

# *Austriaca*

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

Revue fondée par Félix Kreissler

## Le cinéma autrichien

Études réunies par Christa Blümlinger

Université de Rouen  
Centre d'Études  
et de Recherches  
Autrichiennes

Publications  
des Universités  
de Rouen et du Havre

ISSN 0396-4590

n° 64 • juin 2007

Claudia SLANAR<sup>1</sup>  
Wien

## « This looks just like home »

### À PROPOS DES NON-LIEUX ET ESPACES AUTRES DANS LE CINÉMA AUTRICHIEN CONTEMPORAIN

*Dans quelques films dont j'aimerais dire qu'ils montrent la voie, les cinéastes ont réinventé les espaces informels de la ville. [...] L'image anticipe ici la fonction. Elle désigne des espaces qu'il faut construire ou réinventer et ébauche un espace de la rencontre<sup>2</sup>.*

Le cinéma a toujours été à la fois un lieu et un média destiné à construire et à imaginer des espaces – en particulier la ville. Aux premières heures du cinéma, la ville était déjà métaphore et écran<sup>3</sup>, arrière-plan comme rampe de lancement pour des caractères et leurs actes et surtout « document d'une réalité historique »<sup>4</sup>. On pourrait donc définir la qualité du cinéma, comme l'entend Siegfried Mattl, de telle sorte :

[qu'il] transforme des espaces éventuellement quelconques en lieux particuliers, des lieux dignes d'être filmés et regardés. Le cinéma construit ainsi déjà un « sense of place », un sens et un sentiment du lieu indépendant de l'expérience des conventions individuelles et culturelles<sup>5</sup>.

1. Critique indépendante, médiation culturelle et programmation (cinéma, vidéo, art contemporain).
2. Marc Augé, « Orte und Nicht-Orte der Stadt », in Roland Ritter (éd.), *Spaces of Solitude*, HDA-Dokumente zur Architektur 9, Graz, 1997, p. 25.
3. À ce sujet, voir par exemple Allan Siegel, « After the Sixties: Changing Paradigms in the Representation of Urban Space », in Shiel, Fitzmaurice (éd.), *Screening the city*, Londres, New York, 2003.
4. Michael Loebenstein, „A Sense of Place. Wien im neuen österreichischen Spielfilm“, manuscrit non publié d'une conférence, 2005, p. 1.
5. Siegfried Mattl, „Wien im Film: A sense of place“, in *Imagining the City*, Wiener Wissenschaftstage, Vienne, 2003, p. 14.

Le potentiel de l'imagination cinématographique consiste, comme le constate Marc Augé dans un prolongement de sa théorie des lieux et des non-lieux, à ébaucher des espaces qui pensent autrement la construction de l'identité, du récit et de l'histoire et, ainsi, à faire naître des espaces de rencontre ou d'action. « L'image anticipe la fonction. »

## La ville comme non-lieu

Un motif courant dans la production cinématographique autrichienne contemporaine est de placer la ville de Vienne au centre du récit et d'ébaucher par les images, loin des clichés habituels, une topographie des non-lieux.

*Nordrand* (*Banlieue nord*, 1999), le premier long métrage de la réalisatrice Barbara Albert, fait ici, comme prémices d'une atmosphère de départ et d'espoir pour une plus jeune génération de cinéastes dont en particulier la réception les a rapprochés, office de paradigme<sup>6</sup>. Elle concernait une « autre façon de raconter », dans laquelle Vienne est montrée comme un « lieu qui rend possibles des communautés invraisemblables », où des « connaissances » sont possibles « qui n'ont pas besoin de faire leurs preuves dans une société urbaine, mais qui peuvent exister dans les espaces libres de l'urbain »<sup>7</sup>. Avec le film suivant d'Albert, *Böse Zellen* (*Méchantes Cellules*, 2003) – représentatif d'une certaine période –, cet espace de possibilités parut s'être refermé : « Le geste narratif dominant avait pris le dessus sur les formes narratives plus ouvertes. »<sup>8</sup> Ce qui est intéressant sur ce point, c'est que les lieux du récit, dans les films que j'aimerais analyser plus précisément ci-après et qui ont vu le jour entre 1999 et 2005, n'ont pas ou guère changé :

6. Bien des films virent cependant le jour dans un contexte de production semblable : ainsi la plupart d'entre eux sont-ils produits par Coop 99, l'entreprise de production d'un groupe d'anciens étudiants de l'académie du cinéma (Jessica Hausner, Barbara Albert, Martin Gschlacht, Antonin Svoboda) qui fut créé en 1999 en guise de réaction aux rapports de production stagnants et aux producteurs peu enclins aux innovations et aux prises de risques.

7. Cf. Bert Rebhandl, „Nicht anders möglich“, in *Kolik.film*, cahier spécial n° 1/2004, Vienne, 2004, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 8.

la « Vienne parallèle, pourrie et ratée »<sup>9</sup>, la périphérie et ses centres commerciaux, des gares, des hôpitaux, des discothèques, des hôtels et toujours des moyens de transport : voitures, bus, trains. Ils développent une topographie de Vienne qui suit exactement la typologie des non-lieux que Marc Augé a établie dès 1992. Les espaces de circulation, les espaces de communication et les espaces de consommation, il les définit comme des espaces ni identitaires, ni relationnels, ni historiques (contrairement aux lieux anthropologiques)<sup>10</sup>. Le non-lieu n'exprime, pour lui, cependant jamais une qualité négative, mais se trouve rapporté au lieu comme une opposition sans cesse renégociée, au niveau temporel comme fictionnel, qui se déplace et se reconstitue. Le non-lieu est donc un espace transitoire, entendu dans un double sens.

Avec cette topographie, des questions relevant de qualités spécifiques se voient placées au centre de la narration cinématographique : quels types d'espaces sont-ils montrés et comment sont-ils montrés ? Comment ces films nous parlent-ils de l'identité et de l'histoire et les lieux sont-ils fermés, comme la narration aimerait nous le faire croire, ou bien faut-il – malgré tout ou justement pour cette raison – y voir des marges ouvertes où l'on peut reconnaître, comme le dit Augé, l'« imaginaire »<sup>11</sup> ?

Dans *Nordrand*, toute la ville ne se compose que d'espaces de passage, l'aspiration à un ailleurs est constamment inscrite dans la narration cinématographique : la serveuse Jasmin rêve simplement d'une vie « meilleure », qu'elle cherche en quittant le logement parental, marqué par l'abus et la violence, et dans des relations amoureuses fluctuantes ;

9. Friedrich Achleitner, cité d'après Elisabeth Büttner, „Die Sprengkraft der Psycho-geografie“, in *Imagining the City*, Wiener Wissenschaftstage, Wien, 2003, p. 21.

10. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

11. L'imaginaire fait, pour Augé, office d'opposition à la fiction, qui présente l'espace urbain dans des univers visuels infinis se reproduisant eux-mêmes et favorise ainsi le détachement entre le centre et la périphérie, les lieux et les non-lieux. Le « problème des banlieues », il le voit dans la perte par la ville de son statut de « lieu du social ». Elle n'est plus vécue que comme fiction, comme quelque chose d'« étranger, qui n'offre aucune possibilité d'identification ». Le potentiel de l'imaginaire, il le voit dans le fait de repenser les espaces et de renouer le « lien social ». Cf. Marc Augé, „Orte und Nicht-Orte der Stadt“, in Roland Ritter (éd.), *op. cit.*, p. 25.

Tamara, candidate à un poste d'infirmière, émigrée serbe, rêve de retourner dans son pays natal; le Roumain Valentin d'émigrer aux États-Unis et le réfugié bosniaque Senad d'une vie normale, loin de son pays natal rongé par les troubles de la guerre. Cette interpénétration entre le ici et maintenant et d'autres espaces imaginaires trouve son équivalent littéral dans le fait de passer effectivement l'espace citadin en transports en commun ou en voiture. Avec eux s'effectue, dans les cas les plus rares, le rattachement de la périphérie au centre, mais la plupart du temps celui des lieux de travail à celui des lieux d'habitation, qui sont tous situés à la périphérie de la grande ville. Une distinction claire est déjà faite ici entre les transports en commun, qui font de leurs passagers des anonymes et ne permettent de jeter qu'un regard cadré sur l'espace citadin à passer, et les moyens de transports individuels. La voiture fait elle-même fonction d'espace protégé, un espace qui fonctionne selon ses propres lois : ou bien – en parfait cliché<sup>12</sup> – il procure un sentiment de liberté (que ce soit simplement en écoutant de la musique sur son autoradio ou en ayant la possibilité de passer la tête par la fenêtre et de sentir le vent) et rapproche l'espace imaginaire, ou bien il aggrave les conflits.

L'hôpital, la gare, le café – les lieux dépourvus, selon Augé, de toute propriété relationnelle créatrice d'identité – se voient dotés, précisément, de ces qualités, et les rencontres fatidiques des quatre protagonistes se produisent précisément en ces lieux. Le cinéma, avec son « sens du lieu » et ses techniques de montage (compression et enchaînement des espaces ou de l'expérience spatio-temporelle), inscrit l'expérience de la communauté et de la rencontre dans ces lieux où ne règnent d'habitude qu'individualisation, fragmentation et solitude<sup>13</sup>, déplaçant ainsi la frontière entre lieu et non-lieu. La périphérie de la ville, où l'on peut sentir les effets du mouvement centrifuge et centripète de la grande ville<sup>14</sup>, s'avère ouverte

12. Sur l'expérience de la vitesse et de l'accélération dans les transports individuels comme motif de liberté, voir par exemple Annette Jael Lehmann, « On the Highway », in Lammert, Diers, Kudielka, Mattenklott (éd.), *Topos RAUM*, Berlin, Nuremberg, 2004, p. 208-221.

13. Voir à ce sujet Loebenstein, Vienne, 2003, p. 4.

14. Augé : « Elle [c.-à-d. la grande ville] projette des marchandises, des informations et des images vers l'extérieur et aspire d'autre part de nouvelles marchandises, de nouvelles informations, de nouvelles personnes et images. » p. 12.

à des récits, à de nouvelles ébauches de l'espace. Le titre *Nordrand* (*Banlieue nord*) a un caractère paradigmatique et ne désigne pas seulement la périphérie nord de Vienne, mais aussi la cité dans laquelle vivent Jasmin et Tamara, donc un lieu réel. Celui-ci n'est cependant jamais abordé directement, comme lieu « réel », tout comme la gare de Vienne ou la place Saint-Étienne. Il s'insinue le soupçon que la ville de Vienne elle-même n'est qu'un exemple et moins un centre qu'un cadre du récit. Ou bien elle est précisément ce non-lieu qu'Augé caractérise comme celui où « des lieux [se] recomposent; des relations [se] reconstruisent; [...] palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation »<sup>15</sup> – comme dans n'importe quel film, serait-on tenté d'ajouter. Ainsi, la narration cinématographique coïncide avec une tendance dans l'urbanisme à considérer la périphérie, par opposition au centre, comme un champ expérimental dans lequel une « nouvelle interprétation et une nouvelle distribution »<sup>16</sup> sont encore possibles. Cette frontière, avec le potentiel de franchissement qui lui est inhérent, on peut la suivre tout au long de *Nordrand*, sur un plan figuratif comme métaphorique.

Senad franchit la frontière autrichienne et finit par sauver la vie de Jasmin qui, après un abus d'alcool nocturne, se retrouve de nouveau au seuil de la mort. Tamara habite dans une petite maison située sur le « chemin menant à la frontière », au bord des blocs d'habitation anonymes de la « cité de la banlieue nord » dans laquelle se trouve le logement des parents de Jasmin. Cette maison située près de la frontière « abrite » des utopies, des lieux imaginaires : c'est là que Tamara téléphone à sa mère en Serbie, là qu'elle conserve les photographies de son enfance; cela devient pour Jasmin un foyer où elle fait (brièvement) l'expérience de la solidarité et de la sécurité. C'est ici que les protagonistes se rapprochent avant de se séparer à nouveau : elles entreprennent « leurs » voyages; images et paysages se mélangent, le franchissement comme pratique narrative fait, à la fin, office de promesse de bonheur. En tant que pratique qui « transforme des lieux en espaces ou des espaces

15. Cf. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 101.

16. Erik Meinharter, „Gehen als urbane Strategie und urbanistische Praxis“, in *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, cahier n° 25, Wien, octobre-décembre 2006, p. 28.

en lieux » (Michel de Certeau)<sup>17</sup>, elle autorise d'autres possibilités pour l'action et s'oppose à des formes, à des structures et à des systèmes pétrifiés et pétrifiants.

### Passage et chemin d'évasion – la gare

Dans *Crash Test Dummies* de Jörg Kalt (2005), ces ébauches se précisent – le critique de cinéma Bert Rebhandl a déjà décrit le rapport avec *Nordrand* comme un travail sur le « modèle » dont il « examine le paradigme » en fonction de « potentialités pas encore complètement exploitées. »<sup>18</sup>

Il existe effectivement des croisements thématiques, voire personnels : la réalisatrice Barbara Albert interprète Rita, infirmière et ex-femme d'un des protagonistes principaux ; Kathrin Resetarits, devenue célèbre grâce aux films d'Albert – dont le dernier, *Fallen (Chute)*, en 2006 –, joue Martha, un personnage imaginaire portant le même nom que dans le film précédent dont il est issu : *Richtung Zukunft durch die Nacht (Direction l'avenir en traversant la nuit)*, de Jörg Kalt ; le personnage interprété par Emily Artmann, collègue infirmière de Rita (Albert) est en fait monteuse. L'univers de Kalt est peuplé de personnages qui n'ont de cesse de renvoyer (au niveau du film comme de la topographie) à eux-mêmes et à un plan ou à un hors-champ.

La gare de Vienne, « parenthèse thématique » (Rebhandl), continue certes ici à constituer un espace de transit et un passage, mais le faisceau de qualités et de relations entre lieux et non-lieux s'est, une fois de plus, déplacé par rapport à *Nordrand*.

Tout d'abord, la gare est le lieu d'arrivée d'Ana et de Nicolae, qui rallient Vienne en bus depuis Bucarest pour régler une « affaire » : l'« ami » d'un ami doit leur remettre une voiture qu'ils sont chargés d'acheminer en Roumanie. Comme l'opération ne se passe pas sans encombre, ils restent

17. Certeau fait une distinction entre lieu et espace qui diffère de celle d'Augé : le lieu est, pour lui, une « configuration instantanée de positions » ; l'espace, lui, « un lieu pratiqué », « un croisement de mobiles ». Cf. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 173 et suiv.

18. Bert Rebhandl, „Insel-Entertainment“, in *Kolik.film*, cahier spécial n° 3, Wien, 2005, p. 64.

bloqués à Vienne et sont obligés d'attendre ; une attente qui les ramènera toujours à la gare, où la transaction doit avoir lieu.

D'abord lieu de passage pour les voyageurs, la gare décline, au cours de la narration, ses fonctions les plus diverses : « l'espace a pris le dessus »<sup>19</sup>. Ce faisant, Kalt s'en tient aux données réelles de la gare de Vienne : traditionnellement orientée vers la « périphérie de l'ancien centre » (Russo), elle possède un aménagement labyrinthique qui témoigne de l'extension constante de la gare routière à la gare R.E.R., au croisement de deux lignes de métro et, enfin, au rattachement à l'aéroport de Vienne (Vienne-Schwechat). Ainsi y trouve-t-on un ramassis de kiosques, de stands de saucisses et de buvettes, un grand magasin/supermarché et l'un des derniers grands marchés couverts de Vienne. Le caractère du lieu de passage, qui, dans sa mise en scène, anticipe déjà la préparation du voyage vers d'autres lieux comme agrandissement de l'espace, ne fut jamais indiqué : il s'agissait (et il s'agit) plutôt du rattachement à la périphérie de « hors-lieux » (Augé), et inversement. Voilà un « problème » qui se pose en ce lieu, probablement en raison des constants travaux réels de transformation et des divergences d'opinion en matière d'urbanisme (le patrimoine culturel mondial du premier arrondissement de Vienne, limitrophe, contre le projet de construction de gratte-ciel, comme « Public Landmarks »).

L'interpénétration entre le local et le lointain comme expérience moderne de la grande ville au sens de Foucault s'effectue, dans *Crash Test Dummies*, par le biais des images : des tentures des mers du Sud et des dépliants touristiques à la disposition du public dans une agence de voyage à la gare ont la même fonction que les cartes postales de Schönbrunn qu'Ana tend à Nicolae lorsqu'ils décident d'occuper leur temps d'attente à faire du tourisme. À la fin, ils se retrouvent à la gare, le flux centripète les y a ramenés. Les lieux imaginaires, transmis par des stéréotypes (et non par le souvenir, l'expérience vécue ou le sentiment d'un désir, comme dans *Nordrand*), s'effondrent d'eux-mêmes et subissent un échec surtout dû à la situation économique.

19. Manfred Russo, „Eisenbahn und Territorium: Der Bahnhof als Passagenraum“, in *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, cahier n° 25, Wien, octobre-décembre 2006, p. 20.

L'extériorité pénètre sous la forme de deux étrangers, Ana et Nicolae. Ils adoptent, pour peu de temps, la position des travailleurs immigrés qui, à la gare, « pressentent l'éloignement de leur pays natal »<sup>20</sup>, s'essaient à déambuler comme les touristes et découvrent, comme en un reflet, l'aspect local à Vienne : leur logement, qu'ils quittent au début, est situé dans un immeuble d'habitation sans caractère dont l'aménagement ressemble à celui de Jasmin dans *Nordrand*. « Ça ressemble à chez moi », déclare Ana quand ils finissent par passer la nuit dans un petit hôtel tapissé de papier peint psychédélique datant des années 1970. Le supermarché de la gare, avec son « charme du bloc de l'Est »<sup>21</sup>, lui rappelle ce vieux bon mot selon lequel « les Balkans commencent dans le troisième arrondissement de Vienne. »

Ce supermarché est, d'un autre côté, le lieu de travail du détective de grand magasin Jan, assis devant les écrans de contrôle, qui remarque ainsi Ana. Les caméras de surveillance sont utilisées en guise d'ébauche de communication – de rencontre entre la mère et le fils. Le regard que les étrangers jettent sur la ville est encadré, à l'image, par des décors mobiles ou est morcelé à l'aide d'autres dispositifs : les curiosités touristiques existent, par exemple, comme image de carte postale ou comme fragment qui ne peut être déchiffré que par des autochtones viennois ou des gens connaissant bien les lieux – et, même là, on a recours au calembour suivant : lorsqu'on demande son chemin à deux autochtones, on reçoit deux réponses différentes.

### La discothèque, espace d'illusion

Un autre lieu qui ne fait guère défaut à la production cinématographique autrichienne contemporaine est la discothèque. Dans les courts métrages antérieurs des réalisatrices Barbara Albert et Jessica Hausner, la discothèque et la danse sont d'emblée paradigmatiques d'une

20. *Ibid.*, p. 19.

21. Cf. Frank Arnold, „Interview mit Jörg Kalt“, in *Diagonale.materialien* #2. *Crash Test Dummies*, Wien, 2005, p. 3. « L'idée que deux individus venus de l'Est atterrissent là-bas et y restent avec leur vision de l'Ouest, en ce lieu qui ressemble à ce qu'ils ont chez eux – voilà qui m'a plu. »

certaine joie de vivre des protagonistes. Les pôles sont déjà ouverts par ces mêmes films : dans *Sonnenflecken* (*Taches solaires* : Albert, 1998), les deux protagonistes dansent sur la musique en toute insouciance et comme s'oubliant elles-mêmes, tandis que, dans *Flora* (Hausner, 1995), le « plaisir de la danse » est un plaisir réglementé – de l'école de danse à la soirée dansante au Prater de Vienne – dans lequel se voient projetés des rêves et des désirs (sous la forme des partenaires de danse potentiels) qui tranchent avec la triste réalité (la communication qui ne fonctionne pas, la gêne engendrée par le fait de trébucher en dansant).

Dans les productions cinématographiques autrichiennes contemporaines<sup>22</sup>, les discothèques sont, pour conserver le phrasé de Marc Augé, tout autant des non-lieux que les centres commerciaux, les gares ou les aéroports. Elles sont souvent situées à la périphérie de la grande ville, tout du moins en marge d'un centre ancien, voire prémoderne, ou donnent d'autre part à ceux qui connaissent les lieux une image de la grande proximité géographique qui a toujours existé entre le centre et la périphérie de Vienne. On ne peut en déduire des identités et des relations, au contraire – et c'est là que résident probablement aussi bien leur potentiel que leur charme –, elles peuvent se reformer précisément en ces lieux. Ce faisant, la musique, dans les films comme dans la réalité, a une fonction créatrice d'identité comme de collectivité ; elle n'est pas « cool », mais elle est l'expression d'un milieu social particulier. L'utopie qui s'exprime en elle, « lieu irréel » (Foucault) dont les emplacements sont ou « la société elle-même perfectionnée ou [...] l'envers de la société », devient dans la discothèque hétérotopie, « lieu réel »<sup>23</sup>. La

22. On trouve des scènes en discothèque entre autres dans *Nordrand* (Albert, 1999), *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Jörg Kalt, 2002), *Lovely Rita* (*La Belle Rita*, Jessica Hausner, 2001), *Böse Zellen* (Albert, 2003), *Antares* (Götz Spielmann, 2004), *Hotel* (Hausner 2004), *Crash Test Dummies* (Kalt, 2005). *Spiele Leben* (*Les Jeux de la vie*, Antonin Svoboda, 2005) constitue en revanche une exception. C'est le seul film où la danse en discothèque sert de préparation à la volupté sexuelle dans les toilettes.

23. Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), repris dans *Dits et Écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762 : « Il y a également [...] des lieux réels [...] sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et innervés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux. » (p. 755 pour la citation.)

plupart du temps, il s'agit effectivement de « perfectionnements » de la société, il est question d'« envers » par exemple dans *Vollgas* (*Pleins gaz*, 2002) de Sabine Derflinger, où la discothèque de l'hôtel d'une station de sports d'hiver située dans les montagnes du Tyrol est le lieu de travail d'une saisonnière. L'utopie et le potentiel illusoire de la discothèque sont démasqués comme prolongement d'une situation d'exploitation, la création de l'identité se déroule toujours de la même façon (des chansons, des animateurs donnant une représentation, des jeux de boisson, des rapports hommes-femmes hétéronormatifs) : l'anesthésie au lieu de possibilités d'action ou même de la transgression d'un ordre existant.

La discothèque, espace d'illusion au sens de Foucault, possède plus ou moins toutes les caractéristiques que Foucault attribue à l'hétérotopie. Elle est effectivement un « lieu [...] qui [est] hors de tous les lieux », « les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et renversés ». Ainsi a-t-elle surtout « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »<sup>24</sup>. C'est ainsi qu'elle se recoupe avec le cinéma, un lien explicité sur le plan du montage au début de *Richtung Zukunft durch die Nacht* : le cercle lumineux généré par le rayon du projecteur sur l'écran de cinéma devient une boule de discothèque dans laquelle se déroulent des événements importants pour le récit, mais totalement surréalistes. Le temps s'écoule à rebours, mais quelques instants seulement – ce qui suffit pour tomber amoureux –, une femme s'exprime de manière asynchrone, une boisson peut, après avoir été savourée, trahir celui qui lui a donné son nom. Ici, rien n'est figé et tout est possible, la fonction concernant l'espace restant dont parle Foucault est très clairement celle d'un « espace d'illusion » qui

24. *Ibid.*, p. 758. Dans la discothèque interviennent aussi les emplacements de type discursif les plus divers : lieu de romantisation de la fuite devant la réalité qui reflète la situation sociale (capitaliste) jusque dans les techniques corporelles, mais qui peut aussi en renverser la valeur. Des mécanismes d'entrée associés à des frais importants promettent la libération de la sexualité et cimentent en même temps la situation, contradictions qui traversent aussi les différents récits cinématographiques. À ce sujet, cf. Tom Holert, „Instant Replay. Über die Rekonstruktion von Disco“, in Kemper et al. (éd), « *But I like it* ». *Jugendkultur und Popmusik*, Stuttgart, 1998, p. 289 et suiv.

« dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel. »<sup>25</sup> Malgré tout, le cycle est clos (et, ainsi, caractéristique du cinéma autrichien ?) : les phénomènes observés dans la discothèque agissent en retour dans l'espace réel, d'abord cachés, tels des petits décalages dans la structure spatio-temporelle habituelle. À partir du milieu, le film se déroule « à rebours », le temps s'écoule à l'envers ; c'est à grand-peine que le protagoniste s'adapte à la situation et finit ainsi, inévitablement, par retourner dans la discothèque.

Ruth Mader commence son film *Struggle* (*Lutte*, 2003) – racontant l'histoire d'une femme polonaise qui, au cours d'un séjour de travail légal en Autriche comme cueilleuse de fraises, se réfugie avec sa fille dans l'illégalité et travaille comme journalière pour survivre – par un voyage en voiture où l'on écoute « Just the Two of Us » (« Rien que nous deux » : Bill Withers, 1982), suivi du générique inscrit sur des planches en couleurs qui rappellent, par leur typographie et leur coloris, la télévision scolaire des années 1970. Les morceaux disco et de soul « Everybody is Talking » (Harry Nilsson, 1968, chanson titre de *Midnight Cowboy*, États-Unis, 1969) et « Fantasy » (*Earth, Wind & Fire*, 1977) traversent le film comme un leitmotiv : elles sont mises en route dans les voitures et témoignent de la jeunesse et du désir d'origine des protagonistes (désormais) esseulées et incapables de communiquer. La scène inévitable de la discothèque s'insinue donc, dans *Struggle*, par le biais du style musical « disco ». Le choc des styles – le style « disco » lui-même a toujours été un mélange/un style rétro – entre le plan historique et les notions identitaires, Mader le réduit à la sentimentalité, au mensonge de promesses de bonheur et de salut impossibles à tenir. Voilà l'antithèse de la citation d'Augé mentionnée au début : *cela* aussi est une particularité de la production cinématographique autrichienne contemporaine.

Traduction : Marc LACHENY

25. Foucault, *op.cit.*, p. 761.

Publiziert auf Französisch / Published in French:

*Le cinéma autrichien*, ed. by Christa Blümlinger, *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, no. 64, Juin 2007, Publications des Universités de Rouen et du Havre, p. 115-125.

**“This looks just like home.“**

## **Über Nicht-Orte und Andere Räume im neueren österreichischen Spielfilm**

„In einigen Filmen, die ich richtungsweisend nennen möchte, haben die Cineasten die gestaltlosen Räume der Stadt neu erfunden. [...] Das Bild eilt hier der Funktion voraus. Es bezeichnet Räume, die konstruiert oder neu erfunden werden müssen und entwirft einen Raum der Begegnung.“ (Marc Augé)<sup>1</sup>

Das Kino war immer schon Ort wie Medium, um Räume – und besonders die Stadt – zu konstruieren und zu imaginieren. Im frühen Film war die Stadt bereits Metapher und Projektionsfläche<sup>2</sup>, Hintergrund wie Antrieb für Charaktere und deren Handlungen und nicht zuletzt „Dokument einer historischen Wirklichkeit“.<sup>3</sup> Die Qualität des Kinos könnte man also derart definieren, dass es, wie Siegfried Mattl meint:

„...aus möglicherweise beliebigen Räumen bestimmte Orte macht, Orte, die es wert sind, gefilmt und betrachtet zu werden. Der Film konstruiert bereits damit einen ‚sense of place‘, einen Sinn und ein Gefühl für einen Ort, der unabhängig ist von der Erfahrung des einzelnen und kulturellen Konventionen.“<sup>4</sup>

Das Potential der filmischen Imagination besteht darin, wie Marc Augé in einer Weiterführung seiner Theorie der Orte und Nicht-Orte feststellt, Räume zu entwerfen, die die Konstruktion von Identität, Erzählung und Geschichte anders denken und damit Begegnungs- oder Handlungsräume entstehen lassen. „Das Bild eilt der Funktion voraus.“ Im österreichischen Spielfilm nach 1945 sind Auswahl wie Beschreibung von Orten vorerst durch Identitätsbildung bestimmt. Die entworfenen Topografien widmen sich hauptsächlich dem aus seiner vermeintlichen „Opferrolle“ wiedererstarbten, landschaftlich schönen Österreich,<sup>5</sup> während Gegenbilder zu diesen gesellschaftlich sanktionierten Entwürfen nur punktuell im

<sup>1</sup> Marc Augé, „Orte und Nicht-Orte der Stadt,“ in: Roland Ritter (Hrsg.), *Spaces of Solitude. HDA-Dokumente zur Architektur 9*, Graz, 1997, S. 25.

<sup>2</sup> Siehe dazu etwa: Allan Siegel, „After the Sixties: Changing Paradigms in the Representation of Urban Space,“ in: Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (Hrsg.), *screening the city*, London/New York, 2003.

<sup>3</sup> Michael Loebenstein, „A Sense of Place. Wien im neuen österreichischen Spielfilm,“ unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, 2005, S.1.

<sup>4</sup> Siegfried Mattl, „Wien im Film: A sense of place,“ in: Eugen Antalovsky, Alexander Horwath (Hrsg.), *Imagining the City*, Wiener Wissenschaftstage, Wien, 2003, S. 14.

<sup>5</sup> Zu einigen Motiven dieser spezifisch österreichischen „Landschaftsgeschichte“ siehe Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Wien/Salzburg, 1997. S. 304f.



Avantgardebereich, an der Schnittstelle von bildender Kunst und Film oder als „unbeabsichtigtes“ Nebenprodukt zu finden sind.

Die historischen Fluchtlinien, auf die die im folgenden behandelten Spielfilme der Gegenwart verweisen, sind schließlich beim so genannten „neuen“ österreichischen Film der späten 1960er und 70er Jahren festzumachen. Regisseure wie etwa der aus Kanada stammende John Cook interessieren sich für Topografien aus der Welt der Arbeiter, in denen sich die politischen und sozialen Verhältnisse niederschlagen. In der Vermischung von fiktionalem und dokumentarischem Gestus in Cooks Filmen wie *Schwitzkasten* (1968) oder *Langsamer Sommer* (1969) dominiert das „Dispositiv, (...) der Schauplatz, der Ort“<sup>6</sup> im Gegensatz zur Betonung des Schauspiels oder der literarischen Vorlage. Der in verschiedenen Debatten der 1990er so vehement hinterfragte Realismus des österreichischen Spielfilms scheint hier seinen letzten unmittelbaren Ausdruck gefunden zu haben,<sup>7</sup> wiewohl er sich in vereinzelt Produktionen der 1980er und 1990er Jahre weiterverfolgen lässt. Umso weniger verwundert es, wenn eine ganze Reihe von Filmen, die ab Ende der 1990er bis Mitte der 2000er Jahre entsteht, genau unter diesem Aspekt verhandelt wurde (und wird). Die Abkehr von traditionellen Stadt(Wien)bildern wie das Einfließen geopolitischer Bezüge (EU-Erweiterung, Migrationspolitik) lässt sich in den im Folgenden besprochenen zeitgenössischen Spielfilmen zwar als gemeinsamer Nenner festmachen, die Inszenierungsformen unterscheiden sich allerdings deutlich: einerseits ein ethnografisch-dokumentarisches Interesse an den räumlichen Gegebenheiten, andererseits die Inszenierung der Stadt hinsichtlich surrealer Elemente als Ausdruck einer psychologischen Verfasstheit ihrer Protagonist\*innen. Das utopische Potential einer filmischen Imagination, die Konstruktion „neuer Räume“ oder Untersuchungen ihrer performativen Qualitäten bleiben dabei manchmal erstaunlich rudimentär.

### **Die Stadt als Nicht-Ort**

Ein gängiger Topos in diesen Spielfilmen stellt die Stadt Wien in den Mittelpunkt der Erzählung und entwirft über Bilder fernab landläufiger Klischees eine Topographie von Nicht-Orten.

*Nordrand* (1999) der erste Langspielfilm der Regisseurin Barbara Albert, steht hier paradigmatisch als Ausgangspunkt für eine Aufbruchsstimmung einer jüngeren Generation von

<sup>6</sup> Christa Blümlinger, „Form der Kritik und Kritik der Formen. Dokumentarische Spuren im Spielfilm,“ in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.), *Der neue österreichische Film*, Wien, 1986. S. 376.

<sup>7</sup> Vgl. Bert Rebhandl, „Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm nach 1945,“ in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.), *Der neue österreichische Film*, Wien, 1986. S. 43.

Filmemacher\*innen<sup>8</sup>, wie auch als Antwort auf die Anregung der Kritiker, die sogenannte „Realismus-Lücke“ zu schließen.<sup>9</sup> Die Neuerung betraf ein „anderes Erzählen“, in dem Wien als „Ort, der unwahrscheinliche Gemeinschaften ermöglicht“ gezeigt wird, über „Bekanntschaften, die sich nicht in einer urbanen Gesellschaft bewähren müssen, sondern in den Freiräumen des Urbanen bestehen können“.<sup>10</sup> Mit Alberts nächsten Film *Böse Zellen* (2003) – stellvertretend für eine bestimmte Zeitspanne – schien dieser Möglichkeitsraum wieder geschlossen worden zu sein: „Der dominante Erzählgestus“ hatte sich gegen die Formen eines offeneren Erzählens durchgesetzt“.<sup>11</sup> Das Interessante daran ist, dass sich die Orte der Erzählung in den Filmen, die ich im Folgenden genauer analysieren möchte und die in einer Zeitspanne von 1999 bis 2005 entstanden sind, nicht oder kaum verändert haben: das „g'fäude Wien“<sup>12</sup>, die Peripherie und ihre Einkaufszentren, Bahnhöfe, Krankenhäuser, Diskotheken, Hotels und immer wieder Transportmittel: Autos, Autobusse, Züge. Sie entfalten eine Topografie von Wien, die genau der Typologie von Nicht-Orten folgt, wie sie Marc Augé bereits 1994 entworfen hat. Die Verkehrsräume, die Kommunikationsräume und die Räume des Konsums definiert er als Räume, aus welchen weder Identität noch Beziehungen noch Geschichte ablesbar sind (im Gegensatz zum anthropologischen Ort).<sup>13</sup> Der Nicht-Ort drückt für ihn jedoch nie eine negative Qualität aus, sondern verhält sich zum Ort als Gegensatz, der zeitlich wie funktional immer wieder ausverhandelt wird, sich verschiebt und neu konstituiert. Der Nicht-Ort ist also ein transitorischer Raum in doppeltem Sinne.

Mit dieser transitorischen Topografie treten Fragen nach spezifischen Qualitäten in den Mittelpunkt der filmischen Erzählung: Was sind das für Orte, die hier gezeigt werden und wie werden sie gezeigt? Welche Erzählungen von Identität und Geschichte entwerfen diese Filme und sind die Räume abgeschlossen, wie es die Erzählweise suggerieren möchte, oder sind sie – trotzdem oder gerade deshalb – als offene Ränder zu verstehen, an denen, mit Augé gesagt, das „Imaginäre“<sup>14</sup> wiedererweckt werden kann?

<sup>8</sup> Viele der Filme entstanden in ähnlichem Produktionszusammenhang. So sind die meisten von coop 99 produziert, eine Produktionsfirma einer Gruppe von Filmakademie-Absolvent\*innen (Jessica Hausner, Barbara Albert, Martin Gschlacht, Antonin Svoboda), die 1999 als Reaktion auf stagnierende Produktionszusammenhänge und wenig innovations-, und risikofreudige Produzent\*innen gegründet wurde.

<sup>9</sup> Vgl. dazu die Diskussionsrunde zum österreichischen Gegenwartskino, seine Ausnahmerecheinungen sowie Produktions- und Förderbedingungen. „So viele Kräfte, die da wirken,“ in: Meteor. Texte zum Laufbild. No. 11, Wien, 1997, S. 57-68.

<sup>10</sup> alle: Bert Rebhandl, „Nicht anders möglich,“ in: kolik.film, Sonderheft 1/2004, Wien, 2004, S. 7.

<sup>11</sup> ebd. S. 8.

<sup>12</sup> Friedrich Achleitner, zit. nach Elisabeth Büttner, „Die Sprengkraft der Psychogeografie,“ in: *Imagining the City*, Wiener Wissenschaftstage, Wien, 2003, S. 21.

<sup>13</sup> Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/Main, 1994, S. 92 ff.

<sup>14</sup> Das Imaginäre steht für Augé als Gegensatz zur Fiktion, die den Stadtraum in endlosen, sich selbst reproduzierenden Bildwelten entwirft und so die Entfremdung zwischen Zentrum und Peripherie, Orten und

In *Nordrand* besteht die ganze Stadt nur aus Durchgangsräumen, die Sehnsucht nach dem Anderswo ist der filmischen Erzählung permanent eingeschrieben: die Kellnerin Jasmin träumt einfach von einem „besseren“ Leben, das sie im Verlassen der von Missbrauch und Gewalt dominierten elterlichen Wohnung und in wechselnden Liebesbeziehungen sucht; Die Krankenschwesteranwärterin Tamara, serbische Migrantin, träumt von einer Rückkehr in ihre Heimat; der Rumäne Valentin vom Auswandern in die USA und der bosnische Flüchtling Senad vom normalen Leben fern des von den Kriegswirren gebeutelten Heimatlandes. Diese Durchdringung des Hier und Jetzt mit anderen, imaginären Räumen findet ihre buchstäbliche Entsprechung im tatsächlichen Passieren des Stadtraumes mit öffentlichen Verkehrsmitteln oder dem Auto. In den seltensten Fällen erfolgt damit die Anbindung der Peripherie an das Zentrum, denn die Orte der Arbeit und des Wohnens liegen allesamt an der großstädtischen Peripherie. Hier wird schon eine klare Unterscheidung zwischen dem öffentlichen Verkehrsmittel, das seine Passagiere anonymisiert und nur einen gerahmten Blick auf den zu passierenden Stadtraum zulässt, und dem Individualtransportmittel getroffen. Das Auto fungiert selbst wie ein geschützter Raum, der eigenen Gesetzen folgt: Entweder vermittelt es – ganz Klischee<sup>15</sup> – ein Gefühl von Freiheit (und sei es nur durch die Musik im Autoradio oder die Möglichkeit, den Kopf beim Fenster hinauszustrecken und den Fahrtwind zu spüren), oder es bringt den imaginären Raum näher und spitzt Konflikte zu.

Krankenhaus, Bahnhof, Café – laut Augé Orte ohne „identitätsstiftende und relationale Eigenschaft“ – werden mit eben diesen Qualitäten ausgestattet; die schicksalshaften Begegnungen der vier Protagonist\*innen finden genau an diesen Orten statt. Das Kino mit seinem „sense of place“ (Mattl) und seinen Montageverfahren der Verdichtung und Verkettung von Räumen beziehungsweise raum-zeitlicher Erfahrung schreibt Räumen die Erfahrung von Gemeinschaft und Begegnung ein, in denen sonst nur Individualisierung, Fragmentierung und Vereinsamung herrschen,<sup>16</sup> und verschiebt somit die Grenze zwischen Ort und Nicht-Ort. Die Ränder der Stadt, an denen die Effekte der zentrifugalen und zentripetalen Bewegung der Großstadt zu spüren sind,<sup>17</sup> erweisen sich als offen für Erzählungen, für neue Entwürfe des Raumes. Der Titel *Nordrand* steht paradigmatisch und bezeichnet nicht nur den nördlichen Stadtrand von Wien, sondern auch die Siedlung, in der Jasmin und Tamara leben, also einen

---

Nicht-Orten fördert. Das „Problem mit den Vorstädten“ sieht er im Verlust der Stadt als „Ort des Sozialen“. Sie wird nur mehr als Fiktion erlebt, als etwas „Fremdes, das keinerlei Identifikationsmöglichkeiten bietet“. Das Potential des Imaginären sieht er darin, Räume neu zu denken und das „soziale Band“ neu zu knüpfen. Marc Augé, „Orte und Nicht-Orte der Stadt,“ in: Ritter, 1997, S. 25.

<sup>15</sup> Zur Erfahrung von Geschwindigkeit und Beschleunigung im Individualtransport als Freiheitsmotiv siehe etwa Annette Jael Lehmann, „On the Highway,“ in: Lammert, Diers, Kudielka, Mattenklott (Hg.), *Topos RAUM.*, Berlin, Nürnberg, 2004, S. 208-221.

<sup>16</sup> Siehe dazu Loebenstein, Wien, 2003, S. 4.

realen Ort. Dies wird jedoch nie direkt angesprochen – ebenso wenig wie der Bahnhof Wien Mitte oder der Stephansplatz als „reale“ Orte figuriert werden. Die Stadt Wien ist weniger Mittelpunkt als Rahmung der Erzählung. Sie fungiert genau als jener Nicht-Ort, den Augé als einen charakterisiert, indem sich „Orte neu zusammensetzen; (...) Relationen rekonstruiert werden; (...) den Palimpsesten eine neue Schicht hinzugefügt wird“<sup>18</sup> – wie in jedem Film, möchte man hinzufügen. Damit deckt sich die Struktur der filmischen Konfiguration mit einer Tendenz in der Stadtplanung, die den Stadtrand im Gegensatz zum Zentrum als Experimentierfeld begreift, an dem noch „Neuinterpretation und Neubesetzung“<sup>19</sup> möglich ist.

Die Grenze mit ihrem inhärenten Potential der Überschreitung lässt sich entlang der Erzählung von *Nordrand* auf bildlicher wie metaphorischer Ebene verfolgen. Senad überschreitet die österreichische Grenze und rettet schließlich Jasmin das Leben, die sich nach einem nächtlichen Alkoholexzess wiederum an der Schwelle von Leben und Tod befindet. Tamara wohnt in einem kleinen Häuschen am „Grenzweg“, am Rande der anonymen Wohnblöcke der „Nordrandsiedlung“, in der sich Jasmins elterliche Wohnung befindet. Dieses Haus an der Grenze „beherbergt“ Utopien, imaginäre Räume: dort telefoniert Tamara mit ihrer Mutter in Serbien, dort bewahrt sie ihre Fotografien aus der Kindheit auf, Jasmin wird es zum Heim, an dem sie (kurzfristig) Solidarität und Geborgenheit erfährt. In ihm finden die Protagonist\*innen zueinander bevor sie wieder auseinanderdriften: Sie treten „ihre“ Reisen an, die Bilder und Landschaften vermischen sich, die Überschreitung als erzählerische Praxis steht am Ende als Glücksversprechen. Als Praxis, die „Orte in Räume oder Räume in Orte verwandelt“ (Michel de Certeau)<sup>20</sup> lässt sie andere Handlungsmöglichkeiten zu und wendet sich gegen verfestigte wie verfestigende Formen, Strukturen und Systeme.

### **Passage und Fluchtweg: Der Bahnhof**

In *Crash Test Dummies* von Jörg Kalt (A 2005) verdichten sich diese Entwürfe des realistischen Erzählens anhand urbaner, „durchlässiger“ Orte und der Reflexion gegenwärtiger politischer Veränderungen. Den Bezug zu *Nordrand* hat bereits der Filmpublizist Bert Rebhandl als Arbeit

---

<sup>17</sup> Marc Augé : „Sie [die Großstadt, Anm. d. A.]schleudert Waren, Informationen und Bilder nach außen und saugt andererseits neue Waren, neue Informationen, neue Menschen und Bilder an.“ Graz, 1997, S.12.

<sup>18</sup> Siehe Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/Main, 1994, S. 93/94.

<sup>19</sup> Erik Meinharter, „Gehen als urbane Strategie und urbanistische Praxis,“ in: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, Heft 25, Wien, Oktober – Dezember, 2006, S. 28

<sup>20</sup> De Certeau trifft eine Differenzierung zwischen Orten und Räumen, die sich von der Augés unterscheidet: Orte sind für ihn „momentane Konstellationen von festen Punkten“. Der Raum „ein Ort, mit dem man etwas macht.“ Es geht also um einen, wenn man so möchte, performativen wie zeitlich offenen Raumbegriff. Siehe Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin, 1988, S. 218.

am „Modellfall“ beschrieben, dessen „Paradigma“ er auf „unausgeschöpfte Potentiale untersucht.“<sup>21</sup>

Tatsächlich gibt es motivische und personelle Überschneidungen: Regisseurin Barbara Albert mimt Rita, Krankenschwester und Exfrau von einem der Hauptprotagonisten; Kathrin Resetarits, aus Filmen von Albert (zuletzt *Fallen*, A 2006) bekannt, spielt Martha, eine gleichnamige imaginäre Figur aus Kalts Vorgängerfilm *Richtung Zukunft durch die Nacht* (A 2002). Emily Artmann als Krankenschwesterkollegin von Rita (Albert) ist eigentlich Cutterin. Das Kaltsche Universum ist von Figuren bevölkert, die unentwegt auf einander, auf ein (filmisches) Off oder auf eine „Szene“ verweisen.

Der Bahnhof Wien-Mitte als „motivische Klammer“ (Rebhandl) ist hier zwar noch immer Durchgangsraum und Passage, doch das Bündel von Qualitäten und Relationen zwischen Ort und Nicht-Ort hat sich gegenüber *Nordrand* verschoben. Zunächst ist der Bahnhof Ankunftsort von Ana und Nicolae, die mit dem Bus von Bukarest nach Wien kommen, um ein „Geschäft“ abzuwickeln: vom „Freund“ eines Freundes sollen sie ein Auto übernehmen und nach Rumänien überstellen. Da dies nicht reibungslos verläuft, sitzen sie in Wien fest und müssen warten; ein Warten, das sie immer zum Bahnhof zurückführen wird, an dem der Deal vor sich gehen soll.

Zuerst Durchgangsort für Reisende, fächert der Bahnhof im Lauf der Erzählung seine verschiedensten Funktionen auf, der „Raum hat Priorität“<sup>22</sup> gewonnen. Kalt hält sich dabei an die tatsächlichen Gegebenheiten des Bahnhofs Wien Mitte: traditionell ausgerichtet an der „Peripherie des alten Zentrums“ (Russo) zeugt seine labyrinthische Anlage von der permanenten Erweiterung vom Busbahnhof zum Schnellbahnhof, zur Kreuzung zweier U-Bahnlinien und schließlich zur Anbindung an den Flughafen Wien-Schwechat. So findet sich darin ein Sammelsurium an Kiosken, Würstelständen und Imbissbuffets, ein Großkaufhaus/Supermarkt und eine der letzten großen Markthallen Wiens. Der Charakter des Passagenortes, der in seiner Inszenierung schon die Vorbereitung des Reisens zu anderen Orten – als Vergrößerung des Raumes – vorwegnimmt, war dort nie gegeben, ging (und geht) es doch eher um die gegenseitige Anbindung von „Extra-Orten“ (Augé) an der Peripherie. Dieser Umstand manifestiert sich realiter in den permanenten Umbauarbeiten und stadtplanerischen Querelen (das Weltkulturerbe des angrenzenden 1. Wiener Gemeindebezirks versus geplante Hochhäuser als „Public Landmarks“) an diesem Ort.

<sup>21</sup> Bert Rebhandl, „Insel-Entertainment,“ in: kolik.film, Sonderheft 3, Wien, 2005, S. 64.

<sup>22</sup> Manfred Russo, „Eisenbahn und Territorium: Der Bahnhof als Passagenraum,“ in: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung. Heft 25, Wien, Oktober – Dezember, 2006, S. 20.

Die Durchdringung des Lokalen mit dem Fernen als moderne Großstadterfahrung in Foucaultschem Sinne spielt sich in *Crash Test Dummies* über reproduzierte Bilder ab: Südseetapeten und Reiseprospekte, die in einem Reisebüro am Bahnhof aufliegen haben dieselbe Funktion wie die Postkarten von Schönbrunn, die Ana Nicolae hinstreckt, als sie beschließen, ihre Wartezeit mit Sightseeing totzuschlagen. Am Ende finden sie sich am Bahnhof wieder, der zentripetale Sog hat sie wieder zurückgebracht. Die imaginären Orte, die über Klischeebilder vermittelt werden – nicht über Erinnerung, Erlebnis oder eine empfundene Sehnsucht wie in *Nordrand* scheitern nicht zuletzt an den ökonomischen Verhältnissen.

Das Außen dringt durch zwei Fremde, Ana und Nicolae, ein. Sie nehmen kurzfristig die Position der Gastarbeiter\*innen ein, die am Bahnhof die „Ferne der Heimat erahnen“<sup>23</sup>, versuchen sich im touristischen Umherstreifen und entdecken, wie in einer Spiegelung, in Wien das Lokale: Ihre Wohnung in Bukarest, aus der sie am Beginn aufbrechen, ist in einer ähnlich gesichtslosen Wohnhausanlage angesiedelt wie die von Jasmin in *Nordrand*. „Das sieht wie zu Hause aus,“ meint Ana als sie in einem kleinen Hotel mit psychedelischen Tapeten aus den 1970er Jahren die Nacht verbringen. Der Supermarkt am Bahnhof mit seinem „Ostblockcharme“<sup>24</sup> ruft das alte xenophobe Bonmot ins Gedächtnis, nach dem „der Balkan im dritten Wiener Gemeindebezirk“ beginnt.

Dieser Supermarkt ist wiederum Arbeitsort des Kaufhausdetektivs Jan, der vor den Überwachungsmonitoren sitzt und dabei auf Ana aufmerksam wird. Die Überwachungskameras werden von ihm zur Kommunikationsanbahnung verwendet. Der Blick der „Einheimischen“ auf die Stadt existiert nicht, die Fremden sehen sie als Bild im Bild (etwa auf einer Postkarte), als Versatzstück oder als inszeniertes Fragment, das nur von Einheimischen/Ortskundigen dechiffriert werden kann. Selbst das glückt nicht immer: Der von Kalt eingeführte Witz, wonach man zwei verschiedene Antworten erhält, wenn man zwei Wiener nach dem Weg fragt, unterstreicht nochmals die Ort- wie die Orientierungslosigkeit der Protagonist\*innen.

### **Illusionsraum Disco**

Ein weiterer Ort, der in kaum einem gegenwärtigen österreichischen Spielfilm fehlt, ist die Diskothek. Schon in den früheren Kurzfilmen der Regisseurinnen Barbara Albert und Jessica Hausner stehen Disko und Tanzen paradigmatisch für ein bestimmtes Lebensgefühl der

<sup>23</sup> Russo, 2006, S. 19.

Charaktere. Die Pole werden von denselben Filmen bereits aufgespannt: Ist es in *Sonnenflecken* (Albert, 1998) der Ort, an dem die beiden Protagonistinnen unbeschwert und selbstvergessen zur Musik tanzen können, so gestaltet sich in *Flora* (Hausner, 1995) das „Tanzvergnügen“ – von der Tanzschule bis zur Tanzveranstaltung im Wiener Prater – als, wenn auch streng reglementierte, Projektionsfläche von Träumen und Wünschen, die sich von einer trostlosen Realität abheben (die sich etwa in der nicht funktionierenden Kommunikation mit den Tanzpartnern oder der Peinlichkeit des Stolperns beim Tanzen ausdrückt).

Die Diskotheken in den neueren österreichischen Spielfilmen<sup>25</sup> sind, um Marc Augés Diktion zu folgen, ebenso Nicht-Orte wie Shopping Malls, Bahnhöfe oder Flughäfen. Sie liegen oft an der Peripherie der Großstadt, zumindest an den Rändern eines alten, vormodernen Stadtkerns oder vermitteln Ortskundigen wiederum ein Bild davon, wie nahe Zentrum und Peripherie in Wien immer schon beieinander lagen. Identitäten und Beziehungen sind an ihnen nicht ablesbar, im Gegenteil – und darin liegen vermutlich ihr Potential wie Anziehungskraft – sie können sich gerade an diesen Orten neu formieren. Die Musik hat in den Filmen wie in der Realität identitäts-, wie gemeinschaftsstiftende Funktion; Sie ist nicht „cool“, sie stellt den zeithistorischen Bezugsrahmen her und ist Ausdruck eines sozialen Milieus. Die in der Musik ausgedrückte Utopie als „unwirklicher Ort“ (Foucault), dessen Platzierungen entweder „Perfektionierungen der Gesellschaft oder (...) Kehrseite der Gesellschaft“ sind, wird in der Disko zur Heterotopie als „wirklicher Ort.“<sup>26</sup> Meist handelt es sich tatsächlich um „Perfektionierungen“ der Gesellschaft, die „Kehrseite“ ist hingegen Thema in Sabine Derflingers *Vollgas* (2002), in dem die Hoteldiskotheke in einem Wintersportort in den Tiroler Bergen Arbeitsort einer Saisonarbeiterin ist. Das illusorische Potential der Disko entlarvt Derflinger als Verlängerung der Ausbeutungsverhältnisse. Die Identitätsstiftung verläuft über das ewig Gleiche – Songs, auftretende Entertainer, Trinkspiele, heteronormative Mann-Frau-Beziehungen – der Hauptdarstellerin Evi bleibt Betäubung als „Handlungsmöglichkeit“, die Überschreitung einer bestehenden Ordnung undenkbar.

Die Diskothek als Illusionsraum trägt eine weitere Reihe von Merkmalen, die Foucault für die Heterotopie annimmt. Sie ist tatsächlich ein „Ort außerhalb aller Orte“, an dem „die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur [...] gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet

---

<sup>24</sup> Dazu Jörg Kalt im Interview mit Frank Arnold, in: *diagonale.materialien #2*. Crash Test Dummies, Wien, 2005, S. 3: „Die Vorstellung, dass zwei Menschen aus dem Osten dort landen und mit ihrer Westvision dort feststecken, an einem Ort, der aussieht wie bei ihnen zu Hause – das gefiel mir.“

<sup>25</sup> Diskoszene finden sich u.a. in: *Nordrand* (Albert, 1999), *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Jörg Kalt, 2002), *Lovely Rita* (Jessica Hausner, 2001), *Böse Zellen* (Albert, 2003), *Antares* (Götz Spielmann, 2004), *Hotel* (Hausner 2004), *Crash Test Dummies* (Kalt, 2005). *Spiele Leben* (Antonin Svoboda, 2005) stellt dabei eine Ausnahme dar. So ist dies der einzige innerhalb einer Reihe von Filmen, die von Beginn bis Mitte der 2000er Jahre entstehen, in dem der Tanz in der Disko als Anbahnung für lustvollen Sex in der Toilette ebendort dient.

[werden].“ So kann sie vor allem „an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenlegen, die selbst unvereinbar sind.“<sup>27</sup> Dies hat sie mit dem Kino gemein, ein Bezug, der in der Montage zu Beginn von *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Jörg Kalt, 2002) verdeutlicht wird: der Lichtkreis des Projektorstrahls auf die Kinoleinwand wird zur Discokugel, in der sich für die Erzählung wichtige, doch völlig surreale Ereignisse abspielen. Die Zeit fließt rückwärts, aber nur für einen kurzen Moment, der fürs Verlieben reicht. Eine Frau spricht asynchron, ein Drink kann nach dem Genuss seinen Namensgeber manifestieren. Hier ist nichts fix und alles möglich, die Funktion gegenüber dem verbleibenden Raum, von der Foucault spricht, ist ganz klar die des „Illusionsraumes“, der „den gesamten Realraum als noch illusorischer denunziert.“<sup>28</sup> Trotzdem ist der Kreislauf ein geschlossener, ein Ausbrechen nicht möglich (und das wiederum ein Merkmal des österreichischen Kinos?). Die Phänomene der Disko wirken in den Realraum zurück, zuerst versteckt wie kleine Verschiebungen im gewohnten Zeit-Raum-Gefüge. In der Mitte dreht sich der Film schließlich um seine eigene Achse. Die Zeit läuft nun rückwärts; mühsam passt sich der Protagonist den Verhältnissen an und endet damit zwangsläufig wieder in der Disko.

Auch *Struggle* (2003) von Ruth Mader greift den Topos Disko auf. Es handelt sich um eine Erzählung über eine polnische Frau, die während eines legalen Arbeitsaufenthaltes in Österreich als Erdbeerpflückerin mit ihrer Tochter in die Illegalität flüchtet und sich als Tagelöhnerin durchschlägt. Der Film beginnt mit einer Autofahrt, zu der „Just the Two of Us“ (Bill Withers, 1982) im Autoradio spielt, dann folgen die Credits über Farbtafeln, in Typografie und Farbgebung an Schulfernsehen aus den 1970er Jahren gemahnend. Die Disco- und Soulnummern „Everybody is Talking (Harry Nilsson, 1968, Titelsong von *Midnight Cowboy*, USA 1969) und „Fantasy“ (Earth, Wind & Fire, 1977) durchziehen wie ein Leitmotiv den Film. Sie werden in Autos angespielt und zeugen von Jugend und Aufbruchsstimmung der (jetzt) vereinsamten und kommunikationsunfähigen Protagonist\*innen. Die obligate Diskoszene „schleicht“ sich in *Struggle* über „Disco“, den Musikstil, ein. Das Aufeinandertreffen der Stile (im „Disco“- als Mix/RetroStil), der historischen Ebenen und Identitätskonzepte reduziert Mader auf die Sentimentalität, auf das Falsche uneinlösbarer Glücks- und Heilsversprechen. Das wäre die

---

<sup>26</sup> Michel Foucault, „Andere Räume,“ in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1992, S. 39.

<sup>27</sup> Ibid. 1992, S. 42. In der Diskothek greifen auch die unterschiedlichsten Platzierungen diskursiver Art: als Ort der Romantisierung des Eskapismus, der die gesellschaftlichen (kapitalistischen) Verhältnisse zwar in den Körpertechniken spiegelt, sie aber auch umwerten kann. Mit hohem Aufwand verbundene Eintrittsmechanismen versprechen die Befreiung der Sexualität und zementieren gleichzeitig die Verhältnisse ein; Widersprüchlichkeiten, die sich auch durch die unterschiedlichen filmischen Erzählungen ziehen. Siehe dazu etwa Tom Holert, „Instant Replay. Über die Rekonstruktion von Disco,“ in: Kemper u.a. (Hrsg.), „*but I like it*“. *Jugendkultur und Popmusik*, Stuttgart, 1998, S. 289 ff.

<sup>28</sup> Foucault, 1992, S. 45.



manierierte Antithese zu Augés eingangs erwähntem Zitat über die Neuerung gestaltloser Räume der Stadt: Auch *das* eine Eigenheit des gegenwärtigen österreichischen Spielfilms.

*Claudia Slanar*