

Zwischen den Ländern

Österreichisch-tschechische Grenzräume im österreichischen Film nach 1989

EDITH BLASCHITZ

Department für Kunst- und Kulturwissenschaften, Universität für Weiterbildung Krems

VIOLA RÜHSE

Plattform für Nachhaltige Entwicklung, SDGs, Universität für Weiterbildung Krems

Abstract

Der Beitrag untersucht österreichische Filme, die seit 1989 im österreichisch-tschechischen Grenzgebiet entstanden sind und unterschiedliche Perspektiven auf diesen Raum eröffnen. Die Analyse in einer Zeitspanne von 35 Jahren zeigt, dass die Themensetzungen sowohl von politischen und gesellschaftlichen Transformationen und Diskursen als auch von einer tradierten Wahrnehmung des Grenzgebietes beeinflusst sind. Die seit dem 19. Jahrhundert dominierende Darstellung als randständig und naturbelassen setzt sich – verstärkt durch die jahrzehntelange Abschottung während des „Eisernen Vorhangs“ – auch nach der Grenzöffnung in den Filmproduktionen ab 1989 fort. Dies zeigt sich vor allem in der besonderen Bedeutung, die der Landschaft in den jeweiligen Filmen zukommt. Wenngleich unterschiedlich inszeniert, verstärkt Landschaft nicht nur die Atmosphäre in den Filmen, sondern ist auch prägend für die Filmplots. Der in neueren kulturwissenschaftlichen Zugängen vertretene Ansatz, „Borderscapes“ als produktive Räume kultureller Verflechtungen zu sehen, ist in den Filmen nur bedingt identifizierbar. Erst in jüngeren Produktionen beginnen sich tradierte kulturelle Imaginationen aufzulösen.

Keywords: *Österreichisch-tschechische Grenze, filmische Repräsentationen, österreichischer Film, kulturelle Imaginationen, Zeit nach dem Kalten Krieg, post-1989, österreichisch-tschechische Borderscapes*

Österreichisch-tschechische Grenzbeziehungen im Film

Aus der Zeit vor 1989 gibt es nur sehr wenige österreichische Filme, die die Grenze Österreichs zur 1918 gegründeten Tschechoslowakischen Republik und ihren Nachfolgestaaten thematisieren oder im Grenzgebiet gedreht wurden. Aber auch nach dem Ende des „Kalten Krieges“ und dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ sind Filme, die an dieser Grenze spielen, selten und werden zudem kaum in der Forschung analysiert und zueinander in Bezug gesetzt.¹

In diesem Beitrag werden acht ausgewählte Filme untersucht, die im österreichisch-tschechischen Grenzgebiet situiert und seit 1989 entstanden sind. Die Filme repräsentieren einerseits unterschiedliche Aspekte der Grenzbeziehungen, die im betreffenden Zeitraum auch in der Forschung und in den Medien thematisiert worden sind. Dazu zählen z. B. die Wiederannäherung der beiden Länder seit 1989 und dann in Zusammenhang mit Kernenergie Debatten, wirtschaftlicher Konkurrenz und anderen Konfliktfeldern aufflackernde Animositäten. Die Filme setzen sich aber auch retrospektiv mit historischen, meist

sehr gewaltvollen Ereignissen auseinander oder nehmen die tradierte Wahrnehmung der Region auf, um sie als Filmschauplätze zu nutzen.

Zentrale Fragen bei der Analyse und Interpretation der Filme sind: 1) Wie werden österreichisch-tschechische Grenzräume filmisch dargestellt? Welche thematischen Schwerpunkte sowie wiederkehrenden Narrationen sind zu finden und wie sind die Themensetzungen und Repräsentationen beeinflusst? 2) Welche ästhetischen Strategien prägen die Repräsentationen, und wie variieren sie über Zeit und Genre? 3) Inwieweit zeigen sich Repräsentationen dynamischer und hybrider Grenzräume, die in aktuellen kulturwissenschaftlichen Konzepten wie „Borderscapes“ oder „Border Aesthetics“ theoretisch gefasst werden und in denen Akteur:innen, Praktiken, Diskurse und ästhetische Formen aufeinandertreffen, sich mischen und neue Bedeutungen hervorbringen?

Die Grenze zwischen der Slowakei und Österreich wird in der Untersuchung aufgrund des begrenzten Umfangs des Beitrags ausgeklammert. Zudem gibt es weniger Filme zur slowakisch-österreichischen Grenze und die Beziehung von Österreich zu Tschechien verlief nach 1989 in mancher Hinsicht anders als jene zur Slowakei.²

¹ Mit „Kalter Krieg“ wird sich hier auf den Ost-West-Konflikt zwischen 1946/47 und 1991 bezogen, der durch die starken Spannungen des nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen westlichen Lagers von der USA und dem östlichen Lager geführt von der Sowjetunion bedingt war (siehe u. a. Westad, 2019). – In Bezug auf die Forschungslage ist eine Ausnahme mit Verlust ist zu rechnen (A 1992, R. Ulrich Seidl), der in der Spezialliteratur zu Ulrich Seidl genauer analysiert worden ist, jedoch dabei nur in dem Werk des Regisseurs verortet und nicht mit anderen Filmen zur österreichisch-tschechischen Grenze verglichen wird (Martin Brady und Helen Hughes (2011, 216) ziehen zumindest einen Vergleich zu einem Film zur deutsch-polnischen Grenze).

Filmsample und Methodik

Untersuchungsgegenstand ist ein Sample von acht Filmen österreichischer Produktion (1990–2024), die im österreichisch-tschechischen Grenzraum gedreht wurden bzw. diesen inszenieren. Für die Auswahl der besonders rele-

² Siehe unten z. B. die Diskussion um Kernkraftwerke in Tschechien und Österreich.

vanten Beispielfilme und der örtlichen sowie zeitlichen Begrenzung der Thematik in diesem Beitrag wurden zunächst eine umfassende Recherche zur Darstellung von europäischen Grenzen im Film allgemein mit besonderer Berücksichtigung von österreichischen Filmproduktionen durchgeführt und eine Liste zu fast 100 relevanten Filmen mit Detailinformationen zu Schauplätzen, Handlung u.a. basierend auf eigenen Sichtungen und Auswertung der Primär- und Sekundärliteratur angelegt. Berücksichtigt wurden allgemeine Publikationen zu Drehorten in Österreich und zur österreichischen Filmgeschichte, Filmförderungsberichte (Amt der NÖ Landesregierung, 2016) sowie Spezialliteratur zum Beispiel zu Regisseur:innen. Konsultiert wurden zudem Internetplattformen wie beispielsweise die *Internet Movie Database* (IMDb, www.imdb.com, Abruf 13.12.2024) sowie die Webpräsenzen des Österreichischen Filminstituts (www.filminstitut.at, Abruf 13.12.2024) und von Filmfestivals (insbesondere *Diagonale – Festival des österreichischen Films*, www.diagonale.at, Abruf 13.12.2024, und *Viennale*, www.viennale.at, Abruf 13.12.2024). Aufgrund der Thematik wurden auch Filmrezensionen und Berichte zu Dreharbeiten insbesondere in österreichischen Print- und Online-Medien, Presseaussendungen z. B. von Filmproduktionsfirmen oder dem ORF auf der Plattform der *Austria Presse Agentur-Originaltext-Service* (APA-OTS, www.ots.at, Abruf 13.12.2024) und private Webseiten zu Filmschauplätzen herangezogen. Kriterien für die finale Sampleerstellung waren räumliche Situiertheit, zeitliche Streuung, Genre-Varianz (Horror, Krimi, Doku-Fiktion, Katastrophenfilm, Drama, *Road Movie*) sowie Rezeptionsrelevanz (Festivalpräsenz, Ausstrahlung in Kino und TV).

Aufgrund der gewählten Thematik werden Handlung, Figuren und ästhetische Inszenierung nicht rein werkimmanent, sondern insbesondere zeitgeschichtlich analysiert (siehe z. B. Sierek, 2017, 19-21). So wird bei den ausgewählten Filmen ausgehend von dem jeweils sehr individuellen, immanenten ästhetischen Konzept der Filme das mehrdimensionale und sehr komplexe Verhältnis zu relevanten zeit- und gesellschaftspolitischen Diskursen (z. B. Ost/West, Kernenergie, EU-Integration) dargelegt. Solche Kontexte hat Anton Kaes sehr treffend charakterisiert als „the discourses which circulated through the film, energising it and, in turn, being energised by it“ (Kaes, 2000, 7). Bei unserer Auswertung arbeiten wir Kontinuitäten und Diskontinuitäten heraus. Mit Blick auf die theoretische Analyse steht dabei die Repräsentation von Hybridisierung im Vordergrund. Denn in den kulturwissenschaftlichen Konzepten von „Borderscapes“ (u. a. Brambilla 2015; Wille 2021) und „Border Aesthetics“ (u. a. dell’Agnese & Szary, 2015; Schimanski & Wolfe 2017) wird der Grenzraum als Ort verstanden, an dem sich Akteur:innen, Praktiken, Diskurse und ästhetische Formen aus unterschiedlichen Kontexten mischen und neue Konfigurationen entstehen (siehe unten). Anhand eines Kategoriensets (Grenzkonzept, Landschaftsfunktion, Zeitbezüge, Ost/West-Narrative, Ästhetiken) wird im vorliegenden Beitrag gefragt, inwieweit in den ausgewählten Filmen solche (imaginierten) hybriden Grenzräume repräsentiert sind,

oder ob sich bereits zuvor entstandene Bilder und Narrationen fortsetzen. Zudem wird untersucht, wie diese Filme Grenzerfahrung ästhetisieren (Bilder, Rhythmen, Genres) und welche Affekträume dabei entstehen (z. B. Unheimlichkeit, Katastrophenstimmung).

Grenzräume als Gegenstand theoretischer und filmischer Auseinandersetzungen

„Grenze“ ist zu einem allgegenwärtigen, emotional diskutierten und politisch instrumentalisierten Thema geworden und stellt einen zentralen Reibungspunkt der gesellschaftlich-politischen Auseinandersetzung im 21. Jahrhundert dar. Auf globale Dynamiken, insbesondere auf Flucht- und Migrationsbewegungen infolge von Kriegen, Klimakrisen und Ungleichheit, reagieren die Länder des globalen Nordens mit Versuchen der Grenzregulierung und -sicherung. So hat sich innerhalb der Europäischen Union die Zielvorstellung eines „grenzenlosen Europas“ zur Diskussion über die „Festung Europa“ verschoben (Sassen, 1996). Wurden „Grenze“ und das Überwinden von Grenzen in Europa lange im Kontext ideologischer Grenzen zwischen „Ost“ und „West“ diskutiert, wandelte sich das Thema zunehmend in Richtung wirtschaftlicher Abgrenzung und Fragen von Identität (zum Forschungsdiskurs siehe Müller & Oates-Indruchová, 2013).

„Border Studies“ wurden in den letzten Jahren zu einem boomenden Feld mit neuen Ansätzen und Zugängen. So nutzen etwa kulturwissenschaftliche Betrachtungsweisen das Thema „Grenze“ für die Analyse kultureller und sozialer Bruchlinien von Gesellschaften (Fellner, 2021, 436f.). „Grenze“ wird dabei als Ergebnis von sozialen Prozessen (z. B. Newman & Paasi, 1998; Konrad, 2015), als „Metapher für kulturelle Dynamik“ (Bachmann-Medick, 2007, 297) und als „Ort der Differenz“ aufgefasst, der eine „Begegnung mit Anderen“ ermöglicht (Lamping, 2001, 439). Besondere Aufmerksamkeit findet das Konzept der „Borderscapes“ (Brambilla, 2015; Brambilla & Jones, 2019), das Grenze als einen mehrdimensionalen Raum analysiert und dabei „die Vielheit der daran beteiligten und räumlich sowie zeitlich verstreuten Akteur:innen, Praktiken und Diskurse berücksichtigt und ihr performatives Zusammenwirken als eine stets umkämpfte Formation versteht“ (Wille, 2021, 114). Ähnlich sind auch die Konzepte der „Bordertextures“ (Weier et al., 2018), die sich mit der relationalen Verflochtenheit von Diskursen, Repräsentationen, Akteur:innen und Praktiken des Grenzraums befassen. „Borderscapes“ sind also dynamische, hybride Grenzräume, in denen soziale, kulturelle und ästhetische Elemente aus unterschiedlichen Kontexten aufeinandertreffen, sich vermischen und neue Bedeutungen hervorbringen. Grenzen werden nicht als fixe Linien verstanden, sondern als prozesshafte, vielschichtige Arenen, in denen Begegnung, Aushandlung und Überschneidung stattfinden.

Konzepte der „Border Aesthetics“ beschäftigen sich mit der Darstellung und Wahrnehmung von Grenzen in kulturellen Imaginationen und Repräsentationen. Es wird

untersucht, wie Grenzerfahrungen ästhetisch durch Bildgestaltung, Ton, Musik, Rhythmus, Licht, Farbe und Genre-Codes inszeniert werden. Grenzzräume werden dabei als affektive, atmosphärische Räume, die bestimmte Emotionen hervorrufen und die Wahrnehmung prägen, verstanden (dell'Agnese & Szary, 2015; Rosello & Wolfe, 2017, 6; Schimanski & Wolfe, 2017).

Der Topos „Grenze“ beschäftigt auch das europäische Kino, das auf eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit Fragen von Identität, Migration, Diaspora, Grenzen und „Otherness“ zurückblicken kann. Zahlreiche aktuelle Filme setzen sich mit der Grenzsicherung und illegalen Grenzüberwindung auseinander (siehe Mendes & Sundholm, 2015, 120f.). Filme wie *Zielona granica* (dt. Verleihtitel: *Green Border*, PL u. a. 2023, R.: Agnieszka Holland) inszenieren Grenzgebiete als durch Grenzzäune und andere Abwehr- und Überwachungssysteme abgeriegelte Räume, die vor ‚Eindringlingen‘ geschützt werden. Ähnlich wie in den kulturwissenschaftlichen Definitionen wird der Grenzraum in Filmen aber auch als „produktiver und kreativer Spannungsraum kultureller Auseinandersetzung“ (Fellner, 2021, 439) gezeichnet, wobei von einer wechselseitigen Beeinflussung filmischer und theoretischer Positionen ausgegangen werden kann. Nach Mazaj (2019, 35) sind die filmischen Grenzzräume auch hoffnungsvolle Orte für „exciting hybridity and moral possibility“. So wird in vielen dieser Filme versucht, illegale Grenzgänger:innen zu entdämonisieren und die starre Dichotomie von „citizen/alien“ und „legal/illegal“ aufzulösen (Mendes & Sundholm, 2015, 121f.).

Österreichisch-tschechoslowakische Grenzzräume und ihre filmische Repräsentation vor 1989

Die Tschechische Republik grenzt auf einer Länge von rund 466 km an Österreich, etwa ein Drittel davon an das oberösterreichische Mühlviertel und zwei Drittel an das niederösterreichische Wein- und Waldviertel. Das Gebiet entlang der heutigen Staatsgrenzen war in den vergangenen 200 Jahren mehrfachen Grenzsetzungen und -öffnungen sowie damit verbundenen Verschiebungen von Herrschafts- und Machtverhältnissen unterworfen: von den freien Landesgrenzen innerhalb der Habsburgermonarchie ab 1848, einer Staatsgrenze zwischen der Österreichischen und der Tschechoslowakischen Republik ab 1918/19, den wieder offenen Grenzen nach der erzwungenen Abtretung des Sudetenlandes an das nationalsozialistische Deutsche Reich 1938 und der folgenden Errichtung des „Protektorat Böhmen und Mähren“, der Wiederherstellung der Staatsgrenzen ab 1945 und einer damit verbundenen sehr restriktiven Abschottung der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik (ČSSR) durch den „Eisernen Vorhang“ mit kurzzeitigen Lockerungen während der kurzen liberalen Reformphase im sogenannten „Prager Frühling“, der Grenzöffnung 1989 und schließlich der völligen Freiheit des Personen- und Warenverkehrs durch den Beitritt Tschechiens zum Schengener Abkommen 2007.

Für die Bewohner:innen des Grenzgebietes hatte dieses Wechselspiel aus Durchlässigkeit und Grenzsetzung unmittelbare Auswirkungen im Kontakt mit der jeweils ‚anderen Seite‘, seien es familiäre Beziehungen, wirtschaftliche Kontakte oder die Bewirtschaftung von Grund und Boden. Eine gewaltvolle Phase leitete die deutsche Okkupation und die Unterdrückung der tschechischen Bevölkerung ab 1938 ein, der die Vertreibung und Enteignung der als „deutsch“ definierten Bevölkerung aus dem tschechischen Grenzgebiet und die Errichtung des „Eisernen Vorhangs“ folgten. Der tschechische Grenzraum wurde ab 1950 mit bewachten und verminten Grenzzstreifen zur Pufferzone zum restlichen Staatsgebiet (Spurný, 2013). An die zweihundert Dörfer wurden dazu abgesiedelt (Perzi, Kovarik & Kreisslerova 2019, 335). Bei den tausenden Versuchen, die Grenze illegal zu überqueren, kamen mindestens 129 Menschen ums Leben, die vor allem aus der ČSSR und anderen Ländern des „Ostblocks“ stammten (ebd., 337). Bis heute, so Dvorak & Schriffl (2019, 222) leide das tschechische Grenzland, das mit Neusiedler:innen aus anderen Regionen besiedelt wurde, an strukturellen Schwierigkeiten und sei zur „ewigen Peripherie“ geworden. Aber auch die österreichische Seite hatte als Randzone zum ‚bedrohlichen Osten‘ gegen wirtschaftlichen Niedergang und Abwanderung zu kämpfen. Nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ 1989 erlebte die Region beiderseits der nun offenen Grenze unterschiedliche Phasen der Annäherung und Distanz, beginnend mit der ersten Euphorie der Grenzöffnung, gefolgt von oft konsumorientierten Kontakten und wieder abgekühlten Beziehungen durch wirtschaftliche Konkurrenz und anhaltende Kommunikationsschwierigkeiten (Kunstát & Schmoller, 2019, 314). Trotz der wechsellvollen Geschichte der Grenzregion, die mit dramatischen individuellen und kollektiven Erfahrungen verbunden ist, wurde das österreichisch-tschechische Grenzgebiet im Gegensatz zur österreichisch-jugoslawischen Grenze (exemplarisch: TV-Serie *Das Dorf an der Grenze*, A 1978-1982, R.: Fritz Lehner) nur selten zum Schauplatz österreichischer Kino- und Fernsehproduktionen. Lange Zeit korrelierte das externe Desinteresse mit der Wahrnehmung der Grenzbewohner:innen, benachteiligt am ‚Rande der Welt‘ zu wohnen. Selbst lokale Zeitungen berichteten vor 1989 nur selten über Ereignisse an oder jenseits der ‚toten Grenze‘ (Samhaber et al., 1995, 86). Waren schon vor 1989 kaum Filme zu finden, so blieb auch nach der historisch bedeutsamen Grenzöffnung die Zahl der Grenzf়ilme überschaubar.

Das eher geringe Interesse an den nördlichen Regionen des heutigen Österreich reicht weit zurück. Sie gehörten nie zu den ikonischen Repräsentanten eines offiziell propagierten „Österreich-Bildes“, wie die imposante alpine Bergwelt oder die reizvollen Fluss- und Seenlandschaften der Wachau und des Salzkammergutes, die sowohl zur politischen Identifikation als auch zur touristischen Nutzung in der öffentlichen Wahrnehmung verankert wurden (siehe auch Hanisch, 2019, Kos 1995). Mit ihren Bergen, Burgen und Schlössern waren die nördlichen Regionen ab dem 19. Jahrhundert „Repräsentationslandschaften eines überwiegend deutschnationalen konservativen Bürgertums“, wie Strohmeier (2008, 211) in Bezug auf das

Waldviertel feststellt. Gleichzeitig wurden die abgeschiedenen Kulturlandschaften zu Projektionsflächen einer fortschrittskritischen (urbanen) Rückzugssehnsucht, wie sie bis heute auch medial perpetuiert wird (Gedlicka, 2000, 191, 206). Die Grenze wurde nur im Zusammenhang mit dem oft schwierigen Verhältnis der „Konfliktgemeinschaft“ von Tschechen und Deutschen (Křen, 1996) und der durch Nationalismus geschürten Angst vor dem Verlust der jeweiligen kollektiven Identität thematisiert. Grenzlandromane wie die des deutschböhmischen Schriftstellers Hans Watzlik sind Ausdruck dieser identitätspolitischen Diskurse (siehe exemplarisch *O Böhmen!*, 1917, *Ungebeugtes Volk*, 1925).

Ungeachtet der industriellen Nutzung, die Textilindustrie war z. B. lange Zeit ein bedeutender Wirtschaftsfaktor im österreichischen Grenzgebiet (Komlosy, 1994), wird die Gegend vorwiegend als abgeschiedener Naturraum gezeichnet, wie auch die filmischen Umsetzungen zeigen. So wurden die nördlichen Regionen zu Schauplätzen von Natur- und Landschaftsfilm. Die Inszenierung als „agrarische Naturmythen“ in der NS-Zeit (Büttner, 2005, 446) beispielsweise im Kulturfilm *Das Waldviertel* (D 1939, R.: Wilhelm Hipsich) findet ihre Fortsetzung in den erfolgreichen TV-Dokumentationen aus den letzten Jahrzehnten. Sie präsentieren naturbelassene Rückzugsorte für Aussteiger:innen und erschöpfte Städter:innen, nicht selten mit mystisch-entrückten Versatzstücken versehen (exemplarisch: *Waldviertel – vom Zauber des rauen Landes*, A 2004, R.: Kurt Mündl).

In verdichtet-überhöhter Form fasst der heute nur noch in Cineast:innen- und Horrorfilmkreisen bekannte Spielfilm *Die Wölfin vom Teufelsmoor* (Fernsehtitel: *Tod im November*, A 1978, R.: Helmut Pfandler) den Blick auf das österreich-tschechische Grenzgebiet zusammen. Pfandler, der aus der geteilten Grenzstadt Gmünd stammt, erzählt in Anlehnung an die Novelle *Walpurga* seines Vaters Josef Pfandler (1952) die Geschichte eines Vermessungsingenieurs, der in einem Dorf im Norden Österreichs, gleichsam ‚am Rand der Welt‘, den Bau einer Industrieanlage vorbereiten soll. Der Name des Dorfes wird im Film nicht genannt. Gedreht wurde im grenznahen Drosendorf und in der Gmünder Blockheide (Ungerböck, 2020, 10) in einer Zeit des beginnenden Kampfes gegen Technisierung und Umweltzerstörung, wie dem sehr emotional geführten und für die österreichische Umweltpolitik prägenden Widerstand gegen das Atomkraftwerk Zwentendorf. In karger Winterlandschaft wird ein isolierter Ort dargestellt, in dem sich eine rückständige Dorfbevölkerung gegen Neuerungen wehrt und Hexenglauben und Okkultismus selbstverständlich Platz haben. Für die Produktion konnten die international bekannten Schauspieler:innen John Philipp Law und Florinda Bolkan als „leading couple“ gewonnen werden. Laws bekannteste Rolle war der blonde Engel in *Barbarella* (F 1968, R.: Roger Vadim), die brasilianische Schauspielerin Florinda Bolkan trat sowohl in einer Produktion von Luchino Visconti (*La caduta degli dei*, dt. Verleihtitel: *Die Verdammten*, I/D 1969) als auch in Exploitationfilmen auf. Der Film spielt in einer Atmosphäre der diffusen Präsenz des Unheimlichen, die als „Kalte Krieg“-Metapher für die unbestimmte Bedrohung

aus dem „Osten“ gelten kann. „Eine auf schockierende Wirkung angelegte spekulative Mischung aus Elementen von Hexenglauben, Sex und Umweltkritik“, befindet das *Handbuch der Katholischen Filmkritik* (1981, o. S.) und rät dementsprechend vom Kinobesuch ab.

Nur noch zwei weitere österreichische Spielfilme setzen sich vor dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ zumindest indirekt mit der österreich-tschechoslowakischen Grenze auseinander: *Die Moritat vom Räuberhauptmann Johann Georg Grasel* (A 1969, R.: Otto Anton Eder) über Johann Georg Grasel (1790-1818), der mit seiner Bande Raubzüge im oberen Waldviertel und in Südmähren unternahm und sich Grenzen in vielfacher Hinsicht widersetzte, sowie die Verfilmung des Gerhard Fritsch-Romans (1956) *Moos auf den Steinen* (A 1968, R.: Georg Lhotsky), die sich auf die Spuren der Donaumonarchie begibt (Bernold, 2008, 176, 187f.; Fritz, 1984, 139f.) und auch die Grenze samt Wachturm ins Bild nimmt.

Filmische Repräsentation der österreich-tschechischen Grenzräume ab 1989

Die erste österreichische Spielfilmproduktion, die sich nach 1989 explizit mit dem österreich-tschechischen Grenzgebiet und den Beziehungen seiner Bewohner:innen beschäftigt, ist *Das Tunnelkind* (A 1990, R.: Erhard Riedlsperger). Die Dreharbeiten fanden in den letzten Monaten vor dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ statt – die Abbauarbeiten der tschechischen Sperranlagen begannen kurz vor der Fertigstellung des Films im Dezember 1989. Die bevorstehende Öffnung der Systemgrenze zwischen „Ost“ und „West“ nicht ahnend, ist der Film noch ganz dem Thema der restriktiven Trennung gewidmet. Die Handlung des Films ist 1969 angesiedelt, nachdem die brutale Niederschlagung des „Prager Frühling“ durch die Sowjetunion die Hoffnung auf Liberalisierung des politischen Systems in der ČSSR zunichte gemacht hatte. Das 13-jährige Mädchen Julia kehrt mit seiner Mutter in ein namenloses Dorf direkt an der Grenze zur ČSSR zurück (gedreht wurde in Dobersberg und Umgebung, siehe Ungerböck, 2020, 10). Traumatisiert vom Tod ihres Vaters, hat Julia aufgehört zu sprechen. Ihr Verstummen erschwert die Eingewöhnung im neuen Wohnort, denn die neuen Mitschüler:innen und selbst der neue Freund der Mutter reagieren verständnislos.

Von den Gleichaltrigen verspottet, vom Stiefvater gemäßregelt, unternimmt Julia Streifzüge durch den nahen Wald. Dort entdeckt sie einen Tunnel, der auf die andere Seite der Grenze führt. Sie beobachtet tschechische Soldaten, die den Grenzzaun verstärken und trifft auf den älteren Landvermesser Roman. Dieser wird ihr ein väterlicher Freund. Immer wieder entflieht sie dem Dorf auf der österreichischen Seite, in dem sie sich nicht zurechtfindet und sucht Romans Nähe. Zu ihm fasst sie Vertrauen, überwindet ihre Sprachlosigkeit und findet dadurch allmählich auch im österreichischen Dorf Kontakt. Zum Dorfjungen Alexander knüpft sie erste zarte Liebesbände. Julia fordert Roman auf, mit ihr auf die andere Seite zu

kommen – er lehnt gelassen ab. Die Menschen auf der anderen Seite seien auch nicht anders. Inzwischen ist der hohe Grenzzaun fertiggestellt und Julia findet den Weg versperrt vor. Doch sie hat nun ihren Platz gefunden und benötigt den Gang auf die ‚andere Seite‘ nicht mehr. Viele der poetisch stillen Szenen sind im Wald gedreht, in dem sich Julia mit Roman auf der tschechischen und mit Alexander auf der österreichischen Seite trifft. Die Natur im Grenzraum wird zur Kontaktzone. Zentrales Element im Film ist die Verhandlung von „Anderssein“: Als Coming-of-Age-Geschichte einer jungen Außenseiterin, aber auch im Bemühen, das „Nicht-Anders-Sein“ der Bewohner:innen jenseits der abgeschotteten Grenze darzustellen.

Peter Zeitlinger, der Kameramann und Co-Drehbuchautor von *Tunnelkind*, führte wenige Jahre später auch in dem Film *Mit Verlust ist zu rechnen* (A 1992, R.: Ulrich Seidl) die Kamera.³ Nun steht die wieder mögliche, jedoch sehr schwierige Annäherung zwischen dem kapitalistischen Westen und dem postkommunistischen Osten (Grisseemann, 2007, 115) im Vordergrund. *Mit Verlust ist zu rechnen* geht auf eine Idee von Ulrich Seidl und Michael Glawogger zurück und changiert zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. So sind die Darsteller:innen keine professionellen Schauspieler:innen und ‚spielen‘ sich selbst (Bareis, 2016, 59). Die Handlung ist in zwei kleinen Grenzorten situiert, dem österreichischen Langau und dem tschechischen Šafov.⁴ Der österreichische Witwer Sepp Paur ist auf der Suche nach einer neuen Ehefrau, die ihn insbesondere häuslich versorgen soll. Denn Paur's Essensvorräte, die seine verstorbene Frau ihm noch eingefroren hat, gehen zur Neige. Die tschechische Witwe Paula Hutterová, die österreichische Wurzeln hat, ist den Avancen Paur's erst aufgeschlossen, weil sie sich so mehr Komfort und Sicherheit erhofft. Sie entscheidet sich jedoch am Ende des Films gegen ein Leben in einem postsozialistischen Zweckverhältnis mit Sepp Paur. Die tschechische Bevölkerung wird in dem Film sehr positiv charakterisiert. Auch wenn sie weniger Lebenskomfort hat, wird sie toleranter als die Österreicher:innen gezeichnet, von denen sich einige sehr herablassend über ihre tschechischen Nachbar:innen äußern (Frey, 2011, 192; Brady & Hughes, 2011, 216). Seine positive Einstellung gegenüber Tschechien betonte der Regisseur Ulrich Seidl:

Der Osten hat mich immer interessiert. Ich finde dort viel Interessantes und Gutes und Tolles. Ich fühle mich dort wohl und kann in den Chor derer, die die „Rückständigkeit des Ostens“ verteufeln, nicht einstimmen. [...] Indem ich den westlichen Wohlstand der anderen Seite mit seinen Einbauküchen und Tiefkühltruhen in Frage stelle, ergreife ich ja für den Osten Partei.

(Grisseemann, 2007, 115f)

Seidls Aufgeschlossenheit gegenüber Tschechien könnte durch sein Aufwachsen in der kleinen Stadt Horn gefördert worden sein, die circa 30 km von der tschechischen

Grenze entfernt ist. Neben der Herausstellung der sehr unterschiedlichen sozialen Verhältnisse in dem Film wird zudem das ähnliche Aussehen der Grenzorte betont, die beide von einer schmutzigen Schneeschicht verhüllt werden. In beiden Ländern leiden die Menschen an sozialer Isolation (Brady & Hughes, 2011, 208).

Nach der Grenzöffnung dominierte ein sehr vorteilhaftes Bild von Tschechien in der österreichischen Bevölkerung und die österreichische Politik unterstützte eine Öffnung gegenüber Tschechien (Payrleitner, 2003, 229). Auch in dem Film *Mit Verlust ist zu rechnen* wird Tschechien positiv gezeichnet. Allerdings wird die durch die Grenzöffnung nun wieder mögliche Annäherung zwischen den beiden Ländern im Film aufgrund der wirtschaftlichen Ungleichheit, des Misstrauens und der Vorurteile als problematisch aufgefasst (Brady, Hughes, 2011, 208).

Das positive öffentliche Meinungsbild sollte sich wieder einrüben, wozu u.a. auch Diskussionen um den Betrieb des Kernkraftwerks Temelín Anfang der 2000er Jahre beitrugen. Die österreichische Bevölkerung, die sich bereits 1978 in einer Volksabstimmung gegen die Inbetriebnahme des Atomkraftwerks Zwentendorf entschieden hatte und 1986 vom radioaktiven Fallout des Atomunfalls in Tschernobyl stark betroffen war, stand der Nutzung von Atomenergie sehr kritisch gegenüber. Diese ablehnende Haltung griff die Freiheitliche Partei Österreichs auf und initiierte 2002 ein Volksbegehren. In diesem wurde gefordert, den bevorstehenden EU-Beitritt von Tschechien nur unter der Voraussetzung der Stilllegung des tschechischen Kernkraftwerks Temelín zu ermöglichen. Rund 914.000 Menschen unterzeichneten das Volksbegehren, das medial von der *Kronen*-Zeitung mitgetragen wurde (Veto gegen Temelín, 2002). Zwar hatte das Volksbegehren keine Konsequenzen, die zwischenstaatlichen Beziehungen waren dennoch beeinträchtigt. Der wenige Jahre später anlässlich des 30. Jahrestages des Vetos zu Zwentendorf vom ORF mitproduzierte Film *Der Erste Tag* (A/F 2008, R.: Andreas Prochaska) über einen fiktiven Atomunfall im grenznahen Kernkraftwerk Dukovany verstärkte die Unstimmigkeiten.

Schauplatz des Films ist die bereits angeführte beschauliche Kleinstadt Horn, etwa 90 km vom Kernkraftwerk entfernt. Im Gegensatz zu den Schauplätzen der anderen hier besprochenen Filme wird die Stadt explizit genannt und auch zum Drehort gemacht. Das ruhige Alltagsleben verändert sich im Laufe eines Tages dramatisch: Von den ersten Hinweisen auf einen Störfall im Morgengrauen über immer besorgniserregendere Meldungen bis hin zur Information über den Super-GAU durch einen geschmolzenen Reaktorkern – der „größten Katastrophe seit Tschernobyl“, wie es ein Nachrichtensprecher im Film formuliert. Die filmische Handlung folgt mehreren Protagonist:innen: Dem frühen und zunächst ignorierten zivilen ‚Warner‘, sowie einer schwangeren Mutter mit Kleinkind, einer Naturfotografin und einem jungen Liebespaar, die alle den Tag im Freien verbringen und völlig ahnungslos in den radioaktiven Regen geraten. Mit den Szenen in idyllischer, aber bereits kontaminierter Natur wird die Gefährlichkeit der unsichtbaren atomaren Strahlung herausgestrichen. Der Film, der mit den üblichen Stilmitteln des

³ Michael Glawogger war der zweite Kameramann in *Mit Verlust ist zu rechnen*.

⁴ Neben Langau und Šafov wurde auch in Znojmo gedreht.

Katastrophenfilms wie Handkamera, schnellen Schnitfolgen und Musik nahe am Alarmton arbeitet, endet mit der angeordneten Umsiedlung der gesamten Bevölkerung der Grenzregion. Das weitere Schicksal der Protagonist:innen ist unklar. Die Lage für die Bevölkerung in Tschechien wird völlig ausgeblendet. Kurze Telefonate mit tschechischen Behörden und der Stopp von kontaminierten tschechischen Autofahrer:innen an der Grenze sind die einzigen Bezugnahmen.

Sowohl der tschechische Botschafter in Österreich Jan Koukal als auch der tschechische Staatspräsident Václav Klaus kritisierten nach der ORF-Fernsehpremiere, dass für den Film kein fiktives, sondern das südmährische Kernkraftwerk Dukovany gewählt wurde. Dies sei „unglücklich und direkt unmoralisch“, so der tschechische Botschafter (*Der Standard*, 7.11.2008). Der ORF sah sich gezwungen, in einer Aussendung zu betonen, dass der Film „in keiner Weise als anti-tschechisch zu verstehen“ sei (ebd.). *Der Erste Tag* greift aber nicht nur die Diskussion um die Kernenergie auf, sondern auch das seit Gründung der Sowjetunion gezeichnete Bild von der ‚Gefahr aus dem Osten‘, das im besetzten Nachkriegsösterreich und der zeitweilig befürchteten Teilung des Landes nochmals verstärkt wurde (Mueller, 2005). Im Katastrophenfilm der 2000er Jahre marschieren zwar keine kommunistischen Truppen ein, aber eine unsichtbare tödliche Gefahr zieht über die Grenze. Die nördlichen Grenzgebiete werden zur atomaren Sperrzone. Die Wiederbelebung der Angst vor dem ‚gefährlichen Osten‘ überrascht, hatte sich doch die Beziehung der beiden Staaten im Zuge der Integration in die Europäische Union inzwischen grundlegend gewandelt.

In den folgenden Jahren wurden keine Spielfilme mehr im österreichisch-tschechischen Grenzgebiet gedreht bis im Jahr 2014 der dem Horrorfilmgenre zugeordnete Film *Ich seh Ich seh* (A 2014, R.: Veronika Franz, Severin Fiala, produziert von Ulrich Seidl) erschien. Die verdrängte Vergangenheit, deren Spuren dennoch in der Gegenwart präsent sind, das Nicht-Erzählte, wird immer wieder in Form des Unheimlichen künstlerisch umgesetzt, wie etwa die aus mehreren Geisterfiguren bestehende Installation *Verici* (Gläubige) des tschechischen Künstlers Jakub Hadrava in der Kirche des Dorfes Luková, die an die aus der Region vertriebene deutschsprachige Bevölkerung erinnert oder die Geister, die im spanischen Kino der Post-Franco-Ära häufig auftauchen (Rothauge 2011). Auch die Landschaften der nördlichen Grenzregionen Österreichs werden als Schauplätze für das Unheimliche herangezogen, denn der Weg von der Wahrnehmung als antimoderne Sehnsuchtsorte zu Orten des Schreckens ist nicht allzu weit. Auf den Film *Die Wölfin vom Teufelsmoor* aus dem Jahr 1978 wurde bereits verwiesen, der in einer Zeit produziert wurde, als der angrenzende „Osten“ noch als eine reale Bedrohung erschien.

Ich seh Ich seh wurde ebenfalls an der Grenze, in Haugschlag und Umgebung, gedreht (Ungerböck, 2020, 38). Die Mutter der Zwillinge Elias und Lukas kehrt mit bandagiertem Kopf in ihr abgelegenes Haus inmitten der Natur zurück, um sich von einer Gesichtsoperation zu erholen. Den beiden etwa 10-jährigen Buben erscheint

die Mutter stark verändert. Sie zweifeln, ob sich hinter den Verbandsbinden wirklich ihre Mutter befindet oder eine Fremde. Die Mutter wird auf die Probe gestellt, sie reagiert mit Bestrafungen und Handgreiflichkeiten. Die Zwillinge sind zunehmend überzeugt, dass die Frau eine Fremde ist. Sie misshandeln sie, um die Wahrheit herauszufinden. Im Finale stellt sich jedoch heraus, dass Lukas bei einem wahrscheinlich von Elias verursachten Unfall gestorben ist und nur in der Erinnerung des Bruders existiert. Der überlebende Zwilling zündet das Haus an, die Mutter verbrennt qualvoll. Im Film wird die verdrängte Vergangenheit der Grenzregion nicht explizit zum Thema gemacht. Doch werden am Beispiel der Mutter-Kind-Beziehung Fragen von Identität, Verlust, wechselnden Machtverhältnissen und unterschiedlichen Wahrnehmungen verhandelt. Die das Haus umgebende Natur nimmt eine wichtige Rolle ein. Von der ruhebedürftigen Mutter aus dem Haus verbannt, durchstreifen die Zwillinge sommerliche Wiesen, Äcker und den Wald. Immer wieder stoßen sie auf dunkle, verborgene Eingänge – im „Beinhaus“ eines verlassenen Friedhofs laufen sie über menschliche Knochen und Schädel. Die gezeichnete Natur ist beunruhigend, nie tröstlich und anheimelnd. Der Film wurde international mehrfach prämiert und erschien 2022 auch als US-amerikanisches Remake (*Goodnight Mommy*, R.: Matt Sobel). *Ich seh Ich seh* lässt sich im „Post-Horror“-Genre verorten, dessen Markenzeichen atmosphärische Verlangsamung, Ambiguität und allegorische Überformung sind (Church, 2023). Diese Stilmittel inszenieren den Grenzraum als affektiven Resonanzraum für Verlust und Identitätsverschiebung.

Über ein internationales Phänomen wird die österreichisch-tschechische Grenzregion ab den 2010er Jahren vermehrt zum Schauplatz von Spielfilmproduktionen: Der Erfolg nordischer Krimis ist nicht nur den meist mürisch-wortkargen Protagonist:innen sowie den zeitaktuellen Themen geschuldet, sondern auch den einsamen, oft trostlos gezeichneten Schauplätzen und Landschaften, die zu einer „Nordic Noir“-Atmosphäre beitragen. Grenzgebiete finden sich oft unter den gewählten Schauplätzen (Roberts, 2016; Hansen & Waade, 2017; Władyniak, 2018). Österreichische TV-Produktionen, die sich in dem erfolgversprechenden Genre versuchen, greifen auf der Suche nach geeigneten Landschaften wieder auf die bekannten Regionen des Wald- und Mühlviertels zurück, die nun als „Nordic Noir“-Landschaften inszeniert werden (siehe exemplarisch *Der Tote am Teich*, A 2015, R.: Nikolaus Leytner, *Der Schutzengel*, A 2022, R.: Götz Spielmann).

Die *Tatort*-Episode *Grenzfall* (A 2015, R.: Rupert Henning) – der erste *Tatort* in der nördlichen Grenzregion Österreichs – reiht sich hier ein und widmet sich einem historischen Ereignis aus der Zeit des „Kalten Krieges“. Die Dreharbeiten fanden im grenznahen Hardegg statt. Der Film beginnt mit dem Fund der Leiche eines ehemaligen tschechischen Geheimdienstmitarbeiters im Grenzfluss Thaya. Als die Wiener Kommissare zu ermitteln beginnen, stoßen sie auf den Fall eines in der Zeit des „Prager Frühlings“ verschwundenen Ortsansässigen. In mehreren Rückblenden entrollt sich die Geschichte eines

österreichischen Spitzels, der für den tschechischen Geheimdienst spionierte und ermordet wurde, als er aussteigen wollte. Jahrzehnte später erpresst der Sohn des befassten Geheimdienstoffiziers den zweiten Spitzel, der unentdeckt geblieben ist, und wird ermordet.

Die Handlung orientiert sich an der realen Geschichte zweier Grenzbewohner, die 1956 verschwanden und deren Ermordung durch tschechische Grenzsoldaten sowie deren Geheimdiensttätigkeit erst in den 2000er Jahren geklärt werden konnte (Morbacher & Mašková, o. J.). Der österreichischen Verfilmung des Falls ging die tschechische Fernsehdokumentation *Ztracení otcové* (dt. Fernsichtitel: Verlorene Väter, CZ 2009, R.: Aleš Koudela) voraus und zeigt, dass auch in Tschechien mit der Aufarbeitung dieses Themas begonnen worden war. Das filmische Grenzgebiet in *Grenzfall* ist jedoch keineswegs düster, vielmehr mit vielen sonnigen Waldszenen und mit Vogelgezwitz idyllisch inszeniert. Dennoch ist der Wald hier eine Todeszone – ein Tatort von Morden und Mordversuchen in unterschiedlichen Zeitebenen. Auf unterschiedlichen Zeitebenen wird Täterschaft beiderseits der Grenze thematisiert: diejenige der österreichischen Spitzel und der Geheimdienstmitarbeiter in der Vergangenheit sowie diejenige des tschechischen Erpressers und seiner österreichischen Mörder in der Gegenwart. Die *Tatort-Folge Grenzfall* ist die erste österreichische Spielfilmproduktion, in der die zahlreichen Todesfälle bei der illegalen Überquerung der österreichischen-tschechoslowakischen Grenze zum Thema gemacht werden. Fluchtversuche und Todesfälle waren der österreichischen Öffentlichkeit bekannt, berichtete die Presse doch über spektakuläre Fälle, wie etwa über die Flucht eines Tschechen, der 1969 mit einem Kranwagen die Grenzbalken der Grenzstadt Gmünd durchbrach (Perzi et al., 2019, 337) oder vom 33-jährigen Tschechen František Faktor, der 1984 auf österreichischem Boden von tschechoslowakischen Grenzbeamten erschossen wurde (Stenographisches Protokoll, 1984, 5527f.).

2024 erscheint mit *Nebelkind* (tschechischer Verleihtitel: *Konec mlčení*, A/CZ 2024, R.: Tereza Kotyk) erstmals ein vorwiegend von Österreich produzierter Film, der von einer weiteren sehr schwierigen Zeitphase an der Grenze erzählt. Denn behandelt werden die Enteignung der deutschsprachigen Bevölkerung und weitere Herausforderungen für diese in den tschechischen Grenzgebieten nach der Zeit der deutschen Besatzung. Auch auf die damalige Gewalt gegen die Deutschsprachigen wird Bezug genommen, die bislang nach 1989 noch nicht im österreichischen Spielfilm aufgegriffen worden ist. In Deutschland und Tschechien sind dagegen bereits mehrere Spielfilmproduktionen zu dem aus unterschiedlichen Gründen lange ebenfalls tabuisierten Thema der „Sudetendeutschen“ nach dem Zweiten Weltkrieg zu finden (exemplarisch *Die Flucht*, D 2007, R.: Kai Wessel; *Alois Nebel*, CZ/D 2011, R.: Tomáš Luňák; TV-Serie *Vzteklina*, CZ 2017-2018, R.: Tomáš Bařina). *Nebelkind*, gedreht in Wien, Niederösterreich und Mähren, thematisiert die Beeinflussung der sogenannten „Generation X“ (die zwischen 1965 und 1979 geborenen) nicht nur durch ihre während des „Kalten Krieges“ lebende Eltern- generation,

sondern auch durch ihre Großelterngeneration, die den Zweiten Weltkrieg miterlebt hat.

Tereza Kotyk, die in Prag geboren und in Wien aufgewachsen ist, hat inspiriert durch die eigene Familiengeschichte das Drehbuch verfasst und Regie geführt (Schiefer, 2023). In *Nebelkind* stehen innovativ die Geschichten von drei Frauen und ihre Identitätsprobleme durch das Leben bzw. Aufwachsen im Grenzgebiet im Vordergrund. Dies unterscheidet den Film von anderen Filmen zur Grenzthematik wie z. B. dem vorhin genannten *Tatort*, in denen der Fokus auf männlichen Protagonisten liegt. Hanna, eine junge Wolfshüterin aus Wien, kehrt unwillig in das alte Haus ihrer österreichischen Großmutter Victoria im tschechischen Grenzgebiet zurück, wobei die Aufnahmen insbesondere im Schloss in Jaroslavice bei Znojmo stattfanden (Schiefer, 2024). Die Begegnung von Hanna mit ihrer dort lebenden Mutter Miriam führt zu einer Auseinandersetzung mit den mehreren Generationen betreffenden traumatischen Nachkriegserfahrungen in ihrer Familie. Eine besondere Rolle im Film nehmen in diesem Zusammenhang Wölfe ein. Einerseits dienen sie als Bindeglied zwischen den Geschichten der drei Frauen in *Nebelkind*, die unterschiedliche Lebenskonzepte – Anpassung, soziale Isolation oder Emigration – bedingt durch neue Grenzziehungen gewählt haben (ebd.). Andererseits stehen die Wölfe im Film auch für die wilde Natur von Hanna aufgrund ihrer Familiengeschichte (ebd.). Solche Nachkommen der Kriegsgeneration werden populärwissenschaftlich auch als „Nebelkinder“ bezeichnet, um deren Leben sich aufgrund der familiären Traumata gleichsam ein diesiger Schleier aus Gewalt und Schweigen gelegt hat (z. B. Schneider & Süß, 2015). Dies ist namensgebend für Tereza Kotyks Filmtitel gewesen.

Die österreichisch-tschechische Grenze wird in *Nebelkind* somit psychologisch in Bezug auf Frauen und über einen größeren Zeitraum, d. h. drei Generationen, behandelt. Dabei sind mehrere immer noch bestehende Tabus – z. B. die Vergewaltigungen am Kriegsende und nicht restituierte Besitztümer – zentral für die Handlung (Schiefer, 2023). Mit ihrem Film möchte Kotyk gerade die Aufarbeitung dieser gesellschaftlich weiterhin stark verdrängten Themen anregen und so auch eine Aussöhnung der Generationen fördern (ebd.). Gewürdigt werden in dem Grenzfilm dabei auch die ungebrochene Lebensenergie und der Mut von Frauen, die trotz traumatischer Erfahrungen weiterleben und innerlich wachsen (ebd.).

Die historische Konnotation des Grenzgebietes, die in *Nebelkind* so präsent ist, fehlt dagegen in dem in Wien, Niederösterreich und Znojmo gedrehten Film *Ordinary Creatures* (A 2021, R.: Thomas Marschall) nicht relevant. Die uneingeschränkte Bewegungsfreiheit, ‚ein grenzenloses Reisen‘ aufgrund des Schengener Übereinkommens stellt im Film eine Selbstverständlichkeit dar. So wird den Zuschauer:innen nicht gewahr, welche Szenen in Österreich und welche in Tschechien situiert sind. Ein Paar fährt in dem experimentellen *Road Movie* ziellos im Hochsommer durch suburbanes und ländliches Gefilde. Der Dialog zwischen den Hauptpersonen steht in *Ordinary Creatures* im Vordergrund. Das Paar thematisiert neben seinen Beziehungsproblemen auch existentielle

Fragen. In Niederösterreich aufgenommene lange, gerade Straßen, Autobahntunnel, ein McDonald's-Restaurant, ein einfaches, unpersönliches Motel, ein Waldareal sowie ein idyllisches Flussufer dienen als namenlose Kulissen. Auf eine genauere Lokalisierung dieser betont alltäglichen, unspektakulären Schauplätze mit Einblendung von Ortsschildern o. ä. wird verzichtet; sie sind nur für Ortskundige sowie mit den Angaben im Drehbuch oder des Regisseurs identifizierbar. Die Landschaft scheint ein Abbild der titelgebenden „ordinaryness“ der Hauptpersonen zu sein, die zwar intellektuelle Diskurse mit hehren Idealen führen, trotzdem aber häufiger wenig kultiviert und sehr gemein wie triebbestimmte „creatures“ miteinander umgehen.

Die Grenze wird im Film unmerklich für einen Besuch eines Erlebnisgastronomierestaurants im tschechischen ‚Niemandland‘ überschritten. Neben z. B. den Autobahnen, dem Motel und dem Fast Food-Restaurant-Drive-In ist dieses einer der „Nicht-Orte“ (Augé, 1992), die als Schauplätze für *Ordinary Creatures* sehr charakteristisch sind. Das Restaurant in dem sowjetischen Flugzeug Iljuschin Il-62 wurde Anfang der 2000er Jahre in dem Einkaufsareal *Excalibur City* (2024 umbenannt in Family City) südlich von Znojmo zwischen Chvalovice und Kleinhaugsdorf eingerichtet.⁵ Dort hatte der österreichische Unternehmer Ronald Seunig 1993 einen Duty Free-Shop eröffnet und diesen dann auf dem günstig zu erwerbenden Land zu einem großen Einkaufszentrum mit einem Erlebnispark ausgebaut (Rabl, 2020, 177). Die disneyesken Kulissen – darunter ein falsches mittelalterliches Schloss sowie ein Drache –, die die Vorbeifahrenden heranlocken, sind mit sehr geringem Budget realisiert worden und nicht sehr qualitativ. Christian Rabl (ebd.) hat sie als „eine in jeder ästhetischen Entscheidung falsch liegende B-Movie-Perversion von Themenarchitektur“ charakterisiert. Von den Besucher:innen, die günstig einkaufen, essen und sich vergnügen wollen, kommen 60 % aus Österreich (Leadersnet Österreich-Redaktion, 2024). Die Airbrush-Wandbemalungen in dem Flugzeug sind von etwas besserer Qualität, sie stammen von dem Künstler Ernst Fuchs. Sie illustrieren mit Reisemotiven das Leben in verschiedenen Kontinenten, um die Restaurant-Besucher:innen so auf eine visuelle Weltreise zu schicken. Im afrikanischen „Safari“-Bereich des Restaurants, der in *Ordinary Creatures* zu sehen ist, wird z. B. ein Massai-Krieger dargestellt, und die Flugzeugsessel sind mit Zebra- und Leopardenfell bezogen. Dieses kuriose Flugzeugrestaurant dient in *Ordinary Creatures* allerdings nicht der kritischen Reflexion des Grenzgebietes, sondern als günstiges Low-Budget-Shoppingparadies. Es wurde von dem Regisseur und Drehbuchautor Thomas Marschall als einziger Drehort in Tschechien wegen der kolonialen Konnotationen der Innenausstattung ausgewählt.

Im Gegensatz zur exzentrischen *Excalibur City* in *Ordinary Creatures* sind die filmischen Landschaften in der *Landkrimi*-Episode *Zu neuen Ufern* (A 2022, R.: Nikolaus Leytner) unspektakulär. Die Episode spielt im kleinstädtischen Milieu dies- und jenseits der öster-

reichisch-tschechischen Grenze. Damit hat die Serie die abgelegenen „Nordic Noir“-Schauplätze im oberösterreichischen Mühlviertel der ersten beiden Folgen – *Der Tote am Teich* (A 2015, R.: Nikolaus Leytner) und *Der Tote im See* (A 2018, R.: Nikolaus Leytner) – verlassen und bezieht erstmals das tschechische Grenzgebiet mit ein. Die pensionierte österreichische Kriminalkommissarin Grete wird gebeten, Ungereimtheiten beim vermeintlichen Unfall ihres Patenkindes Johanna aufzuklären. Die junge Polizistin kam nach einer Drogenrazzia auf tschechischem Gebiet ums Leben. Gemeinsam mit Johannas tschechischem Freund Staní begibt sich Grete auf die Spuren eines Falls, der sie in eine Welt von Drogenhandel und Korruption führt. In etlichen Szenen sind Grete und Staní mit einem klapprigen Auto auf kleinen Landstraßen unterwegs, ohne dass erkennbar ist, ob sie sich gerade in Österreich oder Tschechien befinden. Ebenso austauschbar wie die Landschaften sind die dargestellten Personen. Der korrupte österreichische Polizist unterscheidet sich wenig von seinem tschechischen Kollegen, der in Drogenhandel verwickelt ist: Beide sind getrieben von existenziellen Nöten – einmal verursacht durch Spielsucht und einmal durch die Notwendigkeit, Geld für die Versorgung der todkranken Frau zu beschaffen. Differenz dies- und jenseits der Grenze wird im Film nicht verhandelt, sie ist hier nicht mehr vorhanden.

Fazit

Angesichts der dramatischen historischen Ereignisse und Erfahrungen sowie der Veränderungen nach 1989 ist es erstaunlich, wie wenige Filme die österreichisch-tschechische Grenze thematisieren. Dies scheint einem mangelnden Interesse von Filmschaffenden als auch von Finanzgeber:innen geschuldet zu sein. Darüber hinaus sind die Drehbedingungen im Grenzgebiet in Bezug auf die vorhandene Infrastruktur wie z. B. größere Hotels für die Filmcrew nicht günstig. Wenn in seltenen Fällen das Grenzgebiet doch als Schauplatz gewählt wird, haben die Regisseur:innen oft einen persönlichen Bezug zur Region. Die acht analysierten Filme behandeln den Grenzraum in unterschiedlichen Genres und mit variierenden thematischen Schwerpunkten. Sie reichen von zeitgeschichtlichen, oft gewaltvollen Stoffen (*Tunnelkind*, *Der Erste Tag*, *Grenzfall*) über gesellschaftlich oder politisch diskutierte Themen wie ökonomische Ungleichheit (*Mit Verlust ist zu rechnen*), bis hin zu Produktionen, die die Region als austauschbare Kulisse nutzen.

Thematisch dominieren die Auswirkungen politischer und gesellschaftlicher Umbrüche auf individuelle Schicksale und zwischenmenschliche, häufig innerfamiliäre Beziehungen. Der Grenzraum als „Ort der Differenz“ (Lamping, 2001) wird vor allem im Kontext der Systemgrenze Ost/West inszeniert – von tödlichen Konfrontationen bis zu Begegnungen, die die Menschlichkeit ‚der Anderen‘ betonen (*Tunnelkind*). Jahrzehntlang geschürte negative Bilder einer Gefahr ‚aus dem Osten‘ wirken in Bedrohungsszenarien wie in *Der Erste Tag* nach, während neuere Filme zunehmend unspektakulär, fließend ineinander

⁵ Aktuell wird das Flugzeuginterieur umgebaut zu einer Fun World - Leadersnet Österreich-Redaktion, 2024.

übergehende Räume zeigen, sowie Protagonist:innen, die nicht aufgrund ihrer nationalen Zugehörigkeit mit kollektiven Merkmalen versehen sind (*Zu neuen Ufern*). Diese repräsentierten ‚grenzenlosen‘ Räume stehen allerdings im Gegensatz zu anderen aktuellen europäischen Filmen, die Grenzen als Orte restriktiver Grenzsicherung sowie der teilweise sehr brutalen Zurückweisung von Geflüchteten darstellen. Es wird deutlich, dass die österreichisch-tschechische Grenze bislang keine Transitzone gegenwärtiger Fluchtbewegungen gewesen ist.

Der Topos „Landschaft“ spielt in den untersuchten Filmen eine zentrale Rolle – als atmosphärisch aufgeladener Akteur, dessen Funktionen von unheimlich-bedrohlich (*Ich seh Ich seh*), über kontaktstiftend (*Tunnelkind*), bis zu neutral-alltäglich (*Ordinary Creatures*, *Zu neuen Ufern*) reichen. Der repräsentierten Landschaft werden dabei unterschiedliche Rollen zugewiesen. Einem Kippbild gleich wird sie als Kontaktraum, touristisch attraktives Rückzugsgebiet, Niemandsland, Schreckensraum oder auch als Todesraum inszeniert. Die Landschaft verstärkt nicht nur die Atmosphäre des Films, sondern beeinflusst auch die Handlung und die Emotionen der Figuren. Ästhetisch dominieren dunkle Affekträume wie Gewaltvolles, Unheimliches, Noir-Atmosphäre und Katastrophales. Damit wird auf die tradierte Konnotation der Region als antimodernes, naturbelassenes Rückzugsgebiet zurückgegriffen, deren randständige Wahrnehmung sich mit der Errichtung des „Eisernen Vorhangs“ endgültig verfestigte.

In den Filmen wird meist auf die Nennung konkreter Orte verzichtet, was die Funktion der Grenzregion als Sinnbild für wirtschaftlich abgehängte, periphere Räume unterstreicht. Der österreichische Grenzraum wird auch als Schauplatz für Filme genutzt, die nicht mit den konkreten Örtlichkeiten verknüpft sind (insbesondere die „Nordic Noir“-Filme oder *Ich seh Ich seh*).

Vor dem Hintergrund der noch immer anhaltenden Do-

minanz tradierter Bilder und Narrationen wird auch deutlich, warum filmische Darstellungen eines dynamischen, hybriden Grenzraums – wie ihn die „Borderscapes“-Konzepte entwerfen, in denen sich Akteur:innen, Praktiken, Diskurse und ästhetische Formen verflechten und neue kreative Räume entstehen – auch in den Jahrzehnten nach der Grenzöffnung 1989 nur punktuell umgesetzt werden. Mehrheitlich wird die tradierte Wahrnehmung als randständige Region aufgenommen und remediatisiert. Hier zeigen sich sehr deutlich die Auswirkungen der jahrzehntelangen völligen Abgeschlossenheit der österreichischen und tschechischen Gebiete, die die Herausbildung von hybriden kulturellen Texturen in diesem Gebiet verzögert. Bis heute konnte weder an die einstigen kulturellen Verflechtungen über die Grenzen hinweg angeknüpft werden, noch haben die Grenzregionen ihre wirtschaftliche Rückständigkeit überwunden und damit die Voraussetzungen für alternative Narrative geschaffen. Die untersuchten Filme nehmen überwiegend den verfestigten Blick auf die Region auf. Vor allem die neueren Produktionen veranschaulichen aber, dass in filmische Grenzdarstellungen hybride Formen im Sinne von „Borderscapes“ häufiger werden: Bereits in *Tunnelkind* (1990) wird der Grenzwald zugleich als Barriere und Kontaktzone gestaltet, in dem Abgeschlossenheit und Offenheit ineinandergreifen. Die neuere Produktion *Ordinary Creatures* (2021) montiert Schauplätze beider Länder ohne explizite Verortung; transnationale Nicht-Orte wie Fastfood-Ketten oder Duty-Free-Zonen spiegeln Hybridität im Konsum- und Freizeitverhalten. Auch *Zu neuen Ufern* (2022) inszeniert Figuren, Milieus und Handlungsstrukturen beiderseits der Grenze als gleichartig und lässt Bildsprache wie Schauplätze ohne nationale Marker wechseln. *Nebelkind* (2024) verschränkt über mehrere Generationen österreichische und tschechische Perspektiven, sodass Sprache, Erinnerungen und Landschaften zu einem gemeinsamen Erfahrungsraum werden.

Literaturverzeichnis

- Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.) (2016). *Filmlandschaft Niederösterreich. 20 Jahre Filmförderung*. Land Niederösterreich.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La Librairie du XXe siècle.
- Bachmann-Medick, D. (2007). *Cultural Turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Rowohlt.
- Bareis, J. A. (2016). Zu einer Theorie der Fiktion im Vergleich der Künste. In A. Enderwitz & Irina O. Rajewsky (Hrsg.), *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien* (S. 45-63). De Gruyter.
- Bernold, M. (2008). Filmische Repräsentationen und historische Medienkonstellationen von/in Niederösterreich. In O. Kühschelm, E. Langthaler, S. Eminger (Hrsg.), *Niederösterreich im 20. Jahrhundert* (Bd. 3, 175–206). Böhlau.
- Brady, M., & Hughes, H. (2011). Import and Export: Ulrich Seidl's Indiscreet Anthropology of Migration. In R. von Dassanowsky & O. C. Speck (Hrsg.), *New Austrian Film* (S. 207–224). Berghahn Books.
- Büttner, E. (2005). Über allem steht der große Befehl. Dokumentarischer Film in Österreich. 1933–1945. In P. Zimmermann, K. Hoffmann (Hrsg.), *Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945* (Bd. 3, 439–449). Springer.
- Dell'Agnese, E. & Amilhat Szary, A.-L. (2015). Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics. *Geopolitics*, 20:1, 4–13, DOI: 10.1080/14650045.2015.1014284.
- Dvorak, T., & Schriffel, D. (2019). Am Scheideweg zwischen „Ost“ und „West“. In N. Perzi, H. Schmoller, O. Konrád & V. Šmidrkal (Hrsg.), *Nachbarn. Ein Österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch*. (207–236). Bibliothek der Provinz.
- Church, D. (2023). *Post-Horror: Art-Horror, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh University Press.

- Fellner, A. M. (2021). Grenze und Ästhetik: Repräsentationen von Grenzen in den kulturwissenschaftlichen Border Studies. In D. Gerst, M. Kleemann & H. Krämer, *Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium* (Bd. 3, 436–458). Nomos.
- Frey, M. (2011). The Possibility of Desire in a Conformist World: The Cinema of Ulrich Seidl. In R. von Dassanowsky & O. C. Speck (Hrsg.), *New Austrian Film* (S. 189–198). Berghahn Books.
- Fritsch, G. (1956). *Moos auf den Steinen*. Otto Müller Verlag.
- Fritz, Walter (1984). *Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Österreichischer Bundesverlag.
- Gedlicka, K. (2000). *Die Waldviertel-Idylle der Medien. Zur Mythisierung einer Randregion*. Dipl.-Arb. Univ. Wien.
- Grisseemann, S. (2007). *Sündenfall: Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*. Sonderzahl.
- Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (1981). *Filme 1977–80. Handbuch 10. Kritische Notizen aus vier Kino- und Fernsehjahren*. Eigenverlag.
- Hanisch, E. (2019). *Landschaft und Identität. Versuch einer österreichischen Erfahrungsgeschichte*. Böhlau.
- Hansen, M.T. & Waade, A.M. (2017). *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Palgrave Macmillan.
- Kaes, A. (2000) M. BFI Publishing.
- Komlosy, A. (1994). *Waldviertler Textilstrasse. Reiseführer durch Geschichte und Gegenwart einer Region*. Promedia.
- Konrad, V. (2015). Towards a Theory of Borders in Motion. In *Journal for Borderlands Studies* 30 (1), 1–17, DOI: 10.1080/08865655.2015.1008387.
- Kos, W. (1995). Imagereservoir Landschaft. Landschaftsmoden und ideologische Gemütslagen seit 1945. In R. Sieder, H. Steinert, & E. Talos (Hrsg.), *Österreich 1945–1995. Gesellschaft, Politik, Kultur* (599–624). Verlag für Gesellschaftskritik.
- Křen, J. (1996). *Die Konfliktgemeinschaft: Tschechen und Deutsche 1780–1918*. Oldenbourg.
- Kunštát, M., & Schmoller, H. (2019). Umbruch, Transformation und europäische Integration. In N. Perzi, H. Schmoller, O. Konrád & V. Šmidrkal (Hrsg.), *Nachbarn. Ein Österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch* (293–326). Bibliothek der Provinz.
- Lamping, D. (2001). *Über Grenzen: eine literarische Topographie*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Leadersnet Österreich-Redaktion (2024, 15. Oktober), Family City feiert 30-jähriges Jubiläum, Leadersnet Österreich (Online), <https://www.leadersnet.at/news/83487,family-city-feiert-30-jachriges-jubilaeum.html> (Abruf 14.12.2024).
- Mazaj, M. (2019). Border aesthetics and catachresis in Ali Abbasi's Gräns/Border (2018). *Transnational Screens*, 11(1), 34–47, DOI: 10.1080/25785273.2019.1682229.
- Mendes, A. C. & Sundholm, J. (2015). Walls and fortresses: borderscapes and the cinematic imaginary. *Transnational Cinemas*, 6:2, 117–122, DOI: 10.1080/20403526.2015.1073490.
- Mueller, W. (2005). *Die sowjetische Besatzung in Österreich 1945–1955 und ihre politische Mission*. Böhlau.
- Mueller, W., & Oates-Indruchová, L. (2013). Space, Borders, Borderlands: Global and East European Approaches in Historiography. In *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 42 (1), 43–46, DOI: 10.15203/ozp.549.vol42iss1.
- Newman, D., & Paasi, A. (1998). Fences and Neighbors in the Postmodern World: Boundary Narratives. In *Progress in Human Geography* 22 (2), 186–207, DOI: 10.1191/030913298666039113.
- Pfandler, J. (1952). *Walpurga. Eine Ballade in Prosa*. Europäischer Verlag.
- Payrleitner, A. (2003). *Österreicher und Tschechen. Alter Streit und neue Hoffnung*, Böhlau.
- Perzi, N., Kovařík, D., & Kreisslerova S. (2019). Leben an der Grenze – Leben mit der Grenze I. In N. Perzi, H. Schmoller, O. Konrád & V. Šmidrkal (Hrsg.), *Nachbarn. Ein Österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch* (123–136). Bibliothek der Provinz.
- Rabl, C. (2020). *Kontingenz, Künstlichkeit und Travestie: Zur Neubeschreibung von Themenarchitekturen*. transcript.
- Roberts, L. (2016). Landscapes in the frame: exploring the hinterlands of the British procedural drama. *New Review of Film and Television Studies*, 14(3), 364–385, DOI: 10.1080/17400309.2016.1189712.
- Rosello, M., & Wolfe, S.F. (2017). Introduction. In J. Schimanski & S.F. Wolfe (Hrsg.), *Border Aesthetics: Concepts and Intersections* (7–30). Berghahn Books.
- Rothauge, C. (2011). *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen. Erinnerungskulturen und Geschichtsdarstellungen in Spanien zwischen 1996 und 2011*. V&R unipress.
- Samhaber, T., Pötscher, F., & Perzi, N. (1995). 1989–1994. Fünf Jahre geöffnete Grenze. In A. Komlosy, V. Bůžek, & F. Svátek (Hrsg.), *Kulturen an der Grenze*. Promedia.
- Sassen, S. (1996). *Migranten, Siedler, Flüchtlinge: Von der Massenauswanderung zur Festung Europa*. Fischer.
- Schiefer, K. (2023, August). Im Gespräch mit Tereza Kotyk, Website des Österreichischen Filminstituts. <https://filminstitut.at/interview/im-gespraech-mit-tereza-kotyky> (Abruf 19.9.2024).
- Schiefer, K. (2024, September). „Die Grenze geht durch den eigenen Körper.“ *Austrian Films*. https://www.austrianfilms.com/interview/tereza_kotyky/nebelkind_DE (Abruf 14.12.2024).
- Schimanski, J. (2015). Border Aesthetics and Cultural Distancing in the Norwegian-Russian Borderscape. *Geopolitics*, 20:1, 35–55, DOI: 10.1080/14650045.2014.884562.

- Schimanski, J., & Wolfe, S.F. (Hrsg.) (2017). *Border Aesthetics: Concepts and Intersections*. Berghahn Books.
- Schneider, M. & Süss, J. (Hrsg.). (2015). *Nebelkinder – Kriegsenkel treten aus dem Traumschatten der Geschichte*. Europa Verlag.
- Sierek, S. (2017). *Der lange Arm der Ufa: Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923-1949*. Springer.
- Spurný, M. (2013). Reliability and the Border: The Discourse of the Czech Borderlands, 1945–49. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 42 (1), 83–94.
- Stenographisches Protokoll, 65. Sitzung des Nationalrats der Republik Österreich, 9.11.1984, https://www.parlament.gv.at/dokument/XVI/NRSITZ/65/imfname_144126.pdf (Abruf 16.12.2024)
- Strohmeier, G. (2008). Wahrnehmung von Landschaften: Identitäten und Kulissen. In O. Kühschelm, E. Langthaler, & S. Eminger (Hrsg.), *Niederösterreich im 20. Jahrhundert* (Bd. 3, 207–238). Böhlau.
- Tschechischer Botschafter in Wien kritisiert ORF-Film zu Dukovany (2008, November 7), *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/1226067121079/tschechischer-botschafter-in-wien-kritisiert-orf-film-zu-dukovany> (Abruf 16.12.2024)
- Ungerböck, A. (2020). *Filmland Niederösterreich*. NÖ Institut für Landeskunde.
- Veto gegen Temelin (14. bis 21. Jänner 2002), https://www.bmi.gv.at/411/Volksbegehren_der_XX_Gesetzgebungsperiode/Volksbegehren_Veto_gegen_Temelin/start.aspx (Abruf 16.12.2024)
- Watzlik, H. (1917). *O Böhmen!* L. Staackmann Verlag.
- Watzlik, H. (1925). *Ungebeugtes Volk*, 1925. Verlag von Philipp Reclam jun.
- Westad, O. A. (2019). *Der Kalte Krieg. Eine Weltgeschichte*. Klett-Cotta.
- Wille, C. (2022) „Borderscapes“. In A. Fellner, & E. Nossen (Hrsg.), *UniGR-CBS Online Glossary Border Studies*, 14 Seiten.
- Władyniak, L. (2018). A High Contrast Portrait. Representations of the Czech-German Borderland in Recent Czech Film and TV Productions. *ILUMINACE*, 30 (3), 77–92, DOI: 10.58193/ilu.1577.

Film-, TV-Produktionen

- Das Waldviertel*, D 1939, R.: Wilhelm Hippsich.
- Moos auf den Steinen*. A 1968, R.: Georg Lhotsky.
- Die Moritat vom Räuberhauptmann Johann Georg Grasel*, A 1969, R.: Otto Anton Eder.
- La caduta degli dei*, dt. Verleihtitel: *Die Verdammten*, I/D 1969, R.: Luchino Visconti.
- Die Wölfin vom Teufelsmoor* (Fernsehtitel: *Tod im November*), A 1978, R.: Helmut Pfandler.
- Das Dorf an der Grenze*, A 1978-1982, R.: Fritz Lehner (TV-Serie).
- Das Tunnelkind*, A 1990, R.: Erhard Riedlsperger.
- Mit Verlust ist zu rechnen*, A 1992, R.: Ulrich Seidl.
- Waldviertel – vom Zauber des rauen Landes*, A 2004, R.: Kurt Mündl (ORF-Dokumentation).
- Die Flucht*, D 2007, R.: Kai Wessel.
- Der Erste Tag*, A/F 2008, R.: Andreas Prochaska.
- Ztracení otcové* (dt. Fernsehtitel: *Verlorene Väter*), CZ 2009, R.: Aleš Koudela (Dokumentationsfilm).
- Alois Nebel*, CZ/D 2011, R.: Tomáš Luňák.
- Ich seh Ich seh*, A 2014, R.: Veronika Franz & Severin Fiala.
- Grenzfall*, A 2015, R.: Rupert Henning (Tatort-Episode).
- Der Tote am Teich*, A 2015, R.: Nikolaus Leytner (Landkrimi-Episode).
- Vzteklina*, CZ 2017-2018, R.: Tomáš Bařina (TV-Serie).
- Der Tote im See*, A 2018, R.: Nikolaus Leytner (Landkrimi-Episode).
- Ordinary Creatures*, A 2021, R.: Thomas Marschall.
- Goodnight Mommy*, USA 2022, R.: Matt Sobel.
- Der Schutzengel*, A 2022, R.: Götz Spielmann.
- Zu neuen Ufern*, A 2022, R.: Nikolaus Leytner (Landkrimi-Episode).
- Zielona granica* (dt. Verleihtitel: *Green Border*), PL u. a. 2023, R.: Agnieszka Holland.
- Nebelkind* (tschechischer Verleihtitel: *Konec mlčení*), A/CZ 2024, R.: Tereza Kotyk.

EDITH BLASCHITZ

Historikerin, Assistenzprofessorin für transdisziplinäre Kunst- und Kulturforschung, Leitung des Stabsbereichs „Digital Memory Studies“ am Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems. Forschungsschwerpunkte: Zeitgeschichte (NS-Geschichte, Medien- und Filmgeschichte), mediatisierte Erinnerungskulturen und Public History, Spatial History, Invisible Heritage („belastetes Erbe“, Frauengeschichte, etc.).

VIOLA RÜHSE

Kunst- und Bildwissenschaftlerin an der Plattform für Nachhaltige Entwicklung (SDGs) der Universität für Weiterbildung Krems. Mehrere Jahre Leitung des dort situierten Zentrums für Bildwissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst, Foto- und Filmgeschichte sowie Bilder der Wissenschaft. Darüber hinaus Tätigkeit als Fotografin und Kuratorin.
