

Gottfried Schlemmer (Hg.): Der neue österreichische Film

Wien: Wespennest 1996, 399 S., ISBN: 3-85458-510-1, DM 46,-

Eine Annäherung an die österreichische Filmgeschichte wird langsam aber sicher durch die Publikationen einer neuen Forschergeneration möglich, die sich seit Ende der 80er Jahre diversifiziert hat. Auch der Gegenwartsfilm ist Gegenstand der Erörterung geworden. Hatte sich 1992 Gustav Ernsts und Gerhard Schedls Sammelband *Nahaufnahmen: Zur Situation des österreichischen Kinofilms* (Wien/Zürich: Europaverlag 1992) vorwiegend auf die ökonomische Seite der neuen Filmproduktion konzentriert, reflektiert der vorliegende Band die Ästhetik, um stilistische und kulturelle Eigenheiten des österreichischen Films zu beschreiben. Herausgeber Schlemmer stellt darüber hinaus für die Zukunft eine Untersuchung der spezifischen Produktionsbedingungen des österreichischen Films in Aussicht.

Der Band gliedert sich in drei Teile, bestehend aus Bert Rebhandls Bestandsaufnahme „Zum österreichischen Spielfilm seit 1968“ (S.17-46), der Analyse von 26 paradigmatischen Filmen aus den Jahren 1978 bis 1994 (S.49-356) und einer Ausweitung der Fragestellung auf die Beziehungen des neuen österreichischen Films zum Fernsehspiel, zur dokumentarischen Praxis und zum Experimentalfilm (S.359-392).

Rebhandl beklagt, daß der österreichische Nachkriegsfilm den in den Nachbarländern zwischen 1945 und 1965 stattgehabten ästhetischen Paradigmenwechsel nicht nachvollzogen habe. Der Zusammenbruch der Produktion in den sechziger Jahren habe deshalb auch erst mit der Einführung der staatlichen Filmförderung 1981 überwunden werden können. Zuvor – 1968 – kann Rebhandl in Georg Lhotzkys *Moos auf den Steinen* eine filmische Schnittstelle verorten, die stilistisch die Rückbindung aufs literarische Paradigma vorwegnimmt, „bis zu der Konsequenz, daß Filme implizit von einer Bilderskepsis erzählen und in nicht wenigen Fällen über Off-Erzählungen das gesprochene, gelesene Wort wieder massiv in den Diskurs zurückholen.“ (S.22) Motivisch greife *Moos auf den Steinen* eines

der Hauptthemen des neuen österreichischen Films auf: „Österreich im Zweiten Weltkrieg und unter den Nazis, dialektisch entfaltet an einer Figuren-Typologie zwischen Anpassung und Zivilcourage.“ (S.23f.)

Als Charakteristikum des neuen österreichischen Films macht Rebhandl zwei Tendenzen aus: „die leicht infantil wirkenden, anarchischen, Identität attackierenden, als Staatsoperetten sich gebärdenden Filme von vermeintlich oder tatsächlich Ausgesperrten“ und „die willfährig im Schutzbereich der Literatur, des Theaters, des Kunstfilms agierende ‘anspruchsvolle’ Filmproduktion“ (S.24). Beispiele für beide Tendenzen werden im Hauptteil des Buches besprochen. Dabei geht es häufig um Traditions-Bildungen, die mal gelingen, etwa wenn Heinz-B. Heller Peter Patzaks *Kassbach* (1979) mit dem „engagierten deutschsprachigen Nachkriegsfilm“ in Verbindung bringt, mal aber auch nicht: Wenn z. B. Arno Rußegger Beziehungen zwischen Wolfgang Glücks stark an TV-dramaturgischen Vorgaben orientierten *Der Schüler Gerber* (1981) auf Traditionen des deutschen Stummfilmexpressionismus zurückführen möchte, ist dies eine unzulässige Überdeterminierung.

Großen Raum nehmen in den Analysen sogenannte Anti-Heimatfilme ein, die von einer sich auflösenden Welt künden und häufig autobiographische Bezüge zu den Regisseuren und/oder Drehbuchautoren haben, wie etwa Leopold Hubers *Hirnbrennen* (1982), Christian Bergers historisch angesiedelter *Raffl* (1983) oder – radikaler – *Mautplatz* (1994) desselben Regisseurs. Ein weiterer Komplex ist die österreichische Kriegs- und Nachkriegsgeschichte, die international durch Axel Cortis *Welcome in Vienna* (1985) am ehesten wahrgenommen wurde. Knut Hickethiers Analyse arbeitet sehr präzise heraus, wie Regisseur Corti in der Figur des Ferry Wolff die Problematik von Heimatverlust und das Wiederfinden der Heimat problematisiert.

Auch das Wiedererstarken der Neo-Nazis wird im österreichischen Gegenwartsfilm häufig thematisiert. Geht es Peter Patzak in *Kassbach* um eine „psychologische Studie des kleinbürgerlich-faschistischen Charakters“ (S.67), richtet sich Walter Bannerts *Die Erben* (1982) offenbar stärker an ein jugendliches Publikum, ist entsprechend aktionsreich gestaltet und läßt, wie Ricarda Strobel zurecht bemängelt, „eine Ebene der Reflexion“ (S.139) weitgehend vermissen.

In letzter Zeit hat vor allem Andreas Grubers *Hasenjagd* (1994) auch international Aufsehen erregt. Dietrich Kuhlbrodt hält dem Film über die authentische Massenflucht kriegsgefangener sowjetischer Offiziere aus dem KZ Mauthausen im Februar 1945 hingegen „professionelle Glätte“ und „unerhitzte Emotionalität“ vor, die auch „die vom Fernsehspiel geprägten Rezeptionsweisen des Zuschauers respektiert“ (S.350). Jedoch: „[...] dieser Film erweckt Vertrauen, vermag mit den Alltagserfahrungen seiner Zuschauer in Verbindung zu treten und moralische, wenn nicht politische Einsichten zu bewirken. *Hasenjagd* ist auf diesem Weg [...] im Ergebnis politisch viel effizienter als ein Film wie

Schindlers Liste (USA 1993), der sich seinem Thema frontal in Gestalt eines Helden nähert, der volle Identifikation einfordert: die Judenverfolgung als einmaligen, historisch erledigten, zu beklagenden Vorgang.“ (S.352)

Mit den vergleichsweise bescheidenen Mitteln der öffentlichen Förderung (es geht um ca. 100 Millionen Schilling) und bei einem Markt, der ob seiner Größe für die Amortisation von Kinofilmen auf den Export hoffen muß, gelingt demnach dem österreichischen Gegenwartsfilm doch immer einmal wieder eine Eindringlichkeit, die dem Hollywood-Produkt häufig nur als Oberflächen-Fiktion eigen ist. Zu fragen bliebe, wie das Publikum darauf reagiert, denn was wäre die Identitäts-Stiftung eines nationalen Filmschaffens wert, wenn sie hinter der ausländischen Konkurrenz für die Zuschauer unsichtbar bleibt?

Uli Jung (Trier)