

Erstveröffentlichung

1 Nordrand [Northern Skirts]. Regie und Buch: Barbara Albert. Kamera: Christine A. Maier. Österreich, Deutschland, Schweiz 1999. DarstellerInnen: Nina Proll (Jasmin), Edita Malovic (Tamara), Tudor Chirilă (Valentin), Astrit Alihajdaraj (Senad), Michael Tanczos (Roman) u.a., 103 min.

2 Cf. Jung, Thomas: Die Versprechungen der Liebe. In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): Das Schicksal der Liebe, Weinheim, Berlin: Quadriga, p. 47.

Anfangsszenen des Films *Nordrand*¹ von Barbara Albert: »Wenn ich groß bin, werde ich ...« »Seiltänzerin«, Michaela. »Ganz viele Kinder haben«, Jasmin. »Krankenschwester«, Tamara. »Astronaut und fremde Planeten erforschen«, Christian. Kinder einer Volksschulklasse singen die österreichische Bundeshymne: »Land der Äcker, Land der Dome [bis hierher überblendet; Anm. d. Verf.], Land der Hämmer, zukunftsreich! Heimat bist du großer Söhne, Volk, begnadet für das Schöne, vielgerühmtes Österreich. Vielgerühmtes Österreich.« Schnitt. Und ein roter schmetterlingförmiger Drache tanzt zu ausgelassener Musik an einer Schnur durch den blauen Himmel. Er wird aus verschiedenen Perspektiven gezeigt, lässt sich vom Blick der Kamera nicht fangen, entfernt sich und nähert sich an, tänzelt dezentriert an den Rändern des Bildes entlang. Jasmin lässt mit anderen Kindern auf einem Rasen vor Gemeindebauten einen Drachen steigen. Tamara steht am Rand und schaut sehnsüchtig in den Himmel. Ein Schnitt, und Jasmin und Tamara sind erwachsen. Es ist 1995: österreichischer Nationalfeiertag, eine bejubelte Militärparade auf der Wiener Ringstraße zum 40-jährigen Bestehen der Zweiten Republik und Krieg in Bosnien (zumindest in den Fernsehnachrichten). Blicke in den Himmel über Wien: Jasmin und ihre Bekannten sehen Militärflugzeuge, Tamara und Roman den von aufgeschreckten Vögeln geschwärzten Himmel. Illegale flüchten über die von Soldaten bewachte grüne Grenze nach Österreich. Ein Schlepper weist den Weg: »Es ist nicht weit. Dort, dort ist Österreich. Dort drüben.« Schnitt. Und Polizisten kontrollieren Visa bei einer Razzia in Wien.

Der Himmel und die Grenze, und die ProtagonistInnen dazwischen, darüber und darunter. Oben und unten, *in and out*. Der Himmel und die Grenze sind die Orientierungs- und Projektionsflächen, mit denen die Biografien der Figuren in *Nordrand* schon in den Anfangsszenen entworfen werden. So manifestieren sich Konzeption und Kontextualisierung der Himmels- und Grenzsymbolik und der Figurenkonstellation vor der Kulisse Wiens (Österreichs) und seiner östlichen, südlichen und südöstlichen Nachbar- und Nicht-mehr-Nachbarstaaten als fundamental verflochten, d.h. dass Individualitäten und Interaktionen von Figuren in vielschichtigem, die Lebenswelten umspannenden Zusammenhang mit der Himmel- und Grenzthematik präsentiert werden und somit einen abstrahierenden theoretischen Blick eigentlich aufdrängen. In diesem Sinn – könnte man vorläufig behaupten und in Folge überprüfen – verblassen Wien und Ost- und Südosteuropa gerade aufgrund von Konkretheit und buchstäblicher Bildhaftigkeit als reale Schauplätze und spielen inhaltlich wie formal kontinuierlich auf eine Systemhaftigkeit an, die v.a. den »realpolitischen« bzw. zeitgeschichtlichen Hintergrund (wie beispielsweise die Flucht des Bosniers Senad nach Österreich oder das Ceaușescu-Regime) ganz zwangsläufig theoretisiert. Deshalb gehe ich im Folgenden von ›Himmel‹ und ›Grenze‹ als Theoriekonstrukten aus und werde erst nach den Ausführungen zur Signifikanz dieser Thematik den Bezug zum Film *Nordrand* explizieren.

DER HIMMEL ALS EINLEITUNG

Der Himmel. Das Symbol der räumlichen Ordnung, der dichotomen Ordnung von Oben und Unten. Und weil er zur Wohnung der Erlösten wird, ist der Himmel auch Paradies, und also Ausrichtung. Die Himmelfahrt ist demnach ein Aufstieg und so Hoffnung und Sehnsucht der zu Erlösen. Und so sind auch diejenigen, die in der Religion der Liebe vereint sind, dem Paradies verpflichtet. Im Paradies verbündet sich der Augenblick mit dem Immer, eine radikal andere, gerade nicht lineare Zeit soll hier herrschen.² Die Liebenden in Ingeborg Bachmanns 1957 entstandenem, 1958 erstmals gesendetem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* bewegen sich demgemäß mit zunehmender Ekstase und Abgeschlossenheit in Richtung Himmel: vom Souterrain eines Stundenhotels über den siebten und den dreißigsten bis zum siebenundfünfzigsten Stockwerk des Atlantic Hotel. »[K]ein Ende«³ soll die paradiesische Auszeit haben, das wird zumindest dem liebenden Jan in den Mund gelegt. In diesem Text manifestiert sich auf radikale Weise, welche Tendenzen dem ausgeschlossenen Paradies inhärent sind: Den Blick gerichtet auf die zeitlos-ewige Vollkommenheit, in der die unverrückbare lückenlose Saturation und die unausgesetzte Nicht-Bewegung und Nicht-Veränderung herrschen, nimmt die liebende Jennifer ihr To-

3 Bachmann, Ingeborg: Der gute Gott von Manhattan. In: Dies.: Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München, Zürich: Piper 1992, p. 145.

4 Eine auch geschlechtsspezifisch festgemachte Opposition des Überlebens in der Ordnung und des durch die Sehnsucht nach dem himmlischen Paradies motivierten Todes: »Ich bin gelegentlich untreu. Das ist die Bedingung meines Überlebens; denn wenn ich nicht vergäße, stürbe ich. Der Liebende, der nicht *manchmal* vergißt, stirbt an Maßlosigkeit, Ermattung und Gedächtnisüberreizung (wie Werther).« Cf. Barthes, Roland: *Fragments einer Sprache der Liebe*. Übers. v. Hans-Horst Henschen [o.A.]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, p. 28.

5 Bachmann 1992, p. 145.

6 Ibid., p. 145.

7 So meinte auch Ingeborg Bachmann in der Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*: »Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.« In: Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Dies.: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München, Zürich: Piper 1990, p. 76.

8 Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz*. Das Ende der Eindeutigkeit. Übers. v. Martin Suhr. Frankfurt/M.: Fischer 1995, p. 23 [Orig.: *Modernity and Ambivalence*].

9 »Hoffnung ist immer Hoffnung auf Erfüllung, aber was die Hoffnung am Leben und folglich das Sein offen und beweglich hält, ist genau ihre *Nicht-Erfüllung*. Man kann sagen, die *Paradoxie der Hoffnung* (und die Paradoxie der Möglichkeit, die auf der Hoffnung beruht) besteht darin, daß sie ihre Bestimmung nur erfüllen kann, indem sie ihre Natur verrät [...]« In: Bauman, Zygmunt: *Flaneure, Spieler und Touristen*. Essays zu postmodernen Lebensformen. Übers. v. Martin Suhr, Hamburg: Hamburger Ed. 1997, p. 115 [Orig.: *Life in Fragments*. Essays in Postmodern Morality].

10 Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität.

desurteil entgegen, während Jan hastig in sein altes Leben in der Ordnung zurückkehrt und so überleben kann, indem er abspringt (oder die Seiten, die Orte wechselt).⁴

Der Himmel als Ausrichtung, der Himmel in seiner statisch konzipierten Symbolhaftigkeit kann also auch als Symbol für das Fortschreiten in der Moderne gelten, wobei Fortschritt wie Sehnsucht ausgerichtet und zementiert ist. Die Sehnsucht ist immer größer. Gefährlich oder sogar tödlich kann es sein zu glauben, dass das statische Paradies zu erreichen ist, dass man auserwählt ist, es im Leben dauerhaft zu erreichen: Schließlich entpuppt sich die Statik der »Gegenzeit«⁵ (»kein Ende«), der man das vollkommene Glück zuschreibt, als der Tod. Damit korrespondiert das folgende, von Jan imaginierte Bild vom unverrückbaren und schließlich unbewohnten Bett: »Und zurückbleiben wird ein Bett, an dessen einem Ende die Eisberge sich stoßen und an dessen unterem Rand jemand Feuer legt. Und zu beiden Seiten: nicht Engel, aber Dolden aus Tropen, Papageienhohn und dürre Geflechte aus Hungerland.«⁶ Wie Jennifer sind viele der Liebenden in der Literatur auf diese oder ähnliche Weise zu Tode gekommen. Fast buchstäblich himmelschreiend, himmelstürmend ist die Sehnsucht. Der Himmel ist immer anderswo und nicht im Leben, denn Leben (Überleben) soll durch Bewegung, Veränderung im Fortschreiten in Richtung Vollkommenheit⁷ definiert sein. Zygmunt Bauman beschreibt Ausrichtungen dieser Art in *Moderne und Ambivalenz*. *Das Ende der Eindeutigkeit* durch »Horizonte« motiviert, die durchaus auch vertikal (denn der Himmel ist oben!) beschrieben werden können:

Die unmögliche Aufgabe wird durch die *foci imaginarii* [cf. Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*] der absoluten Wahrheit, der reinen Kunst, der Menschlichkeit als solcher, der Ordnung, der Gewißheit, der Harmonie, des Endes der Geschichte gestellt. Wie alle Horizonte können sie niemals erreicht werden. Wie alle Horizonte ermöglichen sie ein zielgerichtetes Gehen. Wie alle Horizonte weichen sie zurück, während und weil man geht. Wie alle Horizonte weichen sie um so schneller zurück, je schneller man geht. Wie alle Horizonte erlauben sie niemals, daß der Wille zu gehen erlahmt oder Kompromisse schließt. [...] Vor den Wanderern (und vorn ist da, wo der Wanderer hinschaut) ist die Straße [im Raum der Moderne] markiert durch die Entschlossenheit des Wanderers weiterzugehen; hinter ihnen können die Wege aus den dünnen Linien der Fußabdrücke erschlossen werden, die auf beiden Seiten von dickeren Linien von Müll und Abfall gesäumt werden.⁸

DIE PARADOXIE DER HOFFNUNG⁹ IN DER POSTMODERNE

Man kann die Symbolik des Himmels in dieser Hinsicht geradezu paradigmatisch der Moderne zuordnen. Der Himmel eignet sich als Projektionsraum, als Paradiesbild, das vor (oder: über) den Augen des Bauman'schen Wanderers postiert wird, und das Wandern ist gerichtet und jedenfalls mangelhaft, weil es die Veränderung noch nötig hat. Eine bestechende Konzeption, die den Kampf des modernen Individuums mit der Autonomie als wesensgemäß (und idealerweise) mit der Konstruktion der Vollkommenheit verklammert präsentiert. Stellt man sich den Himmel als das Symbol der Moderne schlechthin vor, drängt sich folglich die Frage auf, inwiefern darauf überhaupt noch Bezug genommen werden kann, wenn von multiplen, fragmentierten, »sozial ortlos[en]«¹⁰, mobilen und permanent fremden Identitäten die Rede ist? Wo und wie ist der Himmel positioniert, wenn es keinen Endzustand und keine Postulation desselben mehr gibt; wenn man darüber informiert ist, dass »diese ganze umtriebige Hoffnung« »eine paradiesische Fata Morgana auf dem Weg ins Verdursten«¹¹ ist; wenn man von der Illusion der Illusionen weiß; wenn Optionen gleich gewichtet und gleich fremd sind und Bruchstückhaftigkeit, Episodenhaftigkeit und Folgenlosigkeit die Komplexität der Differenzierungen lückenlos erklären? Wenn, wie es in Michel Houellebecq's *Ausweitung der Kampfzone* heißt, »die Freiheit nichts anderes [ist] [...] als die Möglichkeit, Verbindungen verschiedenster Art zwischen Individuen, Projekten, Institutionen und Dienstleistungen herzustellen«, wenn »das Maximum an Freiheit [...] mit dem Maximum an Wahlmöglichkeiten zusammen[fällt]«¹².

In dem Film *Short Cuts* von Robert Altman (1993) ist der Himmel bspw. längst ganz profan und desillusionierend von der Technik in Besitz genommen, und dass es sich um eine Art Rettung bzw. Überlebenssicherung handelt (Insektengift wird von Hubschraubern aus versprüht), erfährt man erst später. Oder: In dem Schlusslied (von Christof Kurzmann und Fritz Ostermayer) in *Tennis Tennessee* (2000), einem Film der österreichischen Regisseurin Mirjam Unger, heißt es: »Der Himmel ist nur da, um uns auf den Kopf zu fallen.« Und diese Tendenz ist auch in der Literatur

Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996,
p. 16.

11 Maron, Monika: *Animal triste*.
Roman. Frankfurt/M.: Fischer 1997,
p. 104.

12 Houellebecq, Michel: *Ausweitung
der Kampfzone*. Roman. Übers. v.
Leopold Federmair. Reinbek: Rowohlt
2000, p. 44 [Orig.: *Extension du
domaine de la lutte*].

13 Wetzel, Maïke: *In der Zwischen-
zeit*. In: Dies.: *Hochzeiten*. Erzäh-
lungen. Frankfurt/M.: Fischer 2000,
p. 39.

14 Czurda, Elfriede: *Signora Julia*.
Prosa. Reinbek: Rowohlt 1985, p. 11.
[Hervorh. AE-R].

15 Menasse, Robert: *Selige Zeiten,
brüchige Welt*. Roman. Frankfurt/M.:
Suhrkamp 1994, p. 192.

16 Cf. Bauman 1997, p. 84f.

17 *Nordrand* meint übrigens eine
Wiener Stadtrandsiedlung im 21. Be-
zirk (»Transdanubien«). Für Barbara
Albert, die selbst in einer solchen
Siedlung aufgewachsen ist, transpor-
tiert dieser Titel die Idee des Nordens
und der Kälte – und *Nordrand* ist ja
auch ein Winterfilm –, aber auch das
Am-Rand-Stehen. Cf. Albert, Barbara/
Kos, Wolfgang: Interview. In: *Diago-
nal*. Zur Person: Barbara Albert,
gesendet am 14.10.2000, Ö1.

zu bemerken: In Maïke Wetzels Erzählung *In der Zwischenzeit* aus dem Erzählband *Hochzeiten* (2000) wird der Himmel zum »hellblaue[n] Müllsack«: »[d]ie Leere« »über mir«. ¹³ Oder: In dem 1985 erschienenen Prosatext *Signora Julia* von Elfriede Czurda taugt der Himmel wie die Liebe nur mehr zum Zitat, nur mehr der Konjunktiv wird den großen Erzählungen der Moderne zuge-
traut: »Dann könnten wir uns vielleicht lieben, in einer himmelstürmenden Liebe [...].« ¹⁴ Und in Robert Menasses Roman *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991) wird der Himmel zusammen mit Hegel, Dostojewski, Kleist und Sterne in die Vergangenheit versetzt, wobei auch in dem folgen-
den Textauszug der Zusammenhang mit der Orientierung bzw. mit dem Gerichtetsein der Bewe-
gungen zur Sprache kommt:

Selig sind die Zeiten, Leo setzte fort: »[F]ür die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt«: Das also war der Inhalt dieser Zeiten, die aus und vorbei und daher jetzt Anlaß zu solchem Gefühl der Seligkeit waren: daß Judith und Leo sich an Sternen orientiert hatten und nicht an ihrer konkreten Lebenswelt – wie hießen die Sterne? Hegel, Dostojewski, Kleist, Sterne – letzterer, Laurence Sterne, war überhaupt der erste und strahlendste in Judiths Galerie der Superstars, daher wohl auch Leos Formulierung »Sternenhimmel«. Sie sind nur die Wege gegangen, die diese großen Sterne des menschlichen Geistes beleuchtet haben, und fanden daher jeden Weg, den sie gingen, erleuchtet. ¹⁵

FRAGMENTIERUNG UND VERNETZUNG ALS EINZIGER NOCH MÖGLICHER ZUSAMMENHANG?

Der Himmel ist also noch immer Thema, noch immer steht er zweifellos in Verbindung mit den großen Illusionen, die Art und Weise der Thematisierung und der Kontextualisierung hat sich allerdings entscheidend verändert bzw. verschoben. Die mit der Fixierung des Himmels korrespondierende moderne Unsterblichkeit der Hoffnung als stetes Noch-Nicht, die Paradoxie der Hoffnung also, ist nicht mehr gesichert, sie wird relativiert oder aufgekündigt (oder ist schon aufgekündigt). Der Himmel wird entzaubert, entmystifiziert, profaniert, technologisiert, simuliert, er wird zur Staffage (wie in *The Truman Show* von Peter Weir [1998]) oder zur großen Leere, er wird sowohl der eschatologischen als auch der räumlich-gedanklichen Möglichkeiten entkleidet, und die Vollkommenheit kann zur Worthülse werden. Was bleibt, ist das Zitat oder die Sehnsucht nach der Sehnsucht. Wenn man aber mit der Kooperation von Vollkommenheit und Ausrichtung das Fortschreiten erklärt, was bedeutet diese Aufkündigung, diese so umfassende Desillusionierung, die gerade vor dem Himmel nicht Halt macht, für die moderne Dichotomie von Bewegung und Stillstand? Inwiefern verschiebt sich der Charakter der Bewegung, der Begegnung? Und inwiefern steht diese Relativierung bzw. Aufkündigung in Zusammenhang mit der Figurenkonstellation? Man könnte vorerst Folgendes annehmen: Die Desillusionierung geht mit Fragmentierung und Episodenhaftigkeit Hand in Hand, d.h. wenn der Himmel an eschatologischer Ausstrahlung verliert, werden Zusammenhänge nur mehr durch Vernetzung von Fragmenten und Episoden ¹⁶ konstruiert (und umgekehrt).

Nordrand ¹⁷ (1999), das Spielfilmdebüt der Regisseurin Barbara Albert, soll im Folgenden hinsichtlich dieser Dichotomie von Himmel und Welt, von Statik und Bewegung bzw. der Relativierung dieser Dichotomie im Zusammenhang mit dem Charakter der Grenze und insbes. im Zusammenhang mit Figurenkonstellation und Montage, diskutiert werden. Ausgehend von der Anfangsszene, die die Himmelssymbolik mit einem Rückgriff in die Kindheit koppelt und die sich in Variationen mit diversen anderen »Himmelskörpern« (Drachen, Vögel, ein Luftballon mit österreichischer Flagge, Schnee, Militärflugzeuge, Stromleitungen) wiederholt, ist nach der Relevanz, der Kontinuität, der Kontextualisierung und der Perspektivik dieser Sequenz zu fragen. Die Repetition dieser Szene exponiert zum einen die durchgängige Konfrontation der Erzählfragmente mit der Himmelssymbolik, sie kann zum anderen allerdings auch auf einer Linie mit verschiedenen Paradiesbildern (z.B. einer Szene in einem Fernsehfilm, in der ein Prinz mit einem weißen Brautkleid als Geschenk um das lächelnde Aschenputtel wirbt) stehen. Der Blick der Figuren in den Himmel gemeinsam mit dem Schwenk der Kamera in den Himmel konstituiert darüber hinaus einen Kontext, der Figuren wie Episoden gewissermaßen integriert. Zu fragen ist also weiters nach dem Wesen dieses Kontextes, nach der Thematisierung des Verhältnisses von Himmel und Bewegung als Gegenüberstellung, nach der Beziehung der Desintegration der Figuren und des assoziativen Montage-Charakters der Komposition zu den Himmelszenen und nach den politisch-theoretischen Aussagen zu den Biografien der ProtagonistInnen und zur Position Wiens (Österreichs?) an der Grenze oder als Grenze.



18 Wurzenberger, Gerda: Wien kann sehr kalt sein. »Nordrand« – Barbara Alberts eindrückliches Spielfilmdebüt. In: <http://www.nzz.ch/ticket/ZH/Kl/archiv/lb/film1999/film9912/fi991227nordrand.com>.

BIOGRAFIEFRAGMENTE AN DEN RÄNDERN

Jasmin, Tamara, Valentin, Senad, Roman. Das sind die jungen ProtagonistInnen in dem Film *Nordrand*. Und diese Figuren, die 1995 in Wien flüchtig zusammentreffen (oder eher: aufeinander zutreiben), könnten verschiedener nicht sein: unterschiedlicher Nationalität und Herkunft, ohne gemeinsame Sprache, mit Lebensgeschichten, die sich dem augenfälligen Vergleich entziehen. Konsequenterweise werden sie in losen, schnell geschnittenen, stakkatohaften Sequenzen ohne manifeste inhaltliche Zusammenhänge und Verknüpfungen eingeführt. Der Plot: Jasmin, die aus einer zerrütteten Wiener Arbeiterfamilie kommt, trifft ihre ehemalige Schulkollegin Tamara in einer Abtreibungsklinik wieder, »an einem Ort, wo weibliche Lebensläufe kurzfristig wieder ins Lot gebracht werden«¹⁸, wie eine Rezensentin meint. Jasmin zieht bei Tamara, deren Familie schon vor Jahren nach Serbien zurückgekehrt ist, ein, nachdem sie von Senad, einem bosnischen Kriegsflüchtling, halb-erfroren am Donauufer aufgelesen und ins Krankenhaus gebracht worden ist. Und die Zu- und Abwendungen verändern sich fast ebenso schnell wie die Szenenfolgen: Tamara war (ist?) in Milan verliebt, ist mit dem Grenzsoldaten Roman zusammen, wird schwanger, lässt eine Abtreibung machen und trifft schließlich den Rumänen Valentin. Jasmin hängt sich an diverse kaputte Typen, und Sex ist für sie Missbrauch oder nebenbei erledigte Routine, schließlich zieht sie von Zuhause aus und trifft auf Senad, mit dem sie sich nur in gebrochenem Englisch unterhalten kann. Auf diese Weise treiben die Figuren aufeinander zu und verlieren sich wieder aus den Augen. In dieser Hinsicht ist der Sylvesterabend in der Innenstadt der Schnittpunkt der Figuren, denn da treffen Jasmin, Tamara, Senad und Valentin zum einzigen Mal aufeinander – und verlieren sich auch gleich wieder. Zygmunt Baumann würde vielleicht von »entwurzelt[en]« Individuen oder von »universale[n] Fremde[n]«¹⁹ sprechen.

Wien rückt hier von seinen Rändern her in den Blick, in den Fokus. Dies meint zuerst und ganz offensichtlich die Schauplätze. Nur eine bejubelte Militärparade, ein Gucci-Plakat und ein verdunkelter Stephansdom am Sylvesterabend repräsentieren das Zentrum, die Innere Stadt. Stattdessen oszilliert der Plot an den Rändern und in den Randbezirken. Gemeindebauten in Wien-Floridsdorf (die Nordrand-Siedlung), Aida-Werk, -Konditorei, Krankenhaus, Gürtel, U6, Flüchtlingsheim, Abtreibungsklinik, Autofriedhof, Schwarzmarkt, Südbahnhof, Arbeiterstrich, »Ausländerdisco« usw. Dementsprechend liegt Tamaras Wohnung am Grenzweg und die grüne Grenze fast am Rand von Wien. Auch sprachlich lässt sich diese Verschiebung beobachten, denn österreichischer Standard oder gar Hochdeutsch taucht höchstens in den Untertiteln oder beim kindlichen (hier also praktisch als formalisiert und sinnentleert vorgestelltem) Absingen der Bundeshymne auf. Gesprochen werden Wiener Dialekt, gebrochenes Englisch, mehr oder weniger gut erlerntes Deutsch und Serbokroatisch, Rumänisch, Russisch, Polnisch usw. Abgerissene Telefonverbindungen und die omnipräsente Kargheit der Dialoge signalisieren die Fragmentierung verbaler Kommunikation ebenso wie die Positionierung an den Rändern (also auch den östlichen und südöstlichen Grenzen Österreichs). Und diese Dezentrierung des Blicks, diese Fokussierung der Ränder, des an den Rand Gedrängten, des Marginalisierten fordert Differenzierung heraus: »Dem Ausländer an sich« wird man in *Nordrand* nicht begegnen, und Interkulturalität im Sinn einer harmonischen Begegnung und Verständigung von Gleichberechtigten erweist sich schnell als bloßes Schlagwort. Dennoch wird man keine erzählerisch ausgestalteten Biografien finden, vielmehr verdichten sich Details mittels Montage zu einem aussagekräftigen Geflecht von Beziehungen und Lebenswelten.

Tamara, eine junge Frau der zweiten Generation. Ihre Eltern, ihr Bruder, die schon vor Jahren nach Sarajewo zurückgekehrt sind. Valentin, ein Rumäne mit dem großen Amerika-Traum, der auf sein Visum wartet, mit einem mit US-Flagge bemalten Lieferwagen diverse Geschäfte abwickelt. Seine Großmutter, die vereinsamt in der verdunkelten Wohnung vor dem Fernseher Bingo spielt und schließlich bewusstlos vor dem Fernsehstuhl auf dem Boden liegt. Senad, ein bosnischer Kriegsflüchtling, der illegal nach Wien gekommen ist. Über die grüne Grenze, die von Roman, Tamaras Freund, bewacht wird. Jola, eine Kellnerin, die Österreich nur als Durchgangsstation für ihre Model-Karriere in Australien betrachten will. Anhand dieser Figuren wird der Mitteleuropa-Kontext kreiert und über die Grenzthematik mit Österreich verknüpft: mit jenem Österreich, das am Rand der Europäischen Union liegt und seine Grenze vor den Eindringlingen aus den angrenzenden oder quasi-angrenzenden Nachbarstaaten in Ost- und Südosteuropa sichern will. Dies ist – einmal abgesehen von der wirtschaftlichen Bedeutung dieser Grenze – 1995 eben

auch eine Grenze zwischen Frieden und Krieg. Doch in *Nordrand* wird diese übliche Einschätzung durch die direkte Konfrontation von Kriegsbildern aus Ex-Jugoslawien mit dem von grölenden Männerhorden begleiteten Aufmarsch des österreichischen Militärs hinterfragt bzw. relativiert. So wird zum einen Österreichs Politik der grenzsichernden identitären Nationalstaatlichkeit zum Thema, zum anderen dekuviert diese fast übergangslos geschnittene Reihung eine gewisse Kongruenz zwischen vermeintlicher Friedensideologie und Krieg. Das meint: Bundesheer und Armee unterscheiden sich nur graduell. Und somit ist der Charakter der Grenzziehung gerade mittels Schnitttechnik (also eben *auch* Grenzziehung) in Frage gestellt. Zwischen die Panzerkolonnen in Bosnien-Herzegowina und Wien schiebt sich hier nur die Weltkugel, die die Fernsehnachrichten voneinander abhebt.

19 Bauman 1995, p. 124.

20 Baumann 1995, p. 29.

21 Ibid.

22 Allerdings – könnte man sagen – ist der Grat zum Plakativen oft schmal. Und mit einem Fragezeichen versehen wird zwar durchgängig die Utopievorstellung, aber nicht die Exotik der Anderen.

23 Mit Kontextualisierungen dieser Art wird auch der poststrukturalistische, weil episodische und fragmentarische Charakter der Begegnungen relativiert, denn – wie fragmentarisch auch immer – den Lebensgeschichten wird dennoch eine gewisse Motivation oder Sinnkonstitution zuge-
 traut.

FREMDHEIT IST DER ABFALL DES NATIONALSTAATES

In dieser Hinsicht fallen also auch die statische nationalstaatliche Ordnung und Identität, die so pflichteifrig und begeistert Grenzen ziehen und verteidigen lassen, unter Richard Rorty's *foci imaginarii*, denn auch hier wird mit der klar abgegrenzten nationalen Identität ein Horizont geschaffen, der sich nicht erreichen lässt. Die Präsenz von Marginalität, Minorität, Migration etc. entsteht gerade durch derartige Identitätsfestsetzungen, andererseits stellt sie diesen einstimmigen (also idealerweise auch monolingualen) Diskurs natürlich permanent in Frage, um ihn aufs Neue zu legitimieren. Für die Moderne kann man von der Dichotomie des Einen (der Ordnung) und des Anderen (der Unordnung) ausgehen – und die Subversivität versteckt sich hinter dem anderen gerade nicht! Zygmunt Bauman meint: »[...] Fremdheit [ist] der Abfall der Errichtung des Nationalstaates.«²⁰

Das zweite Glied ist nur *das Andere* des ersten, die entgegengesetzte (degradierte, unterdrückte, exilierte) Seite des ersten und seine Schöpfung. Auf diese Weise ist die Abnormität das Andere der Norm, Abweichung das Andere der Zivilisation, das Tier das Andere des Menschen, die Frau das Andere des Mannes, der Fremde das Andere des Einheimischen, der Feind das Andere des Freundes, »sie« das Andere von »wir«, Wahnsinn das Andere der Vernunft, der Ausländer das Andere des Staatsbürgers, das Laienpublikum das Andere des Experten. Beide Seiten hängen voneinander ab, aber die Abhängigkeit ist nicht symmetrisch. Die zweite Seite hängt von der ersten hinsichtlich ihrer ins Werk gesetzten und erzwungenen Isolierung ab. Die erste hängt von der zweiten hinsichtlich ihrer Selbstbehauptung ab.²¹

In *Nordrand* wird auf den Standpunkt des »Staatsbürgers« weniger explizit – eigentlich fast schematisch – Bezug genommen. Das Grenzen setzende, sichernde Österreich wird größtenteils als patriarchal, aggressiv, destruktiv porträtiert; beispielhaft sind die grölenden Männer bei der Militärparade auf dem Ring, Wolfi und dessen Clique oder Jasmins Vater. Und letztlich bleibt das topographische Österreich hier auf Teile Wiens und die bewachte Grenze reduziert. Mit dieser restringierten Perspektive wird Österreich zwar praktisch zur Schablone, allerdings wird gerade damit eine Differenzierung ermöglicht, die der dichotomen und über die Identität definierten Bestimmung des Anderen oder der Fremdheit und somit auch der Glorifizierung der Exotik des Fremden zumeist entgehen kann.²² Das vielschichtige Ineinander von dichotomen Kategorien wie »einheimisch« und »zugewandert« wird zum Thema, und damit klingt tendenziell im Verlauf des Films die Verabschiedung von nationalstaatlicher, monolingualer, grenzziehender, statischer Identitätsfixierung ebenso an wie jene vom ausgeschlossenen, exotischen, Angst erregenden Anderen. Diese Differenziertheit manifestiert sich neben der Wahl der Schauplätze an der Charakterisierung der Figuren, denn trotz aller Episodenhaftigkeit werden den Charakteren Lebensgeschichten zugestanden, die über die Fixierung auf das Andere, das in Österreich Fremde hinausgehen. So wird eine Szene des Auto fahrenden Valentin mit einer Szene aus einem Propagandafilm des Ceaușescu-Regimes über die Pioniere konfrontiert, sein USA-Traum wie auch die vor dem Fernseher vereinsamte Großmutter werden so – wenn auch vage – kontextualisiert.²³ Und diese Differenziertheit zeigt sich weiters an den verschiedensten Situationen, Begegnungen und Handlungssträngen: bspw. wenn Jasmin sich aus ihrer desaströsen familiären Situation löst und für neue Freundschaften öffnet (und dies eben auch sprachlich und wohl auch mit politischem Impetus) oder wenn sich der Bosnier Senad und die serbische Wienerin Tamara sozusagen über die (österreichische) Vermittlung Jasmins anfreunden.



24 »Scheiß Serben«, meint Jasmin, als sie neben Tamara einen Bericht über den Krieg hört. Und Tamara sagt: »Ich bin Serbin.«

25 Jasmin: »Ihr könnt's serbokroatisch miteinander reden.« Senad: »Oder bosnisch.« Tamara: »Oder gar nicht.«

Der Krieg in Ex-Jugoslawien (1995) ist jedenfalls omnipräsente Folie: Zum einen wird mittels Radio- und TV-Berichten die mediale Inszenierung thematisiert bzw. angedeutet,²⁴ zum anderen treffen mit Tamara und Senad eine Wienerin serbischer Herkunft und ein vor dem Krieg geflüchteter Bosnier aufeinander.²⁵ Daneben missbraucht und schlägt Jasmíns Vater seine Kinder, daneben wird Jasmin von zwei ihrer aggressiven Bekannten nachts betrunken am Donauufer liegen gelassen usw. Aus den desolaten Verhältnissen gibt es offenbar – zumindest in der Logik der Ordnung – kein Entkommen: Jasmin wird von einem ihrer Bekannten, zu dem sie vor ihrem prügelnden Vater flüchtet, auf die Straße gesetzt; Senad flüchtet zuerst vor dem Krieg und dann – als Illegaler in Österreich – vor den Razzien der Polizei; Tamaras Berufsalltag als Krankenschwester ist frustrierend, ihre Beziehung zu Roman verfahren, und auch Disco-Besuche schaffen keine Auszeit. So verdichtet sich mosaikhaft eine Atmosphäre von Derbheit, Gewalttätigkeit, Sprachlosigkeit, Hoffnungslosigkeit, Trostlosigkeit, und dennoch – trotz allem Realismus und trotz aller Milieugenauigkeit: *Nordrand* ist kein um (schematische) Authentizität bemühtes, urbanes Sozialdrama, kein *message movie*. Zum Teil liegt das auch an den farbintensiven Traum-, Fantasie- und Paradiesbildern, die häufig schnell zwischen den Szenenfolgen eingeblendet sind und die den Film in einer präzisen Montage auf mehreren Ebenen durchziehen. Und darum sind auch die Anfangsszenen des Films im Zusammenhang mit den Ausführungen über die Symbolik des Himmels und die auf die Vollkommenheit gerichteten Bewegungen von so entscheidender Bedeutung. Mittels Himmels- und Paradiessymbolik werden diverse Utopiekonzepte wie die paradiesische ewige Liebe, die Freiheit und die Mobilität (in den USA, in Australien oder auch in Österreich, wenn man die grüne Grenze passieren konnte), die friedliche nationale Einheit oder andere »reine Größen« mit den konkreten Materialisationen konfrontiert.

SOMETIMES I WISH I WERE AN ANGEL

Der wiederholte Blick der Figuren in den Himmel und der Kameranäherung in den Himmel korrespondieren folglich mit den vielstimmigen Traum-, Fantasie- und Paradiesbildern in der Kontextualisierung, denn die Figuren werden durch die konstruierte Spannung zwischen diesen (vermeintlichen) Orientierungsbildern und den neorealistischen Szenenfolgen trotz aller Divergenzen als vergleichbar etabliert. Da ist zum einen der alte Happyend-Traum von der Liebesheirat in Weiß: Ein junger Prinz, der um das lächelnde Aschenputtel wirbt und sie schließlich beinahe schwebend auf dem weißen Pferd zu sich holt; doch diese Bilderfolge hat hier nur mehr Platz auf dem Fernsehschirm, in Form des tschechischen Märchenfilms *Drei Nüsse für Aschenputtel* von 1973, vor dem Jasmin mit Mutter und Schwester Chips essend sitzt. Der Ton des Films wird überblendet von dem beiläufig derben Gespräch zwischen Jasmin – die gerade entdeckt hat, dass sie schwanger ist – und ihrer Mutter (wenn »einer von deinen leiwandigen Habern dir [Jasmin] ein Kind andraht«). Doch diese Ebene betrifft nicht nur die Figur der Jasmin: Der Rumäne Valentin hat einen mit US-amerikanischer Flagge bemalten Lieferwagen, und sein größter Traum ist »Amerika« bzw. ein Visum. Zu Jolanta, einer aus Polen stammenden Kellnerin, die nach Australien will, um dort als Model zu arbeiten, meint er: »Amerika ist besser.« Schnitt, und es folgt ein unbewegtes Bild und Standbild in surrealer Farbintensität: ein blutroter Weg, der zum Horizont, dem blauen Himmel, führt. Und dieses Bild erscheint noch ein zweites Mal, nämlich als unterbrechende Einblendung bei den Sylvesterszenen, als Jasmin, Tamara, Valentin und Senad ausgelassen durch die Wiener Innenstadt laufen und Walzer tanzen. Dieses Bild ist dann allerdings nicht mehr bloß statisch, denn Jolanta schleppt sich mit Koffern und Taschen den roten, unebenen und steinigen Weg entlang, an der Seite ein Schild: »Next 27 km kangaroo«. Man kann dieses Bild aufgrund seiner Platzierung also auch als Erinnerung sehen: Das Happyend gibt es nicht – trotz punktueller Ausgelassenheit.

Erstaunlich ist, wie sehr dieses Bild vorerst mit jenem, das Zygmunt Bauman vom Wanderer der Moderne zeichnet, korrespondiert: Jolanta als eine Wandernde auf der Straße in Richtung Horizont, ausgerichtet auf das Unmögliche, doch in *Nordrand* ist die Straße blutrot eingefärbt, hier blickt die erschöpfte Jolanta zurück – geht aber dennoch weiter. Ihr Blick ist nicht mehr ausschließlich nach vorn gerichtet, doch die einzige Wahl ist das Zurück, eine andere Möglichkeit sieht sie nicht. Auch die Kameraposition ist entscheidend: Auf die Nahaufnahme des Weges folgt eine Nahaufnahme Jolantas und des Schildes, der Weg, der mit dem Horizont einmal im Zentrum der Betrachtung stand, wird erst danach gezeigt! Man kann also eine umfassende Desillusionierung, eine Relativierung der Ausrichtung konstatieren; das Gehen, die Bewegung ist nur mehr

ein Dennoch, das den Mangel an Alternativen zur Illusionierung, zur Paradoxie der Hoffnung manifestiert. Diesbezüglich ist auch die Statik des Bildes aufschlussreich, und somit lässt sich eine Brücke schlagen zu dem wiederholten Blick in den Himmel, der Frage nach der Entzauberung des Himmels und anderer Paradiesbilder und dem Charakter von Statik und Bewegung in diesem Film, wobei diese Verbindungen zum Teil auch explizit konstruiert werden wie bspw. bei den Szenen, die mit dem Lied *An Angel* von der Kelly Family verkettet werden, oder jenen, die die Figuren vereinzelt und statisch das Vorbeifahren von Zügen beobachtend zeigen. Das heißt auch, dass nicht alle Figuren in diesem Film wie Jolanta *dennoch* an der Paradoxie der Hoffnung festhalten.

26 Wurzenberger.

ÜBER DEN HIMMEL, DIE BEWEGUNG UND DAS ENDE

27 Grissemann, Stefan: Die Welt geht ihren Gang, ganz gleich, wie es den Menschen geht. In: http://www.die-presse.at/archiv.taf?_function=read&_UserReference=F45CDBE8AE89D90F3AB3781C&_id=625001.

28 Sie ist wieder schwanger und beschließt, das Kind diesmal zu behalten.

29 Und er sagt die Liebe zitierend »I'd love to stay like this forever«, bevor sie sich verabschieden, sie nach Sarajewo und er nach »Amerika« (aber eigentlich nach Rumänien!) fährt.

Zygmunt Bauman hat anhand seines Wanderers demonstriert, wie der Bewegung bzw. der Veränderung die Positivität *per se* zugeschrieben werden kann. Demgegenüber fällt die Bewegungslosigkeit, die Statik der Figuren in *Nordrand* (mit Ausnahme des Endes) auf. Sie stehen da, und die Züge fahren vorbei, indem sie das Gesichtsfeld der Figuren durchqueren. Sie stehen da, und sie schauen in den Himmel. Der Himmel motiviert die gerichtete Bewegung also nicht mehr, der Blick nach oben kann vielleicht als Sehnsucht nach der Sehnsucht verstanden werden, das zielgerichtete Gehen wird jedenfalls nicht mehr vom Himmel oder vom Horizont als Orientierungspunkt ermöglicht. Die Dichotomie von Statik und Bewegung als eine Entsprechung zum Verhältnis von Himmel und Welt hat sich zu statischer Ausweglosigkeit verlagert, denn schließlich wird der Flucht oder dem Ausbrechen ebensowenig subversives oder befreiendes Potenzial zugetraut wie dem Himmel Orientierungsmöglichkeit. »Grau und unbeweglich gibt er [der Himmel] manchmal ein paar einsame Schneeflocken frei, sonst dient er dem Freiheitsdrang von Düsenjägern und Krähenschwärmen. Die Menschenträume aber wirft er wie ein stumpfer Spiegel zurück auf die Erde – mitten in die Nordrandsiedlung von Wien-Floridsdorf nämlich [...]«²⁶, meint eine Rezensentin, wobei man allerdings auf der Grundlage dieser Ausführungen stark in Zweifel ziehen kann, ob die Menschen ihre Träume tatsächlich noch am Himmel festmachen. Insofern wird also der Entzauberung der Vollkommenheit Desintegration, Diskontinuität und Flüchtigkeit entgegen gestellt, wobei sich auf einer formalen Ebene in der Montage von Fragmenten und von Figuren einer der wenigen noch möglichen Zusammenhänge – bruchstückhaft, momenthaft, kontingent – präsentiert.

Dennoch, das ist nur eine Seite, denn: »»Nordrand« ist alles andere als ein depressiver Film.«²⁷ Dieser Eindruck kann sich zum einen auf Details stützen, die sich abseits von Derbheit und Gewalttätigkeit, abseits von Diskontinuität und Flüchtigkeit ansiedeln lassen: wie jene Szene, in der Jasmin und Tamara aus der Abtreibungsklinik kommen, die ersten Schneeflocken fallen und Jasmin plötzlich mit Blick in den Himmel (!) zu tanzen beginnt (oder auch wie die Annäherung zwischen den zwei so verschiedenen Frauen). Doch letztlich wird gerade mit dem Schluss, der die Figuren wieder auseinander – und zwar in völlig verschiedene Richtungen – treibt, Bewegung angedeutet, die sich weder mit dem auf das Unmögliche gerichteten Gehen von Baumans Wanderer noch mit einem bloßen Dennoch und auch nicht mit bloßer Flüchtigkeit und intendierter Folgenlosigkeit erklären lässt; Bewegung, die im Gegenteil wesentlich durch das Aufeinandertreffen der Figuren motiviert erscheint und so die Kontingenz entscheidend relativiert. Die Züge durchqueren nun nicht mehr das Gesichtsfeld von bewegungslosen Figuren: Jasmin läuft über eine Brücke, darunter fahren Züge²⁸; Valentin sitzt nach einer Liebesnacht mit Tamara²⁹ im Bus nach Rumänien, wo ihn seine Freundin mit Kind erwartet; Tamara fährt mit dem Zug nach Sarajewo. Und während dieser Zugfahrt sieht Tamara aus dem Fenster, lehnt sich aus dem Fenster und sieht – der in die Kindheit von Tamara und Jasmin versetzten Anfangsszene ähnlich – Kinder, die rote schmetterlingförmige Drachen in den Himmel steigen lassen, doch nun ist der Himmel nicht mehr oben, er liegt an der Seite und bewegt sich mit der Reisenden. So werden die Szenen, in denen Kinder Drachen steigen lassen, zu einem erzählerischen Rahmen, der auch auf Entwicklungen und Veränderungen hinweist, die sich nicht mit der Dichotomie von Himmel und Welt, von Statik und Bewegung beschreiben lassen. Ein zerbrechlicher subtil-optimistischer Schluss, der zeigt, dass der Himmel nicht immer da ist, wo man ihn vermutet; dass die Entzauberung des Himmels als statisches Paradiesbild nicht zwangsläufig dazu führen muss, dass die Akkumulation von Fragmenten zur einzig möglichen Bewegung bzw. zum einzig möglichen Zusammenhang wird; und dass Happyend und Tragik nicht alles an Möglichkeiten sind.



DER HIMMEL ÜBER WIEN UND DIE VARIATIONEN EINER GRENZE
von Andrea Egger-Riedmüller (Wien)

Dr. Andrea Egger-Riedmüller, geb. 1972, Studium der Germanistik und Politikwissenschaft, Lektorin am *King's College* London, Dissertation: *Figurationen einer fortgeschriebenen Liebe*; Mitarbeit an diversen Projekten im interkulturellen Bereich; derzeit: Sprachenreferentin beim *Verband Österr. Volkshochschulen* sowie Studium der Anglistik und Slawistik.
Kontakt: a.egger-riedmueller@gmx.at

