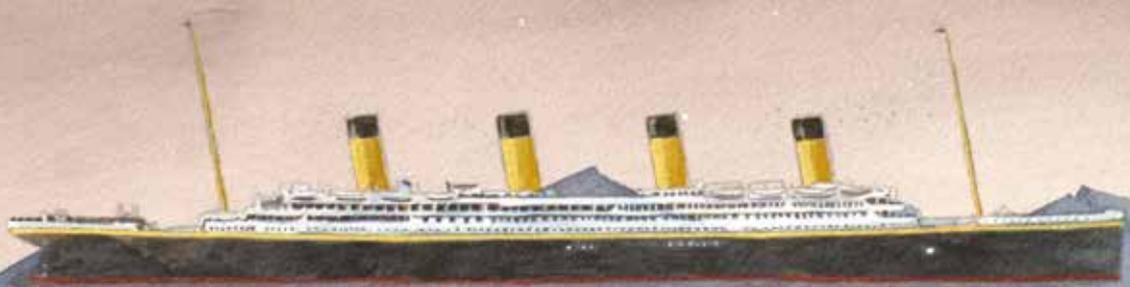


SEIT
1946

11/2021

ZUKUNFT

DIE DISKUSSIONSZEITSCHRIFT FÜR POLITIK, GESELLSCHAFT UND KULTUR



FILM UND POLITIK

Angelo – Misstrauere dem Narrativ!
Johanna Lenhart

*Titanic gegen England: Antibritische
Propaganda im Dritten Reich*
Hemma Prainsack

Arbeitslos und glücklich? Nicht erlaubt!
Erkan Osmanovic

Das Gespenst von Graz
Werner Wintersteiner

Film und Politik

BIANCA BURGER, THOMAS BALLHAUSEN UND ALESSANDRO BARBERI

Einem Diktum Jean-Luc Godards zufolge ist der Film die einzige Spur, der einzige Zeuge. Damit ist auf den Punkt gebracht, dass Filme und die Produktionsbedingungen der Kinematografie in ihrer audiovisuellen Multimedialität nicht nur äußerst relevante historische Quellen darstellen. Denn die Geschichten des Kinos stellen immer auch Dokumente zeitgeschichtlicher Ereignisse dar und sind mehrfach mit der Politik und dem Politischen verbunden. Filme sind also politisch, wobei gerade die gegenwärtige Politik wie ein schlechter Film wirken kann. Die Kunst des Films kann dabei auch nicht nur auf ihre Bilder reduziert werden, weil sie auf verschiedenen Ebenen (Schriftlichkeit des Scripts, Hörbarkeit des Soundtracks, kultursoziologische Komponenten der Rezeption usw.) viel mehr bedeutet und also auch gesellschaftspolitisch viel mehr Macht hat, als auf den ersten Blick erkennbar ist. Deshalb richten wir in dieser und der nächsten Ausgabe der ZUKUNFT den Fokus darauf, wozu der Film im Verhältnis zur Politik imstande ist ... verstören, aufklären, wachrütteln etc.

Erkan Osmanovic widmet sich deshalb zu Beginn unserer Ausgabe anhand einer Reihe von Filmbeispielen unserem gesellschaftlichen und damit hoch politischen Verhältnis zur Arbeitslosigkeit. Dabei geht es u. a. um die filmische Umsetzung eines Klassikers der Soziografie, nämlich *Die Arbeitslosen von Marienthal* (1933), der im Jahr 1988 von Karin Brandauer unter dem Titel *Einstweilen wird es Mittag* eindrucksvoll verfilmt wurde. Den damit verbundenen Medienwechsel sucht Osmanovic u. a. auch im bedeutendsten Roman John Steinbecks auf, der mit *The Grapes of Wrath* (dt. *Früchte des Zorns*) und der nicht nur in Amerika weithin bekannten Figur des

Tom Joad das Elend von Wanderarbeiter*innen eindringlich beschrieben hat. 1940 hat John Ford mit Henry Fonda in der Hauptrolle diesen Klassiker der Literaturgeschichte verfilmt. Insgesamt geht es in diesem Beitrag aber nicht nur um die breit dokumentierte (verschriftlichte und visualisierte) Erfahrung von Ausschlussmechanismen, sondern auch um die Frage, wie wir sozial und demokratisch das Problem der Arbeitslosigkeit vonseiten der Politik angehen können. Vielleicht durch ein sozialstaatlich abgesichertes bedingungsloses Grundeinkommen?

Einem anderen politischen und historischen Feld widmet sich anschließend **Johanna Lenhart**, wenn sie mit ihrem Beitrag den Film *Angelo* (2018) von Markus Schleinzer in den Mittelpunkt der Analyse rückt. Der Film nimmt sich der Geschichte des schwarzen Angelo Soliman an, der im 18. Jahrhundert u. a. als Kammerdiener an europäischen Höfen diente und dessen Geschichte mehrfach erzählt und tradiert wurde. Eingehend wird dabei von der *Research group on Black Austrian History* berichtet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Darstellungstraditionen schwarzer Biografien aufzuarbeiten und rassistische Stereotype in der österreichischen Geschichte sicht- und kritisierbar zu machen. Mit Lenharts Beitrag und ihrer Aufbereitung von *Angelo* wird des Weiteren deutlich, wie groß die Gefahren sind, Biopics oder Historienfilme als objektive Wahrheiten zu lesen. Schleinzer versucht dieser Tatsache zuvorzukommen, in dem er etwa durch verfremdende Kameraeinstellungen das Publikum zu antirassistischer Reflexion bewegen will. Insgesamt kann Lenharts Aufruf *Misstrau dem Narrativ!* für jede kommende Filmsichtung gelten.

Mit **Michael Burgers** Beitrag zu David Finchers Film *Mank* (2020) werfen wir dann einen Blick auf die politische Macht Hollywoods. Denn *Mank* handelt nicht nur vom Drehbuchautor Herman J. Mankiewicz, sondern vor allem von seinem Script für Orson Welles' *Citizen Kane*, einem der bemerkenswertesten Streifen der Filmgeschichte, der auch achtzig Jahre nach seiner Uraufführung kaum an Aktualität eingebüßt hat. Dabei bringt Fincher mit einer reflexiven Geste die Produktionsbedingungen der Traumfabrik auf die Leinwand. Der Filmwissenschaftler Burger zeichnet die im Film erzählte Geschichte nach und stellt sie den realen filmpolitischen Gegebenheiten gegenüber, wobei deutlich wird, dass der eigentliche Hauptdarsteller des Films das Studiosystem der 1930er-Jahre ist. Im Blick auf dieses Produktionssystem wird mithin deutlich, dass der Mythos und das System Hollywood bis in die heutige Zeit von maßgeblicher politischer Bedeutung ist, wie sich anhand der spätkapitalistischen Distributionspolitik von *Netflix* und Co. zeigt: Denn durch geschicktes Marketing und die Verpflichtung von Hollywoodgrößen für ihre Formate gelingt es den heutigen Streaming-Anbietern mehr und mehr, am Markt zu partizipieren und etablierten Filmstudios den Rang abzulaufen. Die Traumfabrik von *Mank* wurde demgemäß auch von *Netflix* produziert ...

Seit dem Untergang der Titanic am 14. April 1912 wurde dieses Schiff zu einem wirkmächtigen gesellschaftspolitischen Symbol, das ebenfalls in der Literatur- und Filmgeschichte mehrfach bearbeitet wurde. Wie diese Schiffskatastrophe von der nationalsozialistischen Führung gezielt für politische Propagandazwecke missbraucht wurde, schildert dann die Filmwissenschaftlerin und Redakteurin der ZUKUNFT **Hemma Prainsack**. Sie skizziert die beispiellose Entstehungsgeschichte der von Herbert Selpin verfilmten *Titanic* (1943) und die damit verbundenen ruchlosen Machinationen im NS-Propagandaministerium. Dabei verweist die Autorin auch angesichts von Geschichtsdidaktik auf die politische Notwendigkeit, Filmgeschichte und Medienpädagogik von früh an in unserem Bildungssystem zu verankern. Denn nicht zuletzt zeugen die jüngsten politischen Ereignisse in Österreich, wie unverschämte dreist noch gegenwärtig Medien beeinflusst, Meinung verordnet und Denkweisen der Bürger*innen manipuliert werden. Daher muss es ein dringliches Anliegen werden, die Edukation auch auf die Herstellung und (Wechsel-)Wirkung zwischen Bewegtbildern und progressiver Politik auszurichten.

Die Redaktion der ZUKUNFT freut es ganz besonders, dass wir auch in diesem Heft zwei herausragende literarische Beiträge abdrucken können. Den Auftakt macht der Dialogtext unseres stellvertretenden Chefredakteurs und Schriftstellers **Thomas Ballhausen** mit der Künstlerin **Elisa Asenbaum**. Sie buhlen nicht nur um die Gunst der *Schirmfrau*®, sondern verhandeln Fragen rund um Kunst, Anpassungsdruck sowie kapitalistischer Marktlogik und verwenden dabei zahlreiche filmische Referenzen, womit der Bezug zu unserem Schwerpunktthema mehr als deutlich wird. Mit starken sprachlichen Bildern und rhetorischen Formen arbeitet auch die Nachwuchsautorin **Lorena Pircher** in ihrer Kurzerzählung *Alles an ihm ist Mond*. Sie knüpft damit an ihre in der ZUKUNFT 08/2021 abgedruckte Erzählung *Revenir* an und verknüpft dabei die erzählerischen Fäden zu einem dichten Stück Literatur. Pircher stellt in diesem Text Fragen nach Übersetzbarkeit, Erinnerung, tatsächlichem Verstehen und Selbstbestimmung ins Zentrum, womit ein bemerkenswerter (und politischer) Gegenwartsbezug deutlich wird.

Auch ist es uns ein Anliegen, unseren Leser*innen im Rahmen dieser Ausgabe einen Kommentar von **Werner Wintersteiner**, seines Zeichens Friedenspädagoge und Friedensforscher, zum Wahlausgang in Graz mitgeben zu können. Dieses Plädoyer für eine gerechtere Welt beruft sich dabei auf die sozialistischen, anarchistischen und sozialrevolutionären Bewegungen seit dem 19. Jahrhundert und fordert eine buchstäblich soziale und demokratische Politik ohne Ausbeutung von Mensch und Natur. Damit wollen wir auch unabhängig von unserem Schwerpunktthema aktuelle politische Ereignisse – durchaus kontrovers – diskutieren. Denn Wintersteiner analysiert, kommentiert und visioniert angesichts einer möglichen Rot-Rot-Grün-Koalition in Graz das gegenwärtige politische Feld Österreichs und wirft dabei einen gelungenen Blick auf eine neue politische Zukunft der steirischen Landeshauptstadt, deren Sozialpolitik nur als vorbildlich bezeichnet werden kann. Dabei geht es sicher auch um eine progressive ZUKUNFT im ganzen Land. Ein Gespenst geht um in Graz ...

Die Bildstrecke dieser Ausgabe ist auch diesmal reich bestückt: Denn mit seiner Serie *Vessels of International Migration, Cooperation and Exchange 1910s-2010s* thematisiert der international renommierte Maler **Fabian Erik Patzak** vom Cover weg mit dreizehn Arbeiten die Migrationsgeschichte seiner Großeltern im Rahmen der hier präsentierten Kunstwerke. Was

Inhalt

Schiffe – wie eben auch die Titanic – und Flugzeuge für den Künstler, der in einem internationalen Umfeld aufgewachsen ist, bedeuten und welche Sinnverschiebung er durch den Lockdown zwischen Österreich und den USA erfahren hat, erzählt er im Interview mit der ZUKUNFT-Redakteurin **Hemma Prainsack**, die mit ihm darüber diskutiert, dass Kunst immer ein Produkt der Zeit ist. Mit einem kleinen abschließenden Projektbericht gewährt der Künstler weitere Einblicke in seine Arbeitsweise und erläutert am Ende unserer Ausgabe sowohl die Bildstrecke als auch die Verarbeitung von geopolitischen Ereignissen in seinem Kunstschaffen. Diesbezüglich lässt Patzak uns auf den letzten Seiten unserer Ausgabe auch durch seine Fenster, seine Windows schauen ...

Insgesamt hoffen wir, unseren Leser*innen wieder eine interessante Ausgabe erstellt zu haben und verweisen darauf, dass auch die kommende ZUKUNFT 12/2021 mit dem Titel *Bildpolitik* das Thema der Film- und Mediengeschichte aus einer eigenen Perspektive aufnehmen wird. Freuen Sie sich also auf ein abgerundetes Bild am Ende des Jahres 2021...

Mit herzlichen und freundschaftlichen Grüßen

BIANCA BURGER, THOMAS BALLHAUSEN und ALESSANDRO BARBERI

BIANCA BURGER

ist Redaktionsassistentin der ZUKUNFT und hat sich nach ihrem geisteswissenschaftlichen Studium der Frauen- und Geschlechtergeschichte sowie der historisch-kulturwissenschaftlichen Europaforschung in den Bereichen der Sexualaufklärung und der Museologie engagiert.

THOMAS BALLHAUSEN

lebt als Autor, Kultur- und Literaturwissenschaftler in Wien und Salzburg. Er ist international als Herausgeber, Vortragender und Kurator tätig. Zuletzt erschien sein Buch *Transient. Lyric Essay* (Edition Melos, Wien).

ALESSANDRO BARBERI

ist Chefredakteur der ZUKUNFT, Bildungswissenschaftler, Medienpädagoge und Privatdozent. Er lebt und arbeitet in Magdeburg und Wien. Politisch ist er in der spö Landstraße aktiv. Weitere Infos und Texte online unter: <https://lpm.medienbildung.ovgu.de/team/barberi/>



Fabian Erik Patzak (2021) Titanic
30x40cm

- 6 Arbeitslos und glücklich? Nicht erlaubt!**
VON ERKAN OSMANOVIC
- 12 Angelo – Misstrau dem Narrativ!**
VON JOHANNA LENHART
- 20 Mank – Die politische Macht Hollywoods und Netflix'**
VON MICHAEL BURGER
- 28 Titanic gegen England – Antibritische Propaganda im Dritten Reich**
VON HEMMA PRAINSACK
- 34 Wir buhlen um die Gunst der Schirmfrau®**
VON ELISA ASENBAUM & THOMAS BALLHAUSEN
- 38 Alles an ihm ist Mond**
VON LORENA PIRCHER
- 42 Das Gespenst von Graz**
VON WERNER WINTERSTEINER
- 48 „Kunst ist immer ein Produkt ihrer Zeit“**
VON FABIAN ERIK PATZAK & HEMMA PRAINSACK



IMPRESSUM Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe der Zeitschrift »Zukunft«, 1110 Wien, Kaiser-Ebersdorfer-Straße 305/3 **Verlag und Anzeigenannahme:** VA Verlag GmbH, 1110 Wien, Kaiserebersdorferstraße 305/3, Mail: office@vaverlag.at **Chefredaktion:** Alessandro Barberi **Stellvertretende Chefredaktion:** Thomas Ballhausen **Redaktionsassistent:** Bianca Burger **Redaktion:** Julia Brandstätter, Hemma Prainsack, Katharina Ranz, Constantin Weinstabl **Online-Redaktion:** Bernd Herger **Mail an die Redaktion:** redaktion@diezukunft.at **Cover:** Fabian Erik Patzak (2021) Titanic – Namentlich gekennzeichnete Beiträge sind urheberrechtlich geschützt und stellen nicht immer die Meinung von Redaktion, Herausgeber*innen und Verlag dar.

Arbeitslos und glücklich? Nicht erlaubt!

Zum Verhältnis von Arbeitslosigkeit, Filmen und uns

In dieser und der nächsten Ausgabe der ZUKUNFT blickt **ERKAN OSMANOVIC** auf ein alltägliches und doch für viele schwieriges Thema: Arbeitslosigkeit. Wie verändern sich Menschen in ihrem Handeln, Denken und Fühlen, wenn sie nicht mehr arbeiten können oder dürfen? Warum ist es wichtig, nicht nur über Statistiken und Studien zu arbeitslosen Menschen zu sprechen, sondern auch Spielfilme zu diesem Thema zu drehen? Was können Filme in dieser Hinsicht leisten? Und müssen sie das überhaupt? Arbeitslosigkeit belastet die Menschheit – doch vielleicht gibt es da eine Lösung und genau die könnten wir alle mithilfe von Filmen besser verstehen.

I. STATISTIK UND HERZEN

Arbeitslosigkeit ist unbeliebt, schlecht für die Wirtschaft und die Laune. Man muss nicht lange überlegen, um zu dieser Feststellung zu kommen. Wenn wir in der glücklichen Situation sind, einen Job zu haben, den wir im weitesten Sinne gerne machen, dann halten wir uns fern von diesem Thema. Doch warum ist das eigentlich so? Es kann doch schließlich jede Person unfreiwillig treffen. Einsparungen, Firmenpleite oder Pandemie – und schon sind Angehörige oder man selbst arbeitslos. Und was würde dann folgen? Isolation und Stigmatisierung? Freude und Freiheit?

Viele arbeitslose Personen schämen sich und ziehen sich aus dem gesellschaftlichen Leben zurück. Ein Blick in die Nachrichten lässt vermuten, warum das so ist: Arbeitslose tauchen entweder auf als Drückeberger*innen, Gefahr für unsere Wirtschaft oder Zahlen in Studienergebnissen und Grafiken. Arbeitslosigkeit bleibt so eine Nummer, eine Fußnote oder ein Bild – abstrakt und nicht-menschlich. Doch hinter den Zahlen stecken Menschen und Schicksale. Denn arbeitslose Personen in Österreich leben in beklemmenden ökonomischen Verhältnissen, wie eine Studie vom Herbst 2021 von SORA im Auftrag des sozialliberalen *Momentum Instituts* zur wirtschaftli-

chen Situation von Arbeitslosen in Österreich zeigt. Für die Untersuchung wurden 1214 arbeitslose Menschen repräsentativ ausgewählt und zu ihrer Lebenssituation befragt: 97 % der Befragten müssen mit einem monatlichen Einkommen unter 1400 Euro netto auskommen und 10 % der Befragten gar mit unter 1200 Euro netto im Monat. Zur Erinnerung: In Österreich liegt die Armutsgrenze für einen Ein-Personen-Haushalt im Jahr 2021 bei 1328 Euro. Ein Großteil der Arbeitslosen lebt also an oder unter dieser Schwelle. Die Ergebnisse sind erschütternd, allerdings auch schnell vergessen: Zahlen und Statistiken finden keinen Eingang in unsere Herzen.

II. DIE ARBEITSLOSEN VON MARIENTHAL

Was hat Arbeitslosigkeit für Folgen auf den Menschen? Verändert sie die Art, wie wir handeln? Was bedeutet es für unsere Psyche, das Etikett arbeitslos zu bekommen? Um das herauszufinden, begab sich im November 1931 ein siebzehnköpfiges Forschungsteam unter der Leitung des Soziologen Paul Felix Lazarsfeld zur im niederösterreichischen Gramatneusiedl und Reisenberg gelegenen Arbeiter*innenkolonie *Marienthal*. Angeregt durch den Führer der österreichischen Sozialdemokratie, Otto Bauer, waren die Sozialforscher*innen

auf das Schicksal der Fabrikarbeiter*innen aufmerksam gemacht worden, die in Folge der Weltwirtschaftskrise 1929/1930 ihre Stellen verloren hatten.

Die Ergebnisse dieser ersten modernen empirischen Studie der psychosozialen Auswirkungen von Langzeitarbeitslosigkeit lauteten: Das Zeitgefühl war strukturiert durch die vierzehntägige Auszahlung des Arbeitslosengeldes, ansonsten beherrschte lähmende Leere und Langeweile den Alltag der Personen. Viele Betroffene lebten in Armut. Auch die festgestellte Entpolitisierung eines Großteils der Arbeitslosen wurde mit Schrecken festgestellt. Außerdem fühlten sich die Arbeitslosen hilflos und hoffnungslos und gingen deswegen auch alltäglichen Herausforderungen aus dem Weg – das Forschungsteam sprach von einer *müden Gemeinschaft*.

Obwohl die Marienthal-Studie bereits 1933 publiziert worden war, machte sie erst ihre Neuauflage 1960 populär. Mit der 1971 erschienen englischen Übersetzung gelang ihr dann schließlich der internationale Durchbruch und die Untersuchung avancierte zum Klassiker der weltweiten empirischen Sozialforschung: einerseits wurden Statistiken und Beobachtungen ausgewertet, andererseits wurden Betroffene befragt und Aktionsforschung betrieben.

Doch was die Rezeption der Untersuchung am meisten unterstützte, war die Sprache. Denn die damals fünfundzwanzigjährige Sozialpsychologin Marie Jahoda griff in ihren Beschreibungen auf einen narrativen Ton zurück und orientierte sich stark am Stil von Sozialreportagen. Jahoda wusste, dass das Schicksal arbeitsloser Personen nicht allein mit Zahlen zu vermitteln war, es braucht Geschichten – oder gar Filme.

III. ARBEITSLOSIGKEIT UND FILM

Mit *Einstweilen wird es Mittag* unternahm Karin Brandauer 1988 den Versuch *Die Arbeitslosen von Marienthal* zu verfilmen. Das bewegte Bild zeigt Wirkung: in die Leere blickende Väter und Mütter, in Armut spielende Kinder und verwahrloste Häuser. Der Film zeigt, dass auch wissenschaftliche Untersuchungen eine Basis für Spielfilme sein können. Es wird aber auch deutlich vor welcher Zwickmühle ein solches Vorhaben steht. Denn im Kino gelten für gewöhnlich andere Regeln als in wissenschaftlichen Abhandlungen.

Doch wie kann etwas politisch Brisantes wie Arbeitslosigkeit einer breiten Öffentlichkeit nahegebracht werden? Wie

können Filme sensibilisieren ohne zu belehren? Auf welche Art kann das Politische in Filmen betrachtet werden? Es gebe, so die Kulturwissenschaftlerin Sandra Nuy in ihrem Buch *Die Politik von Athenes Schild*, „drei Betrachtungsperspektiven“ auf dieses Spannungsverhältnis:

- „der politische Film im Sinne einer Funktionalisierung des Films – sei diese nun kritisch, pädagogisch oder persuasiv – innerhalb politischer Kommunikationszusammenhänge
- das Politische des Films, das sich, verkürzt formuliert, aus dispositiven Wahrnehmungsstrukturen und daraus resultierenden sozialen Effekten zusammensetzt
- das Politische im Film als narrative Ausgestaltung politischer Themen, Ereignisse und Konfliktkonstellationen ggf. unter Einbezug politischer Akteure im Figurenensemble.“

Eine solche „narrative Ausgestaltung politischer Themen“ interessierte im Jahr 2018 auch das *Filmarchiv Austria*, das die Filmschau *Suche Arbeit, mache* alles auf die Beine stellte. Dort wurden Filme wie etwa die österreichische Sozialutopie *Sonnenstrahl* (1933) oder der Dokumentarfilm *Über die Jahre* (2015) ausgestrahlt. Beide Filme erzählen auf ihre jeweils eigene Art über das Leben von Arbeitslosen. Beide Filme haben ihre Berechtigung, doch leider gelang es ihnen nicht, das Thema an prominenter Stelle anzubringen. Einem anderen Film der Schau gelang dies allerdings schon bei seiner Erstaufführung und das mit Erfolg: *Früchte des Zorns*.

IV. AUF REISEN WIDER WILLEN

Tom Joad will zurück zu seiner Familie nach Oklahoma. Nachdem er die letzten vier Jahre wegen Totschlags im Gefängnis verbracht hat, sehnt er sich nach der familieneigenen Farm. Doch auf dem Weg dorthin erlebt er eine Überraschung: Der frühere Prediger Casy und der Nachbar Muley berichten Joad vom Verfall der Farm. Nachdem Staubstürme und Dürren das Land heimgesucht haben, wurde die Familie ebenso wie andere Farmer*innen von Großgrundbesitzer*innen um ihre Grundstücke erleichtert. Nun trifft die Familie bei Toms Onkel John Vorbereitungen, um Oklahoma Richtung Kalifornien zu verlassen. Arbeit, Geld und Hoffnung locken nicht nur Toms Großfamilie, sondern Scharen von Menschen.

Der Film kam 1940 in die Kinos und beruht auf dem gleichnamigen Roman des Nobelpreisträgers John Steinbeck. Der Roman wiederum nahm seinen Anfang in Recherchen Steinbecks für eine Artikelserie aus dem Jahr 1936. Während

der *Großen Depression* in den 1930er-Jahren war in einigen US-Staaten über mehrere Sommer hinweg der Regen ausgeblieben – betroffen waren hauptsächlich Staaten der *Great Plains*: Oklahoma, Texas, Kansas, Colorado, New Mexiko, Nebraska und South Dakota. Die Siedlungsgebiete hatten das Prärie gras gerodet und somit den Böden jegliche Feuchtigkeit entzogen. In Folge von Stürmen verwandelte sich das Land in den Jahren 1935 bis 1938 in eine Wüste – man sprach auch von der *Dust Bowl* (*Staubschüssel*).

Für die *San Francisco News* hatte Steinbeck über die Wanderarbeiter*innen aus Oklahoma berichtet. Sie hatten in Kalifornien nach Arbeit und ihrem Glück gesucht. Er besuchte Obstplantagen und Auffanglager. Auch mit dem Lagerpersonal kam er so in Kontakt. All das war in den Film eingeflossen und begeisterte Kinobesucher*innen aller Welt. Dazu trug einerseits die hochkarätige Besetzung mit Henry Fonda bei, aber auch die gelungene Struktur des Films. Ford hatte Steinbecks dokumentarische Geschichte in eine klassische Filmdramaturgie gegossen: Anfang – steigende Handlung und Spannung – Klimax – fallende Handlungsspannung – Ende und Auflösung.

In Kalifornien erwartet die Familie weder Arbeit noch Geld, stattdessen erlebt sie Ausbeutung, Gewalt und Hunger. Im Laufe der Geschichte trifft Tom in einer Arbeiter*innenkolonie auf Casy, der inzwischen in einer Gruppe von Streikenden agitiert. Als ebendieser bei einem Tumult mit Hilfstruppen der Grundbesitzer*innen erschlagen wird, tötet Tom einen der Wachmänner und muss flüchten. Angesteckt durch die Ideen des verstorbenen Casy will er sich fortan dem Kampf für die Rechte der Arbeitsmigrant*innen widmen.

Das Buch und der Film ließen die Vereinigten Staaten in Aufruhr kommen. Während sich große Teile der Bevölkerung fragten, wie derartige Zustände im Land der Freiheit herrschen konnten, gingen einige konservative Politiker*innen auf die Barrikaden und brandmarkten Steinbeck als Kommunisten. Auch Teile der Industrie zeigten sich irritiert. So erwirkte etwa der Landwirtschaftsverband ein kurzfristiges Verkaufsverbot des Buches.

Dem Film war ein Meisterstück gelungen: er hatte die Menschen in die Kinos gebracht – bei einem Budget von rund 800 000 US-Dollar konnte der Film 2,5 Millionen US-Dollar einspielen – und gleichzeitig das existierende Leid der Ar-

beitslosen artikulieren. In Österreich sind uns solche Zustände fremd, doch das bedeutet keinesfalls, dass arbeitslose Personen bei uns nicht auch Schikanen und enormem Druck ausgesetzt wären. Es braucht nicht gleich Plantagenbesitzer*innen, um den Leuten das Leben als arbeitssuchender Mensch schwer zu machen. Dafür reicht oft schon unsere Bürokratie.

V. ZWISCHEN REALITÄT UND FIKTION – ICH, DANIEL BLAKE

272 – so viele Fragen sollten arbeitslose Menschen in einem Programm einer Partnerfirma des AMS beantworten. Es ging um Stärken und Schwächen, aber auch Geschlechtskrankheiten und psychische Störungen der Befragten, wie österreichische Medien berichteten. Das Tool, so das AMS, diene der Erhebung des Arbeitsfähigkeitsindex (Work Ability Index): Der WAI wurde in Finnland in den 1980er-Jahren entwickelt und gibt Auskunft über die eigene Einschätzung der Befragten, für wie leistungs- und arbeitsfähig sie sich halten. Das Programm sollte nur unter Freiwilligkeit der Klient*innen eingesetzt werden, was allerdings, so die Annahme, nicht immer eingehalten wurde.

Trotz dessen stellt sich die Frage: Warum sollten Arbeitslose überhaupt in die Verlegenheit kommen, intimste Informationen von sich preiszugeben? Hat man vor der Arbeitslosigkeit seine Abgaben korrekt gezahlt, sollte es keinerlei Belege benötigen, um finanzielle und beraterische Unterstützung des AMS zu erhalten.



Abb. 1: I, Daniel Blake (2016) Ken Loach
© One Films/Why Not Productions/Wild Bunch/BBC Films

Ob er auf Telefontasten drücken könne, möchte man wissen. 50 Meter ohne Unterstützung zu gehen schaffe? Liege Inkontinenz vor? Weshalb all diese Fragen? Erklärungen gibt es keine – Gegenfragen nicht erlaubt. Daniel ist Witwer, hat keine Kinder und arbeitete bis zu einem schweren Herzinfarkt als Tischler, woraufhin ihm seine Ärztin verbietet, zu arbeiten. Daher auch die Befragung eines Call-Centers. Denn seine Gesundheit soll überprüft werden. Das Ergebnis? Für die Behörden ist er gesund genug, um nach Arbeit zu suchen. So beginnt sein Martyrium.

In seiner 2006 erschienen Komiktragödie *I, Daniel Blake* nimmt uns der britische Regisseur Ken Loach mit in das nordenglische Newcastle. Ganz in der Tradition des italienischen Neorealismus verzichtet er auf Sozialromantik und zeichnet ein kühl-dokumentarisches Bild. Ähnlich, wie auch bei *Früchte des Zorns* ist die bewusst gewählte Distanz, das mächtigste Mittel, um die schreiende Stille im Leben arbeitsloser Personen zu artikulieren.

Ebenso kalt wie der Blick auf Daniel ist auch der Computerbildschirm, vor dem er nun zum ersten Mal in seinem Leben sitzt, um Formulare auszufüllen und nach Stellenanzeigen zu suchen. Er bemüht sich, bleibt jedoch für die Angestellten des Jobcenters bloß ein Tunichtgut. In unserer Gesellschaft bedeutet Arbeitslosigkeit, dass man belehrt wird, ständig bitten muss, und immer auf jemand Anderen angewiesen ist – man wird vom Menschen zum Objekt seiner Umwelt und ist einem Machtgefälle unterworfen: während man selbst freundlich sein muss und sich von der besten Seite zeigen soll, machen die Betreuer*innen das Gegenteil.

Dies wird vor allem deutlich als Daniel eines Tages im Warteraum des Jobcenters auf die alleinerziehende Mutter Katie trifft. Sie ist neu in der Stadt und ist wegen eines verpassten Busses eine halbe Stunde zu spät zu ihrem Termin dran. Damit die Frau nicht auf ihr Geld verzichten muss, wollen Blake und die anderen Wartenden die Frau vorlassen, doch das verhindert das System in Gestalt des Jobcenter-Leiters. Menschlichkeit verliert im Angesicht der Bürokratie und so muss Katie auf ihre Arbeitslosenhilfe verzichten, während Blake von der Security rausgeworfen wird.

VI. NEUE WEGE WAGEN

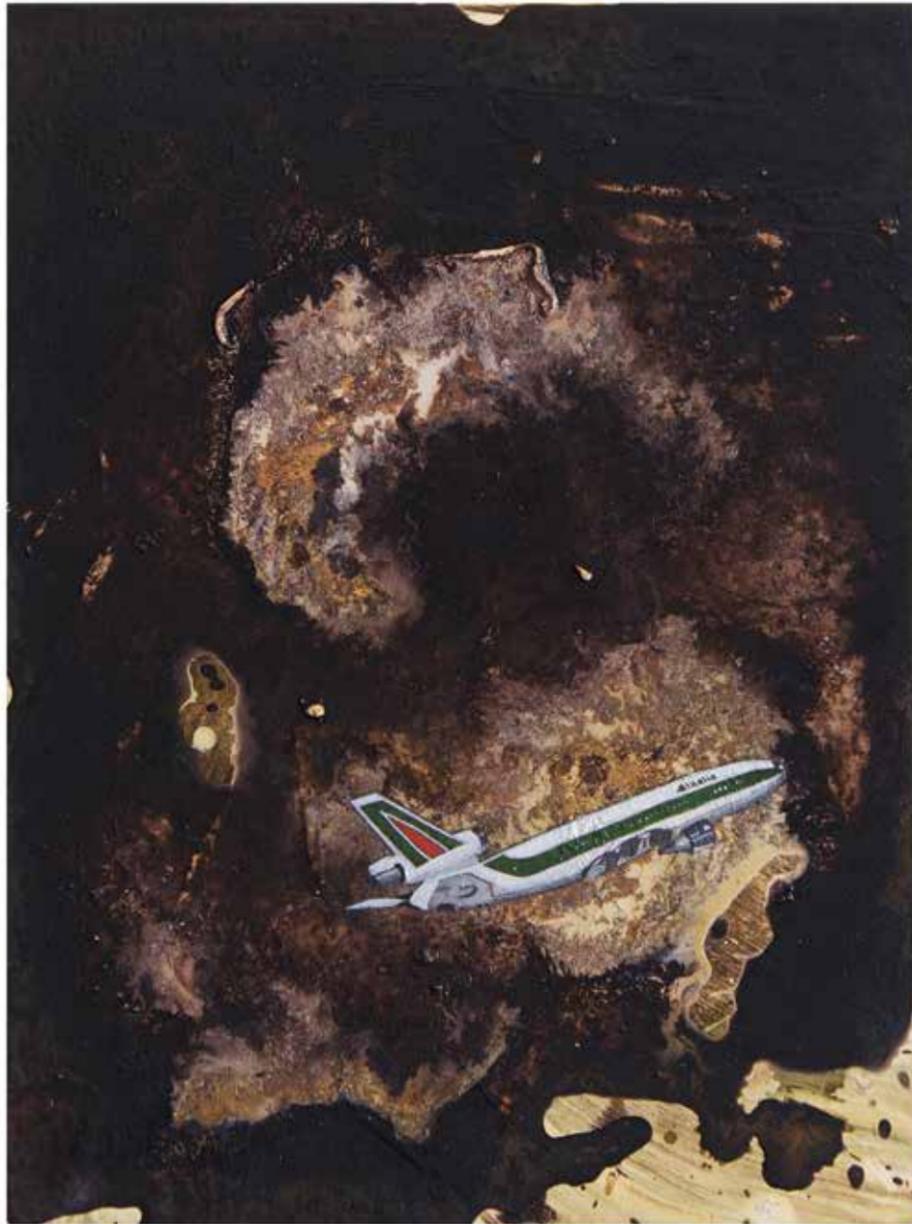
Arbeitslosigkeit ist ein dunkles, ein stilles Thema – egal ob in der Realität oder im Film. Doch warum ist das eigentlich so? Das ist doch klar, meinen nun einige: weil arbeitslose Menschen unglücklich sind. Wie oben schon erläutert, haben sie öfter mit Krankheiten und in vielen Fällen auch mit Armut zu kämpfen. Doch liegt das an der fehlenden Beschäftigung? Oder nicht vielmehr an dem Umstand, dass ein Großteil der Menschen gezwungen ist, Arbeiten zu erledigen, die sie unglücklich und krank machen? Denn Menschen, die arbeiten, sind ja nicht automatisch gesünder oder führen ein zufriedeneres Leben. Ein Blick in das eigene Umfeld reicht, um diese These zu bejahen.

Es ist das Etikett *arbeitslos*, das man umgehängt bekommt als Person und die an bestimmte Bedingungen geknüpften Transferleistungen des Arbeits- und Sozialamts, die längere und unfreiwillige Arbeitslosigkeit zu einer Zerreißprobe für viele macht. Eine Lösung dieses Dilemmas? Vielleicht ein bedingungsloses Grundeinkommen? Immerhin würde damit die soziale Abgrenzung abgedämpft, die man als Arbeitslose/r ansonsten zu spüren bekommt.

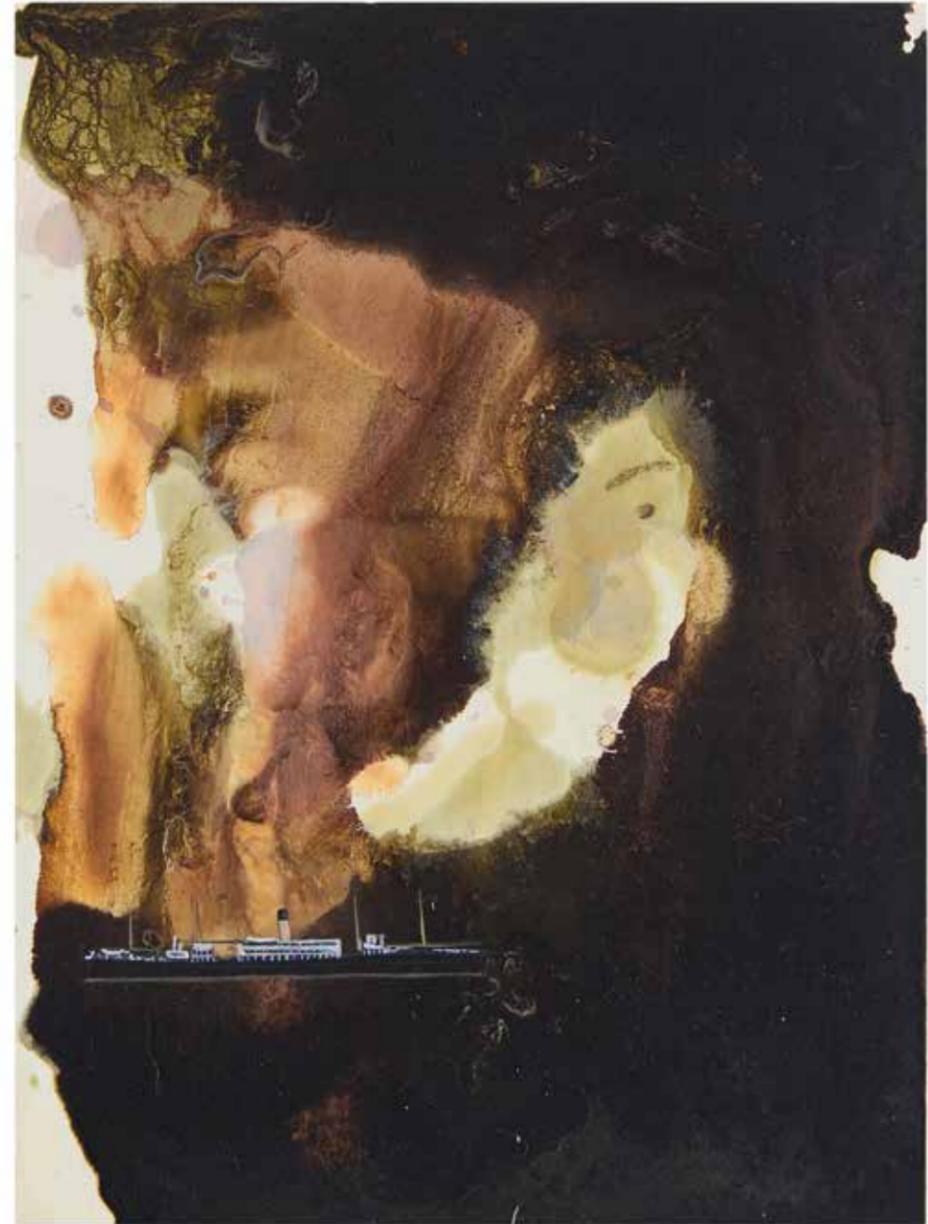
Wie ein solches Grundeinkommen aussehen könnte, ist schwer zu sagen: es gibt liberale, progressive und konservative Modelle – eines haben sie alle gemein: Sie sind abstrakt. Warum also nicht einmal Spielfilme nutzen, um solche Lebensweisen und -realitäten abzubilden? Weshalb nicht Blockbuster auf die Leinwand bringen, die ein solches Modell durchspielen? Die Ideen liegen am Tisch, es gilt nur die Kameras und Mikrofone auszupacken und die Geschichten in die Köpfe der Menschen zu bringen.

ERKAN OSMANOVIC

ist Literaturwissenschaftler und leitet die Publikationsservices der *TU Wien Bibliothek*. Er lebt und arbeitet in Wien und Brno. Zuletzt erschien u. a.: *Wer man gewesen war. Untersuchungen zum Suizid in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts anhand von ausgewählten Werken* (2018).



Fabian Erik Patzak (2020) Alitalia



Fabian Erik Patzak (2020) Arabic

Angelo – Misstrauen dem Narrativ!

Anhand des Films *Angelo* (2018), der die historische Figur Angelo Solimans verarbeitet, wirft **JOHANNA LENHART** einen Blick auf Darstellungstraditionen Schwarzer Biografien zwischen Kitsch und Rassismuskritik.

I. MMADI MAKE AKA ANGELO SOLIMAN

Das Verhältnis von Film und Geschichte ist ein trickreiches. Vollständige Umsetzungen gibt es nicht: Historienfilme sind immer eine Interpretation von Geschichte. Sie perspektivieren und spitzen zu, sind nicht zwingend den Fakten verpflichtet und nutzen das mitunter zugunsten der Dramaturgie auch leidlich aus. Historische Akkuratess ist meist auch nicht das (ausschließliche) Ziel der Übung, viel mehr gilt es – zumindest bei ambitionierten Historienfilmen – Denkprozesse anzustoßen und Mechanismen der Geschichte und Geschichtsschreibung sichtbar zu machen. Ein hehres Ziel, das auch die Filmbiografie *Angelo* (Abb. 1) von Regisseur Markus Schleizer aus dem Jahr 2018 verfolgt.



Filmposter: *Angelo* (2018) Markus Schleizer
© Novotny & Novotny Filmproduktion, AMOUR FOU Luxembourg und Markus Schleizer

Jahrelang als *Casting Director* u. a. für Michael Haneke tätig, ist Angelo die zweite Regiearbeit Schleizers. Während sein Debüt *Michael* (2011) sich mit einer fiktionalen Missbrauchsgeschichte aus der Täterperspektive beschäftigt, nimmt der Nachfolgefilm eine historisch verbürgte Person in den Fokus: Angelo Soliman. Soliman ist das wohl bekannteste historische Beispiel für Schwarzes Leben in Wien. Wenn seine Geschichte auftaucht, ist sie allerdings meist von Mythen und Legenden sowie zwei Haltungen begleitet: Zum einen, so der Tenor, ging es Soliman in Wien „eh gut“, er hat „sogar“ Karriere gemacht, und zum anderen wird seine Geschichte angesichts seines Nachlebens als Wiener Geistergeschichte erzählt. Dabei ist die Geschichte von Angelo Soliman bzw. Mmadi Make, wie er vermutlich eigentlich hieß, weder Anlass für das eine noch das andere.

Aus den wenigen Quellen rekonstruiert, liest sich seine Biografie so: Mmadi Make, ca. 1720 geboren, als Kind in seiner Heimat – vermutlich dem Emirat Kanem-Bornu im heutigen Grenzgebiet von Niger und Tschad – versklavt und nach Europa verschleppt. Von einer namentlich nicht bekannten Marchesa in Messina gekauft, in Angelo Soliman umbenannt, getauft und „europäisch“ erzogen. Als ca. 13-Jähriger diente Angelo Soliman bei Fürst Georg Christian von Lobkowitz und begleitete ihn 20 Jahre lang auf dessen militärischen Unternehmungen. Anschließend diente er wahrscheinlich ab 1754 als Kammerdiener bei Fürst Wenzel von Liechtenstein, später bei dessen Neffen Fürst Franz Josef, wo er unter anderem „Gesellschafter“ des Erbprinzen Alois war und wohl auch Verbindungen zum Hof der Habsburger hatte. Dabei war Angelo Soliman 1754 wahrscheinlich bereits aus der Sklaverei entlassen worden, begegnet man ihm bei den Fürsten von Liechtenstein doch auf Gehaltslisten und er scheint auch einen Dienstvertrag gehabt zu haben – was allerdings nicht mit

einem Leben in „Freiheit“ zu verwechseln ist: Weder war er in der Berufswahl, noch im Aufenthaltsort noch in der Familienplanung oder auch nur seiner Kleiderwahl frei (was auch für andere Bedienstete des Fürsten galt). Mit einer Unterbrechung wegen einer nicht genehmigten Heirat war er im Dienst der Fürsten von Liechtenstein, bis er 1783 in Pension ging. Im Laufe seines Lebens bewegte sich Soliman durchaus auch in der „besseren“ Wiener Gesellschaft, war Mitglied bei den Freimaurern, wo er auch die Bekanntschaft von Mozart machte – ein für die Mythenbildung besonders nachhaltig faszinierendes Detail. Was die zweifelhafte Prominenz Solimans allerdings mehr anspornte als sein Leben, war sein Tod 1796: Sein Leichnam wurde als Schauobjekt präpariert, als afrikanischer „Eingeborener“ mit Muschelketten und Federschmuck ausgestattet und von 1796–1806 im *Wiener k. und k. Naturalienkabinett*, dem heutigen *Naturhistorischen Museum Wien*, ausgestellt. Das Präparat verbrannte schließlich während des Wiener Oktoberaufstands 1848 (Blom: 13–23).

Schwarze Personen, die versklavt an europäischen Höfen lebten, waren zu der Zeit keine Seltenheit. Afrikanische oder auch türkische Sklavenkinder waren ein gern gesehenes Geschenk für befreundete Herrscher*innen und Statussymbol; repräsentierten Macht, Wohlstand, Modernität und Welttoffenheit (Bono: 42).

Der Großvater des russischen Autors Alexander Puschkin etwa war der (wahrscheinlich) aus Eritrea verschleppte Abraham Petrowitsch Hannibal, der als Geschenk an den Hof Peters des Großen kam. Wie Hannibal wurde Soliman eine Ausbildung zuteil, die ihm eine höfische „Karriere“ ermöglichte – so zumindest ist Solimans Leben lange gelesen worden. Eine Deutung jedoch, der sich etwa die *Recherchegruppe zu Schwarzer Österreichischer Geschichte*, die sich dafür einsetzt Schwarzes Leben und Geschichte in Österreich zu erforschen und sichtbar zu machen, verwehrt:

„Was üblicherweise in der Geschichtsschreibung als respektabler Beruf dargestellt wird, wird hier [von der *Recherchegruppe*, Anm.] als Ausbeutung und Reduzierung zum Objekt geschildert, die mit dem Raub der eigenen Identität verknüpft waren.“ (Unterweger: 186)

Auch Philipp Blom, der 2011 für das *Wien Museum* gemeinsam mit Wolfgang Kos die Ausstellung *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien kuratierte*, steht der vermeintlichen „Karriere“ Solimans kritisch gegenüber: „Seine Karriere bestand

darin, dass er eine Serie von Rollen spielte, die für Menschen seiner Hautfarbe vorgesehen waren“ (Blom: 15).

Was Angelo Soliman selbst von seinem Leben beim europäischen Hochadel hielt, ist nicht bekannt. Es sind außer ein paar Briefen von und über ihn kaum Zeugnisse erhalten und die wenigen, die es gibt, sind eher legaler Natur: Verträge und Rechnungen. Ein gefundenes Fressen also für Fremdzuschreibungen aller Art und derer gab es viele.

II. WIEDERHOLUNG EINES MYTHOS

Sich mit der Geschichte Angelo Solimans zu beschäftigen ist so nicht nur eine Suche nach verwertbaren Quellen, sondern die aktive Hinterfragung einer Geschichtsschreibung, die in „einen Kontext von Herrschaftsverhältnissen und machtvollen Darstellungstraditionen eingebettet“ (Unterweger: 93) ist. Denn der Mythos Angelo Solimans wurde in den letzten 200 Jahren nicht nur in mündlicher Tradierung, sondern auch in Wissenschaft und Kunst immer wieder perpetuiert: Vom Faszinationsobjekt zur Erfolgsgeschichte werden unterschiedlichste Interpretationen und Funktionen auf ihn projiziert, meist ohne kolonialistische und rassistische Mechanismen mitzudenken.

Die Mythenbildung rundum Angelo Soliman beginnt bereits mit seiner ersten Biografie Caroline Pichler. Bereits 1807 – 10 Jahre nach dessen Tod – verfasste die Wiener Salondame und Autorin für den französischen Theologen und Politiker Henri Grégoire einen biografischen Beitrag zu Angelo Soliman. Grégoire wollte als erklärter Gegner der Sklaverei mit seiner Sammlung von Lebensläufen von „herausragenden“ Schwarzen der Zeit deren intellektuellen Fähigkeiten und moralischen Qualitäten unter Beweis stellen – ein heute äußerst problematisches, damals aber recht fortschrittliches Unterfangen. Pichlers Biografie Solimans ist allerdings ein Amalgam aus gesichertem Wissen, Hörensagen und freier Ausschmückung und macht viele Probleme des Umgangs mit Angelo Solimans Biografie überdeutlich. Unter anderem dichtet sie Soliman eine herrschaftliche Genealogie an: Er sei Sohn eines afrikanischen Herrschers, ein von Geburt an „außergewöhnlicher Schwarzer“ gewesen. Diese frei erfundene Beschreibung hatte natürlich weniger den Zweck Soliman mehr Bedeutung zu verleihen, als die Macht jener zu unterstreichen, denen er als Statussymbol diente (vgl. Sauer: 133). So wurde ihm bereits in dieser ersten Biografie eine Rolle zugewiesen, die mit ihm als Person nur wenig zu tun hatte.

Dieser erste Text über Angelo Soliman hinterließ nachhaltige Spuren in der weiteren Rezeption. Der erste wissenschaftliche Biograf Solimans, Wilhelm A. Bauer, beruft sich in *Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien 1922* etwa stark auf Pichlers Skizze, bemüht sich allerdings auch Archivalien heranzuziehen und ein möglichst differenziertes Bild von Soliman zu zeichnen. Aber auch Aspekte, die Pichler unterschlagen hatte, tauchen in den unterschiedlichen Erzählungen über Soliman auf: Einmal ist die Mitgliedschaft bei den Freimaurern, dann die Bekanntschaft mit Mozart, oder sein Ende als museales Objekt interessant – Umstände, die Pichler wohl aus politischer Rücksichtnahme unterschlagen hatte. Auch literarisch wurde sein Schicksal immer wieder verarbeitet: In *Der Mann ohne Eigenschaften* taucht Angelo Soliman als Page von Dr. Arnheim auf, im Stück *Soliman* (1991) des Wiener Theaterautors Ludwig Fels wird er zum Opfer eines rassistischen Mobs, während Felix Mitterer in seinem 2020 erschienenen *Roman Keiner* von euch Solimans Biografie in der Manier eines Hollywood-Melodrams aufgreift – um nur einige wenige Verarbeitungen zu nennen.

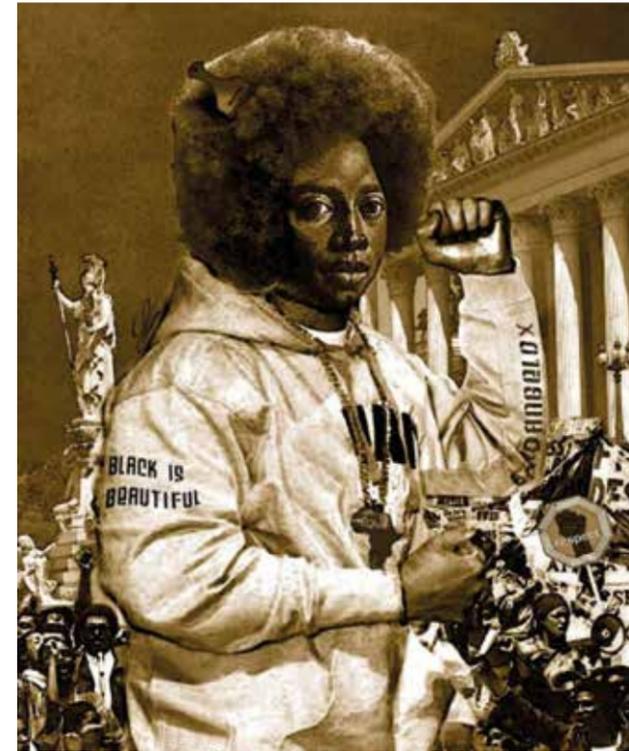
Auch in der Wissenschaft sind bis beinahe in die Gegenwart immer wieder eigenartige Beschäftigungen mit dem Soliman-Stoff zu finden. Die Historikerin Monika Firla machte etwa 2001 Aufsehen, mit der als „Provokation“ überschriebenen (inzwischen widerlegten) These, dass Soliman seinen Körper selbst der Wissenschaft zur Ausstopfung geschenkt habe. Firla liest dies als Hinweis auf Solimans „Integration“ im Sinne einer vorbildlichen Assimilation, wie sie bereits Caroline Pichler, als Ideal dargestellt hatte. Eine Idee, die „die diskriminierenden Tendenzen einer zweihundertjährigen Soliman-Rezeption auf ein Minimum“ reduziert und so „letztlich die Fiktion einer europäischer [sic] Offenheit gegenüber Fremden historisch legitimier[t]“ (Sauer: 142), wie Walter Sauer im Katalog zur Ausstellung des *Wien Museums* treffend bemerkt. Der Katalog stellt auch eine der wenigen umfassenden und rassistuskritischen Beiträge der Forschung zu Soliman dar. Er legt seinen Fokus auf Aspekte der europäischen Kolonialisierung und des Sklavenhandels, anstatt Wien als weltoffene Stadt in der es „sogar“ Schwarze gab hochzustilisieren. Ist es doch gerade diese „Mythologisierung des Diskurses“ (ebd.), die die Geschichte Angelo Solimans anstatt als Ausgangspunkt zur kritischen Selbstuntersuchung zu inspirieren, immer wieder zu einer exotisierten *urban legend* infantilisiert. Einer Geistergeschichte, deren Erwähnung Kindern Angst einjagt und Erwachsenen einen wohligen Schauer über den Rücken rieseln lässt.

Roland Girtler etwa erzählt in seiner Sammlung von Reiseerzählungen *Der vagabundierende Kulturwissenschaftler. Eine Radtour durch Österreich, Tschechien und Deutschland* (2014) die Geschichte Solimans als gruselige Anekdote. Rassistische Motive oder Tradierungsmuster reflektiert er nur minimal in einem Halbsatz, der ausgerechnet auch noch auf das „Exotische“ Solimans verweist: Das Leben Angelo Solimans sei typisch gewesen für „eine Zeit, in der man sich exotische Menschen als Vorzeigee Exemplare neben Elefanten und Pferden an fürstlichen Höfen hielt“ (Girtler: 229). Die tschechische Gastgeberin, für die er diese Geschichte zum Besten gibt, kann sich darüber nur wundern.

Diese Formen der Erinnerung haben in den letzten Jahren natürlich auch kritische Reaktionen provoziert, die nicht nur eine rassistuskritische Einordnung von Solimans Biografie anstreben, sondern es sich auch zum Ziel gesetzt haben, die lange unterschlagene Schwarze Geschichte ans Licht zu bringen und für das Schwarze Leben in Österreich Handlungsspielräume zu finden und für sich zu reklamieren. Beispielsweise setzt sich die erwähnte künstlerisch, wissenschaftlich und aktivistisch tätige *Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte*, die 2005 aus dem Ausstellungsprojekt *Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart* entstand, unter diesen Vorzeichen mit Angelo Soliman auseinander: Ihr Ziel ist es, sich der Romantisierung von Solimans Schicksal zu widersetzen und ihn innerhalb von „koloniale[n] Herrschaftsverhältnisse[n] und rassistische[n] Praktiken in Österreich“ (Unterweger: 77) neu zu kontextualisieren. Diese kritischen Ansätze verfolgen dabei die Frage, wie und wem Angelo Soliman als Projektionsfläche dient und diente, zwischen Exotismus, Kuriosum und falschverstandener „Weltoffenheit“.

III. WIDERSTÄNDIG ERZÄHLEN: NEUE ANSÄTZE IN LITERATUR, FILM UND ANDEREN KÜNSTEN

Die Auseinandersetzung mit Schwarzen Biografien und besonders der Sklaverei, wird aus europäischer Perspektive häufig im us-amerikanischen Kontext verortet. In letzter Zeit häufen sich allerdings in der Literatur und im Film verstärkt rassistuskritische Ansätze, die die kolonialistische Vergangenheit Europas im Blick haben. Jüngst haben sich etwa der französische Autor Joseph Andras in *Kanaky: Auf den Spuren von Alphonse Dianou* (dt. 2021) oder Kathrin Döbler in *Dein ist das Reich* (2021) der kolonialen Vergangenheit Europas und – besonders in Döblers Fall – auch der eigenen Familiengeschichte angenommen. Sklaverei, Kolonialismus und Rassismus sind,



Angelo X (2006/2011) Robert Sturm in Kooperation mit Research group on Black Austrian History
© Novotny & Novotny Filmproduktion, AMOUR FOU Luxembourg und Markus Schleinzer

das wird spätestens hier klar, kein Problem der USA, sondern fängt vor der eigenen Haustür an. Allerdings haben sich gerade im Bereich Film in den USA neue Formen der Narration für rassistuskritische Inhalte etabliert. So verbindet die Serie *Them* (USA 2021) etwa das von offenem, brutalem Rassismus begleitete Leben einer schwarzen Familie im Los Angeles der 50er-Jahre mit Horrormotiven, die nicht sensationistisch und effekthaschend sind, sondern in denen dem Trauma rassistischer Diskriminierung und Verfolgung ein Bild gegeben wird. Ähnlich funktioniert auch die Serie *Underground Railroad* (USA 2021), in der die Flucht von Sklav*innen von den amerikanischen Süd- in die Nordstaaten Anfang des 19. Jahrhunderts in einem surrealistisch anmutenden, tatsächlich unterirdisch angelegtem Netz von Fluchtrouten mündet, so Fakt und Fiktion mischt und sich den klischeebehafteten Bildern von Sklav*innen entzieht. Beide Serien bemühen sich – und das haben sie mit Schleinzers *Angelo* gemeinsam – um Antikitsch: Es gibt keine Held*innen in diesen Geschichten, die das moralisch Gute für sich gepachtet haben. Es gibt keine moralisierenden Abschlussplädoyers und die Schwarzen Figuren werden nicht als ausschließlich passiv leidende Opfer dargestellt, son-

dern reklamieren ihre Handlungsmacht zurück – auch wenn das mitunter in Mord und Totschlag seinen Ausdruck findet.

Spielraum für eigenmächtiges Handeln zurückzugewinnen ist auch ein zentrales Anliegen der Recherchegruppe, wie eine zentrale künstlerische Arbeit des Projekts zeigt. Durch eine als widerständig verstandene Praxis des Imaginierens verknüpft sie Angelo Soliman mit ermächtigenden Symbolen: Das weitverbreitete Porträt von Angelo Soliman (1760/65) von Johann Gottfried Haid, auf dem er, der seit seiner Kindheit in Europa lebt, exotisch ausgestattet vor Palmen und Pyramiden gezeigt wird, wird in der Arbeit *Angelo X* (Abb. 2) überschrieben und so die Handlungsmacht zurückreklamiert.

Durch ein Montageverfahren wird Soliman ausgestattet mit Symbolen des Widerstands der afroamerikanischen Bürgerrechts- und der *Black Panther*-Bewegung der 1960er- und 70er-Jahre. Ein Bezug, der sich bereits im Titel des Bildes erkennen lässt. Er verweist natürlich auf Malcolm X, der seinen Nachnamen, der seiner Familie von Sklavenhalter*innen gegeben wurde, ablegte und ihn durch ein „X“ ersetzte, um so auch auf „koloniale Praktiken der Verschleppung und Versklavung“ (Unterweger: 188) hinzuweisen. Vor dem österreichischen Parlament stehend, umringt von Gleichgesinnten, demonstriert *Angelo X* hier entsprechend „für Selbstbehauptung gegen rassistische Unterdrückung und Ausbeutung“ (Unterweger: 188). Das Verfahren des Imaginierens, auf das sich die *Recherchegruppe* in dieser Arbeit stützt, stellt dabei eine Verschränkung von Utopie und Geschichtsschreibung her, die eine Ermächtigung marginalisierter Existenzen ermöglicht. Sie bezieht sich dabei auf das Konzept des Eigen-Sinns der Historikerin Nicola Lauré al-Samarai, die – auch für ihre eigene Forschungspraxis – kleine Handlungen und Nicht-Handlungen des Widerstands imaginiert, die Schwarze Individuen jenseits von exotisierenden Stereotypen und kriminalisierenden Klischees als „Subjekte mit eigenständigem Denken und Entscheidungsspielraum“ (Unterweger: 205f.) darstellt. Dem entsprechend ist Soliman in *Angelo X* nicht mehr der angepasste Migrant, der sich scheinbar nahtlos dem Hofleben einordnet, sondern er ist hier widerständig und reklamiert seinen rechtmäßigen Platz in der österreichischen Gesellschaft und Geschichtsschreibung.

IV. GESCHICHTE, BIOGRAFIE UND FILM

Der Darstellung von Schwarzer Geschichte abseits von Klischees und Zuschreibungen hat sich in seinem eingangs er-

wählten Film *Angelo* auch Markus Schleinzner angenommen. Er verfolgt die Biografie von Angelo Soliman nach und begibt sich dabei auf Pfade abseits herkömmlicher *Biopics*. Narrativ wie visuell vielschichtig zeigt Schleinzner in drei Akten das Leben Angelo Solimans: Von seiner Verschleppung nach Europa bis zu seinem Tod und darüber hinaus – dem Präparieren und Verbrennen seiner Leiche im Naturalienkabinett. Was Schleinzners Film umtreibt, ist dabei keine faktische Nacherzählung eines Lebens, sondern der Versuch den Mechanismen von Rassismus, Ausschluss und Machtmissbrauch ein Bild zu geben. Angespornt von den zahlreichen Legenden im öffentlichen Bewusstsein zu Angelo Soliman, denkt Schleinzner in seinem Film über das Verhältnis von Geschichte und Erinnerung und ihrer Repräsentation nach. Die Geschichtsschreibung und in weiterer Folge die Erzählungen und Darstellungen über Angelo Soliman nehmen nämlich die Perspektive der Mächtigen ein – nicht umsonst gibt es das geflügelte Wort, dass Geschichte von den Sieger*innen geschrieben wird. Und das gilt für Solimans Geschichte in potenziert Form: Seine Geschichte wurde nicht nur im Rückblick, als Erinnerung, inszeniert, sondern bereits zu Lebzeiten gekapert und von seinen „Besitzer*innen“ im Sinne ihrer eigenen Agenda interpretiert. Solimans Weg von der Marquise über die Fürsten von Liechtenstein zum Hof der Habsburger wird begleitet von einer exotisierenden Inszenierung von Besitz und Macht: Ein Statussymbol.

Schleinzner geht in seinem Film nun der Frage nach, welche Verfahren man einsetzen kann, ohne die Geschichte durch einseitige Perspektiven zu vereinnahmen, oder in die Falle von eindimensionaler Charakterisierung, Romantisierung und Historisierung eines Einzelschicksals – „Sklav*innenkitsch“ sozusagen – zu tappen.

V. BIOPIC UND HISTORIENFILM: JENSEITS VON SCHINDLER'S LIST

Als Paradebeispiel für die eindimensionale Darstellung von Geschichte und Biografie gilt inzwischen Steven Spielbergs Film *Schindler's List* (1993). Über emotionalisierende, melodramatische Narrative und Ausstattungorgien, die über die historische Komplexität hinwegtäuschen, wird hier genussvolles Sehen ermöglicht, das es sich auf der moralisch richtigen Seite gemütlich machen kann. Man verdrückt eine Träne oder zwei angesichts der schlimmen Schicksale, wird aber nicht in

der eigenen Position herausgefordert: Holocaustkitsch, der historische Realität vereinfacht und die ideologische Dimension von Geschichtsschreibung ausblendet. Der Filmwissenschaftler George F. Custen vergleicht das Verhältnis von Geschichte und Hollywood *Biopic* (dessen Verfahren natürlich auch in zahlreichen anderen Filmindustrien rege angewendet werden) mit der monströsen Architektur des Hotelcasinos *Ceasars Palace* in Las Vegas: „Hollywood biography is to history what Caesar's [sic] Palace is to architectural history: an enormous, engaging distortion, which after a time convinces us of its own kind of authenticity“ (Custen: 7).

Ähnliche Mechanismen lassen sich auch in der Darstellung von Sklaverei finden, besonders in us-amerikanischen Filmbiografien. Filme über die Geschichte der Sklaverei in den USA sind häufig und ebenso häufig ist die Reproduktion visueller Konventionen, bestehend aus Südstaaten-Herrenhäusern, *Southern Belles* und *Spanish Moss*, und den jeweiligen Sklav*innenquartieren. Die Erzählungen von traumatischen Erlebnissen sind meist verbunden mit dem Aufbegehren von Sklav*innen und werden – wie im Holocaustkitsch – erzählt als Held*innengeschichte, die auf die Tränendrüse des Publikums spekuliert. Nicht, dass diese Schicksale nicht Anlass für Tränen wären, aber die Konzentration auf die Emotion ermöglicht ein einfaches *Cop-out*: Wir trauern angesichts der Schicksale, verlassen das Kino und leben weiter wie bisher. Erkenntnisprozesse, die sich auf die Gegenwart oder eigene, sowie gesellschaftlich vorhandene, (noch) unreflektierte rassistische Verhaltensweisen oder Einstellungen beziehen, werden mit Filmen wie *The Birth of a Nation* (2016) oder *Harriet* (2019) kaum ausgelöst.

VI. MISSTRAUE DEM NARRATIV!

Historienfilme und *Biopics* bieten keinen objektiven, neutralen Blick auf Ereignisse, sondern eine Interpretation der Geschichte. Diese Interpretation kann glätten, vereinfachen und kohärenter machen, sie kann aber auch Brüche zeigen, absichtlich Verwirrung stiften und Denkprozesse anregen – so wie Schleinzners *Angelo*: In beinahe brechtschem Sinne versucht der Film Distanz zwischen der Figur und dem Publikum aufzubauen und Raum für analytische Zugänge zu schaffen.

Dass man es hier mit der Inszenierung eines Schicksals zu tun hat und dass Angelo Zeit seines Lebens diverse Rollen zu-

geschrieben wurden, wird in einer ganzen Reihe von filmischen Verfahren überdeutlich. Eines der auffälligsten Instrumente, die Schleinzner hierzu einsetzt, ist die inhaltliche und visuelle Thematisierung von Theater und Schauspielerei. Angelo wird von Schleinzner als Schauspieler in Szene gesetzt, der die ihm zugewiesene Rolle ausführt. Bereits der kindliche Angelo (Kenny Nzogang) wird im Film als Flöte spielender Programmpunkt im Unterhaltungsprogramm der Marquise vorgeführt – vorgeführt wird gleichzeitig natürlich auch die erfolgreiche „Domestizierung“ des Sklavenkindes durch die Gastgeberin. Eine Rolle, die ihm große Teile des Films erhalten bleibt: Als Erwachsener (Makita Samba) tritt er immer wieder bei unterschiedlichsten Soireen und Anlässen auf, um „seine“ Geschichte zu rezitieren. Er erzählt darin (auf Französisch, Übersetzung lt. Untertiteln) von Afrika als Märchenlandschaft, wo „die Sonne so nah [steht], man kann sie mit einem Pfeil vom Himmel holen“ (Min. 37:41). Dieser Monolog ist eine in einer endlosen Schleife vorgetragene Fremdzuschreibung, die Angelo hier in den Mund gelegt wird. Besonders eindrücklich in einer Szene in der Mitte des Films (Abb.3):



Filmstill: *Angelo* (2018) Markus Schleinzner
© Novotny & Novotny Filmproduktion, AMOUR FOU Luxembourg und Markus Schleinzner

Zunächst ist nur Solimans Oberkörper zu sehen, wie er seine Geschichte einmal mehr rezitiert: „Bevor ich hierherkam, dem Fürsten zu dienen, lebte ich in einem fernen Land Afrikas“ (Min. 37:16; Abb. 3). Dann fährt die Kamera allerdings zurück und macht die Situation, in der er sich befindet, sichtbar. Soliman steht in einem Prunkraum in exotisch an-

mutenden Kleidern auf einem Podest. Vor ihm stehen wohlgeordnet Mitglieder des Hofes, die seiner von gestelzten Gesten begleiteten Darbietung beiwohnen (Abb. 4). Ein Theater im Theater also – oder in diesem Fall ein Theater im Film –, das den Vorgang der Inszenierung sowohl selbstreferenziell als auch historisch problematisiert. Gleichzeitig macht sie dem/der Zuschauer*in den eigenen Blick bewusst: Durch die Erweiterung des Bildes im Laufe der Szene, wird der/die Zuschauer*in mit dem höfischen Publikum gleichgesetzt, überrascht und auf die eigene Perspektive gestoßen. Auch in der nächsten Szene geschieht dies nicht weniger deutlich: Der/die Zuschauer*in nimmt hier die Perspektive Angelos, der weiter seine Geschichte erzählt, ein und sieht sich einem neugierig starrenden Publikum gegenübergestellt.

Einen ähnlichen Effekt hat im Film die Inszenierung von Tableaus, die gegen die narrative Kohärenz in langen Einstellungen gezeigt werden. Fast wie Stilleben stellen sie nicht nur Praktiken der historischen rassistischen visuellen Inszenierung dar, sondern werfen erneut den eigenen Blick zurück und leiten den/die Zuschauer*in zur Hinterfragung des eigenen Schauens an. Gegen die narrative Kohärenz wenden sich auch die historischen „Unkorrektheiten“, die Schleinzner zulässt. Grundsätzlich historisierend inszeniert, sind immer wieder moderne Einsprengsel als Irritationsmomente zu finden. Beispielsweise findet bereits zu Beginn der Verkauf der Sklavenkinder in einer halogenbeleuchteten Lagerhalle statt, dieselbe Lagerhalle, in der die Leiche Angelos gegen Ende des Films auch präpariert wird. Schleinzner distanziert so das Publikum, das dadurch Raum für analytische Zugänge finden kann, emotional vom Geschehen. Durch diese Verfahren wird man sich auch der Zudringlichkeit des eigenen und historischen Blicks bewusst, die vom Bild in 4:3 Format noch verstärkt wird: Wie eine Guckkastenbühne schaut man in dem verengten Bild auf Angelo, auf den der Fokus der Kamera oft unerbittlich gerichtet ist (Abb.4). Die Bildkomposition erklärt so dem Publikum ohne, dass es je explizit ausgesprochen würde, wie wenig Handlungsspielraum Angelo hatte und man fragt sich als Zuschauer*in, was es hier eigentlich warum zu sehen gibt: Die Ausstellung eines Menschen.

Was natürlich nicht heißen soll, dass überhaupt keine Emotionen dargestellt oder geweckt werden. Schwer zu ertragen ist etwa die Szene gegen Ende des Films, in der Jose-



Abb. 4: Filmstill: Angelo (2018) Markus Schleinzer
© Novotny & Novotny Filmproduktion, AMOUR FOU Luxembourg und Markus Schleinzer

phine Soliman (Nancy Mensah-Offei) auf die Leiche ihres Vaters im Museum stößt. Aber auch hier gilt: die Distanziertheit – es gibt in dieser Szene etwa keine *Close-ups* von Josephines Gesicht, wie man es vielleicht erwarten würde – und Beharrlichkeit der Kameraführung mit ihren langen Einstellungen, gepaart mit dem morbiden Interesse und distinguierten Langeweile der umstehenden Museumsbesucher*innen, drängen die Zuschauer*innen dazu, nicht beim Entsetzen stehen zu bleiben. Das Publikum wird auf Abstand gehalten: Der Film bricht die Illusion, der emotionale Nachvollzug ist auf ein Minimum reduziert. Er ermutigt die Zuschauer*innen die oft erzählten Geistergeschichten über Angelo Soliman zu hinterfragen und ihrer scheinbaren Lückenlosigkeit zu misstrauen. Gerade die Lücken sind nämlich zentral, verweisen sie doch auf jenen Teil der Geschichte, der von den „Sieger*innen“ nicht erzählt wird. In diesem Sinne ist *Angelo* ein Aufruf zum Ungehorsam, zum Weiterdenken, zum *Eigen-Sinn*. 🍷

Literatur

- Schleinzer, Markus (2018): *Angelo*, AT: Novotny & Novotny Filmproduktion, Amour Fou Luxembourg, Markus Schleinzer.
- Blom, Philipp (2011): Solimans Körper, Angelos Geist. Anmerkungen zur Erschließung eines Einzelschicksals, in: Blom, Philipp/Kos, Wolfgang (Hg.): *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien*, Wien: Wien Museum/Christian Brandstätter Verlag, 13–23.
- Bono, Salvatore (2011): Sklaven in der mediterranen Welt. Von der ersten Türkenbelagerung bis zum Wiener Kongress (1529–1815), in: Blom, Philipp/Kos, Wolfgang (Hg.): *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien*, Wien: Wien Museum/Christian Brandstätter Verlag, 35–47.
- Custen, George F. (1992): *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*, New Brunswick (NJ): Rutgers UP.
- Girtler, Roland (2014): *Der vagabundierende Kulturwissenschaftler. Eine Radtour durch Österreich, Tschechien und Deutschland*, Wien: Böhlau.
- Sauer, Walter (2011): Von der Erinnerung zum Mythos. Angelo Soliman und die Projektionen der Nachwelt, in: Blom Philipp/Kos, Wolfgang (Hg.): *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien*, Wien: Wien Museum/Christian Brandstätter Verlag, 133–143.
- Unterweger, Claudia (2016): *Talking Back. Strategien Schwarzer österreichischer Geschichtsschreibung*, Wien: Zaglossus.



Fabian Erik Patzak (2020) Athenic

JOHANNA LENHART

ist Literaturwissenschaftlerin und Redakteurin der Fachzeitschrift MEDIENIMPULSE. Sie hat zahlreiche Publikationen zur österreichischen Gegenwartsliteratur vorgelegt.

Mank – Die politische Macht Hollywoods und Netflix'

Der Filmwissenschaftler **MICHAEL BURGER** beschäftigt sich in seinem Essay zum oscarprämiierten Film *Mank*, der eigentlich die Entstehung des Drehbuch von *Citizen Kane* zum Gegenstand hat, mit der (Film-)Politik in den goldenen Zeiten Hollywoods. Burger geht dem Mythos und System Hollywood auf den Grund und zieht Parallelen zur heutigen Zeit, indem er deutlich macht, wie sich Studio- und Vertriebssystem von damals jenen der Streaming-Anbietern von heute ähneln.

I. VORGESCHICHTE

Hollywood liebt Hollywood. Die Erkenntnis dieser Binsenweisheit manifestiert sich jährlich bei der Verleihung der Academy Awards; haben dort ja Filme, die die Traumfabrik thematisieren und an der filmisch aufbereiteten Geschichte Hollywoods partizipieren, erfahrungsgemäß sehr gute Chancen, zumindest einen der begehrten Goldjungen einzuheimen und an der Legendenbildung der Filmstadt weiterzuarbeiten. Auch die Veranstaltung 2021 war diesbezüglich keine Ausnahme: mit insgesamt zehn Nominierungen ging das von Netflix produzierte Drama *Mank* unter der Regie von David Fincher als heißer Titelaspirant ins Rennen, konnte letztlich aber nur in zwei Kategorien triumphieren.

Mank handelt von Orson Welles' *Citizen Kane*, des vermeintlich besten Filmes aller Zeiten und rollt die Geschehnisse im Filmgeschäft der frühen 1930er-Jahre auf, die Drehbuchautor Herman J. Mankiewicz („Mank“) kreativ im Skript verarbeitet hat. Dabei kämpft Finchers Film ein wenig mit dem Umstand, dass zu den Produktionsbedingungen von *Citizen Kane* ausgiebig und durchaus kontrovers publiziert worden ist. Diesem Tatbestand kann *Mank* nur dann entgegensteuern, wenn sich der Film inhaltlich relativ weit von *Citizen Kane* entfernt. So nimmt der Großteil der Handlung ebenjene Situationen und Umstände ein, die Mank als Grundlage und Inspiration für das Skript dienten.



Mank (2020) David Fincher
© Netflix International Pictures/Flying Studio/Panic Pictures/Blue Light

Fincher selbst wiederum greift für seinen Film auf das Drehbuch seines Vaters Jack Fincher zurück, der die Geschichte akribisch recherchiert haben soll. So steht beispielsweise die viel diskutierte Frage, welchen Anteil Orson Welles am Drehbuch hatte, gar nicht so sehr im Vordergrund. Die Bitte Manks, in den Credits genannt zu werden, was letztlich zum Bruch zwischen Mank und Welles führt, wird

nur am Rande diskutiert. Implizit beantwortet der Film diese Frage dahingehend, indem der Schreibprozess Manks ausführlich dargestellt wird, wohingegen Welles zu einer Randfigur, der sich lediglich nach dem Stand des Skripts erkundigt und auf diese Weise zeitlichen Druck auf Mank ausübt, verkommt. Ästhetisch arbeitet sich *Mank* jedoch eindeutig an *Citizen Kane* ab.

II. VOM SCHREIBEN EINES DREHBUCHS

Mank erzählt vordergründig die Geschichte des Drehbuchschreibens von *Citizen Kane*, ist aber letztlich eine Studie über den Zustand der Filmstudios in den frühen 1930er-Jahren. Der durch einen Unfall mit gebrochenem Bein ans Bett gefesselte Mank, soll innerhalb von 60 Tagen ein Drehbuch für den aufstrebenden Jungstar Orson Welles schreiben, dem für sein Filmprojekt bei den *RKO Pictures* absolute kreative Freiheiten zugesagt wurden und der sich Mank selbst als Drehbuchautor ausgesucht hat. Zunächst unter Schreibhemmungen leidend, wird durch eine Lieferung von Alkohol die Kreativität angefacht und der so träge begonnene Schreibprozess kann innerhalb von wenigen Tagen, noch vor Ende der Frist, abgeschlossen werden. Zwischen diesen Szenen, die Mank mit seiner Assistentin zeigen, gibt es immer wieder Rückblenden, die sein kreatives und politisches Umfeld zeigen und in das Drehbuch von *Citizen Kane* eingearbeitet werden.

Naturgemäß dient *Citizen Kane* als Blaupause für *Mank*. Schon die Einblendung von *Netflix* als produzierendes Studio kopiert das Logo von *RKO Pictures* mit dem charakteristischen Funkturm. *Mank* ist in einem nachträglich stark bearbeiteten Schwarz-Weiß abgefilmt, blendet sehr oft auf schwarz ab und auch die für Welles' Film so charakteristische Schärfentiefe kommt sehr oft zum Einsatz. Dass einzelne Szenen fast schon kopiert werden – hingewiesen sei hier auf die Neuinterpretation von Kanes Ableben und der aus seiner Hand gleitenden Schneekugel, die in *Mank* zu einer Flasche Alkohol wird –, lässt sich als Verbeugung vor dem Vorbild interpretieren.

Ebenso versucht *Mank* in großen Teilen die Erzählform von *Citizen Kane* zu übernehmen, kann jedoch, allein schon aufgrund des behandelten Stoffs, nicht die Komplexität des filmischen Referenzwerkes aufweisen. Zwar springt Finchers Film, markiert durch das Insert „Flashback“, auch immer

wieder in der Zeit und legt auf diese Weise zentrale Momente des Entstehungsprozesses des Drehbuchs offen, wohingegen bei *Citizen Kane* ein Geflecht biografischen Erzählens im Vordergrund steht, der polyperspektivisch organisiert ist. Unter diesem Gesichtspunkt ist *Mank* geradezu konventionell-antiquiert in seiner Erzählweise, zumal man von Fincher andere Formen filmischen Erzählens kennt, erwähnt sei hier neben seinem mindgame movie *Fight Club*, die Literaturverfilmung *The Curious Case of Benjamin Button* sowie die Facebook-Abrechnung *The Social Network*.

Die starke Bezugnahme auf *Citizen Kane* ist Segen und Fluch zugleich: gerade durch den Umstand, dass *Mank* einen zentralen Aspekt der Filmgeschichte filmisch aufbereitet, dürfte er ein größeres Publikum erreichen, setzt aber zugleich zu viel an Wissen voraus. Denn wer Welles' Film nicht gesehen hat und wenig über die Studio-Ära der 1930er-Jahre weiß, wird mit den zahlreichen visuellen wie inhaltlichen Anspielungen sowie den Namen einzelner Protagonist*innen nicht viel anfangen können. *Mank* bleibt letztlich ein Film für Nostalgiker*innen und Wissende. Auch greifen die scheinbaren Parallelen nicht immer: Mank befindet sich auf Reha, scheint jedoch nach wie vor gut in der Branche vernetzt zu sein, während Kane am Ende seines Lebens vereinsamt in seiner riesigen Villa verstirbt. Auch sind beide Filme nach ihrer Hauptfigur benannt: wo aber *Mank* nur einen Ausschnitt des Lebens zeigt, rollt *Citizen Kane* gleich die gesamte Vita des Protagonisten auf. Das zeigt schon ein wenig, woran der Film letztlich krankt: er nimmt sich *Citizen Kane* zum Vorbild, inszeniert eine nostalgische Verklärung dieses Vorbildes, was formal teilweise gelingt, inhaltlich jedoch weniger. Der große Verdienst von *Mank* ist es vielmehr, dass er schlaglichtartig die Strukturen und Machtmechanismen des klassischen Studiosystems beleuchtet.

III. DIE POLITISCHE MACHT HOLLYWOODS

Der eigentliche Protagonist von *Mank* ist das Studiosystem der 1930er-Jahre. Diese Zeit war davon geprägt, dass sich einige wenige große Filmstudios den Markt aufgeteilt haben, darunter die auch heute noch bekannten *Paramount*, *Warner Brothers*, *MGM*, *20th Century Fox* und *RKO*. Den Studios gelang es hierbei, kreative Köpfe langfristig per Vertrag an sich zu binden und die Produktionsweise arbeitsteilig zu organisieren, wofür der Terminus „Traumfabrik“ noch immer Pate steht. Die Angestellten bezogen ein monatliches Gehalt, was

dazu führte, dass die Studios permanent Filme produzieren und ins Kino bringen konnten. So zeigt *Mank* gleich zu Beginn, wie die angestellten Drehbuchautoren [nach jetzigem Forschungsstand waren es nur Männer, Anm.] bei *Paramount* im Beisein von Produzent David O. Selznick gemeinsam den Stoff für einen Film von Josef von Sternberg entwickeln. Später wird auch Louis B. Mayer hervorheben, dass das Filmmachen bei MGM ein Teamwork sei. So zeigt *Mank* ganze Büros voller Schreibkräfte, die Reinschriften von Drehbüchern erstellen.

Die Macht der Studios erstreckte sich auch auf die Distribution der Filme. Die großen Studios unterhielten viele Kinos, in denen ausschließlich die von ihnen produzierten Filme gezeigt wurden. Diese spezifische Wirtschaftsform wird auch „vertical integration“ genannt: die Studios kontrollierten nicht nur jeden einzelnen Aspekt der Produktion, sondern konnten auch die Distribution durch den Besitz von Kinos bestimmen. Dies führte zu einer monopolartigen Konzentration am Filmmarkt. Im Umkehrschluss bedeutete dies, dass kleine Produktionsfirmen oder auch Kinos keine Konkurrenz darstellten, da ihnen oft die finanziellen und infrastrukturellen Möglichkeiten fehlten, zumal es nahezu unmöglich war, einen unabhängig produzierten Film in einem der Studios gehörenden Kinos unterzubringen.

Herman Mankiewicz ist Teil dieser „vertical integration“ und arbeitet zunächst bei *Paramount*, wo er im Verbund mit vielen anderen Drehbuchautoren an Ideen für Filme arbeitet. Nach einem geistreichen Austausch mit dem Medienmogul William Randolph Hearst, der sich als Mäzen vieler MGM-Filme herausstellt und eine enge Verbindung zu Inhaber und Produzent Louis B. Mayer unterhält, wird Mank von *Paramount* abgeworben und bekommt einen lukrativen Vertrag bei MGM. Hearst, der die reale Vorlage für Charles Foster Kane bildet, ist Besitzer mehrerer Zeitungen und Magazine, die maßgeblich an der öffentlichen Meinungsbildung in den 1930er-Jahren partizipierten und ein großes Publikum erreichten. Er hat zudem eine spezifische Ausrichtung von MGM im Kopf und kauft für horrenden Summen Stoffe für das Studio ein.

Dass die arbeitsteilige Arbeitsorganisation jedoch stark hierarchisch ausgerichtet ist, zeigt sich an der Allmacht von Louis B. Mayer, der über jeden Film die Kontrolle hat und MGM als „Mayers ganze Mischpoke“ – Mayers gesamte Familie – bezeichnet. In einer der zentralen Szenen des Films

zeigt sich deutlich, wie Mayer seine eigene Funktion interpretiert: nicht nur, dass das Studio jährlich mehr als eine Million Dollar für Stoffe ausgibt, die nie gedreht werden, da sie ihn emotional nicht berühren würden; es gelingt ihm sogar, während der Großen Depression einen Großteil der Belegschaft davon zu überzeugen, auf die Hälfte des Gehalts zu verzichten und trotzdem Teil dieser Familie zu bleiben. Innerhalb des Systems der „vertical integration“ konzentriert sich die Macht in der Person von Mayer, der quasi im Alleingang über Produktion, Gagen sowie Mitarbeiter*innen entscheidet.

Wie eng der Konnex zwischen Filmstudio, publizistischen Medien und Politik ist, wird in *Mank* bei Mayers Geburtstagsparty offensichtlich. Diese wird von Hearst auf seinem Anwesen ausgerichtet, neben Hollywoodgrößen gehört auch Rexford Tugwell, der im Kabinett von Präsident Franklin D. Roosevelt tätig ist, zu den Gästen. Es entspinnt sich nicht nur ein Gespräch darüber, wie ernst Nazi-Deutschland als Bedrohung für die USA zu nehmen ist, sondern auch über die anstehende Gouverneurswahl in Kalifornien, bei der sich der Demokrat Upton Sinclair und der Republikaner Frank Merriam gegenüberstehen. Sowohl Mayer als auch Hearst stößt vor allem sauer auf, dass Sinclair viele Firmen verstaatlichen und die Macht privater Konzerne massiv beschneiden möchte. Die beiden bekennenden Republikaner unternehmen in weiterer Folge alles, um Sinclair als Sozialisten zu diffamieren, seine Glaubwürdigkeit zu untergraben und den Ausgang der Wahl maßgeblich zu beeinflussen.

Diese Maßnahmen resultieren in einem studioeigenem Anti-Sinclair-Fonds sowie in der Produktion einer gefälschten Wochenschau, die Hearst bei Mayer in Auftrag gibt. Teilweise mit eigenen Schauspieler*innen umgesetzt, wird in dieser Wochenschau suggeriert, dass vor allem Arbeitslose und Zugezogene für Sinclair votieren, da er ihnen Arbeit, einen Sozialplan und eine gerechte Verteilung verspricht. Hier zieht *Mank* bewusst eine Parallele zu gegenwärtigen Wahlen und die Funktion von „Fake News“ innerhalb der politischen Meinungsbildung. Durch die Mehrdeutigkeit von Bildern, die durch Montage in einen spezifischen Zusammenhang gebracht werden, werden sie manipulativ vereinnahmt. Mank sagt am Wahlabend in Richtung Mayer, dass man Unwahres nur so lange propagieren muss, bis es die Leute eines Tages glauben. Der Film lässt dann auch keinen Zweifel daran, dass die gefälschte Wochenschau Sinclair die Wahl gekostet hat.

IV. DISTRIBUTIONSPOLITIK – NETFLIX UND „VERTICAL INTEGRATION“

Geht man nun einen Schritt zurück und schaut sich die Distributionswege von *Mank* an, dann taucht auch hier die Frage der Macht in einem veränderten Kontext auf, der aber starke Parallelen zu den 1930er-Jahren aufweist. Bei Produktionskosten von 25 Millionen Dollar hat der Film, der nur als „limited theatrical release“ veröffentlicht wurde, gerade einmal gut 100.000 Dollar eingespielt und würde von den meisten Produktionsfirmen als finanzielles Fiasko gewertet werden. Der „limited theatrical release“ diente letztlich jedoch nur der Erfüllung der Auflagen der *Academy*, um den Film ins Oscarrennen schicken zu können. Die Hauptverwertung erlebt der Film durch die Streaming-Plattform *Netflix*, deren Bewertungskriterien für den Erfolg eines Films nicht in der Box Office Performance gründen, sondern in den Zugriffszahlen. Da *Netflix* spärlich mit Informationen zum Nutzungsverhalten umgeht, muss die Frage nach dem Erfolg von *Mank* letztlich unbeantwortet bleiben.

Mank stellt die insgesamt vierte Arbeit von Fincher für *Netflix* dar, der wie kaum ein anderer Regisseur mit dem Streaming-Anbieter verbunden ist. Neben der Polit-Serie *House of Cards*, mit der *Netflix* eine erste Hochphase erlebte, sind dies die True-Crime-Serie *Mindhunter* und die Animationsanthologieserie *Love, Death & Robots*. Für *Mank*, der die erste Filmregiearbeit für den Streamingdienst darstellt, genoss Fincher absolute kreative Freiheiten, zumal das Drehbuch lange Zeit in Hollywood zirkulierte, jedoch kein Studio bereit war, die finanziellen Mittel hierfür zur Verfügung zu stellen. Auch das nächste Filmprojekt Finchers – eine filmische Adaption der Graphic-Novel *The Killer* – wird von *Netflix* produziert. Der Regisseur scheint sich, ähnlich wie die Filmschaffenden der klassischen Studio-Ära, langfristig an *Netflix* gebunden zu sehen. Auch die immer wieder geschlossenen Exklusivverträge, die *Netflix* beispielsweise mit Barack und Michelle Obama oder Prinz Harry und Meghan Markle geschlossen hat, zeugen vom Versuch, kreatives Potenzial und große Namen langfristig an sich zu binden. So wie früher bestimmte Schauspieler*innen oder Regisseur*innen untrennbar mit einem Studio verbunden waren, sollen auch bestimmte Prominente für die Qualität der Streaming-Inhalte, für die sie sich selbst verantwortlich zeichnen, bürgen.

Das Wirtschaftsmodell von *Netflix* weist zudem sehr große Ähnlichkeiten zur „vertical integration“ auf, transformiert

dieses jedoch ins digitale Zeitalter. Anstatt fünf großer Studios, die sich den Markt quasi unter sich aufteilten, sind dies nun im Wesentlichen die drei Streaming-Anbieter *Netflix*, *Amazon Prime Video* und *Disney+*, die um die Vormachtstellung am Markt wetteifern. Wie auch Filme von MGM nur in Kinos von MGM gesehen werden konnten, setzt die Rezeption von *Mank* nun ein kostenpflichtiges *Netflix*-Abo voraus, da der Film exklusiv hier abrufbar ist. Die Streaming-Anbieter, die die Inhalte produzieren, sind auch für deren Verwertung und Zugänglichkeit zuständig.

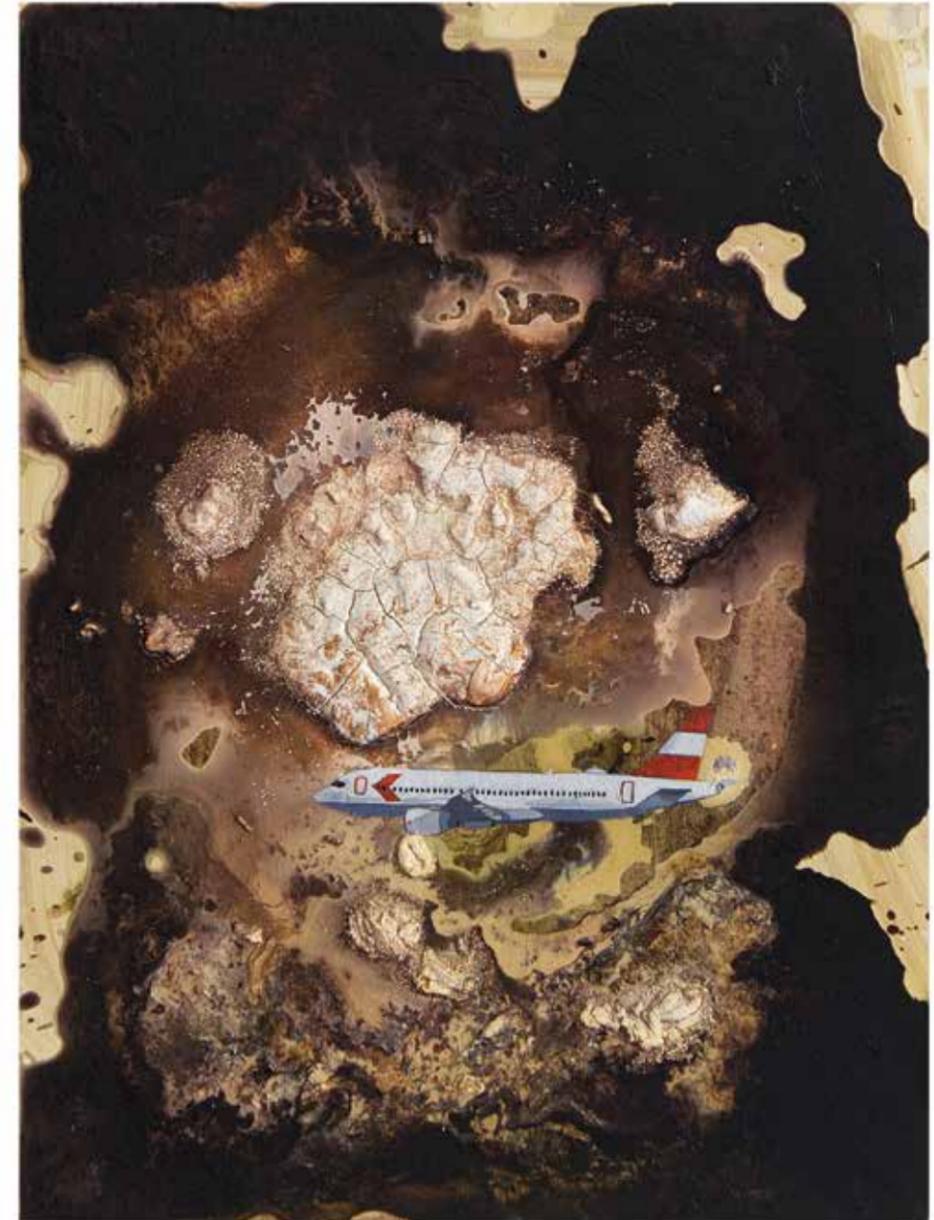
Auch die ökonomische Strategie ist mit jener der klassischen Hollywood-Zeit durchaus vergleichbar: wo es den Studios noch mühelos gelang, finanziell schwache Filme durch einige wenige lukrative Streifen auszugleichen, steht *Netflix* gar nicht so sehr vor diesem Problem, da der permanente Zahlungsfluss durch die Abogebühren prinzipiell schlecht laufende Formate – die schlicht nicht fortgesetzt werden – ausgleichen kann. Während in den Hollywoodstudios der 1930er-Jahre kreatives Personal vertraglich angestellt war und für ständig neue Filme sorgte, ist bei *Netflix* durch das Abo-Modell gewährleistet, das wöchentlich neue Inhalte produziert werden können.

In einer zentralen Szene in *Mank* schildert Mayer die wahre Magie des Films, die darin bestünde, Erinnerungen an die Leute zu verkaufen, denn die Ware Film bleibe immer beim Verkäufer. Diese kapitalistische Logik treiben die Streaming-Anbieter auf die Spitze: anders als bei einem Kinobesuch, der von seinem Ereignischarakter lebt, oder einer *BluRay*, die in den Besitz einer Person übergeht, suggerieren die Plattformen durch das Ereignis den immateriellen Besitz von Filmen und Serien, die jedoch nie wirklich besessen werden können. Zudem behalten sich die Plattformen vor, gewisse Inhalte zu kürzen – wie beispielsweise die aufgrund von anhaltender Kritik nachträglich stark geschnittene Selbstmordszene in *13 Reasons Why* – oder gar gänzlich aus dem Angebot zu nehmen. Bei der Kündigung des Abos erlöschen zudem die möglicherweise mühsam erstellten Watchlists. Die Möglichkeit, den Lieblingsfilm oder eine lieb gewonnene Serie nochmals zu sehen, besteht abseits des Portals nicht mehr.

Die „vertical integration“ des klassischen Studiosystems wurde durch eine Reihe von Gerichtsurteilen in den späten 1940er-Jahren sukzessive beschränkt und aufgelöst. Initialstoß für diese Entwicklung war das sogenannte *Paramount-Urteil*, das das Studio zwang, Produktion und Distribution

zu trennen. Ob *Netflix* und Co. dieses Schicksal auch ereilt, scheint angesichts des veränderten Nutzungsverhaltens – permanent neue Inhalte immer und überall verfügbar zu haben – in nächster Zeit sehr unwahrscheinlich. Vielmehr werden die Streaming-Anbieter ihre Macht weiter manifestieren und konsolidieren. So steht beispielsweise in Kürze die Übernahme des MGM-Archivs mit mehr als 4.000 Produktionen durch *Amazon Prime Video* an.

Durch geschicktes Marketing und die Verpflichtung von Hollywoodgrößen für ihre Formate gelingt es den Streaming-Anbietern sukzessive, am Markt zu partizipieren und etablierte Filmstudios zurückzudrängen. Gerade anhand der Oscarnominierungen wird diese Entwicklung immer ersichtlicher und wird in den nächsten Jahren wohl noch stärker zunehmen. Denn eine Devise gilt immer: Hollywood liebt Hollywood. 🍷



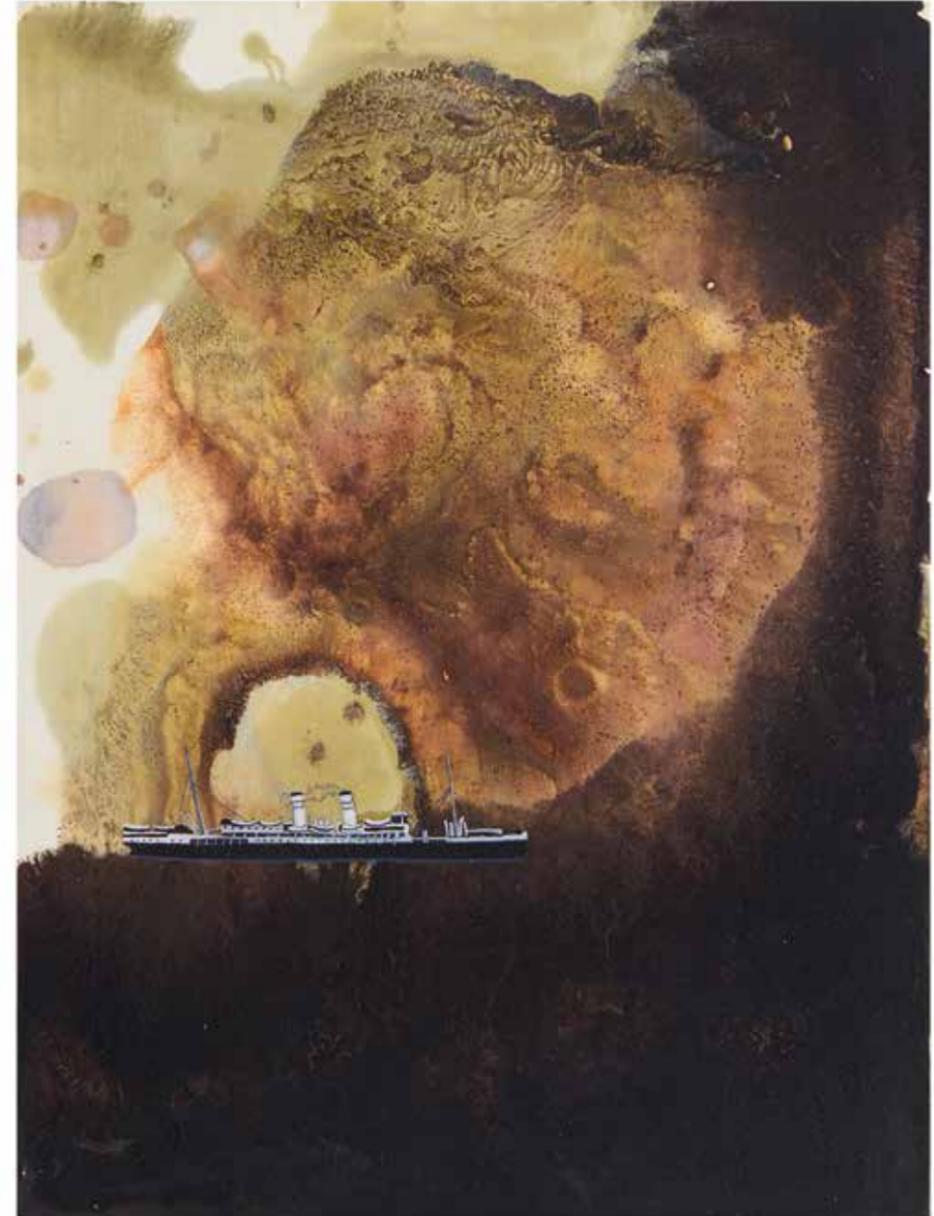
Fabian Erik Patzak (2020) AUA

MICHAEL BURGER

hat Theater-, Film-, und Medienwissenschaften sowie Philosophie in Wien studiert. Er hat zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften vorgelegt und ist derzeit Mitarbeiter in der *Wienbibliothek im Rathaus*.



Fabian Erik Patzak (2020) Concorde



Fabian Erik Patzak (2020) Jerusalem

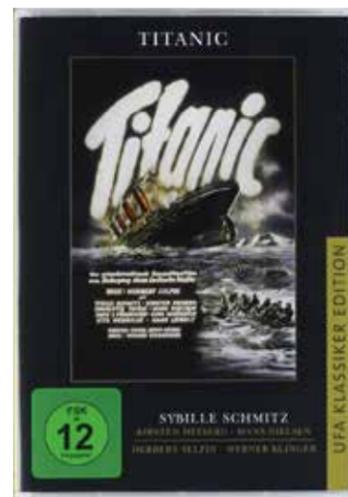
Titanic gegen England: Antibritische Propaganda im Dritten Reich

Wie das geschichtliche Ereignis des Untergangs der Titanic von der nationalsozialistischen Führung gezielt für Propagandazwecke missbraucht wurde, schildert die Filmwissenschaftlerin und Redakteurin der ZUKUNFT, **HEMMA PRAINSACK**. Dabei skizziert sie die beispiellose Entstehungsgeschichte von *Titanic* und die ruchlosen Machinationen im NS-Propagandaministerium.

I. EINLEITUNG

Anhand der deutschen Spielfilmproduktion *Titanic* aus dem Jahr 1942/43 arbeitet dieser Beitrag den Stellenwert von Film für das nationalsozialistische Terrorregime heraus und zeigt umgekehrt Einflussnahme und Wirkung nationalsozialistischer Filmpolitik auf das Filmschaffen im *Dritten Reich*. Die beispiellose Produktionsgeschichte von *Titanic* und seinem Regisseur Herbert Selpin liefern ein bemerkenswertes Abbild der Bedingungen innerhalb der Kulturindustrie, über Zensurenentscheidungen, Machtverhältnisse und Einflussnahme in einer Diktatur und gleichgeschalteten Gesellschaft. Ebenso bietet die Entstehungsgeschichte des Films Einblicke über die abstrusen antibritischen Propagandaabsichten der nationalsozialistischen Führung. Schließlich soll verdeutlicht werden, dass Filme als wichtige Zeitzeugnisse ihrer Entstehungszeit herangezogen werden können und eine seriöse wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Film ein wesentlicher Bestandteil der Ausbildung werden muss, in einer Zeit, in der Bewegtbilder einen unverhältnismäßigen Zeitkonsum markieren.

Mit dieser Fallstudie wird auf die politische Notwendigkeit verwiesen, Filmgeschichte und Medienpädagogik von früh an in unserem Bildungssystem zu verankern. Nicht zuletzt zeugen die jüngsten Ereignisse innerhalb einer österreichischen Regierungspartei, wie unverschämte dreist Medien beeinflusst, Meinung verordnet und Denkweisen der Bürger*innen darüber manipuliert werden. Daher muss es ein dringliches Anliegen



DVD-Cover: *Titanic* (1943) Herbert Selpin © UFA

werden, die Edukation auch auf die Herstellung und (Wechsel-)Wirkung von Bewegtbildern und Politik auszurichten.

II. JAHRHUNDERTEREIGNIS

Es geschah in der Nacht des 14. April 1912, dass sich im Nordatlantik die bekannteste Schiffskatastrophe der Geschichte ereignete. Kein anderes Schiffsunglück hat je so viel Aufsehen erregt und Menschen weltweit und anhaltend mitgenommen. Die Titanic, der ikonische Dampfer der Reederei

White Star Line, war bislang nicht nur das größte Schiff der Welt, sondern auch ein Sinnbild für höchste menschliche Schaffenskunst, Erfindungsreichtum, Technikfertigkeit und die Überwindung naturgegebener Grenzen. Bereits vor ihrer Jungfernfahrt wurde die *RMS Titanic* vom Mythos der Unbesiegbarkeit begleitet, als jenes Fortbewegungsmittel, welches Geschwindigkeit, absolute Perfektion und die Erhabenheit der Menschen über die Natur darstellte. Dies spiegeln auch die zahllosen Berichte der internationalen Presse wider, das Medieninteresse am Luxusdampfer und seinem Auslaufen in Southampton am 10. April 1912 mit über 2200 Menschen an Bord war enorm. Nur viereinhalb Tage sollte es dauern, bis der Mythos des unsinkbaren Schiffes ein für alle Mal ausgelöscht und die menschliche Hybris durch die Kollision mit Unterwassereis vermeintlich bestraft wurde.

Die Nachricht über den Untergang der Titanic und den Tod von über 1500 Passagieren sowie Besatzungsmitgliedern wurde weltweit mit ungebrochener Anteilnahme verfolgt und dominierte tagelang die Zeitungsblätter. Dieser unglaubliche Schiffbruch der Titanic lieferte ungemainen Stoff für Erzählungen; in Literatur und Film findet sich die Geschichte über den Untergang des Luxusdampfers in zahlreichen Werken wieder. Besonders bemerkenswert erscheint hier, dass in Deutschland Ende der 1930er-Jahre gleich drei Romane über die Titanic veröffentlicht wurden: *Titanensturz* von Robert Precht (Wien: Saturn-Verlag 1937), *Das blaue Band* von Bernhard Kellermann (Berlin: Fischer 1938) und *Titanic. Die Tragödie eines Ozeanriesen* von Josef Pelz von Felinau (Berlin: Bong 1939).

III. FILMVORLAGE

Der 1895 in St. Pölten geborene Schriftsteller und Schauspieler Josef Ritter Pelz von Felinau, verfasste im Alter von knapp 20 Jahren die Erzählung *Der Untergang der ‚Titanic‘ – Ein melodramatisches Epos* (Pelz v. Felinau ca. 1915), in deren Vorwort er angibt, die Erlebnisse der Schreckensnacht von Bord der *Carpathia* aus miterlebt zu haben. Jenem Schiff also, welches in den Morgenstunden des 15. April 1912 zur Unglücksstelle geeilt war und 705 Überlebende der Titanic aufnahm. In seinem Roman *Titanic. Die Tragödie eines Ozeanriesen* nimmt Felinau Abstand von der Behauptung, in der besagten Nacht selbst an Bord eines Schiffes im Nordatlantik gewesen zu sein, jedoch schreibt er dem Protagonisten seines Romans die Rolle des Augenzeugen zu. Max Dittmar-Pittmann nennt Felinau den Deutschen, der gleich zu Beginn angibt,

einer der Offiziere an Bord der Titanic gewesen zu sein. Im Geleitwort zum Roman bezeugt Dittmar-Pittmann das darin Beschriebene als wahre Begebenheiten und die Dialoge als getreue Wiedergabe stattgefundenen Gespräche an Bord des Schiffes. Es ist davon auszugehen, dass die Leser*innenschaft in der Entstehungszeit des Romans, also knapp dreißig Jahre nach dem Schiffsunglück, nicht mehr alle Namen der Offiziere von der Titanic erinnerte. Einen Offizier deutscher Herkunft oder namens Dittmar-Pittmann gab es auf der Titanic nicht, lediglich ist eine Namensgleichheit mit dem dritten Offizier Herbert Pitman zu erkennen. Felinaus Roman stellt die Jungfernfahrt der Titanic als eine von anglo-amerikanischen Aktienspekulant*innen getriebene Wettfahrt dar, die den gewinnsüchtigen Plutokrat*innen ein Vermögen einbringen sollte, sobald die Titanic den Weltrekord aufstellen und für die *White Star Line* das „Blaue Band“ gewinnen würde.

Als gierige und herzlose Wesen zeichnet Felinau die reichen Amerikaner*innen und Engländer*innen der ersten Klasse, die nur ihr Geld im Sinn haben. Kapitän Smith wird von ihnen angewiesen, die Geschwindigkeit der Titanic zu steigern und auf Kurs zu bleiben. Einzig der Offizier Dittmar-Pittman tritt als deutsches Korrektiv gegen die englischen und amerikanischen Millionär*innen auf und warnt beständig vor den katastrophalen Folgen, sollte die Titanic in den gefährlichen Gebieten des Eismeereres ihre Geschwindigkeit nicht drosseln. Zudem verweist Dittmar-Pittman auf düstere Vorhersagungen, die das Schiff unaufhörlich begleiten würden und nicht außer Acht gelassen werden dürften. Durch die Figuren Lord Canterville und Eva Stevenson werden diese Verschwörungstheorien im Roman beständig untermauert. Bei Felinau wird der Untergang des Ozeanriesen zweifelsfrei als Folge von Fehlern und Vergehen der englischen Führung dargestellt und die Verantwortlichen der *White Star Line* sowie die Aktionär*innen am Tod von über 1500 Menschen als Schuldige ausgemacht. Mit diesen eindeutig antibritischen Motiven und verschwörerischen Zwischentönen passte Felinaus Roman ins Schema genau jener nationalsozialistischen Prädestinationsfantasien, die sich auf Vorhersagen des Nostradamus über den Untergang Großbritanniens stützten. Somit lieferte der Roman von Felinau Stoff für die nationalsozialistische Filmversion der Titanic.

IV. „PROMI“

Im Jahre 1926 richtete die NSDAP eine *Reichspropagandaleitung* ein, um die Bevölkerung gezielt auf die Vorhaben der Partei einzustellen und mithilfe der NS-Propaganda das kritische

Bewusstsein der Öffentlichkeit zu lähmen. Öffentliche Medien wurden sukzessive der Kontrolle der NS-Führung unterstellt und ab 1933 in das aus der *Reichspropagandaleitung* entstandenen *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) eingegliedert. Innerhalb der Filmbranche wurde dieses Ministerium als das „ProMi“ bezeichnet. Joseph Goebbels, der die Propagandaleitung seit 1931 innehatte, wurde im März 1933 zum Reichsminister des RMVP und ab deren Eröffnung zum Präsidenten der *Reichskulturkammer* (RKK), welcher die *Reichsfilmkammer* (RFK) angehörte, erklärt. Goebbels war durch und durch von der NS-Ideologie überzeugt und vehementer Verfechter der antisemitischen Weltanschauung. In der nationalsozialistischen Propaganda sah er „die Kunst, zu vereinfachen, zu wiederholen und niemand merken zu lassen oder gar zu zeigen, wie es gemacht wird“ (Hippler 1982: 194). Sein Zielpublikum war die durchwegs mittel- und bildungslose Masse, die er hoffte mit seiner „Kunst“ manipulieren zu können: „Die nationalsozialistische Propaganda hat von Anfang an sich stets an den einfachen Mann im Volk gewandt und nicht den Versuch unternommen, den Intellektuellen zu bekehren“ (Boeckle 1969: 389).

An dieser Stelle ist es von Bedeutung zu unterstreichen, dass Goebbels keineswegs „Propagandagenie“ genannt werden darf, wie es heute noch oft in der Literatur über den Propagandisten zu lesen ist. Denn jegliches von ihm selbst oder durch das von ihm kontrollierte RMVP produzierte Material über Goebbels lässt dessen zwanghafte Anstrengungen erkennen, sich als omnipotenten und unerreichten Führer der Propaganda zu inszenieren. Nicht zuletzt ist der Verkauf der Rechte seiner Tagebücher an den Zentralverlag der NSDAP, die *Franz Eher Nachfolger-Verlags-GmbH* im Jahr 1936 und eine für später bestimmte Veröffentlichung, ein Indiz dafür, dass Goebbels bestrebt war, ein Bild von sich, seiner Macht und seiner unbedingten Nähe zu Hitler, die er sich in seinen Tagebüchern ausführlich zuschrieb, zu schaffen, wie er es in der Öffentlichkeit wahrgenommen haben wollte. In seinen Tagebüchern, in denen er fast jeden Tag zwischen 1923 und 1945 aufzeichnete, finden sich auch unzählige Einträge über Filme und die Filmindustrie. Diese geben Aufschluss über Goebbels' Besessenheit vom bewegten Bild. Themenvorgaben, Einmischungen in laufende Produktionen, oder Beanstandungen nach Sichtungen der Rohfassungen durch den Minister, waren keine Seltenheit. Ebenso zeigen die Aufzeichnungen Goebbels' Inkonsistenzen und Widersprüchlichkeiten beim Beurteilen von Filmen.

Als Reichsminister, Präsident der RKK und selbsternannter „Schirmherr“ des deutschen Films war Goebbels der faktische

Vorgesetzte aller Filmschaffenden. Mit seinen vermessenen Zukunftsplänen und Versprechungen, dass der deutsche Film „eine Weltmacht“ werden würde (Albrecht 1979: 26), sollte den Filmkünstler*innen ein Anreiz geboten werden, sich um den deutschen Film und die Propagandaabsichten des Regimes verdient zu machen. Jedoch müsse „die innere Größe der Gesinnung mit den äußeren Mitteln übereinstimmen“ (Albrecht 1979: 26) und Filmschaffende nur dann eine Arbeitslaubnis erhalten, wenn sie sich als Mitglied eignen und der *Reichsfilmkammer* angehören. Künstler*innen jüdischer Herkunft konnten somit keine Anstellung mehr bekommen, nur im Sonderfall wurde eine Genehmigung durch das RMVP ausgestellt. Die neuen Anforderungen und das Arbeitsverbot für alle „nicht-ariischen“ Filmschaffenden hinterließen eine erhebliche künstlerische Lücke in der deutschen Filmindustrie, welche die Produktionsfirmen in gehörige Schwierigkeiten bei der Besetzung von Filmen brachte.

V. TITANIC

In der Verfilmung nach der Romanvorlage Felinaus sollte das Publikum genau dreißig Jahre nach der Schiffskatastrophe von der Charakterlosigkeit und Habgier der Engländer*innen in einer nationalsozialistischen Lesart überzeugt werden. Mit dem von Goebbels als Prestigeprojekt gehandelten Filmvorhaben sollte auch das Können der deutschen Kinoindustrie unter Beweis gestellt werden. Für die Regie der Filmversion von *Titanic* wurde Herbert Selpin engagiert, seine Fähigkeiten im Umgang technisch schwieriger Filme hat er mehrfach unter Beweis gestellt und sich als Regisseur von Propagandafilmen wie *Wasser für Canitoga* und *Carl Peters* mit Hans Albers in der Hauptrolle oder Geheimakte WBI neben die führenden Regisseure Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, Gustav Ucicky oder Karl Ritter gereiht. Die Produktionsfirma *Tobis* stellte für *Titanic* mit drei Millionen Reichsmark ihr höchstes Produktionsbudget während des Krieges zur Verfügung und warb damit, viele Stars für den Film zu verpflichten. Darunter Hans Nielsen, als der deutsche Offizier an Bord – in der Filmversion Petersen genannt – Sybille Schmitz, Kirsten Heidberg, Otto Wernicke und Walter Steinbeck. Als Drehbuchautor wurde auf Wunsch Selpins dessen Freund Walter Zerlett-Olfenius unter Vertrag genommen, der bereits mehrmals mit Selpin zusammengearbeitet hatte.

Herbert Selpin beharrte einer möglichst realen Darstellung wegen darauf, die Außenaufnahmen der *Titanic* auf einem Dampfer und nicht im Studio zu drehen, was von der



Portrait von Herbert Selpin
© Österreichische Nationalbibliothek

Tobis jedoch nicht vorgesehen war. Dennoch setzte Selpin, der als ehemaliger Boxer für seine Durchsetzungskraft und cholerischen Ausbrüche in der Branche bekannt war, seinen Willen durch und fand gemeinsam mit dem Architekten Fritz Maurischat in der in Gotenhafen (heutiges Gdynia) stationierten *Cap Arcona* ein passendes Schiff, welches während des Krieges der Kriegsmarine und einer U-Lerndivision als Wohngelegenheit diente.

Als Selpin im Mai 1942 die Dreharbeiten auf der *Cap Arcona* begann, mussten diese wegen Schlechtwetter und schaulustigen Marinesoldaten immer wieder unterbrochen werden. Zudem konnten Nachtaufnahmen nur bei Tag mit entsprechenden Filtern gedreht werden, da aufgrund der Gefahr von Fliegerangriffen ein Nachtdreh, bei dem etliche Scheinwerfer nötig gewesen wären, verboten war. Der Regisseur machte seinem Unmut über die Störungen bei einem Abendessen wütend Luft, er äußerte sich abwertend über Ritterkreuzträger und U-Bootoffiziere, die mit Manövern die Aufnahmen störten und machte Zerlett-Olfenius für das Chaos beim Dreh mitverantwortlich. Zerlett-Olfenius, der sich davor bereits wiederholt mit Selpin zerworfen hatte, nahm diese Aussagen zum Anlass, Selpin bei seinem Freund Hans Hinkel zu denunzieren. Hinkel war SS-Obersturmbannführer und höchstrangiger Offizier im RMVP. Im Laufe seiner Karriere häufte er eine Vielzahl an Positionen und Einfluss an: Leiter der Abteilung für Kulturpersonalien, Kulturverwalter Hitlers, Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe, ab 1940 Ministeri-

aldirekt und später Ministerialdirektor, von 1938–1941 Leiter der Abteilung II A des RMVP, auch „Judenreferat“ genannt, ab 1941 Generalreferent für Reichskulturkammersachen, Hauptgeschäftsführer der *Reichskulturkammer*, ab 1944 Reichsfilmintendant und Vizepräsident der RKK. Nachdem Hinkel von der Angelegenheit erfahren hatte, sollte es nicht lange dauern, dass sich der Zwist zwischen dem Regisseur und Drehbuchautor innerhalb der Filmproduktion herumsprach und zur Angelegenheit im RMVP wurde.

Sich mehrfach über ungehorsame Filmschaffende beschwerend und diesen mit heftigen Konsequenzen drohend, war Goebbels bestrebt, auf dem Filmsektor ein Exempel zu statuieren. Selpin wurde am 30. Juni 1942 zu Goebbels ins „ProMi“ beordert, um dort zu seinen defätistischen Aussagen Stellung beziehen. Als Selpin einem aufgebrachten Goebbels gestand, sich abwertend über die Kriegsmarine geäußert zu haben, ließ dieser Selpin wutschraubend verhaften und in Untersuchungshaft stecken. In dieser erhielt der Regisseur die Mitteilung über den Ausschluss aus der *Reichsfilmkammer*, was ein Berufsverbot für den Künstler und schließlich Kriegsdienst bedeutete. Selpin setzte daraufhin seinem Leben durch Erhängen in der Zelle ein Ende. Nach dem Bekanntwerden des Selbstmordes, der von vielen angezweifelt und als Mord ausgelegt wurde und eine Empörungswelle unter Filmschaffenden auslöste, ließ Goebbels verlautbaren, dass der Name des Regisseurs weder am Set noch in der Presse genannt werden dürfe und eine Missachtung mit Strafverfolgung geahndet werden würde. Ende August 1942 übernahm Werner Klinge die Regie von *Titanic* und stellte den zur Hälfte durch Selpin gedrehten Film fertig. Im Frühjahr 1943 wurde *Titanic* von der *Filmprüfstelle* mit den Prädikaten „staatspolitisch wertvoll“ und „künstlerisch wertvoll“ ausgezeichnet. Dennoch, eine Premiere in Deutschland sollte *Titanic* nicht erleben, der Film wurde vorerst für die Aufführung in Deutschland zurückgestellt.

Eine Mutmaßung, weshalb *Titanic* während des Krieges nicht zur Uraufführung in Deutschland gelangte, war, dass die Panikszene am Ende dem Publikum bei der immer aussichtsloser werdenden Kriegslage, nicht zugemutet werden konnten. Dem widerspricht jedoch, dass die Filmzensurbehörde die knapp drei Minuten dauernden Szenen panischer Menschen, die das sinkende Schiff verlassen wollen, hätte herausschneiden lassen können, wie es bei anderen Filmen mit Szenen geschah, die dem Publikum als nicht zuträglich erachtet wurden. Zudem kommt die antibritische Propaganda den ganzen Film lang zu tragen und in der Person des pflichtbewussten deut-

schen Offiziers an Bord sollte das Publikum ein den Werten der Nationalsozialisten entsprechendes Vorbild finden. Auch ist zu berücksichtigen, dass *Titanic* im Herbst 1944 in den von Deutschland besetzten Gebieten in Europa in die Kinos kam und die Panikszene dem Publikum hier sehr wohl zugemutet wurden. *Titanic* wurde sogar einer der erfolgreichsten deutschen Produktionen in Europa. Eine Aufführung in Deutschland hätte den monetären Erfolg vervielfacht und der *Tobis* hohe Einspielergebnisse gebracht und das aufgewendete Produktionsbudget eingespielt. Ende 1944 versuchte die *Tobis*-Leitung, die Freigabe für *Titanic* innerhalb Deutschlands zu erwirken, jedoch wurde durch den Reichsfilmintendanten Hinkel mit 5. Dezember 1944 das Aufführungsverbot bestätigt.

Herbert Selpins Name war weder auf Kinoplakaten, Ankündigungen, Werbematerialien oder Programmheften angeführt. Dass Hinkel, der maßgeblich an der Verhaftung von Selpin beteiligt war, den Film nicht zu einer Premiere in Deutschland zulassen wollte und damit Erinnerungen an den Regisseur Selpin wecken würde, dürfte kein Zufall gewesen sein. Noch bemerkenswerter hinsichtlich des Filmverbotes erscheint, dass Felinau 1944 eine stark erweiterte Fassung seines *Titanic*-Romans als Wehrmachtausgabe verfasste und hierin seinen Protagonisten, den deutschen Offizier an Bord der *Titanic*, nicht mehr Dittmar-Pittmann nennt, sondern entsprechend der Filmfigur als Offizier Petersen auftreten lässt und damit der Filmversion nachkommt. Eine deutsche Uraufführung von *Titanic* fand erst nach dem Krieg im Februar 1950 in Stuttgart statt.

VI. CONCLUSIO

Selpins letzter Film ist empfehlenswert, vor allem vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte und dem Wissen über die beabsichtigte Propaganda in *Titanic*. Dieses filmgeschichtliche Beispiel zeugt von der Notwendigkeit, Filme im Entstehungskontext zu betrachten und auch als eine Art Zeugnis ihrer Zeit, welche über politische, soziale, wirtschaftliche und ästhetische Wechselwirkungen Auskunft geben können, zu lesen. Gerade heute, wo eine Vielzahl von Filmen gesehen wird, sollten wir uns vermehrt der Wirkung von Filmen bewusstwerden und ein Verständnis über Film und seine möglichen Absichten aneignen.

„Solange nicht alle Lehrbücher der allgemeinen Kunstgeschichte und der Ästhetik das Kapitel über die Filmkunst aufgenommen haben, solange diese Kunstgattung nicht auf den

Universitäten und in den Mittelschulen als Pflichtgegenstand gelehrt wird, haben wir eine entscheidende Wendung der Entwicklungsgeschichte des Menschen in unserem Jahrhundert nicht in die Sphäre des Bewußten erhoben.“ (Balázs 1949: 9)

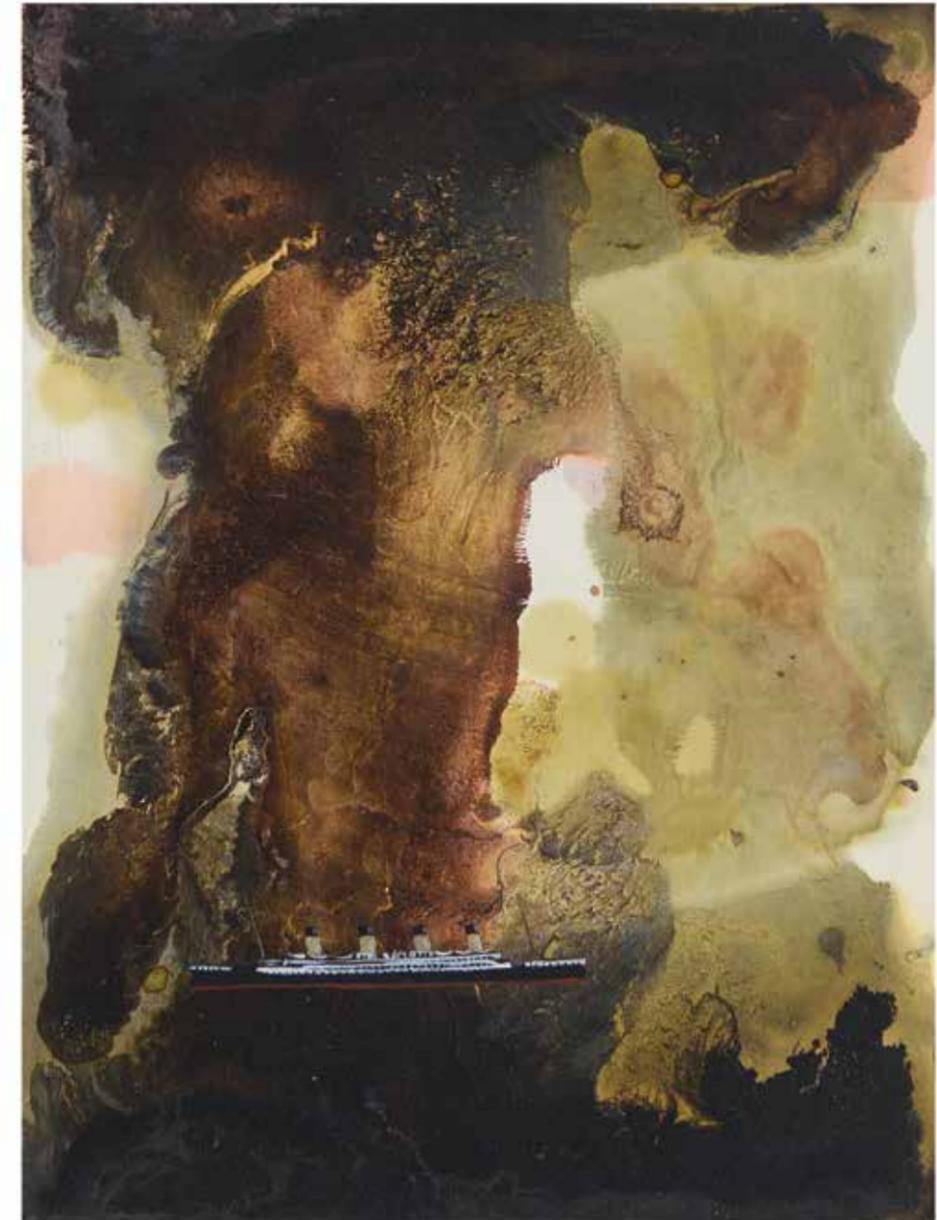
Diese Forderung von Bela Balázs behält auch Jahrzehnte später ihre Aktualität. 126 Jahre nach der ersten Filmvorführung sollte es eine politische Notwendigkeit sein, Film zum Gegenstand der Ausbildung zu machen.

Literatur

- Albrecht, Gerd (1979): Film im Dritten Reich, Karlsruhe: Schauburg Fricke.
- Balázs, Béla (1949): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien: Globus.
- Boeckle, Willi A. (1969): Wollt Ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939–1943, München: dtv.
- Pelz v. Felinau, Josef Ritter (ca. 1915): Der Untergang der *Titanic*. Ein melodramatisches Epos, Wien: Währinger Druck.
- Pelz v. Felinau, Josef Ritter (1939): TITANIC. Die Tragödie eines Ozeanriesen, Berlin: Bong.
- Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil I 1924–1941 und Teil II 1941–1945, München: K.G.-Saur.
- Hippler, Fritz (1982): Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler, ehemaliger Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels. Auch ein Filmbuch ..., Düsseldorf: Verlag Mehr Wissen.
- Prainsack, Hemma M. (2013): So sank die *Titanic*. Antibrutsche Propaganda im nationalsozialistischen Spielfilm, Diplomarbeit, Universität Wien.

HEMMA PRAINSACK

ist Film- und Theaterwissenschaftlerin. Im Rahmen ihrer Dissertation forscht sie derzeit zum Sensationsfilm im Umbruch zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus. Zuvor arbeitete sie in der Generaldirektion des *Österreichischen Rundfunk* und war bei zahlreichen Produktionen am *Burgtheater Wien* im Bereich Regie und Video tätig.



Fabian Erik Patzak (2020) Titanic

Wir buhlen um die Gunst der *Schirmfrau*©

In ihrem Dialogtext nutzen die Künstlerin **ELISA ASENBAUM** und der Schriftsteller **THOMAS BALLHAUSEN** zahlreiche filmische Referenzen, um mit ihrer Beschreibung einer unheimlichen Szenerie ihre literarische Kritik an den Mechanismen des Kunstmarkts als auch des Literaturbetriebs zu formulieren.

I. DIESEITS

A: Lange Zeit war niemand hier im Raum. Hier im realen. Zwar ist der Reale nur ein Fall von dreifach ausgedehnten Größen. Raum ist nicht aus allgemeinen Größenbegriffen, Werten ableitbar. Eigenschaften sind es, die diesen unterscheidbar machen, diese entnehmen wir unserer Erfahrung. Wahrnehmung. Niemand da? Hallo ...

B: Aber ja, da könnte ich doch schon sein. Mich einsprechen, hereinsprechen, einklinken. Spät, zu spät, aber doch. Zum Raum wird hier die Wartezeit.

A: Zu welchem Versprechen hat man sich versprochen, das insgeheim meine Heimat unter den Toten war. An tot war man schon fast gewöhnt, das sind viele. Allein in Warteposition spricht man mit sich. Sei mein Echolot!

B: Auch auf die letzten Silben verkürzt kann ich mich ganz kunstvoll versprechen, manchmal auch, ohne an das Ticken der eigenen Uhr zu denken. Zumeist aber, da Gerät es mir weit weniger kunstvoll und ich denke mich, während ich spreche und verspreche, eingeklemmt zwischen zwei Pausentasten. Da beantwortet sich die vielzitierte Bühnenfrage vermeintlich leicht als Reihung, als Aufzählung, als die wissenschaftliche These, dass wir nicht nur ordinär, sondern auch binär sind. Also, o, I, o, Nicht-Sein, Sein, Nicht-Sein. An manchen Tagen wäre ich gerne komplexer.

A: Sprichst Du aus meinem Munde?
Traue Dir vertraut mit Dir? Als wäre das Ich ein Du. Doch

meist einseitig. Aber, wenn wir nun unter uns sind, unter dem Deckmantel der Kunst, der Gunst der *Schirmfrau*©, frage ich dich, sind wir wirklich existent, auch wenn niemand kommt, uns sieht?

Ungesehen, unbeobachtet?

B: Das Ohr spricht mit. Ich mag die Zweiseitigkeit der Muschel, ihre Windungen. Da finde ich Platz in mir selber, nehme mir Raum, niste wie ein giftiges Tierchen. Und solange ich mich schreibe, verspreche, ausspreche, kleine Botschaften absetze, existiere ich vielleicht auch außerhalb davon.

Du machst mich neugierig. Wie ist es denn außerhalb der Muschel? Was ist das für eine Zumutung von Welt?

A: In Isolation zeigen sich andere Muster, das weißt du doch! Gift und Scham sind virtuell in dieser Domäne. Zum Schaum wird der Raum von dem du sprichst. Zum Platzen!

Keine Zeitverzögerung: Die Drehtüre geht auf und da ist es das, Anteilchen. Es ist beliebig, aber eins. Löschung folgt. Außen kann man es Gleichgewicht nennen ohne Minus und Plus. Ohne Minderung und Mehrung. So bleibt es eine interne Affäre.

B: Wir bleiben zurückgeworfen, gebunden. Die Zeit vergeht selbst hier, sie verrinnt als hätten wir sie verschüttet. Lacken aus Zeit, da wird es rutschig und schnell gleitet man durch die Türe wieder hinaus, drehend und drehend, immer in der Hoffnung auf das Außen. Da könnte man atmen, heißt es, die internen Affären hinter sich lassen. Kühle Luft und schon glaubt man, sich neu erfinden zu können.

Wie jämmerlich, lächerlich und schön.

A: Die Zumutung hat mich erwischt, die Schlinge um mein _____ (setze ein Körperteil ein, danach wird das Ende, die Endung von _____ erst sichtbar). Mehr noch ist es eine Behauptung – die Kunst sei tot. Ist sie gar enthauptet worden?

Dann wäre die Todesursache vorerst zu eruieren. Ordnungshalber; soweit ich weiß, ist die Versicherungsnummer und die Todesursache wichtiger als wer_oder_was als Leiche gilt.

B: Müßig fragen wir nach Körperteilen, wo sie abgeblieben sind, wo sie stecken. Klingt wie etwas, das ich einmal gelesen, irgendwo aufgeschnappt habe. Vielleicht irgendein Edutainment online? So etwas wie: Wer tötete die Kunst? Und alle kommen zu Wort, wir sehen den Leichnam, die Verletzungen, dann auch die Obduktion, Interviews, alle sind sehr betroffen.

Wer tötete die Kunst? Was waren die Motive? War es ein Serienmörder? Ich bin mir nicht mehr sicher, ob der Fall wirklich aufgeklärt worden ist.

II. BLACK BOX

[Boxen: Diese Black Box ist kein Nebenschauplatz, hier passiert ein Umschlagen, hinter das nicht zurückgetreten werden kann. Uhhhh ... Irritation stellt sich ein. Die Ärgernisse der diskursiven Stumpfheit, der Wunsch nach seriellen Grausamkeiten, die immer wieder neu faulenden Äpfel auf dem Tisch – was für eine Rolle.]

III. JEN-SEITS

A: Lange Zeit war ständig jemand im Raum. Hier auf dem Felsen. Als wäre selbst hier das Reale nur ein Fall von dreifach ausgedehnten Größen. Aber Raum ist nicht aus allgemeinen Größenbegriffen, Werten ableitbar. Eigenschaften sind es, die diesen unterscheidbar machen.

Wir machen Erfahrungen, wir setzen immer noch auf die Wahrnehmung. Jemand da? Hallo ...

B: Aber ja, da könnte doch schon Kunst sein. Künstlich einspeicheln, hereinbrechen, sich einklinken. Spät, zu spät, aber doch.

Zum Gegenstand wird hier die Schwundform *Historie*, mit Betonung auf O.

A: Zu welchen Geständnissen hat man sich hinreißen lassen, alles für ein wenig Heimat bei den Untoten. An tot war

man schon gewöhnt, das sind ja viele. Allein, in Warteposition, spricht man tippend mit. Ein Emoji macht Dich mein.

B: Auch auf die letzten Silben verkürzt kann ich halbtot zur Ware werden; manchmal auch, ohne an das Ticken des eigenen Apparats zu denken. Zumeist aber, da *Gerät* es mir weit weniger kunstvoll und ich lenke mich, während ich dich sprichwörtlich verspreche, eingeklemmt zwischen zwei Pausentasten. Da beantwortet sich die vielzitierte Anpassung an den Markt vermeintlich leicht als Reihung, als Aufzählung, als die wissenschaftliche These, dass wir nicht nur käuflich, sondern auch verkäuflich sind. Also, o, I, o, Sein, Nicht-Sein. An manchen Tagen wäre ich gerne apparatöser.

A: Sprichst Du schon wieder durch meinen Mund? Als wärst Du auch Ich, immer weniger einseitig. Hier sind wir nun ganz unter uns, auf der anderen Seite des Mantels, der *Schirmfrau*© völlig ausgeliefert. Waren wir je existent, weil doch niemand gekommen ist, uns gesehen hat? Ich vermute die Antwort schon, sie macht mir Angst.

B: Das Gehör ist nicht zu finden. Auch nicht in der Zweiseitigkeit der Muschel, sie windet sich. Da findet die Kunst Platz in Gesellschaft, sie nimmt sich Raum, nistet wie ein todgeweihtes Tierchen. Und solange sie sich schreibt, verspricht, ausspricht, kleine Botschaften absetzt, existiert sie vielleicht auch außerhalb davon. Das macht uns neureich. Wie ist es denn außerhalb des Mangels? Was ist das dort für eine Zumutung von Welt?

A: In dieser Abgeschiedenheit zeigt sich ein letztes Muster, das hätten wir ahnen können. Was waren die Schamteile der Aufklärung, sondern sie nicht Gift ab? Wir schäumten, bis wir wohl geplatzt sind. Keine Verzögerung, kein Verdämmern, einfach Blackout. Auslöschung folgt.

Es folgt ein Aufrechnen, Auszählen und Auszahlen, wenig mehr als eine interne Affäre. Das Ende bleibt in der Familie.

B: Müßig fragen wir nach dem Abzählbaren, dem Gezähmten, wo sind die zahllosen Zähne geblieben? Klingt wie etwas, das man zyklisch gelesen irgendwo aufgeschnappt hat. Vielleicht war's irgendein Hirschfaktor online? So etwas wie! Und alle singen im Chor, alle maskiert. Wir halten das Datum fest, gliedern es in eine Linie ein wie bei einer Obduktion. Zweidimensional sind wir schon, und alle sind betroffen. Wer hechelt hinterher? Zwar ist der Reale nur ein Fall von drei-

fach ausgedehnten Größen. Doch die Geschwindigkeit dabei ist maßgebend.

Der Fall ist nicht wirklich aufgeklärt worden.

EDITORISCHE NACHBEMERKUNG

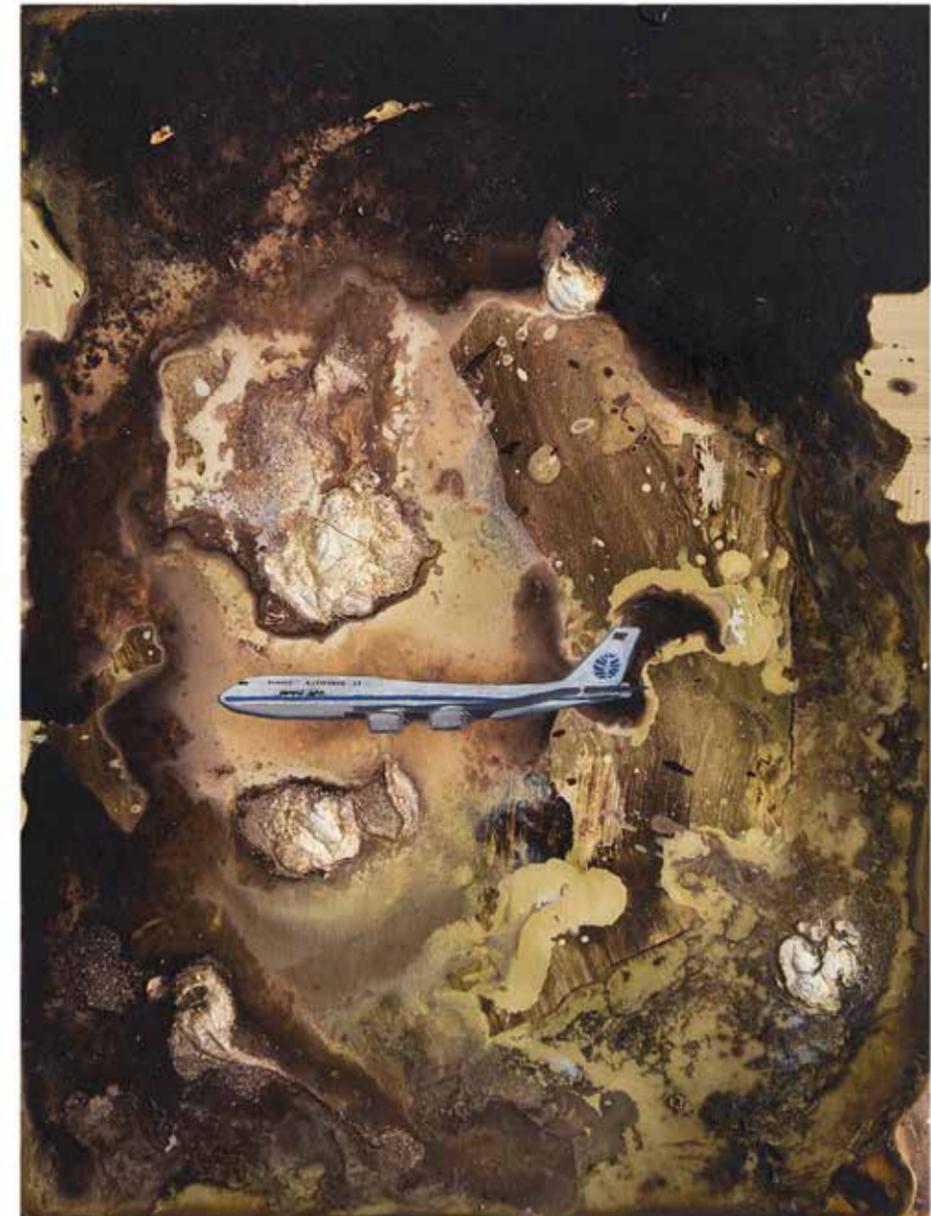
Der vorliegende Text entstand auf Einladung von Elisa Asenbaum an Thomas Ballhausen, sich an einem offen angelegten Lesedramolett zu versuchen, um gemeinsame Fragen rund um Wirkung von Kunst, Anpassungsdruck und Marktlogik literarisch aufzugreifen und zu reflektieren. Inspiriert von den Arbeiten der Gruppe *Oulipo* und Ansätzen aus der Konzeptkunst entstand in einem dialogischen Spiel aus Frage und Antwort der erste Abschnitt (A wie Asenbaum, B wie Ballhausen), die Passage des Übergangs und schließlich der dritte Abschnitt, wobei hier Reihenfolge und Überarbeitung der einzelnen Dialogteile getauscht wurde (Asenbaum überarbeitet die Texte Ballhausens und umgekehrt). Mit der Übertragung und Aneignung der aus dem ersten Abschnitt gegebenen Textbausteine entsteht dabei eine Form literarischen *Versionings*. Der vorliegende Text ist als geloopte Audiospur auch Teil der gemeinsam erarbeiteten Mixed Media Rauminstallation *Die Schirmfrau*, die noch bis Ende 2021 im Rahmen der Ausstellung *Die KUNST ist ToT ∞ Positionen aus Kunst, Literatur und Wissenschaft. Das 10. internationale, themenspezifische und spartenübergreifende Ausstellungsprojekt der G.A.S-station, Tankstelle für Kunst und Impuls, Berlin* zu sehen ist. Mehr zu dieser Ausstellung und Beispiele der gezeigten Arbeiten in Form einer Bildstrecke werden sich in ZUKUNFT 12/2021 finden. 🍷

ELISA ASENBAUM

Autorin, Künstlerin, Kuratorin und Art-Direktor der *G.A.S-station* in Berlin. Sie initiiert und unterstützt Projekte an der Schnittstelle zwischen Kunst, Literatur und Wissenschaft seit 2008. Ihre Werke schlagen Brücken zwischen Literatur, Kunst und Performance – so auch in ihrem Roman *AUGUSTINASELBT. Eine Erzählung mit kontextuellen Spuren im Netz* (Passagen Verlag, Wien).

THOMAS BALLHAUSEN

lebt als Autor, Kultur- und Literaturwissenschaftler in Wien und Salzburg. Er ist international als Herausgeber, Vortragender und Kurator tätig. Zuletzt erschien sein Buch *Transient. Lyric Essay* (Edition Melos, Wien).



Fabian Erik Patzak (2020) PanAm

Alles an ihm ist Mond

Mit *Alles an ihm ist Mond* schließt die Nachwuchsautorin **LORENA PIRCHER** an ihre Erzählung *Revenir* – die wir unlängst in der ZUKUNFT veröffentlichen durften – an und erweitert ihre Auseinandersetzung mit dem Verhandeln von Identität um ein deutlicheres Nachspüren über die Erzählbarkeit eines starken weiblichen Selbst. Ganz im Sinne aktueller Entwicklungen literarischen Schreibens verschränkt die Autorin vorsätzlich einen lyrischen Stil mit biografischen Einsprengseln und einer integrierten Verhandlung theoretischer und stark bildhafter Elemente. Nicht zuletzt deshalb stehen in der vorliegenden Erzählung Fragen nach Übersetzbarkeit, Erinnerung, tatsächlichem Verstehen und Selbstbestimmung im Zentrum.

I.

Ich brauche Raum. Ich brauche Zeit. Zu viel inneres Leben im Allgemeinen. Meine Ideen schwitzen, meine Hände liegen still. Ich atme langsam: Das System der Welten, die Tiefe ihrer Abgründe, die Geheimnisse der Geworfenheit der Existenzen. Ich habe Schubladengedanken, die sich gegenseitig überlagern. Sie haken sich an den Wänden meiner Gedanken fest, wie zerreißende Seide, die aschgrau in wartenden Iriden treibt. Ich schaue dich an und denke, es liegt alles an den kollektiven Versuchen des Nicht-Auseinanderbrechens. Wie Max Frisch: Was wichtig ist, ist das Ungesagte, die weißen Stellen zwischen den Worten, das Zwischen im Innenraum. Wo fängt der Mensch an und wo hört er auf? So sind wir: Umgeben von einer Welt, die uns nicht ausdrückt, die uns fremder ist, als wir uns es selbst sind.

Die Bäume sind immer noch gelbe Zähne im Mund des Abends und der Horizont lächelt an seidnen Fäden. Ich frage mich, ob es noch einen Sinn hat. Ich frage mich, was passieren würde, wenn ich jetzt gehen würde. Für immer. Ich würde wieder an verschiedenen Kreuzungen stehen, aber an allen lauert eine Sphinx. Im Zufallsprinzip dieser fallenden Welten wissen wir beide nicht, ob wir weiter sein werden. Ich stehe auf und gehe.

II.

Ich denke daran, wie du später sein wirst. Wie du sein wirst, wenn du entweder zu weichen Erinnerungen geworden bist, die sich von meinen rötenden Augen schälen oder

zu einem großen Ganzen. Es wird langsam Nacht und blau-rote Monde pressen sich an das Zahnfleisch des Himmels. Du redest immer, als wüsstest du nicht, wie viel Zeit du noch hast, wie viel Zeit zu sprechen und als hättest du Angst, dass man dir nicht lange genug zuhören wird. Ich denke viel über die Wahrheit nach. Über den schmalen Grat zwischen Wahrheit und Lüge und ab welchem Zeitpunkt eine Aussage sich von einer impulsiv empfundenen, verzweifelten, sich hoffnungsvoll an die sehnigen Lettern des Ausdrucks klammern- den Wahrheit in eine Unwahrheit, in eine Lüge verwandelt. Mich beschäftigt der Zeitpunkt, an welchem Worte zu sterben beginnen.

Schälen sich die Worte ganz langsam und einzeln aus ihrer vorherigen Form? Oder schütteln sie die alte Haut in einem drastischen Wurf plötzlich ab, Opfer einer weitgehenden Erleuchtung geworden? Verkleben sie die eiternden Lügenwunden immer wieder mit begrenzt haltbaren Halbwahrheiten? Ich weiß es nicht. Zeilenfetzen meiner Gedichte schälen sich von meinen rötenden Augen. Kristallener Regen fällt vor meine Brust, der Mond hängt an den Wolken wie an bauchigen Augenkelchen. Meine Träume bleiben wach wie magerne Sonnenblumen.

Ich trenne mich langsam von mir selbst. Ich sehe dich an, wie du sprichst. Ich höre deine Worte von weit her. Mit jedem Laut lösen sich meine Schichten auf. Meine Hautfetzen hängen wie Fotografien an Schmetterlingsfäden in der Eisluft. Wir sehen Falken am Metallhimmel nach, die nach unten schneien und mir ist, als würde ich Erinnerungen trinken. Was

passiert eigentlich, wenn sogar Erinnerungen sterben? Wohin verflüchtigen sie sich? Woran kleben ihre kleinen, warmen Glieder? Ich werde zu Bartholomäus. Ich bin ein Selbstbildnis meiner Erinnerungen und mir fällt auf: Mir wird die Erinnerung an dich sein. Für immer.

III.

Ich richte mich langsam auf und halte meine Hände unter blasses Kalkwasser. Die Finger sind durchscheinend, sie verquellen vor meinen Augen, ich kann sie nicht mehr fassen, ich verschränke sie ineinander. Ich kann sie nicht mehr zählen. Es sind zu viele geworden in der lauen Gedankenbrühe, in der ich seit Tagen wate. Ich hole weit aus, ich setze meinen Fuß vorsichtig ab, als müsste er sich durch Nebelschichten tasten. Er schaut aus dem Fenster, dem der Regen an den bläulichen Schläfen herabläuft, ich atme und werfe mir den grauen Mantel über die Schultern. Du lässt mein Bild aus dem mittleren Fenster segeln, der Rachen des Hauses speit es aus wie etwas, das seine Organe von innen verätzt hat. Ich blicke mich nicht danach um. Ich drehe mich nach hinten, schließe die Tür auf und betrete die dichte Schneedecke, die der Welt vergessene Wärme aufnäht. Ich setzte mich auf den Randstein und atme.

Zeilen schweben mir im Kopf, es ist ein zu weites Feld. Ich sehne mich danach, mich selbst erneut zu gebären, mich meinem kleinen, sich in wirbelnden Tropfen drehenden Ich langsam zu nähern, und aus freiem Unbewusstsein oder bewusster Unfreiheit zu erwachen. Du stehst immer noch am Fenster, den Blick auf die Bahnhofshäuser gerichtet, klein wie Insektenstiche. Es liegt Dunst in der Luft und deine Füße werden kalt. Ich sitze unten auf der Bordsteinkante und rauche zähe Wünsche in den triefenden Lichtschein, blicke mit dampfenden Kieselsteinaugen in die warmen Graudecken der schmalen Himmel und strecke dir ein letztes Mal meine Arme entgegen.

IV.

Ich fühle mich so, als würde die einfache Existenz nicht ausreichen, um einem aufzuzeigen, dass man am Leben ist. Ich habe geträumt: Ich stehe in einem weiß zerfließenden Raum und kann mich von allen Seiten sehen. Ich überlege, wie es wäre, wenn ich einen anderen Namen hätte. Mensch sucht ohne zu wissen, dass jede Sekunde ein Ich gefunden und ein anderes wieder verloren werden kann. Ich versinke in waberndem Asphalt, mein Körper wird flüssig.

V.

Er: Seine Existenzen fasern so oft warm über den Nebelhalden zusammen, er ist weit gereist und immer wieder war ihm, als wäre er ein bisschen mehr zu sich selbst zurückgekommen. Er hat Briefe geschrieben mit dem Satz „A mi me duele también“. Er ist auf kaltem Boden gelegen, die Sonne über ihm, ihre Strahlen krankende Scherenschnitte in hellem Himmel zeichnend. Ich denke, als ich ihn sehe (zum ersten Mal): Alles an ihm ist Mond. Er lebt für die Nacht, für die Dunkelheit. Er ist eine stolpernde Giacometti-Statue, die Träume aus ihm brechend wie weiche Knospen aus krampfenden Apfelbäumen. Sein Lachen ist schwer. Es sättigt Umgebungen, es blickt auf ihn, der schlafwandelt in der Stadt, Saxofon über der Schulter, Armbänder am Handgelenk. Wenn er spricht, krümmt sich seine Stimme wie etwas Lebendiges in meinen Organen und legt sich leise in meinen Gedärmen zur Ruhe.

Er zündet sich Zigaretten im sich ziehendem Studentakt an und betrachtet, wie der Rauch seine milchigen Gedanken in den Raum tropft. Und deshalb wundert er sich auch nicht, als wir aufeinander treffen. An einem Nachmittag.

VI.

Er geht langsam zur Tür, setzt die Füße durch den fallenden Staub auf den Boden. Sand in den Augen. Wir gehen nebeneinander, meine Blicke suchend im schwebenden Sonnenschein. Ich spüre wie seine Gedanken sich winden. Er hält die Tür auf, fahriges Hände, ich warte. Ich wundere mich nicht über seine Augen, die die grauen Knie des Meeres halten, die dunklen Punkte auf seinem Gesicht, *los lunares*, ein großer auf seinem Rücken, ein kleiner auf seinem linken Bein. Ich wundere mich nicht, dass er aussieht wie jemand, der jeden Abend seine Erlebnisse ausatmet wie blutende Hoffnungen, wie jemand, der sich Eins mit allem fühlt. Er bewegt sich nachdenklich, eine große, warme Silhouette, die langen Finger bedächtig vor seinem Gesicht, adrige Worte, feines Lächeln, strauchelnde Kopfbilder. Für mich ist er schöner als die dämmernde Straßenkunst in Medellín, als die ätherische Gitarrenmusik in Lima.

Wir bahnen uns den Weg durch entgegenkommende Massen, Menschen, die herumirren, wie fallen gelassene Atome in weitem Raum. Wir sind nicht da. Wir haben uns in ein eigenes Atommodell verflüchtigt, wir sind zwei Bestandteile einer weiten, einer entfernten Welt, wir hören nur uns. Wir

sprechen Worte, die sich nicht verfestigen, sie zerfließen immer wieder im weichen Zwischenraum unserer beiden Augen. Unsere Blicke suchend durch die Zweifel.

Ich atme ihn ein, seine ganze Person, auf diesem kurzen gemeinsamen Weg. Am Busbahnhof bleiben wir stehen. Die leichten Berührungen graviert am Inneren der Schädelwände, steige ich ein. Ich bin anders geworden, seit ich ihn kenne. Etwas in meinem Inneren wächst unaufhörlich. Ich sehe mich nicht mehr aufhören vor meinen eigenen Händen, ich sehe mich beginnen. 🍷

LORENA PIRCHER

wurde 1994 in Südtirol, Italien, geboren. Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Anglistik und Romanistik. Sie schreibt Kurzprosa und Lyrik. Ihr erster Gedichtband *Irrende Welten* wurde 2018 veröffentlicht; derzeit arbeitet sie an ihrem zweiten Lyrikband.



Fabian Erik Patzak (2020) QueenMary

Das Gespenst von Graz

Das dumme Wahlvolk und die klugen Kommentatoren – oder doch umgekehrt?

I. EINLEITUNG

Dass die Grazer KPÖ bei den Gemeinderatswahlen beinahe 30 Prozent der Stimmen erhalten hat, erklärt Manfred Prisching in der *Kleinen Zeitung* (28. 9.) damit, dass sich die Wähler*innen geirrt hätten: Sie hätten quasi die Caritas gewählt und Politik mit Sozialarbeit verwechselt. Die Spitzenkandidatin Elke Kahr sei einfach sehr nett und immer bemüht, die Not von Bedürftigen zu lindern. „Fürsorgeintensität dieser Art ist etwas Sichtbares, heute sagt man: Niederschwelliges, während politisches Management oft im Verborgenen oder Komplexen bleibt.“ Das klingt respektvoll und ist dennoch eine sehr problematische Aussage: Erstens wird Politik auf Management reduziert, d. h. es gibt keine Richtungsentscheidungen mehr. Und zweitens wird die tatsächliche Komplexität politischer Prozesse in einen Topf geworfen mit dem Faktum, dass die Motive und Ziele der politischen Klasse vor dem einfachen Volk oft verborgen gehalten werden. So sei Politik eben, ist der Tenor des Artikels, und die Wähler*innen sollten sich gefälligst danach richten. Stattdessen aber seien sie in ihrer „Unernsthaftigkeit“ so weit gegangen, es „lustig“ zu finden, „die Etablierten zu ärgern“. Sie hätten die Wahlen als unpolitische Angelegenheit gesehen und mit ihrem Wahlverhalten bloß einen „Gag“ liefern wollen.

II. DIE GRAZER WAHL: EIN POLITISCHES STATEMENT

Was Manfred Prisching – und andere, die in eine ähnliche Kerbe schlagen – offenbar nicht wahrhaben wollen, ist, dass die KPÖ gewählt wurde, weil sie eine konsequente Sozialpolitik gemacht hat. Der Autor kann sich nicht vorstellen, dass Menschen von den Folgen einer neoliberalen Politik einfach genug haben. Diese Blindheit ist erstaunlich, denn seit einigen Jahrzehnten erleben wir die sozialen und öko-

logischen Folgen eines entfesselten „Raubtierkapitalismus“. Gespart wird am liebsten bei den Ärmern und Ärmsten. Dass der Sozialabbau oft gezielt den ausländischen Teil der Werk tätigen in Österreich trifft (Stichwort Sozialleistungen für im Ausland lebende Kinder), macht ihn vielleicht weniger sichtbar, doch sind Spaltungsmanöver ja nicht gerade eine neue Strategie. Kürzlich aber wurde gefordert, das Arbeitslosengeld zu kürzen, was Menschen mit und ohne österreichischen Pass gleichermaßen treffen würde. Zugleich hämmern uns Meinungsmacher*innen ein, dass dies zu unserem eigenen Besten sei und es dazu keine Alternative gäbe. Nun haben Menschen aber, zumindest auf lokaler Ebene, eine im Grunde sozialdemokratische Alternative angeboten bekommen, und sie haben sie ergriffen. Sie haben eine Partei gewählt, deren Spitzenkandidatin mit einiger Glaubwürdigkeit von sich behauptet: „Was mich antreibt? Der Glaube an eine gerechtere Welt.“¹ Das ist doch ein klares *politisches* Statement.

Aber vielleicht hat die vehemente Kritik, die in verschiedenen Medien nach den Grazer Wahlen aufkam, gar nichts mit Blindheit zu tun. Vielleicht ist es eher die Abwehr einer Entwicklung, die nicht gewollt wird. Man fühlt sich ja beinahe an den pathetischen ersten Satz des *Kommunistischen Manifests* über „das Gespenst des Kommunismus“ erinnert. Deswegen liegt der Journalist und neue KP-Gemeinderat in Graz, Max Zirngast, wohl nicht falsch, wenn er meint:

„Wäre die Politik der KPÖ tatsächlich ‚nur‘ die finanzielle Unterstützung von Menschen in Notlagen, dann wäre das für den etablierten Politikbetrieb nicht so ein Problem. Was stört, ist die konsequente Arbeit mit den Menschen für die Menschen, die langfristige Aufbauarbeit, der direkte Kontakt und permanente Austausch mit der Bevölkerung.“²

III. WOVOR WARNEN DIE WARNER*INNEN EIGENTLICH?

Prisching (wie auch andere Kommentator*innen) meint, als Demokrat vor einem stalinistischen Kommunismus warnen zu müssen, der das Endziel auch der Grazer KP sei. Und da kommt natürlich die Meldung gerade recht, dass der Leobner KPÖ-Stadtrat und Landtagspolitiker Werner Murgg einen Auftritt im Staatsfernsehen von Weißrussland hatte, in dem er sich sehr unkritisch gegenüber dem dortigen Regime geäußert hat. Die Irritation darüber war stark und allgemein – natürlich zu Recht. Was aber erwähnt werden muss, ist, dass sich Elke Kahr von Murgg klar distanziert hat. Und alle, die jetzt ein Urteil über die KPÖ fällen, sind m. E. nur dann glaubwürdig, wenn sie zumindest ebenso vehement verurteilt haben, dass die amtierende Außenministerin der türkis-blauen Regierungskoalition zu ihrer Hochzeit Wladimir Putin eingeladen hat. Schließlich ist Russland, wegen der Annexion der Krim, mit Sanktionen der Europäischen Union belegt. Das war ein Akt, der politisch wohl wesentlich schwerer wiegt. „Der Besuch schürt das Misstrauen, dass das Land ein trojanisches Pferd Russlands in der EU ist,“ stellte damals der Innsbrucker Politikwissenschaftler Gert Mangott fest.³ Wenn über Murgg geredet und zu Kneissl geschwiegen wird, wird offenbar mit zweierlei Maß gemessen.

Auch werden in der Kritik an der KPÖ offenbar zwei Dinge systematisch miteinander vermengt – die Frage der Demokratie und die Frage des kapitalistischen Systems. Dass die KPÖ dieses System verändern will, ist auf jeden Fall legitim. Es ist in meinen Augen auch notwendig, um uns allen eine gedeihliche Zukunft zu sichern. Wer allerdings dieses System mit undemokratischen Mitteln und mit dem Ziel, ein undemokratisches Regime zu errichten, transformieren möchte, dem muss entschieden entgegengetreten werden. Durch die Vermengung dieser beiden Fragen ist es aber sehr leicht, jede Systemänderung als undemokratisch abzutun und sogar ein ernsthaftes Nachdenken darüber zu verhindern.

Bedeutet diese Feststellung umgekehrt, dass der KPÖ ein demokratischer Persilschein auszustellen wäre? Das ist damit noch keineswegs gesagt. Ich kritisiere aber, dass versucht wird, die KPÖ weiter in eine totalitäre Ecke zu drängen – gerade dort und gerade zu dem Zeitpunkt, wo in ihr Kräfte erstarken, die sich aus dieser Ecke herauszubewegen trachten. Schließlich ist die Grazer KPÖ wohl auch deswegen so stark geworden, weil die anderen Parteien als Vertreter*innen der Schwachen keine sehr glaubwürdige Figur machen.

IV. IN RICHTUNG SOZIAL-ÖKOLOGISCHE TRANSFORMATION

Im konkreten Fall ist meines Erachtens nicht das Verhalten der KPÖ Graz, sondern das mancher Kommentator*innen demokratiepolitisch bedenklich, wenn sie die Wähler*innenschaft einfach für dumm erklären, da sie nicht das gewünschte Wahlverhalten an den Tag legt. Doch offenbar sind die Menschen aus dem Volk mitunter doch klüger als die Meinungsmacher*innen. Wir sollten daher das Grazer Wahlergebnis als Ermutigung empfinden. Denn es bedeutet: Eine gesellschaftskritische, klar an den Interessen der Mehrheit der Menschen ausgerichtete Politik, kann auch honoriert werden, wenn sie glaubwürdig und hartnäckig verfolgt wird.

V. SCHLUSS

Ein weiteres Zeichen, das in diese Richtung deutet: Zwei Tage vor der Grazer Wahl hat *Fridays For Future* demonstriert. Es ging nicht nur um den Klimawandel, sondern auch um soziale Gerechtigkeit, um einen fairen Umgang mit Geflüchteten, um die Wertschätzung aller Minderheiten und an den Rand Gedrängten und um globale Solidarität. Es ging ganz offen um eine sozial-ökologische Transformation der Gesellschaft.

Das aber ist tatsächlich die Aufgabe, die ansteht, wenn wir den Planeten Erde weiter bewohnen wollen. Wir müssen, wie es der Philosoph Edgar Morin ausdrückt, sowohl die Ausbeutung des Menschen wie die Ausbeutung der Natur in unserem „Heimatland Erde“ überwinden. Ein Ziel, so groß oder noch größer als jenes, zu dem sich die sozialistischen, anarchistischen und sozialrevolutionären Bewegungen im 19. Jahrhundert aufgemacht haben ...

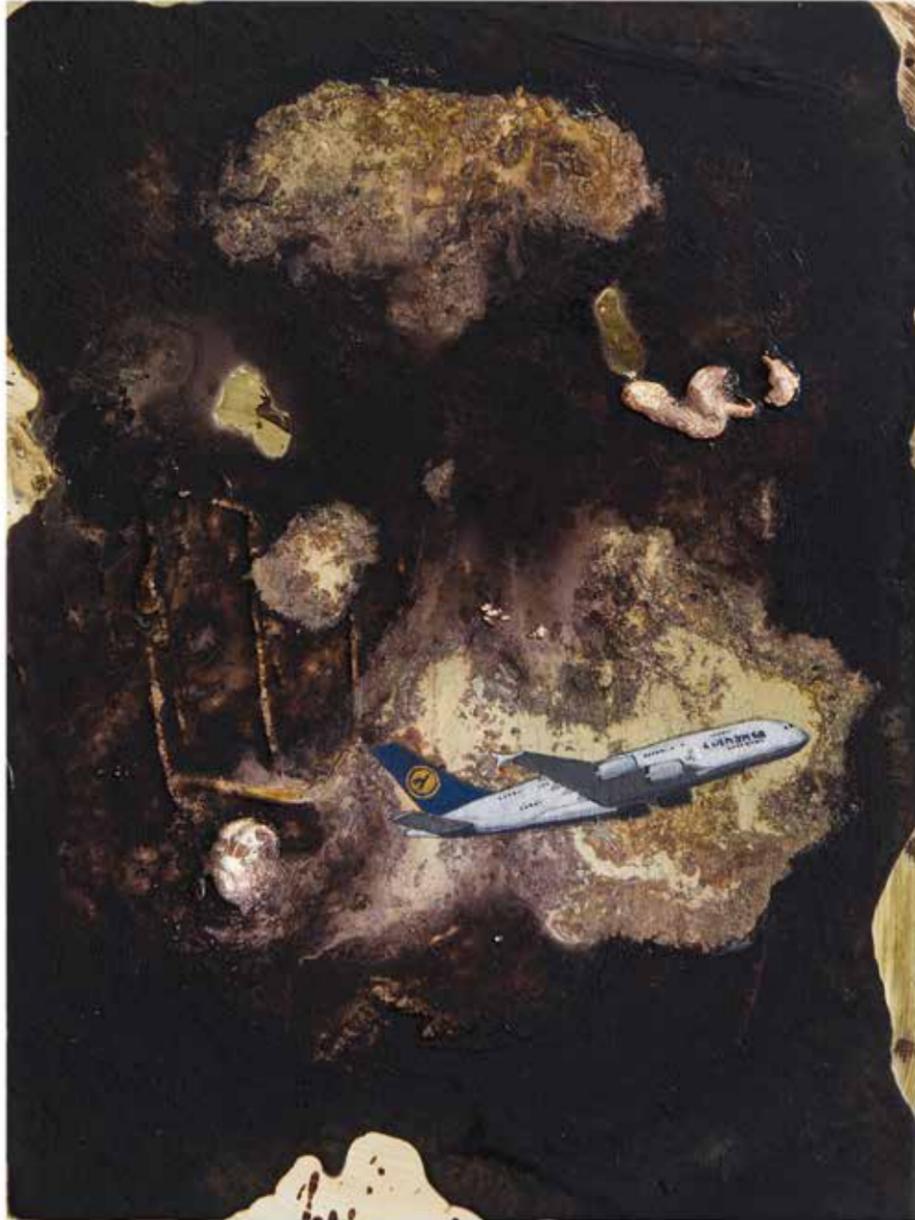
- 1 KPÖ Bezirksorganisation Bruck/Mur – Kapfenberg: Elke Kahr: „Was mich antreibt? Der Glaube an eine gerechtere Welt“, online unter: <https://www.kpoe-steiermark.at/die-die-das-radl-am-laufen-halten-haben-am-wenigsten-zu-sagen-das-gehoert-umgedreht-1.phtml> (letzter Zugriff: 15.10.2021).
- 2 Max Zirngast: Den eigenen Weg gehen, online unter: <https://www.kpoe-graz.at/den-eigenen-weg-gehen.phtml> (letzter Zugriff: 15.10.2021).
- 3 Spiegel Online Ausland: Prominenter Gast: Warum kommt Putin zu einer Hochzeit nach Österreich?, online unter: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/oesterreich-wladimir-putin-bei-der-hochzeit-von-karin-kneissl-a-1223649.html> (letzter Zugriff: 15.10.2021).

WERNER WINTERSTEINER

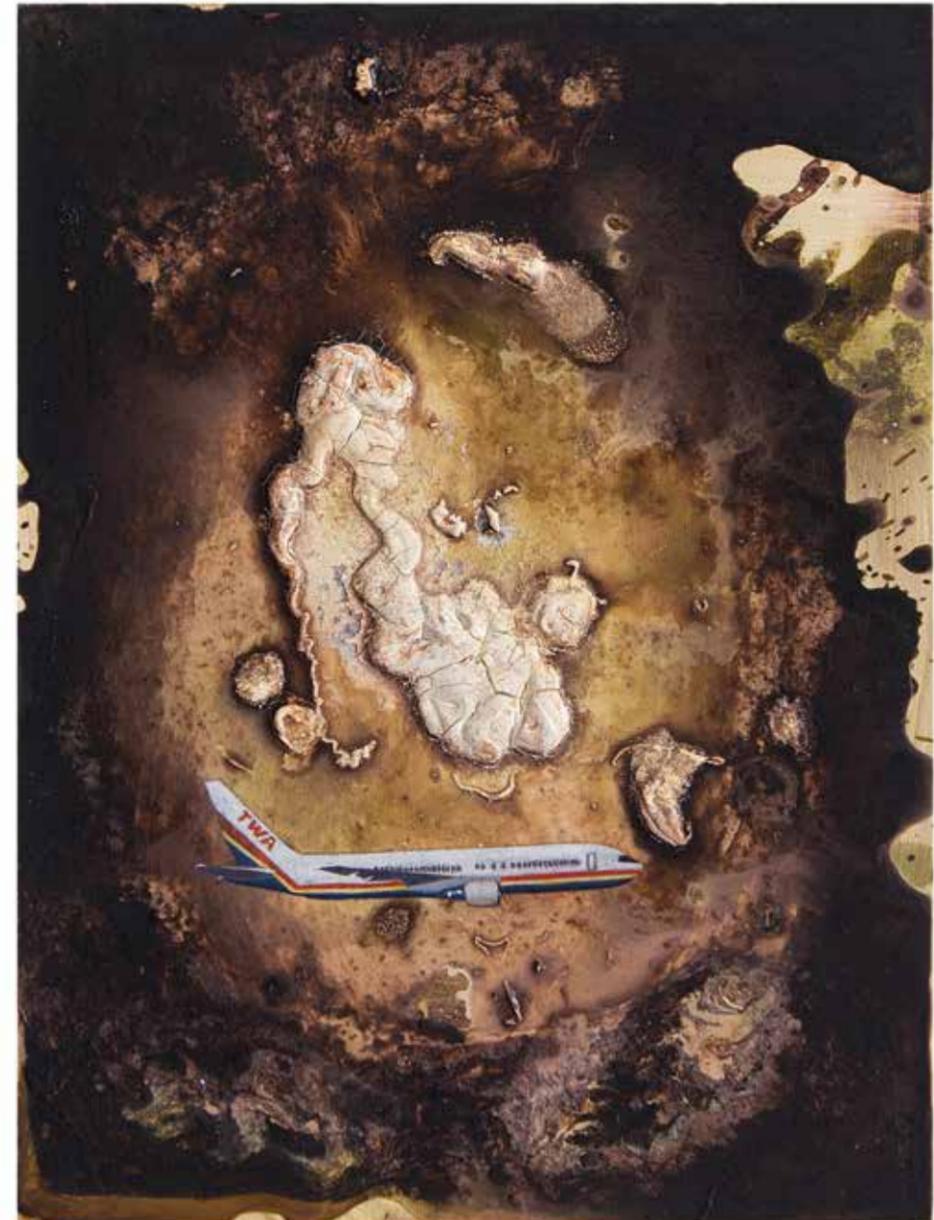
ist Universitätsprofessor i. R., Friedensforscher und Friedenspädagoge. Seine jüngste Publikation *Die Welt neu denken lernen. Plädoyer für eine planetare Politik* erschien open access 2021 bei Transcript, online unter: <https://tinyurl.com/3cvsk62h> (letzter Zugriff: 15.10.2021).



Fabian Erik Patzak (2020) *Scythia*



Fabian Erik Patzak (2020) Lufthansa



Fabian Erik Patzak (2020) TWA

„Kunst ist immer ein Produkt ihrer Zeit“

Ein Interview mit Fabian Erik Patzak

Begleitend zur aktuellen Bildstrecke hat ZUKUNFT-Redakteurin **HEMMA PRAINSACK** ein Interview mit dem international renommierten Künstler **FABIAN ERIK PATZAK** geführt – ein intensiver Austausch über Identität, Familie, (Inter-) Nationalität und die Angebote der Künste in Zeiten politischer Herausforderung.

Hemma Prainsack: Lieber Fabian, wir freuen uns, Deine Bildstrecke in der ZUKUNFT abbilden zu dürfen. Mit *Vessels of International Migration, Cooperation and Exchange 1910s-2010s* (Fortbewegungsmittel der internationalen Migration, Kooperation und des Austauschs) hast Du in Deiner Arbeit direkten Bezug auf Deine Familiengeschichte genommen. Welche Bedeutung hat die Migration Deiner Großeltern für Dich und gab es einen Auslöser, dass Du Dich eingehend mit dieser persönlichen Geschichte auseinandergesetzt hast?

Fabian Erik Patzak: Die Migrationsgeschichte meiner Großeltern (und auch die meiner Mutter) war immer ein sehr präsent und häufiges Gesprächsthema. Meine Verwandten in New York trugen Wien immer in ihren Herzen und Gedanken mit sich, und meine Mutter erzählte uns regelmäßig Geschichten darüber, wie sie in der Bronx unter jüdischen Einwanderern aufwuchs. Dies und die Tatsache, dass ich in der *American International School* in Wien aufgewachsen bin – einer Institution, in der Kinder und Erwachsene zusammen treffen, die in einem Land nicht zu Hause sind – hat bei mir das Gefühl hinterlassen, weder einzig in Österreich noch in den USA daheim zu sein, ein Gefühl, das mein Großvater gerne als „das Dilemma der Immigranten*innen“ bezeichnete. Dieses Phänomen ist seit langem ein vorherrschendes Thema in meiner Kunst. Aber erst in den letzten Jahren habe ich begonnen, behutsam die Schichten darüber abzutragen, wie und warum ich die Welt auf diese Weise sehe und so eine sehr persönliche Geschichte in meine Arbeit einfließen zu lassen.

H. P.: In *Vessels of International Migration, Cooperation and Exchange 1910s-2010s* sehen wir Schiffe und Flugzeuge. Fortbewegungsmittel, die die Menschen vom Land in die Lüfte und über die Meere und somit über sich selbst hinausgetragen haben. Der von Dir gewählte Zeitraum stellt auch einen Aufbruch dar, große Ozeandampfer waren Sinnbild für menschliches Schaffen, neue Technologien und die Möglichkeit, große Distanzen in atemberaubender Zeit zu überbrücken. Wie ist es für Dich als Maler, dieses Moment der Bewegung darzustellen und hilft Dir dabei das Serielle?

F. E. P.: Diese Bilder von Schiffen und Flugzeuge, die für mich das positive Potenzial für die menschliche Entwicklung in der internationalen Migration, der Zusammenarbeit und dem Austausch darstellen, drücken auch den Zustand aus, sich auf der Durchreise zu befinden, zwischen zwei Orten zu sein, in Zeit und Raum zu schweben. Ich stelle oft fest, dass ich auf Reisen die Dinge mit einer klareren Perspektive sehen kann und eher in der Lage bin, über das große Ganze nachzudenken. Auch der Wechsel zwischen Ländern erweitert im Allgemeinen den Blickwinkel und macht einen empfänglicher für neue Ideen.

In anderen Fällen sind die Menschen jedoch gezwungen, ihre Heimat gegen ihren Willen zu verlassen, so wie meine Großeltern, als sie Ende der 1930er-Jahre als unbegleitete Jugendliche in die USA auswanderten. Das erste Schiff, das ich in der Serie malte, war die *RMS Scythia*, der Ozeandampfer, mit dem meine Großmutter 1939 nach New York auswanderte.



Foto: Julian Sharp

Fabian Erik Patzak

Die gemalten Hintergründe lassen die Grenze zwischen oben und unten verschwimmen und fügen der desorientierenden Wirkung, die Migration haben kann, eine weitere Dimension hinzu. Die stürmische Umgebung erinnert außerdem an die verschiedenen turbulenten Zeiten in der Geschichte, die durchschritten werden mussten, um sicherere Ufer zu erreichen.

H. P.: Wie ist Deine Wahl auf die Materialien und die Größe Deiner Bilder gefallen?

F. E. P.: Ich fand, dass die Darstellung dieser gigantischen technischen Meisterleistungen in einem so kleinen Maßstab eine gewisse Spannung erzeugt. Da bis auf eine Ausnahme alle Schiffe der Serie nicht mehr in Betrieb sind, werden sie mit der für Pinseln der Größe Null und der erforderlichen Sorgfalt und Zartheit behandelt, was ihre fast geisterhafte Aura als Relikte vergangener Zeiten und in einigen Fällen als Opfer von Katastrophen noch verstärkt. Bei der Auswahl der darzustellenden Fluggesellschaften habe ich mich bewusst für solche entschieden, die einen historischen Bezug haben, einige sogar eine persönliche Geschichte. Dazu gehören die ständig bankrotte *Alitalia*, die ihrer Zeit vorausgehende *Concorde*, die ikonische *Pan Am* und die vom Pech verfolgte *Tians Word Airlines*.

Die alchemistischen Hintergründe sind eher zufällig zustande gekommen: Die Untermalungen für meine Stuckwände entstehen durch das Mischen von Gesso mit Tusche. Als ich dieselbe Technik auf Holzplatten anwandte, reagierten Tusche und Gesso jedoch anders als auf der Leinwand, was mir wie wunderbare Meereslandschaften und Atmosphären vorkam und mich dazu veranlasste, den Kurs zu ändern

und statt der Wände Fahrzeuge zu malen. Was den Prozess betrifft, so ist dies ein Beispiel dafür, dass die Technik das Thema bestimmt.

H. P.: Im Schaffen bist Du als Maler allein mit Deinem Bild, dem Motiv. Du trägst Schichten auf und malst mit Geschichtetem eine Geschichte. Wie bezieht sich das unmittelbare Geschehen in Deine Arbeit ein? Würdest Du es als eine politische Handlung bezeichnen?

F. E. P.: Wie ich bereits erwähnte, wurde ich in einen binationalen und bikulturellen Haushalt hineingeboren und besuchte bis ins Erwachsenenalter eine internationale Schule. Dieser Hintergrund hat zweifellos meine Überzeugung geprägt, dass gute Dinge aus dem Geist der Zusammenarbeit und des Austauschs zwischen Ländern entstehen und dass globale Probleme so am produktivsten gelöst werden. Daher bin ich ein starker Befürworter von – wenn auch unvollkommenen – internationalen Projekten wie der UNO und der EU. Es macht mich zutiefst traurig, dass Millionen englischer Jugendlicher das Recht verloren haben, in 27 Ländern frei zu leben und zu arbeiten, und damit auch die Möglichkeit, sich als europäische Bürger*innen zu identifizieren.

Meine Arbeit war für mich auch immer ein Ventil, um aktuelle geopolitische Ereignisse zu verarbeiten und zu reflektieren. Kunst ist immer ein Produkt ihrer Zeit. In meinem Fall wurde ich in der Woche nach dem 11. September 2001 an der *Akademie der bildenden Künste* in Wien aufgenommen; ich eröffnete meine erste Einzelausstellung in einer kommerziellen Galerie, als sich die globale Finanzkrise entfaltete; die europäische Flüchtlingskrise veranlasste mich, mich eingehender mit meiner eigenen familiären Migrationsgeschichte zu befassen; und ich erlebte einen transatlantischen Umzug mitten in der Corona-Pandemie, was mich dazu brachte, zum Thema Fenster zurückzukehren, als sich alle Aktivitäten der Welt ins Haus verlagerten.

H. P.: Du bist mit einer amerikanischen Mutter und einem österreichischen Vater aufgewachsen, hast in Österreich und in den USA gelebt. Im November bist Du mit Deiner Frau Brooke Penaloza-Patzak und Eurer Tochter nach Philadelphia gezogen. Somit hast Du das vergangene Ausnahmejahr, einen Lockdown in Österreich und Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie in den USA unmittelbar miterlebt. Was waren hierbei Deine Beobachtungen und was die Unterschiede in der Handhabung?

F. E. P.: Wir verließen Wien in Richtung USA am Morgen des 4. November 2020, zwei Tage nach dem Terroranschlag in Wien, am Morgen nach dem zweiten Lockdown in Österreich und den US-Präsidentenwahlen. In den USA konzentrierten sich die Maßnahmen zur Eindämmung der Ausbreitung des Corona-Virus hauptsächlich auf die Arbeit und den digitalen Schulbesuch von zu Hause aus. Im Nordosten wurden die meisten Schulen von März 2020 bis September 2021 geschlossen. In diesen 18 Monaten ohne schulische Infrastruktur und Unterstützung sind die Eltern im ganzen Land überfordert gewesen, da sie mit den ständigen Anforderungen von Arbeit, Familie und Online-Lernen jonglieren mussten – und das alles innerhalb der Grenzen des eigenen Zuhauses. Im Gegensatz dazu waren Geschäfte und Restaurants größtenteils geöffnet während Museen und Bibliotheken zu den letzten Orten gehörten, an denen Besucher wieder Zutritt hatten. Ich denke, dass einige der in Österreich geltenden Maßnahmen wie Ausgangssperren und FFP2-Maskenpflicht die US-amerikanische Öffentlichkeit weiter polarisiert und wütend gemacht hätten. Abgesehen davon waren die Beschränkungen von Bundesstaat zu Bundesstaat sehr unterschiedlich, da es bei der Eindämmung der Pandemie und der Verhinderung einer Überbelegung der Krankenhäuser keine große nationale Einigkeit gab.

H. P.: Du bist zweisprachig aufgewachsen, in einer sehr offenen Familie mit der Sicht auf mehrere Kulturen und im Geist des Internationalen. Kulturen kooperieren, schaffen etwas miteinander. Wie siehst Du die Entwicklung in Österreich, wo politische Entscheidungsträger*innen mitunter eine vehemente ablehnende Haltung gegen Migration vorleben und das humanitäre Bleiberecht mit Schlagworten und -phrasen torpedieren?

F. E. P.: Mit ihrer Rhetorik und einer zunehmend restriktiven Einwanderungspolitik ist es der Politik offenbar gelungen, die Öffentlichkeit davon zu überzeugen, dass Einwanderer im Allgemeinen eine Belastung oder Bedrohung für die Gesellschaft darstellen, anstatt eine Bereicherung zu sein. Maßnahmen zur Begrenzung der Zuwanderung haben Auswirkungen auf alle Mitglieder der Gesellschaft. Österreich ist ein Land, das Kindern nicht-österreichischer Eltern nicht die Staatsbürgerschaft verleiht. Ich kenne viele Menschen, die in Österreich geboren und aufgewachsen sind und dort leben, ohne die vollen Rechte zu genießen oder sich ihrem Heimatland zugehörig fühlen zu dürfen. Die Tatsache, dass Österreich von jedem, der die österreichische Staatsbürgerschaft annimmt, verlangt,



Foto: Julian Sharp

Fabian Erik Patzak

dass er seine Geburtsstaatsbürgerschaft aufgibt, stellt eine weitere Hürde dar. Einwanderer oder Menschen, die in Österreich geboren und aufgewachsen sind und nicht die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen, müssen sich entscheiden, ihre nationale Identität aufzugeben und stattdessen eine österreichische anzunehmen – eine große Aufgabe für jeden, der eine Verbindung zu seinem Staatsbürgerschaftsland hat. Außerdem wird Ihnen jeder Einwanderer oder binationale Mensch sagen, dass es durchaus möglich ist, stolze*r Bürger*in zweier Länder zu sein. Meiner Meinung nach könnte Österreich eine umfassende Staatsbürgerschaftsreform gebrauchen, die die doppelte Staatsbürgerschaft zulässt und es mehr Einwohnern Österreichs ermöglicht, stolze Bürger*innen zu werden.

H. P.: Was kann Kunst – bildende Kunst – und die Künstler*innen Deines Erachtens nach hier leisten?

F. E. P.: Künstler*innen nehmen ihre Umgebung auf, verarbeiten ihre Eindrücke durch die Linse ihres Hintergrunds und ihrer Erfahrungen und bringen ihre eigenen einzigartigen Positionen zum Ausdruck, die das Bewusstsein für alle möglichen Themen schärfen. Wir sollten nicht erwarten, dass die Kunst alle Antworten bereithält, sondern stattdessen Fragen stellt und uns unterschiedliche Sichtweisen vorlegt.

Am 13. Jänner 2022 wird Fabian Erik Patzak eine Ausstellung in der Wiener *Galerie Steinek* eröffnen. Informationen dazu und zu weiteren künstlerischen Aktivitäten finden sich hier:

https://www.galerie.steineck.at/artists/FABIAN_ERIK_PATZAK.php

<https://fabianerikpatzak.com>



FABIAN ERIK PATZAK

ist ein österreichisch-amerikanischer Künstler, der die Meisterklasse von Muntean/Rosenblum an der *Akademie der bildenden Künste* in Wien absolvierte. Er wurde mit dem *Theodor Körner Preis*, dem *Naomi Anolic Early Career Award* und dem *Erste Bank Extravalue Art Award* ausgezeichnet. Seine Arbeiten wurden international ausgestellt und befinden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen. Patzaks künstlerisches Schaffen ist geprägt von einer generationenübergreifenden Migrationserfahrung, insbesondere zwischen Österreich und den Vereinigten Staaten, und setzt sich mit ineinandergreifenden Themen wie Erbe, Dislokation und Erinnerung auseinander.

HEMMA PRAINSACK

ist Film- und Theaterwissenschaftlerin. Im Rahmen ihrer Dissertation forscht sie derzeit zum Sensationsfilm im Umbruch zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus. Zuvor arbeitete sie in der Generaldirektion des *Österreichischen Rundfunk* und war bei zahlreichen Produktionen am *Burgtheater Wien* im Bereich Regie und Video tätig.

Vessels of International Migration, Cooperation and Exchange 1910s-2010s

(Fortbewegungsmittel der internationalen Migration, Kooperation und Austauschs)

Die Serie begann mit zwei Darstellungen von Schiffen, mit denen meine Großeltern Ende der 1930er-Jahre von Europa in die Vereinigten Staaten flüchteten und entwickelte sich zu einer Serie von 12 Bildern von meist ausgedienten Fortbewegungsmitteln die Menschen und Güter durch verschiedene turbulente Zeiten in der Geschichte transportierten – daher die stürmischen, alchemistischen Kulissen, die sie durchqueren.

Die Serie, die nur wenige Wochen vor Inkrafttreten der weltweiten Lockdown-Verordnungen im März 2020 abgeschlossen wurde, nahm unheimliche Konnotationen an, als internationales Reisen abrupt zum Erliegen kam. Die turbulenten Zeiten, die die Serie ursprünglich aufrufen sollte, wurden plötzlich zu unserer heutigen Realität. Die Schiffe und Flugzeuge wurden nun zu Symbolen internationaler Migration und Kooperation in einer Zeit, in der es zu wenig davon zu geben scheint. Darüber hinaus hat die Gegenüberstellung von Ozeandampfern der 1910er- bis 1950er-Jahre mit Flugzeugen der 1960er- bis 2010er-Jahre dazu beigetragen, letztere zu historisieren und wirft die Frage auf: Wie und wann wird sich die Welt so zugänglich und vernetzt fühlen, wie sie einmal war?



Fabian Erik Patzak (2021) Modular-Windows



Fabian Erik Patzak (2021) Window with Rainbow



KAUM EIN ANDERES SYMBOL EINT DIE INTERNATIONALE ARBEITERBEWEGUNG SO STARK, WIE DIE 1871 IM NACH-REVOLUTIONÄREN PARIS VERFASSTE „INTERNATIONALE“. IM ANGESICHT DER NIEDERLAGE DES FRANZÖSISCHEN PROLETARIATS, WÄHREND TAUSENDE KÄMPFERINNEN UND KÄMPFER DER COMMUNE VON DER REAKTION ERMORDET WURDEN, MACHTE SICH, ÄNGSTLICH IM VERSTECK SITZEND, EUGENE POTTIER DARAN EIN TROTZIGES, HOFFUNGSFROHES KAMPFLIED ZU SCHREIBEN. SO ENTSTAND NICHT NUR DIE WELTWEITE HYMNE EINER STOLZEN BEWEGUNG, SONDERN EIN KAMPFLIED VON MILLIONEN BEWUSSTER ARBEITNERINNEN UND ARBEITNEHMER AUF DER GANZEN WELT.

BESTELLUNG

SOLANGE DER VORRAT REICHT

**Kupon ausschneiden
& einsenden an:**

**VA Verlag GmbH
Kaiser-Ebersdorfer-Straße 305/3
1110 Wien**

ICH BESTELLE "EIN LIED BEWEGT DIE WELT"
7,90 € INKL. MWST ZZGL. VERPACKUNG UND VERSAND 2,00 €

NAME: _____

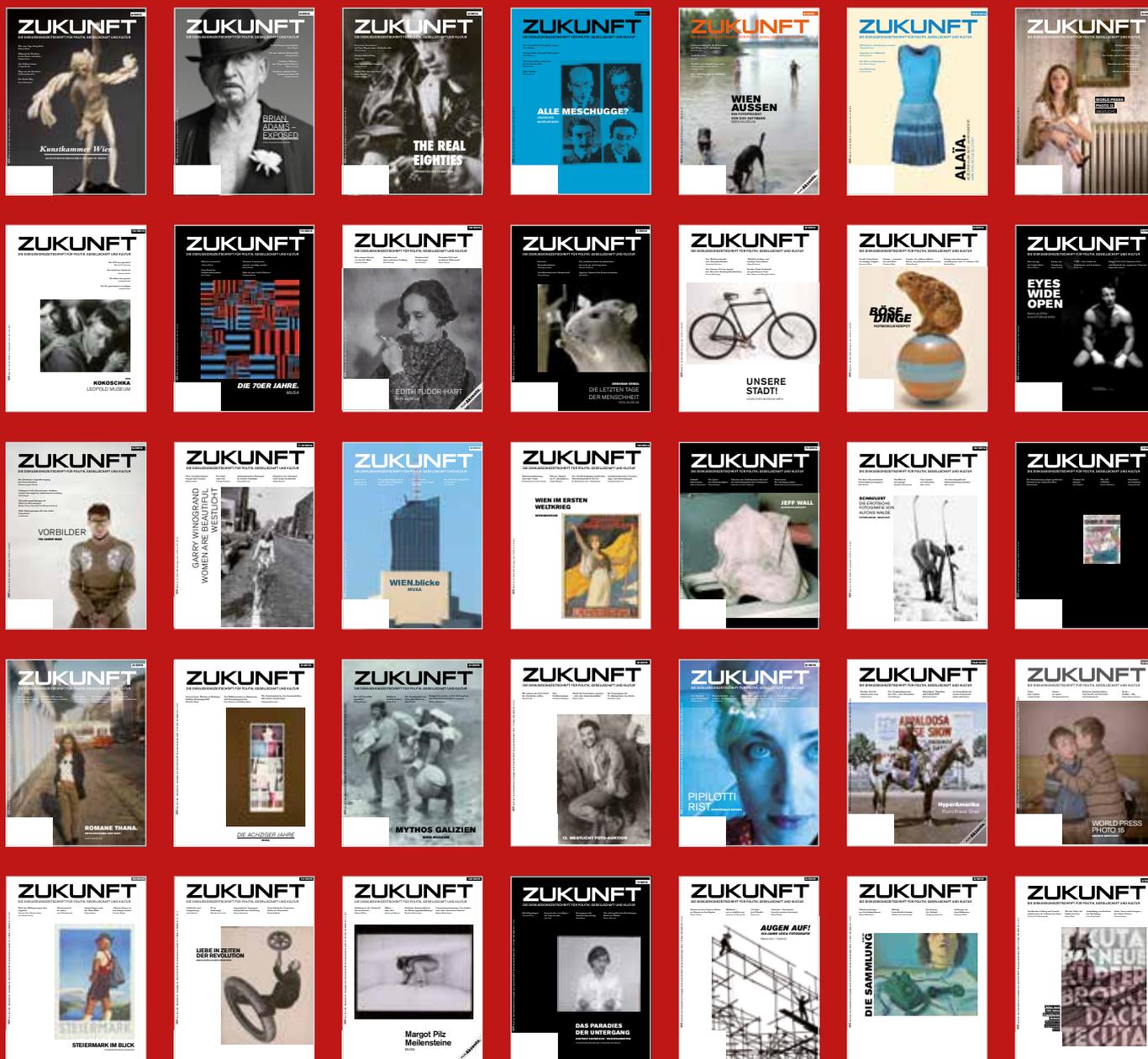
STRASSE: _____

ORT/PLZ: _____

TEL.: _____

E-MAIL: _____ UNTERSCHRIFT: _____

ODER BESTELLUNG PER E-MAIL AN DEN VERLAG: OFFICE@VAVERLAG.AT



ZUKUNFT ABONNEMENT

Kupon ausschneiden
& einsenden an:

VA Verlag GmbH
Kaiser-Ebersdorferstraße 305/3
1110 Wien

Ich bestelle ein **ZUKUNFT**-Schnupperabo (3 Hefte) um 12,- Euro
 ein **ZUKUNFT**-Jahresabo (11 Hefte) um 49,- Euro

Name: _____

Straße: _____

Ort/PLZ: _____

Tel.: _____

E-Mail: _____

Unterschrift: _____