

SEIT
1946

12/2021

ZUKUNFT

DIE DISKUSSIONSZEITSCHRIFT FÜR POLITIK, GESELLSCHAFT UND KULTUR

BILDPOLITIK

On the Road

Marie-Theres Stampf

„Wir müssen mit dem Herzen schauen ...“

Interview mit Pamela Rendi-Wagner

„Ich verliere bei jedem Film ein paar Tropfen Herzblut“

Interview mit Veit Heiduschka

Kohlweißling

Linda Achberger

EDITORIAL

Bildpolitik

BIANCA BURGER, THOMAS BALLHAUSEN UND ALESSANDRO BARBERI

Dass Bilder und Filme auf verschiedenen Ebenen mit Fragen nach der Politik und dem Politischen in Verbindung stehen, beschäftigte uns schon in der Ausgabe 11/2021 zu *Film und Politik*. Wie angekündigt setzen wir mit der Ausgabe 12/2021 nach und fokussieren diesmal mit den letzten Schwerpunktbeiträgen dieses Jahres auf die Formen der *Bildpolitik*, um dem sog. *iconic turn* breiten Raum zu geben. In diesem Kontext beginnt der Bogen mit einer Analyse der Bildstrategien von Literaturverfilmungen und reicht über ein Interview zu den Produktionsbedingungen des (österreichischen) Films bis hin zur Rolle von Science-Fiction-Filmen im digitalen Zeitalter von YouTube und Co. Insgesamt geht es auch um historische und filmische Zeitperspektiven, finanzielle Aspekte des Filmbetriebs sowie um eine allgemeine Reflexion auf das Genre und die Grenzen der Science-Fiction.

So steht mit der Analyse von **Marie-Theres Stampf** die Literaturverfilmung des Romans *The Road* von Cormac McCarthy aus dem Jahr 2006 am Beginn unserer Schwerpunktausgabe. Die Autorin legt angesichts der Verfilmung von John Hillcoat (2009) den Schwerpunkt auf die dort gezeichneten dystopischen sowie (post-)apokalyptischen Szenarien und analysiert, wie sie im Rahmen der kinospezifischen Bildpolitik dargestellt werden. Dabei reiht sich *The Road* einerseits in eine Reihe von Endzeiterzählungen ein, geht aber andererseits in vielerlei Hinsicht wortwörtlich eigene Wege – hier verweist Stampf auf die Verbindung zwischen Irreversibilität und Unerklärlichkeit der gezeigten Zerstörung. Auch der Faktor Zeit – etwa im Sinne einer zyklischen Verknüpfung von Anfang und Ende – erfährt in *The Road* eine Aufwertung, bei-

spielsweise hinsichtlich des Aussetzens von Geschichtszeit innerhalb der (Post-)Apokalypse oder der Valenz von Zeit für die Vorstellung von Fortschritt und (Weiter-)Entwicklung. Insgesamt bricht *The Road*, so wie diese Analyse, mit dem Fortschrittsglauben und führt uns in eine vergangene Zukunft der Gegenwart.

Angesichts unseres Schwerpunktthemas *Bildpolitik* freut es uns besonders, dass wir ein Interview mit **Veit Heiduschka** präsentieren können, dem Doyen der österreichischen Filmproduktion und Chef der *Wega Film*. Im Austausch mit unserer Redakteurin **Hemma Prainsack** und dem Chefredakteur **Alessandro Barberi** reflektiert Heiduschka seinen bisherigen Werdegang und soziale Kontexte der Kunstform Film im Rahmen der österreichischen Zeitgeschichte. In diesem Zusammenhang geht es auch um die gegenwärtigen Möglichkeiten des österreichischen Films im internationalen Feld, die Anlass für Denk-Anstöße dafür bieten, zu verstehen, wie Filmproduktion und Filmförderung in Österreich funktionieren und vor allem verbessert werden könnten. Das Gespräch gibt einen breiten Einblick in die Mechanismen und Produktionsbedingungen des Filmbetriebs, der in Österreich auch mit politischen Funktionsträger*innen der Sozialdemokratie verbunden war und ist. Im Rahmen des Interviews werden die Rolle von Auszeichnungen genauso diskutiert wie die Zukunft der gesamten Filmbranche.

Die Zukunft ist auch für den Beitrag von **Dominik Irtenkauf** von wesentlicher Bedeutung, widmet er sich doch in seinem Essay den Angeboten der Plattform *DUST*, die für In-

dependent-Filmmacher*innen und Drehbuchschreiber*innen eine Möglichkeit zur Veröffentlichung ihrer Werke bietet und gleichzeitig für Forscher*innen ebenso interessant ist. Sie bietet einen Ideenpool an, der verschiedene Themen der Zukunft anspricht. Daher untersucht Irtenkauf *DUST* auf ihre erzählerischen und (bild-)politischen Potenziale – und entfaltet dabei wie nebenbei eine neue theoretisch-reflexive Perspektive auf das Genre der Science-Fiction, die aufgrund ihrer Vorliebe für seriöse Spekulation ein großes Spielfeld für die Entwicklung von Zukunft bietet. Mit „seriöser Spekulation“ meint der Autor, die Freiheit zwar argumentativ überzeugend entwerfen zu können, aber letztlich Dinge anzudenken, die noch in weiter Ferne liegen. Irtenkaufs Resümee, wonach die Halluzinatorik des Science-Fiction-Films einen wichtigen Beitrag zur Bildpolitik leisten könnte, kann nach Lektüre seines Essays sicherlich zugestimmt werden.

Bereits in der vorangegangenen Ausgabe widmete sich **Erkan Osmanovic** dem Thema Arbeit und Arbeitslosigkeit. Deshalb schließt er nun den Bogen unseres Doppelschwerpunkts und fragt auch in der letzten Ausgabe des Jahres 2021: Warum ist Arbeiten gut? Ist es das überhaupt? Und warum haben sich die Menschen in der Antike weniger Sorgen um Arbeitsplätze gemacht als wir? Der Autor präzisiert seine Ausführungen zu diesem Themenkomplex und legt diesmal den Schwerpunkt auf die historisch unterschiedlichen Formen der Arbeitsauffassung. Macht uns ein Dienstvertrag eigentlich zu einem besseren Menschen? Osmanovic kommt in diesem Zusammenhang auch auf die aktuellen Problemlagen von Arbeitslosen zu sprechen, die nicht als Menschen, sondern nur mehr als Nummern wahrgenommen werden und zeichnet nach, warum niedrige Löhne auch die Arbeitsmotivation senken. Vor dem Hintergrund der antiken Arbeitsauffassung rekapituliert der Autor insgesamt die historische Entwicklung unserer Einstellung der Arbeit gegenüber und hält ein Plädoyer für das bedingungslose Grundeinkommen (BGE).

Linda Achberger lässt dann in ihrer feinfühligem Erzählung *Kohlweißling* den/die Ich-Erzähler*in sich an ein Zusammentreffen mit der Großmutter erinnern, wie es wahrscheinlich viele von uns ebenfalls erlebt haben. Dabei stellen sich Fragen über Fragen an die ältere Generation, die darauf meist nicht direkt antwortet, sondern mit Schilderungen verschiedenster Gegebenheiten reagiert. Zwischen die Schilderungen des/der Ich-Erzähler*in mischen sich detaillierte Er-

innerungen der Großmutter – z. B. an ihre Lieblingspeise. Achberger verwendet durchwegs sprachliche Bilder, die einen in den Bann ihrer Geschichte ziehen und das Lieblingsessen der Großmutter fast schon riechbar machen – und nicht zuletzt dem Medium Fotografie eine besondere Rolle zuweisen.

Auch freut es uns ganz besonders zum Ende hin ein Interview mit **Pamela Rendi-Wagner** präsentieren zu können, das die *ZUKUNFT*-Redakteur*innen **Hemma Prainsack** und **Thomas Ballhausen** mit ihr geführt haben. Im Rahmen des Gesprächs werden „Message Control“ und das „System Kurz“ ebenso diskutiert, wie die Aufgaben und Zukunft der Sozialpolitik. Rendi-Wagner plädiert unter anderem für Steuer-senkungen, eine Pflegeoffensive und den Ausbau der Ganztags-Kinderbetreuung. Zentral sind für sie die Fragen, wie die Politikverdrossenheit der Bevölkerung bekämpft werden kann, welche Parallelen es zwischen dem Beruf als Ärztin und Politikerin gibt und welche Rolle der Bildung in der Etablierung eines politischen Bewusstseins zukommt.

Am Ende unserer Ausgabe erinnert dann **Alfred „Ali“ Kohlbacher** an einen Genossen, der uns nach wie vor fehlt. Denn als der demokratische Sozialist Hugo Pepper am 1. September 2011 verstorben ist, verloren die jungen und alten sozialistischen Freiheitskämpfer*innen, die SPÖ und der ÖGB einen bedeutenden Widerstandskämpfer gegen den Austrofaschismus, das terroristische Naziregime und dessen verbrecherischen Krieg. Deshalb freut es die Redaktion der *ZUKUNFT*, dass unser Heft mit diesen Erinnerungen an einen großen und wichtigen Weggefährten der österreichischen Sozialdemokratie das (schwierige) Jahr 2021 abschließen kann.

Ganz besonders möchten wir aber noch auf die Bildstrecke der vorliegenden Ausgabe hinweisen, die sich aus den Arbeiten der diesjährigen Schwerpunktausstellung der **G.A.S-Station Berlin** zusammensetzt: Rund um das Thema *Die Kunst ist Tötung* wurden Künstler*innen zur Auseinandersetzung mit dieser provokanten These eingeladen – eben um die Vitalität der Künste unter Beweis zu stellen. 2021 wurde dieser thematische Schwerpunkt von **Thomas Ballhausen**, dem stellvertretenden Chefredakteur der *ZUKUNFT*, mitgestaltet und auch um ein Sonderformat ergänzt: Gemeinsam mit der renommierten Autorin **Elisa Asenbaum** hat er den Programmteil *TANDEM – Literatur und Bildende Kunst in Dialog* entwickelt und gestaltet. Bildnerische Arbeiten aus allen Tei-

Inhalt

len des gesamten Schwerpunkts sind in die Auswahl eingegangen, die sich alle auch unter bildpolitischen Perspektiven produktiv lesen lassen.

Eine solch produktive und anregende Lektüre hoffen wir mit dem aktuellen Heft ganz generell wieder anbieten zu können und verbleiben wie immer mit herzlichen und freundschaftlichen Feiertags- und Neujahrgrüßen

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/>



Die Schirmfrau, 2021, Mixed Media Rauminstallation

Objekt/Konzeption: Elisa Asenbaum, Metall, Holz, Schnüre, Glasperlen, Tuch, 120 cm Ø x 225 cm, Notenständer, Textblätter, Text: Wir buhlen um die Gunst der Schirmfrau © Thomas Ballhausen & Elisa Asenbaum. Audio: Loop 13:55 min, Stimme: Elisa Asenbaum, Tonbearbeitung: Thomas M. Stuck. Foto: G.A.S-station

- 6 **„The clocks stopped at 1:17.“
Stillstand und Verfall in *The Road***
VON MARIE-THERES STAMPF

- 14 **„Ich verliere bei jedem Film ein paar
Tropfen Herzblut“
Interview mit Veit Heiduschka**
GEFÜHRT VON HEMMA PRAINSACK UND ALESSANDRO BARBERI

- 24 **Staub aufwirbeln! oder ...
Die traumwandlerische Politik aktueller Science-
Fiction-Kurzfilme**
VON DOMINIK IRTENKAUF

- 30 **Ohne Fleiß, kein Preis – und kein Brot?
Was Arbeit zu Arbeit macht**
VON ERKAN OSMANOVIC

- 34 **Kohlweißling**
VON LINDA ACHBERGER

- 38 **„Wir müssen mit dem Herzen schauen ...“
Interview mit Pamela Rendi-Wagner**
GEFÜHRT VON HEMMA PRAINSACK UND THOMAS BALLHAUSEN

- 44 **„Denken und Handeln auf eigene Gefahr“
Erinnern an Genossen Professor Hugo Pepper**
VON ALFRED „ALI“ KOHLBACHER



IMPRESSUM Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe der Zeitschrift »Zukunft«, 1110 Wien, Kaiser-Ebersdorfer-Straße 305/3 **Verlag und Anzeigenannahme:** VA Verlag GmbH, 1110 Wien, Kaiser-Ebersdorfer-Straße 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: Elisa Asenbaum/Thomas Ballhausen (2021) Die Schirmfrau – Namentlich gekennzeichnete Beiträge sind urheberrechtlich geschützt und stellen nicht immer die Meinung von Redaktion, Herausgeber*innen und Verlag dar.

„The clocks stopped at 1:17.“ Stillstand und Verfall in *The Road*

Insbesondere im wirkmächtigen Medium Film zeigt sich eine aktuelle Tendenz zu dystopischen und (post-)apokalyptischen Szenarien, die auch mit der Darstellung bzw. Ausgestaltung entsprechender Bildwelten einhergehen: **MARIE-THERES STAMPF**, die ab dem kommenden Jahr als Junior Editor die Redaktion der ZUKUNFT unterstützen wird, hat die Literaturverfilmung *The Road* einer entsprechenden, kontextualisierenden Lektüre unterzogen.

I. ZERFALL UND UNORDNUNG

Ein namenloser Vater zieht mit seinem namenlosen Sohn in einem post-apokalyptischen Nordamerika Richtung Süden. Es ist eine leblose Welt, über die die letzten wenigen Menschen wandeln. Flora und Fauna existieren nur mehr als Erinnerung und nicht einmal die Himmelskörper dringen durch die dicke Asche der Zerstörung, es herrscht graues Zwielicht – Tag und Nacht nur durch ihre Abstufungen an Grau unterscheidbar. In gewissermaßen verkehrter Reihenfolge des Schöpfungsmythos (vgl. Edwards 2008: 59) ist der Mensch der letzte, der auf dieser in ein prähistorisches Zeitalter zurückgefallenen Erde übriggeblieben ist. Wärme und Nahrung bilden die zentralen Bedürfnisse derer, die überleben wollen. Doch die Konserven sind rar, und der Mensch wird des Menschen größter Feind.



Filmposter: John Hillcoat (2009)
© Senator Home Entertainment

Dies ist das Setting von Cormac McCarthys mehrfach ausgezeichnetem Roman *The Road* (erschienen 2006) und seiner behutsamen Filmadaption von John Hillcoat aus dem Jahre 2009, das das Publikum mit einem *ruined-world*-Szenario konfrontiert, das wohl als eines der konsequentesten dystopischen unserer Zeit bezeichnet werden kann.

Während andere *post-catastrophe novels* des 21. Jahrhunderts eine ebenso technologiearme Welt abbilden, ist deren Ursa-

che in der Regel die Folge entfesselter Technologie (vgl. Harbach 2008), wie bspw. in Margaret Atwoods *MaddAddam*-Trilogie. Die irreversible Zerstörung in *The Road* wirkt besonders beunruhigend durch die Abwesenheit einer Erklärung – selten liefern Dystopien so wenige Anhaltspunkte. Aus dem Off schildert die Stimme des Vaters in Hillcoats Verfilmung von *The Road* die Krise in wenigen Worten: „The clocks stopped at 1:17. There was a long shear of bright light and a series of low concussions“ (Hillcoat 2009: 00:03:16–00:03:26). Häufig mit *The Road* verglichene, post-apokalyptische Romane wie *On the Beach* von Neville Shute oder *A Canticle for Leibowitz* (Walter M. Miller, Jr.) behandeln die Folgen einer Atomkatastrophe; auch die Rezipient*innen von *The Road* legen diese knappe Beschreibung überwiegend als solche aus. Bewusst wird jedoch die Ursache im Dunkeln belassen – selbst der Autor äußerte in einem Interview, er habe keine Meinung dazu (Jurgensen 2009). Ein Vulkanausbruch oder Meteoriteneinschlag wäre ebenso plausibel – und wirft damit schon zu Beginn die Frage nach der Macht der Menschheit über ihr eigenes Schicksal auf.

Neben dem ungebrochenen Glauben des Vaters findet sich auch im Rätsel um die Ursache der Katastrophe ein Verweis auf das Metaphysische. Die Endzeiterzählungen des 21. Jahrhunderts stehen gewissermaßen in der Tradition jahrtausendealter Eschatologie, trotz ihrer Verschiebung vom Glauben an Gott zum Glauben an die Menschheit (Tate 2014: 17). *The Road* unterscheidet sich an diesem Punkt von rezenten Dystopien und beschreibt nicht nur die Regression in eine

prä-technologisierte Welt, sondern auch in eine post-anthropozentrische. Darauf verweist – neben der unerklärten Ursache der Katastrophe – auch ein Gespräch zwischen dem Vater und dem alten Ely, eine der seltenen friedlichen Begegnungen in *The Road*:

[Vater:] „How would you know that, that you were the last man alive?“

[Alter Mann:] „Well, I don't guess you'd know it. You'd just be it.“

[Vater:] „Maybe God would know.“ (Hillcoat 2009: 01:10:22–01:10:38)

Der Vater setzt eine übergeordnete metaphysische Instanz voraus, um dem Geschehen in dieser Endzeitwelt Sinn zu verleihen. Die Erzählung hält zudem keine menschengemachte, ‚säkulare‘ Errettungsmöglichkeit bereit. Science-Fiction-Elemente, die häufig als Vehikel für utopische, aber auch als negativer Ausgangspunkt dystopischer Vorstellungen dienen, fehlen: Ein Raumschiff, das die „good guys“ zu einem neuen Planeten bringt, ein Wissenschaftler-Team, das die Erde wieder bewohnbar macht. Jegliche Hoffnung stützt der Vater auf den Gottesbeweis in Form des Sohnes: „All I know is the child is my warrant. And if he is not the word of God, then God never spoke“ (Hillcoat 2009: 00:05:44–00:05:53). Deutlich verweist das Zitat auf die Verkehrung des Schöpfungsmythos, der Sohn als „letztes“ Wort Gottes lässt die sprechend erschaffene Welt noch als Gottes Werk erkennbar sein. Im Roman nimmt der Vater auf die Rückwärtsbewegung der Schöpfung Bezug:

„Perhaps in the world's destruction it would be possible at last to see how it was made. Oceans, mountains. The ponderous counterspectacle of things ceasing to be. The sweeping waste, hydroptic and coldly secular. The silence.“ (McCarthy 2006: 274)

Die Welt zerfällt in ihre profanen Ursprünge („coldly secular“) vor dem Eingreifen Gottes. Die Ordnung löst sich auf. Tag und Nacht vermischen sich wieder in eintönigem Grau, das Leben verschwindet. Als von der Sonne beinahe abgesondertes System bewegt sich der Planet auf einen Zustand der Unordnung zu, für den der aus der Naturwissenschaft entlehnte Begriff der Entropie benutzt werden kann. Im philosophischen Kontext beschreibt er das Andere zur Ordnung und – analog dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik – die unaufhaltsame Bewegung zur Unordnung hin. Dieser

„Abwärtstrend“, der auch auf gesellschaftliche Kontexte umgelegt wurde und auf das Universum bezogen zur Theorie des „Wärmetods“ führte (vgl. Feustel 2014), wird in *The Road* mit einer von der Sonne abgekapselten Erde ebenso aufgegriffen. Sie kühlt kontinuierlich ab: „It is cold and growing colder as the world slowly dies“ (Hillcoat 2009: 00:03:53–00:03:58). In der Theologie wird bisweilen das Entstehen komplexer Ordnungen entgegen dem Prinzip der Entropie als Gottesbeweis angeführt – eine Argumentationslinie, die die Gottverlassenheit in *The Road* zu bekräftigen scheint. Die Abkühlung führt zu einer Zunahme der Unordnung, nicht nur auf materieller Ebene.

II. VERFALL AUF ALLEN EBENEN

Mit dem Verfall der Ordnung scheint auch die Zeit der Menschheit – synchron zu den Uhren – stehen geblieben zu sein: „Ever is a long time. But the boy knew what he knew. That ever is no time at all“ (McCarthy 2006: 28). Für den Menschen gibt es keine Hoffnung auf Vorwärtsbewegung mehr, wodurch sich das Konzept der Zukunft auflöst – vom Fortschritt in den Stillstand. Dadurch offenbart sich ein zynischer Kommentar zum Fortschrittsglauben heutiger Industriegesellschaften, dieses Erbe der Aufklärung, der „verborgene Plan der Natur“ (Kant) erweist sich als gescheitert. Auf der Metaebene der Erzählung geraten auch Narrative in Stillstand. Die klassischen Funktionen des dystopischen Narrativs werden nicht erfüllt, die Post-Apokalypse steckt in der Apokalypse fest und die Straße führt nirgendwohin.

Der Stillstand zum einen und der daraus resultierende Verfall werden nicht nur auf materiell-inhaltlicher Ebene wirksam, sondern auch auf der sprachlichen und narrativen. Auf der sprachlichen Ebene ist die Dekonstruktion in den kargen Dialogen zwischen Vater und Sohn, den knappen Sätzen des Vaters sichtbar. Im Roman fällt die Abwesenheit von Interpunktion ins Auge. Wörter verlieren in der sich leerenden Welt ihre Referenzen, Signifikanten ihre Signifikate. Platons Ideenlehre wird auf den Prüfstand gestellt durch die implizite Frage, ob mit den Gegenständen die Ideen verloren gingen:

„He tried to think of something to say but he could not. [...] The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. [...] The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality.“ (McCarthy 2006: 89)

An einer anderen Stelle heißt es: „The last instance of a thing takes its class with it“ (ebd.: 28).

Als besonders herausfordernd erweist sich dabei die ontologische Frage nach dem Guten, das bei Platon grundsätzlich der Ordnung (die gerade in *The Road* in Auflösung begriffen ist) zugrunde liegt. Auch der Vater ordnet so die Welt für den Sohn: Er bildet ein sinnstiftendes Narrativ für ihn, indem er sie als „good guys“ mit einer Mission („Carrying the Fire“) bezeichnet; so wird eine Sicht der Welt als gut und bedeutsam aufrechterhalten, trotz der Abwesenheit von beidem (vgl. Rambo 2008: 105). Die Fragilität der Konzeption des „Guten“ scheint auch dem Vater bewusst zu sein:

„There were times when he sat watching the boy sleep that he would begin to sob uncontrollably but it wasn't about death. He wasn't sure what it was about but he thought it was about beauty or goodness. Things that he'd no longer any way to think about at all.“ (McCarthy 2006: 129f)

Dieses Narrativ des Vaters spiegelt das Grundsche-ma des „American Redemption Narrative“, durch das US-Amerikaner*innen häufig in der Wiedergabe von Schicksalsschlägen diesen durch eine gute Wendung am Ende Sinn verleihen (vgl. Rambo 2008: 104f.). Auch *The Road* ist nicht frei von guten Wendungen: Der Fund der unangetasteten Vorratskammer lässt den Sohn ein spontanes Gebet sprechen: „Thank you for food and cheetos and all this stuff. Amen“ (Hillcoat 2009: 00:54:49–00:55:02). „Good guys“ finden „good stuff“. Das versöhnliche Ende von *The Road* scheint das Wertesystem des Vaters zu bestätigen. Im Roman äußert dieser, bezogen auf einen fremden Jungen, um dessen Schicksal sich der Sohn sorgt: „Goodness will find the little boy. It always has. It will again“ (McCarthy 2006: 281).

Auch der Sohn findet das Gute und ein fast schon utopisches Ende, gemessen an der brutalen Realität des Romans. Im letzten, kryptischen Absatz des Romans jedoch verweist der Autor auf die Unmöglichkeit der Wiedergutmachung beim erinnerten Blick auf Bachsaiblinge im Bergstrom: „On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again“ (McCarthy 2006: 287). Durch diese Widersprüche bleibt die Erlösungsfrage unentschieden, wird durch die temporäre Rettung bzw. Erlösung des Sohns wieder in die Zukunft verschoben. Erlösung,

nicht zuletzt auch für die Zuseher*innen bzw. Leser*innen, liegt dadurch in der Hoffnung auf diese selbst, die „Fähigkeit, anzunehmen, dass das, was man jetzt sieht, nicht alles ist“, die zu einer Verweigerung des Endes und zum Weiterleben führt (vgl. Skrimshire 2011: 10–12). Damit scheint auch dieses Narrativ stillzustehen in einer Art Selbstreferenzialität, bei der eine konkrete Zukunftshoffnung unvorstellbar bleibt. Man verweilt in der Apokalypse.

III. APOCALYPSE NOW

Im Gegensatz zum westlichen Geschichtsverständnis des Fortschrittsdenkens steuert die Apokalypse dem Ende der Geschichte zu. Den Überlebenden in klassisch-deterministischen, vor allem jüdisch-christlichen Apokalypse-Vorstellungen wird nach dem Weltgericht das Heilsversprechen einer besseren Welt geboten. In ihren säkularen Ausformungen präsentieren post-apokalyptische Erzählungen meist alternative Gesellschaftsentwürfe, die sozialkritische Referenzen auf aktuelle Tendenzen unserer Gegenwart beinhalten. Diese Funktion wird häufig der Dystopie an sich attestiert, die in die Zukunft versetzt etwas über ihren historischen Entstehungskontext aussagt. *The Road* jedoch erzählt vom Ende unserer Welt und spricht ihr weder davor noch danach eine Zukunft zu. Das heißt, es kommt zu keiner Art „Klimax des Fortschritts“ einer technologisch weiterentwickelten Welt, von dem aus dann der Verfall imaginiert wird. Die Relikte der alten Welt sind die unserer Gegenwart: Telefone, Tankstellen, Einkaufswagen, Reklametafeln. Dabei sind besonders die Embleme unserer Konsumgesellschaft immer wieder im Fokus, durch die der Übergang vom Hyper-Konsumismus zum ihm entgegengesetzten Anti-Konsumismus symbolisch dargestellt wird (vgl. Kaminsky 2018: 5).

Diese Relikte des ehemaligen Überflusses, der Überproduktion und des ausschweifenden Konsums stehen in starkem Kontrast zum permanenten Mangel der „neuen Welt“. Während die Coca-Cola-Szene häufig als unkritische Bestätigung des Status quo gelesen wird, als Verherrlichung eines Konsumguts und des ihr zugrundeliegenden Kapitalismus (vgl. Mirrlees 2015: 13), plädiert Kaminsky hingegen dafür, dass sich der Sohn in seiner Akzeptanz des Erlebnisses einmalig als „Nicht-Konsument“ erweist, der Vater hingegen selbst ein Relikt der Konsumkultur ist (vgl. Kaminsky 2018: 5). Diese verlorene Kultur des Vaters spiegelt unsere Gegenwart und verzichtet auf antizipierte zukünftige Entwicklungen. Damit ist die Zukunft nicht nur innerhalb der Erzählung abwesend, sondern auch aus der gegenwärtigen Sicht

der Rezipienten*innen, wenn die Apokalypse in *The Road* vom Jetzt ausgeht. Der Stillstand betrifft also sowohl die Zeitebene der Fiktion, als auch die außerfiktionale Wirklichkeit bis zur Katastrophe. Während H. G. Wells sich noch einer Zeitmaschine bediente, um den Protagonisten vom Ende der Welt und – ihm vorangehend – Kannibalismus erzählen zu lassen, verstreichen bei McCarthy lediglich ein paar Jahre. Ob sich nach der Apokalypse noch eine Post-Apokalypse entfalten wird, steht in den Sternen und hängt eng mit der schon aufgeworfenen Frage nach der Möglichkeit der Erlösung zusammen.

IV. ON THE ROAD

Ein zweites, typisch us-amerikanisches Narrativ, das *The Road* aufgreift, ist – worauf auch der Titel schon verweist – das „Road Narrative“. Wie auch das Erlösungsnarrativ wird es in starken Kontrast zur dystopischen Realität des Films gesetzt und beinahe schon parodiert (vgl. Kaminsky 2018: 1). Das us-amerikanische Verständnis von Mobilität ist geprägt vom Versprechen der Freiheit, hinzugehen, wohin man will und zu werden, wer man will (vgl. Brigham 2015: 3). Das Stereotyp dieses Narrativs erzählt die Geschichte der persönlichen Entwicklung einer Person verbunden mit physischer Bewegung. Häufig stellt die Reise, wie in den ikonischen Road-Trip-Stories des 20. Jahrhunderts, auch einen Akt der Rebellion dar (vgl. Laderman 1996: 41). Vom Mythos der Freiheit der Mobilität ist in *The Road* nur mehr ein parodistischer Abklatsch vorhanden – die Bewegung stellt eine der wenigen verbliebenen Handlungsmöglichkeiten der Figuren dar. Vordergründig scheint die Reise entlang der Straße aber zumindest den Zweck persönlicher Entwicklung zu erfüllen: Der Sohn wird vom Vater in den Überlebensmethoden unterwiesen und auf die Zeit vorbereitet, in der er allein zurechtkommen muss.

Die Reise auf der Straße ist aber längst nicht mehr „Akt der Rebellion“ oder Ausdruck der Freiheit, die mehrmalige Bezeichnung der Herumziehenden im Roman als Migranten unterstreicht die Zwanghaftigkeit der Fortbewegung. Dabei erfüllt die Fortbewegung drei Zwecke: Zum einen befinden sich Vater und Sohn auf ständiger Nahrungssuche, des Weiteren besteht die Hoffnung auf milderes Klima im Süden und zu guter Letzt erfüllt die Reise mit dem Ziel einen ähnlichen Zweck wie das „Redemption Narrative“; es verleiht ihrem Fortkommen Sinn. In Umkehrung von Konvention und Rebellion kann auch der väterliche Wertekodex mit seinen (in solch einer Welt überkommenen) ethischen Werten als rebel-

lischer Individualismus gelesen werden.

Am Ende führt die Straße den Sohn zu den „good guys“. Dabei wird der vom Vater als letzter Rat mitgegebene Grundsatz verworfen: „You need to find the good guys. But you can't take any chances“ (Hillcoat 2009: 1:34:42–1:34:47). Die persönliche Entwicklung des Sohns, die die Reise räumlich symbolisiert, wird in den Lektionen des Vaters angedeutet – und verworfen. Am Ende rettet ihn die Tatsache, dass er seine Naivität, entgegen besseren Wissens, nicht abgelegt hat. Die Transformation wird gegen Stillstand ausgetauscht.

V. ENDE(N) ERZÄHLEN

Wie erzählt man das Ende? Michael Chabon schrieb in einer Rezension für *The New York Review of Books*:

„The only true account of the world after a disaster as nearly complete, as searing as the one McCarthy proposes [...] would be a book of blank pages, white as ash. But to annihilate the world in prose one must simultaneously write it into being.“ (Chabon 2007)

Im Ende liegt der Anfang, das gilt nicht nur für die Entstehung eines Endzeitromans, sondern in *The Road* auch für die weitere Entwicklung der Erde, die sich rückwärts in eine Art prähistorisches Zeitalter begibt. Währenddessen steht die Zeit still. Das Anthropozän ist vorüber, der Mensch lebt in einer zeitlosen Zwischenphase: „I think it's October, but I can't be sure. I haven't kept a calendar for years“ (Hillcoat 2009: 00:03:36–00:03:48). Diese Zwischenphase ist von materiellem Verfall gekennzeichnet und steht in Zusammenhang mit dem Fehlen des Fortschreitens der Zeit, eines „Fortschritts“, der unsere Auffassung von Zukunft bestimmt. Implizit wird die fortschrittstheoretische Geschichtsdeutung aufgegriffen und ad absurdum geführt, wenn in den Relikten der Konsumgesellschaft als ihr Resultat auf das Versagen im Angesicht der menschlichen Zerstörungskraft (eine Atombombe?) oder ihrer Ohnmacht gegenüber von Naturgewalten (Meteorit? Vulkanausbruch?) hingewiesen wird.

Die Warnung scheint zu lauten: Jederzeit kann vor der Apokalypse sein. Diese wiederum bewegt sich nicht ins Post-Apokalyptische fort, sondern scheint ebenso im Stillstand begriffen. Nicht ansatzweise werden die Rezipient*innen mit der Organisation einer neuen Gesellschaft oder aufkeimendem Leben erfreut. Ein Aspekt, der parallel dazu gelesen werden kann, ist die ebenfalls religiös konnotierte Frage nach Erlösung. Die Aufnahme des Sohns in die neue Familie bietet

zwar kurzzeitige Erleichterung, doch beantwortet ist die Frage damit nicht, sie wird nur aufgeschoben und erhält weiterhin als undefinierte Hoffnung die letzten aufrecht, die der Straße folgend „das Feuer tragen.“

Quellen

Film

The Road. Regie: John Hillcoat. USA 2009 [Senator Home Entertainment, DVD-Ausgabe 2011].

Literatur

Brigham, Ann (2015): American road narratives. Reimagining mobility in literature and film, Charlottesville: University of Virginia Press.

Chabon, Michael (2007): After the Apocalypse. Review of Cormac McCarthy's The Road, in: New York Review of Books, Februar 2007, online unter: <https://nybooks.com/articles/2007/02/15/after-the-apocalypse/> (letzter Zugriff: 20.11.2021).

Edwards, Tim (2008): The End of the Road. Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's The Road, in: The Cormac McCarthy Journal Vol. 6, [Special Issue], 55–61.

Feustel, Robert (2014): A Measure of Disorder. Entropie als Metapher für das Andere der Ordnung, in: Behemoth. A Journal on Civilisation Volume 7, Issue No. 1, 118–139.

Harbach, Chad (2008): The End, in: n+1 magazine, Issue 6, online unter: <https://www.nplusonemag.com/issue-6/reviews/the-end-the-end-the-end/> (letzter Zugriff: 20.11.2021).

Jurgensen, John (2009): Hollywood's Favorite Cowboy, in: The Wall Street Journal, 20.11.2009, online unter: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704576204574529703577274572> (letzter Zugriff: 20.11.2021).

Kaminsky, Inbar (2018): The Eternal Night of Consumer Consciousness. The Metaphorical Embodiment of Darkness in Cormac McCarthy's The Road, in: European Journal of American Studies Vol. 13, Iss. 2, online unter: DOI:10.4000/ejas.13010, 10.10.2021 (letzter Zugriff: 20.11.2021) [254–271].

Laderman, David (1996): What a trip. The road film and American culture, in: Journal of Film and Video Vol. 48, Iss. 1–2, 41–57.

McCarthy, Cormac (2006): The Road, New York: Vintage International.

Mirrlees, Tanner (2015): Hollywood's Uncritical Dystopias, in: CineAction Vol.1, Issue 95, 4–15.

Skrimshire, Stefan (2011): „There is no God and we are his prophets“: Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy's The Road. In: Routledge Journal for cultural research, Vol.15, Issue 1, 1–14.

Tate, Andrew (2017): Apocalyptic Fiction, London: Bloomsbury Publishing.

MARIE-THERES STAMPF

ist Literaturwissenschaftlerin mit den Forschungsschwerpunkten Literaturgeschichte, Literatur und Nationalismus sowie Phantastik.

Aktuell arbeitet sie über den Motivkomplex der Dystopie in sozio-historischen Kontexten.

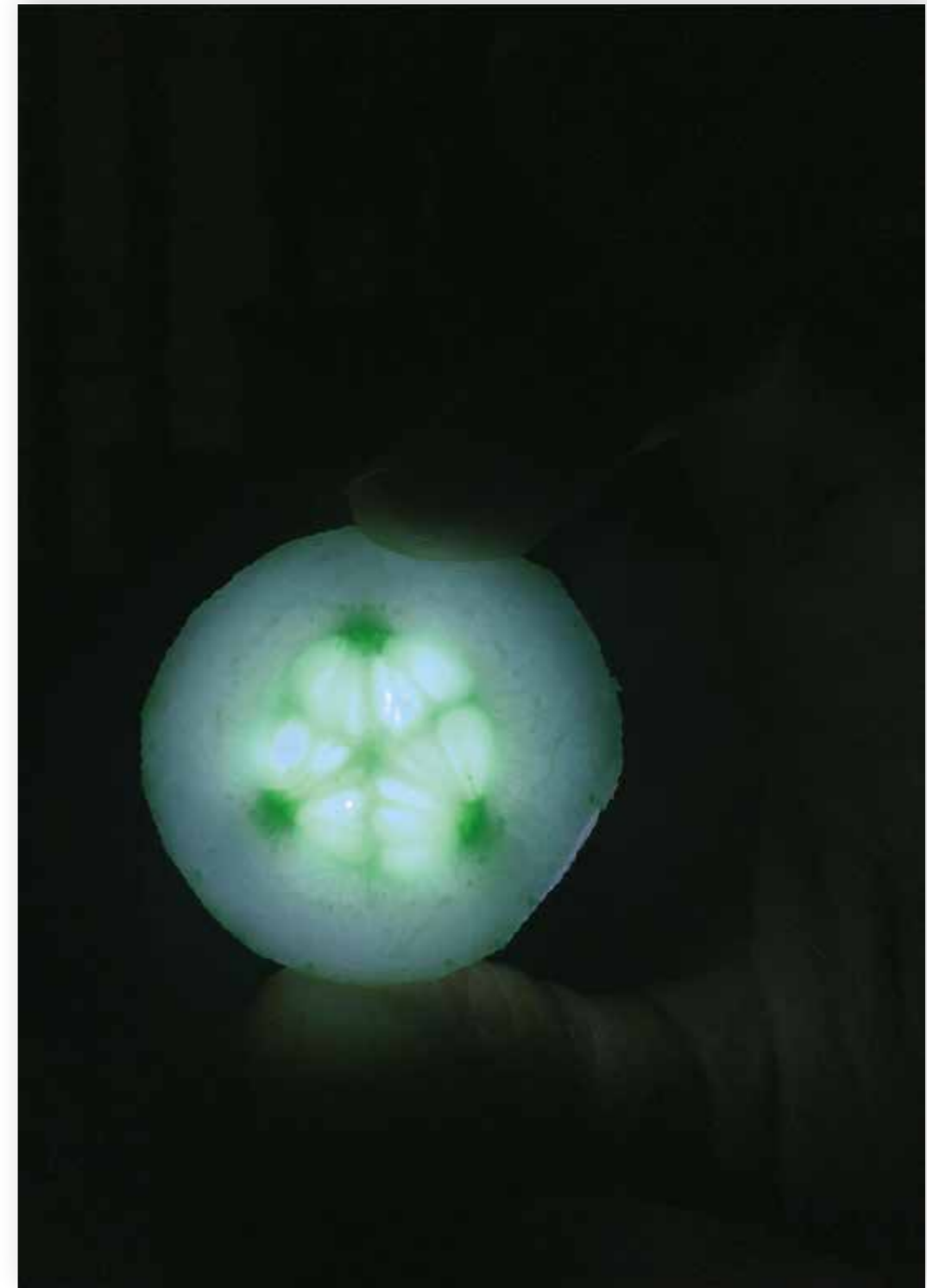


Julius Kirchner & Ekaterina Skladmann, 2021, Der wiederholte Mensch
Fotomontage, 22,8 x 15,8 cm



Stefanie Fridrik, Alexander Peskador, Gregor Schima
Kunst ist TOT.

Ein Gassenröntgen (1)/Kunst ist TOT. Ein Gassenröntgen (2), 2021
Text und Mixed Media Druck auf Karton und Folien mit Spiralbindung, 29,7 x 21 cm
Bild: S. Fridrik, A. Peskador, G. Schima



Elisa Asenbaum
holycumber, 2021
Foto: E. Asenbaum

„Ich verliere bei jedem Film ein paar Tropfen Herzblut“

Interview mit Veit Heiduschka

VEIT HEIDUSCHKA, Doyen der österreichischen Filmproduktion und Chef der *Wega Film*, diskutiert mit **HEMMA PRAINSACK** und **ALESSANDRO BARBERI** soziale Kontexte der Kunstform Film im Rahmen der österreichischen Zeitgeschichte. Dabei geht es auch um die Möglichkeiten des österreichischen Films im internationalen Feld. Ein Interview, das unseren Schwerpunkt *Bildpolitik* auf mehreren Ebenen bereichert.

Hemma Prainsack: Lieber Veit, wir freuen uns außerordentlich, mit Dir für die ZUKUNFT über Deine Arbeit am und für den österreichischen Film zu sprechen. Warum ist Österreich aus Deiner Sicht so ein schwieriges Land für Filmproduktionen?

Veit Heiduschka: Der Film ist in Österreich nie richtig angekommen. Es ging vor allem immer um Musik, Theater und Oper. Es wurden in den 1970er-Jahren kaum österreichische Spielfilme produziert. Die Filme, die Franz Antel zu dieser Zeit produziert hat, waren eigentlich der Tod des österreichischen Films. Antel hat zuletzt unter dem Namen François Legrand Softpornos gedreht. Ich kann mich an ein Gespräch wegen einer Koproduktion in Rom erinnern und man kannte den Herrn Antel aus Österreich gar nicht. Er ist aus diesen „Schmarrnfilmen“ nicht rausgekommen. Und da musste ein Bruch passieren ...

H. P.: Gerade für Autor*innenfilme hast Du hierzulande viel geleistet. Sie mussten erst möglich werden ...

V. H.: Wir mussten zuerst klar machen, dass Filmförderung nötig ist. Der Spiritus Rector war in diesem Zusammenhang Gerhard Schedl, der damals Chef des Verbands *Kamera* war. Außer Albanien gab es in Europa damals nur noch ein Land ohne Filmförderung, nämlich Österreich. Wir haben uns also

zusammengetan, die ersten Besuche bei öffentlichen Ämtern und Politiker*innen gemacht und sind, weil wir nicht wahrgenommen wurden, in die Gewerkschaft eingetreten, um einen Background zu haben. Selbst die Schauspieler*innen waren dabei, auch Filmemacher wie Axel Corti oder Peter Patzak. Dann bereiteten wir uns also auf die Wahl des Vorstandes der *Gewerkschaft Kunst, Medien und Freie Berufe* vor. Normalerweise fand die Wahl mit nur elf oder zwölf Leuten in einem kleinen Zimmer im Gewerkschaftshaus statt.

Plötzlich standen 300 Leute vor der Tür und es dauerte eine Stunde, den großen Saal zu öffnen. Dann haben wir bis auf den Präsidenten alle abgewählt. Und ich war plötzlich im Vorstand der Gewerkschaft. Wir sind dann für unsere Anliegen viel gelaufen und wurden tatsächlich als Gesprächspartner akzeptiert. Es ging aber trotzdem nichts weiter. Eines Tages gingen wir zum Vorsitzenden der Gewerkschaft für Holz- und Bauarbeiter: „Kollege, wir sind die kleine *Gewerkschaft Kunst, Medien und Freie Berufe*, wir brauchen Unterstützung, vor allem Filmförderung zur Arbeitsplatzsicherung.“ Und er sagte: „Okay, wer will reden?“ „Kollege Schedl.“ Der Vorsitzende sagte: „Kollegen, die kleine *Gewerkschaft Kunst, Medien und Freie Berufe* braucht unsere Unterstützung. Darf der Kollege Schedl reden?“ Ein paar hundert Fäuste gingen hoch. „Liebe Kollegen, wir sind die kleine *Gewerkschaft Kunst, Medien und Freie Berufe* ...“ Wie einen Psalm haben wir das

immer vorgebracht. Und der Vorsitzende wieder: „Kollegen, sind wir dafür?“ Und die Fäuste gingen hoch. Wir sind daraufhin ins Taxi gestiegen und zum Parlament gefahren, wo uns jemand von der SPÖ entgegenkam: „Habt ihr gehört, die Holz- und Bauarbeiter sind auch dafür!“ Und dann wurde endlich das Filmförderungsgesetz beschlossen.

Damit stand aber auch die Frage im Raum: Was ist eigentlich der österreichische Film? Wir hatten keine Vorbilder: Es gab keinen Hans Moser und keine Hörbiger mehr, weshalb sich das erst entwickeln musste. Aber für uns gab es ein Credo: Es darf keine Kulturzensur geben. Alles ist zu akzeptieren, der kleine schmutzige Film genauso wie der staatstragende Film, die Komödie genauso wie die Tragödie. Ausgenommen waren nur Gewaltverherrlichung und Pornografie.

Der österreichische Film hat dann den internationalen Ruf bekommen, sehr viel „Seelenforschung“ zu betreiben. Wir hatten also langsam einen internationalen Touch. Aber der erste erfolgreiche Film war *Müllers Büro* (1986) von Niki List, der in der DDR auch über 2 Millionen Zuschauer*innen hatte. Ich habe im vergangenen Jahr in Berlin einen Journalisten getroffen, der meinte: „Ja, das war unser Film! Damals in der grauen DDR kam so etwas Freches, Buntes, Unverschämtes daher ...“.



Marlene Ropac, Veit Heiduschka und Murathan Muslu bei der Verleihung des österreichischen Filmpreises 2015 © Wikimedia Commons

H. P.: Das ist ein schönes Zeugnis für den österreichischen Film, dass er sehr modern und zukunftsgerichtet sein kann und auch dazu beiträgt, die österreichische Seele zu beschreiben. Setzen wir noch einmal nach: Weshalb ist es in Österreich nach wie vor schwer, Filmförderung zu bekommen?

V. H.: Es wird zu viel gefördert! Das heißt, kulturell und wirtschaftlich können wir nicht 35, 40 Filme im Jahr machen. Da müsste man stärker aussieben und Bücher nur fördern, wenn sie ausgereift sind. Dazu brauchst Du aber echte Spezialist*innen, die das beurteilen können. Leider sitzen in den österreichischen Jurys inzwischen aber immer mehr Menschen, die Österreich nicht kennen. Ein Deutscher weiß aber meiner Meinung nach nicht, was der Wiener Schmäh ist. Ich kann das beurteilen, ich komme aus Deutschland. Ich würde nie in Finnland oder in Portugal in die Jury gehen, wo ich die Kultur nicht kenne. Ich würde danebengreifen! Ich bin viel auf Festivals herumgekommen und werde immer wieder gefragt: „Was sollen wir denn für Filme machen?“ Und ich sage stets: „Bitte solche, die Eure Kultur betreffen!“ In Estland, in Tallinn, haben sie mich kurz nach der Wende gefragt, was sie für Filme machen sollen: „Bitte keine amerikanischen Filme. Nehmt Themen aus Eurer Kultur, weil alles andere nicht interessant ist.“ Gleichzeitig muss ich, wenn ich international erfolgreich sein will, auch ein internationales Thema bearbeiten. Es gibt also „nationale“ und „internationale“ Themen. In Frankreich gelingt das sehr gut. Die haben ein bisschen mehr Geld für internationale Koproduktionen als wir, die haben ein besseres System, da funktioniert das Kino auch noch besser als bei uns.

H. P.: Es spielt auch mit, dass die französischen Zuseher*innen gewohnt sind, Eigenproduktionen zu sehen. Wenn aber zu wenig gezeigt wird, werden sie sich auch daran gewöhnen und es weniger einfordern. Ich denke, dass das Publikum eine essenzielle Rolle spielt ...

V. H.: Ja, Frankreich hat eine starke filmische Vergangenheit. In den 1950er-Jahren war der französische Film Weltfilm, selbst die Amerikaner*innen haben abgekupfert. Das gab es bei uns nicht. Wir haben das Pech gehabt, dass wir vor und nach 1938 immer einen deutschen Einfluss hatten. Denn schon vor 1938 hat Deutschland bestimmt, welche Schauspieler*innen hier in Österreich in Filmen spielen durften. Vor dem Anschluss! Das heißt, sie haben jüdische Schauspieler*innen nicht zugelassen. Der Trick war einfach, weil Deutschland der große Markt war. Es hieß: „Wenn Du bei uns auf den Markt willst, dann musst Du uns die Bücher zeigen ... welche Schauspieler, welche Sachen, welche Themen“.

Nach 1945 durften dann unter den Alliierten in Österreich nicht mehr als 10 Filme pro Jahr produziert werden. Sie woll-

ten ihre eigenen Filme hier am Markt haben und Geld kasieren. Es sind damals auch viele russische Filme gezeigt worden, zum Teil auch sehr gute. Der österreichische Film hat es in gewisser Weise schwer gehabt. Und man hat auch nicht den Mut gehabt, radikale Filme zu machen. Dann gab es den Erfolg mit den Heimatfilmen. Interessanterweise sind sie dramaturgisch oft sehr gut gemacht. Unsere Nobelpreisträgerin, Elfriede Jelinek, hat mir einmal gesagt: „Ich schau mir diese Heimatfilme an, weil sie dramaturgisch gut gebaut sind!“.

H. P.: Du meinstest in einem Interview mit RAY, dass ein Drehbuchautor Grundkenntnisse der Philosophie mitbringen sollte.

V. H.: Philosophie ist vielleicht zu hoch gegriffen, aber es geht um Lebenserfahrung. Denn es ist gut, wenn der Autor Gesellschaftsprobleme anders sieht, als sie in den Zeitungen dargestellt werden. Bei mir war einmal ein Amerikaner, der gesagt hat: „Wissen Sie, Herr Dr. Heiduschka, an der Filmschule in Los Angeles werden am Schneidetisch die Filme von Haneke seziiert, um zu sehen, wie er schneidet.“ Interessant, nicht? Wir haben den österreichischen Film international schon populär gemacht. Ich hatte das Glück, in den 1980er-Jahren viel in Hollywood zu sein und kannte da einen großen amerikanischen Produzenten, der Blake-Edwards-Filme finanziert hat, die *Rosaroten Panther*-Streifen, und er hat mir damals gesagt: „Weißt Du, wenn Du Actionfilme machst, kündige ich Dir die Freundschaft. Das könnt ihr nicht, weil ihr weder die Leute noch das Geld dazu habt! Die sogenannten psychologisierenden Filme könnt ihr Europäer*innen besser als wir. Das ist dein Feld. Da setz dich drauf!“

Alessandro Barberi: Du hast ganz in diesem Sinne mit der *Wega Film* sehr viele Filme mit Michael Haneke gemacht. Was macht denn Haneke zum Teil der österreichischen Filmgeschichte und wie kam es zur Zusammenarbeit?

V. H.: Mich rief eines Tages der Chef der Filmförderung an und sagte: „Herr Heiduschka, wir haben hier ein Drehbuch, ich glaube, das würde Ihnen gefallen. Alle anderen österreichischen Produzent*innen haben abgelehnt.“ Ich habe das Drehbuch an einem Abend in einem Zug gelesen und kurz nach Mitternacht war mir klar, das ist toll, das ist finanzierbar, das mache ich. Es ging um Hanekes *Der siebente Kontinent* (1989). Eine kleine, starke Geschichte. Ich musste dafür kämpfen, weil der ORF nicht gleich fördern wollte und weil darüber hinaus viel Eigenkapital erforderlich war. Ich habe die

ersten Filme mit Haneke gemacht habe, ohne einen Cent dabei zu verdienen.

H. P.: Wie schafft man das dann?

V. H.: Die *Wega Film* hat damals viel Werbung produziert und die Gewinne der Werbung verwendet, um Haneke aufzubauen. Namen werden nicht geboren, sie werden gemacht. Haneke war relativ unbekannt und wir hatten das Glück, dass der erste Film bei der *Quinzaine des Réalisateurs* in Cannes war. Bei der Pressekonferenz waren außer den österreichischen Journalisten und dem ORF niemand zugegen. Dem Leiter Pierre-Henri Deleau hat der Film gefallen, er hat Haneke gemocht und ihn dann mitgenommen. Michael Haneke ist ein Jahr lang mit dem Film um die Welt gereist. Tokio, Thessaloniki, Toronto etc. Das waren seine Zeit und mein Geld. Ein Jahr später haben wir den nächsten Film in Cannes gehabt. Wir kamen zur Pressekonferenz und der Raum war nicht groß genug, um die internationale Presse aufzunehmen, weil Haneke schon so bekannt war.

H. P.: Du hast auch viel für die Nachwuchsförderung gemacht. Film kann etwas, was die Zeitung nicht kann: Vielleicht ist das auch eine ganz wichtige Aufgabe, die Film leisten muss, nämlich durch das Filmische auf Dinge aufmerksam zu machen, die sonst nicht gesehen werden ...

V. H.: Absolut. Wir haben damals schon Anfang der 1980er-Jahre gesagt, okay, es gibt den kleinen Film, den Experimentalfilm. Daneben muss es eine Spielwiese geben, wo Leute sich entwickeln können, aber nicht im Kino laufen müssen. Jetzt will man eine neue Förderungsschiene für Nachwuchsfilm. Wir haben das, wir müssten es nur ausbauen, es geht eigentlich nur um Geld. Und hier werfen wir auch dem ORF vor, dass er lange nichts getan hat. Die Deutschen haben das *Kleine Fernsehspiel*, das ist eine Spielwiese, wo man Leute heranziehen und mal handwerklich arbeiten lassen kann.

Heute haben wir ein Problem, wenn die jungen Leute mit der Filmakademie fertig sind – was dann? Wir können 80, 90 oder 100 Regisseur*innen keine Arbeit zum Leben verschaffen. Ich habe mit der *Deutschen Filmförderung* ein Gespräch gehabt, sie haben jedes Jahr 70 bis 80 neue Regisseur*innen aus den Akademien, die die Branche nicht benötigt und von denen nur wenige von diesem Beruf leben können. Das ist eine unfaire Sache den jungen Leuten gegenüber. Wir bil-

den sie aus und können sie nicht beschäftigen. Wir produzieren auch in Europa zu viele Filme. Die letzte Zahl, die ich im Kopf habe, ist, dass in Europa zwischen 1.500 und 1.800 Filme im Jahr herauskommen und das durch 365. Das ist auch der Grund, warum oft 80 Prozent der nationalen Filme die Grenze nicht verlassen.

H. P.: Das Filmgeschäft ist eben auch eine Industrie und Film schafft viele Arbeitsplätze ...

V. H.: Ja, in Wien sind beim Film ca. 10.000 Menschen beschäftigt, direkt und indirekt, das ist mehr als in allen Supermärkten Österreichs. Wir sind nicht nur Kultur, wir sind auch ein Wirtschaftsfaktor. Aber die Politik drängt uns immer in die Ecke Kultur. Da wird vergessen, dass wir auch Umsätze machen. Die Schauspieler*innen und die Filmschaffenden und alle ringsum zahlen Steuern und in die Krankenkasse ein. Und wenn wir zum Beispiel ausländische Schauspieler*innen hier haben, bleiben die abends nicht in den Hotels, die geben viel Geld aus. Bei dem Film *Die Drei Musketiere* (1993) von Stephen Herek sollten hier ursprünglich 100 Millionen Schilling ausgegeben werden. Die Filmproduktion hat von der *Filmförderung Wien* damals 18 Millionen Schilling bekommen, der Finanzstadtrat Hans Mayr, Chef der SPÖ Wien, hat uns das Geld gegeben. Und am Schluss wurden ganze 220 Millionen in Wien ausgegeben. Mayr hat gesagt: „Ich küsse euch die Hände. Was ihr allein über die Werbung mit dem Film weltweit erreicht habt, da müsste ich meiner Fremdenverkehrswerbung das Doppelte und Dreifache an Geld geben“.

Das war auch eine andere Generation, die wusste, was man mit diesem Geld machen kann. Auch hat sich in Österreich die Sozialistische Partei immer mehr für Film engagiert als die Volkspartei. Und ohne Franz Vranitzky hätten wir die Filmförderung sicher nicht bekommen. Auch der damalige Kulturminister Fred Sinowatz hat uns sehr geholfen. Er wollte ein Film-Fernseh-Abkommen, d. h., dass sich der ORF am Kinospielefilm finanziell beteiligen sollte. Der ORF lehnte dieses ab. Der ORF sendete damals rund 2.000 Spielfilme im Jahr und wir haben Sinowatz dann geraten, er möge dafür sorgen, dass der ORF für jeden Film 15.000 Schilling in einen Topf einzahlt. Dann hat der ORF einem Abkommen zugestimmt. Leider hat der ORF damals erreicht, dass er die Lizenzrechte der geförderten Filme für immer und ewig bekommt, was für die Produzent*innen sehr ungünstig ist, zumal auch viele Filme gar nicht vom ORF ausgestrahlt werden, sondern nur einfach herumliegen.

Früher wurden durch den ORF bis zu 28 Fernsehspiele im Jahr hergestellt, teilweise sehr gute wie *Eine Blassblaue Frauenhandschrift* (1984) von Axel Corti. Es wurde sehr viel österreichische Literatur verfilmt, was heute nicht mehr passiert. Damit könnte man international durchaus wieder reüssieren. Aber das ist wahrscheinlich zu teuer, denn in der Regel bekommen die Produzent*innen für einen Fernsehfilm nicht mehr als 1,5 oder 1,8 Millionen pro Film. *Das weiße Band* (2009) von Haneke hat 12 Millionen Euro gekostet. Während einer Pressekonferenz zu *Caché* (2005) kam jemand vom ORF zu mir und sagte: „Du, wir haben dem Haneke mal ein Drehbuch in Auftrag gegeben, *Das weiße Band*, aber wir können das nicht finanzieren. Kannst Du Dich der Sache annehmen?“ Der ORF ist nicht in der Lage, ein Projekt mit 12 oder 15 Millionen zu finanzieren. Selbst wenn er 8 Millionen pro Projekt dazugibt, bekommt er keine Partner*innen, die mit 4 oder 5 Millionen mitgehen wollen, bei einem österreichischen Thema. Und wenn wir bedenken, dass der Fernsehfonds Austria seit der Gründung noch immer dieselbe Summe zur Verfügung hat, und wenn ich jetzt an die Geldentwertung denke, jedes Jahr allein ein neuer Kollektivvertrag mit 1,5 oder 2,5 % Erhöhung ... da ist das Geld nicht mehr so viel wert. Die Fördermittel müssten kontinuierlich miterhöht werden. Aber es kümmert sich in der Politik kaum jemand darum. Damit kann man keinen Blumentopf gewinnen (lacht).

H. P.: Es zeigt sich an Deiner Arbeit, dass Du immer regen Austausch gesucht und gefunden und immer alle an einen Tisch gebracht hast. Wie sieht dieser Austausch mit Politik und Filmförderung heute aus?

V. H.: Tatsache ist, dass die Förderungen die internationalen Erfolge des österreichischen Films nicht mit Erhöhungen würdigt. Nach wie vor ist der österreichische Film im eigenen Land nicht so anerkannt, wie er dies im Ausland ist. Für die Politik ist Film kein wichtiges Thema. Ich produziere keinen Film und sage, ich will den Oscar damit bekommen, aber ich produziere einen Film und will, dass er so gut als möglich wird. Wenn ich Glück habe, hat der Film eine Tendenz und trifft einen Trend. Und bei großen Filmpreisen wie dem Oscar gehört auch Glück dazu. Nachdem wir den Oscar gewonnen hatten, wurden selbstverständlich Haneke und sein Team von den Politiker*innen eingeladen und gefeiert. Aber dadurch hat sich die Filmförderung für mich nicht verbessert.

H. P.: Auf Deinem Ausweis der *Academy of Motion Picture Arts and Science* steht: „Movies help bridge cultures. Thank

you for being part of our global community.“ Und es ist auch wirklich wahr, dass Filme Brücken zwischen den Kulturen bauen und auch viel zum gegenseitigen Verständnis beitragen. Welche Rolle hat in Deinem Leben die Tatsache gespielt, dass Du als Deutscher nach Österreich gekommen bist?

V. H.: Ich habe Österreich viel zu verdanken. Ich komme aus der DDR. Mein Vater war politischer Gefangener. Seine Verhaftung hat damals auch mir nicht gutgetan, denn ich durfte kein Abitur machen, weil die Eltern aus politischen Gründen angeblich nicht tragbar waren. Für mich war vorgesehen, dass ich Schlosser oder Maurer werde. Mein Großvater war als Sozialdemokrat im KZ gewesen und hatte den *Konsum* mitgegründet. Er hat sich für mich eingesetzt und erreicht, dass ich ausnahmsweise im *Konsum* die Lehre zum Einzelhandelskaufmann absolvieren durfte.

1956 verließ ich die DDR und flüchtete nach Westdeutschland. Dort habe ich neben meiner Arbeit eine Abendschule besucht und abschließend die Prüfung als Industriekaufmann absolviert. Im Herbst 1959 kam ich dann nach Wien. In Wien habe ich dann die Externist*innen-Matura gemacht, was insofern schwierig war, weil ich meinen Lebensunterhalt in diesen Jahren selbst verdienen musste.

H. P.: Wie hilft man sich in diesen Situationen?

V. H.: Ich wollte wirklich studieren. Ich habe mir gesagt, ich lasse mir all das von den Kommunist*innen nicht aufzwingen. Und wenn Dir das klar ist, tut es auch nicht weh, mal acht Tage nichts zu essen. Damals habe ich im 5. Bezirk, in Margareten, gewohnt und bin oft zu Fuß zur *Universität Wien* und wieder zurück, weil ich mir die Straßenbahn nicht leisten konnte. Es gab noch Kondukteure, Schaffner. Schwarzfahren ging also nicht. Das ist vielleicht auch ein Grund, warum ich heute noch so einigermaßen gesund bin, ich hatte viel Bewegung und habe sehr bescheiden gelebt. Aber ich habe es durchgestanden. Und ich möchte mein Studium nicht missen, weil es mir in meinem späteren Beruf sehr geholfen hat, man bekommt einen anderen Blickwinkel.

Nach dem Studium wollte ich eigentlich zum ORF und fragte einen Studienkollegen, wie ich beim ORF reinkomme, und er fragte: „Hast Du jemanden, der politisch anschiebt? Sonst hast Du keine Chance. Aber geh zu jenen Filmprodu-

zenten, mit denen ich gearbeitet habe und sag ihnen einen schönen Gruß von mir, vielleicht kommst Du wo unter.“

Also habe ich am 1. März bei einer Filmfirma begonnen und in der zweiten Maiwoche begannen wir die Dreharbeiten einer internationalen Koproduktion mit Italien. Mein Produzent ging mit seiner Frau auf Urlaub und ließ mich mit den ausgekochten Profis allein zurück. Ich habe allerdings die ganzen Verträge gemacht und die Finanzierung mit dem deutschen Verleih. Als er zurück und alles so gut gegangen war, machte er mich zum Geschäftsführer und Teilhaber. Nach einer gewissen Zeit bemerkte ich jedoch, dass es doppelte Buchhaltung gab – und ich habe in einer halben Stunde meinen Schreibtisch zusammengepackt, bin gegangen und Freelancer geworden.

H. P.: Musstest Du in der Folge für die Filmförderung auch öffentlichen Druck ausüben?

V. H.: Mir fällt dazu eine Geschichte ein: Es gab die kleine Filmförderung der Stadt Wien und die haben den Fehler gemacht, mich dort hineinzuberufen. Ich kam zur ersten Sitzung und fand etwa zehn Leute vor. Herr Dr. Steppan, die rechte Hand von Helmut Zilk, war auch dabei und ich frage so naiv: „Wie viel Geld haben wir denn im Jahr?“ – „Fünf Millionen Schilling.“ – „Herr Dr. Steppan, das können Sie freihändig vergeben, da brauchen Sie keine Expert*innenkommission. Ich sag Ihnen was, wenn sich das nicht ändert, muss ich was unternehmen, dann mach ich eine Pressekonferenz.“ Und dann spielte man mir die Bilanz der MA7 zu, der Kulturabteilung der Stadt Wien, und da gab es über 300 Millionen für Rundfunk und Fernsehen. Die Stadt Wien hat damals wohl den ORF indirekt gefördert. Zur nächsten Sitzung kam Stadträtin Ursula Pasterk und ich habe gesagt, dass ich eine Pressekonferenz machen will, wenn es für die Filmförderung der Stadt nicht mehr Geld gibt. Wir hatten daraufhin einen Termin bei Finanzstadtrat Mayr. Er war toll, sein Gehirn funktionierte wie ein Computer. Ich habe ihm gesagt, welche Projekte wir haben und er wollte wissen, wie viel wir haben wollen und ausgeben werden. Er hat alles durchgerechnet und am Ende des Tages hatten wir 75 statt nur 5 Millionen!

A. B.: Und welche Rolle spielte die SPÖ im Rahmen der Filmförderung insgesamt?

V. H.: Franz Vranitzky war oft hier in meinem Büro, weil ich Belangsendungen für die Partei gemacht habe. Ich bin auch deshalb als Roter verschrien, aber nie Parteimitglied gewesen, weil ich aus der DDR kam und mir sagte, wenn ich einer Partei angehöre, muss ich auch parteiisch sein, das will ich nicht, ich will auch Kritik üben können. Wie ich schon erzählt habe, ist mein Großvater als Sozialdemokrat im KZ gewesen, deshalb brauche ich auch nicht breit erzählen, dass da eine innere Bindung existiert. Ich konnte Dr. Vranitzky also sagen, dass die Filmförderung zu wenig Geld hat. So bekam ich einen Termin bei Finanzminister Ferdinand Lacina, um eine Erhöhung zu erreichen. Auf das Gespräch habe ich mich sehr gut vorbereitet, um deutlich zu machen, wie wichtig der österreichische Film ist und dass er die beste Visitenkarte des Landes sein kann.



Franz Vranitzky und Veit Heiduschka
© Aus dem Privatarchiv von Veit Heiduschka

Ich kam also zu Minister Lacina, hatte den Chef der Filmförderung dabei und Franz Novotny als Vertretung der Filmschaffenden, der Regisseure, und versuchte zu erklären, wie wichtig ... Ferdinand Lacina hat mich gleich unterbrochen und gefragt: „Herr Dr. Heiduschka, die Frage ist: Wollen wir oder wollen wir nicht? – Ich bin der Meinung: Wir müssen! Wie viel Geld habt ihr?“ Meine Antwort: „50 Millionen Schillinge!“ – „Wie viel braucht ihr?“ – Meine Antwort: „100.“ – „Okay, was gibt es für Folgekosten?“ – „Es gibt die kleine innovative Förderung.“ – „Was haben die?“ – „Die haben 8 Millionen.“ – „Und was brauchen die?“ – „24 Millionen.“ Und damit war die Sache abgemacht und wir konnten Kaffee trinken.

Franz Vranitzky hat uns bereits sehr geholfen, als wir die Filmförderung durchbringen wollten. Er stellte uns Rudolf Scholten an die Seite, der uns beraten hat, wenn es darum ging, wie wir dahingehend politisch vorgehen sollten. Die Unterstützung der österreichischen Filmförderung kam hauptsächlich von der SPÖ, vor allem von Dr. Vranitzky und Minister Sinowatz. An dieser Geschichte sieht man, dass im Filmgeschäft gekämpft werden muss. Für jeden einzelnen Film muss man wieder kämpfen. Man muss mit dem Herzen dabei sein und ich verliere bei jedem Film ein paar Tropfen Herzblut.

H. P.: Können die Jungen, also die nächste Generation, heute noch kämpfen?

V. H.: Das Problem ist, sie kämpfen schon, aber meistens nur für sich. Es gibt im Grunde keine Gemeinschaft der Filmschaffenden mehr. Oft habe ich den Eindruck, dass sie über Leichen gehen. Die Produzent*innen haben in den 1980er-Jahren noch stärker zusammengehalten ... Ich bin mit Michael Wolkenstein, mit dem ich im Fachverband tätig war, immer für die Branche gerannt und wir haben gemeinsam für die Sache der Branche gekämpft. Wir haben gesagt: Wenn es der Branche gut geht, geht es uns auch gut. Heute arbeiten leider viele nur für sich – aber selbstverständlich gibt es Ausnahmen.

A. B.: Und wie würdest Du in der ZUKUNFT über die Zukunft des österreichischen Films urteilen? Wie schätzt Du sie ein?

V. H.: Ich glaube, dass die Verwertbarkeit von Filmen auch angesichts der Streaming-Dienste davon abhängt, dass ein Film auf internationaler Ebene nur finanziert werden kann, wenn er in Japan genauso funktioniert wie in Argentinien oder Schweden. Das heißt, man braucht ein universelles Thema, wie bei der österreichischen Fernsehserie *Freud* (2020) von Marvin Kren. Freud ist als Thema international. Normalerweise braucht man entweder einen international bekannten Regisseur oder ein oder zwei internationale Stars. Da können wir in Österreich nicht gut mithalten. Wir werden uns auf die Größe des Landes reduzieren und unsere eigenen Filme produzieren müssen, die dann eben auch nur in Österreich funktionieren. Dabei sollten wir nicht davon ausgehen, dass wir mit unseren Filmen die Welt niederreißen. Da wird zwischen durch sicher auch ein Film dabei sein, der etwas Universelles berührt. Ich denke an Hanekes *Amour* (2012), der davon

handelt, wie wir mit Demenzzkranken umgehen. Ein Problem, dass annähernd alle berührt, weil es in fast jeder Familie schwierige Krankheitsfälle gibt. Das Thema war international und hatte mit Michael Haneke auch einen Regisseur, der einen international bekannten Namen hat. Das heißt aber, dass wir Filmbudgets nicht einspielen werden. Ohne eine staatliche Förderung würde es keine österreichische Filmindustrie und Filmkultur geben. Wir müssen also zufrieden sein, wenn wir in Österreich Zuschauer*innen bekommen. Das betrifft aber nicht nur Kinospielefilme, sondern auch das Fernsehen.

Wir sollten auch daran denken, dass es keinen europäischen Streaming-Dienst geben wird. Netflix hat – so viel ich weiß – 20 oder 24 Milliarden im Jahr zur Verfügung – selbst, wenn wir alle großen europäischen Fernsehstationen zusammennehmen, kommen wir nicht auf diese Summe. Und selbst die Amerikaner*innen sagen, dass Netflix sich möglicherweise gar nicht halten wird. Es wird wohl Amazon bleiben, weil da genügend Geld im Spiel ist, oder auch Walt Disney und vielleicht noch ein dritter Streaming-Dienst, aber keiner aus Europa. Die Europäer*innen verschlafen das und haben auch nicht die ökonomischen Möglichkeiten. Es fehlen also die finanziellen Mittel, um unsere Kultur international zu vermarkten. In Zukunft wird der österreichische Film sich überwiegend österreichischen Themen widmen müssen, die durchaus auf internationalem Parkett dafür sorgen können, dass gesagt wird: „Oh, das haben wir noch nicht gesehen!“. Wir werden sicher ab und zu mit ein oder zwei Filmen wahrgenommen werden, aber ansonsten müssen wir uns auf unser Land, auf unsere Kultur und Geschichte besinnen...

A. B.: Zum Ende hin noch eine Frage: Welchen Stoff würde Veit Heiduschka gerne in der Zukunft verfilmt sehen? Welches Projekt liegt ihm am Herzen?

V. H.: Es gibt eine große, starke Geschichte, die ich nur zu gerne machen würde: nämlich die Entstehung Österreichs über die ersten Habsburger, die Schlacht am Marchfeld und König Ottokar II. Dazu bräuchte ich aber viele Millionen, die ich in Österreich nicht zusammen bekomme. Ich habe mit jemandem gesprochen, der das Drehbuch schreiben könnte. Das wäre fast schon ein Actionfilm mit Schlachten und Intrigen, ein Shakespeare'sches Thema, weshalb es mich so fasziniert. Nachdem Österreich mir so viel gegeben hat, würde ich mit diesem Film gerne etwas zurückgeben wollen. Ich würde es auch ein bisschen anders machen als Grillpar-

zer, der bei den Habsburgern angestellt war und nicht schreiben konnte, wie er wollte. Er hat sich freiwillig zensuriert. Ich würde den Habsburger als Schlitzohr sondergleichen zeigen!

Es gibt diese berühmte Geschichte: Es war zum Beispiel nicht ehrenhaft, einen Hinterhalt zu stellen. Rudolf I. hatte eine Abteilung mit einem adeligen Anführer im Hinterhalt, der jedoch unbedingt mit offenem Visier kämpfen wollte, sich aber schließlich dem Befehl Rudolf I. widerwillig beugte. Rudolf I. hat aber deshalb gewonnen, weil Ottokar nicht mit diesem Hinterhalt gerechnet hatte. Als Reserve hat der Habsburger 60 Reiter bei sich behalten, damit er, wie ich glaube, im Fall der Niederlage mit einer Eskorte fliehen konnte. Gewieft, nicht wahr? Und ich würde die beiden Gestalten Ottokar II. und Rudolf I. gerne gegenüberstellen. Für mich ist eigentlich der Verlierer Ottokar der Held ... Und wenn alles gut geht, dann schaffe ich es auch noch, diesen Film zu realisieren.

H. P.: Ein schöner Abschluss, dieser Blick in die ZUKUNFT als Blick in die Vergangenheit der österreichischen Geschichte ...

H. P. & A. B.: Lieber Veit Heiduschka, wir danken herzlich für das Gespräch. 🍷

VEIT HEIDUSCHKA

ist vielfach preisgekrönter Filmproduzent sowie Gründer und Leiter der *Wega Film*. Er realisierte eine große Zahl von Filmproduktionen und ist u. a. Produzent der meisten Filme des Regisseurs Michael Haneke. Ihr Film *Amour* (2011/2012) wurde mit dem Oscar für den besten ausländischen Spielfilm, dem Golden Globe Award, der Goldenen Palme, dem Europäischen Filmpreis u. v. m. ausgezeichnet. *Das weiße Band* (2008/2009) wurde u. a. mit der Goldenen Palme und dem Golden Globe ausgezeichnet.

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 Rundfunks und war bei zahlreichen Produktionen am Burgtheater Wien im Bereich Regie und Video tätig.

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/>



Stephanie Maier
AUS LIEBE WEINEN, 2020/21
Zeichnungen, Tusche und Bleistift, je 50 x 50 cm
Bild: S. Maier



Marion Steinfeldner & Herbert J. Wimmer
transmission over transmission/transpassion, 2021
Literarische Collage, Fotografie, Papier, Aquarellfarbe, Pastellkreide, Transparentfolie, Text, 50 x 130 cm
Foto: G.A.S-station

Staub aufwirbeln! oder ...

Die traumwandlerische Politik aktueller Science-Fiction-Kurzfilme

DOMINIK IRTENKAUF untersucht in seinem Essay die filmischen Angebote der Plattform DUST hin auf ihre erzählerischen und (bild-)politischen Potenziale. Dabei entfaltet er wie nebenbei eine neue theoretisch-reflexive Perspektive auf das Genre der Science-Fiction.

I. EINLEITUNG

Science Fiction ist ein seltsames Mischwesen, ein Paradox mit Spannung, die es zuweilen auseinanderzubrechen droht. Inzwischen tauchte der Begriff „Prestige Science-Fiction“ (vgl. den Sammelband von Christoph Rauen) auf, der eine Science-Fiction-Literatur bezeichnet, die sich dem Genre annähert, ohne selbst Genre sein zu wollen. Es mag als chic gelten, sich flexibel, non-elitär und offen zu geben. Die Science Fiction bietet aufgrund ihrer Vorliebe für seriöse Spekulation, wie ich es nenne, ein großes Spielfeld für die Entwicklung von Zukunft. Seriöse Spekulation meint die Freiheit, zwar argumentativ überzeugend zu entwerfen, aber letztlich Dinge anzudenken, die noch in weiter Ferne liegen. Ein gutes Beispiel hierfür wäre der Roman von Richard Stone: *Die Satanskunst* (im Original: *The Devil's Engineering*, 1981). Darin zeichnet sich eine Krise im britischen Energieministerium ab: Im Beamtenstab des Ministeriums nehmen die Kernkraftgegner zu. Tom Hillard ist der junge und ehrgeizige Energieminister. Auch er ändert langsam seine Meinung. Seine Frau Marianne, die als Journalistin arbeitet, traut der Sache nicht ganz. Der Roman ist unter dem Etikett „Science-Fiction“ erschienen, wirkt hierbei aber alles andere als typisch. Es geht um die politische Entscheidungsfindung, aber auch Kontrolle von innen und außen. Vielleicht ist dieser Roman unbekannt und verblasst gegen die Prestige-Autor*innen, die sich mit der Science-Fiction kleiden. Es scheint, die Science-Fiction ermöglicht ihnen, an der Oberfläche mit Technik zu flirten, sich als eine Zukunft zu präsentieren, was nicht nur in ihrer Eigenwahrnehmung besser sei als sich mit stagnierenden Ansichten herumschlagen, sondern plötzlich scheinen sie der

Zukunft zugewandt. Die Wissenschaft, die in ihrer Unternehmung enthalten wäre, ignorieren sie wissentlich. Es geht um Familienzweigt in der Marslandschaft.

Eine interessante Spielweise für solche Alltäglichkeiten im altbekannten SF-Umfeld ist die Plattform DUST. Sie bietet nach Eigenaussage eine Plattform für Independent-Filmemacher*innen und Drehbuchschreiber*innen. Filmemacher*innen und -produzent*innen können sich bei der Redaktion melden und ihren Kurzfilm dann über die Webseite oder die Videoplattform *YouTube* anbieten. Die Plattform teilt die Filme in verschiedene Themenschwerpunkte auf und versucht, eine Art von audiovisueller Anthologie zu verschiedenen Komplexen anzubieten. DUST kommt auf diese Weise auch dem Interesse von Journalist*innen und Forscher*innen entgegen, die durch einen einfachen Click zu einem bestimmten Thema verschiedene Werke betrachten können. Die Auswahl beinhaltet zum Beispiel: Aliens, Artificial Intelligence, Brilliant Robots, New Places, Outer Space u. v. m. Auf solche Weise zeigen sich die exklusiv präsentierten Filme einem potenziell großen Publikum. Natürlich muss man bei den Einzelbeispielen so genannte „Genre-Gepflogenheiten“ berücksichtigen: Spannung, Spiel und Spaß. Gerade in der filmischen Science-Fiction wird viel Wert auf Special Effects gelegt, was bei der stark drehbuchorientierten Schule Missbilligung hervorruft. Spezialeffekte sollen in erster Linie Vergnügen bereiten. Die Welt, die für die Zuschauer*innen aufgebaut werden muss, authentifizieren. Schaut her: Wir müssen nicht sparen, wenn es um die möglichst laute Inszenierung einer möglichen Zukunft geht.



Abb. 1: Homepage von DUST online unter: <https://www.watchdust.com/> © DUST

Das Gros der auf DUST veröffentlichten Filme verfügt jedoch über eine Qualität, die weit jenseits der Blockbuster-Filme liegt. Bewegende Geschichten, im Weltraum verortet und doch Spiegelung der anthropozentrischen Wahrnehmung. Die anwählbaren Kurz- und Langfilme bieten eine gute Datenbank für umfassende Analysen, wo sich der Science-Fiction-Film derzeit befindet. In vielen meiner Artikel zum Genre sparte ich Filme aus beziehungsweise erwähnte filmische Beispiele nur am Rande. Wieso das? Der Science-Fiction-Film verfügt über deutlich andere Parameter als die Literatur. Ich nenne es den „halluzinatorischen Effekt“. In der Science-Fiction ist das visionäre und spekulative Denken wichtig, im SF-Film wird dies vom Medium abgenommen. Der SF-Film ist also zweifach von der Technologie abhängig: Inhaltlich aber auch von der Form her. Technologie wird im sehr populären Spruch der SF-Legende Arthur C. Clarke (ab einem gewissen Grad) mit Magie verglichen. „Jede hinreichend fortschrittliche Technologie ist von Magie nicht zu unterscheiden.“ Mit Magie könnte Clarke hier auch die Verzauberung durch ansprechende Bilder meinen. Das ist jedoch nicht genrespezifisch, wird aber durch die Anforderungen des Weltenaufbaus in der Science-Fiction bedingt. In der Science-Fiction wird nicht allein Gegenwart geschildert, sondern die Zukunft vorweggenommen. Zudem fantastische Welten aufgebaut, die also stellenweise über ähnliche, vergleichbare oder gänzlich andere Strukturen als die Erde und der uns bekannte Kosmos verfügen, daher fließt viel erzählerische Energie in die Konturen dieser Filme. Der genannte Effekt stellt sich ein, wenn Vertrautes unvertraut wird, wenn die (metaphorische) Sehschärfe nachlässt (Sprich: Man sich fragt, ob das, was man da gerade sieht, Wirklichkeit sein kann?) und sich die Augen im Dunkeln allmählich ans Sehen gewöhnen. Dieses Sehen ist keine Sinneswahrnehmung allein, sondern auch kognitive Aneignung einer neuen Welt oder weniger pathetisch: eines neuen Weltverständnisses. Ich denke das noch weiter in Richtung Politik.

II. TRAUMWANDLERISCHE POLITIK

Sicher bereitet diese Wortkombination nicht wenigen Politexpert*innen Bauchschmerzen. „Traumwandlerisch“ klingt verschwörerisch. Wer sollte hier im Traum Politik machen können? Es wirkt beinahe so bescheuert wie der Hinweis der Surrealisten an der Tür, dass man den Poeten nicht stören dürfe, weil er arbeite, sprich: schlafe. Was kann aus dem Traum für die Politik gewonnen werden? Das ist eine falsch gestellte Frage oder nochmal anders: Nicht wird träumend oder gar träumerisch Politik gemacht, sondern ein Traum wandelt sich in Politik. Es bleibt daher nicht bei dem Zauber, der einem Film innewohnen mag. Der besagte halluzinatorische Effekt eines Films wirkt keinesfalls sedativ, sondern erzeugt eine Atmosphäre, in welcher sich die Zuschauer*innen dem Film nähern können.

Die Science-Fiction lebt von einer fremden Umgebung; am deutlichsten bei der Landung auf einem fremden Planeten. Durch die Andersartigkeit muss viel Aufwand für den Weltentwurf betrieben werden. Es ist schwieriger, eine völlig fremde Welt logisch zu erzählen, so dass ihre Bewohner*innen authentisch wirken und handeln. Auf DUST findet sich eine große Zahl von Kurzfilmen, an denen sich diese Theorie gut austesten lässt. Interessant ist es hierbei, zu fragen:

Entsteht eine Atmosphäre von Fremde, die schließlich in Mikro-Politik umschlägt?

Gelingt es den Filmen, eine mögliche Zukunft wenigstens erahnen zu lassen?

Es bleibt eine schwierige Analyse, weil im Genre häufig das Plakative das Subtile im Film überdeckt. Ich musste mir die Lust am SF-Film-Schauen wieder antrainieren. So entnervt bin ich von der technologischen Oberfläche gewesen. Sicher kann der Kosmos im Außen beeindruckend sein, etwa die unvorstellbaren und grausamen Distanzen, doch gewinnt der SF-Kurzfilm vor allem durch Kammerspiel. Oder besser: Kapselspiel.

Die Kapsel ist eine wesentliche Größe in der Raumfahrt: In ihr gelangen Menschen durch lebensfeindliche Umwelten zu fremden Planeten und auch bei Zeitreisen in die Zukunft (oder Vergangenheit). Dierk Spreen schreibt in einem im Druck befindlichen Sammelband über die Kugel als Fortbewegungsmittel in der SF-Literatur, dass diese recht beliebt sei, aber aerodynamisch betrachtet ziemlich unpraktisch. In der Philosophie wird der Kugel eine perfekte Gestalt attestiert. Sie

stehe für „Ruhe, Schutz, organisches Sein und Vollkommenheit“ (Spreen 2021: 269). Die Kapsel verstehe ich in diesem Zusammenhang jedoch als eine gesellschaftliche Kommunikationsform und Schutzhülle zugleich. In der Kapsel bewegt sich der biologisch anfällige Mensch durch einen stets mit Risiken behafteten Raum. Die noch andauernde Coronapandemie zeigte deutlich, wie sich Menschen abkapseln konnten vom größeren Zusammenhang, die Kreise wurden enger gezogen und an den eigenen vier Wänden die Welt projiziert. Diese Projektion bietet einen willkommenen, aber nicht ganz zufälligen Brückenschlag zum Filmthema. Die Science-Fiction-Kultur wird gerne als Einübung in das Kollektiv präsentiert: zukünftige Gesellschaftsformen, Zukunftstechnologien oder alternative Geschichtsschreibungen, die nicht nur Jahrhunderte, sondern auch Kontinente, wenn nicht ganze Planeten verändern. In Form der Kapsel sehe ich die Science-Fiction als Einübung in das Solitäre, das natürlich im kosmischen Maßstab seine zugleich pessimistische und optimistische, seine dystopische und utopische Dimension erhält.

Jede Kapsel – also: das Individuum – verbindet sich mit anderen Kapseln zu einer Räumlichkeit, zu Formen, die der visionäre Architekt Buckminster Fuller entwickelte. Aber auch der erst kürzlich verstorbene Filmdesigner Syd Mead zeigte in einigen seiner Werke die Kapselbildung. In dieser Kapsel bewegen wir uns durch die Unendlichkeit fort, reisen in der Zeit und im Raum und erweitern unseren Körper mit Technologie und Zivilisationstechniken. Die aktuelle soziale Gemengelage reduziert die Technologie häufig auf die Digitalisierung. Aber da gibt es noch mehr. Sicher könnte angesichts veränderter Verhältnisse (zumindest in Teilen) der Science Fiction eine höhere Sozialkompetenz bescheinigt werden. Es tauchen eben doch „andere“ Figuren auf, die unter Science nicht ausschließlich technologische Aufrüstung und neues Spielzeug für das kindliche Gemüt ausgewachsener Menschen verstehen. Dennoch interessieren Technologien, die nicht unbedingt mit Maschinen, Zahnrädern oder Chips zu tun haben müssen. Auch Kulturtechniken sind für eine Entwicklung der Menschheit verantwortlich. Die kleinteilige Problematik, eine solche Technik neu zu erlernen und gerecht unter den Menschen und Nationen zu verteilen, ist ein gern gesehenes Szenario in der Science-Fiction.

III. DER VERSUCH, POSITIV ZU HANDELN

Bürdet man Kurzfilmen mit solchen Erwartungen nicht zu viel zu? Wenn ja, was wäre einem Science-Fiction-Film angemessen? Spektakuläre Unterhaltung? Ästhetische Verausga-

bung? Kameratechnische Herausforderung? Oder von allem etwas? Diese Fragen lassen sich nur subjektiv beantworten: Ich fordere etwas zu Tage, was meine seriöse Spekulation anregt. Ich sehe mögliche Zukünfte, versäumte Vergangenheiten und gewonnene Gegenwarten. Analytisch befände ich mich auf einer anderen Ebene, weil ich meine Sprache nicht zu bildlich werden ließe. Die Science-Fiction aber eröffnet den Freiraum, positiv zu handeln und fantastisch zu formulieren. Wie Utopie oder Dystopie mit Fantasie zusammenhängen, zeigt sich in besagtem halluzinatorischen Effekt, der sich in besseren Beispielen des Science-Fiction-Films einstellt. Das Dargestellte wirkt unwirklich, vielleicht unmöglich oder ungewollt, fängt aber gerade durch seine Irrealität unsere Aufmerksamkeit ein. Wer sich darauf einlässt, findet sich in individueller und gesellschaftlicher Reflexion wieder. Die Projektion, was sein könnte, erweitert den Interpretationsspielraum aktueller Kurzfilme aus dem Genre.

IV. BEISPIELE TRAUMWANDLERISCHER POLITIK



Abb. 2: *Seam* (2017), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vDjcWlct8g> © DUST

Der Film *Seam* (Regie: Rajeev Dassani and Elan Dassani, 2017) lässt sich als „Saum“ übersetzen. Bereits im Titel öffnet sich eine umfassende Dimension. „Saum“ wirkt aufgrund seiner Herkunft aus der Welt der Textilien weich im Übergang. Ein Saum franst ganz im Gegensatz zu einer „harten“ Grenze wie einer Mauer oder einem Schlagbaum aus. Der gleichnamige Kurzfilm spielt im nordafrikanischen Raum. Der Übergang zwischen Mensch und Maschine ist fließend. Die Hautnachbildungen sind täuschend echt. Ein Paar befindet sich auf der Flucht, weil aufgrund eines Krieges Menschen versus Maschinen die Maschinen mithilfe von KI identifiziert werden. Diese Hybridwesen gilt es auszulöschen. Dabei haben sie sich längst unter die Menschen gemischt. Die Menschen nutzen hochtechnologisierte Fahrzeuge und Waffen. Wenn ich von einer „traumwandlerischen Politik“ rede, meine ich damit nicht nur die Wahrnehmungsmodalitäten einer mögli-

chen Zukunft, sondern auch der Inhalt dieser Politik mag wie im Traum scheinen. Dies haben alle DUST-Kurzfilme an sich, dass sie in eine bekannte, weil uns gegenwärtige Welt irreale, surreale, hyperreale und spekulative Gegenstände, Menschen oder Ereignisse einbrechen lassen. Der Schutzwall hält diese Objekte nicht von einem Eindringen ab. Fragen der erweiterten und virtuellen Realität verändern dabei rasant unsere Handlungsmöglichkeiten. Der SF-Kurzfilm kann hierbei Bilder und eine Sprache wählen, die anders als unser alltägliches Leben, von krassen Vorstellungen und irrealen Verkörperungen geprägt sind. Ein Beispiel hierfür wäre der Kurzfilm *New Media* (Regie: Julian Cooke und Sebastian Dias, 2017). In dem Film fliegen Schrottkugeln durch den Stadthimmel, sie weisen Ausstülpungen, auch in Form von Antennen, auf. Mit großen Tentakeln zwingen sie sich durch angekippte Fenster und brechen selbst Fensterläden auf. Wie können solch abstruse Spekulationen Politik sein? Selbst wenn man sie „traumwandlerisch“ nennt?

Sie bergen zweierlei: Einerseits verkürzen sie die technologischen und sozialen Implikationen neuer Entwicklungen, indem sie sich indirekt auf William S. Burroughs Cut-Up-Methode beziehen, ohne aber selbst Collage oder Fragment sein zu müssen. Burroughs Cut-Up-Methode hatte zur Absicht, bestehende Texte auseinanderzuschneiden und neu zusammenzukleben. Traumwandlerische Politik macht so etwas mit den Mitteln der Imagination. Kurzum: Indem ein aktuelles Thema überspitzt und vielleicht in eine ferne Zukunft oder Welt transferiert wird, enthüllen die Künstler*innen auf diese Weise eine umfassende Berücksichtigung möglicher Szenarien. Wer übertreibt, muss sich am Ende nicht wundern. Wahrscheinlichkeiten werden ausgelotet.

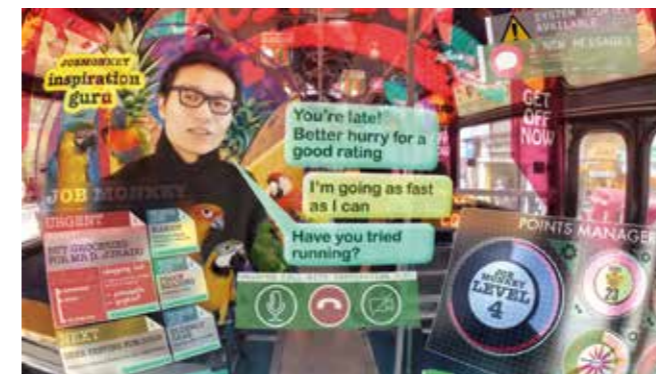


Abb. 3: *Hyper Reality* – DUST Snapshot © DUST/Dominik Irtenkauf

Andererseits ist die Vorliebe für die Dystopie ein altes Problem der Science-Fiction. Wer argumentiert, dies diene der Spannung, verkennt die politische Tragweite des Genres. Wer völlig ohne Utopie filmt, verschenkt das politische Potenzial. In den Episodenfilmen zum Thema „Virtuelle Realität“ greifen die Regisseur*innen direkt in das Alltagsgeschehen ein: In *Hyper Reality* (Regie: Keiichi Matsuda) etwa irrt eine Bürgerin durch Kolumbiens Großstadt Medellín. Sie läuft mit einer Art Display durch die Stadt, im Supermarkt werden ihr Sonderangebote direkt vor das Auge gespielt. Als ihr Account gehackt wird, sieht sie den Supermarkt so wie er ist: grau. Diese Kurzfilme zeigen in ihrem konzentrierten Einsatz der Spezialeffekte sehr gut das traumwandlerische Potenzial der Science-Fiction. Das Spektakel bleibt aus. Dafür verunsichern diese Filme unsere alltägliche Wahrnehmung. In *The Nostalgist* (Regie: Giacomo Cimini) wird uns zum Beispiel eine Wohnzimmerszene aus dem 19. Jahrhundert präsentiert: Vater und Sohn spielen eine Partie Schach, bis die Sicht des Vaters verschwimmt. Dieses visuelle Mittel wird in den Filmen zum Thema „Virtual Reality“ häufiger eingesetzt. Die Illusion wird gebrochen. Es wird deutlich, dass hier etwas bildlich inszeniert wird. Der Vater muss die Wohnung verlassen und warnt seinen Sohn, ihm nicht zu folgen. Er käme bald wieder zurück. Der Film wirkt besonders aktuell, wenn man die Selbstisolation während der Pandemie bedenkt. Drinnen ist sicher, draußen ist gefährlich.



Abb. 4: *The Nostalgist* – DUST Snapshot © DUST/Dominik Irtenkauf

The Nostalgist zielt jedoch mehr noch auf soziotechnologische Veränderungen. Was passiert, wenn die Außenwelt, die bereits auf der Türschwelle unserer Wohnungen beginnt, lebensgefährlich ist? Wie schützen wir unsere Kinder? Welche Art von Leben müssen sie leben? Bei all den brennenden Fragen darf man natürlich nicht übersehen, dass es sich hier letztlich um ein künstlerisches Angebot handelt. Wer den Film anschaut, kann eigene Schlüsse ziehen und was ich hier schreibe,

ist wahrscheinlich, weil ich eben den Film gesehen habe, aber möglicherweise sehen die Leser*innen andere Aspekte in dem Werk. Zur traumwandlerischen Politik gehört es, dass sie vor jeder Entscheidungsfindung Träume, Ideen, Visionen, Vorschläge und Argumente anbietet und die Zuschauer*innen dieses Angebot aufnehmen oder ablehnen können. Das Angebot bricht jedoch nicht ab und das nächste Werk kann in seiner Familienähnlichkeit bereits den „Durchbruch“ bedeuten. Nicht kommerziell, sondern kognitiv.



Abb. 5: Strange Beasts – DUST Snapshot © DUST/Dominik Irtenkauf

Diese Ambivalenz ist nicht allein Resultat der technologischen Ausgestaltung der Filme, sondern auch wesentlicher Inhalt. In *Strange Beasts* von Magali Barbe etwa: Eine halbe Minute war ich unachtsam und als ich wieder in das Streaming zurückfand, dachte ich: Ach, die Reklame läuft noch. Ein mir unpersönlicher Typ Anfang Dreißig zeigte ein VR-Programm, das eine Art Monstren als Haustiere generiert. Durch das Programm wird es möglich, einen Drachen durchs Kinderzimmer fliegen zu lassen. Etwas war ich erschrocken, weil ich direkt daran dachte, dies könnte der neue Trend unter Kindern werden. Was wäre, wenn solche VR-Kreaturen mit in die Schule gebracht würden, so wie letzten Sommer die *Beyblades* oder die *Pokémon*-Sammelkarten? Die Tiere tollten dann zwischen den Bänken umher und mit der Ruhe wäre es endgültig vorbei! Erst nach ein paar Minuten wurde mir bewusst, dass dies keine Werbesendung, sondern der nächste Kurzfilm zum Thema Virtuelle Realität war. Die kleinen Kreaturen wirkten gespenstisch in ihrer Dreidimensionalität.

So wie diese Filme bietet DUST als Plattform einen Ideenpool an, der verschiedene Themen der Zukunft anspricht. In der Filmanthologie zum Thema „Warnings“ taucht ein Motto auf, das sehr gut den Appeal von DUST zusammenfasst: „The future is calling, will you pick it up?“

Natürlich spielen auch kommerzielle Überlegungen eine Rolle. Nicht von ungefähr werden *Star Trek*-Folgen auf DUST

angeboten und auch entsprechend beworben. Aber Filmedrehen ist ein kostspieliges Unternehmen. Die Plattform schafft es dennoch mit ihren Kurzfilmen ein ernstzunehmendes Angebot für Gedankenspiele anzubieten. Der Autor ist sich natürlich bewusst, dass Streaming ein Markt ist und die Nennung einer Plattform eine andere benachteiligen kann. Wenn jedoch DUST die obigen Gedanken aufwirbelt, dann sollte diese Quelle genannt werden. Die Halluzinatorik des Science Fiction-Films könnte einen wichtigen Beitrag zur Zukunftspolitik leisten.

DOMINIK IRTENKAUF

lebt als Autor, freier Journalist und Inklusionshelfer in Berlin – einer Stadt, mit der er nach einer ganzen Weile doch Freundschaft schließen möchte. Aktuell sein Beitrag zum Autor Dirk C. Fleck und seinen Öko-Thrillern im Science Fiction Jahr 2021 (Berlin: Hirnkost).

DUST Online

Homepage von DUST online unter:

<https://www.watchdust.com/> (letzter Zugriff: 15.11.2021).

DUST TV-Player online unter: https://www.watchdust.tv/player/26068/stream?assetType=episodes&playlist_id=94 (letzter Zugriff: 15.11.2021).

DUST auf YouTube online unter: https://www.youtube.com/channel/UC7sDT8jZ76VLV1u__krUutA (letzter Zugriff: 15.11.2021).

Literatur

Rauen, Christoph (Hg.) (2020): Prestige-Science Fiction. Neue deutschsprachige Romane zwischen Kunstanspruch und Unterhaltung, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.

Spreen, Dierk (2021): Semantik der Kugel. Kugelraumschiffe und andere sphärische Technologien, in: Spreen, Dierk/Flessner, Bernd (Hg.): Die Raumfahrt der Gesellschaft. Wirtschaft und Kultur im New Space Age, Bielefeld: transcript, 267–298.

Stone, Richard (1981): Die Satanskunst, München: Heyne.



Stephanie Maier
AUS LIEBE WEINEN, 2020/21
Zeichnungen, Tusche und Bleistift, je 50 x 50 cm
Bild: S. Maier

Ohne Fleiß, kein Preis – und kein Brot? Was Arbeit zu Arbeit macht

ERKAN OSMANOVIC widmet sich auch in dieser Ausgabe der ZUKUNFT dem Thema Arbeit und Arbeitslosigkeit: Warum ist Arbeiten gut? Ist es das überhaupt? Und warum haben sich die Menschen in der Antike weniger Sorgen um Arbeitsplätze gemacht als wir?

I. TAT DER ARBEIT

Am Schreibtisch, auf dem Feld oder in der Schule – überall lauert sie: die Arbeit. Die einen fliehen vor ihr, die anderen können gar nicht genug bekommen. Und doch hat sie uns alle irgendwie in ihrer Hand, verleiht unserem Leben Struktur und erfüllt einige gar mit Sinn. Leonce in Georg Büchners Drama *Leonce und Lena* sieht das allerdings anders: „Denn wer arbeitet, ist ein subtiler Selbstmörder, und ein Selbstmörder ist ein Verbrecher, und ein Verbrecher ist ein Schuft. Also, wer arbeitet ist ein Schuft.“ Sind alle Menschen, die arbeiten also Übeltäter*innen? Was ist dann mit den Arbeitslosen?

Doch auch unsere moderne Gesellschaft kennt ähnliche Warnungen: Wer nicht arbeitet sei faul und würde die Gemeinschaft ausnutzen. Die Losung ist einfach: Arbeit ist gut, Nicht-Arbeit ist schlecht. Doch warum ist das so? Machen Dienstverträge, Gehälter oder Überstunden den Unterschied zwischen einem guten und einem schlechten Menschen? Anders gefragt: Was macht Arbeit aus – und ist sie etwas Gutes?

II. IN DER ANTIKE HAT KEIN MENSCH GEARBEITET

Platon und Aristoteles fragten nach dem guten Leben. Pythagoras wiederum suchte nach dem Göttlichen der Zahlen und Bohnen. Doch wonach kein Grieche gesucht hatte, war die Arbeit. Denn für den männlichen freien griechischen Bürger war Arbeit den Frauen, Ausländer*innen und Sklav*innen vorbehalten. Warum? Weil das antike Griechenland Arbeit als Last ansah, die sich negativ auf den Charakter

der Menschen auswirke und seine Freiheit koste. Was damit genau gemeint war erklärte der deutsche Wirtschaftsethiker Michael S. Aßländer 2013 in seinem Buch *Wirtschaft*:

„Zum einen ist es erstrebenswertes Ziel, frei von materiellen Sorgen und so in gewissem Sinne befreit vom Zwang der täglichen Erwerbsarbeit leben zu können. Zum anderen wird Freiheit verstanden als sich nicht unter den Befehl eines anderen unterordnen zu müssen. Dies erklärt die für die gesamte antike Gesellschaft kennzeichnende negative moralische Sicht der Handwerksberufe und die soziale Deklassierung der Tagelöhner. Denn wer ein Handwerk betreibt, ordnet sich den Wünschen des Kunden unter, und wer als Tagelöhner arbeitet, verkauft seine Arbeitskraft und ist dem Befehl eines Dienstherrn unterstellt.“

Man solle kein Handwerk betreiben, mit seiner Arbeit kein Geld verdienen und sich niemandem unterordnen – ja, was sollte denn dann der freie griechische Bürger machen? Bauer werden! Kein Witz. Wie Julia Berthold und Frank Oschmiansky in ihrem Text *Der Arbeitsbegriff im Wandel der Zeiten* ausführen, beziehen sich die wenigen positiven Meinungen zur Arbeit auf das Leben als Landwirt. So erklärt etwa Hesiod in seinem Lehrgedicht *Werke und Tage*: „Arbeit schändet nicht, die Trägheit aber entehrt uns.“ Und so verwundert es auch nicht ganz, wenn man auch in antiken Geschichten von Königen liest, die das Tabu brechen und arbeiten. So lässt etwa der Philosoph und Politiker Xenophon in seinem Dialog

Oikonomikos den königlichen Kyros gegenüber dem Athener Lysander prahlen: „Ich schwöre dir bei Mithras, wenn ich gesund bin, esse ich nie, ehe ich mich nicht im Schweiß meines Angesichts in militärischer oder bäuerlicher Arbeit geübt [...] habe.“

Das antike Griechenland denkt bei Arbeit nicht nur in schwarz und weiß, sondern bewegt sich auch in den Grautönen. Denn natürlich wusste man bereits damals, dass es Menschen gibt, die gerne arbeiten – was auch nicht schlimm war. „Es ist auch ein großer Unterschied“, so Aristoteles,

„aus welchem Grund man etwas tut oder lernt. Tut man es für sich selbst oder für seine Freunde oder um der Tugend willen, so ist es eines freien Mannes nicht unwürdig; tut man dasselbe aber um anderer willen, so wird man wohl oft wie ein Mensch dastehen, der das Geschäft eines Tagelöhners oder eines Sklaven versieht.“

Während der bereits erwähnte Xenophon gerne fiktive Gespräche von arbeitenden Königen schrieb, zeigt er sich in seiner eigenen Haltung als Hardliner. Denn anders als etwa Hesiod oder Aristoteles verachtete er nicht nur Arbeit, sondern sah sie gar als Gefahr für den Menschen, seine Seele und den gesamten Staat:

„Denn die so genannten handwerklichen Beschäftigungen sind verschrien und werden aus Staatsinteresse mit Recht sehr verachtet. Sie schwächen nämlich den Körper des Arbeiters, da sie ihn zu einer sitzenden Lebensweise und zum Stubenhocken zwingen, oder sogar dazu, den Tag am Feuer zuzubringen. Wenn aber der Körper verweichlicht wird, leidet auch die Seele. Auch halten diese so genannten spießbürgerlichen Beschäftigungen am meisten davon ab, sich um Freunde und um den Staat zu kümmern. Daher sind solche Leute ungeeignet für den Verkehr mit Freunden und die Verteidigung des Vaterlandes.“

Arbeit als Gefahr? Ungewohnte Töne – uns vollkommen fremd. Wie konnte es zu einer solchen Verschiebung der Bewertung von Arbeit kommen?

III. GOTT LIEBT ARBEIT

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde“, danach, so heißt es in der biblischen Schöpfungsgeschichte, schuf er Adam und Eva – und dann? Dann ließ er sie den Garten Eden bewirtschaften. Anders gesagt: Sie durften arbeiten. Mit dem Christentum, so Berthold und Oschmiansky, erscheint ab der Spätantike ein neues Arbeitsethos auf der Bildfläche. Arbeit

werde positiver gesehen. Denn Jesus und seine Jünger seien allesamt Handwerker und Fischer gewesen, bevor sie zu predigen begannen. Doch bereits ein kurzer Blick in die Bibel zeigt, auch hier ist nicht alles was Arbeit heißt, unbedingt angenehm. So erklärt Gott Adam und Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis daß du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden.“

Die Arbeit im christlichen Glauben besitze, so Berthold und Oschmiansky, einen Doppelcharakter, „der sich heute noch in den Sprachwurzeln von „arbeiten“ (sich plagen, quälen), „labour“ (sich abmühen) gegenüber „work“ bzw. „werken“ (kreatives Schaffen) wiederfindet.“ Anders als im antiken Griechenland wird harte Arbeit nicht getadelt, sondern gar gefordert. So rät etwa Salomo im Alten Testament sich die Natur zum Vorbild zu nehmen und erklärt: „Nimm dir ein Beispiel an der fleißigen Ameise, du Fauler, und lerne von ihr.“ Gott selbst arbeitet sechs Tage und ruht sich erst am siebten aus. Wer mehr Zeit für Muße und Entspannung benötigt, der kriegt es mit Paulus zu tun:

„Wir gebieten euch aber im Namen unseres Herrn Jesus Christus, dass ihr euch zurückzieht von allen Brüdern und Schwestern, die unordentlich leben und nicht nach der Überlieferung, die ihr von uns empfangen habt. Denn schon als wir bei euch waren, geboten wir euch: Wer nicht arbeiten will, der soll auch nicht essen.“

Ohne Fleiß, kein Preis – und kein Brot? Die Kirche hatte immer schon ein gespanntes Verhältnis zum Menschen.

Im 12. Jahrhundert tritt die arbeitsteilige Gesellschaft auf den Plan. Was das bedeutet? Von nun an gibt es drei Stände: Kleriker, Ritter und Arbeitende. Letztere bilden zu Beginn vor allem die Bäuer*innen, doch Schritt für Schritt kommen Händler*innen, Handwerker*innen und Intellektuelle dazu. Wer arbeitet, muss sich immer weniger rechtfertigen. Doch etwas anderes bricht sich seine Bahn, wie Berthold und Oschmiansky, erklären:

„Die positive Deutung der Arbeit erhöhte sich in den folgenden Jahrhunderten noch. Es setzte eine Kategorienbildung ein, zwischen Menschen, die arbeiten, von jenen, die zwar arbeitswillig, aber nicht arbeitsfähig waren und jenen, die als arbeitsfähig galten, denen aber ein Mangel an Arbeitswilligkeit unterstellt wurde.“

Die Protestanten rund um Martin Luther treiben das auf die Spitze und erklären, dass Arbeit die eigentliche Lobpreisung Gottes sei. Vom negativen Bild der Arbeit in der Antike keine Spur mehr. Martin Luther propagiert in seiner Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* 1520 nicht nur eine neue Glaubenspraxis, sondern verdammt auch endgültig den Müßiggang. Denn der ist von nun eine Sünde: „Müßiggang ist Sünde wider Gottes Gebot, der hier Arbeit befohlen hat. Zum anderen sündigst du gegen deinen Nächsten.“ Der aufkommende Kapitalismus findet im Protestantismus sein fehlendes Puzzleteil. In seinem Buch *Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus* aus dem Jahr 1905 beleuchtet der deutsche Soziologe Max Weber diese Melange:

„Das sittlich wirklich Verwerfliche ist nämlich das Ausruhen auf dem Besitz, der Genuss des Reichtums mit seiner Konsequenz von Müßigkeit und Fleischeslust. [...] Und nur weil der Besitz die Gefahr dieses Ausruhens mit sich bringt, ist er bedenklich. [...] Nicht Muße und Genuss, sondern nur Handeln dient nach dem unzweideutig geoffenbarten Willen Gottes zur Mehrung seines Ruhmes. Zeitvergeudung ist also die erste und prinzipiell schwerste aller Sünden.“

Die protestantische Position trifft sich mit Karl Marx. Denn auch für den deutsche Philosophen macht Arbeit den Menschen erst zum Menschen – sie ist gar das Wesen des Menschen. Er steht damit in einer Linie mit Denkern der Aufklärung, wie etwa dem Begründer der modernen Ökonomie Adam Smith. Dieser, so Berthold und Oschmiansky, unterscheidet zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit:

„Zur unproduktiven Arbeit zählt Smith praktisch alle Tätigkeiten und Handlungen, die in der politischen Theorie seit Aristoteles großes Ansehen genossen: Handhabung politischer Ämter, Dienst für die Justiz, Militär und Religion. Aber auch Schauspieler, Opernsänger, Possenreißer, Musiker, Tänzer etc. zählt er dazu.“

IV. KAPITALISMUS OHNE ARBEIT

Der Kärntner Stefan Feinig geht nach Adam Smiths Definition einer unproduktiven Arbeit nach: er ist Schriftsteller. Nebenberuflich ist er in der Gastronomie tätig – oder war das zumindest. Doch dann kamen die Covid-Wellen und mit ihnen die Schließung vieler Gastronomiebetriebe. Nicht nur die gesamte Wirtschaft, sondern auch Feinig wird aus der Bahn und dem Job geworfen. Er landet beim AMS. In seinem Buch 374 schreibt er über diese Erfahrung:

„Am Anfang muss man erst einmal eine Nummer ziehen. Eine Nummer. Aus einer kleinen elektronischen Plastiksachtel an der Wand neben dem Eingang muss man erst einmal eine Nummer ziehen. Eine Nummer. Kaum zu glauben, ich bin eine Nummer, weiter nichts, eine beschissene Nummer.“

Der Verlust des Selbstwertes und jeglicher Hoffnung flackert in der erzählenden Lyrik des Buches auf und konstatiert: „Wir sind arbeitslos. Und vermutlich ist das die gefährlichste Störung, an der man so leiden kann.“

Bereits in den 1950er-Jahren erwähnt die Philosophin Hannah Arendt in ihrem Buch *Vita activa oder Vom tätigen Leben* „eine Arbeitsgesellschaft, der die Arbeit ausgegangen ist, also die einzige Tätigkeit, auf die sie sich noch versteht“. Das 1995 erschienene Buch *Das Ende der Arbeit* des us-amerikanischen Ökonomen Jeremy Rifkin sieht unsere arbeitsteilige Welt ebenfalls in Gefahr. Denn die Automatisierung und Digitalisierung führe zu immer höheren Arbeitslosenzahlen. Auch der deutsche Soziologe Ulrich Beck beschäftigt sich im Jahr 1996 in seinem Text *Kapitalismus ohne Arbeit* mit diesen Vorgängen und kommt zum Schluss:

„Der Kapitalismus schafft die Arbeit ab. Arbeitslosigkeit ist kein Randschicksal mehr, sie betrifft potentiell alle – und die Demokratie als Lebensform. [...] Es geht längst nicht mehr um die Umverteilung von Arbeit, sondern um die Umverteilung von Arbeitslosigkeit – eben auch verdeckt in den neuen Mischformen von Arbeitslosigkeit und Beschäftigung, weil diese offiziell als »(Voll-)Beschäftigung« gelten (befristete, geringfügige, Teilzeit-Arbeit usw.). Dies gilt gerade auch für die sogenannten Beschäftigungsparadiese USA und Großbritannien, wo diejenigen, die in der Grauzone zwischen Arbeit und Nichtarbeit leben und sich oft mit Hungerlöhnen begnügen müssen, längst die Mehrheit bilden“

V. ARBEIT IST NICHT ALLES

Leere Regale in Supermärkten, Tankstellen ohne Waren – und dazu noch stehende LKWs. Wir sind nicht in der DDR oder anderen Staaten des Staatskapitalismus gelandet. Nein, wir befinden uns im Vereinigten Königreich im Jahr 2021. Was war passiert? Im Zuge des Brexits hat Boris Johnsons Anti-EU-Politik hunderttausende von EU-Bürger*innen aus dem britischen Arbeitsmarkt gedrängt. Darunter befanden sich auch polnische Bürger*innen, die als Lastwagenfahrer Güter vom Festland auf die Insel brachten. Nun, da der wirtschaftli-

che Aufschwung da ist, bittet die britische Regierung sie zurück hinter die Lenkräder – doch sie wollen nicht. Und nun? Nichts. Jetzt heißt es für die Brit*innen ausharren und das Beste hoffen.

Auch Österreichs Wirtschaft boomt wieder. Der Arbeitsmarkt floriert: zigtausende Stellen warten darauf, besetzt zu werden. Trotzdem kehren viele Menschen nicht zurück ins Berufsleben. So sucht etwa die Tourismusbranche dringend nach Kellner*innen und Köch*innen. Doch niemand findet sich für die Jobs. Warum? Das sozialliberale Momentum-Institut hat sich genauer angeschaut, warum es Unternehmen in Österreich so schwer fällt Köch*innen, Kellner*innen, Bäcker*innen, Friseur*innen, Reinigungskräfte und Backshop-Verkäufer*innen für sich zu gewinnen. Ein Grund könnte darin liegen, dass

„mehr als die Hälfte der offenen Stellen [...] Gehälter im Bereich der Mindesthöhe der Kollektivverträge [nennt]. Eine Bereitschaft zur Überzahlung – wie wohl oft genannt – wird de facto nie konkret in Euro angegeben. Der Mitarbeitermangel ist damit bei einem Teil der Betriebe hausgemacht.“

Doch wer sagt, dass diese Fachkräftemangel die einzigen bleiben werden, die sich nicht mehr mit Billiglöhnen ködern lassen. Was machen all die Busfahrer*innen, Fabrikarbeiter*innen oder Programmierer*innen, deren Stellen bald von Maschinen übernommen werden? Sollte sich der „Wertekern der Arbeitsgesellschaft“ auflösen, so Ulrich Beck, „zerbricht ein historisches Bündnis zwischen Kapitalismus, Sozialstaat und Demokratie.“ Denn die westlichen Demokratien seien gediehen als „Arbeits-Demokratie[n]“:


„Der Citizen mußte so oder so sein Geld verdienen, um die politischen Freiheitsrechte mit Leben zu füllen. Erwerbsarbeit hat stets nicht nur die private, sondern auch die politische Existenz begründet. Es geht also gar nicht »nur« um Millionen Arbeitslose. Es geht auch nicht nur um den Sozialstaat. Oder um die Verhinderung von Armut. Oder um die Ermöglichung von Gerechtigkeit. Es geht um uns alle. Es geht um die politische Freiheit und Demokratie in Europa.“

Was bereits 1996 richtig war, hat auch in unseren Tagen Recht. Wir müssen uns überlegen, wie wir die steigende Zahl an Arbeitslosen finanzieren wollen, aber auch, wie wir ihnen und uns ein Leben auf gleicher Augenhöhe ermöglichen. Das Zauberwort hierfür ist: bedingungsloses Grundeinkom-

men. Denn nur eine finanzielle Absicherung ermöglicht es den Menschen frei am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Im selben Abwasch müsste natürlich auch ein Diskurs gestartet werden, der zum Ziel hätte, arbeitslose Menschen von ihrem stigmatisierten Status zu befreien.

Im Interview mit Moment vom 5. Oktober 2020 plädiert auch die Politikwissenschaftlerin Barbara Prainsack für ein Grundeinkommen und antwortet auf die Frage nach positiven Auswirkungen eines solchen Modells:

„Die Daten zeigen, dass Menschen mit Grundeinkommen weniger psychische und andere gesundheitliche Probleme haben. Sie sind weniger oft krank und fühlen sich weniger gedemütigt. Als positiver Nebeneffekt könnte das auch volkswirtschaftliche Einsparungen bringen. Zu fragen ist auch, wie es sich auf den Konsum und die Konjunktur auswirkt, wenn Menschen, die ganz wenig Geld hatten, dann etwas mehr haben.“

So gesehen könnten wir über den Umweg des Grundeinkommens erneut zu einem Arbeitsethos der Antike zurückkehren und uns nur mit Arbeit beschäftigen, die uns auch mit Sinn und Freude erfüllt. Wäre das nicht eine Utopie, die wir auf die Landkarte der Realität holen könnten? 

ERKAN OSMANOVIC

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

Kohlweißling

Helles und Dunkles stehen nah beieinander. Tod und Schönheit ebenso. In der Erzählung *Kohlweißling* von **LINDA ACHBERGER** wird das kalte Gefühl des Verlustes durch lichte Erinnerungen gebrochen.

I.

Der Tod bricht einen auseinander, sage ich, und schaue hoch. Nur hinten tragen einige helle Mäntel. Es ist still, ab und an nehme ich ein Geräusch war, das hohl und tief klingt. Die Köpfe sind gesenkt, die Hände gefaltet. Es ist wie ein schwarzes Meer, das vor mir liegt, wie eine schwarze Flut, ein schwarzes Becken, an dessen Rand ich stehe. Ich spreche weiter, ich lese weiter ab, ich blicke weiter die Urne an. Sie ist aus weißem Porzellan, eine goldene Umrandung, darauf blühende Rosenköpfe. *Was da bleibt*, sage ich weiter, *ist nur ein Abgrund*. Das Mikrofon am Pult ist lang und schmal, meine Hände ordnen die Zettel vor mir immer neu und ich spreche weiter, blicke weiter und es drückt. *Der Tod*, sage ich, und bin erstaunt über die Festigkeit meiner Stimme. Da ist kein Stolpern, kein verlorener Rhythmus in dem, was ich sage. Vor der Urne steht eine Schale mit Kärtchen darin. In einer schmalen schwarzen Umrahmung ist meine Großmutter abgebildet. Ihre Dauerwellen sind kurz und grau und ihr Lächeln wirkt, als hätte sie das immer getan. Ich stelle mir vor, wie sie vor mir sitzt, an ihrem Ringfinger der schmale goldene Ring mit dem eingefassten Diamanten, klein und weiß, hellrosa lackierte Fingernägel, das kleine Muttermal am linken Schlüsselbein. Sie sitzt am Rande ihres Bettes, die Hände stützen sich schwach an der Seite ab, und es sieht aus, als würde ihr schmaler Körper in der weißen Bettdecke versinken.

II.

Da, sagt sie, und deutet auf eine Schachtel mit länglichen Pralinen auf ihrem Nachtkästchen. Sie sind süß und schmecken nach Kirsche und Alkohol. Auf dem Fensterbrett liegt eine Zeitung der vergangenen Woche und der Woche davor. *Danke*, sage ich, und lächle. Wenn ich mich bewege, kann ich die Federn in der Polsterung des Sessels spüren. Er ist mit

dem Muster eines wilden Tieres bezogen und ich blicke auf die Pralinen, auf die seidenen Blumen in der Vase und auf den Schorf an ihren Schläfen. Leicht windet es, das gekippte Fenster, die weißen Vorhänge und der Kalender, der noch immer auf Jänner steht. Ihr Handgelenk ist schmal, überall sind dunkle Flecken, auf dem Handrücken, den Unterarmen, in der Beuge ihres linken Armes. *Flüssigkeit*, steht auf einem gelben Zettel neben dem Bett. Dahinter drei Ausrufezeichen, die größer als die Schrift sind. *Oma*, sage ich, ihre Hand ist runzlig und fühlt sich brüchig an, als ich sie kurz berühre. Über dem Bett hängt ein kleiner Apparat; er ist weiß und blinkt in langen Abschnitten.

III.

Peris brassicae, lese ich vor, *kleiner Kohlweißling*, und schaue sie an. Ich rede langsam, betone, beinahe entgleiten mir die Plosive, bei den Vokalen runde ich den Mund weit. An ihrer Schläfe ist ein Bluterguss, innen dunkel, an den Rändern franst der Fleck aus, lila, hellgrün, gelb. *Was*, fragt sie, doch ihre Stimme geht am Ende nicht hoch. Mich schaut sie nicht an, nur ihre Füße. Durch die Socken kann ich das Überbein an der Innenseite ihres rechten Fußes sehen. Es ist eine Wölbung, die nach außen drängt, als wolle sie dem Körper entfliehen. *Wichtige Futterpflanzen sind Kreuzblütler*, lese ich weiter, *Weißkohl, Rotkohl, Brokkoli, Rosenkohl, Kohlrabi*. Das Wasserglas auf ihrem Nachttisch ist noch fast voll; die kurzen Haare sind wirr von der Nacht, den schlafenden Stunden, und der langsamen Zeit, die nie zu vergehen scheint. *Krutspätzle*, sagt sie, *das habe ich am liebsten gegessen*, und schaut mich an. Das *u* zieht sie lange, als ob sie das Wort auskosten will. *In unserem Garten waren Kohlköpfe gepflanzt, grün und groß, über die ganze Länge des Beetes. Am Rand wuchs wilde Kamille, Bohnenkraut und Boretsch, der kleine, blaue Blüten hatte. Ich weiß noch, wie ich ei-*

nen Kopf tragen durfte, wie er schwer war, doch mein Griff vorsichtig. Mutter stand mit dem Krauthobel in der Küche, vor ihr das braune Schneidebrett, und teilte den Kopf in zwei große Hälften. Das Innere der Köpfe sah zusammengeknüllt aus, Schicht um Schicht, nah beieinander.

Hellgrüne Späne fielen von dem Krauthobel, Mutters Kopftuch war im Nacken zusammengebunden und das Salz, das sie auf die Kohlspäne streute, grobkörnig. Lange stand der bauchige Tontopf im Keller, am Ende der Treppe, auf dem kühlen Boden. Auf der Kellertreppe standen am linken Rand Regentiefel und Schlappen mit breiten, ledernen Riemen und silbernen Schnallen. Wenn es Krutspätzle gab, sagt sie und lacht, roch es erst säuerlich, später warm und angebraten. Die schwere Pfanne stand in der Mitte des Tisches, bis sie leer war, und wir mit einem Stück Brot das Bratfett aus der Pfanne wischten.

IV.

Mädchenklasse von 1938/39 steht unter dem Foto. Es ist vergilbt, schwarzweiß, Sepia. Im bräunlichen Ton steht eine Gruppe Mädchen vor einem Haus, sie tragen lange Kleider mit Blumen und Punkten darauf, die Kragen steif, die langen Haare zu Zöpfen geflochten. Die Gesichter sind lachend, es sieht aus, als ob es ein warmer Tag gewesen ist, einer im Sommer. Die Mädchen stehen ordentlich, manche legen die Hand auf die Schulter anderer, lachend, die Ärmel ihrer Kleider sind kurz und bauschig. In der obersten Reihe lehnt sich ein Mädchen über das Geländer, sie stützt sich darauf. An ihren Schläfen sieht man, dass ihr Haar streng nach hinten geflochten ist. Sie lacht, die Augen sind leicht zugekniffen, von der gegenüberliegenden Sonne, oder von dem Blitz des Fotoapparates. *Bist das du*, frage ich, und zeige auf das Mädchen am Geländer. Als ich ihr das Foto gebe, berühren sich unsere Hände kurz.

Ich weiß noch, überall war es weiß, sagt sie und schaut aus dem Fenster. *Es flog, überall, flatternd, ständige Bewegung der Luft. Die Kohlköpfe im Garten bekamen Löcher, immer mehr wurden es, manche größer, manche kleiner. Die äußeren Blätter legten sich wie eine große löchrige Decke um die Köpfe. Dass das aussieht wie Edamer, hatte mein Bruder einmal gesagt, und ich weiß noch, dass es zum Abendbrot oft Käse gab. Das Brot schmeckte malzig und dunkel, im Käse waren Löcher. Es war immer nur ein schmales Stück Käse, an Feiertagen etwas dicker, und ich weiß noch, dass nach dem Essen immer Karten gespielt wurde, die Böhlers, die Mangolds, manchmal auch der alte Hitzhaus. Einige Karten waren bereits speckig, auf den bauchigen Römergläsern konnte ich fettige Spuren von Fingern sehen. Die Stiele der Gläser waren grün und geriffelt. Einmal nahm ich eines in die Hand; es fühlte sich schwer an, als ich daraus trank.*

Während Karten gespielt wurde, lief im Hintergrund Radio. Manchmal rauschte es, Mutter ging dann hin und drehte am Rädchen, bis der Ton klarer wurde. Ich weiß auch noch, wie ich mit einem Netz durch unseren Garten lief, barfuß, geflochtenes Haar, weites Kleid, und durch die Felder, die nach warmem Heu rochen. Ich kann mich auch noch an das Geräusch erinnern, wenn ich den Kopf eines Kohlweißlings zerdrückte. Es war ein Knacken. Manchmal zuckten die hellen Flügel noch. An den großen löchrigen Kohlblättern wischte ich mir danach die Finger ab, jeden einzeln. Zum Trocknen legte ich sie im Keller aus, auf die kalten Kacheln, neben dem bauchigen Tontopf, in dem das Kraut garte. Die ausgelegten Schmetterlinge sahen aus wie ein weißer Teppich. Wenn ich leicht darauf blies, bewegten sich die hellen Flügel.

Neben der Fotografie ist eine Liste abgebildet. Das Papier des Zettels ist braun, die Schrift gedrungen und hoch. An manchen Stellen franst die Tinte aus. Es scheint, als wollten die Buchstaben dem Papier entfliehen. *Verzeichnis*, steht da, und darunter: *über abgelieferte Kohlweißlinge*. Das Wort Kohlweißlinge ist unterstrichen, daneben steht 1938, groß und rot. Die Linien der Spalten sind ordentlich gezogen, an manchen Stellen ist die Schrift verblichen. Untereinander stehen Namen, *Georg, Hanna*, daneben Zahlen, klein und akkurat. *Bist das du*, frage ich nochmal, und zeige auf eine Spalte. *Hast du*, frage ich, *weißt du noch, kannst du dich noch erinnern?* Sie sieht mich an, kaum merklich kneift sie die Augen zusammen. *Anfangs fiel es mir schwer, der Kescher in meinen Händen wurde feucht von meinen schwitzenden Händen und das Flattern war hell und schnell. Kaum konnte ich es sehen. Es waren die letzten Sommermonate, abends kühlte es schon ab. Das helle Flattern schien nie abzubrechen und mit der Zeit lernte ich zu warten. Ich wartete auf das Niedersetzen der Schmetterlinge auf einer Pflanze, auf Blättern, auf Blüten. Noch lange flatterten sie im Fangnetz, doch keiner entkam mir.*

V.

Der kleine Apparat über ihrem Bett blinkt noch immer. Auf einem Tablett aus Plastik steht ihr Abendessen. Es ist ein Stück Brot, darauf eine Scheibe Wurst und kleine Tomaten, die frisch und fruchtig aussehen. In der Ecke des Tabletts steht ein transparenter Becher. Er ist klein und hellgelb, darin ovale Tabletten. Auf dem abwischbaren Tischtuch steht eine Tasse, auf der kleine bunte Blumenköpfe abgebildet sind. *Ich wollte eigentlich gerade meinen Kaffee trinken*, sagt sie. Ich lege meine Fingerrücken an die Tasse. Sie ist kalt. *Bist das du*, frage ich nochmal, und deutete auf die Spalte mit ihrem Namen. *Hast du*, frage ich, doch sie schaut mich nur an. *Eine Decke mit Lö-*

chern, sagt sie und lacht. Ende des Sommers hockte ich mich vor den Kohlweißlings-Teppich auf den kalten Kellerboden, versuchte, nur mit den Ballen den kalten Boden zu berühren. Ich breitete meine Arme aus, als würde ich jemanden umarmen wollen, und schob die Kohlweißlinge zusammen, bis ein heller Haufen vor mir lag, hell und zerbrechlich. Vorsichtig schöpfte ich die Schmetterlinge mit meinen Handschalen, häufte sie in einen Stoffbeutel, der immer an einem Haken neben den Regenmänteln hing. Der Weg zum Gemeindeamt schien mir lang, und obwohl es Ende des Sommers war, drückte die Schwüle. Bei jeder Windbö, die den Beutel schaukelte, fürchtete ich, meine Beute könnte mir abhandenkommen. Auf dem Heimweg schlugen die kleinen Pfennigstücke im leeren Beutel aneinander. Es machte ein helles Geräusch, das sich für mich nach süßen Bonbons in bunten Verpackungen anhörte. Während sie erzählt, wippt sie mit dem Oberkörper leicht vor und zurück. Als sie aufhört zu reden, bleibt sie unbeweglich sitzen, stumm und steif. Neben dem Zeitungsausschnitt steht ein Ficus, die Blätter sind bereits bräunlich und die Erde ist trocken.

VI.

Der Tod ist eine einzige Verneinung, sage ich. Meine Hände zittern über dem Pult, die Nägel sind dunkel lackiert. Später im Gasthaus sehe ich im Spiegel des wcs, dass meine Wimperntusche am rechten Auge verschmiert ist. 🍷

LINDA ACHBERGER,

geboren 1992 in Bregenz, befindet sich seit 2015 als Masterstudentin am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. 2018 erhielt sie das Startstipendium für Literatur des Bundeskanzleramts Österreich. Neben zahlreichen Textveröffentlichungen in Zeitschriften und Anthologien verfasste sie ein Kurzhörspiel für den ORF sowie Kurzdramen für das Bregenzer Theater *Kosmos*.



Elisa Asenbaum
Mond 22. August 2021, Rhodos, Griechenland,
aufgenommen mit 8 Zoll Newton Reflektor
Foto: Asenbaum/Hofer

„Wir müssen mit dem Herzen schauen ...“

Interview mit SPÖ-Parteivorsitzender Pamela Rendi-Wagner

Im Interview mit **PAMELA RENDI-WAGNER**, das die ZUKUNFT-Redakteur*innen **HEMMA PRAINSACK** und **THOMAS BALLHAUSEN** mit ihr geführt haben, werden „Message Control“ und das „System Kurz“ ebenso diskutiert, wie die Aufgaben und Zukunft der Sozialpolitik. Ein Gespräch über Politikverdrossenheit, Parallelen zwischen den Berufen der Ärztin und Politikerin und nicht zuletzt darüber, welche Rolle Bildung in der Etablierung eines politischen Bewusstseins spielt ...

Hemma Prainsack: Am 27. Mai 2019 hast Du dem damals amtierenden Bundeskanzler der Republik Österreich das Misstrauen ausgesprochen, da sich Sebastian Kurz in einer in der 2. Republik noch nie dagewesenen Achtlosigkeit gegenüber dem Parlament verhalten und die Regierungsführung ohne demokratischen Dialog mit den Oppositionsparteien fortgesetzt hat. Nur knapp zweieinhalb Jahre später musste er zurücktreten, nachdem Chats und strafrechtliche Ermittlungen bekannt wurden. Wie geht es Dir damit in Hinblick auf unsere politische Zukunft?

Pamela Rendi-Wagner: Ich stehe für eine konstruktiv-kritische Oppositionsarbeit. Das bedeutet, dass ich mich aktiv mit Vorschlägen einbringe – etwa im Kampf gegen Corona. Manches davon wurde aufgegriffen und umgesetzt, wie die Teststrategie. Gleichzeitig zeigen wir als SPÖ klar und deutlich auf, wenn etwas schief läuft. Angesichts der schwerwiegenden Vorwürfe gegen den ehemaligen Bundeskanzler Kurz und sein engstes Umfeld war rasch klar, dass wir nicht zur Tagesordnung übergehen können. Und die ÖVP hat – auch aufgrund unseres Drucks – rasch eingesehen, dass Kurz als Kanzler nicht mehr tragbar war. Jetzt geht es darum, die Mängel der türkisen aufzuarbeiten und für dieses Land zu arbeiten. Die Pandemie und die akute Teuerung sind derzeit die größten Herausforderungen.

H. P.: In der Vergangenheit hast Du das System Kurz mehrfach exakt benannt und ganz nachvollziehbar beschrieben, wie mit *Message Control* und Stilisierung der Person Kurz die Bevölkerung geblendet wird. Nun hat die WKStA mit dem Aufdecken der „Österreich-Affäre“ Beweise für das gewissenlose Machtstreben durch die Kurz-Seilschaften geliefert. Du hältst hier entschieden dagegen und forderst eine Politik des Anstandes, also eine Sozialdemokratie, die wieder sichtbar und spürbar ist. Wie kann das gelingen?

P. R.-W.: Ich möchte das Leben aller Menschen verbessern. Den Türkisen geht es genau ums Gegenteil: Ihnen geht es um sich selbst und die eigene Macht. Darum haben sie zum Beispiel auch 2016 den geplanten Ausbau der Kinderbetreuung in ganz Österreich verhindert. Um selbst an die Macht zu kommen, das zeigen die Chats, durfte die rot-schwarze Regierung keinen Erfolg haben. Beim Lesen dieser Nachrichten stockt einem der Atem. Dieser bewusst herbeigeführte Stillstand muss ein Ende haben. Denn wir müssen uns den drängenden Herausforderungen widmen: Es braucht dringend Maßnahmen gegen die Teuerungswelle, eine rasche, rückwirkende Steuersenkung für Menschen mit kleinen und mittleren Einkommen, eine Pflegeoffensive und den Ausbau der Ganztags-Kinderbetreuung inklusive Rechtsanspruch auf einen Kinderbetreuungsplatz ab dem 1. Lebensjahr. Ich stehe für Ehrlichkeit und Anstand, für eine Politik, die sich ganz der Sacharbeit für die Menschen widmet.

H. P.: In den letzten Jahren wurden durch globale Krisen Ängste und Befürchtungen geschürt. In diesem Zusammenhang ist zu beobachten, dass in Österreich Politikverdrossenheit entsteht. Kannst Du uns als Politikerin und Klubvorsitzende eine Einschätzung darüber geben, wie wir die Bürger*innen zu mehr Teilhabe und Verantwortungsbewusstsein motivieren können, um ein soziales und demokratisches Miteinander zu ermöglichen?

P. R.-W.: Grundsätzlich sind die Österreicher*innen sehr an Politik interessiert. Das merke ich nicht nur, wenn ich unterwegs bin, Betriebe oder Veranstaltungen besuche. Das sehen wir auch im Bereich der sozialen Medien, wie viele sich an Debatten zu unterschiedlichen Themen beteiligen. Zu Politikverdrossenheit kommt es immer dann, wenn sich die Politik nur mit sich selbst beschäftigt – vor allem, wenn es um Skandale und Affären geht. Wie etwa gerade der Machtmissbrauch des türkisen Systems. Verantwortungsbewusstsein muss dahingehend vor allem die Politik selbst zeigen, mit gutem Beispiel vorangehen und den Grundstein für ein offenes, ehrliches und anständiges – eben ein demokratisches – Miteinander als Basis für Vertrauen und Teilhabe der Bevölkerung schaffen.

H. P.: Als Ärztin hast Du den Hippokratischen Eid geleistet und bist zu Menschlichkeit, Empathie und Ehrlichkeit gegenüber den Patient*innen verpflichtet. Ebenso musst Du ein möglichst realistisches Urteil über das Befinden der Patient*innen geben können. Welche Schnittmengen findest Du hier in der Politik wieder?

P. R.-W.: Es gibt viele Schnittmengen zwischen der Politik und dem Arzt-Beruf. Es ist kein Zufall, dass die SPÖ vor über 130 Jahren von einem Arzt, Viktor Adler, gegründet wurde. Auch ich habe mich ganz bewusst entschieden, Ärztin zu werden. Weil es mir schon immer wichtig war, den Menschen zu helfen. Und ich habe mich ganz bewusst dazu entschieden, in die Politik zu gehen. Weil ich weiß, dass ich als Ärztin nie so vielen Menschen helfen kann wie durch kluge Politik. Das ist meine Überzeugung: Für die Menschen da zu sein, ihre Sorgen ernst zu nehmen und für sie zu arbeiten.

Diese Haltung würde ich auch anderen Parteien dringend empfehlen, die durch ihre Skandale und Misswirtschaft viel Vertrauen zerstört haben.

Thomas Ballhausen: Welche Rolle hat die Bildung bzw. sollte die Bildung bei der Entwicklung und guten Fundierung eines politischen Bewusstseins spielen? Welche Defizite oder auch Optionen der Verbesserung sind für Dich dahingehend zu benennen? Welche Funktion kann oder soll eine Diskussionszeitschrift wie die ZUKUNFT, die gleichermaßen anspruchsvoll und zugänglich sein will, dabei (wieder) übernehmen?



Pamela Rendi-Wagner © Visnjic

P. R.-W.: Bildung ist einer der zentralen Schlüssel für alles im Leben. Auch für die Etablierung eines politischen Bewusstseins. Um diese beiden Bereiche zu verknüpfen, halte ich es für sehr wichtig, politische Bildung als eigenständiges Schulfach zu etablieren. Positionen bewerten und abwägen, Fakten einordnen, eine eigene Meinung entwickeln und zu vertreten – all das muss elementarer Bestandteil unseres Bildungssystems sein. Zu einer vielfältigen politischen Debattenkultur gehört aber natürlich noch weit mehr. Dafür ist gerade der Einsatz und das Engagement einer aktiven Zivilgesellschaft unabdingbar. Die ZUKUNFT leistet hier einen wertvollen Beitrag für eine positive, inklusive Debattenkultur, die für eine demokratische Öffentlichkeit unabdingbar ist.

H. P.: In einem Interview hast Du gesagt: „Wir müssen mit dem Herzen schauen, nicht nach links und schon gar nicht nach rechts, sondern nach vorn, wo die Zukunft ist.“ Was sind die wichtigsten Themen, die unsere Bewegung in Zukunft besetzen sollte?

P. R.-W.: Genau, das habe ich in meiner Rede am Parteitag 2018 in Wels gesagt, als ich zur SPÖ-Vorsitzenden gewählt wurde. Und das zählt heute auch aufgrund der Erfahrungen der Pandemie genauso wie damals. Es geht um Themen wie Bildung, Sozialstaat, Gesundheit aber auch Verteilungsgerechtigkeit. Dafür müssen wir Hebel in Bewegung setzen. Das Ziel ist klar: das Leben jedes und jeder Einzelnen zu verbessern. Das können wir als Bewegung nur gemeinsam erreichen.

H. P.: Und abschließend eine Frage meiner 13-jährigen Tochter: Wie hast Du es geschafft, in die Politik zu kommen und was würdest Du ihr mitgeben, wenn sie ebenfalls politisch aktiv werden möchte?

P. R.-W.: In die Politik gekommen bin ich über das Gesundheitsministerium, wo ich lange Jahre die Sektion für öffentliche Gesundheit geleitet habe. Dort habe ich als Krisenmanagerin eng mit den Minister*innen zusammengearbeitet, um die Bevölkerung vor den Auswirkungen der Atomkatastrophe von Fukushima oder der Ebola-Pandemie zu schützen. Über das Amt der Gesundheitsministerin bin ich dann in den Nationalrat gekommen und so Parteichefin der SPÖ geworden. Deiner Tochter würde ich den gleichen Leitsatz wie allen Mädchen mit auf den Weg geben: Im Zweifel immer Ja sagen, wenn sich Chancen ergeben. 🍀

PAMELA RENDI-WAGNER

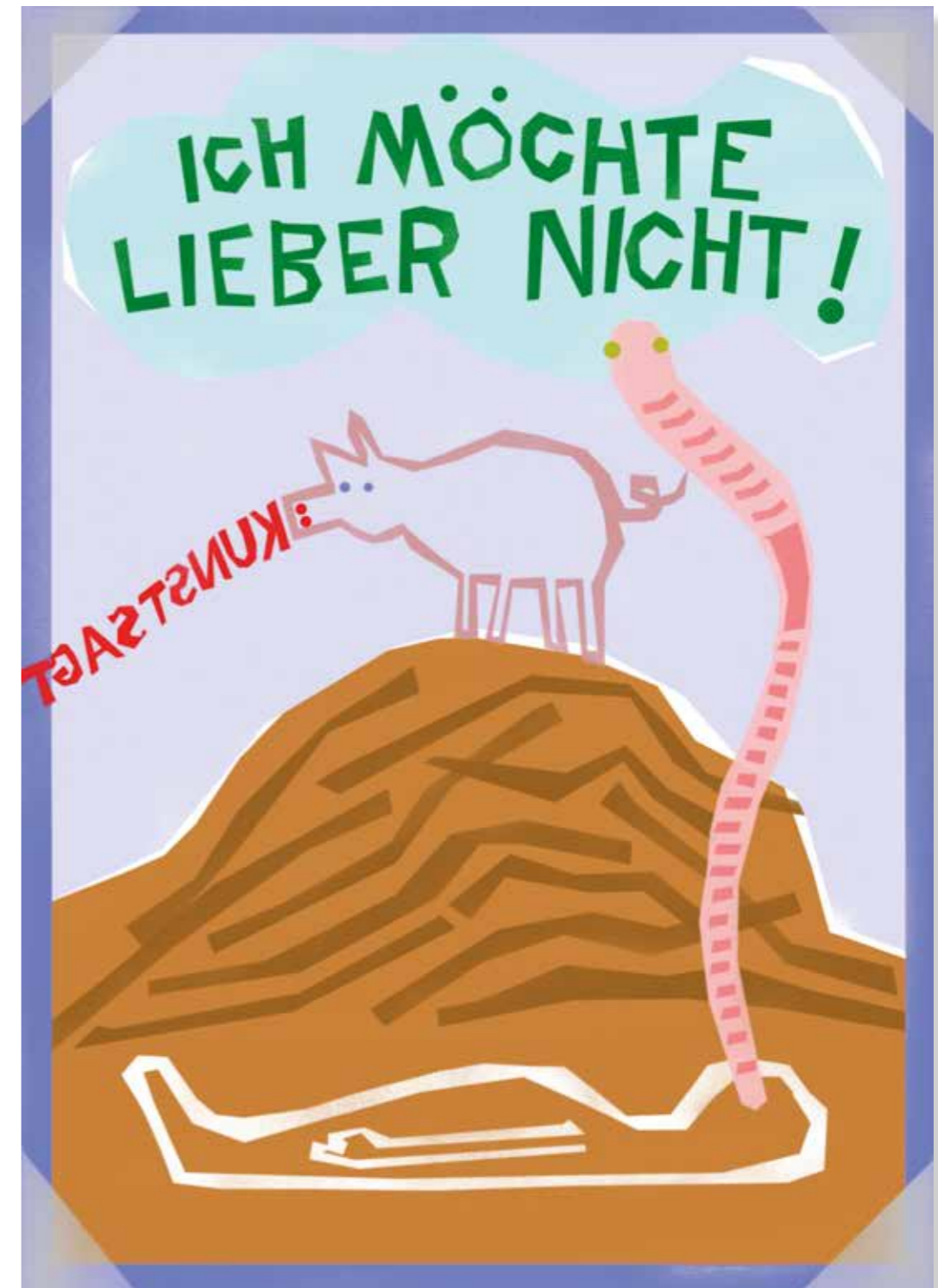
studierte ab 1989 Medizin an der Universität Wien und ist Fachärztin für Spezifische Prophylaxe und Tropenmedizin. Unter Christian Kern war sie 2017 Bundesministerin für Gesundheit. Im November 2018 wurde sie als erste Frau zur Parteivorsitzenden der SPÖ gewählt.

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 Rundfunks und war bei zahlreichen Produktionen am Burgtheater Wien im Bereich Regie und Video tätig.

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).



Ilse Kilic & Fritz Widhalm
Tot ist kein Zustand, 2021
 Text, digitale Zeichnung
 Bild: I. Kilic & F. Widhalm



Patricia Brooks
Kunst ist/Botschaft, 2021
Text, überarbeitetes Foto, 29,7 x 21 cm
Bild: P. Brooks

„Denken und Handeln auf eigene Gefahr“

Erinnern an Genossen Professor Hugo Pepper

Als Genosse Hugo Pepper am 1. September 2011 verstorben ist, verloren die jungen und alten sozialistischen Freiheitskämpfer*innen, die SPÖ und der ÖGB einen bedeutenden Widerstandskämpfer gegen den Austrofaschismus, das terroristische Naziregime und dessen verbrecherischen Krieg. Sie verloren aber auch einen umfassend informierten und unbestechlichen Zeitzeugen der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse im 20. Jahrhundert und einen begabten Lehrer und Vortragenden. Hugo Pepper stand stets klar und unmissverständlich zu den Prinzipien des demokratischen Sozialismus und war damit häufig ein Unbequemer. Das Erinnern an ihn und seine Prinzipien sollten uns heute helfen, politische Fehler zu vermeiden und die Herausforderungen der Zeit zu meistern.

Doch zunächst zum Leben, den Kämpfen und der Arbeit von Hugo Pepper. Geboren wurde Hugo 1920 als Sohn eines kommunistischen Straßenbahners. Bereits als Mittelschüler nahm er Kontakte zu sozialistischen und kommunistischen Jugendgruppen auf. Er erlebte das Verbot der Linksparteien, die blutigen Ereignisse des 12. Februar, den aussichtslosen Kampf des republikanischen Schutzbunds gegen die Übermacht des Bundesheers und der Heimwehr und die Hinrichtung von Genossen, u. a. von Karl Münchreiter, den verwundenen Hietzinger Schutzbundführer, den die Dollfuß-Faschisten auf einer Bahre zum Galgen schleppten. Sofort nach der Niederlage des Schutzbunds agierte er verbotener Weise gegen den Austrofaschismus und die Wühlarbeit und terroristischen Umtriebe der österreichischen Nazis, die den Anschluss an Hitlerdeutschland forderten. Nach der Okkupation Österreichs 1938 durch die Nazis wurde Hugo von der GESTAPO verhaftet, verhört und des Hochverrats und der Geheimbündelei angeklagt. Er hatte Glück, das Verfahren wurde eingestellt und er als „Nichtwehrwürdiger“ entlassen. Hitler löste dann mit dem militärischen Überfall auf Polen den 2. Welt-

krieg aus und Hugo wurde 1940 zur Wehrmacht eingezogen. Er musste am Angriffskrieg gegen Jugoslawien und die Sowjetunion teilnehmen. Eine schwere Erkrankung rettete ihn vor der Teilnahme an der Schlacht um Stalingrad.

Nach seiner Genesung kam er zur Ersatztruppe nach Brünn. Hier organisierte er mit anderen antinazistischen Soldaten eine militärische Widerstandsgruppe. Gegen Ende 1944 wurde Hugo Pepper in den Raum Amstetten verlegt. Sofort wurde auch hier ein Stützpunkt des Widerstands aufgebaut und es wurden Waffen und Munition organisiert. Im April 1945 griff die Gruppe das GESTAPO-Büro in Wallsee an und befreite einen verhafteten Soldaten. Im Kampf fielen drei ihrer Kameraden. Doch eigentliches Ziel der Gruppe war, die vorgesehene Sprengung der Donaubrücken durch die SS zu verhindern, was auch gelang.

Nach der Niederlage Nazideutschlands verschlug es Hugo nach Kärnten. Dort wurde er von der Roten Armee verhaftet und drei Monate als „nazideutscher Offizier“ in Haft genommen. Nach Abzug der Roten Armee aus Kärnten und der Übergabe Hugo Peppers an die Briten wurde er bald entlassen und kehrte nach Wien zurück. Im Österreichischen Gewerkschaftsbund fand er ein weites Feld für sinnvolle politische Arbeit. Hugo war ein begnadeter Redner. Seine Sprache war klar verständlich und kultiviert. Seine Vorträge, seine antifaschistischen Seminare und seine Gespräche mit Lehrlingen und Schülern waren verständlich und überzeugend. Er war zu Hause in der Welt der Bücher. Er kannte die Werke von Marx und Engels sowie anderer sozialistischer Denker und Politiker. Er hat höchst verdienstvoll die Herausgabe der Werke von Otto Bauer betreut, dem wohl bedeutendsten Vertreter des Austromarxismus und Vorsitzenden der Sozialdemokratischen Partei in den 1930er-Jahren. Er liebte die Literatur, besonders das Schaffen von Kurt Tucholsky.



Abb.: Standbild aus *Hugo Pepper – Denken auf eigene Gefahr* (2010) Regie: Markus Vorzellner, Christian Bednarik, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gIb2JJ5LQ8s> (letzter Zugriff: 25.11.2021).

Hugo Pepper wurde 1992 zum Bundesvorsitzenden der Sozialistischen Freiheitskämpfer*innen gewählt. Vorher leitete er die Hietzinger Freiheitskämpfer*innen. Ich sah in Hugo einen Sozialisten, der den Interessen unserer Klasse und ihrer historischen Mission tief und kämpferisch verpflichtet war. Sein Motto, „Der Widerspruch verändert die Welt“ hat auch dazu geführt, dass Hugo Pepper immer seine Stimme erhob, wenn es zu Fehlentwicklungen in seiner SPÖ kam.

Würde Hugo Pepper heute unter uns sein, dann würde er als eine der größten politischen Herausforderungen besonders für uns Freiheitskämpfer*innen den Kampf gegen die aktuellen Bewegungen und Parteien in Österreich und in Europa nennen, die offen oder geschickt versteckt rechtsextreme, neofaschistische, rassistische, antisemitische und fremdenfeindliche Positionen vertreten. Er würde uns und unsere Partei aufrufen und ermuntern, diesen Gefahren für die Freiheit, Menschenrechte, soziale Gerechtigkeit, Menschenwürde und für den Weltfrieden entschlossener als bisher entgegenzutreten. Er würde aufzeigen, dass wir diesen Kampf nur dann gewinnen können, wenn wir den Zusammenhang zwischen Kapitalismus und Faschismus erkennen und bewusst machen. Kapitalismus ist nie krisensicher. Immer öfter wird er von Krisen erschüttert, die er selbst verursacht. Die Folge sind Kündigungen, Sozialabbau, Arbeitslosigkeit und Not für die Arbeiterklasse.

In einer solchen Situation haben antidemokratische und faschistische Agitation ihre Chance, die Massen zu erreichen. Rechtsradikale und Faschisten behaupten dann, nur eine starke Hand, ein starker Führer und nicht der revolutionäre Protest der Arbeiterklasse oder die Demokratie seien in der Lage, das Ruder herumzureißen und die Not zu beseitigen. Faschis-

ten retten so als Komplizen des Kapitals deren Ausbeutungsverhältnisse mit diktatorischem Terror. Dieses Komplizentum zwischen Kapital und Faschismus mit seinen schmerzlichen Folgen haben uns die Faschisten in Spanien, Italien, Deutschland im 20. Jahrhundert und 1973 in Chile deutlich vor Augen geführt. Hugo würde uns sagen: Kapitalismus führt zum Faschismus. Unser Kampf für den demokratischen Sozialismus, für eine klassenlose Gesellschaft ist gleichzeitig ein Kampf gegen den Faschismus. Hugo Pepper hat diesen Kampf bis zu seinem Tod geführt. Hugo soll uns ein Beispiel sein. 🍷

ALFRED „ALI“ KOHLBACHER

ist Aktivist in der Österreichisch-Kubanischen Gesellschaft, im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit, im Bund Sozialdemokratischer Freiheitskämpfer, Opfer des Faschismus und aktiver Antifaschisten und in der Initiative für eine sozialistische Politik der SPÖ. Er ist in der SPÖ Hietzing aktiv.

ZOLTÁN LESI & RICARDO PORTILHO



Sie verteilen den Virus in kleinen Dosen, aber ich wollte,
dass niemand in meinen Körper eingreift.

Zoltán Lesi & Ricardo Portilho
Anylands, 2021
Text, digitale Fotografie
Bild: Z. Lesi & R. Portilho



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: _____

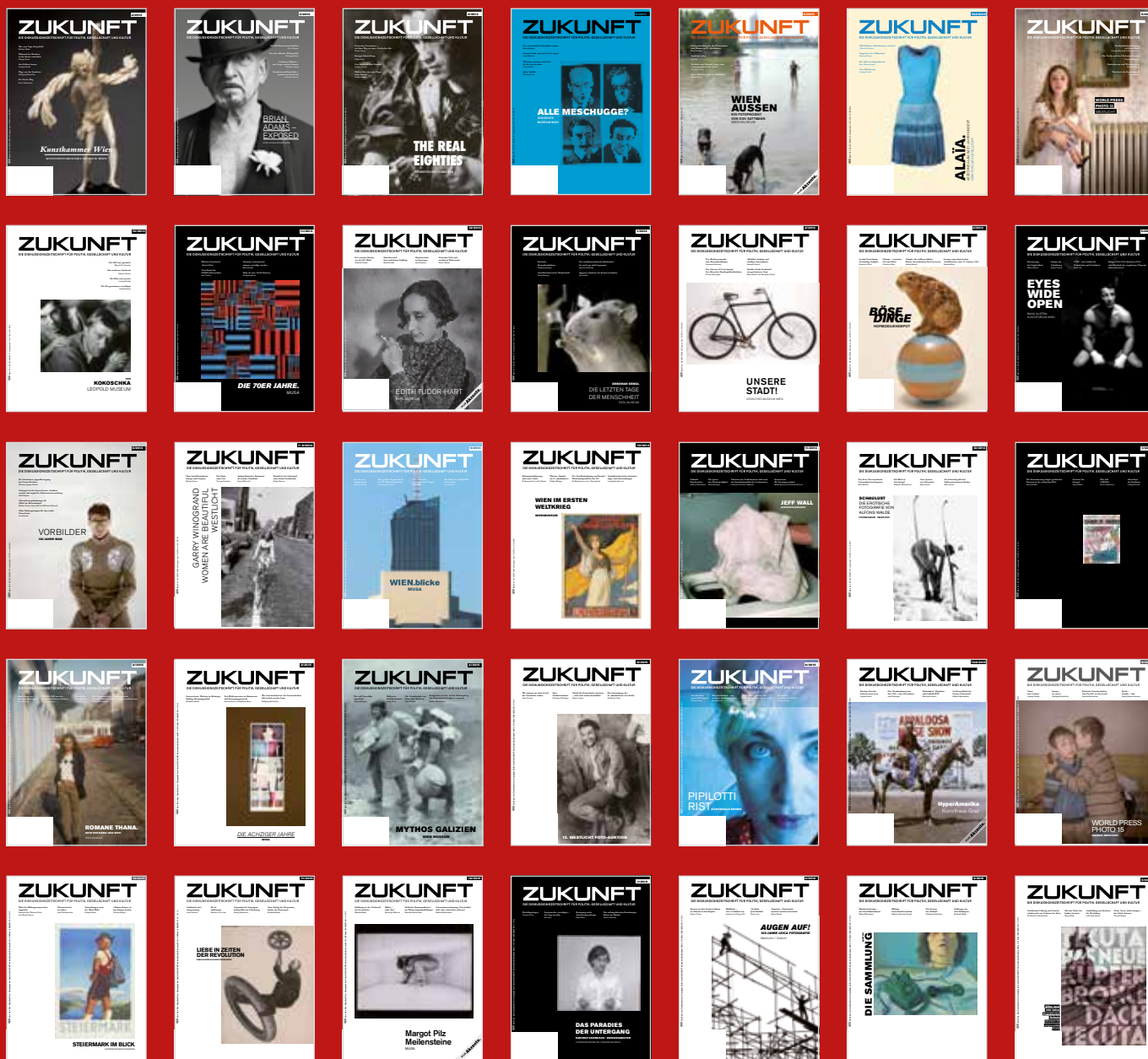
STRASSE: _____

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: _____