

(HI)STORIES



EINES TAGES, NACHTS... von Maria Arlamovsky
HOME.MOVIE von Martin Bruch und Reinhilde Condin
14.MÄRZ 1938 – EIN NACHMITTAG von Christoph Wehrich
PHAIDON – VERLAGE IM EXIL von Klub2

„(Hi)stories“ präsentiert vier sehr unterschiedliche, dokumentarische Verfahren dessen, was man „persönliche Weltbeschreibungen“ nennen könnte. In den Filmen und Videos diese Programms treffen individuelles Erleben und das „größere Weltgeschehen“ aufeinander, Mikro-Geschichten und Makrohistorie vermengen sich.

Begleitendes Unterrichtsmaterial für Lehrerinnen und Lehrer zum Themenblock

(HI)STORIES

Eines Tages, nachts... (2008, F, 21 min), Maria Arlamovsky

home.movie (2008, F, 10 min), Martin Bruch, Reinhilde Condin

14. März 1938 – ein Nachmittag (2008, sw, 10 min), Christoph Wehrich

Phaidon – Verlage im Exil (2007, F, 23 min), Klub 2

Für die Fachgruppen Bildnerische Erziehung, Deutsch, Philosophie, Geografie & Wirtschaftskunde, Geschichte & Sozialkunde, Politische Bildung

„(Hi)stories“ präsentiert vier sehr unterschiedliche, dokumentarische Verfahren dessen, was man „persönliche Weltbeschreibungen“ nennen könnte. In den Filmen und Videos dieses Programms treffen individuelles Erleben und das „größere Weltgeschehen“ aufeinander; Mikro-Geschichten und Makrohistorie vermengen sich. Das Terrain zwischen der allgemein anerkannten und tradierten „Geschichte“ und dem individuellen Erleben einzelner wird brüchig. Viele Facetten ein und derselben Zeit tun sich auf – welche Version wird „Geschichte“ werden? Woran werden wir uns erinnern (wollen/dürfen/können)? Im Verschnitt unterschiedlicher Perspektiven wird der performative Aspekt von Geschichtsschreibung sichtbar – und ihre Abhängigkeit von der Weitergabe beziehungsweise dem Verschweigen von Erlebtem. Das Private ist politisch, nicht zuletzt in diesem Sinn.

Erinnern – Vergessen – Verschweigen – Verdrängen: Film und „Gedächtnis“

Wo persönliches Erleben und größeres Weltgeschehen sich mischen, kommt der Erzählperspektive besondere Bedeutung zu, ist doch „Geschichte“ immer auch ein Spiegel von Machtstrukturen und Herrschaftsverhältnissen und somit anfällig für Instrumentalisierungen. Film als Medium kann Vergessenes in Erinnerung bringen, Verschwiegenes an den Tag bringen, wider das Verdrängen arbeiten, Varianten der offiziellen Geschichte aufzeigen – und so als kollektives „Gedächtnis“ fungieren.

Untersuchen Sie mit Ihren SchülerInnen anhand der Filme:

- 1. Wer kommt in den Filmen zu Wort? Wer darf seine Geschichte in den Filmen erzählen?
Aus wessen Blickwinkel zeigt der Film uns die Welt?*
- 2. Was wird erzählt? Was wird gezeigt? – Und was wird verschwiegen oder geleugnet?
Warum?*
- 3. Warum gibt der Filmemacher/ die Filmemacherin dieser Geschichte Raum im Film?
Warum hält der Filmemacher/die Filmemacherin das Erzählte/Gezeigte für wichtig?*
- 4. Welche Position nimmt der Filmemacher/die Filmemacherin ein? Versucht er/sie objektiv
und neutral zu berichten? Werden verschiedene Versionen gezeigt? Gibt der Filmemacher/
die Filmemacherin ein Statement, eine persönliche Meinung ab? Ist der Film subjektive
Wahrnehmung?*
- 5. Erinnern – Vergessen – Verschweigen – Verdrängen: Wie wird aus vielen
Einzelschicksalen, aus vielen Geschichten das, was wir „Geschichte“ nennen? Wer
bestimmt, welcher Blickwinkel die offiziell anerkannte Version wird? Welche Rolle spielen
die Medien in diesem Prozess?*

EINES TAGES, NACHTS...



Genre	Dokumentarfilm
Land	Österreich
Jahr	2008
Untertitel	OFmEU
Länge	21 Minuten
Regie	Maria Arlamovsky
Kamera	tintom
Konzept & Realisation	Maria Arlamovsky
Verleih Sixpackfilm	http://www.sixpackfilm.com

I. | Inhalt

Eines Tages, nachts... beginnt mit dem dunklen Bild einer schwarzen Frau. Ihr Blick richtet sich auf sich selbst, in den Spiegel. Man kann nicht sagen, dass sie sich zurecht macht. Sie ist da. Sie zupft an ihrem Kleid [...]. Es ist März 2006, wir sind in Burnia, der Hauptstadt von Ituri, einer östlichen Provinz der Demokratischen Republik Kongo. Seit dem ersten Kongokrieg sind zehn, seit dem Beginn der UNO Mission sechs Jahre vergangen. Vergewaltigungen werden nach wie vor als Waffe eingesetzt.

In *Eines Tages, nachts* ... kommen alle zu Wort: die Opfer und die Täter und diejenigen, die dazwischen stehen. Rollen werden verteilt, Haltungen eingenommen. Der sprichwörtliche Mann auf der Straße, ein Richter, ein wegen Vergewaltigung Inhaftierter geben Statements ab. Betroffene Frauen und Mädchen sprechen in Berichten, die aus dem Off oder von MitarbeiterInnen des von Ärzte ohne Grenzen geführten Krankenhauses gelesen werden. Über allem dröhnen die Hubschrauber der schweigsamen, allgegenwärtigen UN-Truppen und kreisen immerzu über der Stadt. (Sylvia Szely)

2. | Hintergrund: Ituri, die blutigste Ecke der Demokratischen Republik Kongo

Ituri ist neben Kivu die wohl blutigste Ecke der Demokratischen Republik Kongo. Seit 1996 herrscht Krieg – und wo immer Gefechte aufflammen, sind Menschen ohne Waffen Freiwild. Häuser werden geplündert, Frauen vergewaltigt, Männer erschossen, Kindersoldaten zwangsrekrutiert, Mädchen für Hausarbeiten und für sexuelle Sklavendienste verschleppt. Gewaltsame Tötung, willkürliche Hinrichtung, Folter, Verstümmelung, Vergewaltigung, Verschleppung, Vertreibung sind in Ituri bis heute alltägliche Erscheinungen.

Der Kongokrieg wird oft in den ersten Kongokrieg (1996 bis 1997) und den zweiten Kongokrieg, den „Afrikanischer Weltkrieg“ (1998 bis 2003) unterteilt, obwohl man beide Kriege auch als zwei Phasen eines einzigen Konflikts betrachten kann. Laut Untersuchungen des International Rescue Committees hat der Kongokrieg bis 2003 bereits 5,4 Mio. Todesopfer gefordert – mehr als jeder andere Konflikt seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

Die Ursachen für diesen Krieg sind vielfältig, Hauptauslöser waren die nach dem Völkermord an den Tutsi (Ruanda 1994) entstandenen Flüchtlingslager im Osten des damals noch Zaire genannten Kongo, wo sich viele der für den Völkermord verantwortlichen Génocidaires und Angehörige der früheren ruandischen Armee FAR aufhielten. Der harte Kern der am Völkermord beteiligten Hutu verübte bald von Zaire aus Angriffe auf Ruanda, um die zwischenzeitlich neu gebildete Regierung zu stürzen. Der zairische Präsident Mobutu Sese Seko, dessen Macht damals schon sehr angeschlagen war, sah diesen Konflikt als Mittel, wieder zu einem wichtigen Faktor im Weltgeschehen zu werden, indem er das Flüchtlingselend und die internationale Aufmerksamkeit nutzte und sich auf die Seite der Hutu stellte. Dies führte zum Einmarsch der militärisch weit überlegenen Ruandischen Patriotischen Front nach Zaire, um die Lager aufzulösen und die Beteiligten am Völkermord zur Rechenschaft zu ziehen. Gleichzeitig bildeten sie - von den USA und Uganda gestützt - eine Koalition um Laurent-Désiré Kabila zum Sturz von Präsident Mobutu.

1998, nach dem Sturz Mobutu Sese Sekos brach der Krieg erneut aus, diesmal waren neben dem Kongo und Ruanda auch Uganda, Namibia, Angola, Burundi, Simbabwe, Tschad, der Sudan sowie indirekt auch die USA, Frankreich, Libyen, Tansania, Sambia und Südafrika verwickelt, daher trägt er auch die Bezeichnung „Afrikanischer Weltkrieg“. Auch Söldner aus Serbien, Rumänien, der Ukraine, Belgien, Frankreich, Südafrika und Nordkorea beteiligten sich. 1998 wandten sich die vormaligen Unterstützer Kabilas gegen ihn, worauf mehrere südliche Nachbarländer des Kongo Kontingente zur Unterstützung der Regierung Kabilas entsandten. Gründe für diesen zweiten Krieg waren hauptsächlich die im Osten der Demokratischen Republik Kongo reichlich vorhandenen Bodenschätze wie Diamanten, Gold, Erdöl und das strategisch überaus wichtige Coltan, das für die Mobilfunkindustrie gebraucht wird. Die Ausbeutung der Bodenschätze weckte viele Begehrlichkeiten und schwemmte Millionen Dollar in den Ostkongo - genug Geld für Kriegstreiber, um die Milizen immer wieder neu aufzurüsten. Die in den Krieg verwickelten Staaten verfolgten meist wirtschaftliche und strategische Interessen oder versuchten, von heimischen Problemen abzulenken.

Formell wurde der Krieg 2002 für beendet erklärt, de facto wurde er aber erst 2003 beendet, nachdem eine europäische Eingreiftruppe das gewaltsame Töten vorläufig stoppte und 25.000 Milizionäre mit Hilfe der Mission der Vereinten Nationen in der Demokratischen Republik Kongo (MONUC)) entwaffnet wurden. Allerdings lassen in den Provinzen Kivu und Ituri instrumentalisierte ethnische Konflikte und wirtschaftliche Differenzen bis heute immer wieder neue Kämpfe aufflammen. Am Albertsee, durch dessen Mitte die ugandisch-kongolesische Grenze verläuft, wecken Erdölfunde neue Begehrlichkeiten – und solange entlang der Grenze Chaos herrscht, kann der Kongo wohl kaum mit Erdölbohrungen beginnen. In Uganda aber sollen irische und kanadische Erdölfirmen schon ab 2009 das schwarze Gold herauspumpen. Chaos in Ituri wäre demnach vor allem zum Nutzen Ugandas.

Im Oktober 2008 verschärfte sich der Konflikt erneut, die Vereinten Nationen warnten vor einem Völkermord in der Region. Mehrere hunderttausend Menschen wurden vertrieben, für rund eine Million Menschen konnte die Versorgung mit Trinkwasser und Lebensmitteln nicht mehr gewährleistet werden, Lungenpest-, Cholera-, Meningitis- und Shigelliose-Epidemien brachen erneut aus. Angesichts von Übergriffen von Regierungstruppen und Milizen auf die Zivilbevölkerung beschloss der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen am 30. November 2008 die Entsendung weiterer 3100 Soldaten im Rahmen der MONUC-Mission. Ein Ende des Konflikts ist derzeit nicht in Sicht.

Fragestellungen:

- Was weißt du über den Krieg in der Demokratischen Republik Kongo? Wie bist du zu diesen Informationen gekommen? Fernsehen, Radio, Zeitungen, Magazine, Internet?

- In den österreichischen Medien wird kaum über diesen Krieg berichtet. Warum ist das deiner Meinung nach so?

3. | Medizinische Hilfe in Krisengebieten weltweit: zur Arbeit von Ärzten ohne Grenzen in Bunia/Ituri

Ärzte ohne Grenzen (Médecins sans Frontières, MSF) leistet weltweit Hilfe für Menschen, die keinen ausreichenden Zugang zu medizinischer Versorgung haben - sei es nach Naturkatastrophen, bei bewaffneten Konflikten, durch Flucht und Vertreibung oder in Folge sozialer Krisen. Hauptziel der Hilfseinsätze ist es, die Gesundheitsversorgung zu gewährleisten, aber auch die psychologische Unterstützung von traumatisierten Patienten ist wichtiger Bestandteil vieler Hilfsprogramme. Bei Bedarf verteilt Ärzte ohne Grenzen auch Hilfsgüter und Lebensmittel, sorgt für Trinkwasser und die Errichtung sanitärer Anlagen.

Im Mai 2003 richtete Ärzte ohne Grenzen in der Stadt Bunia das Notfallspital Bon Marché ein, um Kriegsverletzte chirurgisch versorgen zu können. Zwischen Mai 2003 und Juli 2007 wurden insgesamt 198.072 ambulante Behandlungen in dem Krankenhaus durchgeführt, davon 96.874 bei Kindern unter 5 Jahren. Im selben Zeitraum wurden 42.405 Patienten stationär aufgenommen, mehr als 24.900 chirurgische Eingriffe und

7.090 Geburten durchgeführt. Gleichzeitig wurden mehr als 7.400 Patientinnen, die als Opfer von sexueller Gewalt identifiziert worden waren, im Krankenhaus Bon Marché medizinisch versorgt. Seit Mai 2007 ist das Krankenhaus in neuen Gebäuden untergebracht und zählt 250 Betten. MSF hat fast 400 nationale und 18 internationale MitarbeiterInnen vor Ort. Außerhalb von Bunia leisten die Teams der aus den Kampfgebieten fliehenden Bevölkerung immer wieder Hilfe, ermöglichen ambulante und stationäre medizinische Behandlung oder verteilen überlebensnotwendiges Trinkwasser.

Obwohl der Krieg in der Demokratischen Republik Kongo seit 2003 offiziell als beendet gilt, hat sich an der Sicherheitslage im Osten des Landes im Wesentlichen nichts geändert. Für die Zivilbevölkerung gehört Gewalt zum Alltag. Gewaltsame Übergriffe, Vergewaltigungen, Folter, willkürlichen Verhaftungen, Brandschatzungen und Plünderungen werden von bewaffneten Gruppen systematisch durchgeführt. Zehntausende Frauen und junge Mädchen wurden Opfer von Vergewaltigungen und sexuellem Missbrauch. Vielerorts sind die Anbauflächen verwüstet und geplündert. Oft ist die Bedrohung derart hoch, dass sich die Menschen zum Schlafen in den Busch zurückziehen und erst bei Sonnenaufgang in ihr Haus zurückkehren. Die Gewalt führt zu massiven Vertreibungen, wie beispielsweise in Ituri im Jahr 2006, als 45.000 Menschen in der Stadt Gety Zuflucht vor der Gewalt gesucht haben. Nach Bon Marché kommen viele Menschen, die Schlägen, Folter, Schussverletzungen oder Vergewaltigungen ausgesetzt waren. In vielen Fällen werden Frauen und junge Mädchen von bewaffneten Gruppen als Sklavinnen für sexuelle Handlungen gehalten. Auch Männer und Buben werden Opfer von sexueller Gewalt, manchmal begleitet oder gefolgt von Verletzungen, Folter oder Mord. Für die Opfer ist es nicht selbstverständlich, sich behandeln zu lassen. Scham, Angst und die Furcht vor sozialen Konsequenzen (Stigmatisierung, Zurückweisung durch Familie oder Partner) und manchmal die Unwissenheit über die Verfügbarkeit einer geeigneten medizinischen Behandlung sind Hemmschwellen auf dem Weg ins Krankenhaus.

Wegen dem enormen Bedarf hat Ärzte ohne Grenzen im Krankenhaus von Bunia eine eigene Station eingerichtet, wo spezifische medizinische und psychologische Behandlung für Opfer von sexueller Gewalt angeboten wird. Neben der Abgabe von Verhütungsmitteln besteht auch die Möglichkeit einer Eileiterdurchtrennung, die in der Demokratischen Republik Kongo das Einverständnis des Ehemanns voraussetzt. Um die Verbreitung des HI-Virus zu verhindern, wird, falls das Opfer innerhalb 72 Stunden nach dem Übergriff im Krankenhaus erscheint, eine Präventivbehandlung auf Basis antiretroviraler Medikamente verabreicht. Hilfe für Frauen, die Opfer sexueller Gewalt wurden, erfordert neben medizinischem Know-how auch viel Einfühlungsvermögen, um ihnen zu helfen, ihre unsichtbaren Wunden zu heilen.

Neben der medizinischen Versorgung zweitwichtigstes Prinzip von Ärzte ohne Grenzen ist *Témoignage/Witnessing*. Der Begriff "*témoignage*" ist schwer auf Deutsch zu übersetzen und umfasst mehr als nur „Zeuge sein“. Es bedeutet auch „Stellung beziehen“, „aussagen“, „bezeugen“. Mitarbeiter von Ärzte ohne Grenzen berichten über ihre Einsätze in Krisengebieten, MSF-Homepage und Zeitung informieren über Krisengebiete, politische Situation, den Alltag der Menschen und die Arbeit von Ärzte ohne Grenzen. "*Témoignage*" dient dazu, in Europa Krisengebiete bewusst zu machen und auf die Not der Menschen hinzuweisen.

Fragestellungen:

- Das erste Kapitel von *Eines Tages, nachts...* ist den Opfern von Vergewaltigungen und der Arbeit von *Ärzte ohne Grenzen* in Bunia gewidmet. Wann, wo, wie sind die Vergewaltigungen geschehen? Was sind die Folgen der Vergewaltigungen für die Frauen? Wie verändern diese dramatischen sexuellen Übergriffe ihr Leben? Wie gehen Ehemänner und Familien der Opfer mit der Situation um? Warum?

- Wie wird die Arbeit von *Ärzte ohne Grenzen* im Film dargestellt? Was sieht man vom Krankenhaus? Wie geht es dem medizinischen Personal, das die Vergewaltigungsoffer versorgen muss?

- Die Männer - ein mutmaßlichen Täter, ein Richter, Männern auf der Strasse - bestreiten die von *Ärzte ohne Grenzen* und anderen internationalen Hilfsorganisationen vorgelegten Zahlen, spielen das Problem herunter. Wird die Arbeit von *Ärzte ohne Grenzen* in Bunia geschätzt? Polarisiert sie? Wird sie als Einmischung in private Angelegenheiten empfunden? Warum?

4. | Filmische Umsetzung

In ihrem letzten Film *Laut und deutlich* lässt Maria Arlamovsky Frauen, die sexuell missbraucht wurden erzählen, ohne zu intervenieren. *Eines Tages, nachts...* verhandelt das Thema sexualisierter Gewalt in Kriegen. Schauplatz des Filmes ist Ituri, DRC, aber sexuelle Gewalt gegen Frauen ist eine der Spielregeln des Krieges und zieht sich durch Jahrtausende patriarchal geprägter Geschichte, unabhängig von Nationalität, Region, Kultur oder Ideologie, wie die Filmemacherin in einem Zwischentitel betont. Ituri ist Stellvertreter, Platzhalter, die Geschichte wiederholt sich.

Eines Tages, nachts... beginnt mit dem dunklen Bild einer schwarzen Frau. Ihr Blick richtet sich auf sich selbst, in den Spiegel. Dieses Bild spielt an auf die Darstellung von Frauen vor dem Spiegel – und verweigert sich der Konvention. Diese Frau macht sich nicht zurecht, sie ist da. Sie wendet den Kopf, fährt mit der Hand an Ohr und Nacken entlang, bevor sie plötzlich inne hält und gewissermaßen ins Leere starrt. Ihr Blick richtet sich in einer Grossaufnahme an uns – aber da ist nichts oder jedenfalls nichts, was wir erwarten, keine Hoffnung und auch keine Anklage. Ihr Blick ist ausdruckslos, er betrachtet nicht, er wirft uns auf uns selbst zurück, auf unseren eigenen Blick, unter dem sich das Gesicht der Frau in eine Erinnerung von Schmerz verwandelt.

Fragestellungen:

- Als ZuseherIn kennst du bis jetzt den Bedrohung suggerierenden Titel, hast das Bild der schwarzen Frau vor dem Spiegel gesehen – welche Geschichte hast du dir erwartet?

- Wie steht dieses Bild der Frau vorm Spiegel zu anderen Darstellungen von Frauen vor dem Spiegel (Film, Foto, Malerei)?

- Warum verweigert dieses Bild alles Laszive, Verführerische?

- Warum ist es der Regisseurin wichtig, dass der Blick der Kamera auf die Frau die Frau hier

nicht zum verführerischen Sexualobjekt degradiert? Inwiefern ändert diese bewusst von jeder sexuellen Konnotation freie Inszenierung die Frage nach der Mitschuld der Frau an den Vergewaltigungen?

Nach den Titeln, die sexuelle Gewalt gegen Frauen als häufig eingesetztes strategisches Kriegsmittel beleuchten und den Film situieren, sehen wir den afrikanischen Himmel, Fenster einer Hütte von außen. Plastikplanen-Vorhänge flattern im Wind. Wir spähen hinter Büschen hervor auf ein paar Häuser. Eine fruchtbare Landschaft mit Rauchsäule. Aus dem Off beginnt eine Frauenstimme zu erzählen: „Un jour à pleine nuit...“, Eines Tages, nachts...“. Was Frauen im Krieg angetan wird, lässt sich fast nicht erzählen, die Stimme versagt. Stattdessen werden Tatberichte verlesen – von den Mitarbeitern der internationalen Hilfsorganisation Ärzte ohne Grenzen. Keine Gesichter zu den Geschichten, keine dramatischen Gefühlsausbrüche, keine Tränen, keine Vorwürfe. Im Bild zu sehen ist das Krankenhaus von Bunia, wo die sexuell missbrauchten Mädchen und Frauen ärztliche Hilfe gesucht und bekommen haben, die Behandlungsräume, die Betten, medizinisches Gerät, Desinfektionsmittel, es wird geputzt, sauber gemacht, Wäsche gewaschen.

Fragestellungen:

- Warum zeigt die Regisseurin keine Gesichter? Warum lesen Ärzte und Krankenschwestern vor, was die Frauen ihnen erzählt haben und wie sie sie behandelt haben? Témoignage versus ärztliche Schweigepflicht? Wie schützt der Film dennoch die Privatsphäre der Betroffenen?

- Keine Gesichter zu den Geschichten – werden die Geschichten dadurch allgemeingültig? Warum?

- Diskutiere die Ambivalenz der Bilder (Wasser, Säubern, Desinfizieren, Waschen) zwischen Wieder-gesund-machen, Heilen auf der einen Seite und Vertuschen auf der anderen.

Nach den Frauen, nach den Opfern, die durch ihre internationalen Helfer sprechen, kommen die Männer zu Wort, zuerst ein mutmaßlicher Täter, dann ein Richter, dann die Männer auf der Straße – sie fordern eindeutige Beweise, leugnen sowohl die Tat, als auch das reale Ausmaß an Vergewaltigungen, wollen das Problem klein reden, vertuschen, wehren sich gegen die internationale Einmischung in ihre Privatangelegenheiten, verweisen auf die moralische Verderbtheit der so genannten „Beschützer“.

Fragestellungen:

- Kann Privates hier privat bleiben? Können gesellschaftliche Strukturen, die sexuelle Gewalt gegen und/oder sexuelle Ausbeutung von Frauen fördern, Privatangelegenheit bleiben? Welche Rahmenbedingungen muss die Politik schaffen, damit die Frauen diesem Teufelskreis entkommen können?

- Welche Mittel setzt die Regisseurin ein, um individuell Erlebtes allgemeingültig zu machen?

- Die Leidtragende - „die kongolesische Frau“ - sehen wir nur zu Filmbeginn schweigend vor dem Spiegel, sie sieht uns Betrachter an, wirft unseren Blick zurück - können wir helfen? Ist geteiltes Wissen um „ihre“ unerträglichen Lebensumstände und ihre permanente Bedrohung, ihr schutzloses Ausgesetztsein gegenüber sexuellen Übergriffen Hilfe?

- Wird die weibliche Version des Krieges jemals offiziell anerkannt werden? Werden „die Männer“ je die Geschichte „der Frauen“ würdig finden?

- Warum ist das Erzählen von Einzelschicksalen nötig? Können Zahlen und Fakten Betroffenheit erzeugen?

- Welche Mittel setzt die Regisseurin ein, um die Einzelschicksale universell gültig erscheinen zu lassen? Welche Rolle spielen Titel, Zwischentitel, Kapitelstruktur, Auswahl der sprechenden Personen, die Entscheidung, die Vergewaltigten nur erzählen zulassen, sie nicht zu zeigen?

5. | Angaben zur Filmmacherin Maria Arlamovsky



foto: <http://filmvideo.at/>

*1965 in Wien

Maria Arlamovsky hat 1984 Kleinplastik und Metallgestaltung bei Guy Lomné in Paris studiert, sowie von 1991-2000 Produktion an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Sie hat mehrere Filmschauen zum Thema Frauenkörper organisiert. In **Angst hab' ich keine - aber leid tu' ich mir jetzt schon** begleitet die Filmmacherin ein halbes Jahr lang ihre schwangere Freundin mit der Kamera und zeichnet Gespräche und Situationen auf, die um Schwangerschaft und Geburt kreisen. Das radikale Video verhandelt am Beispiel einer "Hausgeburt" den Konflikt von "Autonomie versus Abhängigkeit" und ist Ausdruck einer außergewöhnlichen Form von dokumentarischer Intimität. In **Laut und deutlich – Leben nach sexuellem Missbrauch** sprechen 5 Frauen und 1 Mann über die Tatsache, dass sie in ihrer Kindheit vergewaltigt worden sind. Es geht um Scham, Schmerz, Verwirrung, Vergessen, Verdrängen, Erinnern – darum, wie wichtig es ist, sich dem Thema zu stellen und Ohnmacht in Stärke zu verwandeln.

Filme:

Angst hab'ich keine - aber leid tu'ich mir jetzt schon, 1998, 74 Minuten

Laut und deutlich – Leben nach sexuellem Missbrauch, 2002, 67 Minuten

Eines Tages, nachts..., 2008, 21 Minuten

6. | Links

Infos zum Ituri-Konflikt:

Ituri: Die blutigste Ecke des Kongo, Alison Des Forges, Juli 7, 2003

<http://www.hrw.org/de/news/2003/07/07/ituri-die-blutigste-ecke-des-kongo>

<http://www.sueddeutsche.de/thema/ituri>

www.monuc.org

Infos zur Hilfe für Opfer sexueller Gewalt:

<http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/site/global/report.html?id=12081>

"Shattered Lives" - Bericht zur Hilfe für Opfer sexueller Gewalt, Weltfrauentag 2009

<http://www.azg.be/shatteredlives/index.html>

Infos MSF zur Arbeit in Bunia:

Demokr. Republik Kongo: Ituri: Zivilbevölkerung nach wie vor Opfer von Gewalt und Brutalität (24.10.2007)

<http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/site/global/report.html?id=10653>

Demokr. Republik Kongo: Bevölkerung der Demokratischen Republik Kongo weiterhin enormer Gewalt ausgesetzt (13.08.2007)

<http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/site/global/report.html?id=10414>

Demokr. Republik Kongo: Patientinnen und ein Patient des Ärzte ohne Grenzen-Krankenhauses "Bon Marché" in Bunia erzählen von sexuellen Übergriffen (24.10.2007)

<http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/site/global/report.html?id=10666>

Die Prinzipien von Ärzte ohne Grenzen:

http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/site/local/organisation/org_med_hum.html

home.movie



Genre	Dokumentarfilm
Land	Österreich
Jahr	2008
Sprache	Deutsch
Länge	10 Minuten
Regie	Martin Bruch, Reinhilde Condin
Kamera	Martin Bruch
Konzept	Reinhilde Condin
Verleih Sixpackfilm	http://www.sixpackfilm.com

1. | Inhalt

home.movie ist ein hochmobiler Film. Die Kamera schweift, tastet, holpert, saust quer durch Martin Bruchs Wohnung, nie steht sie still, jede Einstellung ist ein Schwenk oder eine Fahrt. Es ist noch gar nicht lange her, da warf sich Martin Bruch mit seinem Handbike selbst in den brausenden Stadtverkehr von Istanbul, Paris und New York. Er kurbelte mit den Händen, filmte die Fahrten mit der Helmkamera und schnitt daraus sein radikal subjektives **handbikemovie**. Mittlerweile lässt die Multiple Sklerose des Filmemachers solche wilden Ausfahrten nicht mehr zu, die Unternehmungslust ist ihm jedoch geblieben. Wenn er und Co-Regisseurin Reinhilde Condin eine Tour durch Bruchs Wohnung geben, wird diese zum hochpersönlichen Erlebnispark. (Maya McKechney)

2. | **home.movie** und die künstlerische Auseinandersetzung des Regisseurs mit seiner Krankheit

Im Treatment beschreibt der Regisseur die Intention von **home.movie** folgendermaßen: „**home.movie** ist das filmische Selbstporträt eines selbstbestimmt lebenden Hand-Rollstuhlfahrers (handbike-Fahrers) mit eingeschränkter Mobilität durch Multiple Sklerose, der im Verlauf dieser [Krankheit] vom Radfahrer zum Trittröllerfahrer, vom

Handbikefahrer zum Standradfahrer wurde und demnächst nun zum E-Rollstuhlfahrer wird. Diese persönlichen Umstände hat Martin Bruch von Beginn an künstlerisch verarbeitet und in den Fotoserien „*Bruchlandungen*“ und „*Kofferräume*“, sowie in den Filmen „*handbikemovie*“ und „*fenster drei sätze*“ dokumentiert. Die zunehmende Immobilität verändert die Abläufe und Gewohnheiten des Alltags und damit auch die Sicht auf die Umgebung. Der Innenraum wird zum Außenraum. Rollstuhl und Deckenlift mit montierter Kamera sind die Mittel für Reisen im Zimmer. [...] Die Wände sind bestückt mit Fotografien, die an seine Reisen nach New York, Paris, Australien, La Réunion, Kroatien, Slowenien, sowie den Marathon in Wien und Innsbruck erinnern. Die Fahrt mit dem Deckenlift wird zur „Übermitfahrt“, zur fiktiven, rasanten Bahnreise, zur Hochschau-bahn, die mit dem Absturz der Kamera endet und ihn in die Realität zurückbringt. Er fährt wieder Standrad, virtuell, weltweit, in seinem „*home*“.“ (Martin Bruch, Treatment zu *home.movie*)

3. | Filmische Umsetzung

home.movie ist ein radikal subjektiver Film. *home.movie* zeigt uns die Welt eines Rollstuhlfahrers - aus seiner Perspektive. Die Kamera auf den Rollstuhl oder den Deckenlift montiert, bewegt sich Bruch durch seine Wohnung, vorwärts, aufwärts, immer wieder im Kreis. Im Bild stets die Hand des Regisseurs, die den Rollstuhl vorwärts zieht, die Wohnungstür aufmacht, die Zeitung holt, Kaffee aufgießt... Im Garderobenspiegel sehen wir bei jedem Vorbeikommen kurz den Filmemacher bei der Arbeit, dann kreisen wir wieder wie ein eingesperrtes Raubtier durch die Wohnung, rotieren. Enge Räume, voll gestellt mit Erinnerungen, ein Gefühl von Klaustrophobie stellt sich ein, von eingesperrt – Sein. Nur nicht still stehen lautet die Devise.

Der Titel spielt mit der Genre-Bezeichnung für private Amateur-Filmaufnahmen. Tatsächlich ist *home.movie* im ursprünglichsten Sinn home movie. Home: einziger Drehort ist das adaptierte, hochtechnisierte Zuhause des Filmemachers, samt Einblick in seinen Alltag und die Erinnerung an sein früheres, mobileres Leben. Movie: noch mehr bewegte Bilder geht nicht, ist doch jede einzelne Einstellung eine Fahrt oder ein Schwenk, mit Ausnahme der letzten, nach dem Sturz, nach dem fade out. Die letzte Einstellung ist nach der immer rasanteren Hoch-Schau-Bahn-Fahrt durch die Wohnung am Deckenlift radikaler Stillstand. Plötzlich sind wir einzementiert, und obwohl Bruchs Hände im Standfahrrad heftiger als zuvor strampeln, kommen wir nicht wirklich voran, nur virtuell geht die Reise weiter, weltweit, zuhause.

Die Diskrepanz zwischen der am eigenen Körper erlebten fortschreitenden Unfähigkeit, sich zu bewegen, und der damit verbundenen Abhängigkeit von zunehmend hochtechnisierteren Fortbewegungsapparaten ist Thema des Films, genauso die Angst vor der Immobilität, die in der Verweigerung von unbewegten Einstellungen und in immer noch rasanteren Fahrten zum Ausdruck kommt. Der Traum vom Reisen selbst wird durch die Krankheit immer mehr Traum, virtuell und unerreichbar. Der gelernte Tontechniker Bruch verstärkt das Surren des automatischen Deckenlifts, das Piepen des automatischen Türöffners, das Rattern des Drehregals und ergänzt die maschinellen Sounds durch den warmen Klang von Saiteninstrumenten. Dabei ist der Film auch

musikalisch als Crescendo angelegt, alles wird schneller – und anstatt mit der Vespa durch Italien zu fahren, fährt die Kamera eben eine Reihe Espressotassen im Regal entlang. Reisen ist immer eine Sache des Willens.

Übung / Fragestellungen:

- Suche Motive im Film, die auf das Thema „Reisen“ verweisen.
- Wie kann sich der Filmemacher fortbewegen? Wie sieht sein Alltag aus?
- Der Titel spielt mit der Genre-Bezeichnung für private Amateurfilme. Inwieweit ist *home.movie* ein home movie?
- Wo sprengt er die Grenzen des Genres und wird Kunst?

4. | Angaben zum Filmemacher Martin Bruch



Reinhold Condin & Martin Bruch

foto: <http://www.sicht-wechsel.at/datenbank.php?go=martinbruch>

*1961 in Hall in Tirol

Martin Bruch hat an der Montan-Universität in Leoben Erdölwesen studiert, nach 7 Semestern abgebrochen und an der Musikhochschule Wien den Tonlehrgang besucht. Er war Tonangler (boom-operator) bei zahlreichen Filmprojekten. Bedingt durch die Erkrankung an Multipler Sklerose wechselte er von Film-Set ins Film-Tonstudio und arbeitete als Geräusch-Archivar. Durch Stürze mit dem Trittroller, später mit dem Rollstuhl, entdeckte Martin Bruch eine neue Perspektive und machte Fotos unmittelbar nach dem Sturz. Im Haymon Verlag Innsbruck erschien die erste Auflage der **BRUCHLANDUNGEN – Die subjektive Fotografie nach dem Sturz**. 2001 wurden Martin Bruchs Sturzfotos auf der 49. Biennale in Venedig im Arsenal gezeigt. Seit 1998 ist er als Handbike-Fahrer täglich und bei jeder Witterung unterwegs, und drehte daraufhin (nachdem er kaum mehr stürzt) seinen Experimentaldokumentarfilm *handbikemovie*, der 2004 den Großen Diagonale-Preis gewann.

Filme:

handbikemovie, 2003, 99 Minuten

fenster / 3 sätze, 2006, 11 Minuten

home.movie, 2008, 9 Minuten 30 Sekunden

5. | Links:

Homepage von Martin Bruch mit seinen Arbeiten:

<http://www.martinbruch.eu/>

14. MÄRZ 1938 – EIN NACHMITTAG



Genre	Avantgarde/Kunst
Land	Österreich
Jahr	von 1938 - 2008
Sprache	kein Dialog
Länge	10 Minuten
Regie	Christoph Wehrich
Konzept & Realisation	Christoph Wehrich
Mit Unterstützung von	Innovative Film Austria
Verleih Sixpackfilm	http://www.sixpackfilm.com

1. | Inhalt

„Es gibt eine austro-patriotisch-geschichtsmythische Erzählfigur, die Österreichs „Anschluss“ an Deutschland 1938 so erscheinen lässt: Das Außen der Politik bricht ein in ein bürgerliches Innen, das bis dahin in argloser Privatheit gelebt hat, und Österreich versinkt im Nationalsozialismus. [...] **14.März 1938 – Ein Nachmittag**, ein zum Found Footage umgewidmetes Home Movie, kehrt diese Erzählfigur um, lapidar und in jedem Aspekt. Wir sehen (ohne Ton) den „Einmarsch der Nazis in Österreich“: Am genannten Datum fährt eine Wehrmachtsskizze durch den Wiener Vorort Hadersdorf; mit steifem Gruß-Arm im offenen Wagen wischt Hitler drei Sekunden lang durchs Bild. Sie kommen! Und sie sind auch schon da, um zu bleiben: Lachende lokale Polizisten mit Hakenkreuz-Binden, krakelige Hakenkreuze auf rotweißroten Fahnen. Nach dieser welthistorischen Minute versinkt der Nationalsozialismus neun Minuten lang in Österreich. Über längere Zeit gedrehtes Material verdichtet sich zur Antiklimax eines endlos-gemütlichen Nachmittags im Anschluss an den Anschluss – private Gesten, Tortenjausen, Lächeln in Kreise lieben Besuchs. Aus dem Bild starrt uns völkische Politik an; deren ereignishaftige Durchfahrt sedimentiert sich im Alltag, nimmt dessen Anblick seine Arglosigkeit. Der Filmemacher, steht im Endtitel, hat die Montage seines Flohmarkt-Filmfundes beibehalten. [...] Ein mysteriöser Film.“ (Drehli Robnik)

2. | 14. März 1938 – einer der Tages des „Anschlusses“

Die Bilder aus der kleinen Alpendiktatur gingen um die Welt. Eine halbe Million jubelnder Menschen säumte die Straßen, durch die der Konvoi mit der schweren Mercedes-Limousine an der Spitze rollte. Die „dröhnenden Akkorde eines nationalen Gebetes“ vernahm Joseph Goebbels, als er am 15. März 1938 in einer Direktübertragung des Rundfunks den triumphalen Einzug Adolf Hitler in Wien kommentierte: „So ist aus den unendlichen Qualen des deutschen Volkes in Österreich am Ende doch die Erlösung gekommen.“

Nachdem Hitler am 11. März 1938 die „Militärische Weisung für den Einmarsch in Österreich“ ausgestellt hatte, ließ er am 12. März 1938 Soldaten der Wehrmacht und Polizisten – insgesamt rund 65.000 Mann mit teils schwerer Bewaffnung – in Österreich einmarschieren. In Wien traf am Flughafen Aspern der Reichsführer-SS Heinrich Himmler in Begleitung von SS- und Polizeibeamten ein, um die Übernahme der österreichischen Polizei durchzuführen. Noch am selben Abend trafen in Linz Hitler und Seyß-Inquart zusammen und vereinbarten die sofortige Durchführung der „Wiedervereinigung“ ohne die früher geplanten Übergangsfristen. Das Gesetz über die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich wurde am folgenden Tag in der zweiten Kabinettsitzung der Regierung Seyß-Inquart in Wien beschlossen; daher gilt allgemein der 13. März 1938 als eigentlicher Tag des Anschlusses. Am 15. März verkündete Hitler auf dem Heldenplatz in Wien unter dem Jubel hunderttausender Menschen „den Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich“. Bereits in den ersten Tagen nach der Machtübernahme inhaftierten die neuen Machthaber; auch unter Mithilfe österreichischer Anhänger; rund 72.000 Menschen, insbesondere in Wien. Darunter waren viele Politiker und Intellektuelle der Ersten Republik und des Ständestaates sowie vor allem Juden.

3. | „Anschluss“ – Annexion, Okkupation, oder was sonst?

Jede einfache Erklärung dessen, was in den Tagen des März 1938 in Österreich geschehen ist, ist unzureichend. Der "Anschluss" war vieles - und viele richtige Deutungen stehen zueinander in einem scheinbar unauflösbaren Widerspruch. Einerseits war das unabhängige Österreich Opfer – soweit ein Staat Opfer sein kann. Und so haben es die Alliierten am 1. November 1943 in ihrer Moskauer Deklaration auch gemeint: Der Anschluss war durch eine von Berlin aus in Gang gesetzte Doppelstrategie, die einen Aufstand österreichischer Hitler-Anhänger mit einer militärischen Erpressung verband, ermöglicht worden – zweifellos kein Akt, der im Sinne des Völkerrechtes als legitim angesehen werden kann. Genauso wenig kann die 99-prozentige „Anschlusszustimmung“, die am 10. April 1938 in der als „Volksabstimmung“ etikettierten Manipulation ausgewiesen wurde, dazu dienen, den Verlust der Eigenstaatlichkeit demokratisch zu legitimieren. Welche Opferrolle aber kann andererseits ein Staat beanspruchen, der sich nicht wehrt? Ein Staat, der seine Armee, deren primärer Zweck die Verteidigung der Unabhängigkeit sein sollte, lieber in die Kasernen schickt? Ein Staat, der sich mit einem widersprüchlichen Mix aus nostalgischem Österreich-Patriotismus und Deutschtümelei selbst lähmt?

Persönliche Schicksale veranschaulichen am besten die „Grautöne“ zwischen den beiden Polen „Opfer“ und „Täter“. Da gab es zunächst eine Bevölkerungsgruppe in Österreich, für die der Anschluss eine unmittelbare Katastrophe bedeutete. Hunderttausende, denen unbestreitbar ein Opferstatus zukommt: jene, die auf Grundlage der sofort auch in Österreich gültigen Nürnberger Gesetze als Juden stigmatisiert und in ihrer Existenz bedroht wurden. Am 11. März brach in Wien eine infernalische Orgie der Habgier und Raffsucht los. Es wurde geplündert und gestohlen, „arisiert“. Der Wiener Mob stürzte sich auf die Juden, schleifte sie auf die Straße und zwang sie, auf ihren Knien das Pflaster zu schrubben oder mit bloßen Fingernägeln Schuschnigg-Plakate von den Häuserwänden zu kratzen.

Carl Zuckmayer schrieb in *Als wär's ein Stück von mir* über den 11. März 1938: „An diesem Abend brach die Hölle los. Die Unterwelt hatte ihre Pforten aufgetan und ihre niedrigsten, scheußlichsten, unreinsten Geister losgelassen. Die Stadt verwandelte sich in ein Alptraumgemälde des Hieronymus Bosch: Lemuren und Halbdämonen schienen aus Schmutzeiern gekrochen und aus versumpften Erdlöchern gestiegen. Die Luft war von einem unablässig gellenden, wüsten, hysterischen Gekreische erfüllt, aus Männer- und Weiberkehlen, das tage- und nächtelang weiterschillte. Und alle Menschen verloren ihr Gesicht, glichen verzerrten Fratzen; die einen in Angst, die anderen in Lüge, die anderen in wildem, hasserfülltem Triumph. Ich hatte in meinem Leben einiges an menschlicher Entfesselung, Entsetzen oder Panik gesehen. Ich habe im Ersten Weltkrieg ein Dutzend Schlachten mitgemacht, [...] Ich hatte die Unruhen der Nachkriegszeit miterlebt, [...] Ich war beim Münchner »Hitler-Putsch« von 1923 mitten unter den Leuten auf der Straße. Ich erlebte die erste Zeit der Naziherrschaft in Berlin. Nichts davon war mit den Tagen in Wien zu vergleichen. Was hier entfesselt wurde, hatte mit der »Machtergreifung« in Deutschland, die nach außen hin scheinbar legal vor sich ging und von einem Teil der Bevölkerung mit Befremden, mit Skepsis oder mit einem ahnungslosen, nationalen Idealismus aufgenommen wurde, nichts mehr zu tun. Was hier entfesselt wurde, war der Aufstand des Neids, der Missgunst, der Verbitterung, der blinden böswilligen Rachsucht – und alle anderen Stimmen waren zum Schweigen verurteilt. [...] Hier war nichts losgelassen als die dumpfe Masse, die blinde Zerstörungswut, und ihr Haß richtete sich gegen alles durch die Natur oder Geist Veredelte. Es war ein Hexensabbat des Pöbels und ein Begräbnis aller menschlicher Würde.“ (Carl Zuckmayer)

Und da gab es Österreicher, für die der Anschluss Anlass zu andauerndem Jubel war. Dazu zählte nicht nur die große Minderheit der überzeugten NSDAP-Anhänger. Dazu zählten auch solche, die damit spekulierten, vielleicht das eine Geschäft oder die andere Wohnung im Zuge des „Arisierung“ genannten Raubzuges übernehmen zu können. Ebenso freuten sich jene Anschlussprofiteure, die nun einen Arbeitsplatz erhalten würden, den bis dahin ein Jude innehatte oder der durch die Kriegswirtschaft neu geschaffen wurde. Was im März 1938 geschah, wurde höchst unterschiedlich wahrgenommen und höchst unterschiedlich verarbeitet: weil die einen vom Schicksal der anderen profitierten. Es gab und gibt nicht die österreichische Geschichtserzählung. Das, was die einen unter Anschluss verstehen, ist oft dem völlig entgegengesetzt, was für andere dieser Anschluss heute noch bedeutet. Die kollektive Erinnerung der Opfer ebenso wie jene an die Opfer wurde nach 1945 verstellt durch den nachvollziehbaren

Pragmatismus oder Opportunismus einer politischen Klasse, die nur zu gern die Opferthese aus der Moskauer Deklaration aufgriff. Der darin ebenfalls enthaltene Verweis auf die Mitverantwortung Österreichs wurde gleichzeitig in den Hintergrund gerückt, und alle Verbrechen, die während der NS-Zeit begangen worden waren, wurden vor der deutschen Tür deponiert. Alle Deutungen im Opfer-Täter-Diskurs sind politisch instrumentalisierte, an bestimmten Interessen orientierte, einseitige, aber deshalb nicht einfach nur falsche Erinnerungen von Teilen der österreichischen Gesellschaft. Die gegenläufigen Interpretationen wurden zurechtgestutzt und zu Instrumenten der Nachkriegspolitik verkürzt. Und diese Vielfalt der Geschichtsbilder erlaubte auch ein pragmatisches, letztlich opportunistisches Agieren: Nach außen, den Alliierten gegenüber, spielten die Regierungen der Nachkriegszeit die Opferrolle. Nach innen waren die Interessen der Heimkehrer, dann der Mitläufer und schließlich der ehemaligen Nationalsozialisten bald wichtiger als die der Vertriebenen. Doch die waren tatsächlich Opfer – denn die gab es eben auch. Auch in Österreich.

4. | Filmische Umsetzung

2006 fand der Filmmacher Christoph Wehrich am Flohmarkt eine Rolle anonymes Amateurfilmmaterial, einen etwa 100m langen 16mm Film ohne Ton. Die zusammengeklebte, stark geschrumpfte Filmrolle wurde im Österreichischen Filmmuseum Kader für Kader optisch kopiert, ansonsten aber in ihrem „Originalschnitt“ belassen und vom Filmmacher im Sinne der appropriation art ungeschnitten als **14. März 1938 – ein Nachmittag** veröffentlicht. Da es sich um „found footage“, um gefundenes Material handelt, ist die Hauptarbeit des Filmmachers hier nicht das Konzipieren, Drehen und Schneiden des Films, sondern das Restaurieren und Veröffentlichen. Der Filmmacher hat sich selbst zurückgenommen, das Material als Zeitdokument möglichst originalgetreu erhalten, nur durch den Titel das Gefundene zeitlich situiert und im Schlusstitel über Ursprung und Entstehung des Films informiert. Die eigentliche Filmarbeit hat der/die anonyme AmateurfilmerIn geleistet: sein/ihr Blick führt den Zuseher durch die Ereignisse. Die Kamera läuft, stopp, neues Bild, stopp, neues Bild, ... dazwischen die durch Lichteinfall überbelichteten, weißen Kader am Anfang und Ende einzelner Einstellungen. Einen Schnitt abgesehen von der Interessensverlagerung des Kameramanns/der Kamerafrau auf ein anderes Motiv, einen Schnitt im Sinne einer Montage gibt es nicht. Und so folgt auf mit Hakenkreuzfahnen beflaggte Häuser, rollende Armeefahrzeuge, lachende Soldaten – gezeigt in hektischen jump cuts – der Höhepunkt: die Durchfahrt des Führers mit steifen Arm, nur drei Sekunden lang. Nach dieser welthistorischen ersten Minute: neun Minuten lang „unschuldige“ Bilder des privaten Österreich. Das über längere Zeit gedreht Material verdichtet sich zur Antiklimax eines endlos-gemütlichen Nachmittags im Anschluss an den Anschluss.

Fragestellungen:

- „Das Material, ein etwa 100m langer 16mm Film, ist ein Flohmarktfund. Die zusammengeklebte, stark geschrumpfte Filmrolle wurde Kader für Kader optisch kopiert und in ihrem „Originalschnitt“ belassen.“ – informiert der Schlusstitel. Wozu für einen „home movie“ den Aufwand der Restauration betreiben?

- 14.3.1938 ist ein früher „home movie“. Worin ähnelt er inhaltlich und formal unseren Amateurfilmen?

- Wie schärft die Wahl des Titels die Wahrnehmung des Gesehenen?

- Wie verändert ein arglos gedrehter „home movie“ als Zeitdokument im Nachhinein das Geschichtsbild? Wie verhält sich die im Film bezugte Begeisterung und zumindest sorglos-fröhliche Untätigkeit vieler Österreicher zur oft strapazierten „Österreich war Opfer“ - These?

Übung:

Starten Sie mit Ihren SchülerInnen eine Umfrage zum Thema: Wie wurden die Tage des Anschlusses in deiner Familie erlebt? Vergleichen Sie die von den SchülerInnen gesammelten Versionen dieses weltgeschichtlich relevanten Ereignisses.

5. | Angaben zum Filmemacher Christoph Wehrich



foto: <http://filmvideo.at/>

*1968 in Wien

Christoph Wehrich arbeitet seit 1986 mit Fotografie, seit 1986 mit Super8-Film, seit 1998 mit 16mm-Film, seit 2006 mit 35mm-Film. 1993-1994 arbeitete er beim Freien Radio. Er hat an diversen Ausstellungen mitgearbeitet, wie zum Beispiel Primerose Amnisions Jim Whiting & Andrew Baileys forbidden agenda, Remise Wien 1994. 1996 gründete er zusammen mit Georg Wasner und Georg Eisenecker die Gruppe Wrecking Film. Wrecking Film stellte in der MAK-Galerie im Rahmen des Projekts Medien, Apparate, Kunst, Projektionsräume – apparative Kunst in Österreich aus. Seit 1994 kontrolliert er Filmkopien.

Filme:

P.M.Glaser, 1987

Cybercircus, 1993

Ohne Titel (Filme für Medien, Apparate, Kunst, Projektionsräume), 1996

Red Nitro, 2006

Via Carrera, 2007
 14.März 1938 – Ein Nachmittag, 2008

6. | Links

zur Opfer-Täter-Debatte:

Anschluss: Vom Opfer- zum Tätermythos, 09.03.2008 | MICHAEL FLEISCHHACKER (Die Presse)
http://diepresse.com/home/politik/anschluss/368335/index.do?_vl_backlink=/home/politik/anschluss/index.do

Kommentar: "Anschluss": Annexion, Okkupation, oder was sonst?
 08.03.2008 | Gastkommentar von ANTON PELINKA (DiePresse.com)
http://diepresse.com/home/politik/anschluss/368217/index.do?_vl_backlink=/home/politik/anschluss/index.do

Adolf und die Patrioten
 Von Anton Pelinka | © DIE ZEIT, 13.03.2008 Nr. 12
<http://www.zeit.de/2008/12/Pelinka?page=1>

Original-Zeitungsberichte vom März 1938:

"Ein historischer Tag" - 12.03.2008 | (DiePresse.com)
 Die Original-Artikel der "Neuen Freien Presse" vom Samstag, 12. März 1938 -
 Abendausgabe.
http://diepresse.com/home/politik/anschluss/369262/index.do?direct=369259&_vl_backlink=/home/politik/anschluss/369259/index.do&selChannel=

"Österreich ein Land des Deutschen Reiches" - 13.03.2008 | (DiePresse.com)
 Die Original-Artikel der "Neuen Freien Presse" vom Montag, 14. März 1938.
 "Volksabstimmung am 10. April."
http://diepresse.com/home/politik/anschluss/369641/index.do?direct=369635&_vl_backlink=/home/politik/anschluss/369635/index.do&selChannel=

14. März 1938: "Der Führer und Reichskanzler am Grabe seiner Eltern" - 13.03.2008 |
 (DiePresse.com)
 Die Original-Artikel der "Neuen Freien Presse" vom Montag, 14. März 1938. In Linz und
 Wien bejubelt man Hitler.
<http://diepresse.com/home/politik/anschluss/369635/index.do>

15. März 1938: "Ein Spalier von Linz bis Wien" - 14.03.2008 | (DiePresse.com)
 Die Original-Artikel der "Neuen Freien Presse" vom Dienstag, 15. März 1938. "Die Fahrt
 des Führers und Reichskanzlers."
http://diepresse.com/home/politik/anschluss/369893/index.do?_vl_backlink=/home/politik/anschluss/index.do

PHAIDON – VERLAGE IM EXIL



Genre	Dokumentarfilm
Land	Österreich
Jahr	2007
Sprache	Deutsch/Englisch
Länge	23 Minuten
Regie	Klub Zwei
Kamera	Klub Zwei
Kamera	Anita Makris, Daniel Pöhacker
Verleih Sixpackfilm	http://www.sixpackfilm.com

I. | Inhalt

„Der Film widmet sich zunächst der Geschichte des Phaidon-Verlags, der 1923 von Béla Horovitz in Wien gegründet wurde. Das Anliegen von Horovitz und seinem Partner Ludwig Goldschneider lag in der Edition von Büchern, deren Layout sichtbarer Ausdruck eines Modernitätsverständnisses sein sollte. Der durchgängige Einsatz von schlichten Bauhaus-Schrifttypen und einer modernen Gestaltungsprinzipien verpflichteten Grafik war jedoch nicht nur verlegerische Ambition, sondern sollte auch die Ideologie des österreichischen Ständestaates subvertieren. Horovitz konnte durch den Verkauf den Verlag 1938 vor der nationalsozialistischen Verfolgung ins englische Exil retten und dort gemeinsam mit Goldschneider die editorische Tätigkeit fortsetzen. Das Interesse von Klub Zwei zielt jedoch nicht primär auf die historische Aufarbeitung eines Erfolgsunternehmens ab. Phaidon steht exemplarisch für die durch den Nationalsozialismus verursachten nicht „wiedergutzumachenden“ Verluste an Menschen und kulturellen Ressourcen, die Leerstellen in Österreich und Deutschland, die es gilt, offensichtlich zu machen. Ein weiteres Interesse des Films liegt auf der Multiperspektivität von Geschichtsschreibung, die durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Sprecherinnen – Tochter und Enkelin des Verlaggründers, Leiterin der Österreichischen Exilbibliothek, Künstlerinnen – veranschaulicht wird.“ (Karin Gludovatz)

2. | Klub Zwei und ihre Auseinandersetzung mit Leerstellen und Verlusten infolge der Shoah

Seit 1992 arbeiten Simone Bader und Jo Schmeiser als Künstlerinnen-Kollektiv Klub Zwei. Zwischen Kunst, Film und neuen Medien angesiedelt, leistet ihre Arbeit eine kritische Auseinandersetzung mit Migration, Rassismus, Antisemitismus – und deren Darstellung in den Medien und der Öffentlichkeit. Klub Zwei analysiert Repräsentationsanordnungen, weil strukturelle Veränderungen auch immer mit Sichtbarkeit bzw. Sichtbarmachung einhergehen. Für ihre Ausstellung in der Wiener Secession vom 15.9. – 13.11. 2005 haben Klub Zwei drei Videoinstallationen entwickelt, die in Fortsetzung ihres jüngsten Film- und Buchprojekt **Things. Places. Years** die Folgewirkungen der Shoah auf nachgeborene Generationen und die nachhaltige Präsenz des Verlusts untersuchen. Die Videoinstallation **Phaidon. Verlage im Exil / Phaidon. Presses in Exile** im Kreuzraum der Galerie thematisiert die Geschichte des ursprünglich in Wien ansässigen Phaidon Verlags. In den zwei anderen, zusammenhängenden Installationen **Verlust / Loss** und **Antworten** beschreiben die Interviewpartnerinnen, wie sich Vertreibung und Vernichtung unrevidierbar in die Stadt Wien eingeschrieben haben. Der Film **Phaidon. Verlage im Exil** ist die filmische Dokumentation der 2005 in der Wiener Secession gezeigten, gleichnamigen Videoinstallation.

Phaidon. Verlage im Exil erzählt aus unterschiedlichen Blickwinkeln die Geschichte des ursprünglich in Wien ansässigen Phaidon Verlags. Der Film basiert auf Gesprächen, die die Künstlerinnen für **Things. Places. Years** mit Elly Miller und Tamar Wang, der Tochter und der Enkelin von Béla Horovitz, geführt hatten.

1924 übernahm Horovitz den 1923 von ihm mitbegründeten Phaidon Verlag als alleiniger Inhaber. Der Erfolg des Phaidon Verlags beruht auf dem verlegerischen Mut, Bücher in typografisch und drucktechnisch ambitionierten Ausgaben in hohen Auflagen und zu für eine breite Öffentlichkeit erschwinglichen Preisen anzubieten. Die Gestaltung der Phaidon-Bücher, ab Mitte der 1930er-Jahre hauptsächlich Publikationen zu Kunst- und Kunstgeschichte, zeichnet sich durch schlichtes Layout aus, das besonderen Wert auf die Schrifttype legte – meist wurden serifenlose Schriften verwendet. Dieses ästhetische Programm des Verlags ist als dezidierte Haltung gegen die im österreichischen Ständestaat und Austrofaschismus vorherrschenden und geförderten Gestaltungsprinzipien zu verstehen. Die Schrift wurde zum sichtbaren Ausdruck eines Modernitätsverständnisses, das Offenheit gegenüber Veränderung formulierte, sich international orientierte und damit ganz dezidiert der offiziell verordneten Besinnung auf Heimerde und Vergangenheitsbeschwörung zuwider lief: Eine Konfrontation, die auf die traditionelle Formel „Antiqua gegen Fraktur“ zu bringen ist.

Bereits in den 1930ern forcierte Béla Horovitz internationale Kooperationen mit englischen und amerikanischen Verlagen. Darauf aufbauend konnte er den Verlag 1938 pro forma an den englischen Verlag George Allen & Unwin verkaufen, sodass Phaidon vor der Arisierung gerettet werden konnte. Wenig später emigrierte Horovitz mit seiner Familie nach England. Es gelang ihm nicht nur, den Nationalsozialisten zu entkommen, sondern auch weiterhin als Verleger tätig zu sein und seine Bücher selbst in NS-Deutschland und –Österreich zu vertreiben.

Exemplarisch zeigt der Film die Geschichte des Phaidon Verlags am Buch **Zeitlose Kunst** von Ludwig Goldschneider, das 1934 in Wien und drei Jahre später, 1937, unter dem Titel **Art without Epoche** in London erschienen ist. Die Auswahl der Kunstwerke, welche die Moderne einbezieht, die grafische Gestaltung und die Typografie offenbaren das international orientierte Selbstverständnis des Verlags. Die im Titel und für den Text verwendete Schrift Grotesk, eine von über 200 Antiqua-Schriften, wurde Anfang des 19.Jh. entworfen und im 20.Jh. von den Bauhaus-GrafikerInnen zur Futura weiterentwickelt: bereits zur Zeit des Ständestaates stand sie in deutlicher Opposition zu der von den Deutschnationalen propagierten Fraktur-Schrift und der damit einhergehenden Ideologie.

Mehr Infos zum mehr als 200 Jahre dauernden Übergangsprozess von Fraktur-Schriften zu den heute gängigen Antiqua-Schriften unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Antiqua-Fraktur-Streit>

3. | Filmische Umsetzung

Phaidon.Verlage im Exil entwickelt unterschiedliche Perspektiven auf die Geschichte des Verlags, die allesamt nur Ausschnitte bieten (können). Als Vermittlungsinstanzen der Verlagsgeschichte und –tätigkeit fungieren sehr unterschiedliche SprecherInnen: Elly Miller erzählt aus der Perspektive der Tochter, die schon als Kind mit dem Geschäft des Vaters vertraut wurde und später als dessen Nachfolgerin auch professionelle Einsichten in das Unternehmen gewann. Die zweite Haupterzählerin ist Ursula Seeber, die Leiterin der Exilbibliothek im Wiener Literaturhaus. Sie vermittelt einen literaturhistorischen Zugang zu Geschichte und Tätigkeit des Phaidon Verlags. Die Nebenerzählung widmet sich der nächsten Generation: Tamar Wang, die Enkelin des Verlaggründers, reagiert auf die Erzählung ihrer Mutter ausgehend von ihrer eigenen Tätigkeit im Verlagswesen. Und die KünstlerInnen stellen stellvertretend für die österreichischen Enkel und Enkelinnen der Opfer/Täter/Mitläufer Fragen und blättern in der Vergangenheit.

Klub Zwei unterstreicht die Multiperspektivität auch formal: die Interviews kommentieren sich gegenseitig, liefern Ergänzungen und bieten Übersetzungen an – eine deutsche für Elly Miller und Tamar Wang, eine englische für Ursula Seeber. Der Bildschirm schreibt jeder Interviewpartnerin einen festen Platz zu, der leer bleibt, wenn sie nicht spricht, gefüllt nur durch die übergroßen Untertitel, den typografisch gestalteten Übersetzungen, die die Erzählung grafisch fixieren. Diese Betonung der Schriftbilder verweist buchstäblich auf die Geschichte des Verlags, auf dessen intensive Beschäftigung mit Typografie und Layout, auf dessen Streben nach Internationalität, auf dessen Ambition, mehrsprachige Ausgaben zu publizieren. Die deutschen und englischen Untertitel verweisen aber auch auf die Sprachbarriere und auf Sprachverlust und – zugewinn in der Emigration.

Der biografische Kern von Elly Millers Erzählung steht einer historisch-wissenschaftlichen Annäherung von Ursula Seeber gegenüber. Die Narrationen verlaufen gelegentlich parallel, stimmen in den Fakten überein, in interpretativen Punkten gehen sie auseinander. Im Verschnitt der beiden Perspektiven wird der performative Aspekt von

Geschichtsschreibung sichtbar: In ihren Differenzen tritt aber nicht nur der Unterschied hervor, den jeder interne Blickwinkel im Verhältnis zu einem externen aufweist, es stellt sich vielmehr die grundlegende Frage: Von welchen Standpunkten aus können die Nachfahren von Opfern/Überlebenden und von welchem die der TäterInnen/ MitläuferInnen heute sprechen? In welcher Weise sind sie jeweils in ihren Auseinandersetzungen mit der Geschichte durch die Erfahrungen der Eltern- und Großelterngeneration und durch die Weitergabe und das Verschweigen dieser Erfahrungen geprägt?

„Klub Zwei wählen eine filmische Sprache, die Bilder, Erzählungen und Fragen fortwährend fragmentiert und damit ein Stilmittel der Irritation. Dies ist nur konsequent, um Brüche im Sprechen über Vergangenheit sichtbar zu machen, denn so wird einmal mehr evident, dass dieses Sprechen über die „gleiche“ Vergangenheit bestenfalls parallel, aber nie gemeinsam erfolgen kann, denn die Geschichte und ihre Subjekte sind zu verschieden.“ (Karin Gludovatz)

Übung / Fragestellungen:

- Analysieren Sie mit Ihren SchülerInnen, wie Klub Zwei die Multiperspektivität von Geschichte inhaltlich und formal zum Hauptthema des Films macht.
- Wer erzählt welche Aspekte der Geschichte des Phaidon Verlags von welchem Standpunkt aus?
- Wie machen die Künstlerinnen die Leerstellen und Brüche sichtbar? Wozu die vielen Untertitel? Warum die grafische Gestaltung?

4. | Angaben zu den Filmemacherinnen Klub Zwei



foto: <http://filmvideo.at/>

Klub Zwei, Simone Bader und Jo Schmeiser, arbeiten seit 1992 als Künstlerinnenkollektiv an der Schnittstelle von Kunst, Film und neuen Medien. Die beiden Künstlerinnen leben und arbeiten in Wien.

Einzelausstellungen (Auswahl):

2007: Ambivalenzen, Kunst im Kasten, Stuttgart; 2005: In Zusammenarbeit mit, Galerie der Secession, Wien / Vienna, Kuratorinnen / curators: Rike Frank, Annette Südbeck, auf Einladung von / organised by Matthias Herrmann; Noir sur blanc – le revers des images, Bétonsalon, Paris, KuratorInnen / curators: Mélanie Bouteloup, Marie Cozette, Cyril Dietrich, auf Einladung von / organised by Georg Leutner; 2003: Things. Places. Years. & Arbeit an der Öffentlichkeit (Klub Zwei/Maiz), Intervention # 2, Halle für Kunst e.V., Lüneburg, Kuratorin / curator: Bettina Steinbrügge; 2001: Things. Places. Years. & Work on / in the Public (Klub Zwei/Maiz), Queen Elizabeth Hall, London, Kurator / curator: Anthony Auerbach; 2000: Arbeit an der Öffentlichkeit (Klub Zwei/Maiz), Kunstraum Goethestraße Linz, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Maiz – Autonomes Zentrum von und für Migrantinnen / Autonomous Center by and for Migrant Women, KuratorInnen / curators: Maren Richter, Gerda Ridler; 1996: Map, Projektreihe / series of projects: Medien/Apparate/Kunst, Museum für angewandte Kunst, Wien / Vienna, Kuratorin / curator: Birgit Flos; 1995: Hotel Room Movie, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Kurator / curator: Werner Fenz;

Filme / Videos:

2008: Liebe Geschichte / Love History, Dokumentarfilm / Documentary film, 70', work in process; 2007: Väter – Täter. NS und Shoah im Leben der Täter-Nachkommen / National Socialism and Shoah in the lives of the perpetrators' descendants, Einkanalfassung / Single channel version, Beta SP, 16:9, 27 Min., Farbe / color; 2006: Phaidon - Verlage im Exil / Phaidon - Presses in Exile, Einkanalfassung / Single channel version, Beta SP, 4:3, 22 Min., Farbe / color;

5. | Links

zum Antiqua-Fraktur-Streit:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Antiqua-Fraktur-Streit>

Homepage des Künstlerinnenkollektivs Klub Zwei:

<http://www.klubzwei.at/film.html>

Text: Claudia Trinker

Weblinks und Literaturhinweise

Verleih Sixpackfilm

<http://www.sixpackfilm.com>

filmABC - Plattform für Film- und Medienbildung

<http://www.filmabc.at>

Mediamanual (bm:ukk)

<http://www.mediamanual.at>

Informationen und Definitionen zur Filmernziehung / Filmästhetik:
<http://www.movie-college.de/index.htm>

Das Wissensportal der deutschen Filmakademie:
<http://vierundzwanzig.de/>

Literaturwissen - Wie interpretiert man einen Film? Hrsg. von Peter Beicken. Reclam 2004.

Film verstehen - Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. James Monaco. rororo 2006.

Filme sehen lernen - Grundlagen der Filmästhetik. Rüdiger Steinmetz u.a. Zweitausendeins 2005. (Beinhaltet DVD mit Begleitbuch)

Abbildungsnachweis:

© wenn nicht anders vermerkt, bei:
Verleih Sixpackfilm, www.sixpackfilm.com

filmABC | filme-sehen ist mehr als ins kino gehen
Plattform und Anlaufstelle für Filmvermittlung.
Theorie- und Praxis-Inputs, Seminare und Workshops, künstlerische Interventionen.
Gerhardt Ordnung | Projektleitung, Layout und Gestaltung go@filmabc.at
Lisa von Hilgers | Filmreferentin, Text lisa.vonhilgers@filmabc.at
Markus Prasse | Projektkoordination m.prasse@filmabc.at
www.filmabc.at

filmABC wird gefördert und unterstützt durch



This content is licensed
under a [creative commons 3.0 licence](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/)