

Erstveröffentlichung

1 Ich lehne mich hier maßgeblich auf eine Definition der sozialen Gruppe, die sich auf klassische soziologische Studien zu Gruppenformation und -verhalten stützt: In einer sozialen Gruppe herrscht Übereinkommen betreffend der zentralen Fragen, die diese Gruppe betreffen, nicht aber den Antworten. Der sozial gerahmte Prozess der innergesellschaftlichen Kommunikation für die Problem- und Selbstwahrnehmung ist dem Milieu also immanent.

2 Laut Mattl, Siegfried: Wiener Paradoxien. Fordistische Stadt. In: Horak, Roman/Maderthaler, Wolfgang/Mattl, Siegfried/Meissl, Gerhard/Musner, Lutz/Pfoser, Alfred (Hg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne. 2.Bde. Wien: WUV 2000. Bd 1, pp. 22-96, hier p. 51 sah Wien 1923 »Tage, in denen 10-15 Premieren gefeiert wurden«. Es gab sehr viele inzwischen ortsfeste Kinosäle, die sich oft auf bestimmte Genres spezialisierten, Produktionsfirmen wuchsen so wie es Filmzeitschriften taten. Den aufwändigen Produktionen, besonders den Monumentalfilmen, half die hohe Arbeitslosigkeit: Tausende Extras für imposante Massenszenen waren billig zu finden. In der Relevanz und dem Spektakel von Massenszenen zeigt sich der Umgang mit dem Urbanen der Moderne, durch die Thematisierung von der Ansammlung von Menschenmassen und deren Willensdurchsetzung.

3 Aus einer reinen Attraktion zu Beginn des Films wurde eine selbständige Erzählform, die sich als eigenständiger Text-Typ weiterentwickeln konnte. Dies schlug sich auch in der wachsende sozialen Breite des Kinopublikums nieder.

In dem Jahrhundert seit dem Beginn der »Wiener Moderne« bekam diese Periode verschiedenste gesellschaftliche Bedeutungen und Meinungsbilder zugeschrieben. Der Begriff der Moderne, resp. der »Wiener Moderne« wurde jeweils im Kontext der sich wandelnden soziokulturellen Auffassungen und Bedingungen neu interpretiert. In dem Versuch, das Wien dieser Moderne als Milieu festzumachen und einige seiner Aspekte zu beleuchten, wird hier anhand einiger Wiener Filme der 1920er Jahre der Umgang mit zentralen Themen dieses Milieus durch das Medium Film behandelt. Es geht hier weniger um das Filmschaffen selber als um den Kontext desselben und die Erarbeitung einer gesellschaftlichen Umgebung, die die Entwicklung, Bedeutung und soziale Funktion des Mediums Film maßgeblich beeinflusst hat, sowie um ihre Darstellung durch Film als ein soziokulturelles Medium.

Film kommuniziert durch seine Kontextgebundenheit und das zwangsläufig durch ihn transportierte *tacit knowledge* das eigene kulturelle Umfeld und öffnet es für die Analyse. Im Kontext der Frage nach der Darstellbarkeit bestimmter Milieus und Epochen durch das Medium Film kann besonders die »Wiener Moderne« als Beispiel dienen, ist sie doch so alt wie das Medium selbst. So ist der frühe Film in der Lage, die Moderne aus ihrem Milieu heraus darzustellen, während spätere Filme diese Zeit historisiert und so oft aus dem vereinfachten und institutionalisierten Blick auf die Vergangenheit heraus darstellt. Filme, die während der Moderne entstanden sind, beinhalten zentrale Debatten und Unsicherheiten der Zeit, wie dies für die Selbstdarstellung jeder Epoche der Fall ist. Hier ist weniger interessant, was das Publikum als medial wirksam und gesellschaftlich zentral akzeptiert und bewusst reiteriert. Vielmehr stehen jene Merkmale des kulturellen Milieus im Vordergrund, die in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung als offene Fragen zentral sind, aber dennoch oft nur am Rande, möglicherweise trivialisiert wahrgenommen werden.¹ Ein solches Merkmal wird mit der Fixierung seiner Bedeutung zum Begriff im Lauf der Zeit gezielt einsetzbar und manipulierbar, verliert an Interpretationsbedarf und Vielschichtigkeit und somit auch an seiner Aussagekraft über das Milieu.

Ich möchte hier nur am Rande die heute klassische Darstellung Wiens in der Jahrhundertwende ansprechen, sondern vielmehr punktuell Beispiele heranziehen, die zeigen, wie sich Aspekte der vielschichtigen Wiener Gesellschaft der Moderne im damals neuen und sich entwickelnden Medium Film niederschlug. Hier orte ich einen Kontrast zur heutigen, meist klischeehaftigen Darstellung der Jahrhundertwende. Ganz bewusst greife ich nicht Themen des künstlerischen Schaffens der »Wiener Moderne« auf, sondern widme mich ausgewählten Merkmalen des gesellschaftlichen Umfelds, in dem die Moderne, deren Konflikte und deren Schaffen situiert waren: geschlechterbezogene Rollen und Rollenunsicherheiten, gesellschaftliche Brüche, die über das »süße Mädel« abgehandelt werden und der Prater als sozialer Raum in einer territorialisierten urbanen Umgebung. Diese Arbeit soll die Darstellbarkeit von Milieu in Film und die Rolle von Film als gesellschaftlichem Kommunikationskanal und Instrument zur Bewältigung der Umwelt ansprechen – also auch erkunden, inwiefern und wie Film als soziokulturelle Quelle dienen kann.

In meinen Filmanalysen gehe ich vom österreichischen Filmschaffen der 1920er Jahre aus. Einerseits sind diese Filme technologisch und filmrezeptorisch bereits in der Lage, gesellschaftskritische Inhalte vielschichtig über die Faszination der reinen Bewegung von Bildern hinaus auszudrücken. Sowohl die filmischen Möglichkeiten als auch die Wahrnehmung und Funktion von Kino sind bereits fortgeschritten. Andererseits ist dennoch die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Themen der Moderne noch so zentral, dass deren Behandlung weitaus unmittelbarer ausfällt, als dies später der Fall sein wird. Dazu kommen einige Aspekte der Moderne, die durch das Klima der Zwischenkriegszeit besonders verstärkt wurden. Hervorzuheben sind hier u.a. die Rolle und das Selbstbild von Frauen sowie die subjektiv empfundene Macht der Masse. Gerade in der Nachkriegszeit der 1920er Jahre boomte in Wien der Film, der durch die nun etablierten narrativen Techniken als neuem Texttyp über Literatur und Theater hinaus zur städtischen Selbsttheoretisierung beitrug. Die 1920er waren die Epoche des Kino- und Filmwachstums,² hinsichtlich sowohl der Quantität und Qualität der Filmproduktionen als auch der Besucherzahlen und der gesellschaftlicher Breite an KinogängerInnen. Das Kino hatte sich – nicht zuletzt durch die Entwicklung der filmischen Narration³ und des Starkults – als akzeptables Freizeitmedium etabliert.

4 Dies betrifft insbes. die Auslassung einer rezeptionshistorischen Analyse der Filme, die in diesem Kontext sicher von Nutzen wäre, aber leider den Rahmen dieser Arbeit, die die Thematik einführen soll, sprengt. Diese Komponente ist aber für eine weitere Behandlung des Themas geplant.

5 Bereits Robert Musil versuchte, daran die Relevanz des Kinos und der kinematischen Aesthetik auszumachen: »In der Schau entfaltet der Film die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welche das Dasein hat....« Zit. n. Mattl 2000, p. 79.

Ich habe meine Recherchen bewusst eingegrenzt,⁴ und konzentriere mich anhand jeweils eines Filmbeispiels auf drei maßgebliche Themen: Erstens die identitätsspezifische Rollenzuweisung, besonders im Bezug auf Frauen, zweitens gesellschaftliche Brüche und deren Abhandlung über die Figur des »süßen Mädels« und drittens Territorialität und der Umgang mit dem städtischen Raum. Die drei Themen teilen eine Facette, nämlich die Rollenunsicherheit, die sich aus erlebten gesellschaftlichen Brüchen und Entwicklungen ergeben und einen fundamentalen Aspekt des Milieus der Moderne bilden. Eine Beleuchtung dieser Unsicherheiten, wie sie im Wiener Film der 1920er (bedingt auch der 1910er und 1930er) ausgedrückt werden, kann zum Verständnis des Milieus, aus dem diese Filme kommen, beitragen. Dies ist besonders durch die tendenzielle Abflachung dieser Themen in der späteren Historisierung der Epoche der Fall. Gerade offene Debatten und Unsicherheiten tendieren dazu, ihre Tiefe und ihren Facettenreichtum in der Historisierung zu verlieren. Der Film als Medium und Zeuge seiner Zeit ist geeignet, diese Tiefe der Analyse weiterhin offen zu legen. Um dies zu verdeutlichen, werde ich im letzten Teil auch zum Kontrast die vergleichbare Darstellung im späteren österreichischen Film ansprechen.

Zwei zum Teil parallele Entwicklungen sind für diese Untersuchung relevant: Erstens die gesellschaftlichen Diskurse, die mit der »Wiener Moderne« assoziiert werden, und weiterhin der Film als Medium. Film und Kino sind in ihrem sozialen Kontext zu verstehen, während sie zugleich über diesen Kontext Aufschluss geben. Die Moderne war eine Zeit, in der Originalität durch die Reproduzierbarkeit, die Unterscheidung von Wirklichkeit und Schein in Frage gestellt werden konnten und wurden, in Kunst, Architektur und eben auch, oder sogar besonders, in und durch Film. Die Frage nach dem »Echten« muss in ihrer identitätsrelevanten gesellschaftlichen Funktion, nicht nur als Frage der Kunsttheorie, verstanden werden. Sie entwickelte sich in einer Zeit, in der auch die »echte« Rolle von Teilnehmern der Moderne nicht mehr einfach zu eruieren war. Das Kino war ein Ort der Massenkultur, das Publikum war »die Masse«, die sich aber, im Gegensatz zu vielen anderen Formen der Populärkultur aus allen gesellschaftlichen Schichten und auch gleichmäßig aus Männern wie Frauen zusammensetzte. Dies weist darauf hin, dass der Film – weit entfernt davon, bloße billige Unterhaltung zu sein – damals wie heute einen besonders breit rezipierten Schlüssel zur Interpretation und Sinngebung der Zeit und der an Komplexität gewachsenen Gesellschaft im modernen Kontext von Urbanität und Industrialisierung darstellte.⁵

Die folgenden Ausführungen sind in sechs Teile gegliedert. Zuerst wird die Moderne als urbanes Milieu mit dem leitenden Merkmal der Rollenunsicherheit und Identitätskrisen erläutert. Daraufhin wird die besondere Funktion des urbanen Raums in der Moderne und spezifisch von Wien als Schauplatz der »Wiener Moderne« eingeführt. Die drei folgenden Teile beschäftigen sich jeweils mit themenbezogenen Filmanalysen. Im letzten Teil wird der Wandel der erörterten Symbole im Film und der Wahrnehmung der »Wiener Moderne« mit besonderem Augenmerk auf die Funktion von Film als in diesen Prozess eingebundenes Medium angesprochen.

I

Die Moderne ist sowohl künstlerisch als auch gesellschaftlich als Zeit des Aufbruchs zu verstehen. Hier sind jene Aspekte der Moderne, die die soziale Welt dieser Zeit formen, von Interesse. Nicht zuletzt wächst die Relevanz eines solche Interesses aus den bleibenden Themen der Moderne, die auch heute noch das soziale Umfeld berühren. Das betrifft auch die aus dem sich ständig wandelnden soziokulturellen Rahmen erwachsenden Rollenunsicherheiten und Identitätskrisen, die sich in Einstellungen zu Ästhetik, soziokulturellen Werten, Offenheit und Ein- sowie Ausgrenzungsmechanismen niederschlagen. Film als soziales Medium spiegelt diese Prozesse vielschichtig durch seine Funktion in der innergesellschaftlichen Kommunikation wieder.

Die Moderne ist als eine – noch nicht abgeschlossene – Epoche der Krise(n) zu verstehen, die sich im soziokulturellen Rahmen abspielen und v.a. mit den Verankerungen des Individuums in diesem Rahmen zu tun haben. Insofern kann man die Moderne als Schauplatz, Kontext und Milieu soziokulturell zu ortender Aktivitäten, Entscheidungen und Gedankenrichtungen betrachten. Schorske hat die »Krise des Liberalismus« für das Entstehen der »Wiener Moderne« verantwortlich gemacht: Die Epoche Luegers, der in Wien enorme Antisemitismus, der Klerikalismus im katholischen Österreich und die soziale Städteplanung in Wien mit Gemeindebauten sowie ähnliche Projekten bedeuteten die komplette Niederlage des klassischen Libe-

6 Schorske, C.E.: *Wien: Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Frankfurt/M.: Fischer 1982, p. 6.

7 Dieses Phänomen wurde zuletzt eingehen in der Ausstellung *Alt Wien* im *Wien Museum* am Karlsplatz präsentiert, cf. dazu v.a. den Ausstellungskatalog: Kos, Wolfgang/Rapp, Christian: *Alt Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog. Wien: Czernin 2005.

8 Zu diesem Begriff, cf. u.a. Einleitung. *Wien wie es nie war*. In: Horak/Maderthaler/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, pp. 9-21, insbes. p. 16 Wichtig ist hier natürlich die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit der Medien und deren breite und wiederholbare Rezeption durch die Masse der Bevölkerung.

9 Cf. hierzu u.a. Prokpovych, Markian: *New Monumentality and Capital Cities. A Discursive Analysis of Berlin, Vienna, Budapest and Prague around 1900*. In: Stachel, Peter/Szabo-Knotik, Cornelia (Hg.): *Urbane Kulturen in Zentraleuropa um 1900*. Wien: Passagen 2003, pp. 37-55.

10 Achleitner, Friedrich: *Wiener Architektur. Zwischen topologischen Fatalismus und architektonischem Schlamassel*. Wien: Böhlau 1996, p. 16.

11 Cf. Lesser, Norbert: *Geistige und Politische Strömungen in Wien um 1900*. In: Berner, Peter/Brix, Emil/Mantl, Wolfgang (Hg.): *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*. Wien: Verl. für Geschichte u. Politik 1986, pp. 63-68, hier p. 64-5. Beller, Steven: *Who Made Vienna 1900 a Capital of Modern Culture?* In: Brix, Emil/Janik, Allan (Hg.): *Kreatives Milieu Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*. Wien, München: Verl. für Geschichte u. Politik, R. Oldenbourg 1993, pp. 175-180, hier p. 180, weist darauf hin, dass Wien in der Moderne einzigartig darin war, dass man sich der Gefahr einer reinen Ästhetik bewusst war, und dem Drang zum Kollektiven mit dem ethischen Bedürfnis, individuelle Verantwortung zu bewahren begegnete.

12 Csáky, Moritz: *Die Sozial-Kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de Siècle*. In: Berner/Brix/Mantl 1986, pp. 139-151, hier p. 149: »Repräsentanten der Wiener Moderne waren apolitisch gegenüber Staats- und Parteienpolitik, mittelbar politisch gegenüber gesellschaftlicher Öffentlichkeit.«

13 Topitsch, Ernst: *Wien um 1900 – und heute*. In: Berner/Brix/Mantl 1986 1986, pp. 17-31, hier p. 17-18.

ralismus, welche laut Schorske tiefgreifende psychologische Folgen für die bürgerlichen Schichten haben sollte. Die Dekadenz der »Wiener Moderne« wuchs also aus einem Gefühl der überwältigenden Machtlosigkeit, während sich neue Regeln und Hierarchien ihren Weg in eine Welt katholisch-ornamental orientierter Moral und Sitte bahnten.⁶

Das Wien der Jahrhundertwende war von einem inszenierten Abschied geprägt, der einen Mythos der Populärkultur des »Alt Wien« etablierte. Im Zuge der architektonischen und städteplanerischen Veränderungen, die durch ihre Verspätung im Vergleich mit anderen Metropolen besonders dramatisch ausfielen, spaltete sich die öffentliche Welt in Befürworter der Modernisierung und das erhebliche Lager der nostalgischen Verfechter eines alten Wiens, das so nie existiert hatte.⁷ Es wurde ein Bild etabliert, das durch seine ständige Evokation zum kulturellen Begriff wurde – mit Eric Hobsbawm kann man hier von einer »Invention of Tradition« sprechen. Die Institutionalisierung von vermeintlichen Traditionen oder auf Traditionen basierenden Praktiken, die sich durch ihren Verweis auf eine Vergangenheit trotz ihrer Modernität als gesellschaftsinhärent etablieren, führte zu dem Phänomen, das in der neueren Forschung zum Wien der Moderne als das »zeitlos Populäre« bezeichnet wird.⁸

Im Wien der Jahrhundertwende kam das Neue oftmals verkleidet als Tradition, von der es Abschied zu nehmen galt. Es war weniger der Wandel als dessen Theoretisierung im öffentlichen Raum, die Eroberung dieses Raumes für identitäre Fragestellungen und Diskussionen, der die Moderne in Wien prägte. Die Wiener Architektur war der öffentliche Raum für die Austragung der sozialen Konflikte und ihrer Darstellung mittels Stilen und Repräsentationsgebäuden.⁹ Die architektonischen Lager teilten sich grob in die der Bewahrer, die v.a. an einem repräsentativen Stil mit starken Verzierungselementen festhielten, in solche, die eine modernere Architektur verfochten, aber dennoch nicht ganz mit dem Wiener Repräsentationsstil brechen wollten, und jene, die sich wie Adolf Loos gänzlich von der Architektur des Scheins und des Glanzes losagten. In den architektonischen Trends schlugen sich v.a. die innergesellschaftlichen Konflikte und die Umbrüche in der hierarchischen Struktur der Stadteliten nieder.

Wien war nie ein Ort der architektonischen Erfindungen. Es war eher ein Umschlagplatz von Ideen, eine breit angelegte Manufaktur der Verarbeitung von Ideen. Es ist eher ein Ort der Rezeption, der Adaption, der Kontemplation, der Koexistenz einander fremder oder ausschließender Systeme. Die Stärke des Wiener liegt im Reagieren, Abwägen, Verbinden, im Relativieren absoluter oder sich so gebärdender Systeme.¹⁰

Das öffentliche Reagieren und Situieren ist Merkmal der Moderne an sich, die Ortung und Wertung im öffentlichen Raum ist Teil eines zentralen gesellschaftlichen Dialogs zur Identitätsfindung und -definition sowie der Etablierung grundlegende Werte, welche das Verhalten in diesem Milieu bestimmen. Die wachsende Unterminierung unüberschreitbarer Rollen, wie die des sozialen Status, führte zu einer ständigen Beschäftigung mit der Ortung der eigenen Rolle im und durch den öffentlichen Raum. Unsicherheit und Ambivalenz sind also leitende Themen des soziokulturellen Umfelds der Moderne, auch in Wien. Diese Ambivalenz ist in Wien u.a. geprägt durch die gleichzeitige Entstehung von Massenparteien und der Entdeckung des Individuums,¹¹ die parallele Zunahme von Nationalismen und multikulturellen und multireligiösen Migrationsströmen, die kontextbedingte Politisierung der Kunst,¹² durch religiöse Konflikte in einer Zeit der urbanen Abwendung von Religion, auf vielen Ebenen des täglichen Lebens aller Schichten. Es ist der Beginn einer Epoche, die von ihrer langfristigen Ungreifbarkeit, der Ambivalenz, der man in vielen Facetten des Lebens begegnen musste, und den Versuchen diese einzufangen oder zu bewältigen, gekennzeichnet ist. »Es war – um jeder nostalgischen Verklärung von vornherein zu begegnen – eine zutiefst gefährdete Welt, und man wusste das auch oder fühlte es wenigstens.«¹³

Die Ambivalenzen, die die Epoche besonders im urbanen Umfeld kennzeichneten, äußerten sich in einer »kollektiven Identitätskrise«. Besonders in Wien trafen auf gesellschaftlicher und politischer Ebene einige Paradoxien aufeinander. So war Wien zu einer Zeit des wachsenden Nationalismus weiterhin das Zentrum eines Vielvölkerstaates, der sich auch in der Bevölkerung der Stadt spiegelte. Während Wien einerseits Zufluchtsort für MigrantInnen aus anderen Teilen der Monarchie war, wuchs in Wien besonders unter Einfluss der Politik die Abwehrhaltung gegenüber dem »Fremden«; es wurden wiederholt Versuchen unternommen, die Stadt als »deutsch« zu definieren. In einer Zeit, in der die Macht der Masse erkannt und angezapft wurde, umrankten die politischen Kämpfe auf verschiedene Weise die große proletarische Bevölkerungsschicht, die allerdings auf Grund des Kuriensystems erst sehr spät auch eine politische

14 Schorske 1982, p. 4.

15 Einerseits sind Béla Balász' Arbeiten zu diesem Thema, besonders der Behandlung des Gesichts und des visuellen Überganges vom Minenspiel eines Schlafenden zum Traum relevant; andererseits ist überhaupt der Kontext von Traumforschung und Psychoanalyse und deren Entdeckung des Traums für die Entwicklung des Kinos hoch relevant, auch wenn Freud das Kino leider eher ablehnte.

16 Horak/Maderthner/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, p. 19.

17 Pulzer, Peter: Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende. In: Berner/Brix/Mantl 1986/1986, pp. 32-48.

18 Ibid., p. 35

19 Eine besondere Facette des Filmschaffens in Wien war in den 1920ern das jiddische, das v.a. aus edukativen und sozialen Filmen bestand.

20 Maßgeblich sind hier v.a. auch die Unterschiede zwischen den prägenden katholischen und protestantischen Kulturen.

Stimme erhielt. Die Aristokratie fuhr fort, ihre Präsenz besonders im Stadtbild zu akzentuieren, während sie tatsächlich an Macht und Position verlor. Der öffentliche Diskurs war durch die politischen Kräfte und Polemiken stark polarisiert und die Positionen klar besetzt. Nur unter dieser Oberfläche konnte sich der für die Moderne so typische Diskurs entwickeln. Über Fragen nach der eigenen Rolle, aber auch den eigenen Rechten und Verantwortlichkeiten, die sich alle im Wandel befanden, leitete sich die Hinterfragung und demnach die Betonung von Identität und Zugehörigkeiten ab, aber auch die Verunsicherung angesichts deren Wandlungsfähigkeit und Manipulierbarkeit.

Das Umfeld der Moderne ist, um zu Schorske zurückzukehren, von der »preoccupation with the individual in a disintegrating society«¹⁴ geprägt. Die Wiener Filme der 1920er Jahre behandeln diesen Gedanken vielfach durch Minenspiel,¹⁵ Drehbuch, Szenerie, Kostüm u.a., angereichert um die gesellschaftliche Dimension dieser Fragen, die das Stadtleben zutiefst beeinflussen. So stehen die Klischees der Stadtrepräsentation zwar einerseits noch für einen verklärten Blick, andererseits aber sind sich Zuschauer und Rezipienten dieses Blicks der Erfahrungen hinter der Fassade so bewusst, dass sie in einem interpretativen Dialog mit dem Film durchaus die grundlegenden Konflikte ihrer Stadt herauslesen. Diese Konflikte bezogen sich nicht zuletzt auf die Frage nach der Definition des »Fremden«, der Abgrenzung von Fremden und deren Rechten:

Wem gehört die Stadt? Wer sind die Einheimischen und wer sind die Fremden? Wien gleicht einer belagerten Stadt, ohne daß dies greifbar wäre, denn der Gegner, der einen in die Wüste wünscht, gibt im persönlichen Umgang selbstverständlich zu erkennen, daß alles nicht so gemeint ist.¹⁶

Die Suche nach neuen Rollen führt zwangsläufig zur Definition nicht nur der eigenen Rollen und Zugehörigkeiten, sondern auch der der Zugehörigkeiten und besonders der Nichtzugehörigkeiten Anderer. Die Identitätskrise der Gesellschaft in der Moderne führt nicht nur zur eigenen Nabelschau, sondern v.a. auch zur Entdeckung des »Anderen« als kurzfristige Lösung des identitären Problems.

Als Pendant zur Pluralität der Gesellschaft ist zwangsläufig auch die Marginalität von maßgeblicher Bedeutung, einige Autoren gehen so weit (gerne im Kontext der »jüdischen« Intelligenz der Moderne) die Erfahrung und Bewältigung der Marginalität als Voraussetzung für die erfolgreiche Bewältigung der Moderne zu interpretieren.¹⁷ An dieser Stelle muss einen kurzer Diskurs, der für jede Behandlung künstlerischer oder intellektueller Gruppierungen in der Moderne, besonders der »Wiener Moderne« unerlässlich scheint, Platz finden.

Der jüdische Kontext des filmischen Milieus der Wiener Moderne, aber auch der Wiener Moderne als Milieu an sich ist nicht als getrennt zu betrachten, sondern muss als Teil der Wiener Kultur anerkannt werden. Gerade der frühe Film gewährt Einsicht in die Heterogenität dieses Milieus, wie sie nach der Shoah oft unvorstellbar ist. Diese Heterogenität ist nicht nur für die Wahrnehmung und Interpretation früherer Milieus, sondern auch für den modernen Umgang mit dem Judentum und österreichisch-jüdischer Kultur besonders wichtig. Hervorzuheben ist, dass man kaum von »einer jüdischen Kultur« im Wien des frühen 20. Jahrhunderts sprechen kann:

Es gab Juden in der Wiener Kultur, man muss sogar sagen, ohne Juden wäre die Wiener Kultur um und nach 1900 nicht denkbar, aber ein »Judentum« in dieser Kultur, das etwa Arthur Schnitzler und Gustav Mahler, Arnold Schönberg und Otto Weininger, Heinrich Friedjung und Viktor Adler, Moritz Seps und Theodor Herzl umfasst, gab es nicht.¹⁸

Noch war diese Form des »Anderen« nicht in dem Maße kulturell etabliert, dass sie nach Außen trennend oder nach innen homogenisierend wirken würde. Dies trifft auch auf die oft angewandte Trennung zwischen dem Reformjudentum der liberalen Bürgerschicht und den orthodoxen Einwanderern aus den östlichen Gebieten des Habsburgerreiches zu.¹⁹

Der »jüdische« Einfluss auf das Wien der Jahrhundertwende ist kulturell zu verstehen, als eine Erweiterung der Interpretationsweisen, Bedeutungsschichten und *cultural codes*, die aber dennoch zutiefst von ihrem jeweiligen Umfeld beeinflusst sind und dieses ihrerseits beeinflussen – so unterscheidet sich das »jüdische Filmschaffen« in Deutschland genau so vom »jüdischen Filmschaffen« in Österreich wie es das »Deutsche« vom »Österreichischen« tut.²⁰ Der Kontext des Judentums und dessen Teilnahme an der zu beachtenden Kultur ist somit

21 Cf. hierzu insbes. Stern, Frank: Vorwort. In: Ders./Gierlinger, Maria (Hg.): Die deutsch-jüdische Erfahrung. Beiträge zum kulturellen Dialog. Berlin: Aufbau 2003, pp. 7-12: »Deutsch-jüdische Kultur und Geschichte sind nicht auf nostalgische, mit Klezmer-Musik unterlegte Romantisierungen zu reduzieren oder auf die Weiterführung jener pathetischen Hymnen über den großen Beitrag der Juden zur deutschen Kultur.«

22 Charney, Leo/Schwartz, Vanessa (Hg.): Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley: Univ. of Calif. Pr. 1995, p. 1.

23 Schorske 1982, p. 8.

24 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders: Illumination. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

25 Prigge, Walter: Urbanität und Intellektualität im 20. Jahrhundert. Wien 1900, Frankfurt 1930, Paris 1960. Frankfurt/M., New York: Campus 1996, p. 28.

26 Csáky 1986, p. 148.

27 Zur Kinolandschaft in Wien, cf. v.a. Schwarz, Werner Michael: Kinos in Wien. Wien: Turia + Kant 1992.

wohl als Erweiterung des kulturellen Kontexts zu erachten, nicht aber als eine trennbare oder gar getrennte »Komponente«, auf die bestimmte, sehr verschiedene, Persönlichkeiten zu reduzieren wären. Dies gilt auch, sogar besonders, für die wiederholte Betonung des »großartigen jüdischen Beitrags« zum kulturellen Geschehen.²¹ So sind zwar Themen wie Emanzipation, Integration, Ausgrenzung, Marginalisierung und kulturelle Begegnung auch im Kontext der verschiedenen jüdischen Gruppen im Wien der Moderne hoch relevant, aber nicht auf sie zu reduzieren. Umgekehrt sind jüdische Traditionen und Verweise in Aspekten des Wiener kulturellen Milieus zu finden, aber eine Trennung von Personen oder Themen nach der Religionszugehörigkeit wäre schlicht eine Fehlauflassung des in Frage stehenden kulturellen Milieus.

In diesem Umfeld entwickelte sich das neue Medium Film: »Cinema, as it developed in the late nineteenth century, became the fullest expression and combination of modernity's attributes.«²² Das Medium entwickelte sich in den frühen Jahren von einem vornehmlich proletarischen Massenvergnügen in den 1920ern zu einer neuen Kunstform, das zu theoretisieren und zu definieren versucht wurde. Es wurde seltener oder gar nicht im Kontext einer gesellschaftlichen Funktion gesehen – auch Sigmund Freuds Ablehnung des Kinos weist darauf hin – obwohl es dennoch diese Funktion, v.a. als Vermittler einer gesellschaftlichen Kommunikation, bereits sehr früh zu erfüllen wusste.

Architektur und Kunst spielten eine Rolle, die die politische Aktivität ersetzen konnte und sollte, dies besonders für die intellektuellen und bürgerlichen Schichten, die sich der politischen Sphäre entzogen:

If the Viennese burghers had begun by supporting the temple of art as a surrogate form of assimilation into the aristocracy, they ended by finding in it an escape, a refuge from the unpleasant world of increasingly threatening political reality.²³

Hier gab es verschiedene Strömungen, dennoch kursierte die Frage nach Echtheit und Abbildbarkeit, die sowohl von den Themen der »technischen Reproduzierbarkeit«²⁴ wie auch von den sozialen Aspekten der Epoche – auch gesellschaftliche Rollen ließen sich neuerdings mit genügend Geld »kopieren«: »Widerspruch von Kopie und Original ist Signum des Jugend-stils.«²⁵ Naturalismus und den Versuch der getreuen Abbildung hinter sich lassend, setzte die Kunst und das Kunstgewerbe des Wiener Fin de Siècle auf Symbolismus, der im Kontext der Hinterfragung der Abbildbarkeit und der Bedeutung von Kopie und Original zu verstehen ist. Die Abwendung vom Naturalismus spiegelte auch den bürgerlichen Verlust von Kontrolle wider, einer Kontrolle über die Natur, die soziale Hierarchie und die Wirklichkeit selber.²⁶ Kunst sollte, anstatt sich der Darstellung der Wirklichkeit zu widmen, versuchen, über die Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit ihrer Bewältigung näher zu kommen. Gerade der Film war (und ist) in der Lage, diese Funktion auch außerhalb einer bürgerlichen, künstlerischen (und elitären) Tradition zu übernehmen. Der Film agierte hier als vermittelnde Instanz zwischen Bevölkerungsschichten, die die gleichen Konflikte, aber oft gegeneinander, zu bewältigen hatten. Dies macht Film wiederum auch zu einer besonderen Quelle für die Erforschung der Konflikte, die die Gesellschaft prägten.

Das Kino war in seiner frühen Entwicklung v.a. ein großstädtisches Phänomen. Obwohl es auch Land- und Wanderkinos gab, waren gerade die großen Kinobühnen und Filmattraktionen mitten in der Großstadt, oft als Teil eines Vergnügungs-Viertels oder den Vierteln des vorwiegend ärmeren Publikums, wie in Wien im Prater und den Vororten, untergebracht. Die breite Akzeptanz des Kinos als Vergnügungsinstitution in den 1920ern kann auch anhand der in dieser Zeit bereits recht gleichmäßigen Verteilung der Kinos in bürgerlichen Vierteln und denen der Arbeiterschichten der Stadt eruiert werden. Vor allem waren vielen Kinos so platziert, dass sie aus einem weiteren Umkreis leicht erreichbar waren.²⁷ Film und Kino waren eng verbunden mit den Erlebnissen in der Großstadt der Moderne. Alleine der Eintritt in den Kinosaal, die Anonymisierung, die damit einherging, die Abdunkelung und der unkontrollierbare Werdegang des Geschehens auf der Leinwand, der einen mitriss, wie es auch vielen im »Strudel der Großstadt« widerfuhr, spiegelten in einer sicheren Umgebung die unter Umständen traumatischen Erlebnisse des Großstadtlebens in der Zeit der Urbanisierung und Industrialisierung wieder. Kino war Nervenkitzel, und zwar einer, der gefährlich – oder auch beruhigend – nah an das Nervenauflösende des täglichen Lebens herankam.

Wie Siegfried Mattl herausstrich, wurde Kino im Wien der Moderne zuerst nur den »Massen« überlassen, während von den höher gestellten Schichten auf dieses billige Vergnügen eher herabgeschaut wurde. »Film und Kino blieben so etwas wie billiges Theater für die Ar-



28 Mattl 2000, p. 54. Allerdings hatten auch die Vaudeville-Bühnen bereits eine wichtige gesellschaftliche Funktion erfüllt, die zum Teil auch vom Kino fortgesetzt wurde.

29 Maderthaler, Wolfgang/Musner, Lutz: Die Logik der Transgression: Masse, Kultur und Politik im Wiener Fin de Siecle. In: Horak/Maderthaler/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, pp. 97-168, hier p. 125f. über das Kino als »ein Ort und ein Instrument der Massenkultur«.

30 Horak/Maderthaler/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, p. 15.

31 Mattl 2000, p. 88.

men, eher Spektakel als Ästhetik [...] das Kino als Fortführung der Vaudeville Bühnen mit technischen Mitteln.«²⁸ Das Kino war ein Ort, der zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit situiert, ein potenzielles Refugium bieten konnte. Diese Funktion war besonders in Bezug auf Frauen wichtig, da das Kino einer der wenigen Orte war, in dem Frauen sich auch alleine in der Öffentlichkeit aufhalten konnten. Die Umwälzungen der Zwischenkriegszeit – eine große arbeitslose Bevölkerung, Frauen, die ihre Rolle in der Gesellschaft neu definierten, bürgerliche Schichten, die durch die Pubikumswirksame Inszenierung von Stars und großartige Kinoereignissen angezogen wurden – boten ein breit gefächertes Kinopublikum. Kino bot Zerstreuung und einen geschützten Raum. Seine Dunkelheit vereinheitlichte, es half beim Überschreiten von Grenzen, oder zumindest gab es die Möglichkeit, diese zu verdrängen. Das Kino erlaubte unerhörte Reisen in fremde Welten, »es symbolisierte Fortschritt, Geschwindigkeit und Technik und versprach Dramatik, Gefühl, Kurzweil und Sensation.«²⁹ Gleichzeitig erfüllte das Kino auch eine der fundamentalen Funktionen der Populärkultur: Es setzte einen sinngebenden Rahmen für die Bewältigung des Alltags, während es gleichzeitig ein Refugium vor diesem bot.

Kino wurde zum einen als Konkurrent zur literarischen Tradition verstanden,³⁰ zum anderen ortet Siegfried Mattl den Grund für die Ausblendung des sozialen Faktors in der fehlenden urbanen Praxis im Wien der Jahrhundertwende:

Wenige haben im Wien der Jahrhundertwende die neue Kommunikations-Situation akzeptiert [...] Weder die erkenntniskritische noch die ästhetische Position war in der Lage, eine Brücke von den Medien zu den sozialen Mechanismen zu schlagen. Modernität wurde nicht als radikale Oberfläche und als bedeutungsneutrales Feld akzeptiert, auf dem bedeutungssetzende Kämpfe vonstatten gehen.³¹

In direkter Ansprache des Individuums als Teil einer Masse in den Kommunikationsmustern der Werbung – wo Darstellungsformen wichtiger wurden als das Dargestellte – und neuer technischer Medien wie Schallplatten und eben Kino wurden neue gesellschaftliche Muster und Rollen betont. Die »neuen Medien« griffen, als ein Teil der Moderne, rascher die radikal veränderte Position des Individuums in und vis-à-vis der Gruppe auf. Als neue Form des Erzählens und Erlebens lieferten Film und Kino sinngebende und überlebenserleichternde Codes für die Bewältigung des modernen Umfelds. Dies war und ist eine der grundlegenden und wichtigsten Funktionen der Populärkultur im Ganzen und des Films im Besonderen. Durch diese Funktion wird das Medium Film zu einem maßgeblichen Teil der Moderne und agiert im Dialog mit ihren Erfahrungen. Die 1920er waren in Wien die erste Epoche, während der diese neue Kunstform in einer solchen soziokulturellen Funktion aufblühte. Das Populärkino entstand als Form der Auseinandersetzung mit den täglich zu bewältigenden Themen.

II

»Stellt das Städtische die Bedingung der Erkenntnis der modernen Kultur dar, so ist Ideengeschichte in der Moderne Stadtgeschichte.«³² Durch Industrialisierung, demografische und soziale Umbrüche änderte sich das Stadtbild in der Moderne tiefgreifend. Die Stadtplanung wurde zu einem grundlegenden Teil moderner gesellschaftlicher Kontrolle und Stadtpolitik. Die Bevölkerung des Wiens der Moderne und die Stadt selbst agierten in dieser Zeit in einem intensiven Dialog, der beide prägte. Wichtige Strömungen waren einerseits die Erneuerung und Stadtplanung anhand von gesellschaftskritisch oder sozialkontrollierend orientierten Idealen, andererseits die Musealisierung des »Alt-Wien«, das sich in nostalgisch besetzter Form für populistische politische Zwecke besonders eignete.³³ Das urbane Milieu, in dem sich die Themen der Moderne und die neue Ausdrucksform des Kinos zeitgleich entwickelten, ist von den Themen der Territorialität, der Masse, der Pluralität und den Versuchen, diese – auch durch Stadtplanung – sinngebend zu verarbeiten durchzogen.

Durch das Zusammenwachsen in Ballungsgebieten und die gezielte Ansiedlung in Industriegebieten sowie die Auflockerung der sozialen Hierarchien erfuhren viele Städte eine Komplexitätssteigerung ihrer Struktur, indem mehrere Zentren zu konkurrieren begannen. Wien war gewissermaßen ein Sonderfall, Stadtplanung und -erneuerung in ringförmiger Anordnung sowie symbolträchtige Akte wie die Bauordnung des Jahres 1892, die den Stephansdom als Mittelpunkt und Wahrzeichen der Stadt schützte,³⁴ erhielten den Monozentrismus der Stadt und eine Architektur, die sich weitgehend an der bestehenden sozialen Hierarchie orientierte. Eine solche Stadtentwicklung erschwerte die Herausbildung eines öffentlichen Raums, der die

32 Prigge 1996, p. 12.

33 »Die Transgression der Wiener Gesellschaft schreibt die Moderne in den Stadtkörper ein. Dieser Prozeß bedient sich der mündlichen und vormodernen Kulturen gleichermaßen wie er sie zu ihrem Ende bringt. Er überführt jene Teile in die Moderne, die sich als Objekte der Verwissenschaftlichung, der Pädagogisierung, der Rationalisierung und der Planung fassen lassen, und marginalisiert den Rest in zweifacher Weise: zum einen als kontingente, arbiträre Vergangenheit, die aus der verfaßten Memoria ausgeschlossen wird, und zum anderen als exotisches Konstrukt, dem als »Urwienerschem« und zeitlos Popularen nachgetrauert wird. Dieses exotische Konstrukt wird als mythologische Dimension populärer und populistischer Politik angesprochen und so zur Grundlage sowohl der Luegerschen Historisierung der Stadt wie

auch der sozialdemokratischen Nobilitierung des Proletariats gemacht.

Dies kann als ein Experiment verstanden werden, das von der Moderne marginalisierte Andere, sein Spurloses und Verlorenes, zu einer der zentralen Imaginationen von Politik und Identität zu erklären, um dieserart das Schockenssemble der Moderne zu kompensieren. Wie immer unterschiedlich sich die Intentionen und Interessenslagen ›demokratischer Massenpolitiken‹ ausformten, in ihren kollektiven Dimensionen zeigte sich der von Robert Musil angesprochene ›gemeinsame Atem‹.« Maderthaler/Musner 2000, p. 164.

34 Laut Bauordnung durfte kein Gebäude höher als der Stephansdom sein, so dass er aus allen Winkeln betrachtet im Stadtpanorama herausragen würde. Bis heute zieht sich dieses Bild des Stephansdoms durch die Wiener Stadtpanoramen im Wiener Film, während allerdings auch bereits relativ früh das Riesenrad als Kontrastpunkt und Wahrzeichen eines diffizileren Wiens in Film auf sich aufmerksam macht.

35 Cf. insbes. Mattl 2000 zur ›fehlenden Urbanität‹ im Wien der Moderne.

36 Cf. Prigge 1996, p. 10: »Urbanität ist der Begriff für die sozialen Beziehungen der Bewohner eines Raumes auf diesen – als Stadt.«

37 Janik, Alan: Kreative Milieus: Der Fall Wien. In: Berner/Brix/Mantl 1986 pp. 45-55, hier p. 47: »Man muß tatsächlich der Versuchung widerstehen, zu sagen, daß die Wahrnehmbarkeit der Größe der Stadt verkehrt proportional zu der sozialen Stellung der Einwohner ist – desto höher die soziale Stellung der Bewohner, desto kleiner erscheint die Stadt, weil sich die Oberschicht im Stadtzentrum konzentriert, wo alles geringere Dimensionen aufweist.«

38 Die meisten dieser Merkmale erlauben es, weiterhin von einer gesellschaftlichen Situation der Moderne in heutigen Städten zu sprechen, auch wenn sich seitdem viele der Mechanismen zur Verarbeitung der offenen Fragen, die das urbane Milieu der Moderne aufwirft, entwickelt haben – nicht zuletzt auch in der Entwicklung des Kinos nachvollziehbar.

39 Cf. hierzu u.a. Horak/Maderthaler/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, p. 10, sowie insbes. die Artikel: Meißl, Gerhard: Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Produktion im Wien des Fin-de-Siecle. In: ibid.,

tägliche Auseinandersetzung verschiedener sozialer Schichten, Aufgaben, Rollen und Verhaltensformen miteinander forcieren würde.³⁵ Diese Kontexte wurden in exterritoriale Gebiete wie den Prater oder die Vorvortheurigen verlegt, die dadurch eine immense Bedeutung im sozialen Gefüge der Stadt erhielten, was sich auch in deren Gebrauch als Schauplatz von Filmhandlungen niederschlägt. Die übermäßige Territorialisierung der Stadt und deren sozialer Kontexte wurde also in Wien, wo sie durch die Stadtplanung nicht überbrückbar war – sondern im Gegenteil noch hervorgehoben wurde – durch den sozialen Gebrauch bestimmter Topografien durch die Bevölkerung bewältigbar gemacht.

Die Stadt als unüberschaubar große Ansammlung einer Gemeinschaft kann als Kommunikationsnetz³⁶ verstanden werden, in dem die Architektur der Stadt und ihre Planung über die sozialen Gegebenheiten hinaus (bzw. diese unterstützend) Begegnungen und Ortungen ermöglicht oder verunmöglicht. Die – in Wien durch die Funktion der Ringstraße nur limitiert erfolgte – Öffnung und Vergrößerung des Stadtgebietes zwang die höheren Klassen zur Wahrnehmung eines Raumes außerhalb ihres isolierten, kleinen Gebietes. Dieser »neue« Stadtraum war von Größe, Unüberschaubarkeit und Differenz geprägt, darüber hinaus enthielt er auch eine vollends fremde Welt der Ausbeutung, Armut und Arbeit, sowie eine neue, bedrohliche Form der Macht – die der ›Masse‹.³⁷

Die Stadt der Moderne war geprägt von wahrnehmbarer Pluralität und sozialer Mobilität.³⁸ Neben dem enormen Bevölkerungszuwachs bedingt durch Immigration und die Eingemeindung umliegender Gebiete, sowie der architektonischen Öffnung des Stadtgebiets lieferten technische Erneuerungen wie Straßenbahn, Telefon und motorisierte Fahrzeuge sowohl neue Gefahren im täglichen Stadtgebrauch als auch neue Möglichkeiten und eine engere Vernetzung der Bevölkerung. Darüber hinaus zeugt die extrem hohe Neugründungsrate von Kaffeehäusern, Restaurants, Beisln und ähnlichen Etablissements von einer erhöhten Verlagerung des privaten Lebens in den öffentlichen Raum. Letzlich trugen auch der wachsende Tourismus und das langsam erwachende Nachtleben dazu bei, Wien zu einer Metropole zu verwandeln.³⁹ In Wien entstand eine besonders ausgeprägte Pluralität von Nationalitäten und Religionen, in einer Zeit da diese an identitärer Relevanz gewannen und Standesunterschiede zumindest um ihrer selbst willen allmählich an Bedeutung verloren. Die besondere Relevanz einer Untersuchung dieses Milieus liegt in der bleibenden Präsenz dieses Merkmals der Moderne, der bedrohlichen Gegenwart von Bewegung, Pluralitäten und dementsprechenden sozialen Unsicherheiten sowie dem Drang, sich selber in diesem Umfeld zu definieren. So wurde das Wien der Moderne weniger als anregendes kreatives Milieu empfunden, als vielmehr in erster Linie als ein neuartiges urbanes Milieu, in dem die Herausforderungen des Alltags vor allem Gefahren und Verunsicherungen boten:

Eine Situation der kulturellen Pluralität wird stets auch als eine bedrohliche Situation empfunden, weil die Bereicherung der Pluralität in der Regel zunächst als eine Verunsicherung der gewohnten Lebenswelt erfahren wird. Rückblickend werden derartige Situationen der Pluralität oder »kreativer Milieus« von Politik und Wissenschaft zumeist auf Grund positiver langfristiger Wirkungen der intellektuellen Leistungen in einem fordernden Umfeld der Pluralität als anregend und herausfordernd dargestellt.⁴⁰

Eine sinnvolle Auseinandersetzung mit der Moderne muss sich nicht nur mit der Zweischneidigkeit der Erfahrungen dieser Epoche auseinandersetzen, sondern auch auf die Kontinuitäten achten, die sich trotz aller Historisierung der Moderne auch heute noch finden lassen.

Grundlegend für die Behandlung der Wiener Moderne als Milieu ist die Weitläufigkeit und das Wechselspiel zwischen den sehr verschiedenen Kreisen und Kulturen die sich hier gemeinsam in einem städtischen Umfeld fanden.⁴¹ Dieses Umfeld kann als ein Milieu bezeichnet werden, dessen Vielseitigkeit eine Kondition für die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen die sich hierin abspielen konnten, war. Die Divergenz, der daraus rührende Konflikt, die erzwungene Auseinandersetzung mit Selbstidentifikation, die Flucht vor ihr, die erleichternde Festlegung und Stereotypisierung von Gruppen und Kreisen, die grundlegenden Unsicherheiten und Ängste die daraus heranwuchsen, die Bewältigung von ständigem Wandel, machen die Stadt der Moderne zu einem besonderen und vielschichtigen Milieu.

Die Stadt Wien um 1900 war zutiefst von ihren sozialen Hierarchien geprägt. Durch die erst vor Kurzem erfolgte Neugestaltung der Stadt, besonders der Schleifung der Stadtmauern, hat-

Bd. 1, pp. 284-375; Stachel/Szabo-Knotik 2003 u. Stachel, Peter: Grundprobleme urbaner Kulturen in Zentraleuropa um 1900. In: Stachel/Szabo-Knotik 2003, pp. 15-36.

40 Einleitung. In: Brix/Janik 1993, pp. 7-10, hier p. 7.

41 Topitsch 1986, p. 23: »Allein schon dieser notgedrungen skizzenhafte, ja dürftige Überblick läßt erkennen, wie hoffnungslos jeder Versuch wäre, einen gemeinsamen Nenner für alles das zu finden, was um die letzte Jahrhundertwende an kulturell Bedeutsamem und geschichtlich Folgenreichem in der Kapitale der altherwürdigen Monarchie vor sich gegangen ist. Franz Joseph, Freud und Hitler symbolisieren drei verschiedene Welten zur selben Zeit und am selben Platz.« Dennoch ist es eben die Gleichzeitigkeit dieser drei Welten, die jede einzelne in ihrer Form ermöglicht und formt – die Beschäftigung mit nur einem Teilaspekt muss dennoch das Ganze in Betracht ziehen.

42 Schorske 1982, p. 33: »What had been a military insulation belt became a sociological isolation belt.«

43 Achleitner 1996, p. 23.

44 Horak/Maderthaler/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, p. 12.

ten sich die Barrieren zwischen den Standorten der sozialen Klassen zwar geöffnet, dadurch aber deren soziale Wahrnehmung erhärtet. Die soziale Hierarchie war ringförmig in die geografische Stadtform eingepreßt: Die innere Stadt war von Großbürgertum und Adel bewohnt, die Vorstadt bürgerlich, während der Vorort der Raum des Proletariats war. Die Innere Stadt war bis Ende des 19. Jahrhunderts durch Stadtmauer und Glacis physisch von den Vorstädten und -orten getrennt. Die Schleifung der Stadtmauer und die Bebauung des Glacis nahmen diesen physischen Schutzwall und setzten die geschützte Oberklasse dem möglichen Kontakt mit unteren Klassen (bzw. der Vermeidung dieses Kontakts) aus,⁴² und dies in einer Zeit, in der sich die soziale Mobilität entwickelte, also auch die Gefahr entstand, dass Menschen außerhalb der Stadtmauern den Status derer innerhalb erreichten. So wurde in Wien die soziale Unsicherheit durch die Umwälzungen im Klassensystem durch die architektonische Neuerscheinung der Stadt besonders hervorgehoben und in das soziale Bewusstsein gedrängt.

Die noch wenig durchlässige soziale Hierarchie, kombiniert mit der multikulturellen und multireligiösen Vielfalt der Residenzstadt, die viele Einwanderer von überall aus dem Habsburger Reich angezogen, führte unweigerlich zu Spannungen, die sich aus Begegnungen mit dem (potenziell als anmaßend wahrgenommenen) Fremden ergaben. Hinzu kommen konkurrierende politische Lager, die um die Gunst der ›Massen‹ kämpften und in den 1920ern die Nachkriegsumwälzungen in Status und Rolle der Stadt selbst. So erzwang die Epoche der Moderne in Wien ein soziales Bewusstsein in der Form von Wunsch-, Angstvorstellungen und Selbstdarstellungen. Ein solches Bewusstsein musste sich oft gegen das kaschierende Stadtbild behaupten, wo zum Beispiel im Kontext der Ringstraße die Stadtplaner »den in der Stadt besonders facettenreichen Historismus dazu benutzte[n], um seine gesellschaftlichen Zustände zu maskieren und damit eine besondere Dialektik von echt und unecht, von *Wirklichkeit* und *Schein* entwickelte[n].«⁴³ Der Film, als Teil der Moderne, beschäftigte sich dagegen mit den Möglichkeiten des Sichtbarmachens, mit der Wiederverhandlung von Erfahrungen in einer beschleunigten und erfahrungsorientierten Welt.

In Wien wird das urbane Thema anders behandelt als in den meisten Großstadtoeuvres aus Metropolen der Moderne wie Berlin oder Paris. Die Darstellung des Urbanen und seiner Themen geschah in der Wiener Literatur und auch im Film gewissermaßen auf subtilere Weise; Konfliktthemen wie Anonymität, Gefahr des sozialen Abrutschens und Ausbeutung wurden weniger explizit angesprochen als in den klassischen Repräsentanten dieses Genres. Dennoch werden diese Themen des Umfelds Großstadt und Moderne im Wiener Film aussagekräftig behandelt. Die Kritik, dass »die Stadt selbst nur Requisiten in Form etablierter Genres (Salons, Theater, Heurigenlokale...) [liefert], nicht ›Schauplätze‹, an denen sich soziale und mechanische Begegnungen überlagern und Neues hervorbringen«,⁴⁴ ist nicht ganz zulässig, da sich diese Genres in den 1920ern sehr wohl und sehr ausgiebig mit Themen der Moderne auseinandersetzen. Die »Schauplätze« wurden im Film zu sinngebenden Umfeldern für die Abhandlung von Themen der Moderne, die erst im späteren Film wieder zu reinen »Schauplätzen« wurden. Die hier maßgeblich eingesetzten Themen wie das süße Mädel, der Heurigenliebesfilm, verloren im Praterfilm bereits ab den 1930ern ihre Aussagekraft als gesellschaftliche Thematisierung und verwandelten sich in die kritiklosen und musealisierenden Schmuckstücke, die zum Mythos Wien und Wiener Kultur besonders beigetragen haben. Eine Wiederaufnahme des ursprünglichen Umgangs mit den oben genannten Filmthemen macht auf die bleibende Zentralität der Konfliktthemen der Moderne und ihrer Behandlung im Wiener Film aufmerksam.

III

In den 1920er Jahren, als Frauen zunehmend wichtige Rollen in der Gesellschaft übernehmen konnten und somit öffentlich sichtbar wurden, spitzte sich zu, was bereits früher seinen Anfang genommen hatte: die Hinterfragung von und Beschäftigung mit fixen Geschlechterrollen und -verhaltensweisen. Nach dem ersten Weltkrieg hatte sich die Rolle der Frau grundlegend verändert. Die Abwesenheit von Männern während des Krieges hatte die Emanzipation der Frauen unumkehrbar vorangebracht. In den 1920ern waren Geschlechterrollen durchlässiger, Frauen hatten das Recht auf Arbeit, Bildung, politische Wahlbeteiligung, schlicht Eigenständigkeit, durchgesetzt. Die alte Ordnung hatte – auch auf Geschlechterebene – ihre Gültigkeit verloren. So erwuchs die Möglichkeit und der Bedarf, sich mit der alten und der neuen Ordnung auseinanderzusetzen, was nicht zuletzt im Film geschah.

45 Samson & Delila. Ö 1922. R: Alexander Korda, B: Alexander Korda, P: Alexander Korda.

46 Auch andere Monumentalfilme behandeln das Thema der Geschlechterrollen, eines der herausragenden Themen dieser Filme, so ist auch z.B. *Sodom & Gomorra* in diesem Kontext besonders erwähnenswert. (A 1922, R: Michael Kertész, B: Ladislaus Vajda, P: Sascha) Auch dieser Film spielt neben seinem Thema in Kostüm, Bauten auf die Moderne an, fixiert diese Anspielungen aber m.E. weniger an der Figur der Frau in der biblischen Geschichte wie es in *Samson und Delila* der Fall ist. Die thematische Verbindung ist hier stärker als der visuelle Einsatz von Symbolen.

47 Cf. hierzu insbes. Locker, Armin/Steiner, Ines (Hg.): *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme*. Wien: Film Archiv Austria 2002

48 Auffallend sind die Massenszenen in der *Sklavenkönigin* (A 1924; R: Michael Kertész, B: Ladislaus Vajda, P: Sascha Kolowrat) die offensichtlich zu recht großem Anteil von neu eingewanderten orthodoxen Juden gestellt wurden.

Die Monumentalfilme der 20er Jahre stellen nicht nur Bibelrezeption auf einer ganz neuen Ebene dar, sondern bezogen sich auch auf einen Konflikt im Umgang mit der Rolle der Frau. Darüber hinaus wurden die Monumentalfilme als Filme mit einer bewusst moralischen Funktion verstanden, in denen die Darstellung der biblischen Geschehnisse und deren Verbindung mit der gegenwärtigen Zeit eindeutige Lehren für die Bewältigung dieser Zeit beinhalteten. Dies wurde v.a. über die Teilung der Handlung in zwei Stränge erwirkt. Besonders ausgeprägt ist der Geschlechterkampf in der Geschichte von Samson und Delila. Der 1922 von Alexander Korda gedrehte Film *Samson und Delila*⁴⁵ etabliert eine ganz eindeutige visuelle Verbindung der hinterlistigen und machthungrigen Frau mit der Jahrhundertwende: Delila erscheint in immer wechselnden Kostümen, die sich an die Mode des Jugendstil anlehnen.⁴⁶

Der Film erzählt seine Geschichte in zwei Strängen, einem modernen und einem biblischen Teil, der – das *Buch der Richter* in der lutheranischen Übersetzung zitierend – die Geschichte von Samson und Delila umfasst. Parallel verläuft die Geschichte der Operndiva Julia Sorel, eine Geschichte des Hochmuts und der Hinterlist. Julia Sorel trifft hier auf zwei wichtige Gegenspieler, den sie verehrenden Graf, der versucht, ihre Liebe zu erzwingen, und einen jungen Operntenor, der sich ihr gegenüber bewähren muss. Der moderne Teil des Films wird in den einführenden Szenen von *Samson und Delila* als Inbegriff der Moderne eingeführt: Das Publikum landet mitten in einer verregneten Großstadtszene im 20. Jahrhundert: Dunkelheit und Anonymität, der Kontrast zwischen dem prunkvollen Palais der Operndiva und ihren dort wartenden Freunden und dem Haus des Rabbis, den Julia Sorel in einem engen Armenviertel der Stadt besucht. Dies ist nicht nur ein Kontrast zwischen Arm und Reich, sondern auch einer zwischen alter und neuer Welt: Der Rabbi führt mit seiner Erzählung in die biblische Zeit, Julia Sorel in ihrer Ungeduld wartet nicht lange genug, um die Moral, die ihr auch in ihrer Welt helfen würde, zu hören, weil sie als »moderne Frau« glaubt, den Ausgang der Geschichte bereits zu kennen. Dies wird ihr zum Verhängnis werden und den Rollenbildern der Filmgeschichte eine wichtige Wendung verleihen.

Gestaltung, Kostüm und Haar der biblischen Delila wechseln oft und vielsagend im Laufe des Films.⁴⁷ In einigen Szenen sticht das Kostüm in Anlehnung an die Jugendstilmode besonders hervor: Während sie als wollüstig beschrieben wird und ihre Seele als »schwarz wie die Nacht«, wenn sie aktiv in das Geschehen eingreift und ihre List in die Tat umsetzt, aber ebenso wenn man sie als den schönen Vogel im Käfig betrachtet: Die Figur ist nicht nur bedrohlich und verwerflich, sie hat viele Facetten, die auch im Film angeschnitten werden. Die vielfachen Kostümwechsel der Delila spiegeln die immer wieder verschiedenen Rollen, die sie spielt und erprobt, wieder. So wird im visuellen Medium Film über das äußere Erscheinungsbild der Versuch gemacht, das Innenleben und seine Möglichkeiten zu erfahren, erproben und erörtern.

Diese Auseinandersetzung mit der konfliktgeladenen Vielseitigkeit der Geschlechterdefinition wird durch den Rollentausch, der entsteht, als im modernen Strang Julia Sorel als Delila versagt und vom jungen Operntenor übertrumpft wird, unterstrichen. Offen bleibt, wessen Weiblichkeit oder Männlichkeit durch den Rollentausch, der sich zwischen den beiden Erzählsträngen des Films vollzieht, hinterfragt wird. Die Thematik von Rollenspiel und der Hinterfragung von Geschlechterrollen sowie der Verwirrung feststehender Verhaltensweisen wird in der Inszenierung, der Stück-im-Stück Technik, der Opernthematik, den Kostümwechseln, hervor gehoben. Hier, wie auch in den anderen Monumentalfilmen schwebt über der Auseinandersetzung mit weiblichen Geschlechterrollen eine Unsicherheit des Rollenbildes, die man im späteren Film vermisst, welches steten Verwandlungen unterworfen wird – als Conclusio steht nicht ein fixes, zu befürwortendes Rollenmodell, sondern vielmehr die Unmöglichkeit, ein solches zu fixieren und auf Menschen zu übertragen. Eine solche tiefe Auseinandersetzung mit dem Thema der Rollenmöglichkeiten und deren Bezug auf Genderfragen ist bezeichnend für die Monumentalfilme der 1920er Jahre und, während dieser Komplex in späteren Filmen gänzlich verloren geht.

Die Rollenthematik wird weiters durch den Einsatz von Massenszenen unterstrichen. Diese waren zur Zeit der Monumentalfilme (die alle mit Massenszenen arbeiteten) sehr einfach zu erzielen, da die vielen Arbeitslosen des Wiens der Zwischenkriegszeit für sehr geringe Gagen als Statisten gewonnen werden konnten.⁴⁸ Die ProtagonistInnen sehen sich mit einer Masse konfrontiert, aus der sie herausstechen. Obwohl die Anwesenheit der Masse impliziert, dass es ein Rollenbild gibt, durch das man mit dieser Masse verschmelzen könnte, sind sie als Individuen nicht dazu in der Lage, sondern müssen sich mit ihren eigenen, herausstechenden Rollen

49 Lappin, Eleonore (Hg.): Juden und Film. Vienna, Prague, Hollywood. Wien: Mandelbaum (Schriftenreihe des Inst. für Geschichte der Juden in Österreich) 2004.

50 The Wedding March. USA 1928. R: Erich von Stroheim, B: Erich von Stroheim. P: Paramount.

und Bestimmungen auseinandersetzen. So spiegeln auch diese Szenen einen fundamentalen Konflikt der Moderne wieder: Einerseits die Betonung der Masse und der massenbezogenen Rollenfindung, andererseits die Faszination mit dem Individuum, die nicht zuletzt aus der Erfahrung herrührte, dass die Anstrengung, über die Verschmelzung mit der Masse den eigenen Rollenkonflikt zu lösen, ohne Erfolg bleiben würde.

IV

Ein ganz anderes Genre des Wiener Filmschaffens der Moderne kreist um das »süße Mädel«, das in unschuldiger Sexualisierung und (Liebes-)Trunkenheit einerseits als Spielzeug, andererseits aber auch als Symbol gewichtiger gesellschaftlicher Umbrüche dargestellt werden kann. In der Tat hat die Figur seit der Jahrhundertwende einen bedeutenden Repräsentationswandel erlebt. Obwohl sie auch im frühen Film und Literatur hübsch, unschuldig und mit wenig Verstand ausgestattet war, stand sie zu einer Zeit der Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und Statusfragen für differenziertere Themen. Im Wien der Jahrhundertwende beschreiben das Mädel und seine Liebschaften unweigerlich immer einen tatsächlichen Konflikt, den die Zuschauer als gesellschaftliche Frage auffassen würden: bspw. begründet durch soziale Mobilität, die wachsende Nähe zu und gefühlte Bedrohung durch anderen Klassen, nicht zuletzt durch den Umbau der Stadt und den Ringstraßenbau sowohl symbolisiert als auch verschuldet. Zwischen dem reichen Herrn der Innenstadt und seiner Liebschaft im Heurigen liegen Vorstadtviertel, die durchquert werden müssen. Es ist bezeichnend für die Umdeutung der »Wiener Moderne«, dass gerade das süße Mädel, das Inbild an Ordnung und Harmlosigkeit im neueren Wiener Film, ursprünglich Risse, Moralfragen und -brüche, das psychische und die Gestaltung der gesellschaftlichen Ordnung behandelte.

Besonders sichtbar ist diese Funktion des »süßen Mädels« anhand eines Films, der einer amerikanischen Produktion entstammt, aber das Werk eines Wieners ist. Erich von Stroheim emigrierte 1909 nach Amerika. Wie sein Kollege Sternberg hat auch er sich dort neu erfunden (inklusive Adelstitel). Trotz der Leugnung seiner tatsächlichen Wiener (und jüdischen) Vergangenheit zeigte sich die anhaltende Verbindung zu Wien in seinen Filmen.⁴⁹ Er setzte wiederholt das Wien der untergehenden Monarchie filmisch in Szene, auch mit *The Wedding March*,⁵⁰ der im Jahr 1914 in Wien spielt und anhand einer Liebesgeschichte Rollenspiel und gesellschaftliche Brüche thematisiert. Der Film beginnt mit der – inzwischen – klassischen Einführung des Spielortes Wien: Die Kamerafahrt entlang der Ringstraße, über den Donaukanal zu einer Praterszene kulminiert in einer Ansicht des Stephansdoms. In den Klang der Stephansdomglocken mischen sich langsam die Töne der Kaiserhymne. Diese Klänge leiten über zu den bedrohlichen Inhalten Wiener Folklore, die im Film mehrdeutig wiederholt werden: Der »Eiserne Mann« wird gezeigt und beschrieben, während die Kamera die Hofburg überfliegt, und so auch die Habsburgs als »heartless, soulless, proud« eingeführt werden – Wien krankt an seiner Aristokratie. Der verwöhnte Sohn aus einer vor dem Ruin stehenden Adelsfamilie trifft kurz vor seiner durch Geldnöte erzwungene Hochzeit mit einer ihm noch unbekanntem Erbin auf die Heurigentochter Mitzi und verliebt sich. Diese soll wiederum den brutalen Nachbarnsohn heiraten. Als der Film das Publikum nach »dreamy Nussdorf« führt, dem Schauplatz der Romantik, des Süßen, Wohnort und Bestimmung von Mitzi, unserem »süßen Mädel«, weicht die Darstellung ab von dem, was der spätere Wienfilm bietet: Eine der ersten Szenen in Nussdorf weist auf den Gestank der in der landwirtschaftlichen Umgebung lebenden Schweine hin (Mitzis Ehemann *in spe* ist Schlachter) – der stolze Adelssohn findet sich in Nussdorf in einer fremden Welt wieder, in die er seinem »süßen Mädel« gefolgt ist.

Die Unterschiede – auch moralischer Natur – zwischen den beiden Bevölkerungsschichten, die sich hier begegnen, werden im Film durch das Bindeglied der Mitzi abgehandelt. Thema des Films sind einerseits Standesunterschiede, die durch die Liebe kurz, aber nie permanent überbrückt werden können, andererseits die Macht der Elterngeneration, die die Liebe der Kinder mittels einer profitabler und meist finanziell orientierter Hochzeit verplant. In zwei bedeutenden Szenen werden tiefere Gefühle – Liebe und Glaube – fest in die Hände der Heurigentochter, besonders im Gegensatz zu ihrem geliebten Adelssohn, gelegt: Zum ersten Mal, als Mitzi im Vorbeigehen spontan an einem Kreuz niederkniet, während ihr Geliebter etwas hilflos salutiert, und zum zweiten Mal in Mitzis Antwort auf seine erste Liebesbeteuerung: »You mustn't say the things to me you say to your fine ladies – because I might believe them.« Der Film wird ihr hierin Recht geben. Allerdings spiegelt auch ihre Welt nicht im Geringsten die durch sie vermittelten Gefühle und Werte wieder. Der Film, durchdrungen vom Bild des

51 Cf. v.a. Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian: Anschluss an Morgen. Wien: Residenz 1997, p. 290f. über das »süße Mädel« ist allerdings nicht allein ein Wiener Phänomen, sondern findet sich auch in anderen Abhandlungen mit der Moderne wieder. Obwohl sie durch ihren sehr eigenen Kontext doch sehr anders erschien, wäre z.B. Fitzgeralds Daisy im Kontext der amerikanischen Gesellschaft der 1920er Jahre durchaus vergleichbar: »A beautiful little fool, that's the best thing a girl can be these days.« In: Fitzgerald, F. Scott: *The Great Gatsby*. London: Penguin 1988 [Orig. 1925].

52 Diese setzen sich aus denen, die in verschiedenen Wohnungen desselben Mehrparteienhauses aufgewachsen sind und denen – weniger –, die bereits vor der Hochzeit die gleiche Wohnung geteilt haben, zusammen, was in den oberen Schichten freilich moralisch nicht vorstellbar gewesen wäre.

53 Meißl, Gerhard: Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Produktion im Wien des Fin-de-Siecle. In: Horak/Maderthaler/Mattl/Meißl/Musner/Pfoser 2000, Bd. 1, pp. 284-375, hier insbes. pp. 355-363.

54 *Merry Go Round*. USA 1922. R: Rupert Julian, Erich von Stroheim B: Rupert Julian, Erich von Stroheim P: Universal Pictures.

55 Zit. n. Dewald, Christian/Schwarz, Werner Michael: Prater Kino Welt. Wien: Filmarchiv Austria 2005, p. 283

56 Erst heute schwindet der Donaukanal allmählich als sozial trennende Instanz und weicht der Donau als neuer sozial kodierter Teilung Wiens. Dies zeigt sich u.a. in den Plänen für die Revitalisierung des Donaukanalgebiets. Cf. z.B. Der Standard v. 15./16./17.04.2006.

»süßen Mädels« und der Idylle des Heurigen einerseits, ist dennoch kritisch, und dies nicht nur gegenüber dem Geldadel. Er inszeniert die Geschichte von Zerrissenheit zwischen der jüngeren und der älteren Generation, Tradition und Erneuerung, Regeln und Gefühl, aber auch die der Hinterfragung sowie gleichzeitiger Bestätigung von Bestimmung und fester Rollenzuweisung durch Geburt. Das »süße Mädel« ist der Mittelpunkt dieser Brüche. Der Film hat freilich kein Happy End.

In Stroheims Film ist die Rolle des von Schnitzler erdachten süßen Mädels seinem sozialkritischen Original noch ähnlich.⁵¹ Sie steht gleichzeitig für den nun ermöglichten Kontakt zwischen den Schichten Wiens, andererseits für die Brüche und Konflikte, die hieraus entstehen. Bestimmungen werden anhand des »süßen Mädels« zwar hinterfragt, aber nicht bewältigt. Diese Tendenz wird auch von Statistiken zu Hochzeiten zwischen Bezirken belegt: Je ärmer die Herkunft, desto öfter entsteht eine Ehe aus dem engsten Umfeld, oft wohnten beide Partner vor der Ehe gar im selben Haus.⁵² Wo Ehen die Bezirksgrenzen überschritten, geschah dies meist in angrenzenden Bezirken und selten über Statusgrenzen hinweg. Eine Ausnahme bildet hier das graduelle Wachstum von Ehen in Richtung der inneren Bezirke – von Vorstädten in die Vororte hinein.⁵³ Diese Tendenz weist darauf hin, dass das Thema durchaus präsent war, auch wenn es durch die Zusammenstellung einer Heurigentochter und eines Adelssohns überspitzt dargestellt war.

V

Neben dem Heurigen sind auch viele Filmgeschichten im Prater angesiedelt. Auch wenn z.B. Kracauer im Zusammenhang von *Merry Go Round*⁵⁴ von Stroheim und Julian gegen »Wien als Exportplatz von Sentimentalität« wettete,⁵⁵ sind sowohl dieser als auch die in Österreich produzierten Praterliebesfilme weitaus mehr als dies. Sie erzählen v.a. von der erlebten Umwelt dieser Filme, gekennzeichnet von Standesunsicherheit und der dadurch entstehenden gefühlten Bedrohung. Gerade *Merry Go Round* mag zwar sentimentalisieren, besonders durch das wirklich amerikanische Happy End (das nicht von Stroheim stammt), es setzt aber trotzdem anschaulich die von Stroheim erinnerten Kontraste des Wien vor seiner Emigration in 1909 in Szene. Offensichtlich wird dies in der Anfangssequenz, die ähnlich jener in *The Wedding March* den Schauplatz des Geschehens einleitet: Das Publikum sieht ein Bild von Wien mit dem Prater, es folgen Szenen in Wien, die jeweils mit vielsagenden Untertiteln versehen sind: *old-grey-historical / Town of joy – of gladness – and of mirth / of sordid sorrow – and of grief / The Town of Dukes – of Princes – and of Counts*. In den begleitenden Szenen wird nicht nur das glückliche, feine Leben Wiens gezeigt, sondern z.B. auch der Selbstmord einer armen Frau, die auf der Brücke, von der sie springt, ein Waisenkind hinterlässt. Das Ende der Anfangssequenz bildet nach dieser Szene wieder der Prater, wo auch das Geschehen des Films größtenteils stattfindet.

Hier wird die Stadt Wien als zweischneidiges Schwert, als Ort wo Misere neben dem Glanz und Prunk existiert, dargestellt. Die Symbolik der Brücke fällt auf, die bereits hier eingesetzt wird um die Brüche und Übergänge im sozialen Gefüge der Stadt zu symbolisieren.⁵⁶

Die Gleichzeitigkeit verschiedener zu navigierender Realitäten, auch die gegenseitige Bedrohung und die Möglichkeit anderer sozialer Rollen und Realitäten sind, wie schon oben angesprochen, wesentliche Bestandteile der Moderne. Die bewusste Behandlung von Themen, die aus dieser Verunsicherung herrühren, sind wichtige Elemente dieser Welt, die auch die heutige Gesellschaft weiterhin zutiefst beschäftigen. Diese Behandlung, die eigentlich den durch seine Größe und sozialen Breite unfassbaren gesamten Stadtraum einbeziehen müsste, war durch exterritoriale Gebiete wie den Prater einerseits und die technischen Errungenschaften des künstlerischen Schaffens – Fotografie, Kino, Reproduzierbarkeit und Bewegungsbild – andererseits in der Moderne möglich geworden. Gerade die Strukturierung Wiens, die den faktischen Wandel im Gesellschaftsbild nicht im Stadtbild widerspiegelte, machte aus diesem Muster herausbrechende Gebiete wie den Prater so wichtig.

Der Prater ist ein Ort, an dem Rollen ausprobiert werden können, gerade das macht ihn zu einem Ort, an dem auch verschiedene soziale Klassen und deren jeweiligen Rollen, ihre Verhängnisse, Komplexitäten und die unendliche Schwierigkeit, sie zu übertreten, dargestellt werden können. Es ist ein Ort der Verwirrung, die aber durchaus typisch für die Epoche ist, wo keine Rolle mehr die Fixierung besitzt, auf die man sich einstmals verlassen konnte. In dieser Funktion steht der Prater stellvertretend für die ganze Stadt, als Prisma seiner gesellschaftlichen Prozesse und Konfliktpunkte: »Im Prater waren [...] auf vergleichsweise engem Raum

57 Mattl, Siegfried/Schwarz, Werner Michael: Utopie des »Zeitlos Popularen«. In: Mattl, Siegfried/Müller-Richter, Klaus/Schwarz, Werner Michael (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne. Wien: Promedia 2004, pp. 127-146, hier p. 132.

58 Cf. hierzu *ibid.*, p. 133

59 Cf. Mattl, Siegfried/Müller-Richter, Klaus/Schwarz, Werner Michael (Hg.): Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne. Wien: Promedia 2004.

60 Cf. Mattl/Schwarz, p. 138

die diversen gesellschaftlichen Segmente der Stadt präsent, und das Gelände diente [...] als Versuchs- und Experimentierfeld ökonomischer, technischer und gesellschaftlicher Neuerungen.«⁵⁷ Das große Terrain des Praters war einer der wenigen Orte der Stadt Wien, die nicht von den Territorialisierungsmerkmalen des Staates und der Stadt gekennzeichnet waren, und die das gleichzeitige Auftreten verschiedenster gesellschaftlicher Schichten und Verhaltensweisen erlaubten.⁵⁸ Er war ein explizites Versuchsfeld, nicht nur wirtschaftlich und im Bereich des Massenvergnügens, sondern eben auch für gesellschaftliches Verhalten und Rollenspiel. Die Ausbildung von Typen⁵⁹ im Prater ist mit dieser Funktion des Terrains kongruent: Sie erleichtern, aber kontrastieren auch die Auseinandersetzung mit einer Welt, die ihnen vorausgeeilt ist:

Die Typen des »Wurstelpraters« sind »vormoderne« oder genauer gesagt »vorbürgerliche« Charaktere, die in keine moderne gesellschaftliche Erzählung eingebunden sind, sondern vielmehr von den Umwälzungen der Moderne »fortgerissen«, entwurzelt und in der »riesigen Stadt« allmählich »entfärbt, zerrieben und verbraucht« werden. Sie sind keine Subjekte der Moderne, handelnde und produktive Kräfte, sondern deren »Rohstoffe«, die „aufblühen“ und unter den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Großstadt wieder „erwelken«. Zugleich sind sie noch relativ frei von »gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriffen«...⁶⁰

Sie sind also Figuren, anhand derer die eigene Erfahrung in und mit der Moderne, mit Urbanität und Industrialisierung, Rollenspiel und Mobilität abseits von diesen Phänomenen in eben einem exterritorialen, sicheren Gebiet, behandelt und womöglich bewältigt werden. Der Film der 1920er bediente sich dieser Möglichkeit und setzte zu diesem Zweck sowohl den Terrain als auch die Typen des Praters wiederholt in Szene.

VI

61 Berner/Brix/Mantl 1986, p. 11.

62 Welan, Manfred: Wien – »Eine Welthauptstadt des Geistes«. Realbedingungen als Idealbedingungen? In: Berner *et al* 1986, pp. 39-44, hier p. 44.

63 Der Stoff wurde auch in der Stummfilmzeit in Wien zwei Mal verfilmt.

64 Csáky 1986, p. 144, p. 146f.

65 1. April 2000. Ö 1952 R: Wolfgang Liebeneiner B: Rudolf Brunngraber, Ernst Marboe P: Österr. Bundesregierung.

»Das 20. Jahrhundert wurde in Wien erfunden. Diese Aussage ist zwar radikal, entspricht aber dem gängigen Vor-Urteil über die Bedeutung des in der Reichs-, Haupt- und Residenzstadt Wien konzentrierten intellektuellen Lebens in den letzten Jahrzehnten der Habsburgermonarchie.«⁶¹ Die Wiener Moderne als Milieu zu untersuchen heißt nicht nur, sich mit der Moderne als solcher auseinanderzusetzen, mit ihrem speziellen Verhältnis zur Urbanität, mit der Rolle Wiens und den sozialen, kulturellen und politischen Bedingungen der Epoche, sondern auch mit der Musealisierung und Nostalgisierung, die diese Epoche und besonders die Stadt Wien in diesem Kontext stetig erfährt.

Gerade in Wien existierte zwar weiterhin eine recht stringente soziale Trennung, die ja auch in vielen Filmen der Zeit thematisiert wurde, aber keine besonders stark ausgeprägte Aufteilung der kulturellen Elite in unüberbrückbare Lager – auch die Trennung zur restlichen Gesellschaft war nicht ausgeprägt. So konnte in Wien eine fruchtbare gesamtgesellschaftliche Kommunikation stattfinden.⁶² Die Moderne in *high art* und *low art* zu teilen, bedeutet, die weite Rezeption ihrer Konfliktthemen zu übersehen. Moritz Csáky macht am Beispiel des *Rosenkavaliers*⁶³ darauf aufmerksam, in welchem Maße Operetten sich der gesellschaftlichen Situation annahmen. Dies weist v.a. darauf hin, dass die Gedanken und Konflikte der Moderne nicht auf eine künstlerische oder kulturelle Elite beschränkt blieben, sondern dass diese auch von einem breiten Publikum rezipiert und verstanden wurden.⁶⁴ Die gesamte Stadt der Moderne bildet ein Milieu, in dem die leitenden Themen zwar verschiedenartig, aber im Wechselspiel und parallel rezipiert und behandelt werden. Der Kontext ist vielschichtig und im Plural zu verstehen, sollte aber in einer soziokulturellen Untersuchung nicht vom untersuchten Thema getrennt werden.

Die oben behandelten drei Filmthemen – Geschlechterrollen in besonderem Bezug auf sich ändernde Frauenrollen, das »süße Mädel« als Projektionsfläche gesellschaftlicher Brüche und der Prater als exterritorialisertes Terrain zur Erprobung des Rollenspiels im sich ändernden Stadtbild – wurden im späteren Film weitestgehend ohne ihre Symbolkraft weitergeführt. Wien, und damit auch die Themen des Wiener Films, wurden in den *Mythos Wien* abgeflacht.

In den 1950er Jahren ist das Rollenbild der Frau der Moderne als kalt, unweiblich und sozial unerwünscht eindeutig. Das Thema wird größtenteils übergangen, die Kodierung aber z.B. in den Anspielungen durch Kostüm und künstlerische Hintergrundgestaltung in der Darstellung der Präsidentin der Weltschutzkommission in *1. April 2000*⁶⁵ deutlich sichtbar. Sie wandelt sich im



66 Als exzessives Beispiel sei hier Alma Mahler-Werfel genannt, deren Figur besonders durch Paulus Manker's Inszenierung zur populär-kulturellen Ikone geworden ist.

67 Fritz, Walter (Hg.): Traum und Wirklichkeit: Wien 1870-1930. Ausstellungskatalog. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien 1985, betont dass in den 1920ern die Grundlagen für den Wienfilm geschaffen wurden, der sich ab den 1930ern etablierte. Allerdings vollzogen sich in der Zeit der Entwicklung dieses Genres an den Grundlagen in Deutung und Anwendung im Kontext der sozialen, politischen und kulturellen Geschehnisse maßgebliche und tiefgreifende Änderungen.

68 Büttner/Dewald 1997, p. 298.

69 Z.B. in *Wienerinnen – Schrei nach Liebe* (K. Steinwendner, ! 1952) oder *Exit... nur keine Panik* (F. Novotny, A 1980).

70 Cf. z.B. das Wienpanorama mit Riesenrad in *I love Vienna* (H. Allahyari, A 1991).

71 Lindner, Rolf: Experience as a Keyword of Modernity. In: Horak/Maderthaler/Mattl/Meissl/Musner/Pfoser 2000, Bd. 2, pp. 20-31, hier p. 21.

Film von der kalten und politischen Karrierefrau zu einer »echten Frau«. Zu Beginn des Films wird sie im Kostüm der Jugendstildame vor einem Klimt-Bild – praktisch damit verschmelzend – über die Gerichtsverhandlung präsidierend, vom österreichischen Präsidenten als Frau in Frage gestellt. Das Prädikat der »echten Frau« wird ihr am Ende des Films doch wieder zugesprochen: vor einem klassizistischen Brunnen stehend, weich gezeichnet durch Kleid und Frisur, und mit einer Ermutigung zur Liebe verbunden. Zu Delila und Julia Sorels »modernen Frau« ist in dieser Zeichnung einer modernen Frau gar keine Ähnlichkeit mehr – die Geschlechterthematik steht schlicht nicht zur Debatte. Während der 1950er kann das Bild der emanzipierten Frau, besonders im Zusammenhang mit der »Wiener Moderne« nur persifliert werden. Spätere, v.a. biografische, Umsetzungen zeigen, in einer Zeit mit anderen Frauenrollen und -idealen, die Frau der Avantgarde als harte Kämpferin und mutige Vorreiterin der Frauenrechte in einer Männerwelt oder als über die Stränge schlagende Genießerin.⁶⁶ Das Bild ist vereinfacht, eine Auseinandersetzung mit dem Stoff wird übergangen, da nun fixe Bilder etabliert sind. Diese Fixierung ändert sich nicht mehr, auch wenn der Inhalt des Bildes den jeweils aktuellen gesellschaftlichen Themen angeglichen wird.

Das »süße Mädels« ist eine der Figuren der Wiener literarischen Moderne und des Films der 1920er, die in der Entwicklung des Wienfilms⁶⁷ – besonders ausgeprägt unter dem Nationalsozialismus und während der 1950er – bis zur Unkenntlichkeit verändert wurden. Obwohl der Höhepunkt des Wiener Stummfilms in den 1920ern viele Themen einführte, die auch heute noch die Leinwände schmücken können, sind diese Grundlagen nicht mehr erkennbar:

Die Konturen, mit denen Schnitzler sein süßes Mädels versah, sind nahezu zur Unkenntlichkeit verwischt. War das süße Mädels der Jahrhundertwende ein Indiz für Bruchlinien und Risse, die die Psyche, die Moral, die gesellschaftliche Lebens- und Arbeitsgestaltung zu durchziehen begannen, beschwört das süße Mädels des Nachkriegsfilms eine Welt der Ordnung und Harmonie in der Gesellschaft und im Bezug zu sich selbst.⁶⁸

So steht das uns heute bekannte süße Mädels für die süßliche Landschaft der Wachau und des Wiener Stadtrandes in einer Welt, in der der Mann das Sagen hat und das Mädels sich, wie in den vielen Wien-, Heurigen- und Wachaufilmen der 1950er und 1960er dankend in diese ordnende Welt sinken lässt. Sie hat ihrer konfrontative, fundamentale Rolle verloren.

Der rasante Schwund von Filmen, die den Prater als Schauplatz wählten, verweist wiederum auf das Versiegen einer populären Auseinandersetzung dieser Art mit Rollen- und Statusfragen und dem Ende der Fähigkeit des Praters, diese als gesellschaftlichen Konfliktpunkt widerzuspiegeln. Der Prater wurde nicht in dem Maße umgedeutet wie die obigen Themen, sondern verschwindet beinahe ganz von der Bildfläche. Die konfliktgeladenen Begegnungen in Wien nach 1945 hatten weniger mit Statusunsicherheiten und -überschreitungen zu tun. Einerseits hatten Standesfragen in einer post-aristokratischen Zeit ihre Prägnanz verloren, andererseits hatte die jüngere Geschichte genug Stoff für neue Krisen und Begegnungsgänge geboten. Die sozialstrukturierende Umgestaltung der Stadt war bereits ein Teil der Stadtgeschichte geworden und war in das Stadtbild integriert, während neue zentrale Themen (z.B. das Opfertum und der heldenhafte Wiederaufbau, die noch immer nicht aufgebraucht sind, aber auch ein sehr stark definiertes Konzept des Fremden, dessen Vertreter von außen nach Wien hinein kommen können, mit dem problembeladenen Verhältnis zur eigenen Geschichte verbunden) diese älteren überlagerten. Nur sporadisch sollte der Prater seine Rolle wieder aufnehmen,⁶⁹ das Riesenrad bleibt allerdings weiterhin als filmisches Symbol des konträren, des gesellschaftlichen Konflikts und diesbezüglicher Themen bis heute erhalten.⁷⁰ Erst mit der wachsenden Konfrontation mit dem »Fremden« in der Gesellschaft und integrationsbezogenen Themen in Wien seit den 1980ern beginnt auch der Prater, besonders aber seine Umgebung, seine Rolle im Film wieder aufzunehmen. Allerdings spielt der Prater auch in der heutigen Gesellschaft eine andere Rolle als damals, ein vergleichbares Terrain ist schwer in einer heutigen Stadt zu finden.

Die Moderne ist ein Umfeld in dem Veränderung und Wechsel eine besondere Rolle spielt. Dies erhöht, wie Lindner argumentiert hat, den Stellenwert der Erfahrung und Erfahrbarkeit, die gewollt oder ungewollt Veränderungen antreiben.⁷¹ Fremder Terrain ist also ein wichtiger Magnetpunkt des Modernen – die Stadt hat hiervon viel zu bieten, besonders dem Flaneur, auch eine wichtige Figur der Moderne. Eine strukturelle Erfassung der Moderne und ihrer Konflikte ist nötig, um der nostalgiebehafteten Behandlung der »Wiener Moderne« entgegenzuwirken und ihre Relevanz für die Konflikte der heutigen Erfahrung wieder hervorzuheben:

72 Topitsch 1986, p. 29.

73 Horak/Maderthaler/Mattl/Meissel/Musner/Pfoser 2000, p. 7f.

74 Pulzer 1986, p. 32f.: »War die Wiener Moderne vor 1914 oder noch in den zwanziger Jahren im engeren Kreis besser bekannt als im weiteren, so änderte sich das in den dreißiger Jahren. Zum Teil sorgte einfach der Verlauf der Zeit dafür. Wichtiger war die Auswanderung; nicht nur die erzwungene nach dem Anschluss, die zur Massenemigration jedes rassisch oder politisch Verdächtigen, also der großen Mehrzahl der Größen des Wiener Geistes, führte, sondern die einzelner Künstler und gelehrter, denen entweder die Wiener Luft nicht mehr gefiel, oder die anderswo höher geschätzt wurden.«

75 Zur Filmpolitik während der Besatzungszeit cf. insbes. Moser, Karin: Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955. Wien: Filmarchiv Austria 2005.

76 Pulzer 1986, p. 33.

Geändert hat sich aber die Aktualität in einer gewandelten sozial-kulturellen Situation. Damals wurden wirkliche Gegner bekämpft, deren Macht die meisten dieser Männer zu fühlen bekommen haben – von der Degradierung des Reserveoffiziers Arthur Schnitzler bis zu den zahllosen Anfeindungen, denen Freud ausgesetzt war. Damals wurden wirkliche Tabus gebrochen, heute aber besteht die Gefahr, daß man im Zeichen jener Denker gegen die Tabus von gestern und vorgestern anrennt und sich bei dieser risikolosen Donquichotterie womöglich noch besonders heldenhaft und »progressiv« vorfindet. Die Tabus von heute liegen anderswo.⁷²

Allerdings sind sie in ähnlichen Strukturen und Formen der Auseinandersetzung zu orten, die es weiterhin zu behandeln gilt. Diese Strukturen finden sich v.a. in der grundlegenden Urbanität dieses Milieus.

Die »Wiener Moderne« war keineswegs ein Einzelphänomen, vielmehr entwickelten sich Strömungen der Moderne und des Fin-de-Siècle in ganz Europa. Darüberhinaus muss man beachten, dass die »Wiener Moderne« erst im Nachhinein die Bedeutung erhielt, die sie heutzutage besonders in der populären Kultur inne hat. Wien ist seit der Repopularisierung der Epoche der »Moderne« unweigerlich mit dieser verbunden, ohne dass die hierin enthaltene Sichtweise die wahren Themen und Krisen der Zeit und der Stadt hervorzuheben vermöchten. So muss eine zeitgemäße Forschung zur »Wiener Moderne« sich explizit von der populären und musealisierten Fassung der untersuchten Epoche, wie sie auch in wissenschaftlichen Arbeiten zu finden ist, entfernen:

Anstatt die bei Carl Schorske in Richtung eines Anderen, Offenen der Moderne anklingenden Moment aufzugreifen und zu dynamisieren, begnügte sich die überwiegende Mehrzahl der nunmehr erscheinenden Werke gleichsam mit einer Ontologisierung eines auf Elitenkunst und Wissenschaft begrenzten Begriffs von Wiener Kultur.⁷³

Wien ist also v.a. in der heutigen Sicht unweigerlich mit dem Aufbruch in die Moderne assoziiert, während die Rolle von und Interaktion mit anderen Zentren sowie die Rolle der Urbanität an sich meist übergangen wird. Dies bringt uns zu einem wichtigen Punkt über die Wahrnehmung und Darstellung der »Wiener Moderne«: Sie ist isoliert. Das soll heißen, dass die »Wiener Moderne« als Ausstellungsstück abseits von ihrem Kontext gesehen wird, außerhalb eines europäischen, nicht nur Wiener, künstlerischen sowie gesellschaftlichen Aufbruchs aber besonders auch isoliert von den sozialen und kulturellen Gegebenheiten, die die Moderne, auch die Moderne in Wien, ausmachen: Industrialisierung, Migration, Urbanität und deren auch rabiatischen Auswirkungen, darunter vor allem Angst und deren Auswüchse, wie der Antisemitismus und fremdenfeindliche Politik die auch nach Bürgermeister Luegers Amtszeit nachwirkte. In dieser Form ist die Moderne in ihrer musealisierten Form der »Wiener Moderne« als soziokulturelles Phänomen sowie als definierendes Milieu für die Akteure dieser Zeit nicht zugänglich.

Ironischerweise sollte die »Wiener Moderne« erst ab den 1930ern breite internationale Bekanntheit erlangen,⁷⁴ gleichzeitig aber auch ab dieser Zeit – nicht nur im Film – als Thema die Komplexität, die ihr so eigen war, verlieren. Dies ist zum Teil auf bewusste Kulturpolitik zurückzuführen, aber auch auf ein fehlendes Augenmerk auf die Kontinuitäten der sozialkritisch relevanten Inhalte dieser Themen. Oben ist dies anhand des Frauenbildes und der Behandlung von Rollenproblematik sowie des Umgangs mit dem Stadtgelände angesprochen. Nachdem das Bild Wiens im Film in den 1930ern bereits von Romantisierung und Nostalgisierung geprägt wurde, führte die nationalsozialistische Filmpolitik es zweckdienlich weiter. Auch unter den Alliierten wurde das verkitschte Wienbild mit wenigen Ausnahmen ohne Bruch zur Filmszene unter dem Nationalsozialismus weiter gefestigt.⁷⁵ Die 1950er waren keine Epoche für die Aufarbeitung von gesellschaftlichen Brüchen und Avantgarden:

Wie viel Interesse gab es im Wien der späten vierziger oder fünfziger Jahre für Freud und Adler, Kraus und Schnitzler, Schönberg und Schiele, Josef Hoffmann und Adolf Loos? Man gab nicht nur verständlicherweise dem politischen und wirtschaftlichen Wiederaufbau den Vorrang, man wollte auch von der abenteuerlichen, verwirrenden, gefährlichen Welt von Neuerung, Skepsis, Kritik und Experiment so wenig als möglich wissen.⁷⁶

Dass dieses Wienbild, v.a. im Film, allerdings bis heute mit wenigen Ausnahmen erhalten geblieben ist, unterminiert auf das Grundlegendste weiterhin die Möglichkeit einer populär-



kulturellen Auseinandersetzung mit den Themen der Moderne, die ihre Gültigkeit behalten haben.

Wenn man eine Reduktion der sozialen Konflikte und Dialoge und deren Ebenen in der Darstellung der Wiener Moderne orten kann, so muss man das auch in den Kontext der österreichischen Geschichte stellen, ganz besonders des Vergangenheitsbildes. Nach 1945 bestand durchaus ein Interesse an einer Abflachung der gesellschaftlichen Themen der Jahrhundertwende. Dies war nicht nur, wie einige Autoren suggerieren, durch die Angst vor Innovation und Nonkonformitäten zu begründen. Vielmehr sind bereits im Wien der Moderne viele Themen vorhanden, die weiterhin gesellschaftliche Probleme darstellen. Gerade in den 1950ern und 1960ern diente die Umdeutung der Wiener Moderne dem Ziel der Geschichtsumschreibung im österreichischen sozialen Bewusstsein. Heute ist die erneute Aufarbeitung der Konfliktthemen der Moderne unerlässlich, wenn man die Dynamiken und Problemfelder des heutigen Wiens und der österreichischen Gesellschaft behandeln will. Ein Blick auf den Film und wie dieser sich der offenen Debatten und Quellen von Unsicherheit in der Gesellschaft annahm, kann hier aufschlussreich sein.



Nadežda Kinsky, MA MA. Studium: Zeitgeschichte und Politische Philosophie, Nation and Post-Soviet Studies an der London School of Economics und in Boston. Arbeiten vor allem zum Thema Sprache und Identität im post-sowjetischen Raum. 2000-2002 Managing Editor bei eurozine – the netmagazine tätig, seit 2003 Redakteurin bei Kakanien revisited; daneben Übersetzungen und Redaktion von Texten in den Bereichen Wissenschaft, Kunst und Architektur. Dzt. Dissertationsprojekt an der Univ. Wien.
Kontakt: nadezda.kinsky@kakanien.ac.at