

Anna Schober

## Kino Passion

Soziale Räume und politische Bewegungen in Wien seit 1945

»Das Klavier begann zu spielen. Das Licht erlosch. Suzanne fühlte sich unsichtbar, unbesiegt und begann vor Glück zu weinen. Das war die Oase, der dunkle Saal am Nachmittag, die Nacht der Einsamen, die künstliche und demokratische Nacht, die große, alles gleichmachende Nacht des Kinos, die echter ist als die echte Nacht, entzückender und tröstlicher als alle wahren Nächte, die auserwählte Nacht, die allen offen ist, sich allen bietet, edelmütiger und wohltätiger als alle Wohlfahrtseinrichtungen und alle Kirchen (...) Das große Verdienst des Kinos bestünde darin, dass es die Gier der jungen Mädchen und Burschen reizte und sie dazu trieb, ihren Familien davonzulaufen. Und das wäre vor allem wichtig: die Familie loswerden, wenn es die richtige Familie war.«<sup>1</sup>

Wie sich die aus der sumpfigen, unfruchtbaren, armen, indochinesischen Ebene nahe dem Pazifik stammende Suzanne in Marguerite Duras Roman *Heiße Küste* die Stadt eroberte, indem sie wie süchtig ins Kino ging und so, gleichsam nebenbei, auch versuchte, ihre Familie loszuwerden, so eroberten sich auch Jugendliche im Nachkriegswien mit dem Kino eigene Räume jenseits ihrer Familien. Gottfried S., ein heute einflussreicher Cineast, berichtet über seine Jugend im Wien der späten 40er Jahre:

»Begonnen hat das, das kann ich sogar ganz genau sagen, das war im 48er Jahr, da bin ich wieder mal aus einer Schule geflogen und hab nur geschaut, dass ich meinen ganzen Kaugummischleichhandel in Ordnung bringe, also dass ich die ganzen Gelder ein(trieb), da bin ich noch gegangen ins Realgymnasium (...) da bin ich dann nachher ins Kärntnerkino (...) und das war der erste wirklich bewusste Kinobesuch, (...) da hab ich dann *Calcutta* gesehen (...) und ich kann mich noch heute erinnern, ein schwarzes Messer, das da durch den Raum fliegt (...) und das ist jetzt nicht eine Geschichte, die erfunden ist, sondern das ist tatsächlich die Faszination gewesen, in einem schwarzen Kino ganz abzuschalten, das, was der Hollywoodfilm ja wollte, nichts mit der Außenwelt zu tun zu haben und da drinnen zu sitzen (...) und da bin ich dann exzessiv ins Kino gegangen, drei vier mal am Tag (...) bis in die Nacht (...) Zuerst einmal war das Kino für mich also, was es auch heute noch ist, also eine halbseidene Sache.«<sup>2</sup>

Der im 20. Bezirk aufgewachsene Gottfried S. ging, obwohl nahe der elterlichen Wohnung ein Kino existierte, das sogar von einem Familienmitglied geführt wurde, vorwiegend in der Innenstadt oder im 6. und 7. Bezirk ins Kino, in die »Uraufführungskinos«, auch um der Kontrolle des Vaters zu entkommen und sich die Stadt zu erobern: »Ich hab keine Geldschwierigkeiten gehabt. Ich hab nur nicht sa-

gen dürfen, dass ich im Kino war, weil das war niederes Vergnügen (...) Für meinen Vater war das ein gefährliches Medium.« Und Frau Sylvia V., die im 10. Bezirk, nahe dem Hubertuskino in der Quellenstraße aufgewachsen ist, erzählt über ihre Jugend Anfang der 60er Jahre ähnliches und zugleich doch auch – geschlechtsspezifisch – ganz anderes:

»Alleine habe ich lange nicht dürfen, also das ist, ich bin sehr streng gehalten worden, also alleine wahrscheinlich erst so mit 15 oder 16, und das auch nur ins Hubertuskino, weil das war gerade drei Minuten zu Fuß und sozusagen im Blickfeld (...) ich weiß nur, dass das bei mir so eine Sache war mit guten Noten und brav sein und gefällig sein und dann dürfen.« Und am Schluss des Gesprächs fasst sie zusammen: »Neben dem Elternhaus war es (das Kino, A.S.) für mich wahnsinnig wichtig (...) ich hab ganz einfach diese Flucht gebraucht, ich hab ein sehr restriktives Elternhaus gehabt.«

Für andere wiederum war das Kino nicht so sehr Ort, um sich von der Familie zu befreien, sondern eher Raum, wo man mit der eigenen Familie, oder einer größeren, einer »Gemeinschaft der Kinobegeisterten«, zusammenkommen konnte. In den 50er Jahren gingen ganze Wohnungsgemeinschaften, inklusive der Großeltern, und am Wochenende manchmal gleich mehrmals in die Wiener Kinos. Die meisten suchten sich ausschließlich Etablissements in der nahen und nächsten Umgebung aus, die zu Fuß erreichbar waren, so dass keine Extrakosten für Fahrt und Rast anfielen. Christine H. in einem Erfahrungsbericht:

»In Floridsdorf gab es nach dem Krieg 4 Kinos, die innerhalb einer halben Stunde für uns zu Fuß erreichbar waren. Das Geld für die Straßenbahn hat man nach Tunlichkeit gespart. Es war bald nach Kriegsende, um 16 Uhr war die erste Vorstellung, um 15 Uhr machten die Kassen auf. Für meine Eltern war das Kino das einzige Vergnügen und Samstag oder Sonntag war Kinotag. (...) Unsere Kinos waren das Pappenwimmer Kino in der Schloßstraße, das Arbeiterheim in der Angerer Straße, das Vereinshaus (später Prisma) in der Brünner Straße und das Weltbild in der Prager Straße. Das Pappenwimmer Kino war nicht weit von uns entfernt und war daher unser Hauskino, das sogenannte »Patschenkino«. Und da kannte jeder jeden beim Namen, einschließlich Billeteur, Kassadame, Kinobesitzer, später auch Buffett dame (Zuckerlbuffet).«<sup>3</sup>

Kino konnte also, wie diese Schilderungen und Berichte zeigen, Antifamilienort oder Familienort sein, Anlass, um sich die fernere Stadt und darüber die Welt zu erobern, oder Einstiegspunkt in einen großfamilienähnlichen Bezirkszusammenhang. Unter »Kino« werden nicht nur die professionell bespielten Etablissements verstanden, die mit fixierten Sitzreihen bestückt, mit fest montierter Leinwand samt Vorhang, Buffet und der in den Pausen zum Einsatz kommenden, Tannenduft verströmenden »Flintspritze« ausgestattet waren, sondern eben auch Arbeiterheime und andere öffentliche Stätten, die nur zeitweilig als Lichtspieltheater genutzt wurden. An solche temporäre Kinobespielungen in den 50er Jahren erinnert sich Hannelore K. in einem Brief: »Ich war im 10. Bezirk zu Hause und es gab vielleicht 20 Kinos im Bezirk, viele Pfarren hatten ein Kino angeschlossen. Das war wohl ein Zusatzverdienst. In Oberlaa z. B. wurden auch in Gasthäusern Filme gespielt, das war nicht besonders bequem, aber das hat keine Rolle gespielt.«



Diese Schilderungen der eigenen Kinovergangenheit weisen nostalgische Aspekte auf, die daraus resultieren, dass wir es hier mit Rekonstruktionen zu tun haben, die Vergangenes im Lichte der Gegenwart vergegenwärtigen und aktuellen Mangel- und Sehnsuchtsituationen geschönte und mit positiven Gefühlen aufgeladene Bilder der Vergangenheit entgegensetzen. Bemerkenswerter aber ist der Enthusiasmus und die Leidenschaft, mit denen diese Texte verfasst wurden. Sie zeugen davon, wie sehr die Autor/inn/en mit dem Kino verstrickt waren und noch immer sind, was zuweilen auch ausgesprochen wird. Erich H. in einem Brief: »Doch schön langsam muß ich aufhören. Ich entschuldige mich für den vielen Text in meiner schwer lesbaren Schrift, aber die Erinnerungen haben mich etwas überschwemmt.« Diese Erfahrungsberichte demonstrieren auch, dass Kino nie als fixes, unveränderliches, gleichsam transparentes Set aus Architektur, Inszenierung, Film und Zuschauern gegeben ist, sondern ein je auf spezifische Weise geformter *sozialer Raum* ist, ein hergestellter Raum, der soziale Beziehungen beherbergt und immer schon von Gefühlen, Sinnesempfindungen, Begierden und Verleugnungen besetzt ist – von Projekten und Projektionen, im technischen wie im psychologischen Sinn.

Diese Sicht auf das Kino impliziert eine veränderte Ausrichtung der kulturwissenschaftlichen Untersuchung. Kinos können wie auch alle anderen Räume zugleich als Räume der Repräsentation – etwa der Architektur, der Sozialplanung oder der Polizei – und als Räume des Lebens und der Erfahrung untersucht werden. Einen solchen Begriff vom sozialen Raum hat u. a. Henri Lefèbvre<sup>4</sup> geprägt, indem er die Vorstellung eines leeren und transparenten, oder auch eines opaken und verdinglichten Raumes kritisierte, an der die Philosophie wie die Architektur sehr lange festhielten.<sup>5</sup> Doch blieb Lefèbvre in seiner Auseinandersetzung mit architektonischen Stadtkonzepten einer rigiden marxistischen Evolutionstheorie verhaftet, die annimmt, in jeder historischen »Entwicklungsstufe« sei Raum strikt von einem Ensemble immanenter Bedeutungen dominiert, d. h. dem »absoluten Raum« folge der »abstrakte Raum«, und diesem dann der »differentiale Raum«. Lefèbvre schreibt hier ein starres historizistisches Modell fort, das der Fülle, in der Raum ansonsten von ihm konzeptualisiert wird, entgegensteht. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Untersuchung zwar die zentrale Annahme Lefèbvres, Raum sei sozial hergestellt und immer schon mit unterschiedlichen Qualitäten aufgeladen, übernommen. An die Stelle der historisch homogenen »Entwicklungsstufe« des dominierenden Raumes wird allerdings der »umstrittene Raum« gesetzt, ein Konzept, das von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe vertreten wird.<sup>6</sup> Auch sie gehen, wie Lefèbvre, davon aus, dass Räume symbolisch, imaginär und real seien. Daraus ziehen sie allerdings nicht – wie Lefèbvre – den Schluss, diese Ebenen ließen sich schlussendlich auf eine dominante geschichtliche Produktionsweise zurückführen. Laclau demotiert, dass Wissenschaft eine einzige, »richtige« Bedeutung in diesen Aspekten von Raum finden könne. Zugleich weist er aber auch die relativistische Annahme zurück, wir hätten es hier mit einer Pluralität an Deutungen gleicher Relevanz zu tun. Vielmehr bringt er Räume und ihre Konzeptualisierung mit der Herstellung





Abb.1: Sich-Drängen vor den Kinos, Wien anno 1964,  
(Museum der Stadt Wien)

von Hegemonie in Zusammenhang. Hier erscheinen urbane Räume durchkreuzt von Praktiken der Artikulation, die soziale Beziehungen konstituieren und organisieren und immer schon in einen Streit der Positionen verwickelt sind, in dem unterschiedliche Agenten ihre Definition der sozialen Welt und ihre Interessen durchzusetzen suchen. Städtischer Raum stellt sich so eher in einer Weise dar, die Salman Rushdie beschrieben hat: »Die Stadt in ihrer Korruptiertheit mochte sich der Herrschaft der Kartographen indes nicht unterwerfen, veränderte ihre Form nach Lust und Laune und ohne Vorankündigung und verhinderte, dass Gibrel sich in der systematischen Weise, die er bevorzugt hätte, an die Arbeit machen konnte.«<sup>7</sup> Kinos und die sie umschließenden Stadtgebiete sind demnach auch »unsystematische Räume«, die zwar seit ihrer Entwicklung in strategische Schachzüge kapitalistischer Unternehmen und bürokratischer Apparaturen eingebunden werden, die zugleich aber immer auch umkämpft und unter Umständen auf der Symbolebene in einem Vokabular der Befreiung und der Utopie wieder angeeignet werden.

Kino und moderner Stadtraum sind aus demselben historischen Umwälzungsprozess hervorgegangen, der nicht nur die urbanen Netzwerke und ihre »Zwischenreiche«, sondern auch die Wahrnehmung der Menschen und ihre Selbstdarstellung veränderte. Moderne und später auch postmoderne<sup>8</sup> Städte und das Kino sind somit wechselseitig aneinander gebunden: Augenscheinlich benötigen Stadtbewohner öffentliche Rückzugsräume. Das Kino erfordert und produziert Wahrnehmungskonstellationen, eine spezifische Ausrichtung und Formung der Aufmerksamkeit und eine Subjektivierung, wie sie erst die Stadt der Moderne hervorgebracht hat. Wie von Walter Benjamin und Siegfried Krakauer in grundlegenden Texten zur Moderne beschrieben worden ist, entsteht in den urbanen Zentren des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine neue Form der Wahrnehmung, der Aufmerk-



samkeit und der Selbstkultur, die Voraussetzungen für die neuen Formen visueller Massenkultur im 20. Jahrhundert sind.<sup>9</sup> Das Training, dem die Körper nun in der Armee, in der Schule, in Fabrik und Büro, im neuen, wissenschaftlich geplanten Straßenverkehr oder durch Hygienemaßnahmen unterzogen wurden, brachte eine neue Sorge um ein je eigenes Selbst, eine Transformation des Glaubens, und neue Utopien hervor. Den veränderten »Techniken des Körpers«<sup>10</sup> korrespondiert, dass Glaube nicht mehr auf ein Jenseits gerichtet wird, sondern sich auf die diesseitige Welt und hier vor allem auf die sichtbaren und greifbaren Details zurückgezogen hat: Etwas muss jetzt sichtbar, zeigbar und im Lichte des Tages angesiedelt sein, um als wahr zu erscheinen und um die Gläubigen motivieren und enthusiastisch stimmen zu können. Dieses Verlangen nach Anschaulichkeit und diese Sehnsucht nach den Dingen manifestiert sich an den neuen öffentlichen Orten der Städte: in den Warenhäusern, Panoramen, »Völkerschauen«, »Weltausstellungen«, und nicht zuletzt in den Kinos.<sup>11</sup> In deren dunklen Räumen vermischen sich Betrachten und Besitzen, der begehrlische Blick auf die Stars und die Erforschung des eigenen Inneren, ein Überblenden von äußeren sichtbaren Zeichen und inneren Welten, das fortan Wahrnehmungs- und Selbstdarstellungspraktiken bestimmen wird.

Kinos sind spezialisierte Räume des Visuellen, in denen seit etwa den 1920er Jahren, seit der Herausbildung des Feature-Films, bei immenser Konzentration und gleichzeitiger Ruhigstellung des Körpers innere Bilder Vorrang vor allem Äußerem haben. Damit sind auch schon die wesentlichen Charakteristika benannt, die den Raum des Kinos mit dem der modernen Stadt verbinden. In das Dunkle des Kinos kann sich der von den Anforderungen der modernen Stadt Erschöpfte zurückziehen und Welten erfahren, die scheinbar hinter den Bildern auf der Leinwand liegen. Diese Qualität des Kinoraumes erhält in den 50er Jahren in Zusammenhang mit einer nun forciert auf die Massenmedien verwiesenen Sinn- und Selbstsuche erhöhte Bedeutung. Kinos werden vermehrt auch zum Zweck der eigenen Positionsbestimmung aufgesucht, wie das folgende Gedicht zeigt, das Monika N., ein Kinofan der 50er Jahre, verfasst hat:

»Wer spürt ein schmerzendes Kreuz und ein steifes Genick  
wenn er gebannt ist von Schmerz, Liebe und Glück?  
Man begleitet hier Menschen ein kurzes Stück  
und kehrt dann in sein eigenes Leben zurück,  
versucht zu ergründen und zu versteh'n  
was man soeben hat geseh'n,  
nimmt mit nach Hause ein Stück fremde Welt  
und denkt nach was im eigenen Leben zählt.«

Aber nicht nur von der geforderten Aufmerksamkeit her, sondern auch in ihrer baulichen Konstruktion sind die Kinos sehr häufig nach innen orientiert, eine Qualität, die sie auch für die ökonomische Ausnutzung von urbanem Raum so geeignet macht. Die Lichtspieltheater im Wien der 50er, 60er oder 70er Jahre fügen sich – außer sie sind Prestigebauten der Stadt Wien wie das Forum-Kino oder das Garten-



bau, die auch visuell Modernisierung markieren sollen – recht unauffällig zwischen den Auslagen und Neonschriftzügen der Geschäfte und Vitrinen ein. So diskret diese Kinos außen sind, so großzügig wollen sie im Inneren sein. Spiegel weiten die Gänge, bunte Buffets und schließlich das »Lichtspiel« versprechen Vergnügen. Im halbdunklen Kinosaal angelangt, verlangen Sitze, Nummern und die Kontrolle durch die anderen Anwesenden Stillsitzen, Disziplin und Konzentration, und wenn die Lichter im Saal verlöschen und die Leinwand aufleuchtet, mutiert der Raum zum privaten Feld. Vor allem in den 50er Jahren, als es kaum gesellschaftlich legitime Möglichkeiten des Erprobens erster sexueller Kontakte gab, hatte das Kino auch eine sexuelle und erotische Dimension. So berichtet Herr Karl F. P. über das Rabenhof-Kino im 3. Bezirk: »Rabenhof, eines der beliebtesten im Bezirk, denn es hatte fast nicht einsehbare Logen und kleine Nischen und von 10 Besuchern hatten damals mindestens 4 ihre ersten sexuellen Erfahrungen hier gemacht. Abgesehen davon, dass das Umfeld, DER RABENHOF, half, diese Erfahrungen zu erweitern.« (Hervorhebung im Original). In diesen Berichten und Erzählungen erscheint das Kino als ein privater öffentlicher Raum, als Ort, der ein Zuschauen, Sich-Hingeben, Identifikation und Sympathie provoziert, kaum kritisches, kollektives Handeln oder Diskussion. In diesem Raum kann man auf die Anforderungen des modernen Lebens und auf das im Alltag forcierte Training von Körper und Geist mittels Einschließung, Erschlaffung der Körperhaltung, Selbst-Spiegelung, Imagination und Phantasie antworten. Die Kinos heißen »Apollo«, »Helios«, »Universum«, »Kosmos«, »Eden« oder Urania«, Namen, die durchaus passend scheinen für so einen Raum, der zwar ein öffentlicher Ort in der Stadt ist, sich ihr aber dennoch entgegenstellt. Wie die Asyle im Mittelalter: Orte der Zuflucht, Orte der Weltflucht.<sup>12</sup> Diese Gestalt von »Kino«<sup>13</sup> ist seit den 30er Jahren dominant. Doch gibt es im Wien der 50er und 60er Jahre bei aller Ähnlichkeit auch Unterschiede zwischen den Kinos. So berichtet Frau Ilse H.:

»Wenn man dann noch in ein großes, elegantes Kino gehen durfte (zum Beispiel Forum oder Apollo), dann war das wie ›der Himmel auf Erden‹. In den großen, eleganten Kinos gab es immer eine Modeschau vor Beginn des Films. Man kleidete sich auch etwas eleganter, das gehörte schon zur Vorfreude. (...) mein erster Ball (war) der Filmball 1959 im Parkhotel Schönbrunn, und *Margit Nünke* und *Toni Sailer* haben diesen Ball eröffnet. Ich habe den ganzen Abend nicht getanzt, da ich ausschließlich damit beschäftigt war, alle anwesenden ›Stars‹ zu beobachten.« (Hervorhebung im Original)

Das *Forum-Kino* stach als Uraufführungsort aus der Masse der Lichtspieltheater heraus und präsentierte sich betont elegant und mondän: Die sonntäglichen Modeschauen regten das Publikum an, sich für den Kinobesuch besser zu kleiden. Auf diese Weise sind Kinos einerseits in die Strategien der Film- und Warenvermarktung eingebunden, andererseits in die Taktiken des Konsums.<sup>14</sup> Andere Kinos waren eher in Strategien der Sozialreform und der aufklärerischen Erziehung integriert, etwa das *Urania* – ebenfalls ein Uraufführungskino, lose mit der im selben Gebäude ansässigen Volkshochschule verbunden. Auch wenn es in den 50er Jahren längst



schon nach kommerziellen Gesichtspunkten geführt wurde, war es doch noch immer mit Ideologie und Praxis von »Volkserziehung« verquickt. Diese Einbindung der Kinos in Strategien der Sozialplanung und Volksaufklärung stand in Wien in einer von der mächtigen KIBA (Kinobetriebsanstalt-GesmbH) mit geprägten sozialdemokratischen Tradition, welche die Macht des »kapitalistischen« Films brechen und erzieherisch wirken wollte.

Beide Formen der strategischen Einbindung, in die Hollywoodfilmindustrie einerseits und die sozialplanerische städtische Fürsorge andererseits, sind an diesen Kinos zwar noch an kleinen Details der Vorführung und Inszenierung sichtbar, sie sind allerdings seit den Anfängen des modernen Langspielunterhaltungskinos in den 20er Jahren auch fest ineinander verschränkt.<sup>15</sup> Dies zeigt sich beispielsweise an den vielen kleinen Nachspielkinos, eine Art Bilder-Nahversorger, die neben den beiden genannten Varianten in den 50er und 60er Jahren um die Gunst des Publikums warben und von »schlechtem Umgang«, Alkohol und schwüler Luft ebenso freigehalten wurden wie sie jetzt auch mit einer von Produktplacement durchdrungenen Filmsprache, Hygiene, Starsinszenierungen, Waren und Werbung angefüllt werden. Die gesellschaftliche Dominanz von Kino-Räumen und einer Kino-Erfahrung, wie sie von den Fans so beharrlich beschrieben wird, hat somit vor allem mit der Einbindung dieser Kinos in die Strategien der Film-Industrie sowie der Sozial- und Erziehungsbürokratien zu tun. Sie alle benutzten das Kino, um ihren Aktionsradius auszudehnen und in die Bevölkerung hineinzuwirken, wobei sich Kino in eine marktadäquate und in eine sozialplanerische Richtung transformierte.

Im Schatten des Hollywood-Kinos und des sozialdemokratischen Bildungskinos und zum Teil in Widerstreit mit ihnen entstanden aber auch noch vielfältige, deklariert »andere« Gebrauchsweisen durch einzelne Konsumenten, Künstler-Gruppen und größere und kleinere politisch bewegte Kollektive. So unterschiedliche, teils fest, teils lose miteinander verbundene Gruppen wie *Expanded Cinema*, feministische Kollektive, kurdische, indische oder türkische Verbände und Cineasten-Gruppen eigneten sich Kino als Raum an, an dem Selbst-Findung, Wahrheits-Ansprüche, Ideologie-Kritik, Befreiung von überkommenen Vorstellungen, Ritual und Revolution möglich sein sollten. Solche alternative Kinonutzungen, die mit den dominanten in Widerstreit lagen, fanden schon in den frühen Arbeiterheimkinos oder in den Kabarett-Kinos der 20er Jahre statt, und auch Ende der 50er Jahre wurden in Jugendclubs, etwa im Jugendfilmclub in der Fuhrmannsgasse (8. Bezirk), Filme gezeigt und diskutiert, die in Wien sonst nicht zu sehen waren: neoveristische Filme oder Fred-Astaire-Streifen. In diesem Kontext wurden auch NS-Filme analysiert, und die jungen Filmbegeisterten erwarben sich auf diese Weise ideologiekritisches Wissen, das sie dann in einem in Prag mit sozialistischen Studenten durchgeführten Seminar weiter zu vermitteln versuchten.<sup>16</sup>

Typischer für linke Gruppierungen waren in den ausgehenden 50er Jahren allerdings Filmreihen, die in die politische Arbeit einbezogen wurden, wie im Arbeiterbund *Brücke der Roten Armee* in der Leopoldstadt, der in seiner Mitgliederzeit-





Abb. 2: VALIE EXPORT, Tapp- und Tastkino 1968.  
© Archiv Valie Export, Wien

schrift Schauspieler und Filme vorstellte. Kino wurde hier in einen Ort verwandelt, an welchem »dem Volk« ein sozialistisches Neues Leben vor Augen geführt und ein territorialisierter Sinn für die eigene Gemeinschaft mobilisiert werden konnte.<sup>17</sup> Neben das Kino des Hollywoodfilms, der Modeschauen, des Fluchttorts vor der Familie und des Bezirksfamilientreffs trat in den 50er Jahren somit auch das italienische oder französische avantgardistische Kino, das NS-Aufklärungs-Kino und das im Kontext des Kalten Krieges forcierte »rote« (Partei-) Kino.

Den Übergang zur noch exzessiver betriebenen und vielfältigeren Umformung von Kino in einen Ort der Gesellschaftsutopie und der Ideologiekritik markiert dann in den 70er Jahren eine Gruppe, die sich um das Konzept *Expanded Cinema* und das Künstlerpaar VALIE EXPORT und Peter Weibel zusammgefunden hatte. Diese lose Gemeinschaft, der auch Hans Scheugel, Gottfried Schlemmer, Ernst Schmidt Jr. und Kurt Kren angehörten, die auch die *Austrian Filmmakers Cooperative* gründeten, stellte Film und Kino ins Zentrum ihrer Auseinandersetzung mit der Welt. Das Konzept der Gruppe beschrieb Peter Weibel in einem zeitgenössischen Manifest folgendermaßen: »Der tradierte Aperzeptionsapparat muß destruiert werden, damit die Perzeption neuer Relationen möglich werde. Die Begriffe zertrümmern, um die Sinnlichkeit zu befreien.«<sup>18</sup> Das Kino sei deshalb ein zentraler Ort, an dem die Dekonstruktionsarbeit ansetzen kann, da, so Weibel, »das Bewußtsein (...) im Film (und im Theater) reinforcement« erfährt: »Wer ins Theater oder ins Kino geht, wird häufig als geheilt in eine heile Welt zurückentlassen. Sein Bewußtsein ist adjustiert an die Wirklichkeit, es kann nicht mehr unterscheiden zwischen dem Bild einer Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst, er kann nicht mehr träumen vom Bild einer anderen Welt oder von einer Wirklichkeit, anders als im dargestellten Abbild.«<sup>19</sup> Auch die Aktionen des *Expanded Cinema* und der *Austrian Filmmakers Cooperative* waren somit von der Vorstellung eines »neuen Lebens«<sup>20</sup> geleitet. Dieses sollte jedoch nicht als ein Ganzes formuliert wer-



den, sondern durch eine auf das Gegenwärtige gerichtete Dekonstruktionsarbeit hindurch erahnbar werden. Das »neue Leben« war hier durch die Konzentration auf den Körper und dessen Empfindungen sowie auf »spontane Erfahrungen« gekennzeichnet.<sup>21</sup> Eine solche auf Körper orientierte utopistische Sensibilität bestimmte auch die 1968 durchgeführte Aktion *Tapp- und Tastkino*.<sup>22</sup> Dabei handelte es sich, wie für das *Expanded Cinema* üblich, um eine flüchtige Veranstaltung, die auf das Nachdenken über das Verhalten der Menschen als Zuschauer, der Männer als Voyeure oder beider Geschlechter als entsinnlichte Augenmenschen im öffentlichen Raum abzielte. Mit einem einfachen Kasten vor der nackten Brust, die zudem ein zugezogener kleiner Vorhang vor zudringlichen Blicken schützte, ging VALIE EXPORT durch die Straßen Wiens und Münchens und lud Passanten ein, das Mini-Kino für eine fünftel Minute zu besuchen. (Abb. 2) Sie versteht diese Arbeit heute noch als »Body Action, Social Action, Sexual Action, Real Film,«<sup>23</sup> als auf den Körper bezogenen gesellschaftskritischen öffentlichen Auftritt, bei dem herkömmliche Konventionen des In-Beziehung-Tretens der Geschlechter wiederholt und zugleich überspitzt werden und dadurch etwas deutlich gemacht wird, was sonst unthematisiert bleibt. In den Straßen und Plätzen Ende der 60er Jahre waren Blickbeziehungen vorherrschend, in denen Männer auf Frauen schauten und nicht umgekehrt. Frauen repräsentierten in diesem Setting Sinnlichkeit, Nacktheit, Buntheit oder Sexualität, Qualitäten, die den in Schutzmasken – Herrenanzüge, die ein komplexes, reiches und unternehmerisches »Inneres« bewachen – gehüllten männlichen Gegenübern fehlten. Die Sinnlichkeit, Nacktheit und Buntheit der Frauen brauchte den Blick des Mannes, um sich als »real« und »begehrenswert« erfahren zu können, bestätigte und stützte so zugleich aber ein diskretes und unternehmerisches Selbst des Bürgers, Kleinbürgers oder Künstlers. Dieses maskuline Selbst benötigte seinerseits seine Komplettierung durch die Sinnlichkeit, Nacktheit, Buntheit und meist auch Namenlosigkeit der Frau.<sup>24</sup> VALIE EXPORT thematisierte dieses Geschlechterverhältnis in der Aktion *Tapp- und Tastkino* auf ironische Weise. Die Übertreibung macht die These erst deutlich: Die den Frauen immer schon zugeschriebene Sinnlichkeit wird flanierenden Männern für je eine Fünftel-Minute erlebbar gemacht – und zwar im öffentlichen Raum, kostenlos und ohne sich einer mit Sanktionen bedrohten Grenzüberschreitung schuldig zu machen. Das Verfahren der Übersteigerung macht Handlungsweisen, Selbstpräsentationen und Blick-Organisationen im öffentlichen Raum zum Thema. Aktionen wie diese zwingen die Passant/inn/en dazu, sich mit dem, was im öffentlichen Raum gängigerweise als »natürlich« und »gegeben« gilt, inklusive der alltäglichen Auftritts- und Wahrnehmungsweisen, zu konfrontieren. Im *Tapp- und Tastkino* erscheint ein Raum, in dem das Publikum herkömmlicherweise allein als Augenmenschen angesprochen ist, umgedeutet in einen Raum der erotischen Taktilität, des Fühlens und des Überschreitens einer Grenze im öffentlichen Auftreten – vom passiven Schauen kann man hier zum Angreifen überwechseln.

Aktionen des *Expanded Cinema* wie das *Tapp- und Tastkino* waren in Bestre-



bungen eingebunden, die sich selbst als »gegenkulturell«<sup>25</sup> bezeichneten und die zeitgleich in hitzigen, beispielsweise in der Zeitschrift *Neues Forum* geführten Diskussionen, in aktionistischen öffentlichen Performances und frauenbewegten Demonstrationen ihren Ausdruck fanden. Mit einer solchen Praxis bekannten sich VALIE EXPORT und Peter Weibel, aber auch andere Exponenten dieser Gruppe wie Gottfried Schlemmer, der eine Blutaktion in der Blutgasse durchführte, oder Hans Schegel, der einen Bindfaden anstelle eines Filmstreifens durch den Projektor laufen ließ, zu einem »neuen Leben«. Dieses sollte »befreiter«, »gerechter« oder einfach nur »ehrlicher« als die Gegenwart sein. Insbesondere wandten sich die Aktionen und Manifeste des *Expanded Cinema* gegen eine, wie es damals hieß, »bürgerliche« oder »affirmative Kunst,«<sup>26</sup> den »Kapitalismus«<sup>27</sup> allgemein, oder eine als »männerstaat«<sup>28</sup> wahrgenommene Umgebung.

*Expanded Cinema* trat also in eine Auseinandersetzung um das Aussehen der Gegenwart und der Zukunft ein – was auch der Polizei, den »Kunstwarten« in den Zeitungen und Magazinen, oder den Sittenwächtern nicht verborgen bleiben konnte. Manche dieser Aktionen wurde strafrechtlich verfolgt, aber auch innerhalb der Szene gab es heftige Gegenstimmen. So wandte sich der Filmemacher Peter Kubelka nachdrücklich gegen ein Kino als politischem und revolutionärem Ort. In einem 1973 geführten Interview hielt er fest: »Die Avantgarde, die in derselben Richtung wie ich gearbeitet hat, ist durch politisches Interesse verdrängt worden. Also dazu kann ich nur mit größter Bitterkeit Stellung nehmen. Zum Beispiel die deutsche Situation. Die ist ja vertrottelt, nicht? Dieser politische Snobismus von den Millionärskindern, die sich da – ich weiß nicht – für die Arbeiter und für Vietnam interessieren. (...) Das ärgert mich auch immer so, daß man Kunst mit angewandter Politik verwechselt.«<sup>29</sup> In dieser Auseinandersetzung ging es aber eben nicht nur um Worte, sondern hier wurden Räume und deren Qualitäten und Ausrichtungen verhandelt. So setzte Peter Kubelka dem vom *Expanded Cinema* protegierten ideologiekritisch-politischen Kino sein *Schwarzes Kino*, auch »Unsichtbares Kino«, entgegen, das in Wien (im *Österreichischen Filmmuseum*) und in New York verwirklicht wurde. Kubelka hatte hier Kino als »Musik für das Auge« konzipiert:

»Until then I had only seen, outside my own personal vision, the normal, commercial cinema; and I had a very deep dissatisfaction with what cinema was about. It was lacking a satisfactory form. All that time I already had the feeling that cinema could give me the qualities and beauties which the other arts had been able to achieve. I saw how beautiful classic buildings were, I saw Grec temples and architectures of the Renaissance (...) But in cinema there was nothing! (...) so I wished to create a thing which would establish for my eyes a harmonic time as music establishes a harmonic, rhythmic, a measured time for the ears (...) This is what cinema has been lacking. (...) Music for the eye. (...) Cinema is not movies.«<sup>30</sup>

Kubelka wandte sich mit seiner Kinodeutung also nicht nur gegen das von seinen Kollegen praktizierte, deklariert politische Kino, sondern auch gegen die zeitgenössische kommerzielle und dem Mainstream verhaftete Ausrichtung dieses Raumes. Sein *Schwarzes Kino* verband sich ebenfalls mit einer, allerdings etwas anders aus-



gerichteten utopischen Sehnsucht nach einem »neuen Leben«, das von Harmonie, einem Zusammenwirken der Sinne und der Künste und artistischer Vollkommenheit der Form gekennzeichnet ist.

Ähnlich heftig wie Kubelka gegen die Aufladung des Kinos als politischer Raum argumentierte, kritisierten Exponenten des *Expanded Cinema* das *Schwarze Kino* Kubelkas. Die beiden Filmemacher Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr. bewerteten Kubelkas Projekt als puristisch, eitel und dezidiert einer bürgerlichen Klassen-Ideologie verpflichtet, wie sie sich etwa auch in Museen niederschläge: »Solcher Purismus verrät eine Kunstauffassung, wie sie in Staatsopern, Konzertsälen und Museen zu Hause ist – Kubelkas Kino, ein Bayreuth des neuen Films. Hier (und in Kubelkas Filmen) wird Kunst wieder aufs hohe Roß gesetzt, von dem es ein Arnulf Rainer und die Wiener Dichtergruppe (...) heruntergeholt hatten.«<sup>31</sup>

Diese Beispiele zeigen, dass Kino in den 70er Jahren ein bevorzugter Artikulationsraum für gegenkulturelle Projekte, Mythen, Utopien, Geschichten und Bilder wurde. Mit der Deutung von Kino wird hier auch die Interpretation einer gegenwärtigen und das Aussehen einer zukünftigen Gesellschaft verhandelt. Verschiedenste Gruppen mischen sich in diese Auseinandersetzung ein und suchen Kinoräume auf, um sie explizit mit anderen als den herkömmlichen Qualitäten aufzuladen: mit einer auf den Körper bezogenen breiteren Palette an Sinnes-Erfahrungen, mit Ideologiekritik und mit genau kalkulierten Harmonien und Rhythmen. Kino wird zum Repräsentationsort von Gesellschaftsutopien, zum Symbol, um das sich Menschen versammeln, politisieren oder ihre Wahrnehmung und Sinne schulen. Für die Kontrollorgane und Sittenwächter wird es zum Ort des Kulturverfalls. Kino wird von den ästhetisch und/oder politisch besorgten Aktivist/inn/en aber auch zur Mobilisierung einer Gegenkultur genützt. So verbündet sich beispielsweise Peter Weibel in den von ihm verfassten Manifesten mit vergangenen Bewegungen wie den Surrealisten, die ebenfalls ihrer utopistischen Sensibilität gefolgt waren und das Kino zu einer Schaltstelle der gesellschaftskritischen Aktion gemacht hatten.<sup>32</sup>

Um diese Verwandlungen besser verstehen zu können, ist es notwendig, sich den veränderten Kontext der Stadt anzusehen. Der urbane Raum wird in Wien seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und verstärkt seit dem Zweiten Weltkrieg und den Wiederaufbaujahren, wie in den meisten Großstädten der industrialisierten Welt Westeuropas und der USA, zu einem zunehmend »neutralisierten Raum«, wie Richard Sennett<sup>33</sup> es nennt. Es findet eine Ausbreitung sozialer Räume und Beziehungen statt, die von der pluralen, heterogenen Qualität der Erfahrung des Neuen und Merkwürdigen gereinigt sind, während komplexe Erfahrungsräume, in denen sich mehrere Funktionen überlagern, schrumpfen. Gleich nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden große Stadtrandsiedlungen wie die Per-Albin-Hanson-Siedlung am Laaerberg oder die Großfeldsiedlung, die der Forderung nach Entflechtung der großstädtischen Funktionen entsprachen. Die City wurde für den Autoverkehr umgeplant, es entstanden Schnellstraßen und Autobahnzubringer, die auch als Scheidelinien zwischen sozialen Räumen fungierten. Die Stadtplanung orientierte sich nun



auf Standardtypen des sozialen Wohnungsbaus und auf die Entwicklung von einheitlichen Normensystemen: »Erst unter dem überwiegenden Gleichklang einer großen Menge von Einzelementen im Stadtkörper entsteht eine einheitliche Kulturauffassung (...) Aus diesen Überlegungen heraus werden sich einige Grundrisstypen entwickeln müssen, die den an und für sich nicht sehr zahlreichen Bedarfsvarianten entsprechen.«<sup>34</sup> In den 60er Jahren werden solche Stimmen dann etwas leiser, grundsätzlich aber tradieren sich dieselben Blickweisen, wie folgende Beschreibung einer »Normstadt« zeigt, auch wenn hier neue Begriffe – etwa: »der Mensch« und »das Organische« – Eingang in die Sprache der Planer finden:

»Die Fachwelt erkennt heute einmütig gewisse ›Grundprinzipien der neuen Stadt‹ an. Dazu gehört die Schaffung eines zusammenhängenden Systems von Grünwegen außer jenem von Fahrstraßen, gehört der Aufbau von Wohnvierteln aus relativ selbständigen Nachbarschaften, die nach Sub-Einheiten und Wohngruppen gegliedert sind; hinzu kommt eine verkehrsbedingte Auflockerung der Bebauung im Stadtzentrum, von welchem ›Grünkeile‹ nach außen führen, schließlich eine festliegende Grenze zwischen bebautem Gebiet und Umland. Anderes ist noch umstritten.«<sup>35</sup>

Überdies trugen die neuen Kontroll- und Überwachungssysteme in den U-Bahnen, auf den Straßen und in den Großbauten zu einer »Neutralisierung« des öffentlichen Raumes bei. Vertraute städtische Orientierungs- und Aufenthaltspunkte waren vom Abriss bedroht, wenn sie den auf Effizienz und Berechenbarkeit orientierten Blick der Stadtplanung störten. So war vorgesehen, den Naschmarkt abzureißen, und an seiner Stelle einen riesigen Parkplatz zu errichten, die von Otto Wagner entworfenen Stadtbahnstationen sollten demontiert, eine ganze Straße, die Gumpendorferstraße, sollte eliminiert werden.<sup>36</sup> Veranstaltungen wie *Via Trivialis* (im Museum des 20. Jahrhunderts), die von stadt-utopischen Gruppen wie *Missing Link* in Wien organisiert wurden, wiesen hier genauso wie das *Tapp- und Tastkino* von VALIE EXPORT oder die Wahrnehmungsschule von Peter Kubelka in eine andere Richtung: Sie suchten das »Unreine«, ein »Zusammenfallen der Sinne« oder das »Abwegige« und setzten sich damit deutlich von der Neutralisierung des öffentlichen Raumes ab.

Zu den genannten Veränderungen des städtischen Raumes gesellten sich in den Nachkriegsjahrzehnten aber auch einschneidende Veränderungen der Techniken, die auf Körper und Geist wirkten: In den Schulen, die zunehmend mehr Lebenszeit beanspruchten als vor dem Krieg, in Institutionen der Berufsausbildung und Weiterbildung, durch neue Organisation der Arbeit, durch das Auto, durch Fertignahrungsmittel, Hygieneprodukte und eine veränderte Kleidung wurden die Körper auf vielfältige Weise bearbeitet, gefordert und instruiert. Denn all diese Institutionen, Medien und Dinge sind, wie Michel de Certeau es ausdrückt, Instrumente, mit deren Hilfe »sich das Gesetz einer Gesellschaft die Kontrolle über den Körper und seine Glieder sichert, ihn steuert und ihn wie bei einer Militärübung (...) einübt.«<sup>37</sup> Dieses Alltagstraining in einer sich stetig transformierenden und dabei zunehmend segregierten und »gereinigten« Umwelt bringt aber nicht nur gelehrige Körper hervor, sondern auch neue Erfahrungen von Unzulänglichkeiten, in die sich Utopien, Wün-



sche und Ängste mischen. Entsprechend wird in den oben zitierten Manifesten und Texten der Kinobewegungen der 70er Jahre das herkömmliche Kino, wie der Mainstream generell, mit der Manipulation von Menschen, mit Repression und Unterdrückung assoziiert, während die eigene Kinopraxis als eine der Befreiung, der Befriedigung und des Glücks in Szene gesetzt wurde. Die Kino-Passion, der wir im Wien der Nachkriegsjahrzehnte so häufig begegnen, ist also, wie der bekennende Cineast Serge Dany beschreibt, gekennzeichnet von einer manchmal erlebten gesteigerten Fülle, einem »Zugehörigkeitsgefühl zur Menschheit durch ein zusätzliches Land, das Kino heißt.«<sup>38</sup>

In den 80er Jahren setzt sich diese Deutung von Kino als Ort der Gegenkultur, der Kritik und der »Fülle« alternativer Körpererfahrung fort. Die Welt der massenmedial verbreiteten Bilder und der Popkultur allgemein wird nun auch von anderen Bewegungen der Avantgarde-Kunst, des Feminismus oder des Punk aufgenommen und gruppenspezifisch transformiert.<sup>39</sup> In diesen gegenkulturellen Kontexten entstanden Filmfestivals, Filmreihen, die Medienwerkstatt, Programmkinos, alternative Vertriebsstrukturen für Filme und Innenraum- oder Freiluftkinos als temporäre Interventionen. Ein Beispiel für diese neuerliche alternative Aufladung des Kinoraumes in den 80er Jahren ist das *Stadtkino*, ein kommunales Kino, wie es in diesen Jahren auch in anderen europäischen Großstädten eingerichtet wurde. In Wien gab es bereits Vorläufer, etwa das *Action-Kino* in Neubau oder den *Z-Club* in der Kirchengasse. Das Programm des *Stadtkinos* wurde, so die Betreiber in ihrem Eröffnungsstatement,<sup>40</sup> von einem Film, *Zechmeister* von Christine Gaigg, verkörpert – ein Zugang, den die Regisseurin selber folgendermaßen umreißt:

»Was ich auf keinen Fall machen wollte (...) mit dem Prinzip der ›Identifikationsmöglichkeit für den Zuschauer‹ arbeiten. Dieses Prinzip ist das herrschende in der gängigen Filmproduktion. Es ist menschenverachtend (...) Die hartnäckige Ignoranz, mit der über die Notwendigkeit, den Zuschauer zum aktiven, kritischen und menschlichen Schauen und Horchen anzuregen, hinweggefilmt wird, und die rücksichtslose Brutalität, mit der diese Konsumfilme dann ›ergreifen‹, ›beeindrucken‹, ›überwältigen‹, ›mitreißen‹ (...) will ich nicht übernehmen. Es soll endlich aufhören, daß Leute im Kino außer sich geraten (...) der Zuschauer muß die Möglichkeit haben, den Film zu entdecken. Schauen. Staunen. Ein Geräusch. Ein neues Bild. Überraschung. Entdeckung. Einen Film anschauen, das soll sein, wie einen Menschen kennenlernen.«<sup>41</sup>

Kino wird hier von Unterhaltung abgegrenzt und verschreibt sich der politischen Aufklärung durch genaues und differenziertes Sehen. Eine Gegenwart, deren Unzulänglichkeit mit Worten wie »menschenverachtend«, »Ignoranz« oder »Konsum« bezeichnet wird, wird hier mit einem Gegenentwurf von Kino als kritischem, aktivem Handlungsraum voll von Nähe und überraschender Entdeckung konfrontiert. Um das propagierte »Aufwecken« des Publikums zu erreichen, zeigte man beispielsweise Super-8-Filme aus Österreich, Personalen, etwa von Ernst Schmidt-jr., Filmreihen wie *Beziehungen – Trennungen* oder *Brasilianische Filmtage*, Rückschauen wie die Ferry-Radax-Retrospektive oder ausgewählte Filme mit Kultstatus wie *Sans Soleil* von Chris Marker oder *Il Gattopardo* von Visconti.

Ende der 80er Jahre begannen dann Feministinnen in ähnlicher Weise das Kino



in einen Raum der öffentlichen Kritik umzudeuten – ursprünglich motiviert aus einer internen Protesthaltung, die gegen eine im Cineastentum durchgesetzte Männertümelei gerichtet war, wie sie beispielsweise an dem faktischen Ausschluss von Frauen-Filmen von Festivals mit wachsender Bedeutung wie der *Viennale* zu Tage getreten war.<sup>42</sup> So veranstalteten die beiden Journalistinnen Sabine Pertold und Brigitte Mayr zusammen mit Monika Bernold, Bettina Pungerscheg und Gabriele Sze-katsch 1990 das Filmfestival *Rote Küsse*. 1992 begann dann eine weitere Gruppe, die *Frauenfilminitiative*, Festivals wie *Mörderinnen*, *Aphrodite* und *Lustobjekt Mann* zu veranstalten, wo das Betrachten und Konsumieren von Filmen, ihre Diskussion hinsichtlich von Geschlechter-Hierarchien und das Zusammenkommen in einem geteilten Raum in Szene gesetzt wurden. Diese Kinoinitiativen der 80er Jahre wurden von einem sich festigenden und verbreiternden cineastischen Diskurs begleitet, der um das Stadtmagazin *Der Falter* entstand, aber auch in Publikationen zur Filmtheorie, in Diskussionszirkeln und in der Gründung einer filmwissenschaftlichen Gesellschaft, *Synema*, zum Ausdruck kam. Film wurde in diesem Diskurs als Bilderfahrzeug der Ideologie unter Zuhilfenahme von psychoanalytischen, semiotischen und dekonstruktiven Theorien befragt.

Der vom deutschen Filmemacher Edgar Reitz formulierte Satz: Wir glauben nicht an den »neuen Film«, sondern an das »neue Kino«,<sup>43</sup> scheint auch für die Wiener Kinoinitiativen der 70er und 80er Jahre zu gelten, was für einen Zeitraum, in dem ein Kino nach dem anderen zusperrte, die Zahl der Kinobesucher schrumpfte und die Fernsehansendungen stark zunahm, erstaunlich ist. Ähnlich dem *Expanded Cinema* der 70er Jahre wird auch von diesen Kinoinitiativen der 80er Jahre das Kino als Raum definiert, in dem sich Aufklärung und kollektive Bewusstwerdung ereignen und von dem der Beginn eines »demokratischeren« Lebens ausgehen soll. Hier wird versucht, Kino als öffentlichen Ort der Kritik zurückzugewinnen. Entgegen einer gesellschaftlich dominanten Aufttrittsweise, in der dem Kino meist ausschließlich die Funktion des zurückgezogenen Schauens von Filmen in einer zwar kollektiven, aber dennoch privaten Weise zugeschrieben wurde, – eine Privatisierung von Erfahrung, die das Fernsehen gewissermaßen radikalisiert – versuchten die oben genannten Szenen, das Kino wieder öffentlich zu machen, den Kinoraum wieder in eine Arena zu transformieren, in der das Unvorhersehbare, das Neue und Ungewisse geschehen und Diskussion stattfinden konnten. Im Unterschied zu den flüchtig und temporär im öffentlichen Raum stattfindenden Kinointerventionen der 60er und 70er Jahre waren die Kinoinitiativen der 80er Jahre eher auf Institutionalisierung ausgerichtet.

Mit den Transformationen des Stadtraumes und des Alltagstrainings in der Postmoderne veränderte sich, wie Vilém Flusser bemerkte, auch die Geste des Suchens.<sup>44</sup> Umso auffälliger ist, dass in den Initiativen, Programmen und Manifesten, die sich um diesen öffentlichen Raum des Visuellen formieren, Kino bis in die 90er Jahre hinein nie als Ereignis definiert wurde, an dem es zwar möglich ist teilzuhaben, das aber nicht mehr von einem Punkt aus dirigierbar und kontrollierbar ist.



Anstelle einer solchen Vision, die vielleicht symptomatischer für die heutige Videokultur und manche der dann in den 90er Jahren auftretenden Formen von Kino ist, scheinen die hier bisher in den Blick genommenen Deutungen von Kino als gesellschaftlicher Gegenort eher von einem Willen zur Mission bestimmt, d. h. von einem Willen, klar und effektiv – wenn auch in dekonstruktiver Absicht – zu einer Masse von Anderen zu sprechen, die so zugleich als erziehbare Körper angesehen werden. Für eine solche enge Verbindung des Kinos mit dem »neuen Menschen«,<sup>45</sup> der eine amorphe »Masse« dirigiert, ist wahrscheinlich auch das für den cinematografischen Raum so typische Anordnungsschema von Projektor, Leinwand und Sitzreihen ausschlaggebend. Denn an diesem Ort sind die Zuschauer immer auf die Leinwand hin ausgerichtet, man dreht sich üblicherweise nicht nach hinten, um den Projektor anzuschauen, sondern sitzt fest und möglichst ruhig im Stuhl und ist auf die Leinwand fixiert. Mit einem solchen Setting, das kein Feedback zwischen Vorführung und Publikum zulässt, bleiben diese Kinos, auch wenn dem viele der hier besprochenen marginalisierten Nutzungen entgegenarbeiten möchten, eher Räume des Präsentierens von Geschichte und der umweglosen Identifikation, – auch wenn die Geschichte hier eine deklariert »andere« ist und Identifikation nicht mit einem »Doppelgänger« auf der Leinwand wie im Kino des Hollywoodfilms erfolgt, sondern mit einem Idealbild des Selbst, mit anderen Mitgliedern der eigenen Gruppe, mit von anderen geteilten Visionen einer abwesenden gesellschaftlichen »Fülle«, oder gemeinsamen Heroen und Feindbildern. Die Aktivist/inn/en des *Expanded Cinema*, der Programmkinos oder der Frauenfilminitiativen finden in »ihrem« Kino all das, was ihnen die alltägliche Umgebung im Wien der 70er und 80er Jahre verwehrt: mit allen Sinnen erfahrbare Körperlichkeit, »Music for the Eye«, öffentliches Sich-Austauschen und Handeln, kritisches Bewusstsein gegenüber Bildern und Klischees, oder den Willen zur Aufhebung von Ungerechtigkeiten zwischen den Geschlechtern. Ähnlich wie die Arbeiter von den verschiedenen sozialistischen Bewegungen zum privilegierten Klassensubjekt gemacht wurden, wird von all diesen Gruppen dem Kino eine privilegierte Rolle als Raum zugesprochen, von dem eine Gesellschaftsveränderung ausgehen kann. Dabei wird übersehen, dass dieser Raum, auch wenn er gruppenspezifisch in je bestimmter Weise anders als im Mainstream gedeutet wird, immer noch in eine Vielfalt verschiedener, oft auch sehr widersprüchlicher Facetten aufgespalten bleibt.

Wie die Stadt, so entzieht sich eben auch der Kinoraum immer schon den diskursiven Versuchen, Diversifiziertes zu vereinheitlichen und ihm einen eindeutigen Sinn zu verleihen: Wir haben es hier mit Artikulationen zu tun, die keinem Plan folgen, der einer Verbreitung der artikulierten Elemente vorgängig oder ihr anderweitig äußerlich wäre.<sup>46</sup> Auch diese explizit politischen und gegenwartskritischen Deutungen von Kino bleiben somit ambivalent, indem sich die einzelnen Gruppen mit ihrem Kino gegen bestimmte Definitionen und Praktiken wenden, leisten sie unter Umständen Pionierarbeit für andere Tendenzen oder bestätigen sie zugleich andere Strömungen. So bejaht diese marginalisierte Kinonutzung, genauso wie die eher do-



minierende, eine Praxis der Überblendung von äußeren Bildern mit inneren Welten und trägt zu einer Re-Individualisierung von öffentlichem Auftreten oder auch zur zunehmenden Diskursivierung von Sexualität bei. Gesellschaftliche Hegemonie, Marginalisierung und Opposition sind somit nicht von einer Warte aus plan- und durchsetzbar; sie stellen sich immer erst in einem Gefüge her, das eben nicht von einem Punkt aus meisterbar ist, und in dem die Effekte bestimmter Aktionen oft ganz anders sind, als es die Initiatoren im Auge hatten.

Oppositionelle Deutungen von Raum und Tendenzen, die eher dem Mainstream entsprechen, treffen demnach an bestimmten Punkten zusammen. Ein solches Zusammentreffen zeigt sich, in seiner wohl direktesten Form, zum Beispiel daran, dass Innovationen, die von den genannten gesellschaftskritischen Gruppen gesetzt worden sind, sehr schnell in die gesellschaftlich dominanten Betriebsformen überführt werden konnten. So ist in den »Schachtelkinos« der 80er Jahre, wie in den Kinos der Constatin-Kette, im *Actors-Studio* oder im *Atelier* in der Innenstadt, eine Integration des Cineastischen zu beobachten, die etwa darin besteht, dass die Architektur streng auf den Film bezogen geplant und gestaltet und auf jeden dekorativen Firlefanz verzichtet wurde: Diese Kinos sind schwarz ausgemalt, ihre Wände zum Teil ganz von Spiegeln bedeckt und die Foyers frei von den ansonsten üblichen bunten Konsumangeboten. Jedes Element der Innenausstattung transportiert das Flair des Dezenten und Exklusiven.

Innovationen der cineastischen Szene werden aber auch insofern in das Mainstreamkino übergeführt, als ab Ende der 80er Jahre auch in den gesellschaftlich dominierenden Formen des Kinos, etwa dem *Top-Kinocenter* in der Rahlgasse, thematische Filmreihen präsentiert werden. Dieser Trend wird gegenwärtig auch von den neu eröffneten Multiplex-Zentren aufgenommen, indem hier beispielsweise Buddhistische Filmwochen, Asienfilmtage, 70ths-Revivals zusätzlich zum Alltagsprogramm angeboten werden, und parallel dazu in den angeschlossenen Geschäften auch Hintergrundmaterialien – kleine Broschüren, Bücher oder Videokassetten. Selbst *MacDonald's Österreich* hat eine Zeitlang versucht, sich das Cineastische zwecks popkultureller Aufwertung des eigenen »Programms« einzuverleiben, als der Konzern 1992 begann, die *Kino-News. Das Magazin für Kino, Szene, Musik* herauszugeben und in den einzelnen Filialen gratis zum Mitnehmen auszulegen – ein Journal, das streng ortsbezogen war und in dem zahlreiche Tipps, Hinweise und Hintergrundstories für den Wiener Kinobesuch angeboten wurden.

Durch diese Einverleibung versuchten die Mainstreamkinos oder große Konzerne für eine spezifische Konsumentengruppe, eine junge (14 bis 24 gilt als Richtwert) besser verdienende und gut ausgebildete Mittelklasse, attraktiver zu werden und gezielt Programme und distinkte Aufenthaltsräume für eine breitere und in sich differenziertere Klientel anzubieten. In gewisser Weise hat der gegenkulturelle Gebrauch also den öffentlichen Rückzugsraum Kino nobilitiert. Im *Expanded Cinema*, aber auch im *Z-Club*, im *Stadtkino*, im *Filmcasino* und auf der *Viennale* finden wir eine neue Aufladung des Kinoraumes mit Qualitäten des Überraschenden,



Magischen und Genussvollen, die dann sehr schnell in einer eingefrorenen Form auch in die dominanten Kinoszenen übergeführt worden ist, um neue Publikumssegmente anzusprechen.

Verknüpfungspunkte zwischen den deklariert alternativen Gebrauchsweisen von Kino und anderen Strömungen, die eher dem Mainstream zugerechnet werden können, sind nicht immer so direkt und konkret. Der intensive Diskurs zum Kino im Wien der 1970er und 1980er Jahre hat demnach nicht nur zu der von den Aktivist/inn/en gewünschten Rückgewinnung von Öffentlichkeit beigetragen, sondern auch eine »Gentrifizierung« bestimmter Viertel und eine verstärkt einsetzende Fetischisierung von Raum und Körper unfreiwillig unterstützt. So siedelten sich alle in den 70er und 80er Jahren entstandenen Programmkinos und Filmclubs in den Innenbezirken an (3., 5., 7., 8. und 9. Bezirk), wo gleichzeitig auch eine neue Lokalszene entstand, die in etwa vom selben Publikum, einer breiteren, besser verdienenden und gut ausgebildeten Mittelklasse, frequentiert wird. Dies stimmt mit dem Trend überein, das urbane Zentrum wieder aufzuwerten und mit Kultur- und Freizeitangeboten zu bereichern; Arbeits-, Wohn-, Einkaufs- und Freizeitareale durchmischen sich wieder stärker, denn die Globalisierung ist, aller anderweitigen Prognosen zum Trotz, gerade von der Wiederbelebung der Zentren großer, an strategischen Punkten gelegener Städte geprägt.<sup>47</sup> Die oppositionellen Kinobewegungen haben paradoxerweise diese Aufwertung des Zentrums in den 80er Jahren eher bestätigt, als dass sie sich davon unterschieden hätten.

Mainstream-Tendenzen und gegenkulturelle Kinopraktiken treffen sich aber auch in einer Aufladung von Raum mit gleichsam religiösen Qualitäten des »Mehr«, auch wenn beide in diesem Zusammenwirken nicht aufgehen, sondern zugleich immer auch deutlich in differente Richtungen gewiesen haben. Diese Aufladung des Kinoraums und der sich in ihm bewegenden Körper mit solchen Qualitäten steht ebenfalls in Beziehung mit Transformationen des städtischen Raums und des Trainings, dem er seine Bewohner/innen unterworfen hat. Die in den Nachkriegsjahrzehnten zunächst zunehmend segregierte, »gereinigte« oder »neutralisierte« städtische Umwelt hat gemeinsam mit neuen Arbeitsverhältnissen, veränderten Unterrichtsformen und geänderten Ernährungsgewohnheiten zur Herausbildung einer auf den Körper und seine »Befreiung« sowie auf eine Vielfalt der Sinneserfahrung und auf Spontaneität orientierte utopistische Sensibilität geführt. In den 80er Jahren wirken diese Tendenzen fort, zugleich transformieren sich aber auch der Stadtraum, die Körpertechniken und, damit zusammenhängend, die Ausrichtung von Kritik und Utopie. Hier sind sogenannte ageographische Gefüge im Entstehen, wie Michael Sorkin sie nennt, Zusammenhänge von Computernetzwerken, Handies, Kreditkarten und Faxen, die beispielsweise Büros in New York und Wien sehr eng verbinden können, immer noch von lokaler Unterstützung z. B. durch das Dienstleistungsgewerbe abhängig sind, zugleich aber auch vom Schwinden einer historischen Politik der lokalen Gemeinschaft zeugen.<sup>48</sup> In diesen Cybercities oder Cyberurbias, die sich mit älteren urbanen Strukturen überlagern, gibt es zwar neue Fo-





Abb. 3: Die Betreiber der Filmdisco. Zentrale Audiovisuelle Konferenz, © Archiv Florian Flicker Wien

ren der Zusammenkunft und des Austausches, etwa Internet-Kollektive, sie tragen aber dennoch zur Aushöhlung der lokalen Versammlungspunkte bei, in denen Sinn hergestellt und bestritten wird.<sup>49</sup>

Wenn wir alle diese Veränderungen in Betracht ziehen, erscheint die Aufladung des Kinos als ein Raum des Magischen, Öffentlichen, Politischen, Sinnlichen, also all dessen, was der aktuellen Gesellschaft abgesprochen wird, in einem anderen Licht. In den Vordergrund tritt ein Kino des Tastbaren und Spürbaren, mit roten Plüschsesseln, dem Geruch und dem Gefühl der physischen Präsenz von anderen Menschen, mit dem Bier, das getrunken wird, bevor man ins Kino geht, und so weiter. Kurz: die Präsenz des Kinos als eines mit anderen geteilten Ortes. Es wird deutlich, dass in den Kino-Räumen die historische Politik der Gemeinschaft in einer nostalgischen Weise wiederaufersteht. Diese Räume erscheinen so als Art schützende Schale, in der man das Faktum konfrontieren kann, einen Körper zu haben, den man öffentlich ausstellen und mit dem man neben Anderen stehen und sitzen kann, oder wo man den Ängsten und Wünschen allein und doch kollektiv zu begegnen vermag. In den verschiedenen Hinwendungen zum Kinoraum seit den 50er Jahren haben wir es somit auch mit der Fetischisierung eines mit anderen geteilten, gleichsam tastbaren Raumes voll von phantastischer, passiv erlebbarer Nähe, Unvorhergesehenheit und Merkwürdigkeit zu tun, während ältere soziale Räume der lokalen Gemeinschaft mehr und mehr zurückgedrängt werden.

Dennoch ist auch in den 90er Jahren der Kinoraum ein äußerst umstrittener Raum – auch wenn seine Bespielung sich nun unter Umständen sehr davon unterscheidet, was uns bisher als Kino bekannt ist. In Wien tauchen Gruppen von Kinofans auf, die sich der Veränderung der Geste des Suchens, die mit der Transformation des Stadtraumes, unserer Wahrnehmung und Selbstaufführungspraxis einhergeht, auf neue Weise stellen. So veranstalteten Thomas Renoldner, Pepi Öttl, Wolfgang Kopper und Florian Flicker zwischen 1989 und 1996 in Wien sogenannte



*Filmdiscos*, auch »ZAK. Zentrale audiovisuelle Konferenz« genannt, wobei so unterschiedliche Räume wie die Wiener *Secession*, die *Arena*, die Rosenhügel-Studios oder Diskotheken wie das P1 oder das B.A.C.H. multimedial bespielt wurden. Bei einem dieser Abende in der Wiener *Secession* kamen 130m<sup>2</sup> Leinwände, 50 Super-8-Projektoren, 15 KB-Diaprojektoren, 10 16-mm-Filmprojektoren, 2 Videogroßbild-Projektoren, ein SWOUND Park Radio Sound System, ein interaktiver Projektions-Spiel-Stand, Musikanlagen und Lichtgeräte zum Einsatz. Mit diesem Elektro-Park sollte eine »einzigartige Veranstaltung der optischen Art« geschaffen werden, »bewegte Tapeten und expanded cinema. Durch die Installation von zahlreichen Projektionsmaschinen wird eine visuell vibrierende Atmosphäre besonderer Art geschaffen. Wie bei einer Lichtorgel werden alle Projektoren zentral gesteuert, die Optik passt sich den musikalischen Stimmungen rhythmisch an, frei hängende Projektionsflächen und Rundum-Projektionen vermitteln ein ständig wechselndes Raumgefühl. Zentraler Projektionsraum ist die Tanzfläche.«<sup>50</sup> Diese Filmdiscos haben mit dem Kino-Raum, wie wir ihn kennen, kaum mehr etwas zu tun. Auch wenn diese bewegliche Masse aus Projektoren, Leinwänden, Licht- und Musikanlagen immer noch von »Regisseuren« gesteuert ist, so ist dieses Steuern doch ein ganz anderes als es im traditionellen Kinoraum üblich ist, wo vorne die Leinwand ist, an der ich klebe, und hinter mir der Projektor, den ich ignoriere. Hier wird mit Gesten operiert, die man sich von ganz unterschiedlichen Medien – vom Film und dem Kino, vom Video, von der Popmusik und der Disko oder vom Fernsehen – ausborgt und sie so durcheinandermischt, dass eine neue Qualität entsteht. Die Filmdiscos operieren nicht mehr mit der Missionarsstellung des traditionellen Kinos, also damit, dass im Kinoraum effektiv zu einer Menge von erziehbaren Gegenübern gesprochen werden kann, sondern hier wird ein Event produziert, an dem Ausführende und Publikum gleichermaßen teilnehmen, auch wenn die einen immer noch irgendwie versuchen, dieses Ereignis zu kontrollieren, und die anderen, es zu konsumieren. Hier ist die Event- und Unterhaltungs-Seite von Kino ausgereizt, und zugleich wird auch einer bereits angesprochenen Krise der Geste des Suchens Ausdruck gegeben, die unsere kollektiven öffentlichen Auftritts-Weisen genauso betrifft wie die Formen der Kunstproduktion, des Politikmachens und des Forschens. Diese Krise der Geste des Suchens besteht, wie Vilém Flusser dargestellt hat, darin, dass wir dabei sind, die Grundlage der (modernen) Geste des Forschens, die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, Mensch und Welt, Ich und Es aufzugeben, um andere Formen auszuprobieren: »Diese ontologische Revolution hat epistemologische, ethische und ästhetische Revolutionen zur Folge. Alle unsere Gesten verändern sich. Denn weder begreifen wir weiterhin die Welt als Objekt der Manipulation noch den Menschen als manipulierbares Subjekt. Wir beginnen, die Welt als unsere Umwelt zu begreifen, in der wir und mit der wir umgehen und die mit uns umgeht, und wir beginnen den Menschen einschließlich seiner Objekte als ein Gebärdenspiel mit dieser Umwelt zu begreifen.«<sup>51</sup>

Die Filmdiscos sind aber nicht die einzige Form, in der eine solche Veränderung



der Geste des Suchens im Zusammenhang mit Kino auftritt. So veranstalteten Thomas Korschil und Johannes Rosenberger zwischen 1994 und 2000 auch das Forum *Leinwand-Frei* im Kino im WUK. *Werkstätten- und Kulturhaus* in der Währingerstraße, das ebenfalls eher als kollektives Ereignis denn als durchkonzipierte Veranstaltung verstanden wurde und fünf mal jährlich stattfand. *Leinwand-Frei* wurde über Folder, Stadtzeitungen und Aussendungen angekündigt. Ein Abgabetermin für Filme aller Art eine Stunde vor Beginn wurde festgesetzt, und jeder bis zu diesem Zeitpunkt eingereichte Film wurde dann am selben Abend gezeigt und diskutiert. Filmbegeisterte präsentierten fertige Filme oder Rohfassungen, viele junge Filmemacher und Filmemacherinnen erhielten eine Arena, wo sie Filme erstmals öffentlich zeigen konnten, und so mancher Schaulustige fand eine Einführung in cineastische Spaßkultur. Denn Kino wurde hier nicht von Unterhaltung abgegrenzt, wie die bunten, mit einladenden Texten und kleinen Geschichten gefüllten Ankündigungskarten demonstrieren, die Film aus dem Privaten in einen öffentlichen Raum locken wollten: »Es ist bald wieder soweit!« raunt man sich in den Vorführkabinen, Waschsalons, Schlafzimmern und anderen Heimbasen dieser sommerlich verbrannten Stadt zu. Die Klebepressen und Laufbildbetrachter arbeiten auf Hochtouren, die Videoköpfe drehen durch, die Bänder rauschen, das Zelluloid wird erbarmungslos in Form gebracht, gekratzt, gestanzt. Schuftet ihr nun, bringt eure Kader auf die Reihe – wir putzen einstweilen das Kino und kühlen den Frizzante! Unverblümt nach dem Motto: Ihr bringt die Rollen – und wir euch groß raus! Erwarten wir eure Manifeste, Etüden, Apokalypsen, Einbildungen und anderen Coming Outs. Hier und Jetzt!«<sup>52</sup> hieß es etwa im Juni 1996.

Dies ist im Wien der 90er Jahre allerdings nicht die einzige Form des anderen Kinogebrauchs. So existieren neben den Filmdiscos und *Leinwand Frei* auch explizit politische Formen von Kino in einer in Retro-Manier gefestigten Form – was nun allerdings immer auch schon mit einem Augenzwinkern versehen ist. So wird von der Gruppe *Kinoki – Verein für audiovisuelle Selbstwahrnehmung*, die von Tina Leisch, Tom Waibel und Peter Grabherr 1994 im damals besetzten Ernst-Kirchweger-Haus gegründet worden ist und die sich schon in der Namensgebung auf Dziga Vertov und das russische Revolutionskino bezieht, wieder Kino zum ausdrücklichen Zweck von Gesellschaftsveränderung gemacht. Auch hier erfolgt keine Abgrenzung von Spaßkultur oder von Unterhaltung, sondern in Veranstaltungen wie *Die Nacht hängt voller Geigen*, *Lachen über Hitler*, *Punk-Filme* oder *Schulschwänzkino* wird dieser Seite von Kino programmatisch Ausdruck verliehen.<sup>53</sup> Den hier mit Kino wieder verbundenen politischen Anspruch formulieren die Aktivist/inn/en allerdings wieder in moderner Manier in Form von Manifesten, etwa im *Wunschmaschinen-Manifest*: »Die Repression der Wünsche durch die Gesellschaft zu untersuchen ist also das eine Moment der Wunschmaschinentheorie, die Weisheiten für die Rebellion produzieren will. Das zweite Moment, vielleicht noch um einiges vertrackter: herauszufinden durch welche Maschinenmanipulationen es dem Kapitalismus in diesem erschreckenden Ausmaß immer wieder gelingt, das Begeh-



ren dazu zu bringen, seine eigene Unterdrückung zu wünschen. Faschismustheorie also. Das sei unserm Kino politisches Programm!«<sup>54</sup> Und ganz ähnlich wie *Kinoki* stellt sich auch das *Volxkino. St. Balbach Art Produktion* explizit in eine Tradition der Moderne, indem es als »Wanderkino der Orte« seit 1990 durch das sommerliche Wien zieht und Plätze, unter Umständen aber auch Abbruchhaus- und Schiffsfassaden bespielt, um eine multifunktionale Nutzung von Räumen zu demonstrieren und »gute Filme« einem breiteren Publikum nahezubringen.<sup>55</sup>

Die hier zutage tretende Kinoleidenschaft hat sich in den 90er Jahren allerdings auch der *Mainstream* wieder einzuverleiben versucht. So gibt es jetzt in Wien allsommerlich eine Vielzahl von Freiluftkinos, und 1999/2000 sind in Wien sechs Multiplex-Centers eröffnet worden, mit denen sich die Anzahl der Kinoplätze in der Stadt in etwa verdoppelt haben dürfte. Kino ist demnach auch in den 90er Jahren ein bevorzugter Ort für die Artikulation von Gesellschaftskritik, von Wünschen, Utopien, aber auch von Konsum- und Unterhaltungsbedürfnissen. Diese wechselnden und sehr unterschiedlichen Besetzungen von Kino bezeugen auch, dass die Bedeutung von Raum innerhalb des postmodernen Kontextes nicht unwichtig oder gar, wie mancherorts behauptet wird, aufgehoben ist, sondern dass Raum hier ganz im Gegenteil immer noch beanspruchter, umstrittener, beobachteter und gelebter Raum ist. Nochmals: Wo Selbst und Bilderwelten so eng verschränkt sind wie in den postmodernen Zentren, müssen Orte, die wie die Kinos auf das Visuelle und das Psychologische spezialisiert sind, immer auch besonders umstritten bleiben. Diese wechselnden Gebrauchsweisen demonstrieren schlussendlich aber auch, dass Kino nicht immer und überall und per se ein sogenannter »anderer Ort«<sup>56</sup> ist, sondern dass wir es hier mit ambivalenten Orten zu tun haben, die sich den Bemühungen um Einordnung stets auch entziehen. Denn die unterschiedlichen Deutungen von Kino im Wien der Nachkriegsjahrzehnte stellen eine scheinbare Kohärenz, Totalität und Überschaubarkeit von räumlichen Systemen in Frage. Sie demonstrieren, dass es eine Grenze im Wissen von Orten gibt, was das binäre Aufspalten von urbanen Räumen in »*Mainstream*«-»*Gegenkultur*«, »herrschaftsstützend-subversiv«, »kapitalistisch-alternativ« effektiv unterminiert. Im Kino kann die Bestätigung von dominierenden Ideologien und Mythen gleichzeitig mit dem Erlebnis einer gleichsam religiösen »Fülle« oder dem Beginn eines Richtungswechsels stattfinden, und genau in dieser Ambivalenz und Launenhaftigkeit liegt die mögliche Macht dieses so beharrlich verwandelt auftretenden Ortes in der Stadt.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Marguerite Duras, *Heiße Küste*, Frankfurt am Main 1988 (1952), 155 ff.
- <sup>2</sup> Diese Interviews entstanden im Rahmen des kulturwissenschaftlichen Forschungsprojektes *Kino. Transformationen eines sozialen Raumes*. Wien 1945-2000, das ich derzeit gemeinsam mit Werner M. Schwarz unter der Supervision von Siegfried Matzl durchführe. Das Projekt ist noch nicht abgeschlossen und dieser Artikel stellt eine erste Formulierung von Ergebnissen und Zusammenhängen dar.
- <sup>3</sup> Hervorhebung im Original. Im Rahmen des Projektes veröffentlichten wir einen Aufruf in den Wiener Bezirksjournalen, wo wir um Erinnerungen an das Kino der 40er, 50er, 60er und 70er Jahre baten. Diesem Aufruf folgten sehr viele Wienerinnen und Wiener, die uns Erlebnisberichte schickten, aus denen ich hier im Folgenden zitiere.
- <sup>4</sup> Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Oxford, Massachusetts 1999 (1974).
- <sup>5</sup> Lefèbvre nennt dies auch die »perceived-conceived-lived triade«, vgl. ebd., 40.
- <sup>6</sup> Ernesto Laclau u. Chantal Mouffe, *Hegemony & Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London u. New York 1985, bes. 95 ff.; vgl. Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London and New York 2000. Zur Anwendung dieses Hegemonie-Konzeptes auf die Kategorie Raum siehe Michael Keith u. Steve Pile, Introduction Part 2, in: dies., *Place and the Politics of Identity*, London u. New York 1993, 22-40, bes. 23 ff.
- <sup>7</sup> Salman Rushdie, *Die Satanischen Verse*, o.O. 1988, 329.
- <sup>8</sup> Die Begriffe »Moderne« und »Postmoderne« verwende ich in dieser Arbeit demnach nicht zur Unterscheidung ästhetischer Stile, sondern sie bezeichnen einen je unterschiedlichen »historischen Konstitutionszusammenhang«. Diese Unterscheidung verweist darauf, dass es seit Ende der 1960er Jahre einen krisenhaft vor sich gehenden Übergangsprozess gibt. Vgl. Andreas Huyssen, *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?* in: Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Hg., *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, 13-44, 26 f.
- <sup>9</sup> Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1977, 291-296. Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977.
- <sup>10</sup> Mit dem Begriff »Techniken des Körpers« bezeichnete Marcel Mauss »die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen«. Er stellt weiters fest: »diese Techniken sind also menschliche Normen der menschlichen Dressur« und bringen einen »Habitus« (diesen Begriff wird Pierre Bourdieu später von ihm übernehmen) hervor, der immer schon ein kollektiver und damit von Gesellschafts-, Erziehungsformen, Moden und Prestige abhängiger ist. Vgl. Marcel Mauss, *Die Techniken des Körpers* (1934), in: ders., *Soziologie und Anthropologie 2*, Frankfurt am Main 1989, 297-220, hier: 199, 202, 208.
- <sup>11</sup> Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main 1995, 330 f.
- <sup>12</sup> Darauf verweist u. a. Rob Lapsley, *Mainly in cities and at night. Some notes on cities and film*, in: David B. Clark, Hg., *The Cinematic City*, London u. New York 1997, 186-208, 196.
- <sup>13</sup> »Kino« ist auch das russische Wort für Film und wurde in der Nazizeit deshalb meist durch »Lichtspieltheater« ersetzt. Der Begriff »Kino« hat sich in den Nachkriegsjahren allerdings recht schnell wieder durchgesetzt.
- <sup>14</sup> Die beiden Begriffe »Strategien« und »Taktiken« hat Michel de Certeau eingeführt. Er unterscheidet zwischen den »strategischen« Praktiken großer Unternehmen und bürokratischer Apparaturen einerseits, die sich mit Wille und Macht ausstatten, indem sie ein »Umfeld« vom eigenen Bereich abgrenzen und Verfahren entwickeln, mit denen sie in die Umgebung hineinwirken, und den »Taktiken« der Verbraucher andererseits, die mobil, schrittweise und ohne absichern-



den Überblick günstige Gelegenheiten ausnutzen und trickreich eigene Interessen und Wünsche umzusetzen versuchen. Auch wenn eine solche Unterscheidung sinnvoll ist, um zu zeigen, dass soziale Gruppen mit verschiedener Durchsetzungsmacht, verschiedenen Instrumenten und »Hinterfeldern« in eine Auseinandersetzung um gesellschaftliche Hegemonie gehen, so können diese beiden Formen von Praktiken doch nicht so schematisch unterschiedlichen Gruppen zugeordnet werden, wie de Certeau meint. »Strategien« und »Taktiken« sind gegenseitig immer schon »kontaminiert«, treten also nie »rein« auf, d. h. auch die Verbraucher versuchen, »eigene« Bereiche abzugrenzen und in ein Umfeld hineinzuwirken, und die Unternehmer oder staatliche Institutionen haben nicht in jedem Fall einen absichernden Überblick inne, sondern sind ebenfalls in eine »offene« Auseinandersetzung einbezogen, bei der sie darauf angewiesen sind, Allianzen zu suchen und günstige Gelegenheiten auszunutzen. Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, bes. 72 ff.

<sup>15</sup> Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London 1996, bes. 54 ff.

<sup>16</sup> Das Programm des Filmclubs hat zunächst Herbert Holba zusammengestellt, der 1965 gemeinsam mit anderen Filmbegeisterten dann auch den Filmclub »action« gründete, aus dem später (1976) ein Programmkino, das Action-Kino im 7. Bezirk, hervorgehen sollte. Über diesen Filmclub berichtet Peter Spiegel, der spätere Leiter des Action-Kinos, in einem Gespräch.

<sup>17</sup> In der Mitgliederzeitschrift *Unser Arbeiterbund* wird z. B. der Schauspieler Paryla als ein »Roter« vorgestellt, der vorbildlich das »allen«, also der Leserschaft und der Autorenschaft gemeinsame Ziel verfolgt hat, »ein fortschrittliches Theater zu schaffen, ein Theater des Volkes, ein Theater der Arbeiterschaft.« In: *Unser Arbeiterbund*, September 1954, I. Jg., Nr. 1, 8.

<sup>18</sup> Peter Weibel, Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst, in: ders., *Kritik der Kunst. Kunst der Kritik*, Wien u. München 1973, 35-50, 42.

<sup>19</sup> Ebd., 63.

<sup>20</sup> Lefèbvre untersucht diesen für die sozialistischen und sozialutopistischen Bewegungen der Moderne so wichtigen Mythos des »neuen Lebens«. Siehe: Henri Lefèbvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*, Frankfurt am Main 1978, bes. 86.

<sup>21</sup> »Der drohenden Gefahr, der Natur anheim- und damit auf den Terror zurückzufallen«, schreibt Peter Weibel, »kann entronnen werden, indem ich an Natur nur zulasse, was Natur an meinem Leib, und neben den persönlichen Erfahrungen meines Leibes in der Welt ich Zweifel und Beweis der Vernunft als Korrektiv, respektive kritische Reflexion als Tangente meiner Aktion, fungieren lasse.« Weibel, *Möglichkeiten*, wie Anm. 18, 47. Und Gottfried Schlemmer bemerkt für das Avantgardekino: »Durch modifizierte Veranstaltungspraktiken (Multi Media, Light Show etc.) soll eine versachlichte Kunstrezeptivität, welche spontane Erfahrungen ausschließt, attackiert werden.« Gottfried Schlemmer, Anmerkung zum Undergroundfilm, in: ders., Hg., *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München 1973, 18-23, 18.

<sup>22</sup> Tapp- und Tastkino wurde, wie viele andere öffentliche Veranstaltungen des Künstlerpaares auch, wiederholt in Wien und in München durchgeführt und wenige Jahre später von EXPORT und Weibel in einem Interview folgendermaßen als »Befreiungsaktion« beschrieben: »(V. E.): Das erste mal habe ich es in Wien gemacht, da gab es dann eine unheimliche Schlägerei. Aber die Befreiung war dann in München, auf der Straße, das war unheimlich klass, die Leute sind rundherum gestanden und haben gelacht. (W:) Tapp und Tast ist ein tolles Beispiel dafür, was wir uns vorstellen unter Kino.« Zitiert nach Hilde Schmörlzer, *Das böse Wien. 16 Gespräche mit österreichischen Künstlern*, München 1973, 2.

<sup>23</sup> VALIE EXPORT, *Mediale Anagramme. Ein Gedanken- und Bilder-Vortrag. Frühe Arbeiten*, in: Sabine Breitwieser, Hg., *White Cube/ Black Box. Reader*, Wien 1996, 99-127, 119.

<sup>24</sup> Vgl. Sigrid Schade, *Verzeichnungen: Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts?*, in: *kritische berichte*, 3/1985, 51-62, bes. 53.



- <sup>25</sup> »Einem produktionsorientierten System mit seinen Kaufs- und Verkaufszwängen soll in einer ›Gegengesellschaft‹ – mit in freier Organisation entstehenden neuen Produktions- und Distributionsformen – subversiv begegnet werden.« Vgl. Schlemmer, Anmerkung, wie Anm. 21, 18.
- <sup>26</sup> Weibel, Möglichkeiten, wie Anm. 18, 37 f.
- <sup>27</sup> Schlemmer, Anmerkung, wie Anm. 21, 22.
- <sup>28</sup> VALIE EXPORT, Woman's Art. Ein Manifest, in: Neues Forum, Nr. 228, 1973, 47-50, 47.
- <sup>29</sup> Interview mit Kubelka, in: Schmölzer, Wien, wie Anm. 22, 116 ff.
- <sup>30</sup> Peter Kubelka, The Theory of Metrical Film (from lectures on Adebar, Schwechater and Arnulf Rainer), in: P. A. Sitney, The Avant-garde Film. A Reader of Theory and Criticism, New York 1978, 139-159, 144 ff.
- <sup>31</sup> Hans Scheufl u. Ernst Schmidt jr., Eine Subgeschichte des Films, Frankfurt am Main 1974, 522.
- <sup>32</sup> Peter Weibel, Wozu Avantgarde, in: ders., Kritik der Kunst. Kunst der Kritik, Wien u. München 1973, 9-13, 9.
- <sup>33</sup> Richard Sennett, Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds, Frankfurt am Main 1994, 22. Zur Geschichte der »Atomisierung« Wiens: Siegfried Mattl, Geschichte Wiens. Bd. VI. Das 20. Jahrhundert, Wien 2000, 147 ff.
- <sup>34</sup> Hans Grundacker, Sozialer Wohnungsbau in Wien im Jahr 1950, in: Stadtbauamt der Stadt Wien, Hg., Der Aufbau. Monatsschrift für den Wiederaufbau, 5. Jg., Jänner 1950, 11-17, 13.
- <sup>35</sup> Bruno E. Friedjung, Auf dem Weg zur neuen Stadtform, in: Stadtbauamt Wien, Hg., Der Aufbau. Fachschrift für Planen, Bauen und Wohnen, 15. Jg., Oktober 1960, 407-410, 407.
- <sup>36</sup> Aus einem Gespräch mit Adolf Krischanitz, Architekt und ehemaliges Mitglied von *Missing Link*, geführt im Juli 2000.
- <sup>37</sup> de Certeau, Kunst, wie Anm. 14, 266.
- <sup>38</sup> Serge Dany, Das Travelling des Kapo, in: ders., Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik, Wien 2000, 37.
- <sup>39</sup> Hinweise dazu finden sich in: *austria wien*, in: Springer. Hefte für Gegenwartskunst 1, H. 5/6, November 1995, 38-72, 63.
- <sup>40</sup> »Wie jede Einstellung bei ›Zechmeister‹ zur Erzählung erstarrt, ist der Film als Ganzes eine zutreffende Darstellung des Stadtkino-Konzeptes. Mit diesem Film zu eröffnen schafft die Möglichkeit, das Konzept ohne Worte deutlich zu machen.« Programm 1, Stadtkino, Wien 1981, 1.
- <sup>41</sup> Christine Gaigg, Aus dem Dunkel. Mein Film über den Fall Zechmeister, in: Programm 1, Stadtkino, 3.
- <sup>42</sup> Gespräch mit Sabine Perthold, geführt im Juni 2000.
- <sup>43</sup> Zitiert nach: Mernoosh Sobhani, ›Utopie Kino. Edgar Reitz‹ Beiträge zur Zukunft des Mediums, in: Volker Roloff, Helmut Schanze u. Dietrich Scheinemann, Hg., Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens, München 1998, 79-92, 84. In Wien wurden 1960 um zwei Millionen weniger Kinokarten verkauft als 1959. Zugleich stieg die Zahl der Fernsehansendungen von 73 (1954) auf 1.415 (1956) und 192.553 (1961). Vgl. Reinhold Wagnleitner, Die Kinder von Schmal(t)z und Coca-Cola, in: Gerhard Jagschitz u. Klaus-Dieter Mulley, Hg., Die »wilden« fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich, St. Pölten u. Wien 1985, 144-172, 154 ff.
- <sup>44</sup> Vilém Flusser, Die Geste des Suchens, in: ders., Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main 1995, 199-218, bes. 209 f.
- <sup>45</sup> Vilém Flusser vertritt die These, dass die Geste des Films und des Kinos die des modernen »neuen Menschen« ist. Siehe Vilém Flusser, Die Geste des Filmens, in: ders., Gesten, wie Anm. 44, 119-124, 124. Aber auch von Filmemachern blieb dies nicht unbemerkt. So schreibt Ernst Schmidt jr. in einem Manifest: »Kino ist die Utopie der totalitären Gesellschaft. Man muss auf das Schlimmste gefasst sein. Machen sie sich ein paar schöne Stunden und gehen Sie ins Kino.« Ernst Schmidt, Filmtext (Ausschnitte), in: Schlemmer, Hg., Film, wie Anm. 21, 82-87, 87.



- <sup>46</sup> »articulation is (...) a discursive practice which does not have a plan of constitution prior to, or outside, the dispersion of the articulated elements.« Laclau u. Mouffe, Hegemony, wie Anm. 6, 109.
- <sup>47</sup> Saskia Sassen, Metropolen des Weltmarkts. Die neue Rolle der Global Cities, Frankfurt am Main u. New York 1997, bes. 129 ff.
- <sup>48</sup> Im Lichte der Untersuchungen von Saskia Sassen, die ja gerade gezeigt hat, dass auch die computervernetzten postmodernen globalen Gefüge auf lokale Zentren angewiesen sind, muss die These von Michael Sorkin, die Postmoderne bringe eine »ageographische Stadt« hervor, die an keinen Ort gebunden ist und keine Zwischenräume aufweist, relativiert werden. Dennoch ist sein Hinweis auf das Zusammenspiel zwischen der Herausbildung überlokaler Netzwerke und dem Schwinden einer »Politik der Gemeinschaft« und Nähe, wie sie für die traditionellen Städte charakteristisch war, sicherlich zutreffend. Vgl. Michael Sorkin, Introduction: Variations on a Theme Park, in: ders., Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space, New York 1992, xi-xv.
- <sup>49</sup> »In the ›public‹ spaces of the theme park or the shopping mall, speech itself is restricted: there are no demonstrations in Disneyland. The effort to reclaim the city is the struggle of democracy itself.« Vgl. ebd., xv.
- <sup>50</sup> ZAK. zentrale audiovisuelle konferenz. die filmdisco, wien: Programm für die Veranstaltung am 7. Juli 1994.
- <sup>51</sup> Flusser, Geste des Suchens, wie Anm. 44, 210.
- <sup>52</sup> Ankündigung: Leinwand frei!, Austria Filmmakers Cooperative 1996.
- <sup>53</sup> Aus einem Gespräch mit Tina Leisch, geführt im Dezember 1999.
- <sup>54</sup> kinoki/EKH, Flyer »Wunschmaschine«, Wien, o.J. (1990er Jahre)
- <sup>55</sup> Gespräch mit Bernd Anwander, geführt im Mai 2000.
- <sup>56</sup> Benjamin Genocchio setzt sich kritisch mit Foucaults Begriff der »Espaces Autres«/ Heterotopias, aber vor allem auch mit dessen vielfältiger »Anwendung« in der kulturwissenschaftlichen Literatur der 80er und 90er Jahre auseinander. Er weist darauf hin, dass zwei völlig verschiedene und miteinander unvereinbare diesbezügliche Texte Foucaults vorliegen, der 1967 geschriebene und 1984 wiederveröffentlichte Artikel *Des Espaces Autres* und die Auseinandersetzung mit der Chinesischen Enzyklopädie Borges in *Die Ordnung der Dinge*, sowie, dass Foucault selbst diesen Zugang nie weiterverfolgt hat. »Heterotopia« verweise in Foucaults Philosophie weniger auf absolut unterschiedene lokalisierbare Räume, sondern stelle vielmehr die Demonstration einer Grenze des westlichen Denksystems dar. »Heterotopia« weise demnach eher auf die Grenze von Sprache und diskursiver Ordnung hin und sei nicht einfach nur Markierungspunkt für eine Vielfalt von zentrumslosen Strukturen oder eine elastische postmoderne Vielfalt. Vgl. Benjamin Genocchio, Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of ›Other‹ Spaces, in: Sophie Watson u. Katharine Gibson, Postmodern Cities and Spaces, Oxford UK u. Cambridge USA 1995, 35-46, 35 ff.