenig überraschend auf den wirtschaftlichen Faktor hinweisend, an:

„Ich finde, dass das gar kein so schlechtes Image ist. Welches kleine Film-land hat schon international gesehen überhaupt ein Image? Und natürlich ist da schon auch was dran. Dieser Sado-Naturalismus von Haneke oder Seidl hat uns international durchaus profiliert [...].“¹⁷¹

Robert von Dassanowsky fasst den Grundkonsens der meisten Publikationen über das Feel-Bad Image zusammen: „Overtaken by the aesthetic of the ugly it searches for and captures human discord that cannot easily or ever be resolved.“¹⁷²

Ein Bestreben, den Zuseher nicht mit einem glücklichen Gefühl aus dem Kinosaal zu entlassen scheint durchaus im Sinne der Filmemacher zu sein, wie Barbara Albert

¹⁶⁹ Lim, Dennis, „Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema“, *The New York Times* 26.11.2006, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26lim.html, Zugriff: 21.06.2018

¹⁷⁰ Baskan, Denis, „The Land Of Feel-Bad-Cinema“, *The Gap*, 03.07.2015, www.thegap.at/the-land-of-feel-bad-cinema, Zugriff: 26.06.2018

¹⁷¹ Ebenda

¹⁷² Von Dassanowsky, Robert/ Oliver C. Speck, „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S 15

selbst bestätigt, wenn sie sagt, dass sie den Zuschauer nicht nur zufrieden sehen will, oder Haneke der selbst sein Interesse an „emotionaler Vergleitscherung“ verlautbart. Besonders aber Ulrich Seidl, auf dem der Fokus dieser Arbeit liegt, und der für seine letzte Spielfilmtrilogie noch als „der prononcierteste Vertreter eines österreichischen Miserabilismus im Kino“¹⁷³ bezeichnet wurde, wehrt sich gegen diese Stigmatisierung des österreichischen Filmes:

„Der Begriff Trostlosigkeit gefällt mir gar nicht. Das sagen die, die nicht genau hinschauen wollen und immer alles beschönigen. Was ich zeige, ist unser Leben. Aber viele wollen das nicht sehen, weil dann müssten sie sich mit sich selbst beschäftigen, und das ist unangenehm. Ich würde mir meine Filme auch nicht zu jeder Zeit anschauen. Der österreichische Film ist einfach direkter und scheut sich nicht, die Dinge zu zeigen, wie sie sind.“¹⁷⁴.

Und hier bringt Seidl seine Auffassung des österreichischen Filmes auf den Punkt und konkretisiert dies noch in einem anderen Interview: „Ich verfilme nicht die derbe Realität, sondern die Realität wie sie ist.“¹⁷⁵ Auch Barbara Albert hält es für „wichtig, möglichst nahe an die Realität ranzukommen, weil sonst wird alles verharmlost, verschönert oder einfach zu simpel.“¹⁷⁶ Ulrich Seidl und Barbara Alberts ähnliches Vokabular lässt schon die vergleichbare Herangehensweise der beiden Filmemacher erahnen und dass sich beide über die Abbildung der Realität definieren und die Ablehnung gegen die Verschönerung eben dieser. Und auch Jessica Hausner, verlangt von ihren Filmen ähnliche Realitätsannäherung: „Das hängt mit dem speziellen Gefühl für Wirklichkeit zusammen, das ich in einem Film schaffen möchte - dieses uneindeutige, seltsame, vielschichtige Gemisch an verschiedenen Wahrheiten die gleichzeitig passieren.“¹⁷⁷ Michael Glawogger widerspricht dem Klischee des Feel-Bad-Cinemas vehement:

¹⁷³ Kamalzadeh, Dominik, „Die Lust ist ein faules Tauschgeschäft“, *Der Standard*, 27.10.2012, www.derstandard.at/1353207484455/Die-Lust-ist-ein-faules-Tauschgeschaef, Zugriff: 26.06.2018

¹⁷⁴ Knapp, Michael, „Ulrich Seidl und Veronika Franz: Verstörung zum Quadrat“, *trend*, 08/2014, www.trend.at/leben/kultur/ulrich-seidl-veronika-franz-verstoerung-quadrat-377531, Zugriff: 19.06.2018

¹⁷⁵ o. N., „Ulrich Seidl: 'Meine Filme sind keine Karikaturen'“, *Der Standard*, 29.11.2012, www.derstandard.at/1353207479432/Chat-mit-Ulrich-Seidl, Zugriff: 26.06.2012

¹⁷⁶ Betz, Martin, Interview mit Barbara Albert, o.J., www.martinbetz.at/diplom/albert.htm, Zugriff: 14.06.2018

¹⁷⁷ Schiefer, Karin, „Jessica Hausner im Gespräch über LOVELY RITA“, *Austrian Film Commission*, 2001, www.austrianfilms.com/news/bodyjessica_hausner_im_gespraech_ueber_lovely_rita_body, Zugriff: 18.06.2018

„Ich bin ausgezogen, Filme über die Schönheit des Menschen zu machen. Wie er sich dabei fühlt, muss ich dem Betrachter überlassen. Ich kann mich dabei nicht schlecht fühlen.“¹⁷⁸

Es lassen sich noch viele weitere Stellungnahmen von Vertretern dieses neuen, österreichischen Autorenfilms finden, welche durch den roten Faden der ungeschönten Abbildung der Realität verbunden sind, es aber ablehnen, ihr Filmschaffen als ein Kino des schlechten Gefühles zu bezeichnen.

Wie in den vorhergehenden Kapiteln herausgearbeitet wurde, lässt sich der von den Filmemachern propagierte Ansatz bei Ulrich Seidl und den weiteren Protagonisten dieser Filmepoche, klar wiederfinden. Sie zeichnen ein Bild der Realität, das dadurch geeint wird, dass es die Übermoderne Marc Augès sehr authentisch nach den Beobachtungen des Anthropologen abbildet. Eine Realität, die sich besonders durch ein Übermaß des Raumes und der Schaffung von „Nicht-Orten“ auszeichnet, wodurch es logisch ist, dass die Filmemacher um Ulrich Seidl einen besonderen Fokus auf den Raum und dessen Beziehung auf seine Benutzer legen. Dass die Drehbücher unter genauer Beobachtung, (oder Erforschung) der Gesellschaft ihrer Zeit entstehen ist bereits dargelegt worden. Das Ergebnis sind Studien der westlichen Gesellschaft, die nicht nur auf Österreich beschränkbar sind. Und so zeichnen sich die Protagonisten der Filme durch eine Ziellosigkeit und Unmöglichkeit aus.

„The people we see drifting through Austria in these films could also be traveling through any other landscape. [...] no relations, historic roots or regional identities can help the protagonists with positioning themselves [...].“¹⁷⁹

schreibt Robert von Dassanowski in seinem Einführungskapitel zu dem Sammelband „New Austrian Film“ und fasst damit die Ausgangssituationen vieler Filme zusammen. Räume und (Nicht-)Bewegung definieren den Filmalltag.

In „Import Export“ streift Paul durch das vorstädtische Wien um „einen Platz in der Gesellschaft zu finden.“¹⁸⁰ „Hundstage“ lässt die getriebene Anhalterin Anna die Ordnung

¹⁷⁸ Grisseemann, Stephan, „Negativstapler“, *profil*, 31.08.2011, www.profil.at/home/kino-venedig-negativstapler-305861, Zugriff: 26.06.2018

¹⁷⁹ Von Dassanowsky, Robert/ Oliver C. Speck, „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“, *New Austrian Film*, Hg.. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York City: Berghahn Books 2011, S. 3

¹⁸⁰ Scheiber, Roman, "Import Export - Ein Gespräch mit Ulrich Seidl", *Ray Filmmagazin*, 11/2007, www.ray-

des „Nicht-Ortes“ Einkaufszentren durcheinander bringen in dem sie eben jene Regeln des Ortes bricht, aber auch dessen Kommunikation übernommen hat. Jasmin steckt im „Nordrand“ von Wien fest. Trotz ihrer Familie vereinsamt sie zunehmend, es fehlt an Kommunikation. „Lovely Rita“ treibt durch die Vorstadt, unfähig dort Halt zu finden und Antares zeigt ein ganzes Milieu anhand dreier Pärchen, die es nicht aus der Trabantenstadt herauschaffen.

Um die Worte einer Handlungsraumanalyse von Oliver Schmidt zu bemühen, die in diesem Kontext auch passend erscheinen: „Das Stadtareal bleibt ein Raum von „Nicht – Orten“, die als solche keinerlei Identität oder Geschichte für die handelnde Figur haben.“¹⁸¹Die Protagonisten sind meist der (unteren) Mittelschicht zuzuordnen. Es sind die österreichischen Pierre Duponts. Und so sehen wir im österreichischen Autorenfilm eine Ansammlung von Milieustudien, die besonders über den benutzten Raum zu erklären und zu lesen sind.

Die Arbeits-, Denk- und Sehweise der österreichischen Filmemacher, die sich international um die Jahrtausendwende in Österreich etablierten, sind nicht nur in sich homogen, sondern lassen augenscheinliche Verbindungen mit der theoretischen Herangehensweise von Marc Augè zu. Das Beobachten des selben Milieus, das Interesse an Raum und Bewegung, was aber durchaus auch mit der politischen Situation in Österreich in Bezug auf den Balkan Ende der 1990er zu tun hat, und die Annahme der Idee einer globalisierten westlichen Welt weisen darauf hin. Das Beeindruckende ist aber die Praxis zur Theorie, die Filme wie „Import Export“, „Hundstage“, oder „Nordrand“ bilden. Durch die Fokussierung der Analyse auf „Nicht-Orte“ ergibt sich eine sichere Darstellung der Theorie der Übermoderne in diesen Filmen, wodurch sich folgende Schlüsse ableiten lassen: Um die Jahrtausendwende etabliert sich eine österreichische „Film-schule“, die nicht nur nachweislich im steigenden Fokus internationaler Beobachtung und Ansehen steht, sondern die auch, neben ihre ästhetischen Ähnlichkeiten, thematisch ein bestimmtes Feld mit einem Anspruch an einer Darstellung von Realität, bearbeitet: die übermoderne Welt, deren Räume und die Beziehung zu ihren Nutzern. Der Blick richtet sich auf uns selbst, ungeschönt und dramatisiert. Ein Hinweis darauf, warum in diesem Kontext so oft von Feel-Bad-Cinema die Rede ist, aber auch warum dieses Kino auf der ganzen (westlichen) Welt ähnlich aufgenommen und ausgezeichnet

magazin.at/magazin/2007/11/import-export-ein-gespraech-mit-ulrich-seidl, Zugriff: 18.08.2018

¹⁸¹ Schmidt, Oliver, "Der letzte räumt die Erde auf", *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 001/2010, www.elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00101725-1.pdf, S. 82, Zugriff: 18.06. 2018

wird. Die Erfahrungen der Filme sind international.

Folglich stehen die Filmemacher, beziehungsweise diese Filmschule durchaus in der Tradition anthropologischer Studien, besonders in den Beobachtungen die Marc Augé einige Jahre zuvor veröffentlicht hat. Der neue österreichische Autorenfilm führt die Beobachtungen weiter und kommt zu ähnlichen Ergebnissen. Ulrich Seidl, Barbara Albert, oder Jessica Hausner verfilmen Ethnofiktionen und finden einen Blick, den sich Marc Augé vielleicht selbst gewünscht hat. Und so bleibt dem Anthropologen selbst das erste und letzte Zitat, welches für die übermoderne Welt einerseits, weiter aber auch als Leitsatz für das österreichische Autoredrama im übermodernen Zeitalter fungieren soll:

„Eine Welt, die Geburt und Tod ins Krankenhaus verbannt, eine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst (die Hotelketten und Durchgangwohnheime, die Feriendörfer, die Flüchtlingslager, die Slums, die zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind), eine Welt, in der sich ein enges Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, wo der mit weiten Strecken, automatischen Verteilern und Kreditkarten Vertraute an die Gesten des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannte Dimensionen zu ermessen wäre, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen lässt.“¹⁸²

¹⁸² Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck Paperbeck 4 2014 (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992), S.83

5. Quellen

Literaturverzeichnis

- Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2014; (Orig. Paris: Editions du Seuil: 1992)
- Augé, Marc, *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: C.H.Beck 2012; (Orig. Paris: Éditions du Seuil, Paris 2011)
- De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve-Verlag 1988; (Orig. Paris: Gallimard, 1980)
- Döring Jens (Hg.), Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 2008
- Dünne Jörg (Hg.), Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2006
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008
- Foucault, Michel, *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014; (Orig. Architecture /Mouvement/Continuité 1984)
- Füssel, Marian: „Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J.“ *Historical Social Research* 38, 2013, S. 22-39
- Greverus, Ina-Maria, *Über die Poesie und die Prosa der Räume : Gedanken zu einer Anthropologie des Raums*, Berlin: Lit-Verlag 2009
- Hengartner, Thomas, „Zur Ordnung von Raum und Zeit: volkskundliche Anmerkungen“, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde : Halbjahresschrift* 98, 2002
- Hengartner, Thomas: *Forschungsfeld Stadt: zur Geschichte der volkskundlichen Erforschung städtischer Lebensformen*, Berlin: Reimer 1999
- Hickethier, Knuth, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2012
- Kanne, Miriam (Hg.), *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung Nicht-Ort*, Berlin: Lit-Verlag, 2013
- Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum : Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 9
- Kreff, Fernand (Hg.); Eva-Maria Knoll (Hg.), Andre Gingrich (Hg.), *Lexikon der Globalisierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2011
- Lamp, Florian, *Die Wirklichkeit, nur stilisiert*, Marburg: Büchner Verlag, 2009

- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 2011; (Orig. Paris: Gallimard, 1945)
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1998; (Orig. Paris: Gallimard, 1984)
- Rademacher, Claudia (Hg.), *Postmoderne Kultur?: soziologische und philosophische Perspektiven*, Opladen: Westdt. Verlag 1997
- Seeßlen, Georg, „Besprechung „Hundstage“, *epd-Film*, 8/2002
- Virilio, Paul, *Der negative Horizont : Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag 1996; (Orig. Paris: Galilée 1984)
- Von Dassanowsky, Robert (Hg.), Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York City: Berghahn Books 2011
- Weiß, Stephanie, „Orte und Nicht-Orte“ - *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainzer Kleine Schriften Zur Volkskultur 14, 2005

Filmverzeichnis

- 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, Regie: Michael Haneke, Österreich: 1994
- Böse Zellen*, Regie: Barbara Albert, Österreich: 2003
- Hundstage*, Regie: Ulrich Seidl, Österreich: 2001
- Import Export*, Regie: Ulrich Seidl, Österreich: 2007
- Lovely Rita*, Regie: Jessica Hausner, Österreich: 2001
- Nordrand*, Regie: Barbara Albert, Österreich: 1999
- Revanche*, Regie: Götz Spielmann, Österreich, 2008
- Slumming*, Regie: Michael Glawogger, Österreich: 2006
- Struggle*, Regie: Ruth Mader, Österreich 2003

Online Ressourcen:

- Antonius, Anya, „Michael Haneke: Feel-Bad-Kino aus Österreich“, *Der Standard*, 29.05.2017, www.derstandard.at/2000058151419/Michael-Haneke-Feel-Bad-Kino-aus-Oesterreich, Zugriff: 26.06.2018
- Baskan, Denis, „The Land Of Feel-Bad-Cinema“, *The Gap*, 03.07.2015, <https://thegap.at/the-land-of-feel-bad-cinema>, Zugriff: 26.06.2018
- Betz, Martin, *Interview mit Barbara Albert*, o.J., www.martinbetz.at/diplom/albert.htm, Zugriff: 14.06.2018
- Buß, Christian, „Parcours der Demütigen“, *Spiegel online*, 10/2007, www.spiegel.de/kultur/kino/drama-import-export-parcours-der-demuetigungen-a-512151.html, Zugriff: 19.06.2018
- Federhenn, Gustav, „Rätselhaft: „Lovely Rita““, *Frankfurter Allgemeine*, 24.04.2002, www.faz.net/aktuell/kino-raetselhaft-lovely-rita-11287950.html, Zugriff: 26.06.2018
- Feldvoss, Maril, „Hundstage“, der neue Film des Österreicher Ulrich Seidl: Seelische Verwahrlosung“, *Berliner Zeitung*, 01.08.02, www.berliner-zeitung.de/-hundstage---der-neue-film-des-oesterreichers-ulrich-seidl-seelische-verwahrlosung-16190718, Zugriff: 21.06.2018
- Grisseemann, Stephan, „Negativstapler“, *profil*, 31.08.2011, www.profil.at/home/kino-venedig-negativstapler-305861, Zugriff: 26.06.2018
- Hartmann, Britta, „„Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?“ - Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang“, *montage AV*, 12.02.2003, www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Britta_Hartmann_Gestatten_Sie_dass_ich_mich_vorstelle.pdf, Zugriff: 26.06.2018
- Hoad, Phil, „Austrian cinema: a province shaped by past masters of pessimism“, *The Guardian*, 19.06.2013, www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jun/19/austrian-cinema-past-masters-pessimism, Zugriff: 26.06.2018
- Hochhäusler, Christoph, „Die Methode Seidl“, *Revolver*, 14.12.2003, www.revolver-film.com/hefte/heft-11-die-methode-seidl, Zugriff: 21.06.2018
- Kaever, Oliver, „Alles nur geföhnte Bubles und Barbies“, *Die Zeit*, 01.11.2013, www.zeit.de/kultur/film/2013-10/dokumentarfilm-alphabet-erwin-wagenhofer, Zugriff: 26.06.2018
- Kamalzadeh, Dominik, „Die Lust ist ein faules Tauschgeschäft“, *Der Standard*, 27.10.2012, www.derstandard.at/1353207484455/Die-Lust-ist-ein-faules-Tauschgeschaeft, Zugriff: 26.06.2018

- Kilb, Andreas, „Mut ohne Helden: Sieger und Könner am Lago Maggiore“, *Frankfurter Allgemeine*, 18.03.2003, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/filmfestival-locarno-mut-ohne-helden-sieger-und-koenner-am-lago-maggiore-1117634-p2.html, Zugriff: 26.06.2018
- Knapp, Michael, „Ulrich Seidl und Veronika Franz: Verstörung zum Quadrat“, *trend*, 08/2014, www.trend.at/leben/kultur/ulrich-seidl-veronika-franz-verstoerung-quadrat-377531, Zugriff: 19.06.2018
- Koelbl, Herlinde, „An das Gute im Menschen glaube ich sicher nicht“, *Die Zeit*, 24/2016, www.zeit.de/zeit-magazin/2016/24/ulrich-seidl-regisseur-rettung, Zugriff: 21.06.2018
- Kutter, Inge, „Im Abgrund“, *ZEIT online*, 06/2010, www.zeit.de/online/2007/42/import-export-film, Zugriff: 18.06.2018
- Lim, Dennis, „Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema“, *The New York Times* 26.11.2006, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26lim.html, Zugriff: 21.06.2018
- Meier, Simone, *Weltschmerz mit Whisky: Filmemacher Ulrich Seidl hat Angst vor dem Ende*, 25.01.2017, www.watson.ch/International/Interview/880906626-Weltschmerz-mit-Whisky, Zugriff: 06.06.2018
- Nicodemus, Katja, „Stickige Stille“, *Die Zeit*, 01.08.2002, www.zeit.de/2002/32/Stickige_Stille, Zugriff: 21.06.2018
- Nord, Christina, „Ich lebe mit meinen Figuren“, *taz*, 01.08.2002, www.taz.de/!1096639, Zugriff: 26.06.2018
- o. N. , „Ulrich Seidl: "Meine Filme sind keine Karikaturen"“, *Der Standard*, 29.11.2012, www.derstandard.at/1353207479432/Chat-mit-Ulrich-Seidl, Zugriff: 26.06.2012
- o.N. , „Ich erwarte mir nicht, dass ich gewinne“, *Der Standard online*, 24.08.2001, www.derstandard.at/689297/Ich-erwarte-mir-nicht-dass-ich-gewinne, Zugriff: 21.06.2018
- Philipp, Claus, „"Lovely Rita": Jessica Hausner im Interview“, *Der Standard*, 02.08.2004, derstandard.at/763630/Jessica-Hausner-im-Interview, Zugriff: 26.06.2018
- Scheiber, Roman, "Import Export - Ein Gespräch mit Ulrich Seidl", *Ray Filmmagazin*, 11.2007, www.ray-magazin.at/magazin/2007/11/import-export-ein-gespraech-mit-ulrich-seidl, Zugriff: 18.08.2018
- Schiefer, Karin, „Barbara Albert im Gespräch über“, *Austrian Film Commission*, 2003, www.austrianfilms.com/news/bodybarbara_albert_im_gespraech_ueber_boese_zelle_nbody, Zugriff: 18.06.2018
- Schiefer, Karin, „IMPORT EXPORT: Ein Interview mit Ulrich Seidl“, *Austrian Film Commission*, 2006, www.austrianfilms.com/news/bodyimport_export_ein_interview_mit_ulrich_seidlbody, Zugriff: 18.06.2018

- Schiefer, Karin, „Jessica Hausner im Gespräch über LOVELY RITA“, *Austrian Film Commission*, 2001,
www.austrianfilms.com/news/bodyjessica_hausner_im_gespraech_ueber_lovely_rita_body, Zugriff: 18.06.2018
- Schiefer, Karin, „Ruth Mader im Gespräch über STRUGGLE“, *Austrian Film Commission*, 2003,
www.austrianfilms.com/news/bodyruth_mader_im_gespraech_ueber_strugglebody,
Zugriff: 18.06.2018
- Schiefer, Karin, „Ulrich Seidl im Gespräch über HUNDSTAGE“, *Austrian Film Commission*, 2001,
www.austrianfilms.com/news/bodyulrich_seidl_im_gespraech_ueber_hundstagebody
, Zugriff: 18.06.2018
- Schmidt, Oliver, „Der letzte räumt die Erde auf“, *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 001/2010, www.elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00101725-1.pdf,
Zugriff: 18.06. 2018
- Ungerböck, Andreas, „Schmerz macht lebendig“, *Der Standard*, 04.10.2007,
derstandard.at/3060805/Schmerz-macht-lebendig, Zugriff: 26.06.2018

6. Abstract

Abstract (deutsch)

Der österreichische Autorenfilm erfährt seit Ende der 1990er eine gesteigerte Beachtung in der internationalen Wahrnehmung. Es sind Filme von Barbara Albert, Jessica Hausner oder Ulrich Seidl, die weit über die nationalen Grenzen hinweg rezipiert und besprochen werden. Das Filmland Österreich wird als solches wahrgenommen und dessen Filmexporte mit dem Label „Feel-Bad-Cinema“ versehen. Diese Arbeit untersucht das österreichische Autorenkino, besonders anhand Filme von Ulrich Seidl, im angehenden 21. Jahrhundert und stellt dessen Bezug zu Marc Augés Theorie des übermodernen Zeitalters her. Ein Zeitalter, geprägt von der Diskrepanz zwischen relationalen und historischen, „anthropologischen Orten“ und den „Nicht-Orten“, die durch das Fehlen von jeglichen identitäts-, geschichts- und beziehungsstiftenden Elementen bestimmt werden. Die Filme erscheinen in diesem Kontext als postmoderne Studien von Räumen und ihren Benutzern. Das Aufgreifen von Thematiken der Übermoderne in zahlreichen, österreichischen Autorenfilmen lässt eine homogene Betrachtungsweise zu und führt zu der Überlegung, dass eine eigenständige Phase des österreichischen Filmes festgemacht werden kann, deren Fokus auf der Beobachtung des postmodernen Zusammenlebens und dessen Räume liegt.

Abstract (englisch)

Austrian films d'auteur have been experiencing increased awareness and international recognition since the 1990s. These are films by Barbara Albert, Jessica Hausner or Ulrich Seidl, which are being received and discussed well beyond national borders.

The Austrian film industry is perceived as such and its film exports are labelled "Feel-Bad-Cinema".

This paper examines Austrian auteur cinema, particularly with regard to films by Ulrich Seidl at the turn of the 21st century and establishes their relation to Marc Augés' theory of the modern age. An age marked by the discrepancy between relational and historical, "anthropological places" and "non-places", which are determined by the absence of any elements that promote identity, history, and relationships. The films appear in this context as post-modern studies of spaces and their users. The inclusion of themes of the ultra-modern in numerous Austrian auteur films allows a homogeneous approach and leads to the consideration that an independent phase of Austrian film can be identified, whose focus is on the observation of the postmodern coexistence and its spaces.