



Perspektivenwechsel Das „Einküchenhaus“ als Beispiel filmischer Geschichtsschreibung und aktueller Rekonstruktionsarbeit

Silvester Stöger
Karl Wratschko
Anna Dobringer

Im Jahr 1923 entstand unter der Regie von Leopold Niernberger, einem Pionier des österreichischen Dokumentar- und Aufklärungsfilms der Film „Das Einküchenhaus“. In dessen Zentrum steht das gleichnamige soziale Architekturprojekt, welches im *Roten Wien* der Zwischenkriegszeit im 15. Wiener Gemeindebezirk unter der Leitung des Architekten Otto Polak umgesetzt wurde. Der Bau des Einküchenhauses *Heimhof* begann 1922 und wurde fünf Jahre später vollständig fertig gestellt. Zentrales Element dieses neuen Wohnmodells war die nicht unumstrittene Idee der zentralen Haushaltsführung. Das Haus in der Pilgerimgasse wurde dafür mit Einrichtungen wie Zentralküche, Kindergarten, Zentralheizung, Speiseaufzug, Wäscherei, Staubsaugeranlage, Müllschächten, etc. ausgestattet. Häusliche Tätigkeiten wie Kochen, Putzarbeiten und

Wäschewaschen wurden auf Wunsch von Angestellten verrichtet, die von den MieterInnen bezahlt wurden.[1]

Der mehrstöckige Wohnkomplex entsprach somit nicht einer Anhäufung herkömmlicher Wohneinheiten, sondern war vielmehr der Versuch, menschlichen Lebensraum sozialpolitisch neu zu strukturieren.[2]

„Das Einküchenhaus“ birgt zahlreiche Aspekte, die sich für Untersuchungen im raumtheoretischen Kontext anbieten. Im Anschluss an eine kurze Inhaltsbeschreibung soll dies im Folgenden in drei Punkten versucht werden, durch:

1. Eine Verortung des Filmes im ästhetischen und filmgeschichtlichen Raum
2. Eine Analyse der sich in einem Zustand der Transformation befindlichen sozialen Räume auf der inhaltlichen Ebene des Filmdokuments
3. Eine Untersuchung der transformativen Vorgänge, die sich auf der materiellen Ebene des Films ergeben und unterschiedliche mediale Räume erschließen.

Das Konzept des Einküchenhauses beruht auf der sozialpolitischen Idee, dass Hausfrauen durch eine teilweise Abnahme und Erleichterung der Hausarbeit einem Beruf außerhalb der Familie nachgehen könn(t)en. Im Film wird dies durch den folgenden Zwischentitel zum Ausdruck gebracht: „Das Einküchenhaus ist ein Erfordernis der Zeit, welche die Frau zwingt, zu erwerben. Dadurch, dass die Familienmutter der Hausarbeit enthoben ist, wird es ihr möglich, sich trotz Erwerbstätigkeit dem Manne und den Kindern zu widmen.“ Trotz des grundsätzlichen Anspruchs auf Veränderung traditioneller, gesellschaftlicher Konventionen wird bereits hier deutlich, dass die Auffassung, wonach sich die Frau in erster Linie der häuslichen Fürsorge zu widmen habe, vorerst unangetastet bleibt.

Zu Beginn des Films wird das gegenwärtige Leben der Filmheldin Betty Hull mit allen seinen Strapazen beschrieben: „Wer kennt die Sorgen, den Verdruß, den jede Hausfrau leiden muß. Und doppelt jene Frau empfindet, die Wirtschaft und Beruf verbindet?“ So steigen wir in die Erzählung an Bettys Arbeitsplatz ein, wo sie im Büro an einer Schreibmaschine sitzend ihrem Broterwerb nachgeht, ein Blick auf die Uhr signalisiert ihr den Schluss des Arbeitstages, sie schlägt den Mantel um und eilt nach Hause. Dort erwarten sie die wirklichen Anstrengungen

des Tages, mit Schrecken stellt sie fest, wie sich ihre beiden unbeaufsichtigten Kinder die Zeit vertreiben: die Tochter spielt mit der Asche im Ofen (Zwischentitel: „Ein Mädchen, wenn auch noch so jung, sucht häusliche Betätigung.“), der Sohn schwingt am Kerzenluster hin und her (Zwischentitel: „Der Knabe hat stets Spass gefunden. Am Spiel das mit Gefahr verbunden.“). Ohne Rast bereitet Betty das Essen vor, welches von ihrem ungeduldigen Mann als ungenießbar abgelehnt wird, bezahlt den Kohlenträger, welcher die Wohnung verunreinigt, und muss zuletzt noch Geschirr spülen, was mit dem Zwischentitel „Erst der Nachmittag bringt der Hausfrau erfahrungsgemäß eine ruhigere Geistesarbeit.“ beschrieben wird.

So soll es für die Familie nicht weitergehen. Als der Vater durch eine Plakatwerbung auf das neue Einküchenhaus aufmerksam gemacht wird, beschließt er für die Familie den Umzug.

In mehreren Sequenzen wird mithilfe dokumentarischer Aufnahmen der Bau des Wohnhauses im 15. Wiener Gemeindebezirk gezeigt. Anschließend folgen Szenen, die Betty Hull in ihrer neuen, besseren Wohnumgebung präsentieren.

Hier wird anhand der Vorzüge der nun präsentierten, neuen Wohnverhältnisse klar, in wie weit die räumliche Konstellation ihres Lebens die soziale Situation der Heldin Betty prägen bzw. geprägt haben. Wurden anfangs die negativen Aspekte der selbigen als Produkte ihrer Zeit dargestellt, erscheint deren Auflösung zum Guten jetzt als logische Konsequenz einer Neustrukturierung der Wohn- und Lebensräume (so etwa durch die bereits erwähnte Zusammenlegung der Speisenzubereitung in eine zentrale Großküche: „Die Zentralküche, 2 Köchinnen bereiten in 5 Töpfen, was früher 40 Hausfrauen in 200 Töpfen und Pfannen gekocht haben.“).

Durch die Neugestaltung des Lebensraums wurde es der dargestellten *Normalfrau* ermöglicht, die Hausarbeit schneller und einfacher zu erledigen, und dadurch effektiver der Erwerbstätigkeit nachzugehen, was im Film deutlich wird, als Bettys Vorgesetzter ihr eine bessere Position sowie eine Gehaltserhöhung zukommen lässt.

1. Ästhetische und filmgeschichtliche Verortung

Stilistisch ist „Das Einküchenhaus“ zwischen Dokumentation, fiktionaler Handlung und Werbefilm angesiedelt und entspricht in seiner hybriden Form einer gängigen Praxis der Filmproduktion der 1920er Jahre, die Film neben seiner Daseinsform als Unterhaltungsmedium zunehmend als Aufklärungs- und Bildungsmedium verstand. Um das Publikum nicht mit rein dokumentarischen Aufnahmen und Erläuterungen zu langweilen, wurden fiktionale Handlungsstränge in das dokumentarische Material eingebaut. In Österreich etablierte sich diese Art von Film vor allem im gesundheitspolitischen Bereich. Bekannte österreichische Beispiele dafür sind Titel wie „Die Geisel der Menschheit“ (A 1918) der Wiener Kunstfilm (Wien), „Tuberkulose“ (A 1922) der Staatlichen Hauptfilmstelle (Wien) sowie „Hygiene der Ehe“ (A 1922) der Pan-Film AG (Wien). Die Aufklärungsfilm wurden meist mit staatlicher Unterstützung hergestellt und erreichten dank ihres oft voyeuristischen Charakters - im gesundheitlichen Bereich wurden sehr häufig Themen wie Erbkrankheiten und Sexualität behandelt - ein breites Publikum.

Im Gegensatz dazu bewirbt „Das Einküchenhaus“ die Vorzüge des weiter oben erläuterten, neuen Wohnmodells, das sich nicht nur durch die Erschütterung traditioneller familiärer Werte auszeichnet, sondern durch seine Wurzeln im politischen Umfeld der Sozialdemokratie als ideologische Manifestation angesehen werden muss. Dieser kontroverielle Ursprung wird gekonnt auf propagandistische Weise durch eine semi-dokumentarische Erzählform *unscharf gemacht*, die die Beobachtungen des Bauprozesses in kommentarlosen dokumentarischen Aufnahmen mit einer narrativen Handlung rund um das Familienleben der fiktiven Person Betty Hull vermischt. Vergleichbar mit Methoden des modernen Werbefilms werden dem Zuschauer so Möglichkeiten zur Identifikation eröffnet, um die Vorzüge des dargestellten neuen Wohnraums und die Anpreisung seiner kulturellen Fortschrittlichkeit akzeptieren und schätzen zu lernen. Der Film verspricht ein glücklicheres und einfacheres Leben, dessen Verwirklichung durch wenige simple

Veränderungen in gesellschaftlicher und technologischer Hinsicht möglich erscheint. Wie noch später genauer erläutert, bringt diese Veränderung auch eine Transformation des Lebensraumes mit sich.

Die Strategien im Einsatz von Film als Werbe- bzw. Propagandainstrument haben sich bis heute kaum geändert. Noch immer werden in Werbefilmen simple Lösungen präsentiert die eine umfassende Veränderung von Lebensumständen bewirken sollen. Der genreübergreifende Charakter der Bildungs- und Aufklärungsfilm der 1920er Jahre ging in der Zwischenzeit jedoch (zum Großteil) verloren. In „Das Einküchenhaus“ und anderen Filmen seiner Zeit sind dokumentarische von fiktionalen Aufnahmen in der Rezeption (zumindest aus heutiger Sicht) eindeutig voneinander zu trennen. Es hat den Anschein, dass eine vollständige Vermischung und somit eine einheitliche Rezeption der verschiedenen Realitätsebenen aus produktionstechnischer Sicht nicht möglich war.

Anders verhält es sich bei zeitgenössischen Produktionen: Reenactment ist in Dokumentarfilmen kaum mehr zu identifizieren, was einerseits mit besseren Produktionsstandards, andererseits auch mit einem geübteren Umgang mit Medien seitens der Protagonisten von Dokumentarfilmen zu tun hat. Eigene Genres wie *Scripted Reality*-Formate oder *Mockumentaries* nutzen diese Möglichkeiten, um mithilfe einer *vorgetäuschten Dokumentation* das Publikum zu irritieren, aufzurütteln oder auch nur zu unterhalten. Im Gegenzug entstehen immer häufiger Spielfilme, die sich Elementen des Dokumentarfilms bedienen, um eine größere Authentizität der fiktionalen Geschehnisse zu suggerieren.

„Das Einküchenhaus“ kann eindeutig als Vorläufer eines Genres wie *Scripted Reality* gesehen werden. Die Intention des Regisseurs Niernberger scheint eine vollständige Vermischung von realen und fiktionalen Szenen gewesen zu sein, wozu die Methode des Reenactment gleich in mehrfacher Hinsicht zum Einsatz kam. Der Film, welcher eindeutig als Dokumentation gestaltet ist, zeigt so etwa zum großen Teil fiktionale Szenen in Wohnräumen, von denen nicht eindeutig wird, ob sie im Studio

nachgebaut, oder im tatsächlichen Haus im 15. Gemeindebezirk aufgenommen wurden.

2. Transformation sozialer Räume

Noch im Jahr 1967 stellt Michel Foucault in seinem Aufsatz „Andere Räume“ fest, dass die Verbindung des Privaten und des öffentlichen Raumes wohl vor allem an einer fehlenden „Entsakralisierung“ der Räume scheitern muss, an der Tatsache, dass wir nach wie vor von „Entgegensetzungen geleitet [werden], an die man nicht rühren kann, an die sich die Institutionen und die Praktiken noch nicht herangewagt haben“.[3] Dies unterstreicht den revolutionären Charakter des Wiener Wohnbauprojektes, das dieses *Wagnis* bereits in den 1920er Jahren in der Idee einer Lösung vieler häuslicher Probleme durch Einbeziehung halböffentlicher, weil kommunaler Gemeinschaftseinrichtungen in den privaten, familiären Bereich eingeht.

Mit seiner Dokumentation der Verwirklichung zweier so ungewöhnlicher sozialpolitischer Ideen wie der Enthebung der Ehefrau und Mutter von ihrer grundsätzlichen Pflicht, Mann und Kindern noch unter den (im Film ja dargestellten) widrigsten Umständen tägliche Mahlzeiten zuzubereiten, und damit verbundenen Verschiebung dieser Pflichten hin zu einer kommunalen Organisation - durch Öffnung des privaten Familienverbandes hin zur halböffentlichen Großküche - scheint das Konzept des Einküchenhauses an den Grundfesten des traditionellen Familienbildes der 1920er Jahre zu rütteln.

Der Ort, der der Frau im Hinblick auf ihre Position und ihr Rollenbild im traditionellen Familienverband zugebilligt wird, so wie diese in den Szenen zu Beginn des Filmes präsentiert werden, ist das häusliche Umfeld, ihre vornehmliche Aufgabe ist die Sorge um das Wohlergehen der Familie. Dass wir die Heldin des Filmes an einem anderen gesellschaftlichen Ort, in einer anderen sozialen Rolle, nämlich in der der erwerbstätigen Frau kennen lernen, täuscht nur kurz über diese Tatsache hinweg: Betty Hulls Erwerbstätigkeit ist (wie durch den weiter oben

zitierten, anfänglichen Zwischentitel verdeutlicht wird) einer finanziellen Zwangslage geschuldet und dient zu keiner Zeit der Selbstverwirklichung sowie gleichberechtigten Teilhabe der Frau am Arbeitsleben außerhalb des familiären Raumes. In weiterer Konsequenz werden die Leistungen, die die Ehefrau zu Beginn an ihrem Arbeitsplatz vollbringt in keiner Weise gewürdigt, was ihr jedoch umgehend angerechnet wird, ist ihr Versagen im Haushalt, das dem Zuschauer gleich auf mehreren Ebenen vor Augen geführt wird, sei es im Bereich der Kinderbetreuung, der Essensversorgung oder der häuslichen Hygiene.

Ihre gesellschaftlich zugeschriebene Position wird der Hausfrau schließlich zur so großen Last, dass sie der unverheirateten Freundin, die zu Besuch kommt, und mit der sie aufgrund der ausstehenden Hausarbeit nicht spazieren gehen kann, schließlich rät, bloß nie zu heiraten, um nicht ebenso der traditionellen Arbeitsteilung zum Opfer zu fallen, die der Hausfrau nicht erlaubt ihren angestammten Ort für Unternehmungen zu verlassen, die ihrem individuellen Wohl dienen, und die familiäre Privatheit so fast als Gefangenschaft erscheinen lässt. Das Scheitern der Hausfrau und Mutter an ihren alltäglichen Pflichten entspricht dabei in weiterer Konsequenz dem Scheitern des Modells der traditionellen Familie an sich. Dieser gesellschaftspolitischen Katastrophe wird durch das Konzept des Einküchenhauses entgegengearbeitet, welches bei gleichzeitiger Beibehaltung traditioneller häuslicher Aufgabenverteilung und althergebrachter Rollenzuschreibungen die Privatheit der Kernfamilie durch eine Erweiterung in den halböffentlichen Raum teilweise auflöst. Die Ehefrau und Mutter wird so mit der Pflicht der Speisenzubereitung für die Familie von einer ihrer traditionellen Kernaufgaben entbunden. Das Ende der Überforderung durch die Hausarbeit für die Familienmutter dient hier einer Neubewertung des familiären Grundmodells, wobei die Harmonie des privaten familiären Gefüges gerade durch eine Erweiterung hin in den kommunalen Raum wiederhergestellt wird.

Die Verschiebung der häuslichen Versorgungspflicht weg von der einzelnen Hausfrau, hin zur kommunalen Großküche wandelt damit auch

die Küche als den unmittelbaren Ort, der zuvor von Überforderung und Arbeitszwang gekennzeichnet war, zu einem Ort des häuslichen Stolzes und der Repräsentation. Den schmutzigen, zeitraubenden häuslichen Pflichten enthoben, und unterstützt von zeitgemäßer häuslicher Ausstattung wird hier das Essen von Betty Hull nicht gekocht, sondern serviert, und die neuesten elektrischen Haushaltsgeräte vorgezeigt. Der soziale Aufstieg, bedingt durch die Änderung der häuslichen Pflichten, und die Neubewertung des familiären Lebensraumes mithilfe der Unterstützung durch Küchenpersonal und organisierte Kinderbetreuung bewirkt nicht nur eine Verbesserung der familiären Situation für die im Film dargestellte Hausfrau, die nunmehr entspannte Gespräche mit ihrem Ehemann führen, und ihre Rolle als Mutter genießen kann. Er nimmt im Weiteren auch direkten Einfluss auf ihren öffentlichen, gesellschaftlichen Lebensraum, in welchem sie selbst - etwa durch die plötzliche Anerkennung in ihrer Rolle als Erwerbstätige (dargestellt durch einen beruflichen Aufstieg und Gehaltsaufbesserung dank besserer Leistungen) - eine positive Neubewertung erfährt.

Dass im Film diese Auswirkung des Einküchenhaus-Projektes nicht konsequent weiterverfolgt, und uns kein Szenario präsentiert, in dem die nunmehr höhere gesellschaftliche Anerkennung die Hausfrau zum Wunsch nach gleichberechtigter Teilhabe im öffentlichen Raum antreibt, sondern sie stattdessen vielmehr ihre Rolle als Mutter und Ehefrau im privaten Raum neu zu schätzen lernt, mag aus heutiger Perspektive halbherzig wirken. Es entspricht jedoch im vollen Maß der gesellschaftspolitischen Idee, die dem Projekt des Einküchenhauses zugrunde liegt, das schließlich als ein soziales Wohnbauprojekt zur Unterstützung von Familien geplant wurde. Dass die Grundannahme der weiblichen Häuslichkeit in Niernbergers Werbefilm nie wirklich in Frage gestellt wird, belegt schon der frühe Zwischentitel, der das Spiel des unbeaufsichtigt in der Rußlade des Ofens wühlenden kleinen Mädchens als quasi instinktive *häusliche Betätigung* bezeichnet, und zu diesem Zeitpunkt im Hinblick auf die Überforderung der Mutter, die sich ja aufgrund der vielen Hausarbeit nicht um das Kind kümmern kann, fast zynisch anmutet. Die Figur der Betty Hull wird nicht von der

selbstverständlichen Grundannahme ihres Wunsches nach privater Häuslichkeit befreit, noch immer besteht ihre Aufgabe darin, Mann und Kindern (nunmehr pünktlich) das Essen zu servieren, wenn es inzwischen auch von anderen (Frauen) gekocht wird. Verdeutlicht wird dieser Grundsatz auch gegen Ende des Films, wenn die als unverheiratet und frei charakterisierte Freundin von Betty Hull als Reaktion auf deren nunmehr verbesserte Wohnumstände anscheinend nichts besseres zu sagen weiß, als: „Wenn ich eine solche Wohnung bekomme, heirate ich sofort!“, damit jedoch genau die Reaktion zeigt, die den Vorstellungen familienorientierten sozialen Wohnbaus entsprechen.

Die positiven Konsequenzen der Zweckverbindung von privatem Familienverband und halböffentlichen Versorgungsorganisationen gehen, wie der Film verdeutlichen will, weit über den individuellen Nutzen der unmittelbar Beteiligten hinaus, und die Harmonie des privaten Familienlebens, die als Politikum verhandelt wird, wirkt weiter auf den gesamtgesellschaftlichen Raum.

3. Transformative Vorgänge

Im folgenden Abschnitt soll dem medialen Raum, in welchem „Das Einküchenhaus“ festzumachen ist, eine Analyse gewidmet werden. Dafür ist es nötig, sich mit dem Medium, auf welchem „Das Einküchenhaus“ bis in die Gegenwart erhalten geblieben ist, auseinander zu setzen.

Das Filmarchiv Austria verfügt über das einzige erhaltene Element dieses Films in Form des originalen Kameranegativs (ein Glücksfall, der in der Überlieferung von Stummfilmen selten vorkommt). Es handelt sich dabei um das Filmmaterial, welches beim Dreh vor Ort in der Kamera war. Film als physisches Medium, die bekannte Rolle aus Zelluloid mit den Perforationen an den Rändern, besteht im Querschnitt aus zwei grundlegenden Schichten: aus dem Trägermaterial und der darauf aufgetragenen dünnen lichtempfindlichen Emulsion, welche die projizierbaren Einzelbilder beherbergt. „Das Einküchenhaus“ besitzt als Trägermaterial Nitrozellulose, das erste vom Menschen synthetisch

hergestellte Plastik, und bis in die 1950er Jahre im professionellen Bereich fast ausschließlich verwendete Filmmaterial. Da Nitrozellulose auf organischen Stoffen basiert, unterliegt es einem natürlichen Zerfallsprozess, der die Materialität und somit auch das eingeschriebene visuelle Bild bedroht. Im schlimmsten Fall kann Nitrozellulose sogar in das Stadium einer explosionsartigen Oxidation übergehen, die generell nur durch kontrollierte Lagerbedingungen verlangsamt werden kann. Aus diesem Grund stellt Nitrozellulose als Trägermaterial kein angemessenes Sicherungselement für Filme dar. Filmarchive und wesensähnliche Institutionen arbeiten permanent an der kostspieligen Unternehmung, ihre Nitrofilme auf modernen Polyesterfilm umzukopieren. Dieses Filmmaterial besitzt eine ungleich längere Haltbarkeit und stellt das im Moment beste Medium zur Archivierung von bewegten Bildern dar. Trotzdem werden die Originalmaterialien auf Nitrozellulose bestmöglich archiviert, um sie so lange wie möglich zu erhalten. Grund dafür ist, dass es bei etwaigen zukünftigen Duplikations- bzw. Restaurierungsvorhaben (sei es digital oder analog) möglich sein sollte, wieder auf das Original zurückzugreifen.

Auf Grund der historischen Bedeutung von „Das Einküchenhaus“ und des beschriebenen Umstandes seiner Archivierungsqualität, hat sich das Filmarchiv Austria dafür entschieden, den Film zu sichern und eine restaurierte Version anzufertigen. Nur auf diese Weise kann der Film für ein zukünftiges Publikum erhalten und eine Annäherung an die ursprüngliche Bildqualität unternommen werden.

Dank eines Kooperationsprojektes mit der Österreichischen Filmgalerie und dem Österreichischen Filmmuseum besitzt das Filmarchiv Austria seit 2008 die Möglichkeit, Filme digital zu restaurieren. Da sich diese Methode gerade in Bezug auf Verbesserung der Bildqualität - wie etwa Bildstabilisierung, Entfernung von Schmutz und mechanischen Abnutzungen als sehr hilfreich erwiesen hat - wurde 2010 entschieden, „Das Einküchenhaus“ mit digitaler Technik zu restaurieren.

Die konkreten Schritte der Restaurierung starteten mit dem Scannen in einer Auflösung von 2k (2048x1556 Pixel) unter Verwendung eines

Filmscanners der Firma ARRI. In den Räumlichkeiten der digitalen Filmrestaurierung in Krems an der Donau wurde das nunmehr digitale Bild mit der Restaurierungs-Software *Diamant*, entwickelt in Graz von HS-ART in Kooperation mit *Johanneum Research*, stabilisiert und von Unreinheiten und Abnutzungserscheinungen gereinigt, Dichteschwankungen - das bekannte Flickern historischer Filme - wurden behoben. Als letzter Schritt wurde die zeitintensive manuelle Einzelbildbearbeitung vorgenommen, um so sensibel wie möglich bei der Reinigung vorzugehen und die Entstehung digitaler Artefakte zu vermeiden.

Das Original von „Das Einküchenhaus“ besitzt positive Flash-Zwischentitel, was bedeutet, dass diese einerseits im Gegensatz zum Rest des Films als Positivbild vorliegen und andererseits nur eine Länge von ein bis drei Filmkadern besitzen. Somit sind die Zwischentitel in keiner ausreichenden Länge für eine Lesbarkeit in der Projektion überliefert. Flash-Zwischentitel im Negativ dienten ursprünglich dazu, die Position der Zwischentitel für die spätere Montage im Positiv zu markieren und die beabsichtigte textuelle und visuelle Gestaltung festzulegen. Bei der Herstellung einer Vorführungskopie wurden die Flash-Titel erst auf eine entsprechende Länge *ausgefahren*. Auf diese Weise konnte teures Filmmaterial gespart werden.

Von den überlieferten Zwischentitelkadern wurde im Prozess der Restaurierung jeweils der beste Einzelkader ausgewählt, digital gereinigt und in weiterer Folge in einem Schnittprogramm auf die gewünschte zeitliche Länge gebracht. Damit ist nun ein Lesen bei einer Projektionsgeschwindigkeit von bis zu 24 Bildern in der Sekunde möglich. Nach den Restaurierungstätigkeiten wurde die neue digitale Version des Films auf Polyester material ausbelichtet, wodurch ein neues analoges Negativ als Sicherungselement entstand. Davon wurde in der Folge in klassischer analoger Kopiertechnik eine neue Vorführungskopie *gezogen*. Die digitalen Daten des fertig restaurierten Films wurden auf Magnetbändern archiviert. Sie stellen nun das neue digitale *Master* dar, welches durch etwaige Duplikationen noch keinen Qualitätsverlust erlitten hat.

Angesichts der gegenwärtigen Problematik in Bezug auf die Speicherung von digitalen Daten sieht die FIAF (The International Federation of Film Archives) und somit auch das Filmarchiv Austria die Archivierung von analogen Filmmaterialien als einzige praktikable Langzeitlösung an. Einerseits um das Dispositiv des analogen *Bewegtbildes* zu erhalten, andererseits aus dem einfachen Grund, dass die Lebensdauer digitale Speichermedien nicht annähernd mit Filmmaterial, unter Voraussetzung seiner *perfekten* Lagerung, konkurrieren kann.

Hier tut sich eine weitere Transformation von Räumen, diesmal medialer Natur auf. Dies gilt im Fall von „Das Einküchenhaus“ für das historische Ausgangsmaterial, für das neu restaurierte und ausbelichtete Negativ und die neue analoge Vorführkopie. Durch die Digitalisierung und den Einsatz von digitalen Werkzeugen tritt das Original in Konkurrenz mit dem digitalen Derivat. Das neu ausbelichtete Negativ sowie die Vorführkopie enthalten zwar photographische Einzelbilder auf Zelluloid, ihre Quelle ist jedoch das, oben erwähnte, digitale Master. Dieser Schritt zwischen zwei grundlegend verschiedenen Methoden der Datensicherung entspricht der Tendenz aktueller Strömungen des *digitalen Zeitalters*, in dem jegliches bekannte Kommunikationsmedium eine Transformation ins Digitale durchläuft. Kino, Filmproduktion, und Fotografie stellen bei dieser Entwicklung bekanntermaßen keine Ausnahmen dar. Während sich analoge Fotografie in den letzten Jahren zum absoluten Nischenphänomen entwickelte, hielt sich der Standard, Spielfilme aufgrund qualitativer Vorteile analog zu drehen, eine digitale Postproduktion vorzunehmen um dann wieder eine analoge Kopie in die Kinos zu distribuieren bis in die nahe Vergangenheit. Heute befindet sich die gesamte Industrie in einem rapiden Umbruch hin zu rein digitalen Produktions- und Verwertungsmethoden. Bereits im Lauf des Jahres 2011 stellten die letzten Hersteller analoger Filmkameras deren Produktion ein, da der Großteil der zeitgenössischen Filme nunmehr in digitaler Form aufgezeichnet wird. Selbst kleine Kinos installieren immer häufiger digitale Projektionseinrichtungen und erfüllen damit die Anforderungen einer Kinopraxis, in der auch die Distribution auf digitale Projektion

umsattelt. Daher gilt in Zukunft schon die weitere Herstellung von Rohfilmmaterial als äußerst fragwürdig.

Dieselbe Entwicklung findet wie beschrieben auch in der Praxis der Filmrestaurierung statt. Das Scannen des analogen Films und die anschließende digitale Bildbearbeitung bieten ungleich mehr Optionen zur Bildmanipulation, als das althergebrachte Umkopieren auf analogem Weg. Es muss jedoch von Fall zu Fall entschieden werden, welches Verfahren für eine Restaurierung das bestmögliche darstellt. Nicht immer ist eine der beiden Methoden eindeutig zu favorisieren. Oft bietet sich eine Mischung aus analogen und digitalen Techniken an, um eine qualitativ hochwertige und ethisch vertretbare Restaurierung anfertigen zu können.

Nicht nur die Materialquellen von „Das Einküchenhaus“ erfuhren durch ihre digitale Restaurierung einen medialen Wandel, sie stehen vielmehr als ein Stellvertreter für die gesamte (Film-) Welt, in der eine multiple Erscheinungsform eines Artefaktes erwartet wird. Die physischen Realitäten des Mediums Films verschwimmen immer mehr, indem ein historischer Film einerseits im Originalformat als ein Streifen Zelluloid, andererseits als DCP für digitale Kinoprojektion, als Blu-ray Disc, als DVD und als Internet Stream verfügbar sein soll. Das gleiche gilt für aktuelle Produktionen, wobei hier der analoge Filmträger immer häufiger obsolet wird.

Filmarchive und wesensähnliche Institutionen werden durch diese Entwicklungen vor große Herausforderungen gestellt. Einerseits sollen Archivbestände in multipler Form (auf analogen und digitalen Trägern) für die Öffentlichkeit als Vorführkopien vorliegen, andererseits sollen und müssen neue Filme in den jeweiligen originären Medien aufbewahrt werden. Bei zeitgenössischen Produktionen ist dies heute immer häufiger ein digitales Artefakt, welches in Zukunft wiederum ein historisches (oft obsoletes) Format und eine wertvolle Quelle für Geschichtsschreibung darstellen wird. Dies erfordert nicht nur den Willen zur Aufbewahrung von Filmproduktionen, sondern einen intensiven Ausbau von Infrastruktur und Know-how hinsichtlich der verschiedenen

technologischen Erfordernisse bei der Archivierung von digitalen und analogen Filmen.

Diese immense Herausforderung kann nur in Begleitung eines sich wandelnden öffentlichen Verständnisses dieser Thematik bewerkstelligt werden. Im Vergleich zur Lagerung von historischen Filmdokumenten auf analogen Datenträgern, erfordert die Massenspeicherung digitaler Daten und deren sichere, kontinuierliche Betreuung einen ungemein höheren Aufwand und somit immense monetäre Mittel. Digitale Daten sind nur bei korrekter Speicherung wieder lesbar und es gibt keine Diskrepanz um etwaige Qualitätsverluste wiederherzustellen. Digitale Archivierung bedeutet im Unterschied zu visuellen Datenträgern alles oder nichts.

So befindet sich also neben dem sozialen Raum auch der mediale Raum von „Das Einküchenhaus“ in einem Zustand der Transformation. Beide Räume charakterisiert eine gewisse Hybridität, die sich in diesem Fall durch den zusätzlichen Faktor der digitalen Technologie und seinen multiplen Erscheinungsformen auszeichnet. Der an sich analoge Film transformiert sich durch die Digitalisierung in einen neuen Raum. Dieser erschließt einerseits neue Möglichkeiten in Bezug auf Restaurierung und Distribution, erschwert andererseits aber die Archivierung und verändert darüber hinaus den originären Charakter des Mediums.

Der sozialen Raum im „Einküchenhaus“, geht - aufgrund eines gesellschaftlichen Zwanges - in ein hybrides Dasein über. Und so scheint es schließlich auch dem Medium Film zu ergehen: Film ist/muss jetzt auch digital sein. Auch er soll eine Transformation durchleben, die als ein *Erfordernis der Zeit* erscheint, seinen ursprünglichen Charakter soll er aber gleichzeitig bewahren. Diese doppelte Existenz führt in beiden Fällen zu einer steigenden *Komplexität des Daseins*. Ohne den Anspruch zu erheben, gesellschaftliche Entwicklungen, wie etwa die der Stellung der Frau innerhalb von Familie und Gesellschaft mit der Entwicklung eines technischen Mediums vergleichen zu können, scheinen sich parallele Entwicklungen in Bezug auf die Transformation des sozialen und medialen Raumes zu ergeben: Beide Entwicklungen machen eine Reflexion und Neubewertung seitens des sozialen Umfeldes nötig, ohne

dass die Akteure der Transformationen, seien es nun Menschen oder Dinge, in ihrer nunmehr dualen Existenz, Gefahr laufen, sich in prekären Daseinsformen wiederzufinden.

Was geschah jedoch mit dem wirklichen Einküchenhaus? Die Etablierung des Austrofaschismus bedeutete das Aus für das soziale Experiment. Die Zentralküche wurde gesperrt und in die Wohnungen in übliche Wohnraumeinheiten zur individuellen Einzelversorgung der BewohnerInnen umgewandelt.

Filmografische Informationen:

„Das Einküchenhaus“

Österreich 1923

Regie: Leopold Niernberger

Produktion: Staatliche Filmhauptstelle (Wien)

Format: 35 mm, s/w

Länge: 478 Meter

Laufzeit: 22 B/Sek., 19 Minuten

Die neu restaurierte Fassung des Films wurde bei der Viennale 2010 im Rahmen der Filmarchiv Austria-Reihe „Silent Masters“ uraufgeführt. Live vertont wurde der Film bei dieser Aufführung von den beiden Künstlerinnen Angélica Castelló und Billy Roisz. Verfügbarkeit: der Film liegt in Form von DVDs im Studienzentrum des Filmarchiv Austria und als 35mm-Vorführkopie im Zentralfilmarchiv in Laxenburg vor.

[1] Vgl. Helmut Weihsmann. *Das Rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919-1934*. Wien: Edition Spuren, 2002, S.341 ff.

[2] Das Prinzip des Einküchenhauses war keine Erfindung der Wiener Kommunalpolitik, sondern lässt sich auf Überlegungen der deutschen Frauenrechtlerin Lily Braun zurückführen, und wurde in unterschiedlichen Formen in mehreren europäischen Großstädten verwirklicht. Vgl. Günther Uhlig. *Kollektivmodell Einküchenhaus. Wohnreform und Architekturdebatte zwischen Frauenbewegung und Funktionalismus 1900–1933*. Wetzlar: Anabas, 1981.

[3] Michel Foucault. „Andere Räume“. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1992, S. 34 – 46. S. 37.