

Der dokumentarische filmische Blick auf österreichische zeitgenössische Architektur von 1920 bis 1945

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Mag.a art.“ (Magistra artium)
in den Studienrichtungen Kunst und kommunikative Praxis
und Werkerziehung – Kontextuelle Gestaltung

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Betreuer: Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Matthias Boeckl

vorgelegt von Angelika Kombotis

Wien, im Juni 2016

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Danksagung

Ich möchte mich besonders bei Prof. Dr. Matthias Boeckl für seine wissenschaftliche Betreuung bedanken, der mir jederzeit mit seinen wertvollen fächerübergreifenden Kenntnissen der Architektur- und Kunstgeschichte im Kontext des Zeitgeschehens zur Seite stand.

Mein Dank gilt auch Klaus Stefan aus dem Stadt- und Landesarchiv Wien (media Wien), der mit mir an vielen Tagen stundenlang geduldig originales Filmmaterial sichtete. Im „Filmarchiv Austria“ wurde ich freundlicherweise von Thomas Ballhausen unterstützt und im „Österreichischen Filmmuseum“ betreute mich Georg Wasner.

Immer unterstützt und motiviert wurde ich von meiner Familie, insbesondere von meinen Eltern Elisabeth und Nikolaos Kombotis. Meiner Schwester Irini Kombotis sowie Jan Poczynek danke ich fürs Korrekturlesen und Prof. Dr. Matthias Boeckl für die abschließenden Korrekturen.

Schließlich bedanke ich mich noch bei meinen Freunden und Freundinnen Claudia Zdenek, Martina Marik-Schweiger, Ingrid Überhuber, Jan Poczynek und Hans Peter Petri die mich stets ermutigt haben mein Studium abzuschließen.

Die Arbeit möchte ich meinen beiden Söhnen Benjamin und Florian widmen.

Abstract

The present thesis seeks to trace out the Austrian documentary architecture film dealing with contemporary architecture of the period 1920-1945. My analysis of various exemplary films and scenes demonstrates the nature of the cinematic view on the then contemporary Austrian architecture. It can be observed in almost all the films that the large number of technical possibilities the film offers was mainly neglected. Furthermore, it is impossible to speak of an objective documentary filmic representation of reality, because the cinematic look at the architecture was influenced by the various prevailing political systems. The aim of a film was not to represent the architecture according to today's evaluation criteria such as space, form and user-specific function. It is shown that the motivation for the production of films were political and economic interests in the problematic context of unemployment and housing shortages. The films' argumentation makes architecture an instrument to stimulate more beautiful homes and better lives. Nevertheless these films are still important today with regard to architectural history because they were produced at the same time as the buildings. Consequently, building and construction processes are often in the films' focuses. The films also make urban changes visible and enable the viewers to feel the atmosphere and the "zeitgeist" of past times thanks to the actors' actions. The medium film knows better than any other medium to link back today's still existing architecture to their original political and historical contexts that have been forgotten or separated from the building they produced.

Inhaltsverzeichnis

1	THEMA UND THESEN	8
1.1	Desiderate	8
1.2	Die Forschungsfrage	10
1.3	Forschungslage	10
1.4	Methode und Vorgehensweise.....	10
1.5	Das historische Filmmaterial als Quelle medienwissenschaftlicher Untersuchungen	11
1.6	Hypothese	11
2	FILMISCHE GRUNDLAGEN	13
2.1	Die Fotografie als Vorgängermedium des Films	13
2.2	Der Film als Verbesserung technischer Möglichkeiten und die Darstellung von Bewegung, als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal zur Fotografie	14
2.3	Erste nicht fiktive Filme der Brüder Lumière.....	15
2.4	Der fiktive Film	16
2.5	Zur Definition des „Dokumentarischen“	17
2.6	Grundelemente der filmischen Gestaltung.....	17
2.6.1	Die Einstellung	17
2.6.2	Die Szene	17
2.6.3	Die Sequenz	17
2.6.4	Die Montage	17
3	DOKUMENTARISCHE ARCHITEKTURFILME IN DER ERSTEN REPUBLIK UND IM ROTEN WIEN	19
3.1	Filmbeispiel 1: „Die grüne Stadt Rosental“.....	19
3.1.1	Die Entwicklung der Siedlungsarchitektur in vier Phasen zwischen 1918 und 1934	19
3.2	Filmanalyse 1: „Die grüne Stadt Rosental“	25
3.3	Filmbeispiel 2: „Ein Film vom neuen Wien“	32
3.3.1	Der historische Ausgangspunkt für den kommunalen Wohnbau in Wien.....	32
3.3.2	Filmanalyse 2: „Ein Film vom neuen Wien“	33

3.4	Filmbeispiel 3: „Warmbadeanstalten 2“	42
3.4.1	Historischer Hintergrund: Bäderbau in Wien	42
3.4.2	Filmanalyse 3: „Warmbadeanstalten 2“	44
3.5	Filmbeispiel 4: „Bau des Wiener Praterstadions“	48
3.5.1	Historischer Überblick zum Wiener Stadion	48
3.5.2	Filmanalyse 4: „Bau des Wiener Praterstadions“	50
4	DOKUMENTARISCHE FILME IM STÄNDESTAAT ZWISCHEN 1934 UND 1938	56
4.1	Filmbeispiele 5 und 6: „Wien baut auf“ und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“	56
4.1.1	Historischer Hintergrund: Österreich im Ständestaat	56
4.1.2	Analyse der beiden Filme: „Wien baut auf“ und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“	57
4.2	Filmbeispiel 7: „Das Freihaus in Wien“	79
4.2.1	Filmanalyse 7: „Das Freihaus in Wien“	79
4.3	Filmbeispiel 8: „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“	82
4.3.1	Historische Hintergrund: Zum Bau der Großglockner-Hochalpenstraße	82
4.3.2	Filmanalyse 8: „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“	86
4.4	Filmbeispiele 9, 10, 11, 12, 13: Filmberichterstattung über die österreichischen Pavillons auf den Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937	91
4.4.1	Historischer Hintergrund: Die österreichischen Pavillons in Brüssel 1935 und in Paris 1937	91
4.4.2	Filmanalyse 9: „Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel“, 31. 05. 1935	92
4.4.3	Historischer Hintergrund: Der österreichische Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937	93
4.4.4	Filmanalyse 10: „Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung“, 18. 06. 1937	94
4.4.5	Filmanalyse 11: „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, 13. 08. 1937	95
4.4.6	Filmanalyse 12: „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, 13. 08. 1937	96
4.4.7	Filmanalyse 13: Der Internationale Film über die Weltausstellung in Paris: „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“	100

5	DOKUMENTARISCHE FILMBERICHTERSTATTUNGEN ÖSTERREICHISCHER ARCHITEKTUR IN DER NS-ZEIT (1938-1945) ...	104
5.1	Filmbeispiel 14: Deutsche Wochenschau, „Siedlungsbau in Linz“	104
5.1.1	Historischer Hintergrund: Linz 1938 – 1945	104
5.1.2	Filmanalyse 14: Deutsche Wochenschau No. 536/51/1940 „Siedlungsbau in Linz“	106
5.2	Fimbeispiel 15: „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“	111
5.2.1	Historischer Hintergrund: Linz und die Nibelungenbrücke.....	111
5.2.2	Filmanalyse 15: „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“	112
6	RESÜMEE.....	115
7	LITERATURVERZEICHNIS.....	119
8	FILMVERZEICHNIS	122
9	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	124

1 Thema und Thesen

Die Faszination der filmischen Darstellung von Architektur liegt für mich darin, den architektonischen Raum mit der Kamera abzutasten, ihn zu begehen, zufällige oder vergängliche Augenblicke festzuhalten und Details ins Bild zu holen, die dem Auge kaum sichtbar sind. Während meines Studiums im Fach Bildnerische Erziehung verlagerte sich mein Schwerpunkt auf den Bereich visuelle Medien, und schon bald wurde das Thema Architekturvideo zum Inhalt und Untersuchungsgegenstand meiner künstlerischen Arbeit. Die Motivation für mein erstes Architekturvideo entstand während einer Studienreise in Laibach – einem Ort, der geprägt ist von der außergewöhnlichen Architektur Josef Plečniks. Fasziniert von der architektonischen Formensprache Plečniks entstand die Idee für ein Architekturvideo über den Friedhof Žale. Es gelang mir, mit dem Videokonzept ein Sponsoring zu erhalten und nach der Fertigstellung wurde der Film „Park with Chapels“ erfolgreich auch auf internationalen Filmfestivals gezeigt. Diesem Video folgten weitere audiovisuelle Architekturdokumentationen über die Architektin Zaha Hadid und die Architekten Calo Scarpa und Tadao Ando. Der Versuch, mein künstlerisches Schaffen in Auftragsarbeiten einzubringen, zeigte schon bald eine Unvereinbarkeit meiner Sichtweise mit den Vorstellungen und Wünschen der Kunden. In einer Auftragsarbeit für den Architekten Harry Glück sollte am Beispiel einer bereits gebauten Wohnhausanlage in der Wiener Engerthstraße deutlich werden, dass ein in Planung befindlicher „Harry Glück-Bau“ für die Stadt Bonn keine „Bedrohung“ für die Anrainer darstellen würde. Nun waren aber die zu filmenden Bauten zehn Stockwerke hoch und jeder Schwenk nach oben, der die Höhe des Gebäudes dokumentieren wollte, musste herausgeschnitten werden. Hauptsächlich wollte der Architekt nur die unteren Geschosse, vor allem die Gartenwohnungen, umgeben von Pflanzen, im Bild sehen. Obwohl das Thema des Filmes die Architektur ist, geht es hier offensichtlich primär *nicht* darum, das Bauwerk als Ganzes zu erfassen oder den Betrachter durch den architektonischen Raum zu führen. Im Vordergrund steht auch in historischen Architekturdokus vielmehr die Intention, dem Zuschauer eine bestimmte Botschaft mit den Möglichkeiten der Filmgestaltung, wie beispielsweise der selektiven Auswahl, dem Schnitt oder der Montage zu vermitteln. Ausgehend von meinen persönlichen Ambitionen stellte sich also für mich die Frage, ob und welche Kriterien es für einen dokumentarischen Architekturfilm gibt und wo die Wurzeln dafür zu finden sind.

1.1 Desiderate

Im 21. Jahrhundert sind digitale audiovisuelle Medien zu einer neuen Form der Wirklichkeitsaneignung geworden, und die Vielfalt der zur Verfügung stehenden Videos über Architektur im Internet und auf Architekturfilmfestivals ist enorm. So bin ich auf einen österreichischen historischen Archivfilm aus dem Jahre 1936 gestoßen, der in eindrucksvoller Weise die Architektur des abgerissenen Freihofviertels in Wien dokumentiert. Dieser Film weckte in mir die Neugier und

die Frage, ob mit den Anfängen des Medium Films um 1900 auch eine Entwicklung des Genres „Der österreichische dokumentarische Architekturfilm“ aufzuzeigen wäre. Die filmischen ausländischen Arbeiten „Architecture aujourd`hui“ von Le Corbusier und „Die neue Wohnung“ von Gerhard Richter bestärkten meine Hoffnung, in den Filmarchiven Wiens historische Filmdokumente über die Architektur eines Otto Wagner, Adolf Loos oder die Wiener Werkbundsiedlung zu finden. Auch der Mediendiskurs in den 1920er Jahren um Architekten wie Bruno Taut, Wilhelm Johst und einige Kunsthistoriker, die dem damals neuen Medium Film neue Möglichkeiten der Raumwahrnehmung zusprachen, führte zu meiner Annahme, dass in diesem Kontext auch österreichische dokumentarische Architekturfilme entstanden sein könnten. Daraus entwickelte sich die Idee, hauptsächlich den nicht fiktiven Film als architekturhistorische Quelle in einem bestimmten Zeitraum wissenschaftlich zu untersuchen, um daraus neue Sichtweisen auf die damalige zeitgenössische Architektur zu gewinnen.

1.2 Die Forschungsfrage

Wie sah der filmische dokumentarische Blick auf damalige zeitgenössische österreichische Architektur bis 1945 aus? Welche Motivation gab es, Architektur filmisch zu dokumentieren?

1.3 Forschungslage

Meine Recherchen haben ergeben, dass eine wissenschaftliche Erforschung historischer dokumentarischer österreichischer Architekturfilmaufnahmen nur in Ansätzen existiert. Zwar wurden einige Filme exemplarisch analysiert, ein Gesamtüberblick über dokumentarische Architekturfilme ab 1900 existiert bis jetzt aber nicht. Vielleicht lässt sich diese Tatsache daraus begründen, dass eine umfassende Forschung kaum möglich ist, weil ein Großteil der Filme nicht mehr existiert und ein weiterer Teil für Recherchezwecke kaum zugänglich ist. Die Filmarchive sind im Moment mehr damit beschäftigt, ihre originalen Filmdokumente aus hochempfindlichem Zelluloid zu digitalisieren und der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Auf Internetplattformen können bereits viele digitalisierte Filmdokumente angesehen werden.

1.4 Methode und Vorgehensweise

Diese Diplomarbeit begibt sich auf Spurensuche des österreichischen Filmschaffens von 1920 bis 1945 und untersucht, wie der filmische Blick auf die damalige zeitgenössische österreichische Architektur strukturiert war. Untersucht wird dabei nicht der Spielfilm, sondern der „nicht fiktive“ Film. Forschungsgegenstand meiner Diplomarbeit ist das noch vorhandene und zugängliche historische Filmmaterial im Zeitraum vom Ersten Weltkrieg bis 1945. Die Filmrecherche bezieht sich auf einen Zeitraum von ca. 25 Jahren und überspannt damit drei politische Systeme. Mein hauptsächlichstes Interesse gilt der filmischen Darstellung damaliger zeitgenössischer Architektur in Dokumentar-, Kultur-, Propaganda- und Werbefilmen. Ein wichtiges Merkmal der Filme ist, dass diese der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Amateurfilme wurden nicht in die Forschung einbezogen.

Die filmische Botschaft ist damit von allgemeiner Bedeutung für die Öffentlichkeit, neben dem inhaltlichen Handlungsablauf. Für die Filmrecherche wurden das Filmarchiv Austria, das österreichische Filmmuseum und das Stadt- und Landesarchiv Wien herangezogen. Außerdem wurde auch in literarischen Quellen und historischen Filmzeitschriften nach Filmtiteln gesucht, die auf die Produktion dokumentarischer zeitgenössischer Filmaufnahmen schließen lassen. Die Suche nach dokumentarischen Architekturfilmen in der Datenbank des Filmarchivs Austria erwies sich als sehr schwierig, da der Name des Architekten oder des Bauwerks als Suchkriterium im Filmtitel oder der Filmbeschreibung nicht immer zu finden ist. Im Wiener Stadt- und Landesarchiv wurde mir eine Liste aller Filmbestände zur Verfügung gestellt und so konnte eine Sichtung aller

in Frage kommenden Filmdokumente vorgenommen werden. Das zur Verfügung stehende Material wurde gesichtet und auf verschiedenen Ebenen analysiert. Zuerst wurde ein historischer Überblick gegeben, um den Film im Kontext einordnen und verstehen zu können. Dann wurden die gezeigten Objekte beschrieben und die Methode der filmischen Darstellung untersucht. Inhaltlich war auch die Filmmontage relevant.

1.5 Das historische Filmmaterial als Quelle medienwissenschaftlicher Untersuchungen

Der wesentliche Unterschied zwischen textlichen und audiovisuellen Quellen besteht darin, dass Texte *nach* dem Geschehen, während Bild- und Tonaufnahmen gleichzeitig *mit* dem Geschehen entstehen.¹ „Der Quellenwert audiovisueller Medien ist in der Lage, die Situationen und deren Auswirkungen in bestimmten Regimen besser begreiflich zu machen als nur anhand der überlieferten Tagespresse oder von Akten.“² Historische Filmdokumente sind Überreste der Vergangenheit und Zeugnisse für bestimmte Ereignisse.³ In diesem Zusammenhang sind die Rahmenbedingungen der Filmproduktion – „Entstehungszeit, der Entstehungsort, Produktionsauftrag, Adressat, technische und finanzielle Ressourcen, Veröffentlichungszweck“⁴ – zu beachten. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass nicht immer alle Entstehungszusammenhänge recherchiert werden können. Die Filmanalyse beschäftigt sich derzeit vor allem mit der Aussagefähigkeit filmischer Argumentation und filmischer Botschaften.⁵

1.6 Hypothese

Meine Hypothese lautet, dass zeitgenössische Architektur 1918–1945 primär dann filmisch dokumentiert wurde, wenn die Bauten repräsentativ für wirtschaftliche und soziale Leistungen des jeweiligen politischen Regimes erschienen. Daraus resultiert weiters die Annahme, dass vorwiegend wirtschaftliche und politische Interessen die Motive für die Auswahl der gefilmten Architekturobjekte waren. In der Folge lässt sich vermuten, dass heute relevante Beobachtungs- und Bewertungskategorien der Architektur wie Konstruktion, Raum, Form oder nutzerspezifische Funktion in der filmischen Darstellung *nicht* im Vordergrund standen und erst nach 1945 einbezogen wurden. Daraus lässt sich schließen, dass sich ein dokumentarischer Architekturfilm im Sinne einer architekturtheoretischen Auseinandersetzung erst in der Demokratie entwickeln konnte. Die Filme wurden hauptsächlich aus der Bauherrenperspektive dargestellt und nicht aus der Nutzer- oder Planerperspektive. Daraus folgt, dass der architektonische Fachdiskurs nicht

¹ Vgl. Hagen, Manfred: Filme und Tonbandaufnahmen als Überrestquellen – Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. 06. 1953, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 41. Jg. (1990). H.6, S. 352-369, hier S. 355.

² Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm, Stuttgart: Steiner, 2002, S. 26.

³ Vgl. ebd., S. 26

⁴ ebd., S. 34

⁵ Vgl. ebd., S. 21

Thema dieser Filme ist und diese erst aus architekturhistorischer Sicht nach entsprechenden Kriterien analysiert werden müssen.

Trotzdem und gerade deswegen sind historische Filmdokumente von Bedeutung, da auch in diesem Kontext Architekturvermittlung stattgefunden hat. Wie dieser filmische Blick auf die Architektur damals ausgesehen haben könnte, wie weit er mit einem analytischen „architektonischen“ Blick nach heutigen Bewertungskriterien von Architektur übereinstimmt und welche Erkenntnisse daraus gewonnen werden können, soll in der Diplomarbeit untersucht werden.

2 Filmische Grundlagen

2.1 Die Fotografie als Vorgängermedium des Films

Die bildliche Darstellung von Gebäuden in den unterschiedlichen Medien, zum Beispiel Zeichnung, Fotografie und Film, prägt die Rezeption von Architektur. In Form bildlich-medialer Vermittlung können Gebäude öffentliche Wirksamkeit entfalten und in das Bewusstsein vieler Menschen rücken, die die Bauten nicht vor Ort erleben können. Fotografie und Film spielen heute in der Architekturvermittlung eine zentrale Rolle. Immer wieder wird das Verhältnis von Bild und Architektur untersucht, und das Bildhafte im Film kann in diesen wissenschaftlichen Diskurs mit einbezogen werden. Im Folgenden wird auf die Geschichte der Fotografie als Vorgängermedium des Films eingegangen und die Begriffe des fiktiven und des nicht fiktiven Films erklärt und voneinander abgegrenzt.

Wenn man zu den Anfängen der Architekturfotografie zurückblickt, bildet bereits die allererste Fotografie auch Architektur ab, nämlich einen Blick aus dem Fenster auf einen scheinbar belanglosen Stadtausschnitt.⁶ Primär ist das Interesse am Sujet Architektur zu diesem Zeitpunkt aber darauf zurückzuführen, dass noch mehrere Stunden belichtet werden musste und sich deshalb ein unbewegliches und starres Objekt am besten dafür eignete. Mit der technischen Erfindung der Camera Obscura kam die Fotografie als Abbild der Architektur der Wahrnehmungsweise des Auges am nächsten und es wurde überhaupt erst möglich, naturgetreue Abbilder der wahrgenommenen Umwelt auf „photochemische Weise“⁷ zu produzieren. Das 19. Jahrhundert ist geprägt von neuen technischen Errungenschaften und während die Erfindung der Fotografie hier anzusiedeln ist, beginnt die Entwicklung des Mediums Film erst um die Jahrhundertwende und gewinnt seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts kontinuierlich an Bedeutung.⁸ Seit der Entwicklung der Fotografie als unmittelbarem Vorgängermedium des Filmes begeisterten die Betrachter die Genauigkeit und bisher unbeachtete winzige Details, die erst in der Fotografie sichtbar zur Geltung kamen.⁹ In weiterer Folge erkennt man das Potential fotografischer Dokumentation von Architektur, und bis heute ist die Fotografie eines der wichtigsten Medien der Architekturinterpretation und Vermittlung.

Das Charakteristikum der analogen Bildmedien führte zur Ausbildung neuer Sehgewohnheiten, die sich auch auf die Stadtwahrnehmung auswirkten. Mit den neuen Bildmedien entwickelte sich eine neue und persönliche Beziehung der Bewohner zur eigenen Stadt, da viele Objekte der täglichen Umgebung erst in jenem Moment wahrgenommen werden, in dem sie erstmals in einer

⁶ Vgl. Lutz, Philipp, Günther: Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte: Von den Chroniken der Frühen Neuzeit zu den Websites der Gegenwart, Köln; Wien [u.a.]: Böhlau, 2009, S. 179.

⁷ ebd., S. 229

⁸ Vgl. Elsaesser, Thomas: Realität zeigen: Der frühe Film im Ziechen Lumières, in: Keitz, Ursula von, [Hrsg.]; Berg, Jan: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945, Marburg: Schüren, 2001, S. 27.

⁹ Vgl. Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert; Untersuchungen und Dokumente, München: Fink, 1970, S. 78.

Abbildung erscheinen.¹⁰ Dem Betrachter wird in der Fotografie ein Bildausschnitt vorgegeben, der „verkleinert, ohne dass dabei Details verloren gehen“ und in dem eine „gleichmäßig analysierende Betrachtungsweise“ möglich wird.¹¹ Phillip Dubois vergleicht Bildausschnitte in Fotografie und Malerei. Er unterscheidet dabei den fotografischen Raum als Raum, der *extrahiert* wird, während im malerischen Akt etwas dem Raum *hinzugefügt* wird.¹²

„Da dieser Raum von Anfang an vorgegeben ist, braucht der Maler sein Sujet darin nur anzubringen: Er ist von vornherein in der Hinzufügung. [...]. Der fotografische Raum hingegen ist nicht vorgegeben. Und wird auch nicht konstruiert. Er ist, ganz im Gegenteil, ein Raum, den man nimmt (oder auch nicht), den man entnimmt, eine Substraktion, die als Ganzes erfolgt. Der Fotograf ist keineswegs in der Position desjenigen, der einen leeren und unbeschriebenen vorgegebenen Rahmen schrittweise füllt. Seine Geste besteht vielmehr darin, einen vollen bereits ausgefüllten Raum aus dem Kontinuum herauszureißen. Das Problem des Raums bedeutet für ihn nicht, daß er etwas hineintun muß, sondern, daß er etwas als Ganzes herauslösen muß.“¹³

Dieser Prozess des Herauslösens bedeutet aber auch umgekehrt, dass der Betrachter eines fotografischen oder filmischen Ausschnitts in der Rezeption und im Betrachten über den Bildausschnitt hinaus, den Raum gedanklich wieder ergänzen kann und angeregt wird, mit den im Bild vorhandenen raumbildenden Elementen, den Raum neu zu denken. In der Architekturgeschichte wurde die Fotografie schon bald als beschränktes Mittel zur Vermittlung wahrgenommen und im Medium Film erhoffte man sich neue Möglichkeiten der Vermittlung von Raumerfahrung.

2.2 Der Film als Verbesserung technischer Möglichkeiten und die Darstellung von Bewegung, als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal zur Fotografie

Der Film kann als technische Variation und Weiterentwicklung der bereits existierenden technischen Mittel betrachtet werden. Durch die Aneinanderreihung von 16/24 Einzelbildern pro Sekunde, die mechanisch aufeinander folgen, wird in der Wahrnehmung des Auges Bewegung simuliert.¹⁴ Was das Medium Film daher grundlegend in seiner Neuentwicklung von der Fotografie unterscheidet, ist die Möglichkeit der Darstellung von Bewegung.¹⁵ Der Film wird sehr bald als sogenannte „lebende Fotografie“ definiert, während die Fotografie als „tote Fotografie“ bezeichnet wird.¹⁶

¹⁰ Vgl. ebd., S. 78

¹¹ ebd., S. 79

¹² Vgl. Lutz, Philipp, Günther: Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte, 2009, a.a.O., S. 180.

¹³ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden, 1998, S. 174.

¹⁴ Vgl. Segeberg, Harro [Hrsg.]: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München: Fink, 1996, S. 340.

¹⁵ Vgl. Balázs, Béla: Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien: Globus-Verl., 5.Aufl. 1976, S. 15.

¹⁶ Segeberg, Harro [Hrsg.]: Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München: Fink, 1996, S. 352.

2.3 Erste nicht fiktive Filme der Brüder Lumière

Die Geburtsstunde des Films lässt sich am Zeitpunkt der ersten öffentlichen Filmvorführung durch die Brüder Lumière, Erfinder des Kinematographen und Hersteller der ersten Filme, am 28. Dezember 1895 in Paris festmachen.¹⁷ Zwischen 1897 und 1898 werden insgesamt 1000 Kurzfilme, hauptsächlich sogenannte „non fiction“-¹⁸-Filme, der Brüder Lumière produziert.¹⁹

Die 8-12 m langen Filme sind meistens Reportagen aus verschiedenen Weltregionen.

„Ihre Autoren inszenierten keine Aufnahmen. Sie hielten auf dem Filmband kleine Bilder aus dem Leben fest. In diesen ersten Filmen gab es kein fiktives Moment, keine Nachahmung des Theaters. Es gab keine Schauspieler, kein Szenarium, keine Dekoration – alle diese für den Spielfilm unentbehrlichen Elemente fehlten. Leben selbst auf frischer Tat ertappt – das war das Rezept der Brüder Lumière.“²⁰

In den frühen Bildern der Brüder Lumière lässt sich eine demonstrative Form erkennen: „Natur im Rohzustand wiederzugeben, wie sie unabhängig von uns existiert.“²¹ Dieser „non fiction“-Film wird von Tom Gunning als „Ansichten“ oder „views“²² beschrieben und verweist damit auf deren gegenständliche Inhalte, welche unabhängig von der Existenz der Kamera ablaufen. Der wesentliche Unterschied zum späteren Dokumentarfilm oder Kulturwerbefilm besteht darin, dass dieser das zu verfilmende Material durch „Anordnung, Neuordnung und kreative Gestaltung[...] [in eine] interpretierende Ausrichtung“²³ gliedert, der frühe „non fiction“-Film jedoch das Material eher beschreibt und bloß präsentiert, „wenn auch phantasievoll“²⁴. Der Reiz der bewegten Bilder entstand durch das Wiedererkennen und den Schauwert besonderer Ereignisse. Entgegen der Motivwahl für Architektur als ortsgebundenes unbewegliches Objekt in der Fotografie, fällt die Wahl des Films zu Beginn auf bewegte Erscheinungen, zum Beispiel auf trabende Pferde und fahrende Züge. Stadt und Architektur fungierten hauptsächlich als Kulisse oder Schauplatz und sind eher zufällig im Bild. Schon bald wird der Film zum Laboratorium räumlicher und zeitlicher Experimente. Mit ungewöhnlichen Kamerapositionen und beschleunigten Kamerafahrten, den sogenannten „phantom rides“²⁵, von Dächern, auf Schiffen, aus Straßenbahnen und vertikal aus Aufzügen, versuchte man die Potentiale des neuen Mediums auszuschöpfen.²⁶ Erst langsam fand

¹⁷ Vgl. Lutz, Philipp, Günther: Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte, 2009, a.a.O., S. 228.

¹⁸ John Grierson führte den Begriff Dokumentarfilm ein, und Tom Gunning unterschied dabei den nicht fiktiven Film basierend auf natürlichem Material. Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm, in: Kessler, Frank [Hrsg.]; Kintop, Anfänge des dokumentarischen Films: Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern, 1995, S. 112ff

¹⁹ Vgl. Segeberg, Harro [Hrsg.]: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München: Fink, 1996, S. 344.

²⁰ Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. [1]. 1895 – 1928, München: Rogner & Bernhard, 1975, S. 17

²¹ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt/Main, 1973, S. 45.

²² Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm, in: Kessler, Frank [Hrsg.]: Kintop, Anfänge des dokumentarischen Films, Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern, 1995, S. 114.

²³ ebd., S. 113

²⁴ Jung, Uli: Leben und Treiben auf Strassen und Plätzen. Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit, in: Zimmermann, Peter; Hoffman Kay (Hrsg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme im internationalen Vergleich vor 1945, Konstanz 2003, S. 27.

²⁵ Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm, in: Kessler, Frank [Hrsg.]: Kintop, Anfänge des dokumentarischen Films, Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern, 1995, S. 114.

²⁶ Vgl. Lutz, Philipp, Günther: Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte, 2009, a.a.O., S. 234.

man zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten und aus dem Zeigen entstand ein Erzählen, welches durch filmische Mittel wie die Montage unterstützt wurde.

2.4 Der fiktive Film

Neben dem nicht fiktiven Film entwickelt sich Anfang des 19. Jahrhunderts ein weiteres Genre, der fiktive Film, als Vorläufer des Spielfilms. Die vereinfachte filmgeschichtliche Zuschreibung, dass Lumière, der Realist, die Wirklichkeit darstellte und George Méliés, der Erfinder der Fiktion und „Schöpfer des Schauspiels“²⁷ gewesen sein soll, ist mittlerweile ernsthaft in Frage zu stellen. In jedem Falle schlug George Méliés aber eine andere Richtung ein, als er Lumières Cinemathographen einsetzte. Méliés, der Zauberkünstler und Leiter des Pariser „Théâtre Robert Houdin“, verwendete gemalte Kulissen und wählte dabei eine fixe frontale Kameraeinstellung, damit die Raumillusion der gemalten Kulisse nicht verloren ging. Er setzte die neue Technologie ein, um die illusionistische Wirkung seiner Tricks durch filmische Gestaltungsmöglichkeiten, wie zum Beispiel das geheimnisvolle Verschwinden oder Erscheinen von Gegenständen, zu verstärken.²⁸

Im frühen fiktiven Film wurden nicht nur Aufnahmen von realer Architektur gedreht, sondern Filmarchitektur aktiv entworfen, gebaut und als Bühnenbild gemalt.²⁹ Architekt Robert Mallet-Stevens, der als erster Architektur und Film miteinander verband, differenzierte die Filmarchitektur deutlich von der Architektur.³⁰ Er und Luis Buñuel waren überzeugt, das Kino würde „zum getreuen Vermittler der gewagtesten Träume der Architektur.“³¹ (Erfundene Welten und zukünftige monumentale Stadtvisionen wie zum Beispiel in „Metropolis.“)

Herman G. Scheffauer, Kunstkritiker und Korrespondent der New York Times, beschrieb den Film als die Geburt eines neuen Raumes, welcher vom Leben ergriffen wurde. Die Wirkung der Architektur im Film ist nun nicht länger starrer Hintergrund, sondern beteiligt sich direkt an den emotionalen Absichten des Films.³² „Das einschüchternde eines Turmes, der finstere Anblick einer Gasse, der Stolz und die heiter Gelassenheit eines Gipfels [...] drücken ihr Naturell aus; ihre Essenz fließt in die Aufnahme ein und verbindet sich harmonisch mit der Handlung.“³³ Architektur ist zudem für den Film ein notwendiges Element, da ohne sie keine Raumwirkung entstehen kann. Von einer genuin *filmischen* Stadt wird jedoch nur dann gesprochen, wenn sie nicht nur als Kulisse oder Schauplatz fungiert, sondern bewusst *inszeniert* wird.³⁴

²⁷ Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, 1975, a.a.O., S. 22.

²⁸ Vgl. zu diesem Absatz: Faulstich, Werner: Filmgeschichte, Paderborn: Fink, 2005, S. 119-120.

²⁹ Vgl. Donald, Albrecht: Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion, Brinkhäuser, 1989, S. 39f.

³⁰ Vgl. zu diesem Absatz: Vidler, Antony: Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film, in: Archithese: Architektur und Film: Band Nr. 5, 1992, S. 25.

³¹ Buñuel, Luis, Fries, Fritz R. [Übers.]: Die Flecken der Giraffe: Ein- und Überfälle, Berlin: Wagenbach 1991, S. 108.

³² Vgl. zu diesem Absatz: Vidler, Antony: Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film, in: Archithese: Architektur und Film: Band Nr. 5, 1992, S. 26.

³³ Vidler, Antony: Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film, in: Archithese: Architektur und Film: Band Nr. 5, 1992, S. 26, zitiert nach: Scheffauer, Hermann G.: „The Vivifying of Space“, in: „Freeman“, 24. November-1. Dezember 1920, in: Lewis Jacobs ed., „Introduction to the Art of the Movies“, New York: The Noonday Press, 1960, S. 78.

³⁴ Vgl. Vogt, Guntram: Die Stadt im Film: deutsche Spielfilme 1900 - 2000, Marburg : Schüren, 2001, S. 26.

2.5 Zur Definition des „Dokumentarischen“

Der Film ist rein technisch immer eine Form der Abstraktion von Wirklichkeit, denn die fertigen Filmbilder machen prinzipiell keinen Unterschied zwischen fiktivem und nicht fiktivem Bild.

Auf der Projektionsleinwand entfalten beide als konkret Wahrnehmbares ihre Berechtigung und ihre Wirkung und der Beweis, ob etwas authentisch ist oder nicht, bleibt offen. Der illusionsmächtige Spielfilm unterscheidet sich vom dokumentarischen, indem der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des im Film Sichtbaren hinausweist und auf etwas hindeutet, das im Film abwesend ist.³⁵

2.6 Grundelemente der filmischen Gestaltung

2.6.1 Die Einstellung

Die Einstellung als kleinste Einheit des Films ist eine einzige kontinuierliche Kameraaufnahme. Erst in der Montage, im Kontext bekommen mehrere Einstellungen eine Bedeutung.³⁶

2.6.2 Die Szene

In der Szene, der zweitgrößten Einheit des Films, vollzieht sich eine Aneinanderreihung von mehreren Einstellungen, in denen Ort, Zeit, und Handlung gleich bleiben. Dadurch kann eine Verbindung zwischen einzelnen Einstellungen entstehen.³⁷

2.6.3 Die Sequenz

Die Sequenz beinhaltet mehrere Szenen und ist eine dramaturgische Einheit. Zwischen den Szenen besteht nun ein gedanklicher Zusammenhang. Im Film können mehrere Sequenzen vorkommen.³⁸

2.6.4 Die Montage

Die Montage stellt unterschiedliche zeitliche und räumliche Zusammenhänge zwischen zwei Einstellungen her und wird von Hans Richter als das „sinnvolle Aneinander fügen verschiedener Stücke Film zu einer berechneten Wirkung“³⁹ beschrieben. Neben bewegten Objekten und bewegter Kamera stellt die Montage eine Form von Bewegung dar, die dem Betrachter das Erlernen

³⁵ Vgl. Heller, Heinz -B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Keitz, Ursula von, [Hrsg.]; Berg, Jan: Die Einübung des dokumentarischen Blicks: "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 -1945, Marburg: Schüren, 2001, S. 18, zitiert nach: Paech, Joachim: Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms, in: Journal Film, Nr.23 (1991), S. 24-29.

³⁶ Vgl. Monaco, James: Film und neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2003, S. 54.

³⁷ Vgl. ebd., S. 159f

³⁸ Vgl. ebd., S. 148

³⁹ Lutz, Philipp, Günther: Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte, 2009, a.a.O., S. 229, zitiert nach: Horak, Jan-Christopher: Entwicklung einer visuellen Sprache im Stummfilm, in: Eskildsen Ute [Hrsg.]: Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausststellung "Film und Foto" 1929, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Hatje, 1979, S. 43

neuer Sichtweisen (Rezeptionsformen) abverlangt.⁴⁰ Andere Effekte wie die künstliche Verlangsamung (Zeitlupe) oder die Beschleunigung (Zeitraffer) kommen im Film ebenfalls zur Anwendung. Mit der Bewegung der Kamera durch den Raum und der Collage gelingt es im Medium Film besser als in der Fotografie, verschiedene Raumrichtungen zu vermitteln. Sergej Eisenstein verweist auf Ähnlichkeiten der Montage in Architektur und Film:

„An architectural ensemble [...] is a montage from a point of view of a moving spectator. Cinematographic montage is, too, a means to „link“ in one point – the screen – various elements (fragments) of a phenomenon filmed in diverse dimensions, from diverse points of view and sides.“⁴¹

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 229

⁴¹ Giuliana, Bruno: Atlas of Emotion: journeys in art, architecture, and film, New York, NY: Verso, 2002, S. 56.

3 Dokumentarische Architekturfilme in der Ersten Republik und im Roten Wien

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der filmischen Darstellung von Architektur zwischen 1919 und 1934 anhand von vier Filmbeispielen. Zuerst wird die historische Entwicklung damaliger zeitgenössischer Architektur resümiert. Anschließend folgen die Analysen der Filme: „Die grüne Stadt Rosental“, „Ein Film vom neuen Wien“, „Warmbadeanstalten 2“ und „Bau des Wiener Praterstadions“.

3.1 Filmbeispiel 1: „Die grüne Stadt Rosental“

„Die grüne Stadt Rosental“⁴² (1924), Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 302 m, 15 min., 18 fps. Farbsystem: S/W, Stummfilm, Archiv des österreichischen Filmmuseums, Wien, Sichtung vor Ort. Filmdokument, das die verschiedenen Lebens- und Bauweisen der Siedlerbewegung wiedergibt.

3.1.1 Die Entwicklung der Siedlungsarchitektur in vier Phasen zwischen 1918 und 1934

Phase 1: „Wildes Siedeln“

Aus der Wohnungsnot, welche schon vor dem Krieg katastrophale Ausmaße angenommen hatte, entstand nach dem 1. Weltkrieg die Siedlerbewegung und mit ihr eine alternative Wohnform infolge wirtschaftlicher, sozialer Nöte. Im Umland von Wien entstand das wilde Siedeln vorerst als Selbsthilfemaßnahme der Bevölkerung.⁴³ Die erste, frühe Phase der Siedlerbewegung ist wenig dokumentiert und lässt sich nach Hans Kampffmeyer als „Sturm- und Drangperiode“ voll der „Romantik einer kraftvollen aber gänzlich ungesicherten Bewegung“⁴⁴ beschreiben. 1919 und 1920 begann eine Phase des wilden Bauens, die als „Notprojekt von Unten“ bezeichnet wird.⁴⁵ Rund um Wien wurde unregelmäßig Boden urbar gemacht und Kleingärtner begannen Gemüse anzubauen sowie Kleintiere zu züchten. „Im Allgemeinen verband die wilden Siedler weder Ideologie noch Klassenzugehörigkeit. Sie kamen aus allen Gesellschaftsschichten, waren arbeitslose Hilfsarbeiter, Kriegsveteranen, Neueinwanderer, Regierungsbeamte, Intellektuelle und Büroangestellte – sie alle sahen sich durch verzweifelte Umstände und das Versagen der Regierung, für ihre Bürger zu sorgen, zur Selbsthilfe gezwungen.“⁴⁶

So entstanden 50.000 Gartenbehausungen, die teilweise zu Wohnhütten ausgebaut wurden.⁴⁷

⁴² [<http://www.stadtfilm-wien.at/film/101/>], (03. 06. 2016)

⁴³ Vgl. Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Verein für Moderne Kommunalpolitik, Wien: Einfach bauen: genossenschaftliche Selbsthilfe nach der Jahrhundertwende; zur Rekonstruktion der Wiener Siedlerbewegung; [ein Projekt des Vereins für Moderne Kommunalpolitik], Wien: Picus-Verl., 1991, S. 27ff.

⁴⁴ ebd., S. 28, zit. nach Hans Kampffmeyer in: 10 Jahre Gesiba, 1931.

⁴⁵ Vgl. Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 28.

⁴⁶ Blau, Eve; Rotes Wien: Architektur 1919 – 1934; Stadt, Raum, Politik, Wien: Ambra |V, 2014, S. 107, zitiert nach Franz Schuster, Der Aufbau, Nr.1 (1926):1.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 106.

„Ohne Zutun der Gemeinde, ja ohne Erlaubnis des Grundeigentümers und der Baupolizei sind durch die Selbsthilfe der Kleingärtner hunderte von Dauerwohnungen geschaffen worden. Darunter sind viele massiv ausgeführte Häuser, zumeist sind es jedoch Bretterhütten, die aus allem erdenklichen billigen Material zusammengezimmert sind.“⁴⁸ Dabei ging nicht nur das bescheidene Vermögen in kaum vorbereiteten Bauvorhaben verloren, sondern es wurde auch die Landschaft „verunziert“.⁴⁹ Bei der ersten von drei Großdemonstrationen der Siedler im Jahre 1920 wurde Material für die Bautätigkeit mit der Parole gefordert: „Gebt uns Land, Holz und Stein, wir machen Brot daraus.“⁵⁰ Spuren des wilden Siedelns sind bis heute an Stadträndern Wiens zu finden.



Abb. 1: Brettlhütte 1920

Merkmale dieser ersten Phase sind:⁵¹

- Illegale Landnahme
- Roden, bewirtschaften von Gärten
- Nothütten, erste Wohngelegenheiten
- Bildung von kleinen Streusiedlungen, „wildes Siedeln“

Phase 2: 1921-1924, „genossenschaftlich“

Nach dem Sieg der Sozialdemokraten bei der Gemeinderatswahl 1919 ernannte Bürgermeister Jakob Reumann den Rechtsanwalt Dr. Gustav Scheu zum Berater des Wohnungswesens. Scheus Wohnbaureformvorschläge sollten zur Bekämpfung der Wohnungsnot in Wien angewendet werden.⁵² Als leidenschaftlicher Anhänger der Gartenstadtbewegung realisierte er erste Maßnahmen zur Unterstützung der Siedler, indem er städtischen Baugrund an private Bewerber und an Genossenschaften zur Verfügung stellte.⁵³ Gustav Scheu schlug vor, die urbane Infrastruktur auszubauen und neue Gebiete für Wohnbauten zu erschließen. Die damals vorhandenen Arbeitsplätze reichten nicht aus, um alle großstädtischen Industriearbeiter voll zu beschäftigen, deshalb versuchte man die Arbeiter mit der Siedlerbewegung zu beschäftigen, sesshaft zu machen und ihre Heimatverbundenheit zu stärken. Im Mittelpunkt der Schaffung eines Eigenheims stand vor allem die Selbstversorgung durch Nahrungsmittel aus dem Ertrag des eigenen Gartens.⁵⁴

⁴⁸ Kampfmeyer, Hans: Siedlung und Kleingarten, I. Das Kleingartenwesen, Springer, Wien, 1926, S. 6.

⁴⁹ ebd., S. 6.

⁵⁰ Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 28.

⁵¹ Vgl. hier und im Folgenden: Novy, Klaus; Uhlig, Günther: Die Wiener Siedlerbewegung 1918 – 1934: Fotodokumentation zum konsequentesten Beispiel genossenschaftlicher Selbsthilfe im Wohnungskampf nach dem 1. Weltkrieg; Ausstellungskatalog, aus: Arch+; 55, Aachen: Klenkes, 1982, im Original der Fotodokumentation gibt es keine Seitenangaben, o. S.

⁵² Vgl. Blau, Eve: Rotes Wien: Architektur 1919 - 1934, a.a.O., 2014, S. 115.

⁵³ Vgl. Noever, Peter, [Hrsg.]; Allmayer-Beck, Renate; Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur; Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien [u.a.]: Böhlau, 1996, S. 20.

⁵⁴ Vgl. Blau, Eve: Rotes Wien: Architektur 1919 – 1934; Stadt, 2014, a.a.O., S. 109.

1920 wurde mit dem Aufbau eines Siedlungsamtes begonnen, welches maßgeblich von Adolf Loos unterstützt wurde: „Loos stellte sich für die bauliche Beratung sofort zur Verfügung, und mehr als ein Jahr lang stand er vorerst dem Amt als unbezahlter Außenseiter zur täglichen Verfügung. Als Enthusiast und Sachkenner. Wir machten Grundstücke ausfindig, untersuchten sie auf ihre zweckmäßigste Bebauungsfähigkeit, berieten über Kleinhaustypen und Verbauungspläne, berieten die Siedler, die in Massen in unser Amtsheim, ins Eugen-Palais am Parkring strömten. Als wir dann unser Amt ausbauten, setzte Stadtrat Scheu die Ernennung Loos´ als dessen Chefarchitekt durch.“⁵⁵

In den Jahren 1921/22 entstand das System einer Siedlerverbundwirtschaft und 1921 begann das organisierte Bauen von Genossenschaftssiedlungen, deren wirtschaftlicher Erfolg aber entscheidend von staatlicher und kommunaler Unterstützung abhing. So kam es zu einer fruchtbaren Kooperation zwischen der genossenschaftlichen Siedlerbewegung und der Gemeindeverwaltung Wiens. Die nun errichteten Siedlungen Rosenhügel, Hoffingergasse, Heuberg, Hermeswiese, Friedensstadt, Glanzing, Künstlersiedlung, Eden, usw. können als sozialreformerische Muster-siedlungen gelten, als Siedlungen im neuen Geist. Die Rosenhügelsiedler gelten dabei als Pioniere des organisierten legalen und institutionalisierten Bauens. Entscheidende soziale wirtschaftsreformerische Elemente der Wohnungsreform wurden konsequent umgesetzt. Bis zum Herbst 1922 wurden ca. 600 Genossenschaftshäuser von der Stadt gefördert und nach der Einführung der Breitnerschen Wohnbausteuer konnten bis 1925 weitere 2000 genossenschaftliche Siedlungshäuser entstehen.⁵⁶

Diese Zahl zeigt, dass die aus der Not entsprungene Selbsthilfebewegung „[...] in weitreichendem Ausmaß lebensreformerische, bau- und wohnungsreformpolitische und kulturelle Alternativen hervorgebracht hat, die in manchen Bereichen denen des – unbestritten großartigen – Konzeptes der Volkswohnungswohnhäuser überlegen waren.“⁵⁷

⁵⁵ Noever, Peter, [Hrsg.]: Allmayer-Beck, Renate; Margarete Schütte-Lihotzky, 1996, a.a.O., S. 20, zitiert nach: Max Ermers aus: Adolf Loos´ Siedlerzeit, in: Die Zeit, 9/1934, S. 13.

⁵⁶ Vgl. zu diesem Absatz: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 29ff.

⁵⁷ ebd., S. 8

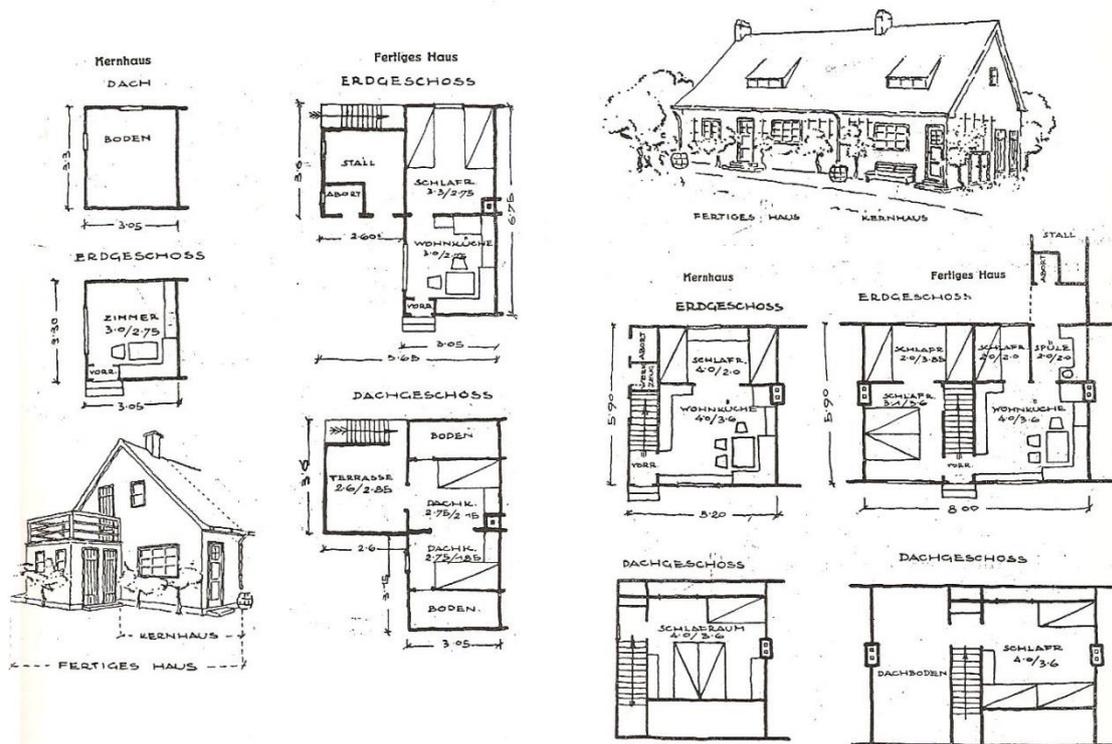


Abb. 2: Kernhaus- Projekt, „Typen 4 und 7“, entworfen von Margarete Schütte-Lihotzky, 1923

Merkmale dieser zweiten Phase.⁵⁸

- Dezentralisation der Großstadt: Architektonische Gestaltung nach dem Vorbild der Gartenstadtbewegung, Kleingartensiedlungen mit 350 – 400 m² -Einheiten
- Lösung der Eigentumsfrage: Erbbaurecht (mit minimalem Pachtzins), genossenschaftliches Hauseigentum, gemeinnützige Bindung des Genossenschaftsvermögens aber keine Privatisierungsmöglichkeit
- Gemeinschaftliches Bauen: 30% unbezahlte Siedlerarbeit, gemeinschaftliche Produktion von Baustoffen
- Soziale Baufinanzierung: Eigenarbeit statt Eigenkapital, Zuschuss kommunaler Wohnbausteuer
- Neue Lebens- und Wohnkultur: Selbstverwaltung durch die Siedler, Genossenschaftshäuser als kulturelle und politische Zentren, Arbeiterkultur mit Vereinen, Sport, Musik usw., Reformarchitektur: „Soziale Wohnkultur“
- Aufbau in Raten, die Kernhausaktion: Die Gemeinde finanziert den Kern und der Siedler ergänzt nach seinem Vermögen

Phase 3: Kommunalisierung 1924-1930 – Kommunalsozialismus statt Genossenschaftssozialismus, kommunale Wohnsiedlungen der Gemeinde Wien

Mit dem wohnungspolitisch herausragenden Gemeindewohnbauprogramm der Sozialdemokraten ab 1923 wurden neben den genossenschaftlichen Siedlungen auch Siedlungshäuser von der Gemeinde gebaut. In der ersten Republik entstanden 65.000 neue Wohnungen, davon sollten 25.000 Wohnungen bis 1928 fertiggestellt werden. Die Siedlerprojekte wurden zugunsten der sogenannten „Volkswohnpaläste“ oder „Superblocks“ reduziert. Betrug der Anteil der Siedlungshäuser

⁵⁸ Vgl. hier und im Folgenden: Novy, Klaus; Uhlig, Günther: Die Wiener Siedlerbewegung 1918– 1934: Fotodokumentation, 1982, a.a.O., o. S.

1921 noch 55% des gesamten Wohnbauprogramms, so reduzierte sich der Prozentsatz 1922 auf 39%, 1923 auf 28%, 1924 auf 14% und 1925 auf 4%. Der Genossenschaftssozialismus wurde vom Kommunalsozialismus abgelöst und in der Folge kam es statt der Selbstverwaltung der Siedlergenossenschaften zur Fremdverwaltung durch die Gemeinde. In dieser Zeit entstanden die Siedlungen: Lockerwiese, Teile der „Hermeswiese“, Teile des „Laaer Bergs“; „Weißenböckstraße“; „Freihof“ und die privatisierte Eigenheimkolonie „Am Wasserturm“. Am Beispiel der Hermeswiese wird deutlich, dass sich der Charakter der Siedlungen, von einem Teilstück eines größeren urbanen Netzes zu einem in sich geschlossenen Viertel, verändert.⁵⁹

Merkmale der dritten Phase:⁶⁰

- Wohnsiedlungen mit 150-200m² Garten entstehen anstelle der Kleingartensiedlungen
- Gemeindeeigentum und keine Siedlerarbeit
- Mieterausschüsse statt Selbstverwaltung
- Städtebauliche Planung, Gartenstadt als Vorbild

Phase 4: Notprojekt von oben, 1930-1934

Stadtrandsiedlungen als Arbeitsplatz-Beschaffungsprogramm

Das Bauprogramm der österreichischen Sozialdemokratie wird 1929 nach der Weltwirtschaftskrise reduziert, die finanziellen Mittel sind begrenzt. Jene Siedlerprojekte, die danach entstehen, haben mit dem Grundgedanken einer Selbsthilfegruppe kaum mehr etwas gemeinsam. Sowohl die sozialdemokratische Gemeinde als auch die danach folgende christlichsoziale Verwaltung realisierten Siedlungen als Arbeitsplatzbeschaffungsprojekte „von oben“.⁶¹ „Das Konzept aller bisher besprochenen Selbsthilfesiedlungen weicht darin ab, dass die gesamte Baustellenarbeit von den Siedlern in Eigenarbeit zu leisten ist.“⁶² Als Bewerber der Siedlung werden nun bevorzugt Facharbeiter ausgewählt. Die Parzellengröße wird von 200 m² auf 2000 m² vergrößert, sodass eine Reihenhausbauung und Kernhausbildung unmöglich wird. Ein Beispiel dafür ist die Stadtrand-siedlung Leopoldau, die 1932 gebaut wurde.⁶³

⁵⁹ Vgl. zu diesem Absatz: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 31.

⁶⁰ Vgl. hier und im Folgenden: Novy, Klaus; Uhlig, Günther: Die Wiener Siedlerbewegung 1918 – 1934, Fotodokumentation, 1982, a.a.O., o. S.

⁶¹ Vgl. zu diesem Absatz: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 33.

⁶² ebd., S. 33.

⁶³ Vgl. ebd., S. 33

Merkmale der vierten Phase:⁶⁴

- Siedlungsprojekte werden ausgeschrieben
- Siedlerbewerber werden nach ihre baufachlichen Qualifikation ausgesucht: Nur für Arbeitslose, aber dafür 100% Siedlereigenarbeit
- Siedler sind nun in Erwerbs- und Wirtschaftsgenossenschaft organisiert
- Gärten werden von 200 m² auf 2000 m² zur Selbstversorgung vergrößert
- Offene Bebauung, Aufgreifen des Kernhauses, traditionelle Architekturformen

Massiver Druck der Siedler mit Demonstrationen und Ausstellungen

Der öffentliche Diskurs um die Kleinhaussiedlung in den politischen Lagern zeigte sich in einer ambivalenten Haltung der Sozialdemokraten. Sie unterstützten zunächst die Siedlerbewegung, verwirklichten dann aber ihr großes Bauprogramm in Geschossbauten. Die Christlichsozialen sprachen sich eindeutig für ein Eigenheim des Arbeiters aus, ihre Politik richtete sich dennoch dagegen. Mit der sogenannten Seipel-Sanierung 1924 wurden alle Förderungen an gemeinnützige Wohnbauträger eingestellt. Massiver Druck kam von den Siedlern, die durch Demonstrationen auf der Ringstraße und Ausstellungen am Rathausplatz intensive Öffentlichkeitsarbeit leisteten. Mit den Kleingartenausstellungen 1919 und 1920 des Schrebergartenverbandes bildete sich allmählich das Konzept der Wohnsiedlung heraus. 1921 bestimmte der „Hauptverband für Siedlungswesen“ die Inhalte der Schau. Es wurden Pläne der bereits im Bau befindlichen Siedlungen Rosenhügel, Hoffingergasse, Lainz, Blumental, Heuberg, Pressbaum und Wolfersberg gezeigt. Ein Jahr danach wurde die Kleingartenausstellung in „Siedlungsausstellung“ umbenannt.⁶⁵

In der Arbeiterzeitung wird dieser Wandel kommentiert: „Die Wiener Kleingartenbewegung hat nun, wie in der Ausstellung deutlich zu sehen war, den Kriegsgartencharakter völlig abgestreift. Der Wiener Kleingärtner baut sich heute sein Gemüse nicht mehr, weil es auf dem Markt nicht zu haben wäre, er pflanzt und sät und züchtet, weil er zu einer höheren Lebenskultur erwacht ist. Sein Garten ist ihm zur Heimstätte geworden und zum Tummelplatz seiner lufthungrigen Kinder. Der Kleingärtner wird mehr und mehr zum Siedler.“⁶⁶

Die bedeutendste Schau im Rahmen der Siedlerbewegung fand mit der 5. Ausstellung der „Wohnbau und Siedlungsausstellung der Gemeinde Wien“ 1923 am Rathausplatz statt. Zum ersten Mal wurden die neuen Kernhaustypen im Maßstab 1:1 gezeigt und bildeten damit eine besondere Attraktion. Es wurden zwei Typen von Margarete Schütte-Lihotzky aufgebaut, darunter die „Kernhaustype 7“, die auch mit eingebauten Möbeln ausgestattet war und die „Kernhaustype 4“, die als Sommerwohnung konzipiert war.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. hier und im Folgenden: Novy, Klaus; Uhlig, Günther: Die Wiener Siedlerbewegung 1918 – 1934, Fotodokumentation, 1982, a.a.O., o. S.

⁶⁵ Vgl. zu diesem Absatz: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 35 ff.

⁶⁶ Arbeiterzeitung vom 15. 09. 1922, S. 6.

⁶⁷ Vgl. zu diesem Absatz: Noever, Peter, [Hrsg.]; Allmayer-Beck, Renate: Margarete Schütte-Lihotzky, 1996, a.a.O., S. 60.

Die Ausstellung wurde fotografisch dokumentiert und es wurde auch ein Film mit dem Titel „Die Eröffnung der 5. Kleingartensiedlungs- und Wohnbauausstellung der Gemeinde Wien“ produziert. Leider ist der Film nicht erhalten. Die Produktion weist aber darauf hin, dass die Gemeinde Wien Wert darauf gelegt hat, die Architektur der Siedlerbewegung filmisch zu dokumentieren.



Type 7 – Ausstellungsfoto



Type 4 – Ausstellungsfoto



Type 101 Einrichtung der Wohnküche

Abb. 3: Modellhäuser auf der Wohnbau- und Siedlungsausstellung 1923 am Wiener Rathausplatz von Margarete Schütte-Lihotzky

Die Architektur der Siedlerbewegung

Auf die architektonische Gestaltung der Bauten wurde zu Beginn wenig Wert gelegt. Kampffmeyer, Vertreter der Gartenstadtbewegung, schreibt darüber in einer Publikation 1923: „den ersten Siedlungen merkt man an, dass dem Architekten die ihm gestellte städtebauliche Aufgabe noch ungewohnt war.“⁶⁸ Erst nach einigen Versuchen entwickelte sich eine Art „Stilbildung“ der Siedlungshäuser. Die Architekten Loos, Wlach, Strnad, Egli und Lihotzky waren mit ihren Plänen und Entwürfen auf der 3. Kleingartenausstellung 1921 vertreten. Margarete Schütte-Lihotzky beschäftigte sich intensiv mit dem Thema Kleinsiedlungshaus. Sie entwarf Skizzen und Entwürfe für Arbeiterreihenhäuser. Ab 1921 arbeitete Schütte-Lihotzky für die „Erste gemeinnützige Siedlungsgenossenschaft der Kriegsinvaliden Österreichs“ und in Zusammenarbeit mit Adolf Loos entstand die Planung für die Siedlung Friedensstadt.⁶⁹

3.2 Filmanalyse 1: „Die grüne Stadt Rosental“

Der Film gibt Einblicke in die damalige Siedlerbewegung und die Lebensweisen der Siedler. Im Stile der frühen filmischen „Ansichten“⁷⁰, wurden einzelne Szenen an verschiedenen Orten aufgenommen, durch Zwischentitel getrennt und aneinander gereiht. Die Zwischentitel geben eine inhaltliche Information in Form einer kurzen Beschreibung der folgenden Einstellung wieder, ohne eine Wertung oder propagandistische Inhalte vermitteln zu wollen. Die Kamera stand in einer fixen Position und filmte das Geschehen hauptsächlich in der „Totalen“⁷¹. Dabei ist die

⁶⁸ Kampffmeyer Hans: Siedlung und Kleingarten, XIII. Das Siedlerhaus, Wien 1926, S. 83.

⁶⁹ Vgl. zu diesem Absatz: Noever, Peter, [Hrsg.]; Allmayer-Beck, Renate: Margarete Schütte-Lihotzky, 1996, a.a.O., S. 21.

⁷⁰ Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm, a.a.O., 1995, S. 114.

⁷¹ Die Totale ist eine Einstellung bei der eine gesamte Szenerie im Bild erfasst wird. Monaco, James: Film und neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2003, S. 168.

Distanz zur Handlungsebene so gewählt, dass die Menschen vollständig in ihrer Umgebung zu sehen sind. In dieser Kameraeinstellung wirken die Akteure unnahbar. Dadurch wird der Betrachter zum stillen außenstehenden Beobachter, der nicht in das Geschehen involviert wird und sich auch nicht mit den Personen identifizieren kann. Filmgestalterische Mittel werden nicht eingesetzt, um beim Betrachter Emotionen auszulösen, sondern vermitteln vielmehr den Eindruck einer Zufälligkeit und Beliebigkeit. Der Betrachter wird filmisch durch verschiedene Orte geführt, das Rosental, die Siedlungen „Neues Leben“, „Rosenhügel“ und „Knittelfeld“.

Mittels Montage werden die einzelnen Einstellungen miteinander in Beziehung gesetzt, eine räumliche, zeitliche und narrative Kontinuität ist aber nur in wenigen Szenen erkennbar. Orte und Räume, die im Schnitt aufeinanderfolgen, haben teilweise keinen dramaturgischen Aufbau und beziehen sich in vielen Schnitten nicht aufeinander. Dies löst eine räumliche und zeitliche Orientierungslosigkeit beim Betrachter aus. Zuerst wird eine Totale vom Rosental mit Siedlerhaus gezeigt, kurz darauf befindet man sich bei einem Bienenzüchter und nach einer kurzen Ansicht auf die Siedlung „Neues Leben“ ist ein Boot bei der Fischzucht im Bild. Der Zwischentitel gibt dabei wichtige Informationen für den Handlungsraum und weist der Sequenz auch eine Bedeutung zu. Die Filmaufnahmen eines Sees, auf dem ein Boot mit zwei Männern fährt, wären ohne die Beschreibung „Fischzucht“ aus heutiger Sicht nicht eindeutig als solche zu erkennen.

Im Film wird vor allem die Ideologie der Siedlerbewegung deutlich: Selbstversorgung aus eigenen Kräften und eigener Arbeit, Selbstverwaltung, ein Eigenheim, Solidarität und Gemeinschaft. Die Selbstversorgung wird filmisch mit einer wirtschaftlichen Vielfalt argumentiert: Bienenzucht, Fischzucht, Kleintierhaltung, Ernte auf dem Feld, Gemüsebauausstellung. Ein zentrales Thema ist die gemeinschaftliche Arbeit. Filmaufnahmen auf dem Feld und bei der Fertigstellung des Genossenschaftshauses zeigen eine Gruppe von emsig arbeitenden Männern, Frauen und Kindern. Gerade diese beiden Einstellungen lassen bei genauerer Betrachtung vermuten, dass zu den tatsächlich arbeitenden Menschen für die Filmaufnahmen noch weitere Siedler in den Bildausschnitt geholt wurden, um die Menschenmenge zu verdichten. Ein Hinweis dafür ist die Bekleidung, denn ein Teil der Männer arbeitet in Gilet und mit Krawatte. Die im Film vorkommenden Ansichten von Siedlungshäusern und dem Genossenschaftshaus vermitteln aus heutiger Sicht einen relativ authentischen Blick auf die damalige Zeit.



Abb. 4, 5, 6: Filmstills aus „Die grüne Stadt Rosental“, Wien 1924, TC:00:02:24, TC:00:03:32, TC:00:05:01



Abb. 7, 8, 9: Filmstills aus „Die grüne Stadt Rosental“, Wien 1924, TC:00:05:11, TC:00:07:05, TC:00:07:07



Abb. 10, 11, 12: Filmstills aus „Die grüne Stadt Rosental“, Wien 1924, TC:00:07:40, TC:00:09:07, TC:00:09:32

Betrachtet man nun einige Einstellungen im Detail, stellt sich heraus, dass in der filmischen Darstellung die Architektur fast ausschließlich als raumbildendes Element menschlicher Handlungen gezeigt wird. Die Handlungsachse befindet sich dabei vor der Architektur (siehe Abb.13 u. 14).

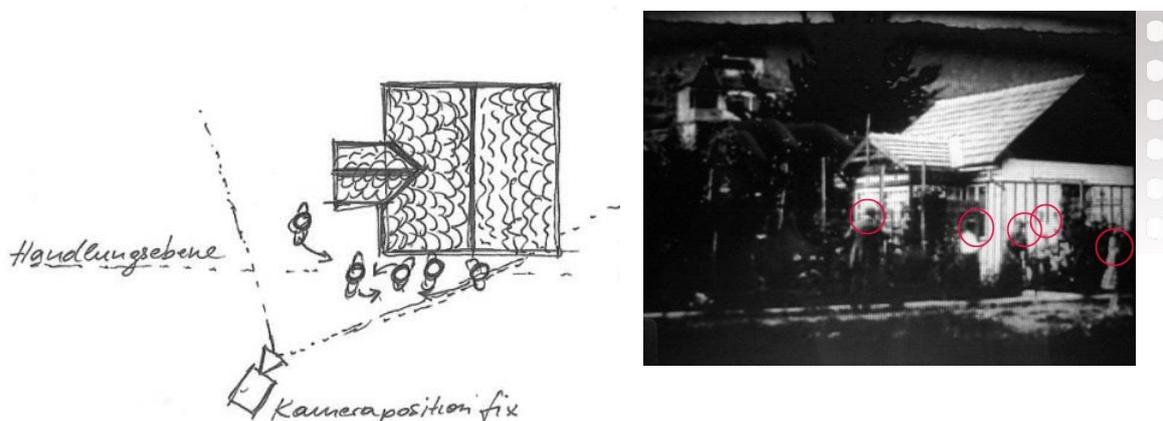


Abb. 13: Darstellung der Verfasserin, Abb. 14: Filmstill aus „Die grüne Stadt Rosental“, Wien 1924, TC:00:00:43

Um das Haus bewegt sich eine Gruppe von fünf Personen. Im Vordergrund findet die Kommunikation und Bewegung der Menschen statt. Das Siedlerhaus ist in seiner Form und Größe wahrnehmbar und definiert sich durch die einfachen geometrischen Grundformen Rechteck und Dreieck. Charakteristisch sind die beiden quer und längs gestellten Satteldächer und deren Volumina. Einerseits sollten die Häuser Schutz vor Witterungsverhältnissen bieten und andererseits in späterer Zeit dem Wohnbedürfnis entsprechen, welches sich in erster Linie nicht nach ästhetischen, sondern vor allem nach funktionalen Kriterien richtete.⁷² In der filmischen Einstellung kommt der Architektur die Bedeutung eines sozialen Erholungsraumes zu, wo gesellschaftliche und familiäre Aktivitäten stattfinden können. Dabei werden im Sinne Walter Benjamins „Bauten auf doppelte Art rezipiert, durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt taktil und optisch.“⁷³ Wird die Architektur im Film als architektonisches Zeichen betrachtet, basiert der Zugang dazu auf einem kulturellen, im Konsens bestimmten Code, der sich aus sozialen Verhaltensweisen ableitet.⁷⁴ Im Film kommuniziert das Haus die Mitteilung seiner möglichen Funktionen. In diesem historischen Filmdokument kommt den Bauformen in den unterschiedlichen Sequenzen die Bedeutung eines privaten Erholungs- und Wohnraumes oder eines gemeinschaftlichen kulturellen Raumes zu. „Jede Architektur ist als organisiertes Material ein Signifikant, ein Träger möglicher Bedeutungen, möglicher Signifikate.“⁷⁵ Durch filmgestalterische Mittel können die Bedeutungen und Funktionen in ihrer Bewegung sichtbar und verständlich gemacht werden. Auch die einfache traditionelle Bauweise eines Siedlerhauses mit Satteldach ist in der filmischen Darstellung (siehe Abb.15) erkennbar. Am Beispiel eines Sommerhauses in einem Entwurf von Architekt Franz Schuster sieht man die einfache Form dieser Häuschen: Mit einem Grundriss von der Länge 3,5 mal 3,3 m definiert sich der Einheitsraum. Das Häuschen konnte mit einfachsten Baumaterialien aus Holz und einen Pappdach realisiert werden. Erhaltene Skizzen von 1921 zeigen Ähnlichkeiten in Form, Dimension und Material mit der Darstellung von Siedlungshäusern im Film.⁷⁶

⁷² Vgl. Kampffmeyer, Hans: Siedlung und Kleingarten, Wien, I. Das Kleingartenwesen, Springer, 1926, S 3-6.

⁷³ Walter, Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2003, S. 40.

⁷⁴ Vgl. Zorzenoni, Eduard: Architekturtheoretische Grundlagen des Architekturfilms, 1994, S. 15.

⁷⁵ Carlini, Alessandro, Schneider Bernhard (Hg.): Architektur als Zeichensystem, Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, 1971, S. 21.

⁷⁶44 Vgl. Kampffmeyer, Hans: Siedlung und Kleingarten, Wien, I. Das Kleingartenwesen, Springer, 1926, S. 5.

einer symmetrischen Ansicht, einer wiederholt vertikalen Betonung und zwei seitlichen Flügeln, die deutlich niedriger gestaltet sind, wirkt die Fassade fast monumental. Auffällig ist die kristallin verschachtelte Dachlandschaft. Insgesamt dominieren traditionelle Bauformen.

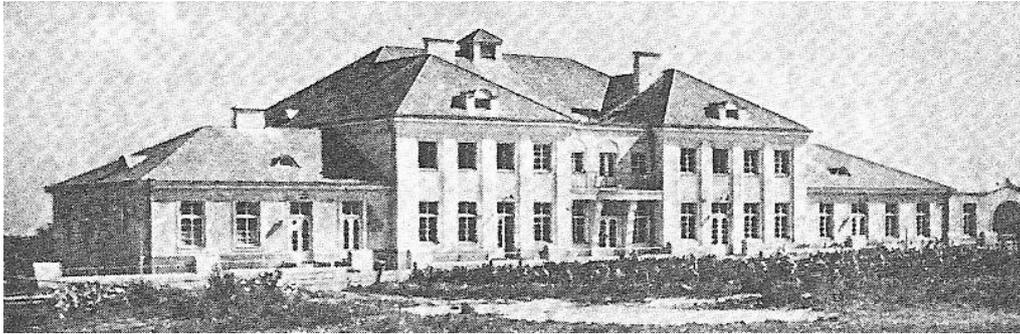


Abb. 18: Fotografie Genossenschaftshaus Siedlung Rosenhügel Ansicht

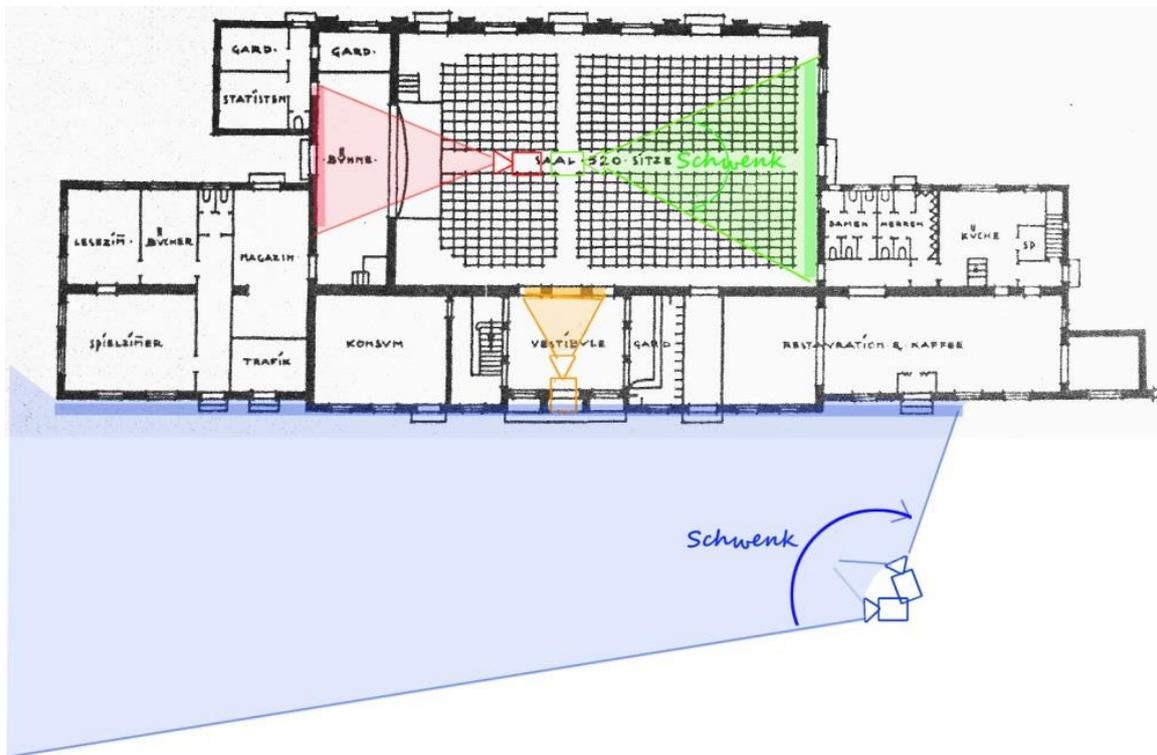


Abb. 19: Grundriss des Genossenschaftshauses der Siedlung Rosenhügel mit den Blickrichtungen der Kamera



Abb. 20, 21, 22: „Die grüne Stadt Rosental“, Wien 1924, Schwenk von links nach rechts, TC:00:07:48, TC:00:07:57, TC:00:08:06

Insbesondere die filmische Darstellung des Genossenschaftshauses auf dem Rosenhügel wird zu einer historischen Primärquelle, weil das Gebäude heute nicht mehr existiert und nur wenige

Fotografien davon erhalten sind. Die ursprüngliche Idee einer kulturellen Gemeinschaftseinrichtung wird filmisch zuerst mit einem Schwenk über die Fassade des Genossenschaftshauses und dann mit Sequenzen der Eröffnung im Innenraum dargestellt. Festliche Eröffnungsreden und Menschenansammlungen im Film machen die kulturelle Bedeutung, die Benutzbarkeit und den Zweck des Genossenschaftshauses für den Rezipienten sichtbar.

In der Eröffnungsfestschrift des Siedlungsreferenten Max Ermers, wird der sozialistische lebensreformerische Gedanke der Gemeinschaftseinrichtung deutlich⁸²: „Von allem Anfang an hatte die Genossenschaft (der Siedlung auf dem Rosenhügel) beschlossen, die Siedlung mit einem verhältnismäßig reichen Apparat kultureller und sozialer Einrichtungen auszustatten.[...] Ein Genossenschaftshaus ist das Herz und das Hirn einer Siedlung. Rathaus, Erholungsheim, Club, Theater, Konzerthaus, Volksuniversität zu gleicher Zeit. Hier wächst der leicht zu verengende Sinn des Kleingärtners und Einfamilienhäuslers ins Soziale, Allgemeine, Bedeutsame. Die Vereinzelten werden hier zur fühlenden Gemeinschaft. Die Ideologie der Siedlung als soziale Kategorie wird hier geboren und strahlt wieder auf das Ganze und seine Teile aus.“⁸³ Die filmische Darstellung des Genossenschaftshauses bleibt keine leere Hülle, sondern wird mit Bedeutungen und Funktionen konnotiert. Das Genossenschaftshaus wurde noch vor der Fertigstellung der Siedlung 1924 von Bürgermeister Karl Seitz eröffnet und brannte 1968 völlig ab.⁸⁴

⁸² Vgl. Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 92, Max Ermers sprach sich als Siedlungsreferent für einen lebensreformerisch orientierten Sozialismus aus. Er war an der Errichtung von ungefähr 20 Siedlungen maßgeblich beteiligt.

⁸³ Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 92 und S. 156, zitiert nach der Festschrift, o. J.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 158.

3.3 Filmbeispiel 2: „Ein Film vom neuen Wien“

„Ein Film vom neuen Wien“⁸⁵, 1926–1927. Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 268 Meter, 13 Min., 18 fps. Farbsystem: S/W, Stummfilm, Archiv des österreichischen Filmmuseums, Wien

In diesem Filmbeispiel steht der kommunale Wohnbau, also vor allem der Geschossbau im Mittelpunkt.

3.3.1 Der historische Ausgangspunkt für den kommunalen Wohnbau in Wien

Die Wurzeln für die schlechte Wohnsituation lagen in der Industrialisierung, als es zu einem großen Zuwanderungsstrom in die Großstädte kam und die schnell anwachsende Bevölkerung in allen verfügbaren Gebäuden untergebracht werden musste.⁸⁶ Eine dichte, regellose Bebauung, ohne hygienische Vorkehrungen führte sehr bald zu Seuchen. Vor allem die Bodengesellschaften und Spekulanten waren maßgeblich an den schlechten Wohnverhältnissen beteiligt, da sie die Bodenpreise künstlich in die Höhe trieben und Hypotheken den Mietzins erhöhten.⁸⁷

Mit der immer weiter steigenden Verdichtung verschlechterten sich auch die Verhältnisse der Hof- und Hinterwohnungen. In den typischen Wiener „Zinskasernen“ wurde die Küche nur indirekt belichtet und belüftet. Eine gemeinsame Wasserzapfstelle und eine gemeinsame Toilette dienten mehreren Wohnungen.⁸⁸

Bald erkannte man jedoch die Zusammenhänge zwischen Bodenspekulation und Wohnungselend. In den Jahren 1910 und 1911 wurde von der Gemeinde Wien Grund angekauft, aber die Dimensionen waren so gering, dass sie nicht billig an gemeinnützige Bauträger weitergegeben werden konnten. Eine wohnungspolitische Wende begann im Jahr 1914 mit der Gründung des „Kriegerheimstättenprogramms“⁸⁹ und kurz darauf folgte die Errichtung von „Kriegswohnungen“ auf der Schmelz. Weitere wohnungspolitische Programme förderten die gemeinnützige Bautätigkeit und unterstützten die Entwicklung des kommunalen Wohnbaus. Die wirtschaftliche Krise, der politische Umbruch und das Ende der alten Staatsgewalt brachten 1918 die Notwendigkeit eines radikalen Neubeginns in der Wohnungspolitik.⁹⁰

Mit den Gemeinderatswahlen 1911 konnten die Sozialdemokraten aufgrund des damals geltenden Gemeinderatswahlrechts noch keine Mehrheit erreichen und so bestand nach dem Ende der Monarchie der vorläufige Gemeinderat aus 84 Christlichsozialen, 21 Deutschnationalen und 60

⁸⁵ [<http://stadtfilm-wien.at/film/49/>], (24. 04. 2016)

⁸⁶ Vgl. Weihsmann, Helmut: Das Rote Wien: sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919 – 1934, Wien: Promedia, 2002, S. 18.

⁸⁷ Vgl. Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S.12.

⁸⁸ Vgl. Blau, Eve: Rotes Wien: Architektur 1919 – 1934, 2014, a.a.O., S. 84-89.

⁸⁹ Die Idee der Kriegerheimstätten geht auf den deutschen Reformler Adolf Damaschke zurück. Das Konzept des „Kriegerheimstättenprogramm“ unterstützte die Errichtung von eigenen Siedlungen für die zurückkehrenden Soldaten, bzw. deren Witwen. Gegen ein geringes Entgelt sollte eine gesicherte, hygienisch einwandfreie Wohnstätte, wenn möglich mit Nutzgärten, gewährt werden. Vgl. Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 20.

⁹⁰ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 15.

Sozialdemokraten. Die ersten Wahlen 1919 nach dem neuen Wahlrecht⁹¹ brachten schließlich den überwältigenden Sieg der Sozialdemokratischen Partei Österreich. Damit erfüllten sich für die Stadt Wien die Voraussetzungen für eine fortschrittliche Kommunalpolitik, in der Jakob Reumann als erster sozialdemokratischer Bürgermeister Wiens sein Amt antrat. Sein Nachfolger Karl Seitz war 1923 bis 1933 an den Lösungen kommunaler Aufgaben beteiligt. Im Fokus standen dabei: die Beseitigung der Wohnungsnot, der Aufbau einer sozialen Fürsorge und eines modernen Gesundheitswesens, Reformierung des Schul- und Kindergartenwesens. Mit der Reform der Steuerpolitik durch den sozialdemokratischen Stadtrat Hugo Breitner konnten die erforderlichen Investitionsmittel eingehoben und damit auch das herausragende kommunale Wohnbauprogramm des Roten Wien realisiert werden.⁹²

Dabei entsprach die Konzeption vor allem einer kulturellen Bewegung, sie diene „[der] Kulturalisierung des Individuums und Revolutionisierung der Gehirne“.⁹³ In diesem Sinne sollte ein eigenständiges Bewusstsein der Arbeiterklasse entwickelt werden. „Die Gemeindewohnanlagen wurden zum leitenden Symbol des Roten Wiens und zur räumlichen Verwirklichung seiner zivilisatorischen und pädagogischen Ideale.“⁹⁴

3.3.2 Filmanalyse 2: „Ein Film vom neuen Wien“

Der Film ist dramaturgisch in drei Teilen aufgebaut und beginnt mit frontalen Ansichten des historisch gewachsenen Wien. Die Bilder der Prunkbauten Wiens, wie zum Beispiel das Belvedere, werden als „bauliche Insignien einer habsburgerischen, imperialen, katholisch-barocken Metropole“⁹⁵ den Elendsquartieren in Erdberg und Lichtental im zweiten Teil gegenübergestellt. Damit wird die „alte historisch gewachsene“ Architektur in der Filmmontage zum Symbol für Wohlstand und Reichtum erklärt und bekommt in der Gegenüberstellung zu den verarmten Arbeitervierteln einen negativen Sinngehalt. Der Zwischentext im Film: „Das alte Wien hatte viele schöne Prunkbauten“ verwendet die Vergangenheitsform „hatte“ anstelle von „hat“, obwohl viele Bauten zu diesem Zeitpunkt und noch heute das historische Stadtbild Wiens prägen.



Abb. 23, 24, 25, 26: Filmstills aus „Ein Film vom neuen Wien“, TC:00:00:40, TC:00:01:03; TC:00:01:44; TC:00:02:02

⁹¹ Männer und Frauen die das 21. Lebensjahr erreicht hatten waren wahlberechtigt.

⁹² Vgl. zu diesem Absatz: Stimmer, Kurt, [Hrsg.]: Die Arbeiter von Wien: Ein sozialdemokratischer Stadtführer Wien [u.a.] : Jugend und Volk , 1988, S. 198ff.

⁹³ Wolfgang Maderthaner: Eine Neue urbane Signatur, in: Dewald, Christian, 1960- [Hrsg.], Arbeiterkino : linke Filmkultur der Ersten Republik, Wien : Verl. Filmarchiv Austria , 2007, S. 67-72.

⁹⁴ ebd., S. 69

⁹⁵ ebd., S. 67

Mit diesem minimalen grammatikalischen Unterschied wird bereits in dieser ersten Szene auf etwas Neues hingedeutet. Die folgende Filmsequenz stellt sich im Film als Problemlösung des Wohnungselends durch neue Bautypen wie dem neuen Reumannhof dar. Mit Filmaufnahmen aus den Elendsquartieren Erdberg und Lichtenfels, Bildern der Zerstörung und des Elends, sollen beim Zuschauer Emotionen ausgelöst werden, die auf eine Lösung drängen. Die Filmbilder des Wohnungselends sind Zeugnisse einer längst vergangenen Zeit und die filmische Darstellung stimmt mit literarisch überlieferten Quellen überein. „Vor allem in den Arbeiterbezirken außerhalb des Gürtels herrschten die furchtbarsten Zustände. In tausenden Kellerwohnungen tropfte das Wasser von den Wänden. In den meisten großen Zinskasernen waren enge Zimmer-Küche-Wohnungen um einen lichtlosen Gang gruppiert, auf dem es für mehrere Hausparteien eine gemeinsame Toilette und eine Wasserleitung, die sogenannte ‚Bassena‘ gab.“⁹⁶ Die Wirkung der Filmbilder verstärkt sich, weil auch filmische Räume den Eindruck von Beengtheit erzeugen können. Dies kann neben einer möglichen emotionalen Betroffenheit aufgrund der Inhalte des Dargestellten auch zu einem körperlichen Unbehagen führen: „Die filmische Darstellung eines engen Raumes etwa kann eine Form von kinästhetischer Wahrnehmung erzeugen, wodurch der Zuschauer die eingeschränkte Bewegungsfreiheit bis zu einem gewissen Grad auch physiologisch erfährt.“⁹⁷ Der vorausseilende Zwischentext „Von Licht und Luft abgeschnitten“ erweitert die Aufnahmen zusätzlich atmosphärisch und beinhaltet die Zauberworte der Moderne: „Licht und Luft“



Abb. 27, 28, 29, 30: „Ein Film vom neuen Wien“, 1926/1927, TC:00:05:12, TC:00:05:58; TC:00:06:30; TC:00:06:48



Abb. 31, 32: Filmstills aus „Ein Film vom neuen Wien“, 1926/1927, TC:00:07:13 TC:00:07:36,

Im dritten Teil des Films präsentiert sich am Beispiel des Reumannhofes eine neue urbane Signatur. Der Reumannhof wurde vom Architekten Hubert Gessner (1894-1943), einem Schüler Otto

⁹⁶ Weihsman, Helmut: Das Rote Wien: sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919 – 1934, Wien: Promedia, 2002, S. 21.

⁹⁷ Khouloki, Rayd: Der filmische Raum: Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin: Bertz + Fischer, 2007, S. 120.

Wagners, entworfen. In den Jahren 1922-1929 entwarf er insgesamt fünf Wohnhausanlagen mit 2400 Wohnungen für die Gemeinde Wien. Seine Bauten sind geprägt vom Einfluss seines Lehrers Otto Wagner und folgen dessen architektonischem Prinzip, dass ein Gebäude zweckmäßig *und* schön sein sollte. Anlässlich der Eröffnung des Reumannhofes wurde auch eine Broschüre mit einer ausführlichen Bildreportage herausgegeben. Der Informationstext aus dem Jahr 1926 beschreibt Lage, Dimension und Form des Bauwerks:

„Die Verbauung zeigt eine Dreiteilung und zwar als Flankierung mächtige Baublöcke, die große gärtnerisch ausgestaltete Höfe umschließen und nach außen hin wirkungsvoll architektonisch entwickelt sind. (...) Die Fassade des Strassenhofes und der drei Strassenfronten sind vom Sockel bis zum Hauptgesimse ausschließlich in hellgelbem Edelputz gehalten. Der Bau wirkt dadurch wie ein Monolith. (...) Wie monumental dieser Bau aufgefaßt war geht schon aus dem Vorprojekte hiezu hervor, wo als Dominante in der Mittelpartie ein Hochhaus geplant war, (...) Die Wohnungen sind der Mehrzahl nach zwei- bis dreiräumig, außerdem besitzt jede davon ein direkt belichtetes Vorzimmer und ein eigenes Klosett. Viele dieser Wohnungen haben eine Loggia einen Balkon oder einen Erker. Die ganze Wohnhausgruppe umfaßt 480 Wohnungen von 25- 60m² Bodenfläche, 11 Ateliers, außerdem an bevorzugten Stellen des Erdgeschoßes 19 Geschäftslokale, in den Seitenstraßen Werkstätten. Eine zentrale Waschküchenanlage, ein Kindergarten, eine Gastwirtschaft und dergleichen ergänzen diese der Wohlfahrt der Mieter gewidmete Wohnhausanlage. Inmitten des geräumigen Straßenhofes erhebt sich auf einer einfachen Stelle die Bronzestatuette des ersten sozialdemokratischen Bürgermeisters von Wien, Jakob Reumann, nach welchem dieser gigantische Bau seinen Namen erhalten hat.“⁹⁸

„In der politisch integeren Person von Hubert Gessner fand die Arbeiterbewegung ihren Architekten, der – sinngemäß nach Adolf Loos – alle Menschen zu Aristokraten, nicht zu Proleten machen wollte.“⁹⁹ Die wohnungspolitischen Neuerungen und Errungenschaften der Sozialdemokraten waren dem Menschen eigene Bedürfnisse wie: Selbständigkeit, Abgeschlossenheit, mehr Licht, Luft und Wohnfläche. Jedoch ist weder in der Broschüre noch im Film eine Fotografie bzw. eine Innenraumaufnahme der neuen Wohnungen dargestellt. Es lässt sich nur vermuten, dass die Lichtverhältnisse für Innenraumaufnahmen mit der Filmkamera nicht ausreichend waren. Es könnte auch sein, dass die Wohnungen zum Zeitpunkt der Entstehung des Films noch im Rohzustand oder unmöbliert waren und man sie in diesem Zustand nicht zeigen wollte.

⁹⁸ Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien Reumann-Hof im V. Bezirk Margarethengürtel-Brandmayergasse-Siebenbrunnengasse, Wien: Chwala, 1926, o. S.

⁹⁹ Weihsman, Helmut: Das Rote Wien, 2002, a.a.O., S. 123.



Abb. 33, links: Foto Reumannhof Strassenhof, Abb. 34, rechts: Filmstill Reumannhof aus „Ein Film vom neuen Wien“, 1926/1927, TC:00:08:55

Die Architekturfotografien aus der Eröffnungsbroschüre des Reumannhofes sind den Filmaufnahmen bezüglich des Bildausschnitts und des Kamerastandpunktes sehr ähnlich. In der Fotografie war es lösbar, die hochgestreckte Fassade des Mitteltraktes im Hochformat vollständig abzubilden. Angenommen, man würde auch die Filmkamera ins Hochformat drehen, dann wäre das Haus im Film aber verkehrt abgebildet. Filmtechnisch hingegen möglich ist ein Schwenk von oben nach unten, um die gesamte Fassade zu zeigen. Dieser Schwenk kommt auch im Film zur Anwendung. Mit großer Wahrscheinlichkeit unterschieden sich die beiden Apparate auch in ihren Objektiven, sodass der Bildausschnitt die Filmkamera bei gleicher Entfernung und Aufnahme-position, einen kleineren Ausschnitt abbildete als der Fotoapparat.

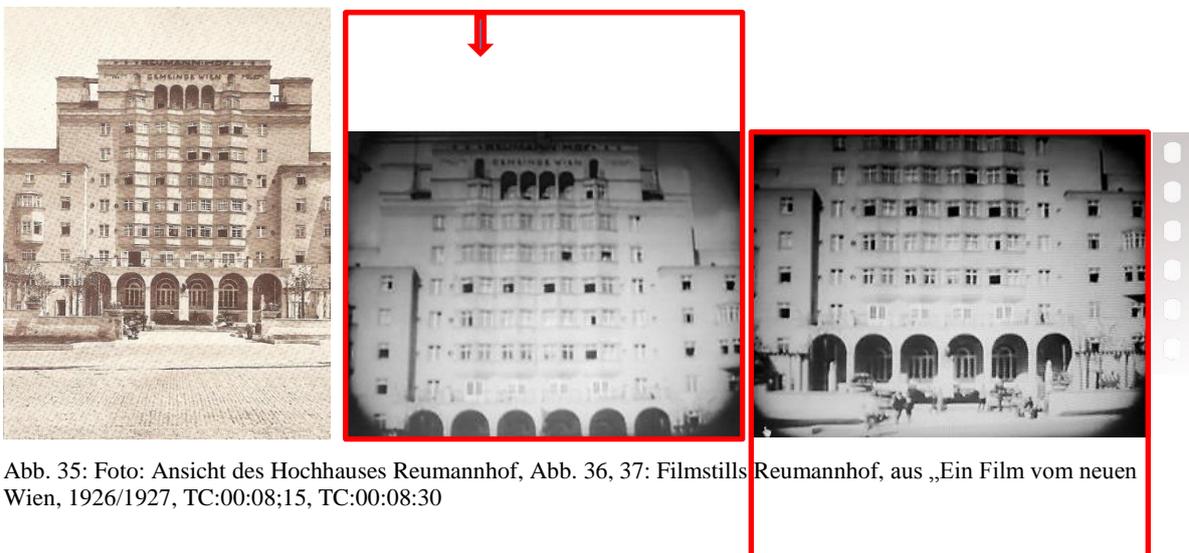


Abb. 35: Foto: Ansicht des Hochhauses Reumannhof, Abb. 36, 37: Filmstills Reumannhof, aus „Ein Film vom neuen Wien“, 1926/1927, TC:00:08;15, TC:00:08:30

Warum der Kameramann nicht einfach weiter nach hinten gehen konnte, um den Ausschnitt zu vergrößern, ist möglicherweise damit zu erklären, dass unmittelbar vor der Anlage eine Baumreihe stand (siehe Abb. 41).



Abb. 38, 39, 40: Filmstills Reumannhof aus „Ein Film vom neuen Wien“, (1926/1927) während des Schwenks entlang der monumentalen Hauptfassade, TC:00:07:53, TC:00:08:00, TC:00:08:04

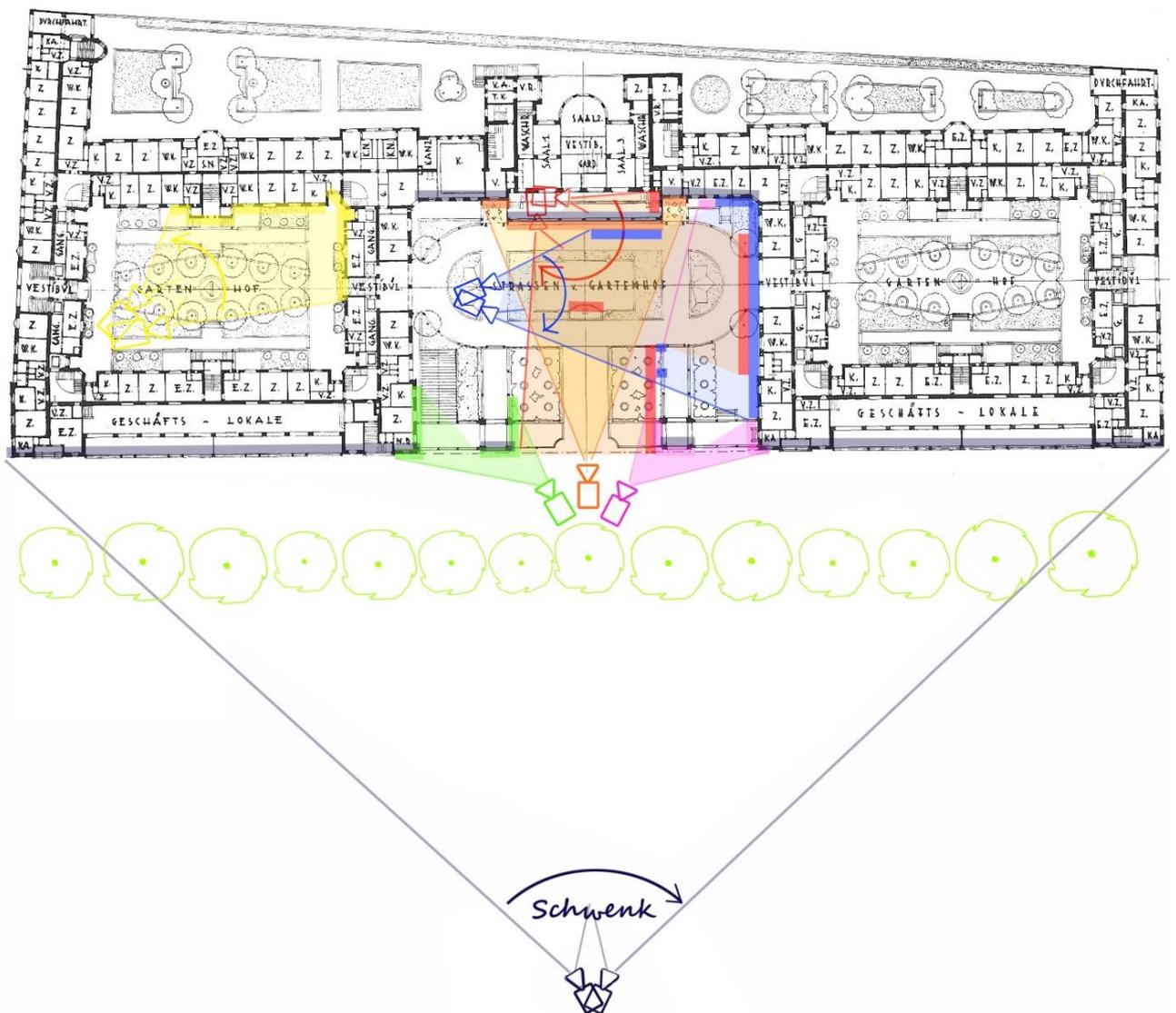


Abb. 41: Grundriss des Reumannhofes mit Kamerapositionen

Abb. 41 zeigt die gewählten Kamerastandpunkte im Film und die ausgewählten, filmisch dargestellten Teile der Fassade, des Straßenhofes und eines Gartenhofes. So wird sichtbar, dass von den anderen Fassaden keine Filmaufnahmen gemacht wurden. Auch in diesem Filmbeispiel ist zu beobachten, dass der Zuschauer nur einige wenige Ansichten zu sehen bekommt, die in der Schnittfolge eher beliebig und unzusammenhängend erscheinen. So folgen die dokumentarischen Architekturfilmaufnahmen des Reumannhofes nur selten dem Prinzip der „Kontinuitätsmontage“¹⁰⁰. Die einzelnen Ausschnitte der Fassade oder des Eingangsbereiches können teilweise nicht miteinander in eine räumliche Beziehung gesetzt werden, da es dem Betrachter an Bildinformation fehlt, um die Teile zu einem ganzen Raum zusammenzufassen. Abb. 42 zeigt die Abfolge der Einstellungen aus dem Film. Der Zuseher kann die Formensprache des Mitteltraktes in einem Schwenk von oben nach unten wahrnehmen, aber die danach gezeigten Einstellungen lassen nicht erkennen, wo man sich als Betrachter gerade befindet.



Abb. 42: Rekonstruktion einer Schnittabfolge aus „Ein Film vom neuen Wien“

Um eine Orientierung zu gewinnen und die Vorstellung eines Gesamtraumes entwerfen zu können, bedarf es des „intersequenziellen Schnitts“ der einen logischen visuellen Anschluss ermöglicht. Jede Einstellung die ein neues Raumsegment zeigt, baut auf bereits davor gezeigten Raumteilen auf.¹⁰¹ Nach Rudolf Arnheim „...mögen [wir] im gegebenen Augenblick nicht wissen was folgt, aber wir dürfen das, was wir gesehen oder gehört haben, nicht aus unserem Bewusstsein entlassen. Das Werk (Der Raum) wächst Schritt für Schritt zu einem Ganzen, und wir müssen beim Verfolgen dieser Entwicklung ständig auf das zurückgreifen, was aus der direkten Wahrnehmung [...] zwar verschwunden ist, in der Erinnerung jedoch weiter lebt.“¹⁰²

Die Raumwahrnehmung im Film kann durch eine Vielzahl von Blickwinkeln erzeugt werden, wobei der Wiedererkennung bereits gesehener Raumelemente eine wichtige Rolle zukommt. In Abb. 43 und 44 wird der Versuch unternommen zu zeigen, welche Kadrierung der Mittelachse bei optimaler Sicht auf das Gebäude erforderlich gewesen wäre, um eine intersequenzielle Schnittfolge zu erreichen und damit eine Orientierung und Raumbeziehung beim Betrachter herzustellen.

¹⁰⁰ Khouloki, Rayd: Der filmische Raum, 2007, S. 86-89.

¹⁰¹ Vgl. zu diesem Absatz: Agotai, Doris: Architekturen in Zelluloid: der filmische Blick auf den Raum 2007, S. 111.

¹⁰² ebd., S.111, zitiert nach Rudolf Arnheim 2000/1954, S. 374.

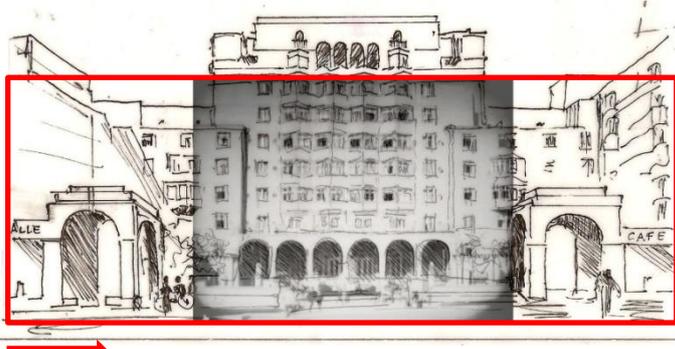
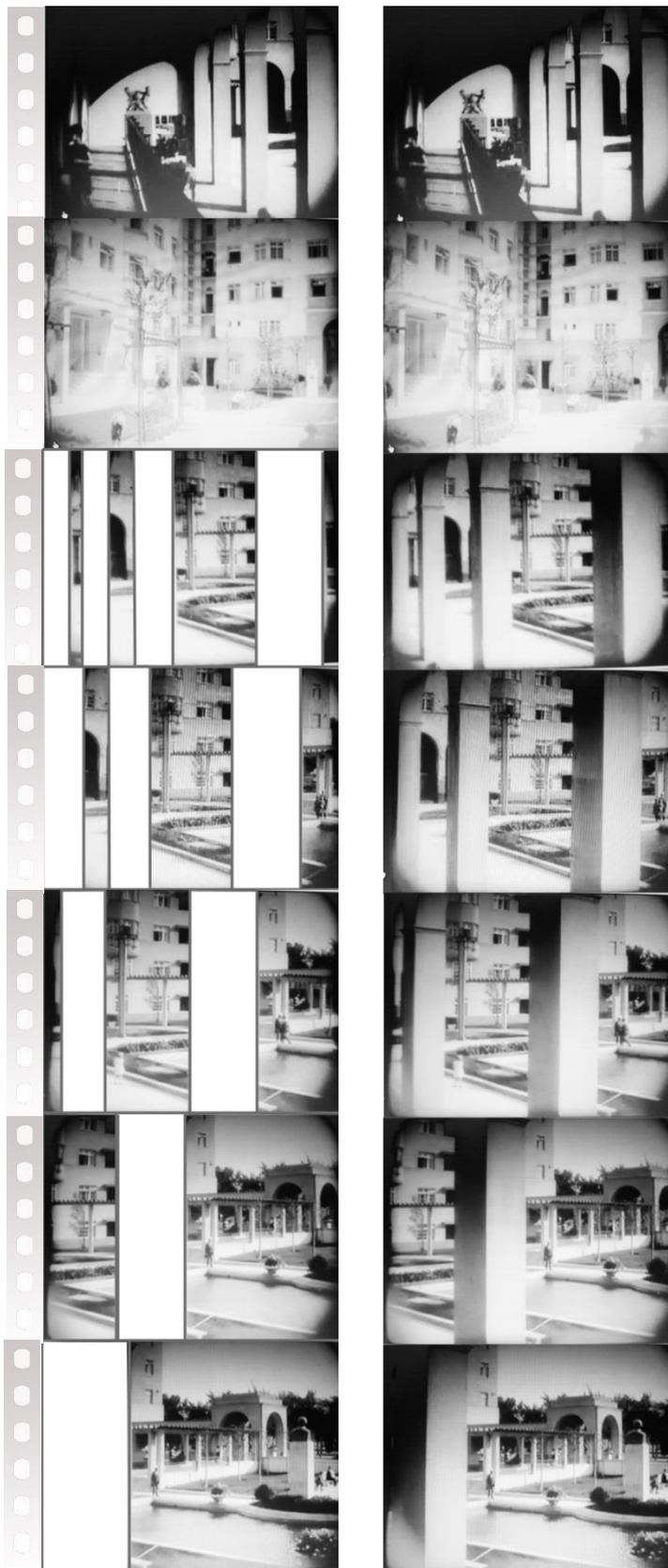


Abb. 43: Erforderliche Erweiterung des Filmkaders für eine intersequenzielle Schnittfolge als statische Aufnahme oder als Schwenk von links nach rechts (roter Rahmen)



Abb. 44: Variante einer intersequenziellen Schnittfolge



In einer weiteren Einstellung versucht der Kameramann mit einem Kameraschwenk, der unter den Arkaden beginnt und in den Hof nach draußen dreht, Überblick über den Raum zu geben. Abb. 45 zeigt eine Filmstillfolge des Arkadenganges, dessen Säulen sich zentralperspektivisch zu einem Fluchtpunkt verjüngen und damit Raamtiefenwirkung erzeugen. Durch den Schwenk und die Drehung von links nach rechts dreht der Fluchtpunkt aus dem Bild, die Säulen erscheinen nun als vertikale bildteilende Segmente und geben den dahinterliegenden Ausblick nur teilweise frei. „Damit der Eindruck einer Tiefenstaffelung entsteht, ist es wichtig, dass die Gestalt des verdeckten Objekts [in unserem Fall Bauelemente, Anm. d. Verf.] für den Betrachter zu erahnen ist.“¹⁰³ Während der Drehung reduziert sich die Anzahl der Bildsegmente und das Bild fügt sich wieder zu einem Ganzen. Insgesamt erzeugt diese Filmsequenz eine visuelle Spannung mit Tiefenwirkung.

Abb. 45: Filmstillfolge aus „Ein Film vom neuen Wien“, TC:00:09:09 bis TC:00:09:46

¹⁰³ Khouloki, Rayd: Der filmische Raum, 2007, a.a.O., S. 48.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im besprochenen Filmbeispiel eine exemplarische Aneinanderreihung von unterschiedlichen Fassadenteilen zu beobachten ist. Die Vermittlung und das ganzheitliche räumliche Verständnis eines architektonischen Raumes ergeben sich aufgrund dieser reduzierten Darstellung allerdings nicht. Daraus lässt sich ableiten, dass die neue urbane Signatur des kommunalen Wohnbauprogramms filmisch vor allem mit Ansichten der Fassaden sichtbar gemacht und dadurch primär formalästhetische Unterschiede zu den damals gebauten Zinshäusern erkennbar gemacht werden sollten. In den Wohnbauten des Roten Wien der 1920er Jahre spiegeln sich aber auch die neuen Werte und Ideale des sozialdemokratischen Gedankens und der Arbeiterklasse wider. Der Film sollte hier mit ästhetischen Mitteln zu einem gesellschaftlichen Bewusstsein für die neue Architektur anregen, zu einer Identifikation mit dem Quartier führen und in der Folge die Zugehörigkeit zur sozialdemokratischen Partei implizieren. Eine filmische Auseinandersetzung nach funktionalen und sozialen Gesichtspunkten, wie zum Beispiel die filmische Darstellung von Innenräumen oder die Benutzbarkeit der verschiedenen Bereiche, zeigt sich nicht. Wenn man allerdings bedenkt, dass in der damaligen Zeit herausragende Architekten wie zum Beispiel Josef Hoffmann ein Gesamtkonzept eines Hauses vorlegten und vom Bauwerk über das Interieur bis hin zur Tapete alles durchgestalteten, so könnte es sein, dass man vom sozialen Wohnbau der 1920er Jahre einfach keine unmöblierten Wohnungen zeigen wollte.

3.4 Filmbeispiel 3: „Warmbadeanstalten 2“

„Warmbadeanstalten 2“¹⁰⁴ (1927), Filmformat: 35 mm/16 mm, Laufzeit: 9 min 13 sek., Farbsystem: S/W, Stummfilm. Filmarchiv der media wien –Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

Im Zusammenhang des Bäderbaus in der ersten Republik entstanden vier Folgen, die das Bäderwesen der Stadt Wien filmisch dokumentieren. „Sommerbäder 1 und 2“ beschäftigt sich dabei intensiv mit den Freibädern und „Warmbadeanstalten 1 und 2“ mit den geschlossenen Bädern.

3.4.1 Historischer Hintergrund: Bäderbau in Wien

Im Zuge der sozialdemokratischen Aufbauarbeit der Gemeinde Wien in der Ersten Republik wurde der Ausbau des Bäderwesens besonders zur Förderung der Volksgesundheit forciert. Körperkultur und Hygiene waren ein zentrales Thema des Roten Wien, um Krankheiten wie Tuberkulose vorzubeugen. Bereits um 1886 heißt es in einem Gemeinderatsbeschluss, dass prinzipiell in allen Bezirken Wiens Volksbäder gegründet werden sollen und tatsächlich wurden bis 1909 insgesamt 17 Volksbäder eingerichtet. Im Volksmund wurden die Bäder deshalb „Tröpferlbad“ genannt, weil aufgrund des hohen Andrangs die Kapazität der Wasserreservoirs bei einer Überbeanspruchung der Brausen erschöpft war und nur mehr ein „Tröpferl“ aus dem Duschkopf kam. 1914 wurde das erste Wiener Volksbad, das Jörgerbad, repräsentativer Ausdruck der christlich-sozialen Kommunalpolitik. Das monumentale dreistöckige Gebäude mit Jugendstilambiente verfügte erstmals über ein eigenes Kinderschwimmbecken. Außerdem war es bahnbrechend in seiner gesellschaftlichen Entwicklung, weil es das gemeinsame Baden von Familien in der Schwimmhalle ermöglichte. Eine wirkliche Innovation im Bäderbau setzte aber erst mit der sozialdemokratischen Wohnbau-, Sozial- und Gesundheitspolitik 1919 ein. Der verstärkte Neubau von Badeanstalten realisierte sich zu Beginn am Beispiel des eindrucksvollen Baus des Amalienbades.¹⁰⁵

3.4.1.1 Das Amalienbad

Anlässlich der Eröffnung des Amalienbades wurde eine Broschüre herausgegeben, in der Stadtrat Franz Siegel zum Gesundheitswesen Stellung nimmt: „Die öffentlichen Körperschaften sind verpflichtet alles zu tun, was in ihrer Macht liegt, um die Volksgesundheit zu heben, einen gesunden, kräftigen Nachwuchs zu erzielen. [...] Nur in einem gesunden Körper kann auch ein gesunder Geist wohnen. [...]“¹⁰⁶

Als eines der größten Bäder Mitteleuropas fasst das monumentale Amalienbad ca.1300 Besucher. Es wurde als Ergänzung zum Wohnbauprogramm konzipiert und sollte als öffentliche Anlage vor

¹⁰⁴ Filmausschnitt im Internet: [<http://mediawien-film.at/film/12/>], (24. 04. 2016)

¹⁰⁵ Vgl. zu diesem Absatz: Schmidt, Sabine; Kullmann, Peter [Fotogr.]: Das Amalienbad: die Geschichte einer Wiener Institution, Wien : Bohmann, 2001, S. 19-25.

¹⁰⁶ Das Amalienbad der Gemeinde Wien im X. Bezirk. Reumannplatz; Wien: Chwala, um 1926, S. 5.

allem den Bewohnern der Volkswohnungen ohne Bad zur Verfügung stehen.¹⁰⁷ Die neue Badeanstalt symbolisierte dabei auch einen sozialdemokratischen Gedanken, den „Aufstieg der Arbeiterklasse zu einer neuen Kultur.“¹⁰⁸

Mit der Errichtung von Sommerbädern, kostenlosen Kinderfreibädern und Warmbadeanstalten versuchte man den Wienern nicht nur ein attraktives Badeangebot anzubieten, sondern auch Raum für die traditionelle Körper- und Sportkultur der Arbeiterbewegung zu schaffen. Der Sport wurde in der Ersten Republik zu einer kollektiven Massenbewegung, die zur Ausbildung eines solidarischen Selbstbewusstseins und Verhaltens der Arbeiterschaft führen sollte. Vor allem das Schwimmen nahm einen besonderen Stellenwert ein und in den Bädern stand neben dem hygienischen Angebot auch ein Becken für den Schwimmunterricht und für Wettkämpfe zur Verfügung. Deshalb ist das Bad nach internationalen Wettkampfstandards ausgebaut. Ausgestattet mit einem 33 1/3 m langem Schwimmbecken, einem 10 m-Sprungturm und Zuschauertribünen, deren Sitze man im Keller versenken konnte, wurden schon bald die traditionellen Schwimmwettkämpfe am 1. Mai regelmäßig im Amalienbad ausgetragen.¹⁰⁹

Der Badepalast wurde als eindrucksvolle Architektur zwischen 1923 und 1926 nach dem Entwurf von Otto Nadel und Karl Schmalhofer errichtet. Es erinnert im Grundriss an eine „römische Therme“¹¹⁰ und verfügte über Kabinen für Schlamm-bäder, für elektrische Bäder, Sole- sowie Gasbäder, über Räume für Massage, Hand- und Fußpflege, über Heißluftkammern, Wannenbäder, Höhensonnen, Brausebadabteilungen und Friseurräume für Männer und Frauen. Im fünften Stock bestand ein teilweise begrüntes Flachdach und die Schwimmhalle war mit einem beweglichen Glasdach ausgestattet, das sich bei Schönwetter in kurzer Zeit öffnen ließ.¹¹¹

Der kubisch verschachtelte, abgetreppte Block ist streng symmetrisch gegliedert und hat ein einladendes Portal.¹¹² Die Formulierung in der Eröffnungsbroschüre: „Der originellen äußeren Erscheinung des Bauwerks entspricht die innere architektonische Ausgestaltung, die wieder einmal den Beweis erbringt, daß Zweckmäßigkeit Schönheit bedeutet.“¹¹³ Diese Formulierung orientiert sich an der ästhetischen modernen Grundidee Otto Wagners, dass „etwas unpraktisches nicht schön sein kann.“¹¹⁴

Am Ende der Broschüre wird noch genau aufgelistet, welches Material für den Bau verwendet wurde: „Bei der Errichtung der Badeanstalt gelangten unter anderem 430 Waggon Zement, 2000 Waggon Betonschotter und 910 Waggon Ziegel zur Verbauung. Die Länge der Rohrleitungen für

¹⁰⁷ Vgl. zu diesem Absatz: Achleitner Friedrich: Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert: Ein Führer in vier Bänden, St. Pölten; Salzburg: Residenz Verlag, Band 3: 1-12. Bezirk, 1990, S. 284.

¹⁰⁸ Vgl. "Ein Hauch von Luxus" - 75 Jahre Amalienbad: eine Ausstellung; Eröffnung, 9. Dezember 2001 Wien X., Reumannplatz 23, Wien: Verein für Geschichte der Arbeiterbewegung, 2002, S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 6.

¹¹⁰ Vgl. Achleitner, Friedrich: Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, 1990, a.a.O., S. 284.

¹¹¹ Vgl. zu diesem Absatz: "Ein Hauch von Luxus" - 75 Jahre Amalienbad, 2002, a.a.O., S. 10.

¹¹² Vgl. Wehsmann, Helmut: Das Rote Wien, 2002, a.a.O., S. 249.

¹¹³ Das Amalienbad der Gemeinde Wien im X. Bezirk. Reumannplatz; Wien: Chwala, um 1926, S. 10.

¹¹⁴ Vgl. Wagner, Otto: Die Baukunst unserer Zeit (1895/1914), Wien 1979, S. 44.

die Beheizungs-, Bade- und Trinkwasseranlage beträgt rund 35 km. Ungefähr 24.000 m² Wandflächen wurden mit Fliesen verkleidet.“

3.4.2 Filmanalyse 3: „Warmbadeanstalten 2“

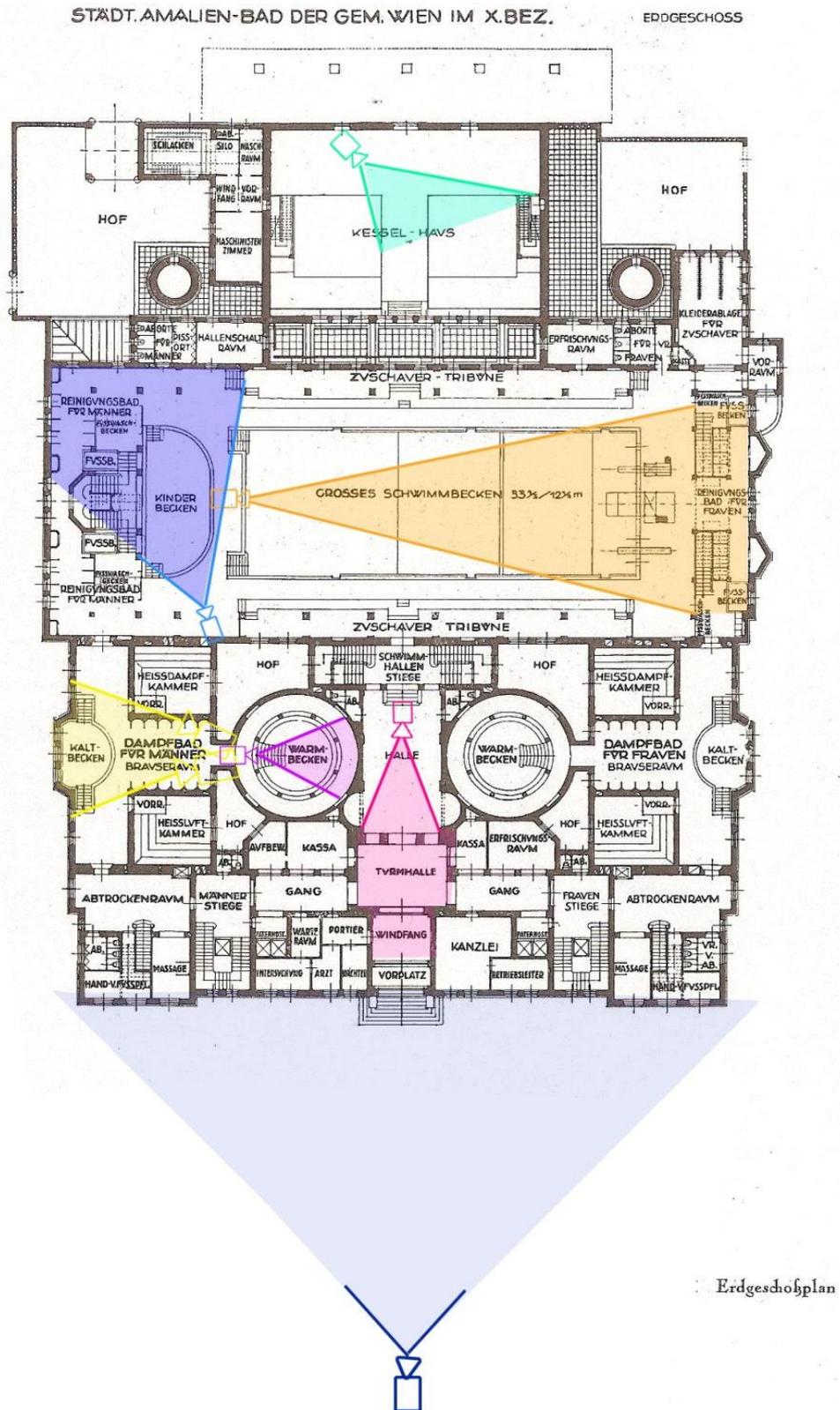


Abb. 46: Amalienbad Grundriss Erdgeschoss mit Kamerastrandpunkten 1926, grafisch überarbeitet von der Verf.

Der Film „Warmbadeanstalten“ widmet sich ausschließlich dem Amalienbad. Zu Beginn sieht der Zuseher eine Ansicht der Fassade. Dann folgt eine Einstellung auf das Glasdach, welches auch in der Eröffnungsbroschüre genau beschrieben ist: „Die ganze Schwimmhalle ist durch ein bewegliches Glasdach eingedeckt, welches sich auf ein Länge von 30 m und eine Breite von 12 m innerhalb von 3 Minuten öffnen lässt.“¹¹⁵ Obwohl der Film das Glasdach zeigt, wird die Bewegung des Öffnens leider nicht dokumentiert. Danach werden in fixer Kameraeinstellung unterschiedliche Räume während ihrer Benützung präsentiert. Wenn man die Architekturphotografien der Broschüre 1926 mit den Filmaufnahmen vergleicht, sieht man, wie bereits oben am Filmbeispiel des Reumannhofes beobachtet, dass ähnliche Ausschnitte gewählt wurden. Grundsätzlich unterscheiden sich die Fotografien vor allem in diesem Filmbeispiel darin, dass sie nahezu ausschließlich *menschenleere* Räume abbilden. Konträr dazu bilden die filmischen Aufnahmen die Räume fast immer *mit* Menschen ab. Die Nutzung der Räume wird in der filmischen Darstellung dieser Filmreihe in den Vordergrund gestellt. In diesem Zusammenhang vermute ich, dass die Fotografie als anerkanntes Medium der Architekturdarstellung ihren Fokus bewusst auf den leeren architektonischen Raum richtete, während der Film, als anerkanntes Medium der Darstellung von Bewegung, die menschliche Handlung im Raum oftmals in den Mittelpunkt rückte. Daraus lässt sich schließen, dass Raum und Architektur in der filmischen Darstellung damals in einem anderen Kontext dargestellt wurde als in der Fotografie. Die filmische Darstellung zeigt die Architektur oft als Hülle oder Kulisse menschlichen Handelns und definiert (legitimiert) sie erst durch ihren Zweck und ihre Benutzbarkeit, die den Bedürfnissen des Menschen dient. Im Mittelpunkt der filmischen Darstellung steht also ein funktionalistischer Gedanke, nämlich die Nutzung der Architektur. Die Formensprache sowie das Material oder das Detail sind zwar sichtbar, rücken in dieser vierteiligen Filmreihe aber in den Hintergrund.



Abb. 47, links: Foto Amalienbad Vorhalle, Abb. 48, rechts: Filmstill aus „Warmbadesanstalten 2“, 1927, TC:00:01:32

¹¹⁵ Das Amalienbad der Gemeinde Wien im 10. Bezirk Reumannplatz, Verlag Chwala, 1926, S. 9.

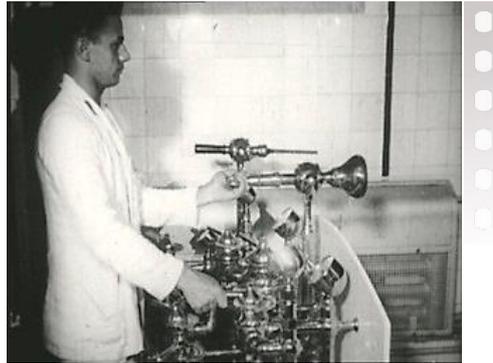
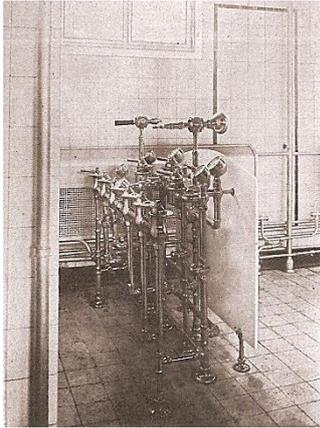


Abb. 49, links: Foto Duschkatheter, Abb. 50, rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:02:16

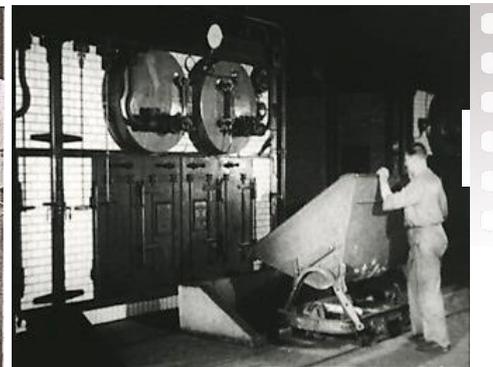
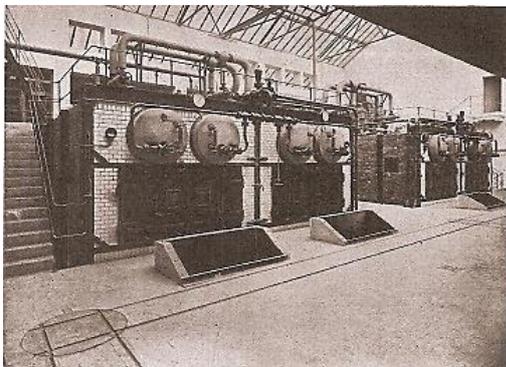


Abb. 51, links: Foto Kesselanlage, Abb. 52, rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:00:54

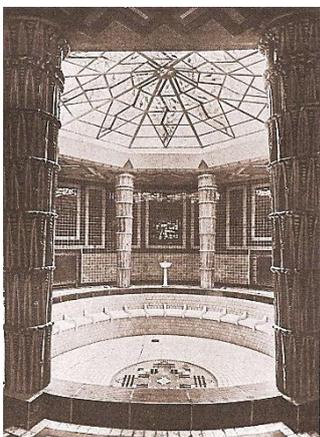


Abb. 53, links: Foto Warmwasserbecken, Abb. 54, rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:01:48

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, für wen diese Filme produziert wurden. Mit der Filmreihe über die Bademöglichkeiten in Wien wollte man vor allem eine breite Masse ansprechen und dazu motivieren, die Badeanlagen aufzusuchen und zu nutzen. Eine lange Sequenz nimmt im Film etwa das Turmspringen ein. Dabei wird der Sprungturm filmisch in den Mittelpunkt gerückt und der Blick der Zuseher auf die athletischen Turmspringer gelenkt. Um die Dynamik und Dramatik des Springens besser einfangen zu können, wird diese Szene in Zeitlupe dargestellt. Tricktechnisch wird der Filmkader zusätzlich links und rechts mit einer schwarzen

Fläche maskiert, sodass der Fokus des Zusehers nur mehr auf den 10 m-Sprungturm gerichtet ist. In dieser Dreiteilung des Filmkaders wird der filmische Raum durch die nur zu erahnende Räumlichkeit in den schwarzen Flächen verengt.

Die Sequenz endet mit einem sensationellen Synchronsprung von sieben Athleten, die aus unterschiedlichen Höhen gleichzeitig abspringen und mit ihrer Geschicklichkeit beeindrucken. Nach dieser letzten Einstellung, in der die Innenarchitektur des Bades noch zu sehen ist, folgen nun Filmaufnahmen, die nur mehr auf das Wasser gerichtet sind. Der Zuseher kann ein vielfältiges Angebot wahrnehmen, vom Wasserreigen über Schwimmübungen bis zum Wasserball.

Die Architektur verschwindet hier buchstäblich von der Bildfläche und es ist nur mehr die Wasseroberfläche des Großen Sportbeckens zu sehen.

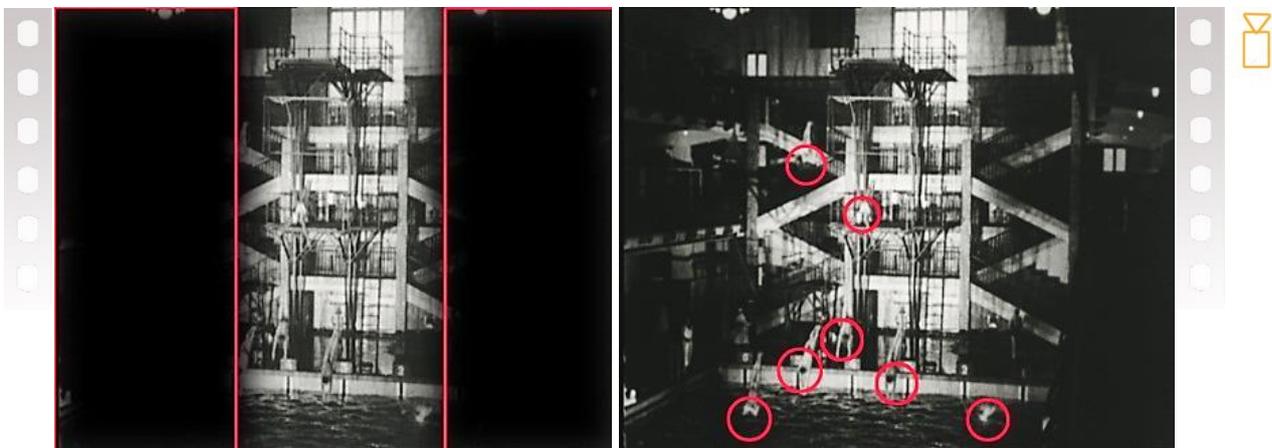


Abb. 55, 56: Sprungturm des Amalienbades, Filmstills aus „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:04:18, TC:00:05:27

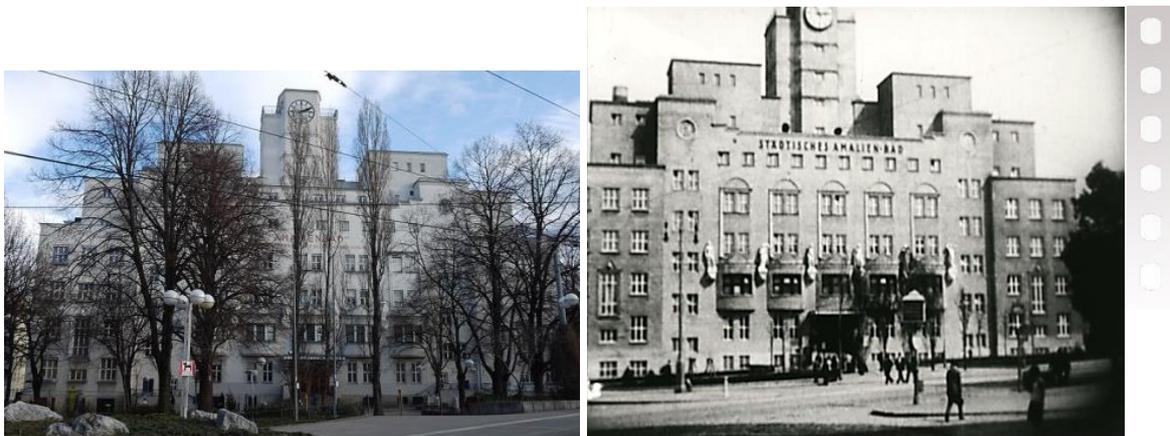


Abb. 57: Foto, Ansicht Amalienbad heute, Abb. 58: Filmstill aus dem Film „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:00:12

Abbildung 57 zeigt, dass eine fotografische oder filmische Aufnahme der gesamten Fassade aufgrund des hohen und dichten Baumbestandes heute nicht mehr möglich ist.

3.5 Filmbeispiel 4: „Bau des Wiener Praterstadions“

„Bau des Wiener Praterstadions“¹¹⁶ (1931), Filmformat: 35 mm, Laufzeit lange Version: 17 min. 50 sek, bzw. kurze Version 7 min. 40 sek., Farbsystem: S/W, Stummfilm, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

Zwei Versionen des Filmes „Bau des Wiener Praterstadions“ sind noch erhalten. Die lange Version hat eine Laufzeit von 17 min. 50 sek., während die kurze Version nur 7 min. 40 sek. umfasst. Existiert ist außerdem noch ein weiterer Film mit dem Titel „Die 2. internationale Arbeiterolympiade“, welcher den Aufmarsch von über 100.000 ArbeiterInnen über die Ringstraße und den Praterstern bis hin zum Stadion dokumentiert. Auch in dieser Fassung kommen einige Szenen des Stadions und der Wettkämpfe vor. Für die Filmanalyse wurde die lange Version herangezogen. Die im Film vorhandenen Zwischentitel sind spiegelverkehrt und nur eine halbe Sekunde lang eingeblendet. (Zur besseren Lesbarkeit wurden die Titel für die Filmanalyse gespiegelt.) Die Zwischentitel sind in der kurzen und langen Version kaum wahrnehmbar und schon gar nicht lesbar. Sie dienten wahrscheinlich als Platzhalter für andere Zwischentitel im In- oder Ausland.

3.5.1 Historischer Überblick zum Wiener Stadion

Anlässlich der Wiener Arbeiterolympiade wurde das Stadion in Wien 1931 eröffnet und zählte damals zu den schönsten Anlagen Europas 52.000¹¹⁷ Personen auf 40.000 Stehplätzen und 12.000 Sitzplätzen fasste die Großform im Stile eines Amphitheatere nach antikem Vorbild in Anlehnung an das Kolosseum in Rom. Der Bau der Stadionanlage wurde 1928 für die 1931 stattfindende Arbeiterolympiade vom Gemeinderat der Stadt Wien beschlossen und sollte neben dem Hauptstadion zusätzlich aus einem Schwimmstadion und einer Radrennbahn bestehen. Den Auftrag erhielt der Architekt Otto Ernst Schweizer (1890), der zur selben Generation wie Le Corbusier, Hans Scharoun, Erich Mendelson oder Mies van der Rohe gehörte.¹¹⁸

Er legte drei Vorschläge vor, wobei der zweite Entwurf sich am besten städtebaulich und verkehrstechnisch an die Stadt angliederte. Die Grundfläche des Stadions beträgt etwa 35.000m², wovon 18.000m² auf die Spielfläche entfallen. Das Stadion in Form einer ovalen Ellipse ist eine konstruktive Meisterleistung aus Freitreppen, Zwischenpodesten, Zuschauerrängen und Zwischenebenen. Durch 15 ebenerdige Tunnel gelangen die Sportler auf die Spielfläche und Zuschauer des unteren Drittels auf die Tribünen. Zu den oberen Tribünenbereichen führen 28 Treppenaufgänge, während eine voll verglaste Außenhaut Belichtung für die Wandelgänge bietet. Das Stadion, konzipiert als sichtbar schalungsrau belassener Stahlbetonbau, ist in der damals neuesten

¹¹⁶ Ausschnitt im Internet: [<http://mediawien-film.at/film/319/>], (24. 04. 2016)

¹¹⁷ Diese Zahlenangaben aus: Matthias Marschik (Hg): Das Stadion: Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie, Wien : Turia + Kant, 2005, S. 84.

¹¹⁸ Vgl. Boyken, Immo, Schweizer, Otto Ernst; Gerlach, Martin, [Fotogr.]: Otto Ernst Schweizer - Stadion Wien, Stuttgart [u.a.] : Ed. Axel Menges, 2011, S. 6-10.

Technik mit einfachsten Konstruktionsvorgängen erbaut worden und konnte so in nur 2 ½ Jahren fertiggestellt werden.¹¹⁹

Als eines der bedeutendsten architektonischen Bauwerke der Ersten Republik, ist das Wiener Stadion ein Pionierbau, der internationale Maßstäbe für neue Stadien setzte.¹²⁰

Otto Ernst Schweizer schreibt über sein eigenes Bauwerk: „Die Architektur erfaßt und verwirklicht das Ideal einer geistigen Zeitströmung. Heute ist ihre Aufgabe die Entwicklung der Bautypen auf der Basis der veränderten soziologischen Bedingungen. Damit liegen die Probleme für das Bauen unserer Zeit in der Erfassung des Massenbedürfnisses, sie liegen in der maximalen Auswertung unserer Technik, in der Auswertung neuer Baumaterialien und in der Höchstbeanspruchung der Bauelemente. Das schafft von selbst neue Funktionen und Formen.“¹²¹

In der Längsachse des Stadions zur Prater-Hauptallee hin wurde von Schweizer ein glockenförmiger Spiegelteich angelegt, damit die geringe Höhe des Tribünenringes von nur 14 m in der Landschaft besser zur Wirkung kam.¹²² Das Bauwerk spiegelte sich in der Wasseroberfläche und auch umgekehrt spiegelten sich Wasser und Landschaft in der vollverglasten Fassade.

Eingebunden in die Praterlandschaft repräsentierte der Ovalbau nicht nur die Haltung einer neuen Körperkultur, sondern sollte wohl auch die sozialistische Gesellschaftshaltung darstellen.¹²³

„Allen Propagandisten der Partei war bewußt, daß nicht allein die Wirkung solcher Großbauten entscheidend war, sondern daß sie erst in der Gemeinschaft erlebbar waren und in ihrer Funktion während der Massenveranstaltungen, quasi als Behälter zur Gestaltung der Partei und ihrer Bewegung, also in der Sichtbarmachung ihrer politischen Symbole bzw. ihres ideologischen Gehalts, ihre wirkliche Aussagekraft erhielten.“¹²⁴

Es stellt sich die Frage, warum Wien zu Beginn der 1930er Jahre überhaupt ein Stadion brauchte. Aus der expandierenden Sportbewegung nach dem Ersten Weltkrieg bis 1928 bildeten sich annähernd 1100 Turn-, Sport- und Touristenvereine aus. Die zur Verfügung stehende Sportfläche war verhältnismäßig gering zur Gesamtzahl der aktiven Mitglieder. Noch bedeutender als die Anzahl der aktiven Sportler und Fußballspieler war die Zahl der Zuschauer.¹²⁵ Schon bald entwickelte sich der Fußball zu einem massenkulturellen Phänomen, sodass Wochenendspiele der Meisterschaft ein Siebtel der gesamten Bevölkerung Wiens anlockte.¹²⁶ Den eigentlichen Anlass für den Bau des Stadions gab die 2. Arbeiterolympiade, die in Wien stattfinden sollte.¹²⁷

¹¹⁹ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 10-12

¹²⁰ Vgl. Matthias Marschik (Hg): Das Stadion, 2005, a.a.O., S. 86.

¹²¹ Boyken, Immo: Otto Ernst Schweizer – Stadion, 2011, a.a.O., S. 12.

¹²² Vgl. Achleitner, Friedrich: Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, 1990, S. 106.

¹²³ Vgl. Wehsmann: Das Rote Wien, 2002, a.a.O., S. 193.

¹²⁴ ebd., S. 193

¹²⁵ Vgl. zu diesem Absatz: Rudolf Müllner: Wiener Stadion-Historische Vermessungen an einer modernen Sportstätte (1928-1939), in: Marschik, Matthias, [Hrsg.]: Das Stadion: Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie, Wien: Turia + Kant, 2005, S. 178ff.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 179, zit. nach Arbeiter-Sportzeitung, 22. Februar, 1921, 2.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 180.

3.5.2 Filmanalyse 4: „Bau des Wiener Praterstadions“

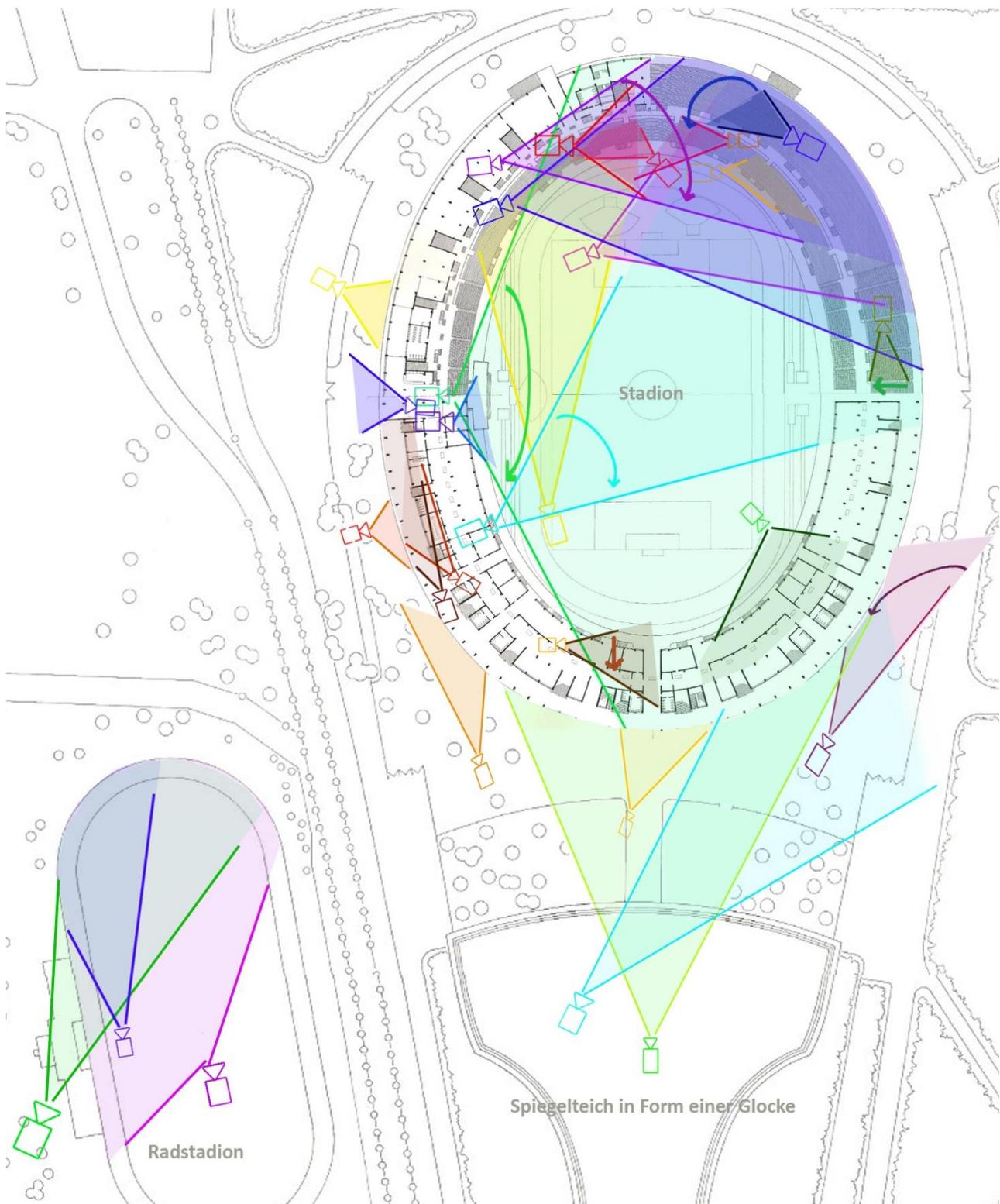


Abb. 59: zeigt den Lageplan und den Grundriss des Ausführungsentwurfs des Stadions mit dem vorgelagerten Spiegelteich.

Die im Film vorkommenden Kamerapositionen und deren Aufnahmebereiche wurden in Form färbiger Kegel dargestellt, um zu dokumentieren, welche Bereiche des Stadions im Film sichtbar sind.

Thematisch gliedert sich dieses Filmdokument einerseits in Szenen, die den Bauvorgang dokumentieren, und andererseits in Sequenzen, die das Stadion im gesellschaftlichen Kontext und in seiner Funktion als Großversammlungsraum für Massenveranstaltungen zeigen. Insbesondere stehen dabei die Eröffnungsfeier, ein Fußballmatch und die Arbeitersportolympiade im Mittelpunkt.

Der Film erzählt die Entstehungsgeschichte des Stadions und beginnt mit der Sequenz der Grundsteinlegung im Jahre 1928. Zu sehen sind in der ersten Einstellung die Ansprachen folgender Persönlichkeiten: Bundespräsident Hainisch, Bürgermeister Seitz und Stadtrat Tandler. Auch vom Gründungsstein mit der Aufschrift: „Der Jugend widmet ein Stadion die Gemeinde Wien zur 10. Jahresfeier der Republik 12. November 1928“¹²⁸ sind einige Worte der obersten Schriftreihe „Der Jugend...“¹²⁹ im Film erkennbar. Diese Worte demonstrierten damals eine symbolische Verbundenheit mit dem Stadion, der Stadt, dem Sport und der Republik.¹³⁰ Danach sieht der Zuschauer Vorbereitungsarbeiten im Prater für den Bau. Von Anfang an kann der Betrachter verfolgen, wie das Stadion in seiner Konstruktion mit seinen spezifischen Materialien Beton und Stahl aus dem Boden „wächst“. Die hauptsächlich handwerklich ausgeführte Arbeit mit wenigen Maschinen eröffnet Stück für Stück dem Zuseher Einblicke in die Konstruktions- und Bauweise sowie in die verwendeten Arbeitsmittel. So sieht man zum Beispiel auch, dass jede Stufe einzeln händisch in Form gebracht wird. Der Pferdekarren im Einsatz für Bauarbeiten ist heute ein Beispiel längst vergangener Arbeitsweisen. Wie in einem Slapstick-Film erheitert den Zuseher die Szene der Belastungsprobe, in der 330 Polizeibeamte ein Segment des Stadions durch Hüpfen und Trampeln prüfen. Im Zuge des dramaturgischen Ablaufs gewinnt der Zuseher ein Verständnis für die Entstehung des Stadions, wobei die unterschiedlichen Bauphasen nicht immer chronologisch aneinander geschnitten sind. Der Betrachter sieht nicht nur die Fassade eines fertigen Bauwerks, sondern er sieht einen Zustand davor, der sich einprägt und zu einer anderen Wahrnehmung und Rezeption führt. Der Film offenbart eine Fülle an Informationen, die unter der Oberfläche eines Bauwerks versteckt sind, und die ein fertiges Gebäude nicht mehr preisgibt. Zusätzlich kommt ein zeitliches Kontinuum hinzu, eine Arbeitsphase von über zwei Jahren wird auf wenige Minuten verkürzt und sichtbar gemacht. Der ausführende Architekt spielt in der filmischen Darstellung keine Rolle und wird namentlich nicht genannt. Nach der Fertigstellung der Großform wird die neue, moderne Architektur in den folgenden Szenen in ihrer Nutzung gezeigt.

¹²⁸ Müllner, Rudolf: Wiener Stadion – Historische Vermessungen an einer modernen Sportstätte (1928-1939), in: Marschik, Matthias (Hg.): Das Stadion: Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie, a.a.O., S. 175-209.

¹²⁹ Text auf dem Gründungsstein im Film „Bau des Wiener Praterstadions“, TC:00:00:34

¹³⁰ Vgl. Müllner, Rudolf: Wiener Stadion – Historische Vermessungen an einer modernen Sportstätte, a.a.O., S. 175.



Abb. 60, 61, 62: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:01:28, TC:00:01:28, TC:00:01:34, 1931



Abb. 63, 64, 65: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:02:15, TC:00:02:15, TC:00:07:39, 1931



Abb. 66, 67, 68: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:02:56, TC:00:02:56, TC:00:03:21, 1931

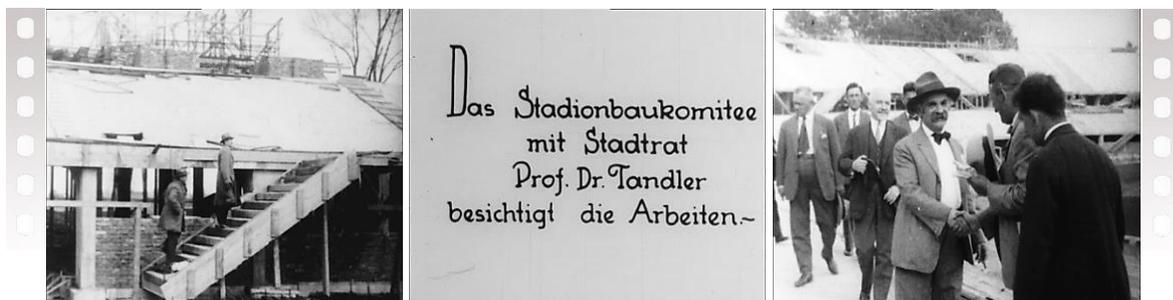


Abb. 69, 70, 71: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:02:53, TC:00:03:57, TC:00:04:04



Abb. 72, 73, 74: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:04:51, TC:00:04:56, TC:00:05:10



Abb. 75, 76, 77: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:05:53, TC:00:05:54, TC:00:06:16



Abb. 78, 79, 80: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:06:50, TC:00:07:20, TC:00:07:39,

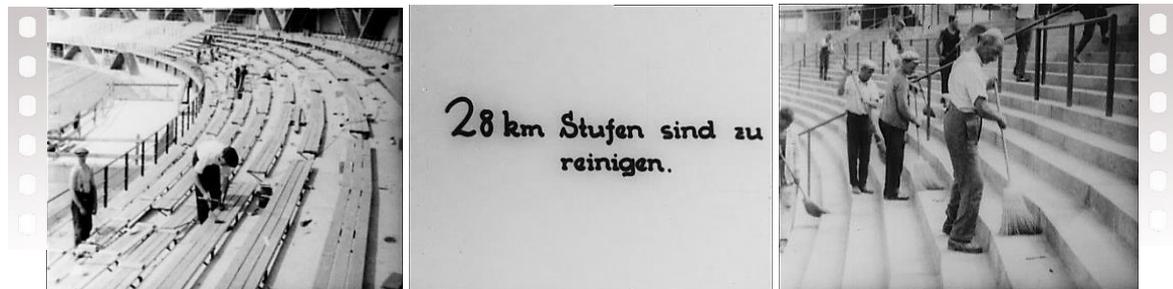


Abb. 81, 82, 83: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:07:55, TC:00:08:00, TC:00:08:00

Die Eröffnung des Stadions fand am 11. Juli 1931 statt, eine Woche vor den Spielen. Aus diesem Anlass wurde ein unspektakuläres Arbeiterfußballmatch ausgetragen. Die Zuseher füllten an diesem Tag aber nicht einmal zur Hälfte das Stadion. Der „Illustrierte(n) Kronenzeitung“ zufolge blieben die Besucher aufgrund des „überaus mageren Sportprogramms“ aus.¹³¹ In den Filmaufnahmen sind die festlichen Ansprachen der Politiker bei der Eröffnungsfeier und kurz darauf das Fußballspiel zu sehen.



Abb. 84, 85, 86: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ mit Bürgermeister Karl Seitz, TC:00:08:09, TC:00:08:40, TC:00:09:19

¹³¹ Vgl. Müllner, Rudolf: Wiener Stadion – Historische Vermessungen an einer modernen Sportstätte, a.a.O., S. 191, zitiert nach: Illustrierte Kronenzeitung, 12. Juli 1931, 24.

Ein Schwenk über die Zuschauertribünen streift die nur halb gefüllten Ränge. Anschließend an diese Filmsequenz werden Aufnahmen der Arbeiterolympiade gezeigt, aber diesmal ist das Stadion mit begeisterten Menschen berstend gefüllt. Die filmischen Bilder vermitteln einen Eindruck des damaligen Erfolges während der Olympiade.

Mit einer Gesamtbesucheranzahl von 200.000 Zusehern und 77.166 anwesenden Teilnehmern aus 19 Ländern war der Andrang enorm.¹³² Was der Film vermag, ist die Begeisterung und die Atmosphäre in dieser großen architektonischen Form zum damaligen Zeitpunkt wiederzugeben. Zwar sind schon alleine die literarisch überlieferten Zahlen beeindruckend, der Film jedoch lässt diesen Augenblick neu aufleben.

„Die Olympiade selbst war dementsprechend eine kraftvolle Inszenierung, die das gesamte Repertoire proletarischer Festkultur und sozialistischer Sportmassenveranstaltungen wie etwa politische Ansprachen, Aufmärsche, Massengesang, Sprechchöre, Massenfrieübungen, Fanfaren, Fahnenfrieübungen, Uniformierung etc. ausschöpfte.“¹³³ Den krönenden Höhepunkt bildete ein szenisches Festspiel, inszeniert vom Max Reinhard-Schüler Stephan Hock. Am Spielfeld des Stadions mimten 4000 Mitwirkende eine allegorische Geschichte vom Proletariat und der Arbeiterbewegung seit dem Mittelalter. In der Choreografie triumphierte der „Endsieg des Sozialismus“ über den „Götzen Kapitalismus“, indem eine vergoldete Statue, als Repräsentant des Kapitalismus, inmitten des Spielfeldes symbolisch zum Einsturz gebracht wurde.¹³⁴ Szenen dieses Spektakels und des vergoldeten Götzen sind auch im Film zu sehen.



Abb. 87, 88, 89: Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“, 1931, TC:00:09:49, TC:00:10:18, TC:00:11:06

Jedoch war die sozialdemokratische Regierung zu diesem Zeitpunkt bereits zum Scheitern verurteilt. Die zunehmende Stärke faschistischer Bewegungen und wenige erfolgreiche politische Strategien konnten nicht den gewünschten Erfolg mit dem Festspektakel der Arbeiterolympiade erzielen. In diesem Zusammenhang analysiert der Historiker Helmut Gruber, dass „die Macht, den

¹³² Vgl. Müllner, Rudolf: Wiener Stadion – Historische Vermessungen an einer modernen Sportstätte, a.a.O., S. 196.

¹³³ ebd. S. 197, zitiert nach: Noltenius, Rainer(1987): Der Arbeitersport in der Festkultur der Arbeiterbewegung, in: Teichler, Jans Joachim /Hauk, Gerhard (Hg.): Illustrierte Geschichte des Arbeitersports, Berlin, Bonn

¹³⁴ Vgl. zu diesem Absatz: Müllner, Rudolf: Wiener Stadion – Historische Vermessungen an einer modernen Sportstätte, a.a.O., S. 197.

kapitalistischen Götzen zu stürzen, nichts anderes war als ein magisches Blendwerk innerhalb der geschützten Betonmauern des Wiener Stadions.¹³⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Film mit seiner Vielzahl von statischen Einstellungen und Kameranäherungen einen ganzheitlich-kontinuierlichen Überblick über den architektonischen Raum und das soziale Geschehen wiedergibt. Ausgehend von meinen Recherchen und der Information aus dem Stadt- und Landesarchiv Wien (media Wien) konnte nicht eindeutig geklärt werden, welche Version einem öffentlichen Publikum gezeigt wurde. Ich habe beide Versionen gesichtet, und sowohl in der kurzen als auch in der langen, sind die Zwischentitel nicht lesbar. Daraus lässt sich ableiten, dass es sich bei den erhaltenen gesichteten Filmen nicht um Exemplare handeln kann, die für Zuschauer im öffentlichen Raum bestimmt waren. In diesem Zusammenhang stelle ich folgende Vermutungen an: Möglicherweise gab es Kopien, die heute nicht mehr existieren, oder vielleicht wurden die Filme nur einem Fachpublikum zum besseren Verständnis für die neue Stahlbetonkonstruktion und Bauweise des damals wegweisenden modernen Stadion weitergereicht. Ich halte es auch für wahrscheinlich, dass die Stadt Wien die filmische Dokumentation des Stadionbaus (über einen Zeitraum von 2 ½ Jahren) beauftragte, ohne genau gewusst zu haben, wie das Endprodukt aussehen und für welches Publikum es bestimmt sein würde.

Der Öffentlichkeit vorgeführt wurde mit Sicherheit der Film mit dem Titel „Die 2. Internationale Arbeiterolympiade“. Dieses Filmbeispiel zeigt das Stadion aber nur in wenigen Einstellungen während der Eröffnung und der Olympiade, die Stadionarchitektur ist allerdings kaum wahrnehmbar.

¹³⁵ Gruber, Helmut: Red Vienna. Experiment in Working Class Culture 1919-1934, Oxford 1991, S. 110.

4 Dokumentarische Filme im Ständestaat zwischen 1934 und 1938

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der filmischen Darstellung von Architektur in der Periode zwischen 1934 und 1938 anhand von vier Filmbeispielen. Zuerst wird die historische Entwicklung damaliger zeitgenössischer Architektur aufgezeigt, anschließend folgt die Filmanalyse.

4.1 Filmbeispiele 5 und 6: „Wien baut auf“ und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“

„Wien baut auf“¹³⁶ (1934-1937), Filmformat: 36 mm, Laufzeit: 30 min. 59 sek., Farbsystem: S/W, Tonsystem: Lichtton, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

„Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“¹³⁷ (1936), Filmformat: 36 mm, Laufzeit: 10 min. 44 sek., Farbsystem: S/W, Tonsystem: Lichtton, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

Aus vorhandenen Aufnahmen wurden damals zwei Filme angefertigt. Einer davon war für die österreichische Bevölkerung bestimmt, der andere wurde international gezeigt. Die beiden Filme werden in der Filmanalyse gegenübergestellt und verglichen.

4.1.1 Historischer Hintergrund: Österreich im Ständestaat

Die Sozialdemokratie verlor mit der Weltwirtschaftskrise 1929 viele Anhänger und wurde unter dem christlich-sozialen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß ab 1932 immer mehr zurückgedrängt.¹³⁸ Für das Wohnbauprogramm stand kaum Geld zur Verfügung, ab 1931 entzog man auch der sozialdemokratischen Partei finanzielle Mittel. Mit der Umverteilung der Steuern zwischen Bund, Ländern und Gemeinde entwickelte sich die finanzielle Situation immer schlechter und in der Folge konnten neue Projekte im Wohnhausbau nicht mehr realisiert werden.¹³⁹ Nach der Ausschaltung des Nationalrates 1933 nützte Dollfuß seine Vollmachten aus, um ein diktatorisches Regime aufzubauen.¹⁴⁰

Der kommunale Wohnhausbau mit mehr als 60.000 Wohnungen wurde zum Feindbild christlich-sozialer Politiker, bei den Februarkämpfen 1934 waren beschädigte Gemeindebauten das Resultat

¹³⁶ Ausschnitt im Internet: [<http://mediawien-film.at/film/1/>], (24.04.2016)

¹³⁷ Ausschnitt im Internet: [<http://mediawien-film.at/suche/?q=Wien+Stadt+der+gärten>], (24. 04. 2016)

¹³⁸ Vgl. Weinzierl, Erika; Hofrichter, Peter Österreich: Zeitgeschichte in Bildern 1918 – 1968, Innsbruck; Wien [u.a.]: Tyrolia-Verl., 1968, S. 94.

¹³⁹ Vgl. zu diesem Absatz: Feller, Barbara: „Für die, die noch zu retten sind“, in: Kunst und Diktatur : Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956; [eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994]. 1, S. 212.

¹⁴⁰ Vgl. zu diesem Absatz: Emmerich Tálos, Walter Manoschek: Austrofaschismus, Halbfaschismus, Ständestaat, in: Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956, 1, S. 114.

tat.¹⁴¹ Der Karl-Marx-Hof und einige weitere Wohnhöfe galten als Symbole des Roten Wien und wurden während der Februarrevolte beschossen. Nach dem Bürgerkrieg kam es zum Verbot der sozialdemokratischen Partei, an deren Stelle die Vaterländische Front und das nach „katholischer Soziallehre inspirierte Projekt eines Ständestaats“¹⁴² treten sollten. „Die wesentlichen Versatzstücke der neuen Ideologie waren die Betonung des ‚Österreichischen‘ – erstmals wurde die Kleinstaatlichkeit positiv konnotiert – sowie ein starker Einfluss des politischen Katholizismus.“¹⁴³ Der neue Ständestaat versuchte die österreichische Identität ins Bewusstsein der Bürger zu rücken und sich auf traditionelle Werte zu berufen.¹⁴⁴

Mit verstärktem Kirchenbau wurde eine „Rekatholisierung“ des Landes betrieben.¹⁴⁵ Zentrale Projekte des Bauprogramms waren nun: Assanierungsbauten, Kirchenbauten, Brückenbau, einige wenige Siedlungsbauten, Asylbauten und der Straßenbau.¹⁴⁶ Finanziert wurden diese Projekte von der Stadt, dem Staat, aus dem Assanierungsfonds, der Vaterländischen Front, der Kirche und von privaten Auftraggebern.¹⁴⁷ Die Baupolitik unter den neuen Herrschaftsverhältnissen berücksichtigte vor allem den Aspekt der Arbeitsbeschaffung. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Ständestaat-Regime nicht primär daran interessiert war, seine Macht in gebauten Monumenten auszudrücken, wie es Adolf Hitler tat.¹⁴⁸ Die Probleme der Arbeitsnot sollten durch infrastrukturelle Maßnahmen, wie den Straßen- und den Brückenbau gelindert werden. In diesem Kontext entstanden die ausgewählten Filme „Wien baut auf“, „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, „Das Freihaus“ und „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“.

4.1.2 Analyse der beiden Filme: „Wien baut auf“ und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“

Während der Sichtung ausgewählter Filme im Stadt und Landesarchiv Wien stellte sich überraschend heraus, dass viele Sequenzen in den beiden Filmen „Wien baut auf“ und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ ident sind. Aus vorhandenem Filmmaterial wurden also damals zwei Versionen angefertigt, die sich vor allem in ihrer Laufzeit und Filmmontage unterscheiden. Mit dem Film „Wien baut auf“ sollten hauptsächlich Zuseher der arbeitenden oder arbeitslosen österreichischen Bevölkerung angesprochen werden. Der Film „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ mit dreisprachigen Zwischentiteln (deutsch, englisch, französisch) war vor allem für das internationale Publikum bestimmt. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist auch die unter-

¹⁴¹ Vgl. Feller, Barbara: „Für die, die noch zu retten sind“ in: Kunst und Diktatur, a.a.O., S. 212.

¹⁴² Kaiser, Gabriele, Architekturzentrum Wien: "a_schau. Österreichische Architektur im 20. und 21. Jahrhundert" im Architekturzentrum Wien [u.a.]: Birkhäuser, 2006, S. 104.

¹⁴³ Barbara Feller: Architektur von 1918 bis 1945 in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: [in sechs Bänden], Fillitz, Hermann [Hrsg.], München [u.a.]: Prestel, Band 6, Wieland Schmied, S. 437.

¹⁴⁴ Vgl. Georg Rigele: Kulturschock am Lande, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O. 1994, S. 254.

¹⁴⁵ Vgl. Elisabeth Klamper: Die Mühen der Wiederverchristlichung, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O. 1994, S. 148f.

¹⁴⁶ Vgl. Barbara Feller: „Für die, die noch zu retten sind“ in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 213.

¹⁴⁷ Vgl. Barbara Feller: Baupolitik im Austrofaschismus, Diss. 1991, ohne Seitenangabe, am Anfang des Buches, erste Seite des Kapitels Themenstellung.

¹⁴⁸ Vgl. zu diesem Absatz: Barbara Feller: Baupolitik im Austrofaschismus, 1991, S. 1-2.

schiedliche Vertonung. Die verschiedenen Themenbereiche im Film „Wien baut auf“ werden von einem Off-Sprecher mit einer Reihe von Informationen kommentiert, hingegen wird die internationale Fassung durch Zwischentexte erläutert und mit klassischer Walzermusik untermalt. Beide Filme geben einen Überblick über die Bautätigkeit des Ständestaat-Regimes, aber oft existiert nur eine einzige Aufnahme der Fassade eines Hauses. Mittels filmtechnischer Möglichkeiten, wie Detailaufnahmen oder unterschiedlichen Kamerastandpunkten, wird aber auf die Gebäude und die Innenraumgestaltung kaum eingegangen. Einerseits versuchte man die Neugestaltung und die Vielfalt der Neubauten aufzuzeigen, andererseits verdichten die beiden Filme die Quantität und Vielfalt des aktiven Bauwesens an verschiedenen Orten in Wien. Eine weitere wichtige filmische Botschaft ist die Beschaffung von Arbeitsplätzen. Immer wieder werden fleißig arbeitende Männer gezeigt, um dafür den Beweis zu liefern. Zusätzlich wiederholt sich das Wort „Arbeitsbeschaffung“ einige Male in Text und Bild. Die Probleme der Arbeitsnot sollten durch infrastrukturelle Maßnahmen wie den Straßen- und Brückenbau gelöst werden. Mit dem Bau der Höhenstraße und der Großglockner-Hochalpenstraße konnten kurzfristig viele Arbeitsplätze geschaffen werden.

Wenn man die beiden Filme vergleicht, wird deutlich, dass viele Sequenzen ident sind. Durch eine neue Filmmontage, in der Sequenzen hinzugefügt, weggelassen oder ersetzt werden, verändern sich aber die filmische Argumentation und Botschaft. Die internationale Version „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ beginnt mit einer Schnittfolge aus kurzen Ansichten des Rathauses, der Votivkirche, der Universität, des Kunsthistorischen Museums, des Heldentors und einigen weiteren Einstellungen von Sehenswürdigkeiten der Stadt Wien.



Abb. 90, 91, 92, 93, 94, Filmstills aus: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, Anfang des Films, TC:00:00:20, TC:00:00:31, TC:00:00:34, TC:00:00:41, TC:00:01:12

Nach dieser kurzen Anfangssequenz erscheint ein Zwischentitel, der auch ins Englische und Französische übersetzt wurde: „Durch das Arbeitsplatzbeschaffungsprogramm des Bürgermeisters Richard Schmitz wurden Sehenswürdigkeiten vermehrt und das Stadtbild verschönert.“¹⁴⁹ Danach wird der Bürgermeister mit applaudierenden Menschen gezeigt.

Die für die Arbeiterschicht erstellte dramatisierte Filmversion beginnt mit Nahaufnahmen herumsitzender, verzweifelter arbeitsloser Männer. Das Wort „Arbeit“ erklingt und wird außerdem als Text über den deprimierten Gesichtern eingeblendet.

¹⁴⁹ Text zitiert nach dem Zwischentitel des Films: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:00:41 bis TC:00:01:51



Abb. 95, 96, 97, 98, 99: Filmstills aus „Wien baut auf“, 1936, Anfang des Films, TC:00:00:11, TC:00:00:13, TC:00:00:21, TC:00:00:35, TC:00:00:41

Es folgt die synchron vertonte Ansprache von Bürgermeister Richard Schmitz: „[...] der Bevölkerung soll im großen Umfang Gelegenheit zur Arbeit und zum Verdienst geboten werden, sodass viele tausende Wiener in den Kreislauf der Wirtschaft wieder eingeschaltet werden können. Mannigfaltig sind die Arbeiten, die in der Wiener Bürgerschaft vorgeschlagen werden. Sie sind nicht nur so geartet, dass sie in jeder Beziehung nützlich und im Interesse der Allgemeinheit gelegen sind, sondern sie nehmen auch Rücksicht auf die Bedürfnisse unserer gesamten Wirtschaft. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass durch diese Arbeitsbeschaffung für alle Arten von Gewerben in Wien im heurigen und im kommenden Jahr ein starker Impuls ausgeübt werden wird, da ja die indirekte Auswirkung aller dieser Arbeiten auf zahlreiche andere Berufszweige stattfindet. Und schon das äußere Bild unserer Stadt wird den Anblick frischen Lebens darbieten.“¹⁵⁰

Die damaligen arbeitenden oder arbeitslosen Zuseher hatten aber wohl andere Sorgen und konnten sich mit den Ansichten auf schöne historische Gebäude kaum identifizieren. In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass in der Filmversion „Wien baut auf“, welche sich an die Arbeiterschicht richtete, die Darstellung historischer Gebäude und Prunkbauten im Film gänzlich fehlt. Rufen wir uns kurz den sozialdemokratischen Film aus dem ersten Kapitel („Ein Film vom neuen Wien“) in Erinnerung, indem die Prunkbauten als Feindbild der Arbeiterschicht und Symbol für Wohlstand und Luxus dargestellt wurden. Betrachten wir nun im Vergleich das Filmbeispiel „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, werden diesmal die Sehenswürdigkeiten im gegensätzlichen Kontext verwendet, nämlich um die Schönheit und die Pracht Wiens zu zeigen.

Nach diesen beiden unterschiedlichen Anfangsteilen sind die beiden Filme thematisch sehr ähnlich aufgebaut und die meisten Sequenzen gleich.

Thematisch werden die beiden Filme durch folgende Zwischentitel getrennt.

Wien baut auf	Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten
<i>Assanierungsbauten</i>	<i>Durch das Arbeitsplatzbeschaffungsprogramm des Bürgermeisters Richard Schmitz wurden Sehenswürdigkeiten vermehrt und das Stadtbild verschönert Alte Häuser verstellten die Straße</i>
<i>Assanierung der Freihausgründe</i>	
<i>Brückenbau</i>	<i>Brücken werden erneuert</i>
<i>Kanalbauten</i>	<i>Das Kanalnetz wurde vergrößert</i>

¹⁵⁰ Synchron-Zitat aus dem Film „Wien baut auf“, TC:00:00:41 bis TC:00:01:51

<i>Riesen- Wasserbehälter im Lainzer Tiergarten</i>	<i>Der größte gedeckte Wasserbehälter wird gebaut. Neue Kraftwerke wurden im Hochquell-Wassergebiet geschaffen</i>
<i>Neue Kraftwerke</i>	
	<i>Denkmäler werden renoviert</i>
<i>Die Gartenstadt am Wienerberg</i>	
<i>Stadtrandsiedlungen</i>	<i>Gartensiedlungen werden angelegt</i>
<i>Familienasyle</i>	<i>Familienasyle werden errichtet</i>
<i>Hausrestaurierung</i>	<i>Der Wiener Hausreparaturfonds ermöglichte die Instandsetzung von Häusern</i>
<i>Instandsetzung an Amts- und Schulhäusern</i>	
<i>Verbesserung der Kehrichtabfuhr</i>	<i>Die Kehrichtabfuhr wird modernisiert</i>
<i>Neue Gartenanlagen</i>	<i>Bestehende Gartenanlagen wurden um 100.000m² erweitert</i>
<i>Lagerwiesen</i>	<i>Wiesen zum Lagern werden freigegeben</i>
<i>Straßenbau</i>	<i>Moderne Straßen werden geschaffen</i>
<i>Die Wiener Höhenstraße</i>	<i>Die Wiener Höhenstraße, die herrliche Ausblicke auf die Stadt gewährt, wurde erbaut</i>
<i>(nach einer detaillierten Auflistung des Materials und der Arbeitsstunden folgt das gleiche Ende)und die Arbeit geht weiter.</i>	<i>Diese Arbeiten erforderten 30 Millionen Arbeitstage, sie kosteten 350 Millionen Schilling...und die Arbeit geht weiter.</i>

Im Folgenden werden für mich relevante Filmszenen untersucht, die in beiden Filmen vorkommen. Auf Unterschiede zwischen den beiden Filmversionen wird im Text hingewiesen. Jene Filmsequenzen, die vor allem arbeitende Männer auf Baustellen zeigen, werden nicht näher analysiert. Besonders das lange Filmdokument „Wien baut auf“ zeigt mehrere Einstellungen zu den verschiedenen Bautätigkeiten, der kurze Film „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ hingegen sollte mit den Sehenswürdigkeiten Wiens und klassischer Musikuntermalung vorwiegend den Tourismus anregen.

Die Filmsequenz „Assanierung der Freihausgründe“ fehlt in der internationalen Filmfassung gänzlich, wird aber in meine Analyse mit einbezogen.

4.1.2.1 Filmsequenz 1: „Assanierungsbauten“ / „Alte Häuser verstellten die Straße“

Nach dem Sturz der Sozialdemokraten und den blutigen Ereignissen vom Februar 1934 stagnierte auch der Wohnhausbau.¹⁵¹ Aus den Mitteln des *Assanierungsfonds* finanzierte und förderte man nun vor allem den privaten Wohnbau zur „Verschönerung des Stadtbildes“.¹⁵²

Bis 1937 wurden ca. 1500 neue Wohnungen gebaut, eine relativ geringe Zahl im Vergleich zum Wohnbauprogramm vor dem Jahre 1934.¹⁵³

Im Zuge der Assanierungsbauten entstanden dennoch einige hervorragende moderne Neubauten anstelle der alten Häuser, die angeblich den Verkehr behinderten. Der Assanierungsfonds war in erster Linie geschaffen worden um „[...]private oder auch im Besitz der Stadt befindliche alte

¹⁵¹ Vgl. Barbara Feller: „Für die, die noch zu retten sind“, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 212.

¹⁵² Reichspost, Nr.196, 17. Juli 1936, S. 6.

¹⁵³ Vgl. Stefan Plischke: Wie müssen bauen! , in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 217.

Häuser zum Umbau zu bringen, die für den öffentlichen Verkehr eine ernsthafte Störung bedeuten.“¹⁵⁴

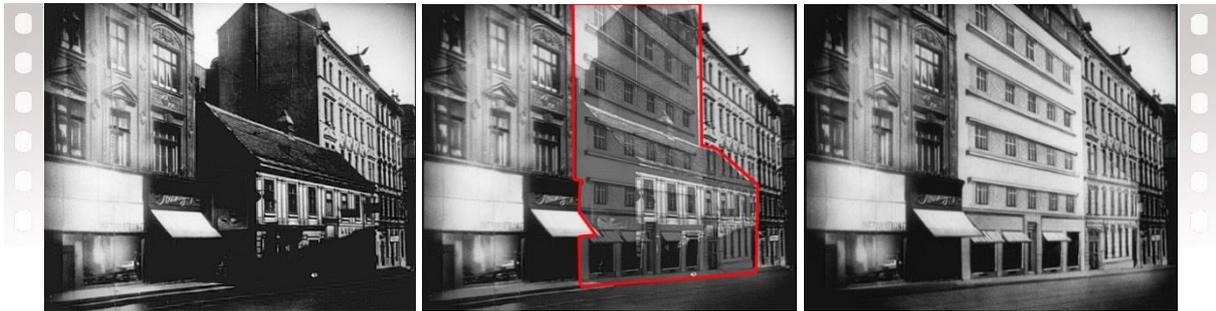


Abb. 100, 101, 102: Filmstills aus „Wien baut auf“ TC:00:03:27, TC:00:03:28, TC:00:03:30, und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:46, TC:00:01:47, TC:00:01:48

Mit der filmtechnischen Montage der Überblendung wird eine Raumillusion im Film erzeugt, die das alte Gebäude innerhalb einer Sekunde in ein neues Bauwerk verwandelt. Bei der Überblendung gehen zwei Einstellungen ineinander über und überlagern sich eine kurze Zeit lang. Mit dieser Form der Montage ist es möglich, zwei auseinanderliegende Raum-Zeit-Abschnitte zu verbinden. Die Orientierung im Raum bleibt dabei erhalten. Im Film werden die Aufnahmen der alten Häuser mit Fotografien oder Zeichnungen der neuen Bauten überblendet.



Abb. 103, links: zwei Filmstills aus „Wien baut auf“, TC:00:02:37, TC:00:02:43 und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:28, TC:00:01:33, Abb. 104, rechts: zeitgenössisches Foto, Neubau Lerchenfelderstraße von Arch. Heinz Sperber

In einer Szene erscheint eine weibliche Hand im Filmkader, greift in das Stadtbild hinein und tauscht das alte Haus gegen den Neubau aus. Die benachbarten Häuser bleiben dabei unverändert. Durch die im Verhältnis zur Architektur überdimensionale Hand erscheint die Straße in der Größe eines Architekturmodells. Die filmtrickanimierten Sequenzen lassen den Betrachter in spielerischer Weise an den städtebaulichen Veränderungen teilnehmen, indem gezeigt wird, welches Haus vorher stand und wodurch es ersetzt wurde. Der Film zeigt die Lage und den Zustand der Häuser davor und danach, ohne dabei auf Details einzugehen. Er vermittelt die Botschaft, dass „alt und störend“ durch „neu und angepasst“ ersetzt wurde.

¹⁵⁴ Wien im Aufbau: Der Wiener Assanierungsfonds, im Selbstverlag des Magistrates, 1937, S. 6.

Im Vordergrund der Argumentation steht nicht der Architektur-Fachdiskurs, sondern die baupolitische Intention zur Optimierung des Verkehrs. Ein Kommentar des Off-Sprechers im Film „Wien baut auf“ bestätigt dies mit den folgenden Worten: „Viele alte Häuser, die weit über die Baulinie hinausragen und den Verkehr hemmen, werden abgetragen und das Verkehrshindernis mit dem Bau neuer Häuser beseitigt.“¹⁵⁵ Filmisch wird diese Aussage mit Einstellungen auf Autos verstärkt, die an den alten Häusern nicht vorbeikommen.

Eine detaillierte Untersuchung des Filmmaterials im Vergleich mit publizierten Printmedien ergab, dass für diese Szene keine Aufnahmen vor Ort gemacht wurden. Stattdessen hat die exakte Analyse ergeben, dass ein Filmstill und eine Fotografie aus der Broschüre „Der Aufbau“ ident sind.

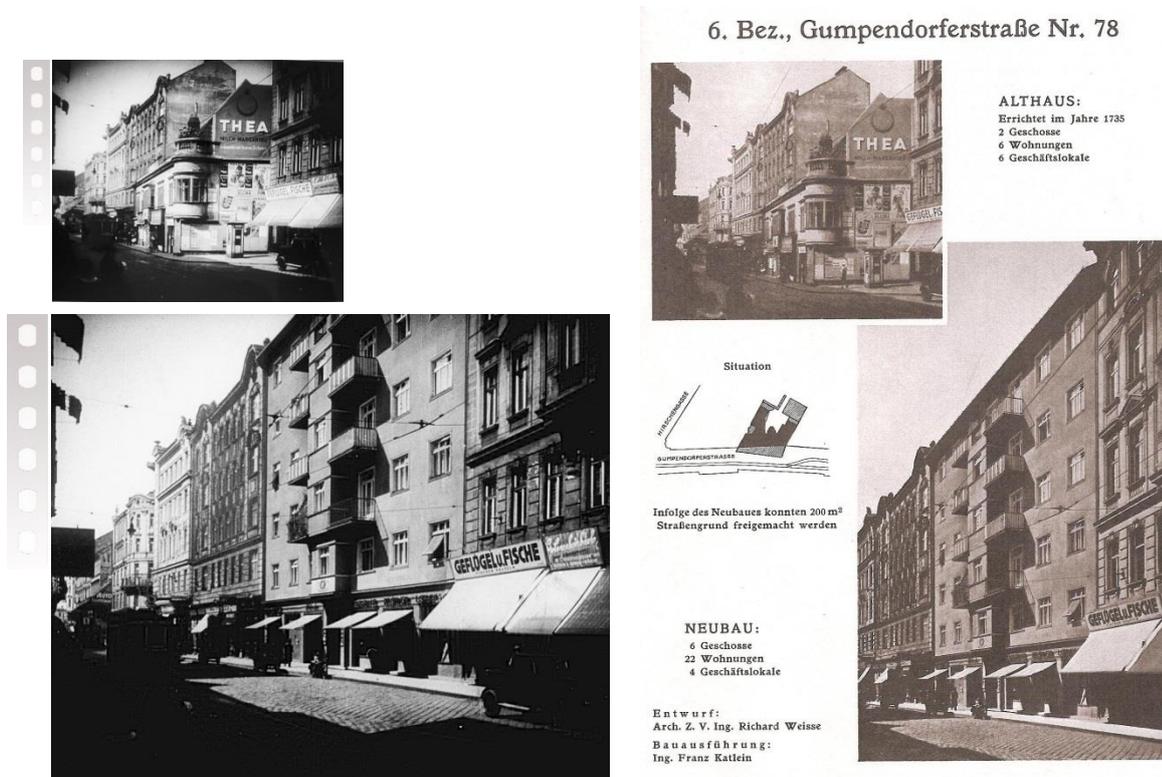


Abb. 105, 106, links: Filmstills aus „Wien baut auf“, TC:00:03:21, TC:00:03:25 und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:39, TC:00:01:43, Abb. 107, rechts: Fotos aus der Zeitschrift „Wien im Aufbau“, Gumpendorferstraße Nr. 78, Althaus von 1735

Einige Filmstills im Vergleich mit gedruckten Fotografien aus der Zeitschriftenreihe des Magistrates „Wien im Aufbau“ zeigen die selbe Perspektive, den selben Blickwinkel und den selben Schattenwurf an der Hausfassade.

¹⁵⁵ Off-screen Filmzitat aus: „Wien baut auf“, TC:00:02:37 bis TC:00:02:46



Abb. 108, 109: zeitgenössische Fotos Hofmühlgasse, roter Pfeil hinzugefügt von der Verf.



Abb. 110, 111: Filmstills aus „Wien baut auf“, Hofmühlgasse, Haus als Zeichnung im Filmkader eingefügt¹⁵⁶
 TC:00:03:27, TC:00:03:30 „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:46, TC:00:01:48

Der einzige Unterschied anhand des Beispiels in der Hofmühlgasse ist das Abbild einer Frau am Gehsteig, welches sich nur auf der Fotografie der Zeitschriftenreihe befindet. Vermutlich hat der Fotograf damals mehrmals auf den Auslöser gedrückt und es existierten mehrere Aufnahmen. Außerdem ist die Abbildung des eingeblendeten Neubaus im Film eine Entwurfszeichnung und keine Fotografie. In der Ausgabe der Broschüre „Wien im Aufbau“ ist bereits eine Fotografie zu sehen. Der Film simuliert somit eine Raumsituation, die in der Realität noch gar nicht existierte.

4.1.2.2 Filmsequenz „Assanierung der Freihausgründe“ (nur im Film „Wien baut auf“)

4.1.2.3 Historischer Überblick

Das Gebiet des Freihausviertels wurde 1647 erstmals bebaut und zunächst nach seinem Besitzer „Conradswörth“ benannt. 1703 fand man erstmals der Namen Freihaus auf einer Urkunde, Graf Starhemberg konnte für das Quartier Steuerfreiheit erlangen.¹⁵⁷

Nachdem die Bauten mehrmals abgebrannt waren, wurde es ab 1759 unter der Leitung des Bauherrn Johann Ferdinand Mödlhammer bis 1770 wiederaufgebaut. Zwischen 1785 und 1790 entstanden Umbauten, Zubauten und ein Theater im Freihaus nach Plänen des Landschaftsbaumeis-

¹⁵⁶ Filmstill zeigt das Haus von Arch. Ing. Anton Jung in der Münzwardeing. NR. 7, 1060 Wien. Das neue Haus ist im Film noch eine Zeichnung. 140 m² Straßengrund wurden frei gemacht.

¹⁵⁷ Vgl. Spiesberger, Else: Das Freihaus, Wien [u.a.] : Zsolnay; 1980, S. 13-16.

ters Andreas Zach.¹⁵⁸ Das Feihaustheater wurde nach seinem dritten Direktor Emanuel Schikaneder auch Schikanedertheater genannt. Ein historisches Ereignis war die Uraufführung der „Zauberflöte“ von Mozart am 30. September 1791.¹⁵⁹ In weiteren Bauarbeiten wurden die kleineren Häuser durch einen großen mehrstöckigen Zinshauskomplex ersetzt und der Schleifmühltrakt entstand als Front gegen den Mühlbach. Drei Jahre später, 1793, war der Umbau des Freihausviertels großteils beendet.¹⁶⁰

Zu den ältesten Teilen des Freihauses gehörte die Rosalienkapelle, errichtet 1660. Auch sie fiel zwei Bränden teilweise zum Opfer, konnte aber 1684 und 1759 wieder instandgesetzt werden. Nach dem Verkauf des Freihauses 1872 wurde die Ausstattung geraubt, der Ort entweiht und als Magazin vermietet. Dieser heruntergekommene Zustand ist im Film „Das Freihaus“ (1936) sichtbar. Der Versuch, die Kapelle 1960 zu restaurieren und zu retten, scheiterte. Jahre später (1966) fiel sie erneut einem Brand zum Opfer. So verschwand die Rosalienkapelle 1968 nun endgültig aus dem Wiener Stadtbild.¹⁶¹

Im Jahre 1936 war aus der barocken Anlage, die einst Künstler, Handwerker und Musiker beherbergte, ein Elends- und Rotlichtviertel geworden. Die heruntergekommen Häuser sollten abgetragen werden und Neubauten Platz machen. Zuerst wurde die Umgestaltung der Häusergruppe Rechte Wienzeile Kreuzung Faulmannngasse genehmigt. Die Planer waren Clemens Holzmeister, Max Fellerer und Phillip Diamantstein. Den Neubau an der Bärenmühle entwarfen die Architekten Heinrich Schmid und Hermann Eichinger.¹⁶² Die Assanierung der Freihausgründe provozierte die Kritik, dass ein alter barocker Stadtteil zerstört werden würde. Möglicherweise wurde aus diesem Grund der damals noch vorhandene Altbestand sehr ausführlich und detailliert in dem Film „Das Freihaus“ von Karl Köfinger dokumentiert. Der Versuch, etwas, das zerstört werden sollte, auf Zelluloid zu verewigen, macht den Film damit zu einer architekturhistorischen Primärquelle.

¹⁵⁸ zu diesem Absatz: ebd., S. 22-26.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 39-46.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁶² Vgl. Stefan Plischke: Ein Hauch des Großstädtischen, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 226f.

4.1.2.4 Filmanalyse „Assanierung der Freihausgründe“, (nur im Film „Wien baut auf“)

ÜBERSICHTSPLAN DES FREIHAUSGEBIETES

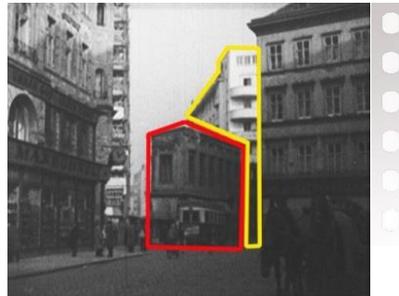
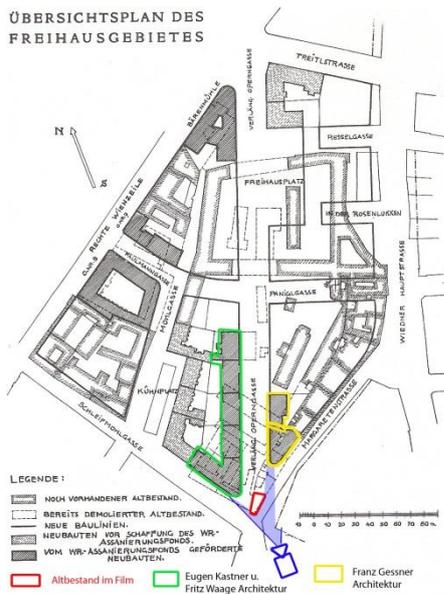


Abb. 112, links: Grundriss Freihaus, überarbeitet mit Zeichnungen von der Verfasserin, Abb. 113: Filmstill aus „Wien baut auf“, TC:00:05:00

Die Sequenz beginnt mit einigen Kameraschwenks über die Dächer des alten Freihausbestandes. Dazu erläutert der Off-Sprecher: „Die ausgedehnten Baulichkeiten des alten Freihauses mit seinen vielen großen Höfen, nur wenige Minuten vom Stadtzentrum entfernt, waren als Verkehrshindernis und wegen der ungesunden Wohnverhältnisse ein Überbleibsel aus der Vorkriegszeit, das entfernt werden musste.“¹⁶³ Danach wird der Kamerablick auf die Operngasse gerichtet und der Sprecher ergänzt: „Ein Großteil des Freihauses musste bereits Neubauten weichen und so konnten neue Straßen in einem der verkehrsreichsten Stadtviertel geschaffen werden.“¹⁶⁴

Das einzige im Film gezeigte neue Bauwerk wurde an der Ecke Operngasse/Margaretenstraße von Franz Gessner in Form eines konvex-konkav gestalteten Eckhauses konzipiert.¹⁶⁵ In einer Einstellung sieht man noch den Altbestand vor dem Neubau (siehe Abb. 113).

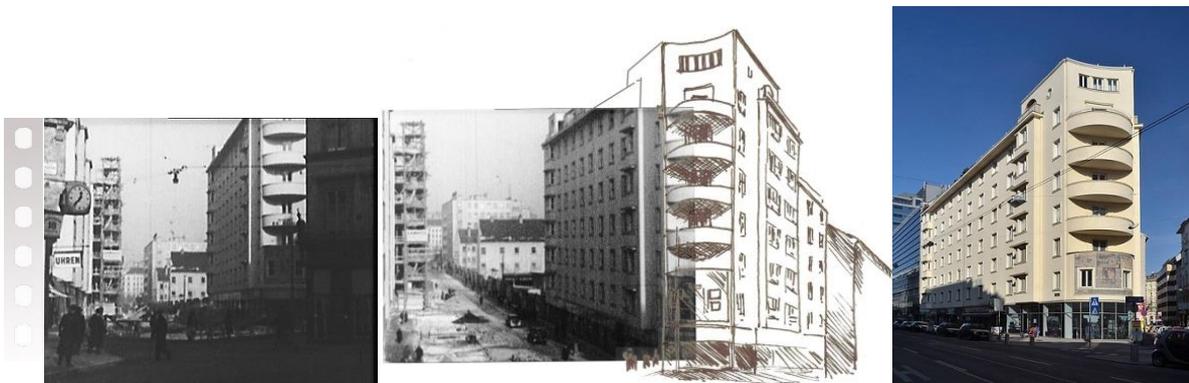


Abb. 114: Filmstill aus „Wien baut auf“, Blick in die Operngasse, TC:00:05:13, Abb. 115: Filmstill mit Ergänzung, TC:00:05:15, Abb. 116, rechts: Haus Gessner, derzeitiger Zustand

¹⁶³ Off-screen Filmzitat aus: „Wien baut auf TC:00:04:17 bis TC:00:04:35

¹⁶⁴ Off-screen Filmzitat aus: „Wien baut auf TC:00:04:51 bis TC:00:05:00

¹⁶⁵ Vgl. Stefan Plischke: Ein Hauch des Großstädtischen, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 228.

Das Gebäude wird im Film in jeder Einstellung an der rechten Seite zur Hälfte im Filmkader abgeschnitten. Somit kann die gesamte Form des Hauses visuell nicht erfasst werden.

Aus der Wahl der Kameraposition lässt sich bereits ableiten, dass nicht primär das Haus gezeigt werden sollte, sondern der Durchbruch der Operngasse. Auch der Sprecher im Film nimmt nicht auf das Gebäude Bezug, sondern auf die Operngasse: „Die im Stadtplan lange vorgesehene Verlängerung der Operngasse konnte nun endlich durchgeführt werden und ist hier bereits deutlich erkennbar.“¹⁶⁶

Die Filmaufnahmen sind diesmal vor Ort gedreht, aber auch hier kann man bestenfalls von einer Momentaufnahme der Architektur sprechen, die ein genaues Betrachten des Bauwerks aufgrund des fehlenden Bildmaterials und der viel zu kurz andauernden Einstellung kaum zulässt. Vergleichsweise dazu ist ein filmisches Portrait des alten Freihausbestandes „Das Freihaus“ aus dem Jahre 1936 erhalten, das sehr genau den noch erhaltenen alten Bestand filmisch dokumentiert. Auf diesen Film wird unten im Detail eingegangen.

4.1.2.5 Filmsequenz: „Die Gartenstadt am Wienerberg“ (nur im Film „Wien baut auf“)

4.1.2.5.1 Historischer Einblick

Das Ständestaat-Regime war nicht daran interessiert, neue kommunale Wohnbauprojekte umzusetzen und an die ideologischen Ziele des Roten Wien, gute und billige Wohnungen zu bauen, anzuknüpfen. Dennoch griff man das Konzept des Siedlergedankens wieder auf und förderte die Bautätigkeit von Nebenerwerbs-, Erwerblosen- oder Kurzarbeitersiedlungen. Es sollten den Arbeitslosen und Kurzarbeitern neben Eigenheimen auch landwirtschaftlich nutzbare Flächen zur Verfügung gestellt werden, um damit für den Eigenbedarf anzubauen, aber auch um aus dem Verkauf der Produkte einen Nebenverdienst zu erwirtschaften. Der Beschluss für das Bauvorhaben einiger Nebenerwerbssiedlungen wurde zwar bereits 1932 im sozialdemokratisch dominierten Gemeinderat beschlossen, die geplanten Bauvorhaben aber erst 1934 unter der christlich-sozialen Stadtregierung ausgeführt. Aufbauend auf bereits vorhandene Vorarbeit und dem idealistischen sozialdemokratischen Siedlergedanken, gaben die Machthaber in Publikationen den Siedlungsbau gerne als ihre Leistung aus.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Off-screen Filmzitat aus „Wien baut auf“ TC:00:05:03 bis TC:00:05:13

¹⁶⁷ Vgl. Feller, Barbara: „Für die, die noch zu retten sind“, in: Kunst und Diktatur, Band 1, 1994, a.a.O., S. 213-215.



Abb. 117, 118: Filmstills aus „Wien baut auf“, Gartenstadt am Wienerberg, TC:00:13:47, TC:00:13:58, Abb. 119: Foto, Wienerberg derzeitiger Zustand.

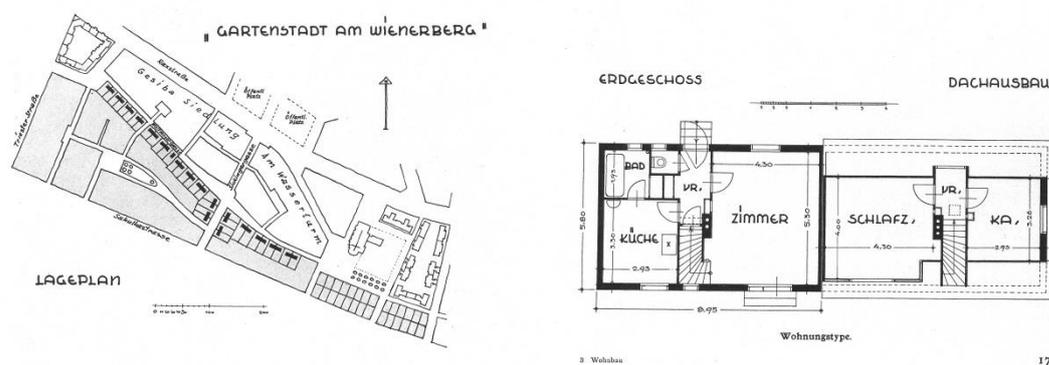


Abb. 120: Lageplan und Grundriss einer Haustype der Gartenstadt am Wienerberg

Zu Beginn wird gezeigt, wie die Häuser mit Ziegeln per Handarbeit gebaut werden. Dann folgen einige kurze Aufnahmen und ein Schwenk über die Häuserzeile. Gezeigt werden in sehr kurzen Aufnahmen die Haustypen der „Gartenstadt am Wienerberg“. Der Sprecher kommentiert die Aufnahmen: „Auf dem Wienerberg beim Wasserturm errichtete die Stadt Wien aus eigenen Mitteln eine Kolonie von 35 schmacken Familienhäusern die vor allem jung vermählten Ehepaaren zur Gründung des Hausstandes dienen sollen.“¹⁶⁸

4.1.2.6 Filmsequenz: „Stadtrandsiedlung“ / „Gartensiedlungen werden angelegt“

Die im Film gezeigten Aufnahmen zeigen gemeinschaftliches Arbeiten an den Häusern, das Füttern von Hühnern und das Bewirtschaften von Bodenflächen. Der Sprecher fasst in wenigen Sätzen die Inhalte zusammen: „Gesundes Wohnen vermittelt die Gemeinde Wien durch die Förderung des Bauens von Stadtrandsiedlungen. Außerhalb der Großstadt in reiner Luft sollen die Menschen in diesen sonnendurchfluteten Häusern wohnen. Die Siedler bauen sich ihre Häuser selbst unter der Aufsicht von Gewerbetreibenden. Jedem Siedler wird das ihm zugewiesene Stück Land so bemessen, dass er es mit seiner Familie auch entsprechend bewirtschaften kann. Keiner der Siedler weiß, welches der Häuser ihm zugewiesen wird da die Siedlungsbauten erst nach der

¹⁶⁸ Off-screen Filmzitat aus: „Wien Baut auf“: TC:00:13:27 bis TC:00:13:41

Fertigstellung ausgelost werden, sodass jeder an jedem Haus brav mitarbeitet.“¹⁶⁹ Nach einigen Einstellungen auf fleißig arbeitende Männer während der Bauarbeiten folgen Ansichten auf halbfertige und fertige Häuser. Die Information, die der Sprecher zu den Bildern gibt, stimmt inhaltlich mit schriftlichen Publikationen aus damaliger und heutiger Zeit überein. Im Film „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ werden nur einige Bilder von den Häusern der Randsiedlung gezeigt.



Abb. 121, 122: Filmstills aus „Wien baut auf“, TC:00:14:15, TC:00:14:23, Siedlung Aspern Hausfeld, Abb. 123: Filmstill, Siedlung Breitenleerstr., TC:00:14:25 und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:04:04



Abb. 124: Foto, derzeitiger Zustand der ehemaligen Stadtrandsiedlung Flugfeld Hausfeld, Lavendelweg

Die Luftbildfotografie zeigt, dass die alten Häuser auch heute noch vereinzelt bestehen und genutzt werden. In der Satellitenaufnahme erkennt man, dass die Häuser umgebaut und erweitert wurden.

Nachdem die Originalhäuser als Doppelhäuser konzipiert waren, entstanden im Laufe der Zeit unterschiedliche Eigentumsverhältnisse. In der Folge entstanden an vielen Originalhäusern Umbauten, Zubauten und Abrisse, wo teilweise nur mehr eine Haushälfte des Altbestands erhalten blieb. Anhand dieser Beispiele wird sichtbar, wie sich der ursprüngliche originale Siedlungshausbestand der ehemaligen Stadtrandsiedlung in das neue Erscheinungsbild dieser Häuser einfügt und sich daraus die unterschiedlichsten Bauformen entwickelten.

¹⁶⁹ Off-screen Filmzitat: „Wien baut auf“, TC:00:14:04 bis TC:00:14:42

Neue Flächenwidmungs- und Bebauungsvorschriften eröffneten den Eigentümern viele Möglichkeiten und Freiheiten zur Umgestaltung. Die Veränderungen wurden aber nicht immer im Sinne jener Bewohner gestaltet, die sich für die Erhaltung der ehemaligen Stadtrandsiedlungshäuser einsetzen. Ein Brief an die Bezirksvorstehung des 22. Bezirks aus dem Jahr 2013 dokumentiert das Engagement einiger Bewohner:



Abb. 125: Foto, alte Ansichtskarte, Stadtrandsiedlung Aspern Hausfeld

Betreff: Änderung der Flächenwidmung und Bebauungsvorschriften im Gebiet der ehemaligen Stadtrandsiedlung

An die Bezirksvorstehung
des 22. Bezirks
Schrödingerplatz 1
1229 Wien
z.H. Bezirksbaukommission

Wien am 17.07. 2013

Sehr geehrte Baukommission!

Aufgrund einiger neuer Zu und Umbauten und eines aktuellen Bauvorhabens am Lavendelweg 61 hat die Generalversammlung des Siedlerverein Aspern-Hausfeld am 7. April 2013, einstimmig beschlossen, eine Änderung der, für das Gebiet unserer Siedlung geltenden Flächenwidmung und Bebauungsplänen, zu beantragen. (...) Zur Siedlung Aspern-Hausfeld (früher Stadtrandsiedlung) gehören die Gebiete westl. des Hagedornweges, die Grundstücke östl. des Aurielweges und die Flächen rechts und links sowohl des Enzianweges, Lavendelweges und Resedawegs. Unsere Forderung nach dieser Änderung zielt darauf ab, dass durch die dzt. geltenden Bestimmungen der Erhalt des Siedlungscharakters unserer Siedlung, die bereits seit über 70 Jahren Bestand hat, nicht gewährleistet ist, obwohl man dieses Vorhaben ursprünglich verfolgt hat. So werden alte Siedlungshaushälften einfach abgerissen oder als Garagen missbraucht und auch das Übertagen der zweiten Haushälfte um fast 1m ist dem Siedlungsbild nicht zuträglich. Gegen die von der Fa. Glorit vorangetriebene „Verhüttelung“ unseres Siedlungsgebiets haben wir bisher nichts unternommen, da diese Bauweise ja in etwa einer „Siedlungsbauweise“ entspricht. Das Bauvorhaben des Baumeisters Lehner am Lavendelweg 61 steht jedoch in keinster Weise im Einklang mit einem Siedlungscharakter! Das von uns bereits, bei Vorlage der Pläne, beanspruchte Bauvorhaben steht, wie man uns mitteilte, im Einklang mit den Bestimmungen. Es werden drei überdimensionierte Wohnhäuser mit je 4 Eigentumswohnungen mitten in ein Siedlungsgebiet, in dem im Normalfall pro Grundstück ein bis zwei Familien wohnen hinein gestellt. Die zukünftigen Bewohner dieses „Bereicherungsprojekts“,

sollte es sie je geben, können einem, ob der aufgebrauchten Stimmung gegen diese Bauten, bereits jetzt leidtun. Größere Auseinandersetzungen sind hier vorprogrammiert. Wir fordern daher:

Unbedingter Erhalt der Siedlungshaushälften (es treten hier nicht nur Probleme bei der Wärmedämmung, da es sich bei der „Feuermauer“ nur um eine 7cm Ziegelmauer handelt, sondern auch statische Probleme auf!),

Verminderung der max. Bauhöhe (alle Siedlungsbauten sind zweigeschossig, ein drittes Geschoß, auch im Dachbereich darf technisch nicht möglich sein!) ,

*Herabsetzung des Ausmaßes der max. bebaubaren Fläche (1/4 der Grundfläche für Wohnzwecke ist genug!),
pro Bauplatz nur ein Gebäude für Wohnzwecke (max. 200m² pro Bauplatz!).*

Sowohl ich, als auch die Vorstandsmitglieder, sind gerne bereit dieses Problem persönlich und vor Ort mit Ihnen zu erörtern.(Fotos liegen bei.)

Für Ihre Mithilfe und Unterstützung dankend

Peter Blanc (Obmann)¹⁷⁰

¹⁷⁰ Brief des Obmanns an die Bezirksvorstehung des 22. Bezirks, Schrödingerplatz 1, 1229 Wien, z.H. Bezirksbaukommission: [<http://aspernhausfeld.blogspot.co.at/2013/10/flachenwidmung-und-bebauungsvorschriften.html>], (30. 04. 2014)

4.1.2.7 Filmsequenz: „Familienasyle“ / „Familienasyle werden errichtet“

Die Verbesserung der Lebenssituation für die breite Bevölkerung stand wie bereits erwähnt nicht mehr alleine im Vordergrund. Stattdessen propagierte man in der neuen Wohnungspolitik den neuen „sozial fürsorglichen Charakter“¹⁷¹ der nun errichteten Familienasyle. Gedacht waren diese Wohnungen für Familien die „[...] von Zerreißung, Delogierung und sozialem Abgleiten bedroht, aber noch zu retten sind [...] schuldlos sozial brüchig Gewordene, ja selbst wegen geringer Delikte Vorbestrafte werden von dieser Hilfsmaßnahme nicht ausgeschlossen“.¹⁷² Die propagierte Familienideologie zum Schutz und Erhalt der Familie richtete sich aber auch gegen die Emanzipation und Erwerbstätigkeit der Frau. Vergleichsweise lautet der gesprochene Text des Off-Sprechers im Film „Wien baut auf“: „Um die Familien Arbeitsloser ohne Unterstand im Familienverbände zu erhalten und sie in bescheidenen oder entsprechenden Unterkünften vorübergehend unterzubringen, hat der Bürgermeister den Bau von Familienasylen angeordnet. Der Aufenthalt soll nur so lange dauern, bis der Familienerhalter wieder Arbeit gefunden hat und so in der Lage ist, den vollen Mietzins für eine eigene Wohnung zu entrichten.“¹⁷³

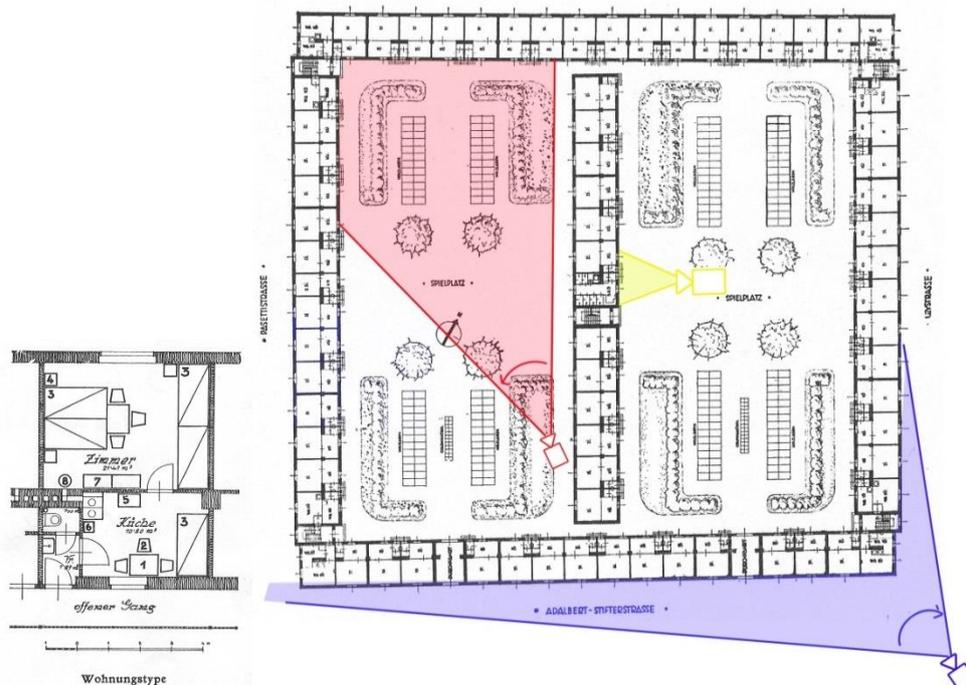


Abb. 126, rechts: Grundriss einer Wohnung im Familienasyl St. Brigitta, Abb. 127, links: Grundriss des Familienasyles St. Brigitta mit Wohnungen, geplant von Engelbert Mang, grafisch überarbeitet von der Verf.

¹⁷¹ Wien im Aufbau: Drei Jahre neues Wien, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937, S. 26.

¹⁷² Wien im Aufbau: Die Familien-Asyle der Stadt Wien, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937, S. 5.

¹⁷³ Off-screen Filmzitat „Wien baut auf“: TC:00:14:46 bis TC:00:15:13

Im Unterschied zu den fortschrittlichen Gemeindewohnungen waren die neuen Wohnungen der Asylbauten aber nicht mehr mit elektrischen Leitungen ausgestattet.¹⁷⁴

Deshalb blieb vom ehemaligen Asylheim St. Brigitta bis zum Jahr 2014 nur mehr eine verfallene, unbenutzte Ruine. (siehe Abb. 130)

Außerdem brachte man bis zu sechs BewohnerInnen auf einer Fläche von nur 35 m² unter und blieb so weit hinter den Standards des kommunalen Wohnbaus. Das größte der sieben Asyle, St. Brigitta mit 216 kleinen Wohnungen, wird im Film gezeigt.¹⁷⁵

Nach einem kurzen Schwenk über die Fassade der Ecke Adalbertstifterstrasse/Leystraße folgt eine Nahaufnahme der Heiligenfigur St. Brigitta.

Mit der Namensgebung nach heiligen Patronen und dem Anbringen von Bildern und heiligen Statuen an der Hausfassade verdeutlicht sich auch filmisch, in Form einer Detailaufnahme der Statue der Hl. Brigitta, die christlich-katholische Gesinnung des Ständestaates. Die Plastik stammt vom Bildhauer Oskar Thiede, der aber namentlich nicht genannt wird.¹⁷⁶

Außerdem versuchte man sich gegenüber den kommunalen Wohnbauten abzugrenzen, die vor dem Sturz der Sozialdemokraten nach bekannten Sozialisten benannt waren (Karl Marx, Friedrich Engels, Giacomo Matteotti, Jakob Reumann, Friedrich Austerlitz).

Nach der Detailaufnahme der Heiligenfigur befindet sich der Zuseher plötzlich im Innenhof. Ein Kameraschwenk schweift über den Hof und gibt einen räumlichen Überblick. Nach einer kurzen Einstellung auf das Gelände im 1. Stock folgt eine Aufnahme eines Duschraums im Erdgeschoß, dessen Türe gerade von Kindern geöffnet wird. Es stellt sich die Frage, warum gerade diese Szene von Bedeutung war. Wollte man auf die Sauberkeit verweisen, oder waren es die Kinder, die Sympathie beim Zuseher auslösen sollten? Der Off-Sprecher erklärt die Szene: „Für jede Wohnung ist ein Bodenabteil und eine Holzablage vorgesehen und in jedem Asyl eine Zentralbadeanlage eingebaut.“¹⁷⁷ Weitere Aufnahmen existieren vom Familienasyl nicht.



Abb. 128, 129, links: Filmstills aus „Wien baut auf“, Familienasyl St. Brigitta, TC:00:15:07, TC:00:15:17, „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:04:21, TC00:04:30, Abb. 130, rechts: derzeitiger Zustand ehemaliges Familienasyl St. Brigitta

¹⁷⁴ Vgl. Barbara Feller: Für die, die noch zu retten sind, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 214.

¹⁷⁵ ebd., S. 214

¹⁷⁶ Vgl. Elisabeth Klamper: Die Mühlen der Wiederverchristlichung, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 152.

¹⁷⁷ Off-screen Filmzitat aus „Wien baut auf“: TC:00:15:14 bis TC:00:15:30

4.1.2.8 „Hausrestaurierung“ / „Der Wiener Hausreparaturfonds ermöglichte die Instandsetzung von Häusern“



Abb. 131, 132: Filmstills aus „Wien baut auf“, Wohnhaus im 16. Bezirk, Ganglbauergasse Nr. 29, TC:00:16:05, TC:00:16:08, und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:04:55, TC:00:05:00

Der neben dem Assanierungsfonds gegründete Hausreparaturfonds unterstützte die Erneuerung der Fassaden. Dabei wurden reich gegliederte Gründerzeit-Fassaden abgeschlagen und durch eine einfach gegliederte Vorderfront ersetzt.¹⁷⁸ In der Broschüre „Im Aufbau“ argumentierte man diese Neugestaltung: „Vielfach wurde hiebei an Stelle solcher Gassenschaufflächen, die eine übermäßig reiche, dabei aber künstlerisch wertlose und für die Erhaltung äußerst ungünstige und kostspielige Gliederung aufwiesen, zweckmäßigerweise vollkommen glatte oder nur einfach gegliederte, den modernen Anschauungen entsprechende neue Schaufflächen hergestellt, welche gegenüber den ursprünglichen Fassaden vor allem eine bedeutend längere Lebensdauer besitzen.“¹⁷⁹

Diese Veränderung wird im Film in einigen Beispielen auch durch eine Überblendung gezeigt.

¹⁷⁸ Vgl. Barbara Feller: Vorwärts in die Vergangenheit, in: Kos, Wolfgang, [Hrsg.]: Alt-Wien: die Stadt, die niemals war; [Wien-Museum im Künstlerhaus; 25. Nov. 2004 - 28. März 2005], Wien: Czernin, 2005, S. 275.

¹⁷⁹ Wien im Aufbau. Hausreparaturfonds, Wien 1937, S. 8f.

4.1.2.9 „Die Wiener Höhenstraße“ / „Die Wiener Höhenstraße, die herrliche Ausblicke auf die Stadt gewährt, wurde erbaut“

Die Wiener Höhenstraße gehört mit der Großglockner-Hochalpenstraße zu den wichtigsten Prestigebauten des autoritären Ständestaates. Ihre Entstehung als Aussichtsstraße basierte nicht auf der Notwendigkeit einer verkehrsstrategischen Funktion, sondern begründete sich auf der Idee, einen Beitrag zum kulturellen Selbstbewusstsein des Kleinstaates Österreich in der Zeit des auflebenden Massentourismus zu leisten.¹⁸⁰ Erste Pläne für den Bau einer Höhenstraße stammen bereits aus dem Jahre 1894. Anfang des 20. Jhdts wurde der Wald- und Wiesengürtel unter Karl Lueger für Erholung und Tourismus unter Schutz gestellt. Man plante schon damals den Bau einer Aussichtsstraße.¹⁸¹

Die finanziellen Mittel fehlten aber und der Bau von tausenden Wohnungen wurde in den folgenden Jahren der Realisierung einer Vergnügungsstraße vorgezogen. Mit der Machtübernahme Dollfuss' änderten sich die Prioritäten. Der Straßenbau bot ideale Möglichkeiten, die Zielsetzungen der neuen Machthaber umzusetzen – die Massenarbeitslosigkeit (zumindest kurzfristig) zu lindern und die österreichische Identität zu stärken. Damit wurde der Straßenbau zum Ausweg aus der Wirtschaftskrise und zum Vorzeigeprojekt für Aufbauarbeit des Ständestaates. Die Höhenstraße und die Großglockner-Hochalpenstraße gelten somit als die beiden wichtigsten Prestigebauten des autoritären Ständestaates.¹⁸²

Unter der Leitung der Oberstadtbauräte Ing. Josef Hein, Ing. Alfred Fetzmann, sowie dem Stadtbaurat Ing. Hans Cerny, dem Vorstand der Architekturabteilung Senatsrat Ing. Josef Bittner und Stadtbaurat Ing. Erich Leischner wurde das Wiener Projekt ausgearbeitet.¹⁸³

Vor allem Erich Leischner betrachtete und plante das Projekt nach landschaftsästhetischen Kriterien. Gestalterische Merkmale waren eine großzügig angelegte Aussichtsstraße, die an mehreren Plätzen Aussicht über ganz Wien bieten sollte. Ein architektonischer Höhepunkt war das Restaurant am Kahlenberg, entworfen von Erich Boltenstern. Der Verlauf der Straße beginnt am Abfall des Wienerwaldes zur Donau, führt über den Kahlenberggipfel, am Cobenzl, dem Hermannskogel und Dreimarkstein vorbei bis nach Sallmannsdorf. Die Straße endet mit der Neuwaldegger Straße wieder im Stadtgebiet.¹⁸⁴ Der Verlauf der Höhenstrasse wird durch eine filmtrickanimierte Szene gezeigt. Ein weißer gezeichneter Strich erscheint und verlängert sich entlang des Straßenverlaufs (siehe Abb. 139).

¹⁸⁰ Vgl. Bernard, Erich: Das leuchtende Band, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 230f.

¹⁸¹ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße und die Wiener Höhenstraße, Diss. 1993, S. 372f.

¹⁸² Vgl. zu diesem Absatz: Bernard, Erich: Das leuchtende Band, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 231f.

¹⁸³ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße und die Wiener Höhenstraße, Diss. 1993, S. 392

¹⁸⁴ Vgl. zu diesem Absatz: Bernard, Erich: Das leuchtende Band, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 230 -235.

Der Bau der Straße wird in beiden Filmversionen sehr ausführlich dokumentiert. Gezeigt werden am Anfang die unterschiedlichen Bauarbeiten: Sprengarbeiten – wobei eine davon durch den Bürgermeister höchst persönlich durchgeführt wurde – Wurzelstockziehen, Pflasterung, Asphaltierung, Erdarbeiten und der Bau am neuen Restaurant. Die Darstellung vieler hart arbeitender Männer spielt im Film eine zentrale Rolle, denn damit wird das am Anfang gegebene Versprechen zur Arbeitsbeschaffung von Bürgermeister Schmitz eingelöst. Vor allem die manuelle Arbeit, zum Beispiel die Straßenpflasterung, wird filmisch hervorgehoben



Abb. 133, 134, 135, 136: Filmstillfolge aus „Wien baut auf“, TC:00:23:28, TC:00:23:34, TC:00:23:49, TC:00:24:17

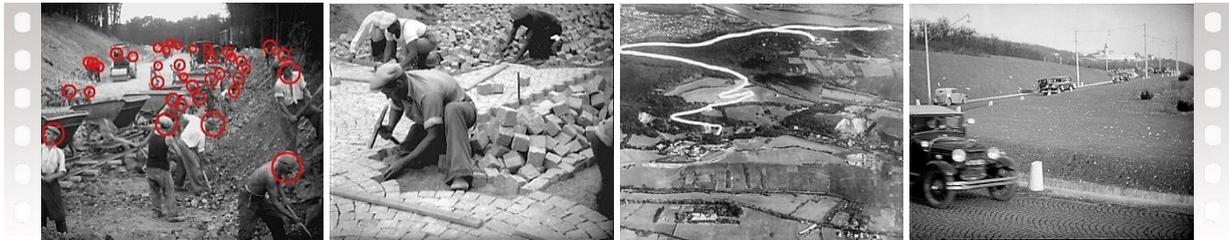


Abb. 137, 138, 139, 140 Filmstillfolge aus „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:07:46, TC:00:07:53, TC:00:08:14, TC:00:08:16

Werbung und Propaganda in allen Medien waren wesentliche Bestandteile des Erfolges für den Straßenbau.¹⁸⁵



Abb. 141: Bilderdienst 51, Arbeit durch Straßenbau Wien: Tyrolia, 1937.

¹⁸⁵ Vgl. Erich Bernard: Symbol unseres Lebensmutes, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 238.

Vergleicht man die Fotografien eines Propagandablatts mit den Filmaufnahmen, ergibt sich inhaltlich und visuell der gleiche Eindruck. Im Unterschied zur Fotografie wird die Entstehung der Straße in allen Arbeitsschritten vom Beginn bis zur Fertigstellung gezeigt. Damit fasst der Film in wenigen Minuten einen Zeitabschnitt zusammen, der in der Realität einige Jahre andauerte. In der internationalen Filmversion „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ die vor allem auch den Tourismus ankurbeln sollte, wurden mehr identitätsstiftende Landschaftsaufnahmen und Aussichtspunkte gezeigt als in der anderen Filmfassung. Im Film „Wien baut auf“ erklärt der Sprecher wie die Straße gebaut wurde und nimmt Bezug auf das Restaurant am Kahlenberg: „Durch den Bau wurde eines der schönsten Wienerwaldgebiete an den Großstadtverkehr angeschlossen. Der Wald musste der Straße Platz machen [Kameraeinstellung auf Sprengarbeiten, Zus. d. F.]¹⁸⁶ Die Straße wurde in den Kehren und in der Steigung mit möglichst kleinen Steinen gepflastert. In den geraden Strecken wurde sie als moderne Betonstraße ausgebaut.¹⁸⁷ Das veraltete Kahlenberg-Restaurant musste einem Neubau weichen, der einige tausend Personen unterzubringen vermag. Von seinen Terrassen bietet sich den Beschauern ein überwältigender Rundblick auf Wien und seine einzigartige Umgebung¹⁸⁸[...] Der Zweite Bauabschnitt der Höhenstraße eröffnet den Anschluss an die bestehende Straße Dreimarkstein und ermöglicht die Verbindung bis nach Hütteldorf. In diesem Abschnitt wurden mehrere bestehende Wasserrisse durch mehrere architektonisch interessante Bauten überbrückt.“¹⁸⁹



Abb. 142, 143: Filmstills aus „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:08:40, TC:00:08:57 im Vergleich des heutigen Zustandes.

Erich Boltenssterns siegreiches Architekturwettbewerbsprojekt für ein Restaurant am Kahlenberg wurde in zwei Bauetappen 1935/1936 realisiert. Die bis zu 200 m langen Terrassen und die großzügige Verglasung des Innenraumes boten einen wunderbaren Blick über Wien.¹⁹⁰ Das Restaurant wird in beiden Filmen bei vollem Betrieb gezeigt. Die Filmsequenz zeigt das Restaurant aus verschiedenen Perspektiven und erzählt damit auch, wie die Räume genutzt werden. Während im Film „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ viele schöne Aufnahmen des Restaurants zu sehen sind, fokussiert die andere Version wieder die Bauentstehung. Eine Gesamtansicht wie sie zum Beispiel auf dem Foto (Abb.151) zu sehen ist, existiert als Filmaufnahme nicht.

¹⁸⁶ Off-screen Filmzitat aus „Wien baut auf“, TC:00:22:13 bis TC:00:22:25

¹⁸⁷ ebd., TC:00:24:14 bis TC:00:24:35

¹⁸⁸ ebd., TC:00:24:48 bis TC:00:25:03

¹⁸⁹ ebd., TC:00:25:51 bis TC:00:26:11

¹⁹⁰ Vgl. Bernard Erich: Das leuchtende Band, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 235.



Abb. 144, 145, 146, Filmstills aus: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:09:14, TC:00:09:17, TC:00:09:25,

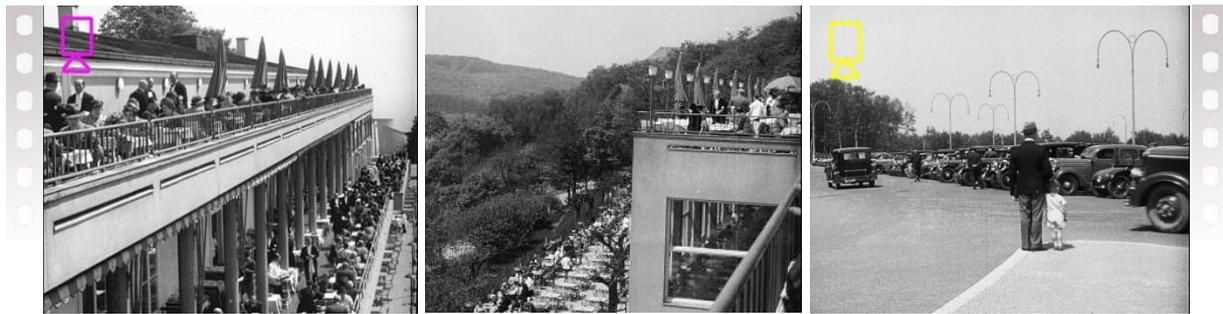


Abb. 147, 148, 149, Filmstills aus: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:09:30, TC:00:09:35, TC:00:09:44

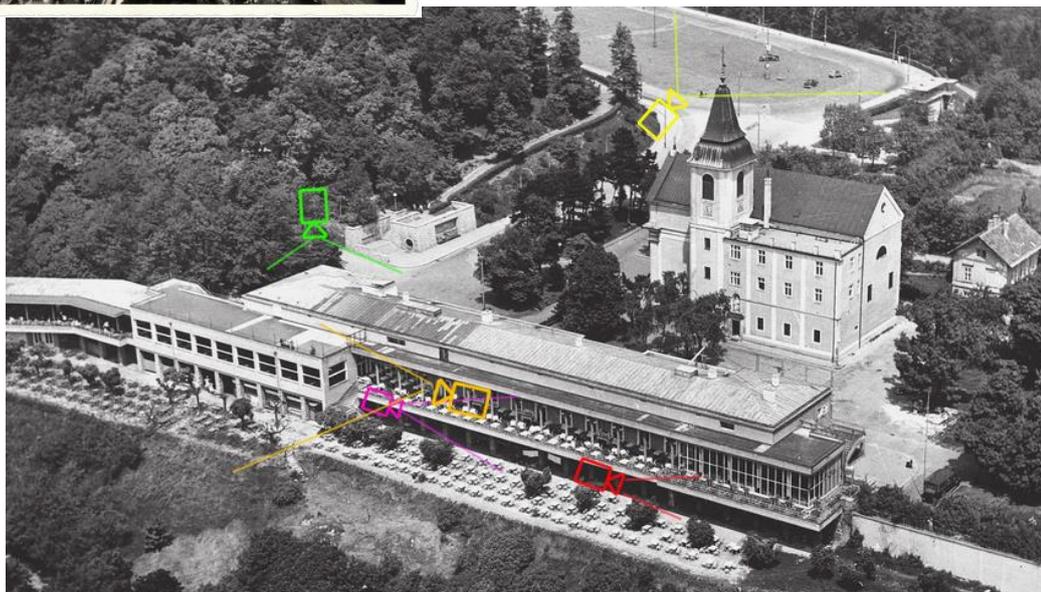


Abb. 150 oben: zeitgenössische Ansichtskarte, Terrasse des Restaurants, Abb. 151 unten: Foto Kahlenbergrestaurant

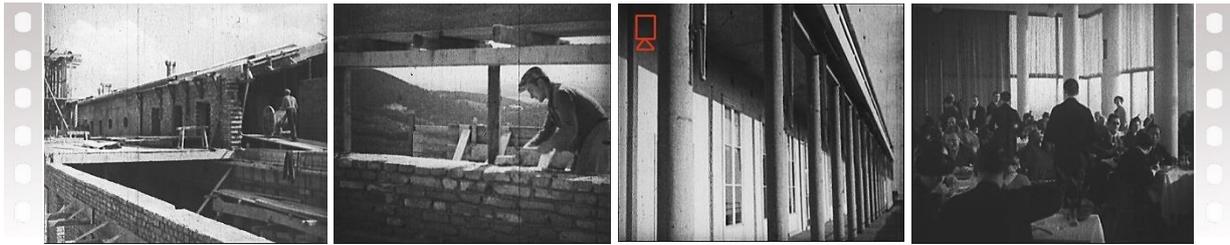


Abb. 152, 153, 154, 155: Filmstills aus „Wien baut auf“, Kahlenbergrestaurant, TC:00:24:50, TC:00:25:03, TC:00:25:12, TC:00:25:16

Fazit und Überlegungen zum Film

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den beiden Filmen die gezeigte Architektur in Form von Detailaufnahmen, Schwenks oder Innenaufnahmen kaum dargestellt wurde. Architekten werden namentlich nie genannt. Die Einstellungen auf die Häuser ist manchmal so kurz, dass ein genaues Betrachten der Architektur gar nicht möglich ist. Dieser flüchtige Blick, der nur über die Oberfläche schweift, lässt den Zuseher nicht die Möglichkeit, einen architektonischen Raum wahrzunehmen, in dem sich Denken ereignen kann: „Füge ich dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht, dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr das selbe Bild vorfände, ich bin zur ständigen Gefräßigkeit gezwungen, eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, nicht aber Nachdenklichkeit.“¹⁹¹ Barthes Ansatz bezieht sich auf das Phänomen Film im Gegensatz zur statischen Fotografie. Tatsächlich trifft er dabei einen wichtigen Punkt, der für den dokumentarischen Architekturfilm grundsätzlich von Bedeutung ist: Die Lenkung des Blicks durch Kameraaktion, Schnitt und Montage in der filmischen Darstellung von Architektur bedarf einer gewissen Dauer oder Wiederholung auf ein und das selbe Objekt, damit sinnliche und räumliche Wahrnehmungsprozesse stattfinden können. Eine einzige fixe Kameraeinstellung, die nur wenige Sekunden ein Objekt zeigt, lässt, wie in den oberen Filmbeispielen zu sehen ist, wenig Spielraum zur Orientierung oder der Erfassung der Form und Oberfläche. Wenn man nun Flecks These heranzieht (Das was man sieht, muß zuvor bekannt sein um es bewußt als Gestalt wahrzunehmen¹⁹²), würde dies für einen Zuseher dieses Films bedeuten: Um in der Dichte und Vielfalt der gezeigten Bautätigkeit während des Ständestates tatsächlich auch einen Bezug zur Architektur herstellen zu können, müsste man die Voraussetzung erfüllen, über das entsprechende architekturhistorische Wissen zu verfügen, die Bauten zu erkennen oder zuzuordnen. Spannend und ausführlich hingegen ist die bautechnische Sicht auf die Architektur, die das prozesshafte Entstehen einiger Bauten wieder aufleben lässt. Auch die gezeigten Veränderungen im Stadtbild regen zu einer historischen Erinnerungsarbeit der Architektur an. Eine längst vergangene Zeit und damit verbunden, der historische Ort werden ins Bewußsein gerückt. Wenn wir uns nun die filmischen Bilder der Entstehung der Siedlungshäuser in Abb. 120/121 im Vergleich zum

¹⁹¹ Barthes, Roland: Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main: Surkamp 1989 (1980), S. 65.

¹⁹² Vgl. Fleck, Ludwig: Schauen, Sehen Wissen, Aufsatz 1947, in: Denkstile und Tatsachen: gesammelte Schriften und Zeugnisse, Werner Sylwia (Hrsg.), Berlin Surkamp, 2011, S. 390f.

heutigen Zustand der Häuser in Abb. 124 in Erinnerung rufen, wird klar, warum bestimmte Bauformen überhaupt erst entstehen konnten. Im Zusammenhang der Assanierungsbauten verschwanden die alten Häuser (siehe Abb. 100) nicht zufällig aus dem Stadtbild, sondern wurden durch Neubauten ersetzt, weil sie weit in die Strasse hineinragten und angeblich den Verkehr behinderten.

Auch die Aufnahmen des Restaurants am Kahlenberg in Abb. 151 zeigen den Originalzustand von Erich Boltenstern vor der baulichen Veränderung 2007.

Nachdem der private Investor Leopold Wiesinger das Grundstück am Kahlenberg 2003 erworben hatte, wollte er das Restaurant eigentlich abreißen lassen. Darauf reagierte das Bundesdenkmalamt und stellte das Boltenstern-Restaurant unter Denkmalschutz. Trotzdem wurde ab 2004 mit der Renovierung und Neugestaltung begonnen. Die Wiederherstellung der Straßenfassade und des nordwestlichen Eingangs des historischen Restaurants lässt zwar den Charakter von 1936 erkennen, aber von einer behutsamen Sanierung kann dabei nicht gesprochen werden.¹⁹³

„Die ehemalige Aussichtsterrasse wurde mit zwei Stockwerken überbaut, neue Portale, gläserne Stiegenhäuser und kreisrunde Fenster in der Fassade lachen dem österreichischen Denkmalschutz ins Gesicht. Der einst so stolze Bau der Moderne schaut drein wie ein zweitklassiges Dorfhotel.“¹⁹⁴

Das Wissen um das Abwesende und das neu Hinzugefügte ist der Schlüssel dafür, wie sich städtebauliche Situationen entwickelt haben, die das charakteristische heutige Stadtbild prägen.

4.2 Filmbeispiel 7: „Das Freihaus in Wien“

„Das Freihaus in Wien“¹⁹⁵ (1936) Filmformat: 35 mm Dup. Neg., Laufzeit 15 min. 20 sek., Farbsystem: S/W, Stummfilm, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

4.2.1 Filmanalyse 7: „Das Freihaus in Wien“



Abb. 156, 157, 158: Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“, 1936, TC:00:04:02, TC: 00:05:21, TC:00:06:35, TC
Der Film „Das Freihaus in Wien“ stammt aus dem Jahre 1936 und wurde von Kulturfilmpionier Karl Köfinger produziert. Bei diesem Film handelt es sich um ein ausführliches Portrait der

¹⁹³ Medienreaktionen dazu: [<http://www.nextroom.at/article.php?id=26933>] oder [<http://derstandard.at/2903964/Kahlenberg-mit-Schlag>], (28. 05. 2016)

¹⁹⁴ ebd.

¹⁹⁵ Ausschnitt im Internet: [<http://mediawien-film.at/film/88/>], (24. 04. 2016)

Freihausgründe im Jahre 1936 vor dem Abbruch und der weiteren „Assanierung“ dieses Viertels zwischen 1935 bis 1937. Zu diesem Zeitpunkt ist es bereits heruntergekommen. Architekturhistorisch hatte dieses Viertel damals wenig Relevanz. Zwar wird in der Öffentlichkeit diskutiert, dass ein historischer Gebäudeteil aus dem Wiener Stadtbild verschwindet, aber im Vordergrund steht die Neugestaltung dieser Fläche. Die alten, heruntergekommenen Häuser sollten nun neuen Gebäuden weichen. Der Film entstand nun aus dieser Haltung, die Häuser vor dem Abbruch zumindest filmisch festzuhalten. Somit wird auch dieser Film zu einer Primärquelle. Mit Schwenks über die Dächer des alten Freihauses, vielen Einstellungen auf die Höfe, Durchgänge und Häuserfassaden, bis zum Abriss einzelner Gebäude in der Operngasse, dokumentiert dieser Film in eindrucksvoller Weise diese alten Häuser. Erstmals wird in einem Film mit einer Laufzeit von 13 Minuten in vielen Einstellungen, Schwenks, Ausschnitten und Ansichten von Häuserfronten näher auf die Architektur eingegangen. Die Motivation, etwas filmisch festhalten zu wollen, dass kurz vor dem Abriss steht, spiegelt sich somit im Film wieder, da versucht wird, so viel wie möglich zu zeigen und einzufangen. Das Leben im Freihaus vor dem Verfall zum Elendsviertel wurde folgendermaßen beschrieben: „Wer in diesem Riesenhaushaus mit seinen kolossalen Höfen wohnt, hat nicht notwendig sich aus seinem Bereiche zu entfernen, um Einkäufe jeder Art zu machen, es gibt keinen Krämer, keinen Künstler, keinen Gelehrten, der in diesem Hause nicht vertreten wäre[...] In der Zeit, in welche unserer Mitteilungen gehören, hatte das Freihaus auch noch ein Theater, eine Leihbibliothek und einen Musiksaal. [...] das Freihaus hat 10.000 Einwohner. Um einen Begriff zu geben, wie viele Geschäfte darin betrieben sind, so muss bemerkt werden, daß allein sechzig Schneider und vierzig Schuster darin wohnen.“¹⁹⁶

Fraglich ist, warum der Umbau nur ansatzweise gefilmt wurde und ob vielleicht ein Teil des Filmes nicht mehr erhalten, beziehungsweise ob Teile aus dem Film heraus geschnitten wurden und etwa für den Film „Wien baut auf“ verwendet wurden. Thematisch wird sowohl im Text als auch in filmischen Einstellungen des Abbruchs der Häuser auf die Neugestaltung des Viertels eingegangen. Ein plötzliches Ende ohne Nachspann lässt vermuten, dass ein Teil vielleicht fehlt.



Abb. 159, 160, 161: Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“, 1936, TC:00:07:56, TC:00:08:59, TC:00:09:28

¹⁹⁶ Spiesberger, Else: Das Freihaus, Wiener Geschichtsbücher Band 25, Wien 1980, Verlag Zsolnay, S. 61, zit. nach: Adolf Bäuerle: Die Dame mit dem Totenkopf in Wien, Wien-Pest 1855 ,1.Teil, 81; Constant von Wurzenbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 37, Wien 1878, 193.

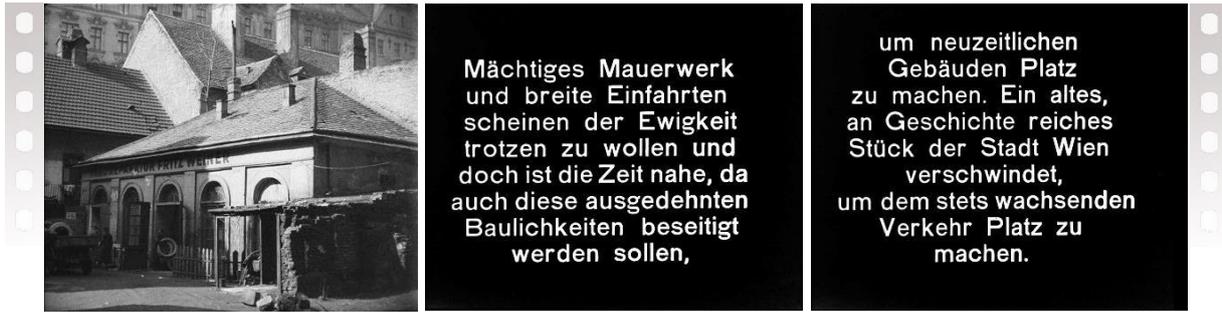


Abb. 162, 163, 164: Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“, 1936, TC:00:12:18, TC:00:12:59, TC:00:13:09



Abb. 165, 166, 167: Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“, 1936, TC:00:13:49, TC:00:13:56, TC:00:15:07

Fazit und Überlegungen zum Film

Der Film zeigt in beeindruckender Weise eine Vielzahl von Einstellungen auf und rund um das Freihaus: Schwenks über die Dächer und Höfe, Ansichten von Durchgängen, Hausansichten, Strassenansichten. Inmitten der zerfallenden Architektur spielt sich das friedliche Alltagsleben ab. Zum diesem Zeitpunkt ist das Freihaus fast eine Ruine, abgebildet in seiner Vergänglichkeit, kurz vor dem Abbruch und dem Verschwinden.

Der Film wird in diesem Sinne Aufbewahrungsort eines einzigartigen Moments. Die zerfallene und zerstörte Architektur wird zur suggestiven Projektionsfläche von bereits teilweise Verschwundenem, und in Zukunft Verschwindendem. Der Zuseher bewegt sich gedanklich in einem Archivräum zwischen erinnern und ergänzen, wo sich bereits Verschwundenes, im Film noch Vorhandenes, und Hinzukommendes verschränken.

4.3 Filmbeispiel 8: „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“

„So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“ (1935/36) Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 460 m,
Farbsystem: S/W, vertont, Filmarchiv Austria

Der österreichische Kulturfilm aus dem Jahre 1935 zeigt die Entstehungsgeschichte der
Großglockner-Hochalpenstraße

4.3.1 Historische Hintergrund: Zum Bau der Großglockner-Hochalpenstraße

Die Großglockner-Hochalpenstraße ist eine der wichtigsten Prestigebauten des autoritären Ständestaates. Nach der Machtübernahme 1933 durch Engelbert Dollfuß war die Lage Österreichs weiterhin kritisch und wirtschaftlich instabil. Auch die Unabhängigkeit Österreichs wurde von angrenzenden Ländern bedroht. Die Arbeitslosigkeit war hoch wie nie zuvor und der Bau der Großglockner-Hochalpenstraße gehörte zum Arbeitsplatzbeschaffungsprogramm. Eine wirkliche Lösung für die Arbeitsnot bot dieses Programm jedoch auf lange Sicht nicht.¹⁹⁷ Außerdem musste der Bau mit 80% zugewiesenen Arbeitslosen durchgeführt werden, die teilweise nicht qualifiziert waren. „Friseur, Kellner und andere Erwerbstätige, die noch nie eine Schaufel in der Hand gehabt hatten, völlig unzureichend gekleidet und meist auch unterernährt waren, das waren nicht die Männer, die den Grundstock der künftigen Glocknerstraße-Arbeiter bilden sollten. Selbst der beste Wille zur Arbeit nützte da nichts, wo körperliche Eignung fehlte. Es fand denn auch ein ständiger Wechsel in den Belegschaften statt, zwangsläufig schieden alle jene aus, die den Anforderungen schwerer Arbeit im Hochgebirge nicht gewachsen waren.“¹⁹⁸

Vielmehr bedeutsam war der Bau der Großglockner-Hochalpenstraße für die Identität Österreichs und schon bald wurde der Straßenbau zum Symbol für Österreich als friedliches Fremdenverkehrsland. Zentrale Themen bei der Identitätsstärkung Österreichs waren die Betonung der österreichischen Tradition, Kultur und Landschaft.¹⁹⁹ Ideen für die Hochalpenstraße gab es bereits ab dem Jahr 1922, aber erst Jahre später konnte die Aussichtstraße durch Bauingenieur Franz Wallack realisiert werden.²⁰⁰ Nachdem Franz Wallack viele Jahre Vorarbeit geleistet, das Großglocknergebiet erforscht, die Untergründe untersucht, trassiert und Detailplanungen ausgeführt hatte, war am 30. August 1930 mit einem Sprengschuss der offizielle Baubeginn.²⁰¹ Unterstützt wurde das Projekt von Franz Rehrl, dem damaliger Landeshauptmann von Salzburg, der sich politisch für die Durchführung des Projektes einsetzte.²⁰² Im Vordergrund stand bei der Auswahl der Trassierung der Fremdenverkehr. Wallack argumentierte seine „Straße als Mittel zum Zweck, als

¹⁹⁷ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße : zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien: WUV-Univ.-Verl., 1998, S. 363.

¹⁹⁸ Wallack, Franz Friedrich: Die Großglockner-Hochalpenstraße : die Geschichte ihres Baues, Wien: Springer-Verl., 1949, S. 100.

¹⁹⁹ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 289.

²⁰⁰ Vgl. Wallack, Franz Friedrich: Die Großglockner-Hochalpenstraße, a.a.O., 1949, S. 1.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 94.

²⁰² Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 95.

landschaftsästhetisches Medium und touristisch vermarktbare Sensation²⁰³. Mit diesem Ansatz entstand ein architekturhistorisch relevantes, raumbildendes Monument mit Aussichtspunkten, Tourismuszielen und dem Denkmal am Fischertörl von Clemens Holzmeister.

Die beiden möglichen Varianten des Straßenverlaufs durch das Gebirge wurden unter den Gesichtspunkten klimatischer Verhältnisse, unterschiedlicher Höhen, voraussichtlicher Fahrzeit, Straßenlänge, Lawinenabgänge, Tunnelbau, landschaftlicher Reize und Baukosten gegenübergestellt. Ingenieur Örley überprüfte die Vor- und Nachteile der beiden Varianten und nach jahrelangem Streit entschied man sich für Variante 1, jene Variante, die über das Hochtor und das Fuschertörl höher hinauf führte, weniger Tunnelbauten vorsah und mehr landschaftliche Reize bot.²⁰⁴

In der ersten Bauphase 1930-1932 (während der Demokratie) zeigte sich bald, dass das Baukapital nicht ausreichte, um die Strecke zu vollenden. Wallack begründete die enormen Kosten mit einer unerwartet schlechte Qualität der alten Glocknerstraße, aufwendigen Entwässerungsarbeiten und dem Mangel an guten Bausteinen vor Ort.²⁰⁵ Erst nach dem politischen Machtwechsel wurden die finanziellen Mittel für die Fertigstellung zur Verfügung gestellt und nach insgesamt fünfjähriger Bauzeit wurde die Straße am 3. August 1935 eröffnet.²⁰⁶ Die neue Straße fügte sich in technisch durchdachter Konzeption mit Bauwerken wie Brücken, Tunnel, Park- und Aussichtsplätzen harmonisch in die Gebirgslandschaft ein und hat bis heute nichts an Reiz verloren.

4.3.1.1 *Das Gedenkzeichen Fuscher Törl von Clemens Holzmeister*

Das Gedenkzeichen ist an einem der besten Aussichtspunkte, dem Fuscher Törl, positioniert und wirkt über einen weiten Landschaftsraum entlang des gesamten Großglocknerverlaufs.

Am besten ist der architektonisch betonte Punkt von der nahen Edelweißspitze zu sehen. (siehe Abb. 167 Eröffnungsbroschüre). Das Denkmal war den vierzehn verunglückten Arbeitern, aber auch Wallack, Rehrl und Dollfuß gewidmet.²⁰⁷

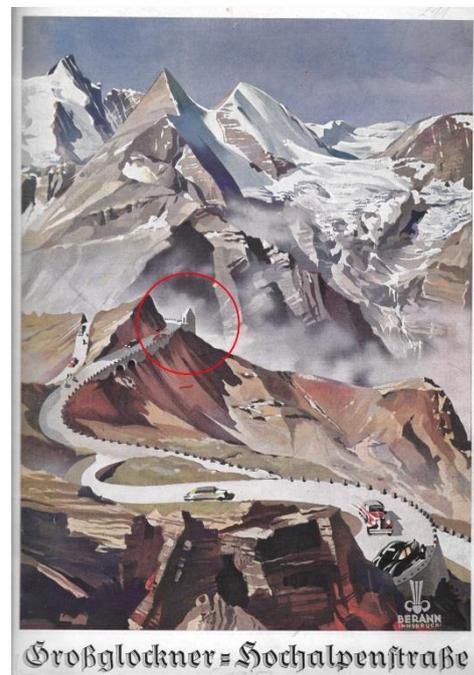


Abb. 168: Eröffnungsbroschüre Großglockner Hochalpenstraße; Cover der Festschrift

²⁰³ Rigele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße und die Wiener Höhenstrasse, Diss. 1993, S. 116.

²⁰⁴ Vgl. Wallack, Franz Friedrich: Die Großglockner-Hochalpenstraße, 1949, a.a.O., S. 122-130.

²⁰⁵ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 148.

²⁰⁶ Vgl. Bernard, Erich: Symbol unseres Lebensmutes, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 237-241.

²⁰⁷ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 193f.

Im Boden des damaligen Dollfuß-Denkmals befand sich eine Marmorplatte mit dem Text: „Am 15. Juli 1934 bewunderte Dr. Dollfuß von dieser Stelle aus Salzburgs Herrlichkeit. Zehn Tage später brachte er der österreichischen Idee sein Leben zum Opfer.“²⁰⁸ An den beiden Seitenwänden des Gedenkraumes befanden sich Bronzereliefs. Eine Tafel wurde dem Bauleiter, den Ingenieuren, Arbeitern und Baufirmen zugedacht, die andere, später demontierte Tafel, den verantwortlichen Politikern. Von Clemens Holzmeister entworfen, wurde die Architektur des Denkmals als einfacher massiver Steinbau mit einem pyramidenförmigen Dach ausgeführt.²⁰⁹

Tatsächlich gewonnen hatte den Wettbewerb für das Projekt aber der Entwurf von Rudolf Perthen.²¹⁰

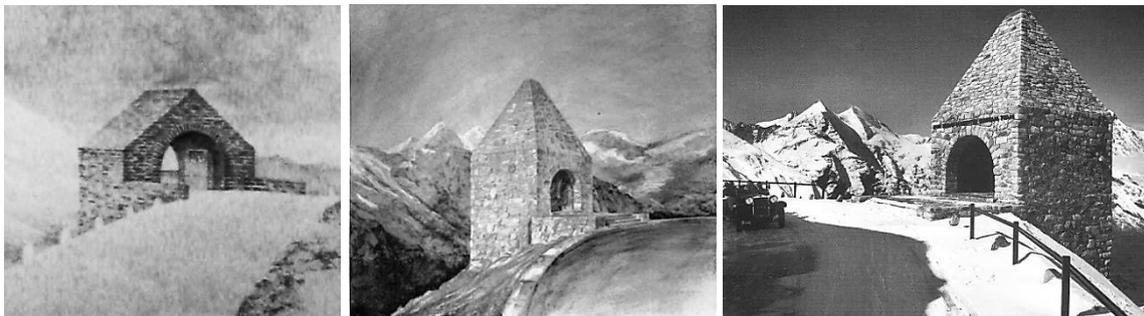


Abb. 169, links: Entwurf 1. Platz, Perthen, Abb. 170, mittig: Entwurf Holzmeister, 3. Platz, Abb. 171, rechts: Foto, ausgeführter Bau

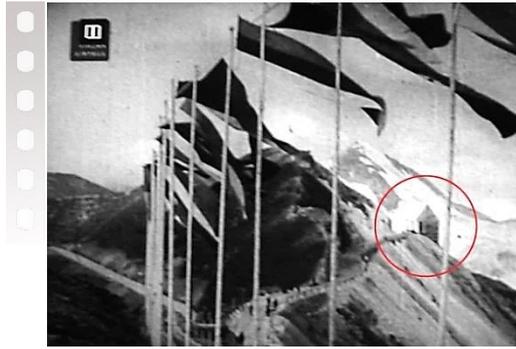
Das Bauwerk ist im Film nur sehr undeutlich und schematisch im Hintergrund einer Aufnahme zu identifizieren, die eigentlich ihren Fokus auf die Fahnenstangen während der Eröffnung richtet. Weiß man nicht, dass sich in dieser Einstellung das Gedenkzeichen am Fuscher Törl im Hintergrund befindet, ist die kurze Einstellung im Film bereits vorbei, bevor der Betrachter auf den kleinen Steinbau aufmerksam wird. Auffällig ist dabei, dass im Vergleich zu anderen publizierten Bildern, wie zum Beispiel in der Automobilzeitschrift, der Ausschnitt im Film so gewählt wurde, dass die Hakenkreuzfahne nicht zu sehen ist. Auch in der Tagespresse vermied man Aufnahmen mit dem Hakenkreuz.²¹¹ Damit unternahm man auch im Medium Film den Versuch, bis zuletzt, Österreich als unabhängiges eigenständiges Land zu repräsentieren.

²⁰⁸ ebd., S. 194, zit. nach: AdR, BMF 23/4 „Grohag“, Zl.46438-23/1935 und Zl.58191-23/1935, Clemens Holzmeister: Bauten, Entwürfe, Handzeichnungen. Salzburg, Leipzig 1937, S. 154-155, 449; Salzburger Chronik, 5. 8. 1935.

²⁰⁹ Vgl. Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 194.

²¹⁰ Vgl. Bernard, Erich: Symbol unseres Lebensmutes, in: Kunst und Diktatur, Band 1, a.a.O., 1994, S. 239.

²¹¹ Vgl. zu diesem Absatz: Rigele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 191.



Zwei denkwürdige Tage in Oesterreichs Hochgebirgswelt. — Die feierliche Eröffnung der grandiosen Hochalpenstraße. — Das erste internationale Großglockner-Rennen.

Abb. 172: Filmstill, Eröffnung mit Flaggen und Fuschertörl im Hintergrund, Abb. 173: Automobilzeitschrift mit Flaggen und Hakenkreuzfahne

4.3.2 Filmanalyse 8: „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“



Abb. 174: Grafik der Verfasserin, überarbeitete Karte

Die Geschichte, die der Film über die Straße erzählt, eröffnet mit dem Baubeginn 1930.

Eine trickfilmanimierte weiße Linie zeigt den Verlauf der Straße. Beginnend in Ferleiten markiert die Grafik einen Teilabschnitt der wichtigsten Orte und Orientierungspunkte im Hochgebirge.

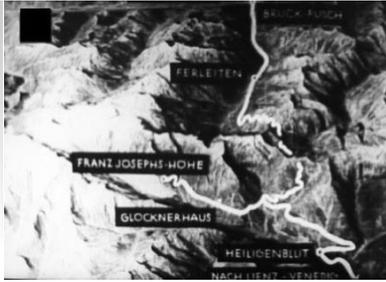
Eine männliche anonyme Stimme informiert mit einleitenden Worten über den Straßenbau:

„Eine neue Verbindung zwischen Nord und Süd über den Alpenhauptkamm ist in fünfjähriger teambewusster harter Arbeit geschaffen worden. Die Großglockner-Hochalpenstraße. Sie ist verkehrswirtschaftlich von überragender Bedeutung. Diese Straße, die weithin in einer Höhe von 2 ½ tausend Metern verläuft, erschließt alle Herrlichkeit und majestätische Pracht des Hochgebirges. Auf ihr gelangt der Reisende mühelos in die Region des ewigen Schnees, in die Gletscherwelt von Österreichs höchstem Bergmassiv. Im Jahr 1930 begann der Bau der Glocknerstraße gleichzeitig vom Norden und Süden her. Am 30. August wurde am Fuße der Nordrampe in Anwesenheit des Landeshauptmanns Dr. Rehr der 1. Sprengschuss feierlich ausgelöst.“²¹²

Nach der Baustelleneröffnung durch Franz Rehr und einer Sprengaufnahme sieht der Betrachter auch in diesem Film Straßenarbeiten und eine Vielzahl von arbeitenden Männern während verschiedener Arbeitsschritte in den unterschiedlichen Bauphasen. Die schwierigen klimatischen Verhältnisse der Bauarbeiten im Eis und Schnee werden dem Zuseher in Filmszenen auf der Baustelle des Tunnels am Hochtor-Südportal bewusst gemacht. Zwischentexte ergänzen und erläutern die filmische Handlung. Heroische, treibende Musik untermalt die körperlichen Anstrengungen der Arbeiter und wechselt zu tänzerischen Horn- und Trompetenklängen während der Panoramaaufnahmen der Bergwelt. Immer wieder fokussiert die Kamera aus einiger Entfernung eine bereits fertig gestellte Teilstrecke und ein darauf fahrendes Auto.

In diesem Filmdokument werden auch einige Phantom Rides, Filmaufnahmen aus dem fahrenden Auto, eingebaut. Dies dient dazu den Verlauf der Straße, umgeben von prachtvollen Bergen, eindrucksvoller in Szene zu setzen. Auch der Tunnelbau und eine Fahrt durch den Tunnel mit dem Auto können betrachtet werden. Idyllische Panoramaaufnahmen der Berge während des gesamten Films vervollständigen die visuellen Eindrücke. Selbstverständlich wird auch in diesem Film die Eröffnung der Hochalpenstraße mit Ansprachen wichtiger Persönlichkeiten ausführlich gezeigt. Zu hören und sehen ist auch eine vertonte Aufnahme der Eröffnungsansprachen von Franz Rehr und Ernst Rüdiger Starhemberg, dem Führer der „Heimwehr“. Einen bedeutenden Teil nimmt am Ende des Filmes das Motorradrennen über die neue Straße ein.

²¹² Off-screen Filmzitat aus: „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, 1936, TC:00:00:23 bis TC:00:01:24



TC:00:00:49, TC:00:00:57, TC:00:01:18



TC:00:02:36, TC:00:03:25, TC:00:03:45



TC:00:04:08, TC:00:04:33, TC:00:05:10



TC:00:07:57, TC:00:08:28, TC:00:10:11



TC:00:10:37, TC:00:10:40, TC:00:10:52

Abb. 175, gesamte Seite: Filmstillfolge aus „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, 1. Reihe oben rechts: Franz Rehl, 5. Reihe unten rechts: Franz Wallack



Abb. 176, Abb. 177, Abb. 178: Filmstills aus „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, TC:00:11:09, TC:00:13:03, TC:00:13:19

Franz Wallacks genaue Detailplanung und technische Konstruktionen zur Befestigung der Straße in Stein und Beton wie im Film zwar nicht gezeigt, aber der Betrachter findet sie im Film bereits gebaut und realisiert.

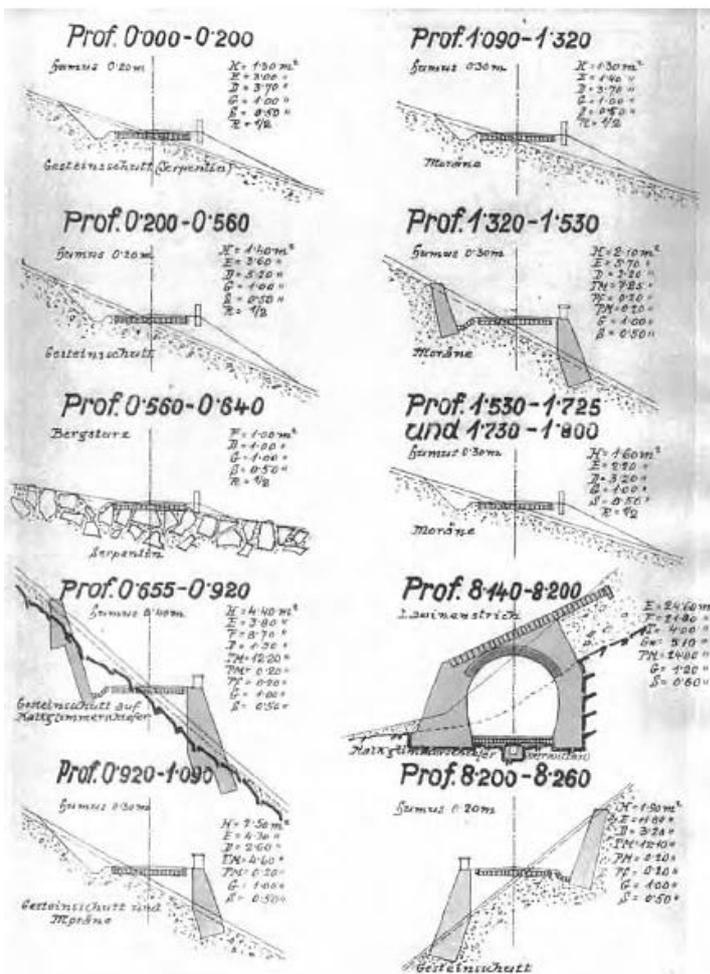


Abb. 179 links: Detailplanung Straßenprofile von Franz Wallack, Abb. 180, 181, 182 rechts: Filmstills aus dem Film „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, mit unterschiedlichen Straßenrandbegrenzungen, von rechts oben nach rechts unten: TC:00:08:21, TC:00:08:11, TC:00:01:55

Wallack war sich schon damals der raumbildenden Wirkung der charakteristischen Straßenrandbegrenzungen aus rohem Stein bewusst und vermerkte in seinem Teilmanuskript: „Den jeweils talseitigen Rand begleitet eine eng gesetzte Reihe von Wehrsteinen aus rohen Steinprismen mit unregelmäßig geformten Köpfen.[...] Wenn man sich das geschotterte Straßenband denkt und

dazu die angrenzende, nur punktuell mit Pflanzen besetzte hochalpine Erdoberfläche, erhält die Kette der Wehrsteine als räumliche Begrenzung große Ausdruckskraft.²¹³ Der Film rezipiert in ähnlicher Weise wie andere Filmbeispiele aus dieser Zeit die Bau- und Konstruktionsgeschichte seines Objekts. Der Nutzen wird in zahlreichen Aufnahmen dokumentiert. Panoramaaufnahmen in den Bergen und Ansichten der Straße, von deren Kehren und ihrem Straßenverlauf zeigen das monumentale Bauwerk aus zeitgenössischer Sicht.

²¹³ Riegele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 43, zit. nach: SLA, Rehl-Akten, K 114, undatiertes Manuskript (ohne ZI., passend als Entwurf zu einer Rede anlässlich der Teileröffnung der Glocknerstraße am 23. 09. 1934)

4.4 Filmbeispiele 9, 10, 11, 12, 13: Filmberichterstattung über die österreichischen Pavillons auf den Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937

Die Filmberichte der Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ sind nicht primärer Inhalt dieser Diplomarbeit, trotzdem möchte ich auf die filmische Berichterstattung der berühmten österreichischen Pavillons in Brüssel und Paris kurz eingehen.

Filmbeispiel 9: „Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel“²¹⁴, Wochenschau 22a/35 vom 31. 05. 1935, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 58 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Filmbeispiel 10: „Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung“²¹⁵, Wochenschau 25b/37 vom 18. 06. 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 34 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Filmbeispiel 11: „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“²¹⁶, Wochenschau 33a/37 vom 13. 08. 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 1 min. 44 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Filmbeispiel 12: „Die Ausstellung im Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“²¹⁷, Wochenschau 33b/37 vom 13. 08. 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 1 min. 42 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Filmbeispiel 13: „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 21 min., Farbsystem S/W, vertont, Ciné-Archives²¹⁸

4.4.1 Historischer Hintergrund: Die österreichischen Pavillons in Brüssel 1935 und in Paris 1937

Zwischen 1934 und 1937 versuchte Österreich, für Tourismus aus dem Ausland zu werben und war auch deshalb auf internationalen Ausstellungen vertreten. Auf der österreichischen Ausstellung in London 1934, der Weltausstellung in Brüssel 1935 und der Pariser Weltausstellung 1937 stellte sich Österreich als attraktives Fremdenverkehrsland mit anspruchsvollem Kunsthandwerk dar.

In den von Oswald Haerdtl entworfenen berühmten Pavillons für die beiden Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937 stand die Präsentation der Großglockner Hochalpenstraße im Mittelpunkt.²¹⁹

²¹⁴ [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=22a/35&oebut_beitrag_id=1376647204309&sid=1453389073499], (01. 05. 2016)

²¹⁵ [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=25b/37], (01. 05. 2016)

²¹⁶ [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=33a/37&oebut_beitrag_id=1388750062846&sid=1457934025636], (01. 05. 2016)

²¹⁷ [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=33b/37], (01. 05. 2016)

²¹⁸ [<http://www.cinearchives.org/recherche-avancee-424-22-0-0.html>], (01. 05. 2016)

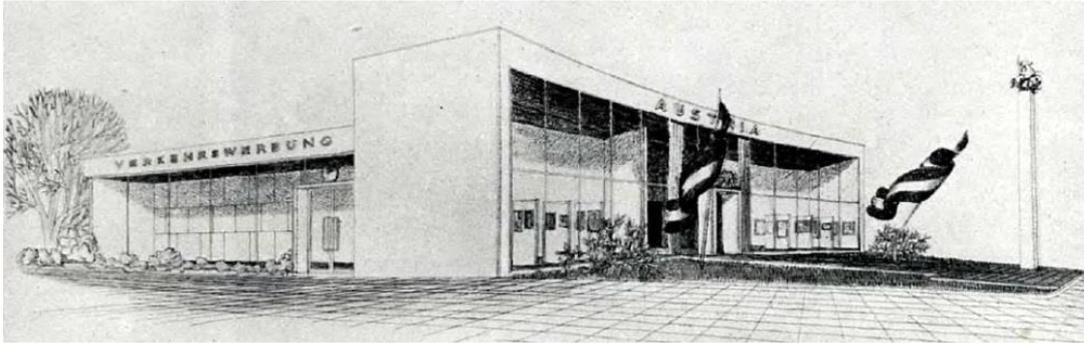
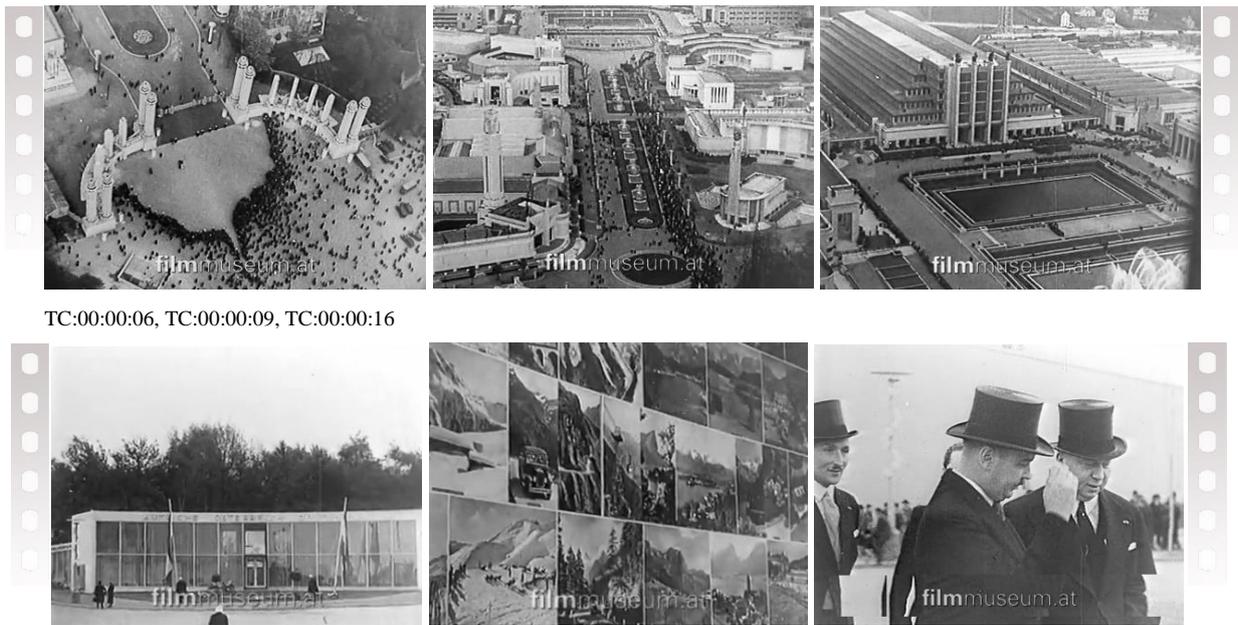


Abb. 183: Wettbewerbsentwurf Siegerprojekt von Oswald Haerdtl Österreich Pavillon in Brüssel 1935

Der Pavillon in Brüssel glich einer überdimensionalen, konkav gewölbten Vitrine und animierte den Besucher dieses „Schaufenster Österreichs“ zu besichtigen. Ausgestellt war im Pavillon 1935 unter anderem ein großformatiges Großglocknergemälde auf welches fahrende Autos projiziert wurden. Außerdem waren Lichtbilder und Fotografien der Hochalpenstraße zu sehen.²²⁰

4.4.2 Filmanalyse 9: „Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel“, 31. 05. 1935



TC:00:00:06, TC:00:00:09, TC:00:00:16

TC:00:00:20, TC:00:00:31, TC:00:00:41

Abb. 184: Filmstillfolge aus der Wochenschau vom 31. 05. 1935, „Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel“

Der kurze Filmbericht der Wochenschau aus 1935 zeigt einige Einstellungen aus dem Flugzeug auf das Ausstellungsgelände. Kurz darauf folgen eine Ansicht und einige Innenaufnahmen des Pavillons.

²¹⁹ Vgl. Hörl Johannes, Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar 2015, S. 191 ff.

²²⁰ Vgl. Hörl Johannes, Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, 2015, a.a.O., S. 192.

Der einzige Kommentar des Filmsprechers, der bildbegleitenden Stimme aus dem Off: „Bundesminister Fritz Stockinger besucht die Ausstellung. [Musikbegleitung, Anm. d. Verf.] Der Bürgermeister von Brüssel. [hier als Filmstill nicht abgebildet, Anm. d. Verf.]“²²¹

Mit eineinhalb Millionen Besuchern und einem Ehrendiplom war der Pavillon eine der größten Attraktionen dieser Weltausstellung.²²²

4.4.3 Historischer Hintergrund: Der österreichische Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937

Nach diesem sensationellen Erfolg zeichnete Oswald Haerdtl drei Entwürfe für den Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1937. Einer dieser Vorschläge beinhaltete als Idee ein 8 m hohes Riesenmodell des Glocknermassivs mit dem Verlauf der Großglockner-Hochalpenstraße.²²³



Abb. 185: Oswald Haerdtl Ideenwettbewerb für den Österreichischen Pavillon in Paris mit Großglocknermodell im Hintergrund

In seinem endgültigen und ausgeführten Entwurf zeigte Oswald Haerdtl die Großglockner Hochalpenstraße als riesige Großfotomontage von Robert Haas im Ausmaß von 30 x 10 Metern bestehend aus 161 Einzelfeldern. Wie bereits in seinem ersten Pavillon verpackte er die Panoramaaufnahme wieder in einen überdimensionalen Glaskorpus, der zudem bei Nacht effektiv beleuchtet war.²²⁴

„Dann steht man nicht mehr vor dem Pavillon d’Autriche sondern vor einem überdimensionalen, weißgerahmten, leuchtenden Gemälde. Der strahlende Berg beherrscht den Raum weithin. Ein unvergessliches Bild.“²²⁵

²²¹ Filmzitat aus „Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel“, 1935, TC:00:00:38 bis TC:00:00:42

²²² Vgl. Hörl, Johannes; Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, 2015, a.a.O., S. 193.

²²³ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 194.

²²⁴ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 196.

²²⁵ Hörl, Johannes; Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, 2015, a.a.O., S. 196, zit. nach: R. Kalmar: Der Pavillon Österreich, in: Wiener Tag 20. 6. 1937.

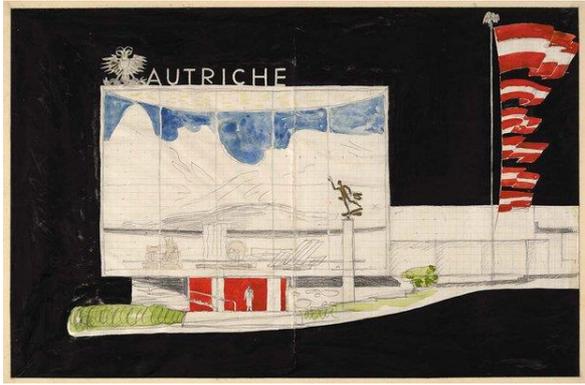


Abb. 186, links oben: Entwurf für den österreichischen Pavillon Paris 1937, Abb. 187, links unten: Foto des Pavillons, in der Nacht beleuchtet, Abb. 188, rechts: Innenraum mit Panorama Darstellung aus 161 Bildtafeln

4.4.4 Filmanalyse 10: „Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung“, 18. 06. 1937

Der erste Beitrag vom 18. 06. 1937 mit dem Titel „Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung“ beginnt mit einer Einstellung auf die Menschenmenge während der Eröffnung im Pavillon. Danach folgt ein kurzer Schwenk im Innenraum über die Großbilddarstellung des Großglockners. Mit der letzten Einstellung, die einen Teilausschnitt der Glasfassade zeigt, ihren Fokus aber eigentlich auf die vorbeischießenden Politiker richtet, endet der Beitrag. Der Zuseher hat nach diesem Filmbericht noch keine einzige visuelle Information der äußeren Form des Pavillons bekommen.



Abb. 189, 190, 191: Filmstills aus der Wochenschau vom 18. 06. 1937, „Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung“, TC:00:02:52, TC:00:03:11, TC:00:03:20

Aus heutiger Sicht stellt sich nun die Frage: Wie kann es sein, dass der erste Filmbeitrag über den österreichischen Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel keine einzige Aufnahme der Fassa-

den des Baus zeigt und stattdessen im Mittelpunkt die Eröffnung und ihre damit auftretende Menschenansammlung steht? Bereits in anderen Filmbeispielen waren Eröffnungsreden und Auftritte von Politikern immer wieder zu sehen, aber besonders in diesem Wochenschaubericht wird deutlich, dass das eigentliche Thema oft nur dem Zwecke und der Verschleierung von Werbung für das Land und politischer Propaganda diene.

In vielen Filmdokumenten der Ära der Diktaturen spielte die Darstellung und Inszenierung von Auftritten politischer Persönlichkeiten eine zentrale Rolle für das totalitäre Regime, sodass der eigentliche Anlass und damit etwa auch die Architektur dabei oft in den Hintergrund trat. Im Hinblick auf die Architektur waren Bauwerke oft nicht mehr zentrale Themen, sondern nur mehr Kulissen.

4.4.5 Filmanalyse 11: „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, 13. 08. 1937

Der zweite Beitrag mit dem Titel: „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“ geht detaillierter auf den Pavillon ein. Es sind Luftbildaufnahmen von Paris und ein Schwenk über das Gelände und den Pavillon zu sehen. Danach folgen noch einige Einstellungen auf Kunstgegenstände und Bilder vom Innenraum des Pavillons.



Abb. 192, 193, 194: Filmstills aus der Wochenschau vom 13. 08. 1937, „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:04:34, TC:00:04:39, TC:00:04:42



← Kameraschwenk von rechts nach links

Abb. 195: Filmstills aus der Wochenschau vom 13.08.1937, „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:04:48 bis TC:00:04:58

Filmsprecher: „Unter 50 Staaten ist auch Österreich auf der Ausstellung in Paris mit einem von Prof. Haerdtl entworfenen eigenen Pavillon beteiligt, der sich in überaus günstiger Lage nahe dem Eiffelturm erhebt. In gedrängtem Rahmen bietet die österreichische Ausstellung einen Überblick

über eine Reihe heimischem Erfindergeist [...] technischer Fortschritte und Spitzenleistungen gewerblicher und industrieller Produktion.²²⁶

4.4.6 Filmanalyse 12: „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, 13. 08. 1937

Der dritte und letzte Beitrag aus der Ständestaatzeit: „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“ zeigt nach einigen Luftaufnahmen eine kurze Aufnahme der Pavillonfassade. Es folgt eine Reihe von Innenraumansichten des Pavillons, beginnend im Saal der Industrie und Technik mit einem Schwenk entlang der Panoramadarstellung des Großglockners.



Abb. 196, 197, 198: Filmstills aus der Wochenschau vom 13. 08. 1937, „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:01:48, TC:00:01:54, TC:00:01:

Danach sieht man eine Abfolge österreichischer Interieurs. Dabei handelt es sich um Teilansichten verschiedener Ausstellungsräume im Pavillon wie etwa des „Boudoir d’une grande vedette“ von Josef Hoffmann, des Raumes mit dem „Table mise“ von Haerdtl, des eingerichteten „Salons“ von Josef Frank und Oskar Wlach, und des „Bureau du Président“ von Max Fellerer.

Der gesprochene Begleittext lautet: „Der unter Leitung des Bundesministeriums für Handel und Verkehr errichtete österreichische Pavillon zeigt besonders auf österreichische Leistungen in Architektur, Wohnkultur, Kunstgewerbe, Mode und auf anderen Gebieten, die den Ausländer interessieren und ihn zum Besuch unserer Heimat Anregung bieten sollen.“²²⁷

²²⁶ Filmzitat aus: Wochenschau vom 13. 08. 1937 mit dem Titel: „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“ TC:00:05:00 bis TC:00:05:28

²²⁷ Filmzitat aus: „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:01:54 bis TC:00:02:14



Abb. 199, 200: „Boudoir d’une grande vedette“, von Josef Hoffmann, links: zeitgenössisches Foto, 1937, rechts: Filmstill, aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, 1937, TC:00:02:17

Auch hier wird in Bildervergleichen mit zeitgenössischen Fotos deutlich, dass die Objektive der bildgebenden Apparate unterschiedlich waren. Während der Betrachter anhand des Fotos einen Raumeindruck gewinnt, gehen in der filmischen Darstellung Tiefenwirkung und Räumlichkeit teilweise verloren.



Abb. 201: „Bureau du Président“ von Max Fellerer, links: zeitgenössisches Foto, Abb. 202, rechts: Filmstill, aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, „Bureau du Président“ von Max Fellerer, TC:00:02:20



Abb. 203, 204: „Table mise“ von Haerdtl, links: zeitgenössisches Foto, rechts, Filmstill aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:02:34



Abb. 205, 206: Filmstills aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, eingerichteter Salon von Josef Frank und Oskar Wlach, TC:00:02:08, TC:00:02:13

Im Ausstellungskatalog (siehe Abb. 207-210) sind keine Räume, sondern nur Einzelobjekte und der Plan des Pavillons abgebildet. Vermutlich wurde der Katalog bereits vor der Ausstellungseröffnung gedruckt, weshalb noch keine Fotos der einzelnen Ausstellungsräume zur Verfügung standen.

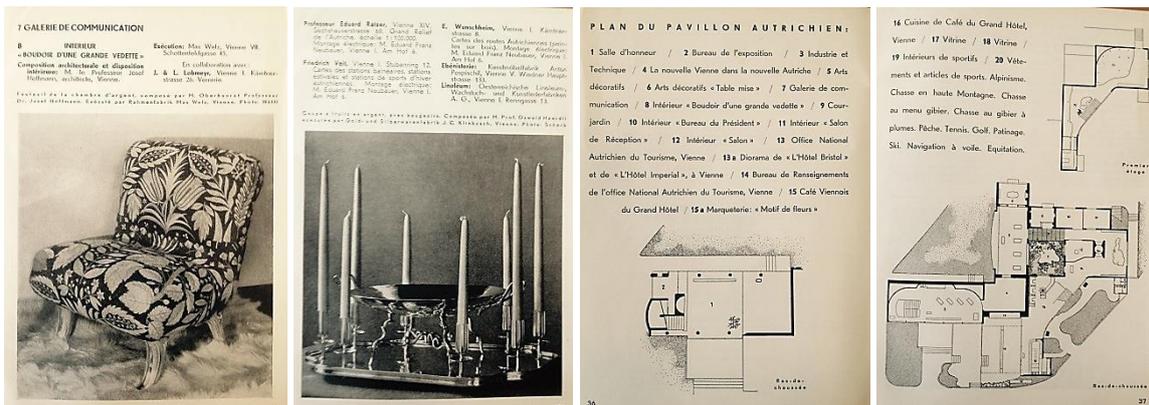


Abb. 207, 208, 209, 210: französischer Ausstellungskatalog zur Weltausstellung: „Boudoir d’une grande vedette“, „Table mise“, Plan du Pavillon

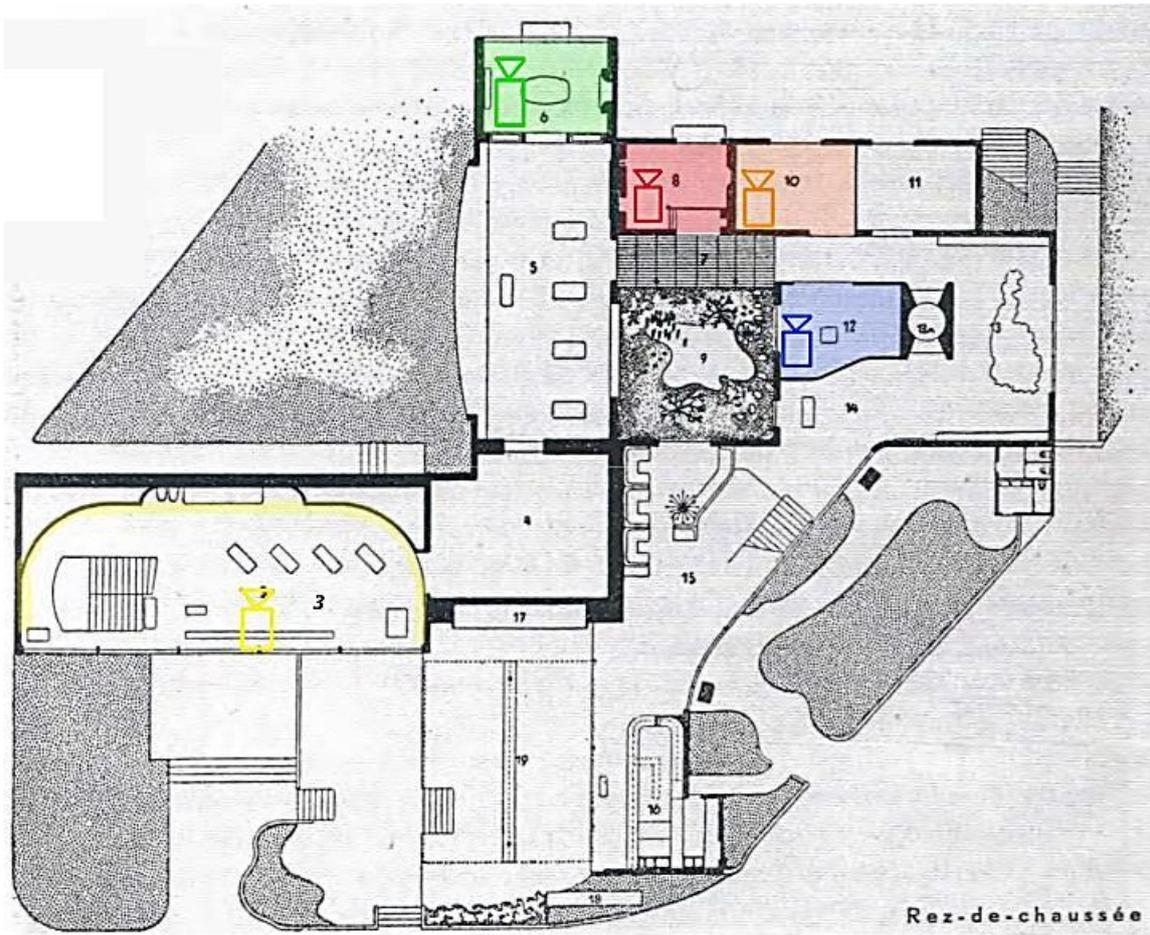


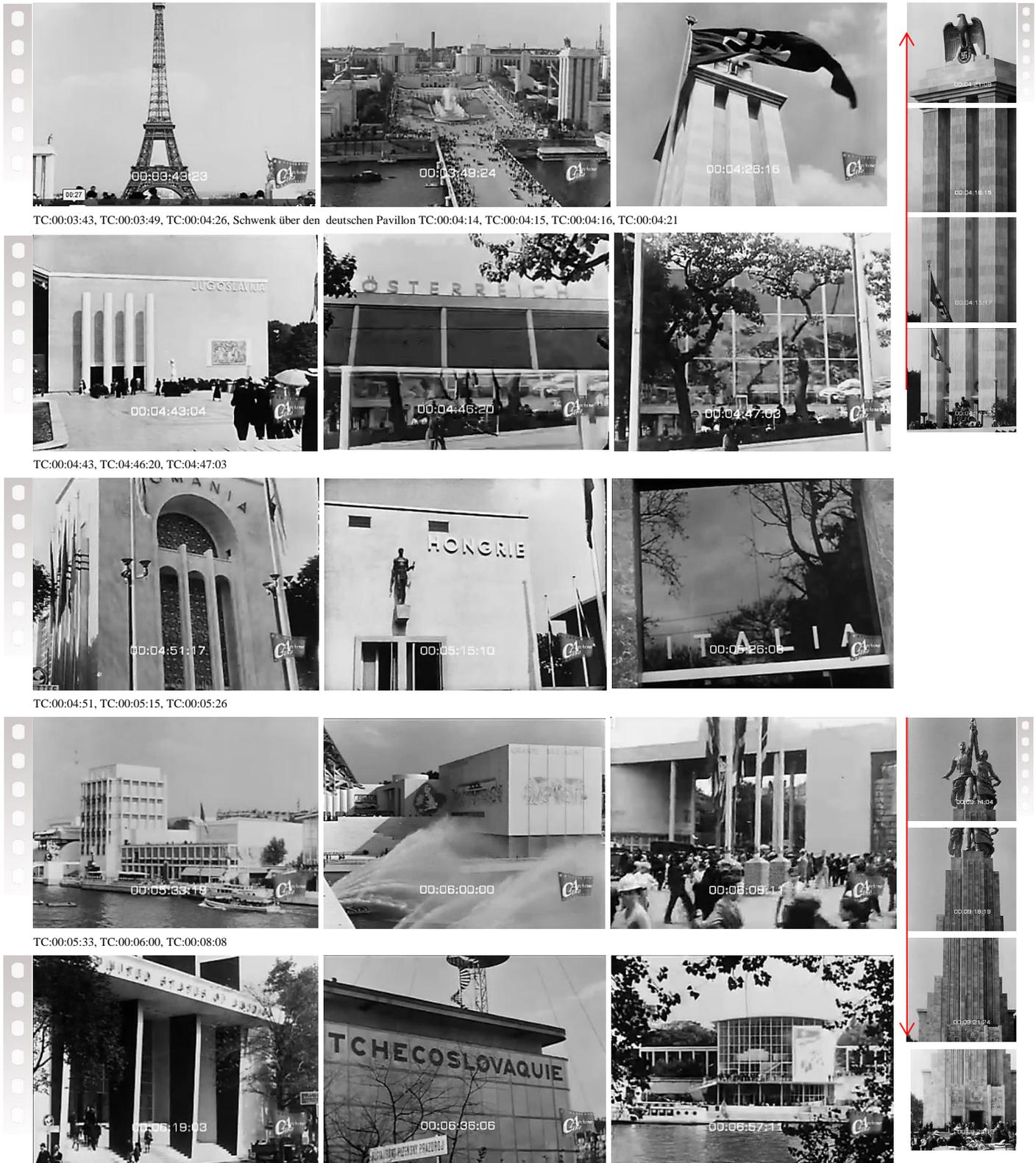
Abb. 211: Grundriss des Pavillons auf der Weltausstellung in Paris 1937 mit jenen Kamerapositionen, die den Räumen eindeutig zugeordnet werden können.

Der abgedruckte Plan nennt folgende Raumfunktionen:

Ehrensaal (1), Saal der Industrie und Technik (3), Raum der Stadt Wien, „nouvelle Vienne dans la nouvelle Autriche“ (4), Saal der „arts décoratifs“ von Josef Frank und Oskar Wlach (5), „Table mise“ von Haerdtl (6), die „Galerie de communication“ (7), das „Boudoir d’une grande vedette“ von Josef Hoffmann (8), „Bureau du Président“ von Max Fellerer (10), eingerichteter Salon von Josef Frank und Oskar Wlach (12), die Rezeption des Tourismusbüros (11), das Tourismusbüro (11-14) mit dreidimensionalem Relief Österreichs (13) und zwei Dioramen des Hotels Bristol und des Hotels Imperial (13a), Wiener Café (15) und das OG, das zur Gänze dem Sport gewidmet war (19+20).²²⁸

²²⁸ L' Autriche : à l'Exposition Internationale de Paris 1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, 1937, Paris, Vienne : Wiener Ausstellungsausschuss, 1937, S. 36-37.

4.4.7 Filmanalyse 13: Der Internationale Film über die Weltausstellung in Paris: „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“



TC:00:03:43, TC:00:03:49, TC:00:04:26, Schwenk über den deutschen Pavillon TC:00:04:14, TC:00:04:15, TC:00:04:16, TC:00:04:21

TC:00:04:43, TC:04:46:20, TC:04:47:03

TC:00:04:51, TC:00:05:15, TC:00:05:26

TC:00:05:33, TC:00:06:00, TC:00:08:08

Abb. 212: Filmstillfolge aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, TC:00:06:19, TC:00:06:36, TC:00:06:57, Schwenk über den sowjetischen Pavillon: TC:00:09:14, TC:00:09:18, TC:00:09:21, TC:00:09:23



Abb. 213: Filmstillfolge aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“²²⁹, TC:00:07:42, TC:00:08:39, TC:00:09:09

In dem französischen Filmbeitrag über die Weltausstellung in Paris 1937 wird auch der österreichische Pavillon gezeigt und erwähnt. Interessant ist dabei, in welchem Zusammenhang er dort präsentiert und kommentiert wird.

Auf der Weltausstellung 1937 wurde die Ausstellungsarchitektur zum Träger nationaler Botschaften. Insbesondere der deutsche Pavillon von Albert Speer und der sowjetische Pavillon von Boris Iofan waren Ausdruck politischer Machtdemonstration in Form von monumentalen, hoch emporstrebenden Ausstellungsarchitekturen. Der spanische Pavillon von Josep Lluís Sert und Luis Lacasa hingegen war mit seinen Reportagen über den spanischen Bürgerkrieg 1936 und die Verbrechen der Faschisten ein warnender Vorbote des Zweiten Weltkrieges.²³⁰ Auf dem Ausstellungsgelände befanden sich bedeutende internationale Ausstellungsarchitekturen – Alvar Aaltos Pavillon von Finnland mit organisch geformten Holzwänden, Jaromír Krejcars Pavillon der Tschechoslowakei als leuchtender Hightech-Bau in Stahl, Oswald Haerdtls Pavillon von Österreich, Henry van de Veldes Pavillon von Belgien, Tyge Hvass' Pavillon von Dänemark und viele andere.²³¹

Im französischen Film „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“ mit einer Länge von 21 min. werden viele Pavillons der Weltausstellung gezeigt, darunter auch der Österreichische. Die beiden in ihrer Höhe wetteifernden Pavillons aus Deutschland und der Sowjetunion werden mit einem vertikalen Schwenk ins Blickfeld des Zusehers gerückt. Während der Betrachter den deutschen Pavillon sieht, bezieht sich der Sprecher auf den Adler am Dach des deutschen Pavillons (Sinngemäß aus dem französischem Text übersetzt):



„Auf dem deutschen Pavillon breitet der Adler seine Flügel aus, als wolle er sich auf seine Beute stürzen. Wenn die Sonne scheint, dann wirft der Pavillon seinen Schatten auf jene Pavillons, die unter dem Einfluss Deutschlands stehen: Portugal, Jugoslawien, Österreich, [...]“²³²

Abb. 214: Filmstill aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, TC:00:04:21

²²⁹ [<http://www.cinearchives.org/recherche-avancee-424-22-0-0.html>], (25. 02. 2016)

²³⁰ [https://www.stura.tu-dresden.de/kalender/120606_architektur_als_propaganda_pariser_weltausstellung_von_1937], (30. 04. 2016). Auch Picassos „Guernica“ war hier zu sehen.

²³¹ [<http://www.stylepark.com/de/news/propaganda-brund-aufbruch/359420>], (30. 04. 2016)

²³² Vgl. Filmzitat in französischer Sprache aus: „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, TC:00:04:14 bis 00:04:47

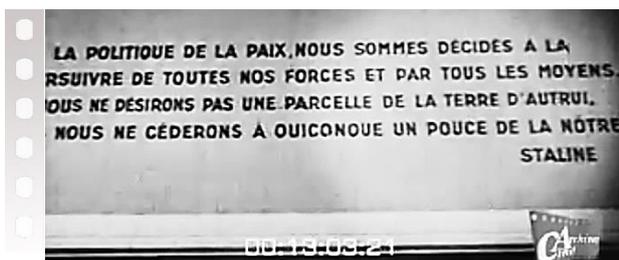
In dieser Reihenfolge der Aufzählung werden die dazugehörigen Ansichten der Pavillons präsentiert. Die Bauten werden aber oft nur in Teilansichten gezeigt und selten aus verschiedenen Kamerastandpunkten gefilmt, sodass die Architektur eines Pavillons nicht immer als Ganzes erfasst werden kann. Manchmal ist von einem Pavillon nur ein Ausschnitt mit dem Schriftzug des Landes zu lesen. Erwähnt und gezeigt wird auch die Teilnahme der USA. Danach zählt der Sprecher weitere internationale Pavillons auf. Besonders hebt er dabei den spanischen Beitrag hervor, in dessen Ausstellungsarchitektur Einblicke auf die Opfer und Kämpfe des Spanischen Bürgerkrieges zu sehen sind. Das berühmte Bild „Guernica“ von Pablo Picasso wird leider nicht gezeigt. Während des Schwenks über den russischen Pavillon und dessen Innenraumaufnahmen hört man den französischen Kommentar des Sprechers:



„Gegenüber von dem deutschen Pavillon gibt es ein gigantisches Paar. Es glänzt auf dem russischen Pavillon. Er ist Symbol für die freie Jugend, gegen die Ausbeutung von Menschen durch Menschen, im Kampf für den menschlichen Fortschritt, die Kunst und die Technik. Es gibt keine Schwierigkeiten, die der Fortschritt nicht besiegen könnte. [...] Wer gegen Russland ist, ist gegen den Fortschritt und für den Krieg.“²³³

Abb. 215: Filmstill aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, TC:00:09:14

Die Innenraumaufnahmen im sowjetischen Pavillon dauern einige Minuten und geben einen Überblick über technische Errungenschaften, wie zum Beispiel das Flugzeug. An einer Wand im Inneren warnen Worte von Stalin vor dem Versuch einer Einnahme Russlands durch Hitler:



„Die Friedenspolitik, zu der wir uns entschlossen haben, verfolgen wir mit all unserer Kraft und mit allen Mitteln. Wir begehren kein Stück Land von jemandem anderen, und wir werden an niemanden auch nur eine Daumenbreite von unserem Land abtreten. Stalin“

Abb. 216: Filmstill aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, TC:00:13:03

Danach folgen noch Aufnahmen der verschiedenen französischen Pavillons mit Kunsthandwerk, Keramik und Kostümen. Nach einem Blick auf das Palais de Culture werden noch touristische Attraktionen und das „Französische Dorf“ gezeigt.

²³³ Vgl. Filmzitat in französischer Sprache aus: „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“, TC:00:09:08 bis TC:00:10:12

Beeindruckend an diesem Film ist die Vielfalt und Dichte der Pavillons auf dem Ausstellungsgelände. Die Aneinanderreihung der vielen Ansichten und die Menschenmengen lassen den heutigen Zuseher an diesem Ereignis einer längst vergangenen Zeit atmosphärisch teilhaben. Ähnlich wie in oben genannten Filmbeispielen ist auch hier der Betrachter manchmal orientierungslos im filmischen Raum verloren. Innenaufnahmen sind fast keine zu sehen. Ausschließlich vom sowjetischen Pavillon werden viele detaillierte Innenaufnahmen gezeigt. Die Hintergrundmusik und der Begleittext des Sprechers unterstreichen die politische Bedeutung der Pavillons und lassen wenig Spielraum für architekturästhetische Erfahrungen. Im Vergleich mit österreichischen Filmproduktionen lässt sich kaum ein Unterschied in der Darstellung von Architektur erkennen. Die Idee, durch das Medium Film eine räumliche Wahrnehmung von architektonischen Objekten zu erzeugen, wurde zum damaligen Zeitpunkt in der Filmberichterstattung über zeitgenössische Architektur kaum umgesetzt. Grundsätzlich vorhandene Möglichkeiten des Films wurden wenig ausgeschöpft. Es scheint manchmal zeitweise fast das Gegenteil zuzutreffen, nämlich, dass bei der dokumentarischen Darstellung von Bauten im Film die Architektur *enträumlicht* wird und man ihr den Raum durch schnelle Schnitte oder unvollkommene Teilansichten wegnimmt statt hinzufügt. Die im Film dargestellte Architektur wird vor allem durch die Bewegung der Menschen im oder vor den Bauwerken räumlich erst erlebbar. Die Besucher auf dem Areal der Weltausstellung bewegen sich in verschiedenen Richtungen entlang der vorgegebenen Wege. Menschen steigen Treppen hinauf, hinunter oder verschwinden und erscheinen durch Pavilloneingänge. Ert durch ergibt sich für den Zuseher eine räumliche Orientierung in verschiedene Richtungen und die gedankliche Erweiterung des Raumes, der außerhalb des Bildkaders liegt.

5 Dokumentarische Filmberichterstattungen österreichischer Architektur in der NS-Zeit (1938 – 1945)

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland im März 1938 wurden in Österreich viele nationalsozialistische Propaganda-, Staats-, und Parteibauten geplant, aber größtenteils nicht ausgeführt. Jedoch sind kaum Filmbeispiele von österreichischer zeitgenössischer Architektur aus dem Zeitraum 1938-1945 erhalten.²³⁴ In der „Deutschen Wochenschau“ lassen sich zwei kurze Filmbeiträge zu diesem Thema auffinden. Einer dokumentiert den Siedlungsbau in Linz, der andere den Bau der Nibelungenbrücke, die im Folgenden untersucht werden.

5.1 Filmbeispiel 14: Deutsche Wochenschau, „Siedlungsbau in Linz“

„Siedlungsbau in Linz“,²³⁵ (1 min. 11 sek.), Ton, Farbsystem: S/W, Bericht aus „Deutsche Wochenschau“, auch Ufa-Tonwoche genannt, No. 536/51/1940.

Die französischen Untertitel weisen darauf hin, dass der Filmbericht auch in Frankreich gezeigt wurde.

5.1.1 Historischer Hintergrund: Linz 1938-1945

1939 wurde Linz zu einer der fünf „Führerstädte“ ernannt und nahm deshalb in der Stadtplanung eine besondere Stellung ein. Vor allem Hitlers persönliches Interesse an seiner Heimatstadt und deren günstige geographische Lage waren entscheidend dafür, den Ort auszubauen und großindustrielle Betriebe anzusiedeln. Gleich nach dem „Anschluß“ Österreichs nutzte man die beiden wichtigsten Themen Arbeitslosigkeit und Wohnungsnot für die NS-Propaganda.²³⁶ Es gelang durch gezielte Propagandamaßnahmen den Anschein einer aktiven Bautätigkeit aufrechtzuerhalten. Die Umsetzung der geplanten Wohnbauten scheiterte anfangs vor allem daran, dass die Stadt Linz die erforderlichen Baumaterialien von 5 Mio. Stück Ziegel nicht beschaffen konnte.²³⁷ Statt in Wohnbauprojekte flossen die staatlichen finanziellen Mittel in die Rüstungsindustrie und es entstanden hauptsächlich Behelfs- und Barackenbauten.

Die wenigen tatsächlich gebauten Wohnungen waren oft Stammarbeitern und Werksangehörigen der Reichswerke „Herman Göring“ sowie Angehörigen der Wehrmacht vorbehalten. Deshalb waren bevorzugte Standorte für Werkssiedlungen und Volkswohnungen: Linz, wegen der Ansiedlung der Stahlindustrie „Herman Göring Werke“, Steyr mit seinem Rüstungswerk „Steyr

²³⁴ Man kann nicht ganz sicher sein, dass es sonst nichts gibt.

²³⁵ [<https://ia601806.us.archive.org/19/items/DieDeutscheWochenschauNr.5361940-12-11/1940-12-11-DieDeutscheWochenschauNr.53626m33s640x480FrUntertitel.ogv>], (26. 04. 2016)

²³⁶ Vgl. zu diesem Absatz: Weihsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz: Architektur des Untergangs, Wien Promedia 1998, S. 942.

²³⁷ Vgl. Thaler, Herfried; Katzinger, Willibald; Steiner, Ulrike: Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz. 3. Außenbereiche, Urfahr, Ebelsberg, Wien : Schroll, Horn : Berger, 1999, S. E141.

Daimler Puch“ und Eisenerz vor allem wegen des Erzbergbetriebes. Die Wohnungstypen wurden von der Wohnungs-A.G. der Reichswerke Göring „Herman Göring“ (WAG, gegründet 1938) entworfen und unterschieden sich von den Siedlungshäusern in ihrer Ausstattung und Größe. Unter dem Einfluß der deutschen Architekten Herbert Rimpl, Gerhard Weber, Roderich Fick und Bruno Biehler entstanden Pläne für Wohnbauten und Siedlungsarchitektur. In Linz treten in einer großen Vielfalt unterschiedliche Haus- und Siedlungstypen auf, ähnlich ihren deutschen Vorbildern in Salzgitter, Wismar oder Kiel.²³⁸ Große Häuser mit drei bis fünf Geschoßen finden sich ebenso wie einfache, kleine Siedlungshäuser (Keferfeld). Die Verbauung erfolgte in unterschiedlichen Typologien: der Zeilenverbauung (Siedlung Neue Heimat), der gemischten Verbauung (Hartmayrsiedlung), der Blockbebauung in Superblocks (Rothenhofsiedlung, Karlhofsiedlung, Froschbergkrone, Bachfeldsiedlung, Bindermichl) und dorfähnlichen Siedlungsanlagen (Gründbergsiedlung, Keferfeld, Wambachsiedlung, Spallerhof).²³⁹

Die ebenerdigen Siedlungshäuser waren pro Wohneinheit mit 3-4 Zimmern und einer Mindestfläche von 46 m² im Vergleich zum bisherigen Standard sehr gut ausgestattet, hatten Wasserversorgung, elektrische Stromzufuhr und WC.²⁴⁰

Bewerber für die Siedlungshäuser mußten „deutschen“ oder „artverwandten Blutes“ und „erbggesund“ sein, sollten eine Familie haben oder gründen, mussten unter 50 Jahre alt sein und in einem festen Arbeitsverhältnis stehen.²⁴¹ Die Linzer Tagespost schrieb: „Viele heiratsfähige Menschen können nicht heiraten, da vor allem die notwendigen Wohnungen fehlen. Das birgt viele Gefahren in sich und so hat der nationalsozialistische Staat dafür gesorgt, dass immer mehr und mehr Landarbeiterwohnungen gebaut werden können. Er schafft damit schollenverbundene, erbgesunde Landarbeiterfamilien und gibt den männlichen und weiblichen Arbeitern ein Heim.“²⁴² Gravierende Mängel der Wohnanlagen waren die nicht ausgebaute Infrastruktur, der teilweise fehlende städtebauliche Anschluß und, aus ideologisch-machtpolitischen Gründen, die Abwesenheit sakraler Bauten. Von den insgesamt geplanten, propagierten und benötigten 58.000 Wohnungen wurden im Zeitraum 1938 –1945 nur 11.000 tatsächlich gebaut.²⁴³ Das architektonische Erscheinungsbild der im Nationalsozialismus entstandenen Wohnbauten enthält kaum „propagandistischen Elemente einer politischen Selbstdarstellung“²⁴⁴, im Gegensatz zur Architektur der Repräsentationsbauten. „Die Linzer Wohnbauten sind in [...] ihrer architektonischen Semantik weit weniger propagandistisch als die kaum ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Wohnanlagen des Roten Wien.“²⁴⁵

²³⁸ Vgl. Wehsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz, 1998, a.a.O., S. 923-926.

²³⁹ Vgl. zu diesem Absatz: Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, a.a.O., 1999, S. E149 - E151.

²⁴⁰ Vgl. Wehsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz, 1998, a.a.O., S. 927.

²⁴¹ ebd., S. 928, zitiert aus: DAF Zentralbüro(Hrsg.): Heimstättenamt, Richtlinien für Kleinsiedlungen, Berlin 1938.

²⁴² Linzer Tages-Post, Nr. 301, 30.12.1939, S. 6.

²⁴³ Vgl. Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, 1999, a.a.O., S. E157.

²⁴⁴ Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, 1999, a.a.O., S. E157, zitiert nach: Friedrich Achleitner, 1986, S. 199.

²⁴⁵ ebd., S. E157

Für architekturgeschichtliche Überlegungen ist das historische Umfeld der Wohnanlagen, die im Geiste eines verbrecherischen politischen Regimes entstanden sind, selbstverständlich mit einzubeziehen.²⁴⁶

5.1.2 Filmanalyse 14: Deutsche Wochenschau No. 536/51/1940 „Siedlungsbau in Linz“

Der kurze Wochenschaubericht aus dem Jahr 1940 beschäftigt sich mit dem Siedlungsbau in Linz. Gezeigt werden darin verschiedene Bautypen und Siedlungen. Die erste sekundenlange Sequenz zeigt einen Panoramashwenk über Linz. Im Blickfeld ist die Harbachsiedlung entlang der Leonfeldnerstraße zu sehen. In dieser ersten Panoramaeinstellung über die Stadt nimmt der Zuseher die riesige Dimension des Superblocks wahr. Die Gestaltung der Dachlandschaft mit einer Vielzahl von Dachgaupen und Rauchfängen ist sofort erkennbar. Auch die Fassadengestaltung mit regelmäßig aneinandergereihten Rechteckfenstern lässt sich ablesen. Das monoton normierte Erscheinungsbild der Wohnanlagen wiederholt sich in vielen Siedlungen.



Abb. 217, 218, 219: Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, TC:00:06:31, TC:00:06:35, TC:00:06:40

Zu den Bildern wird auch gesprochene Information vermittelt: „In Linz an der Donau, das durch die Anlage der Herman Göring Werke zu einem bedeutendem Wirtschaftszentrum der Ostmark geworden ist, herrscht große Wohnungsknappheit die durch zahlreiche Siedlungsneubauten behoben wird.“²⁴⁷

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. E157

²⁴⁷ Filmzitat aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, TC:00:06:30 bis TC:00:06:41

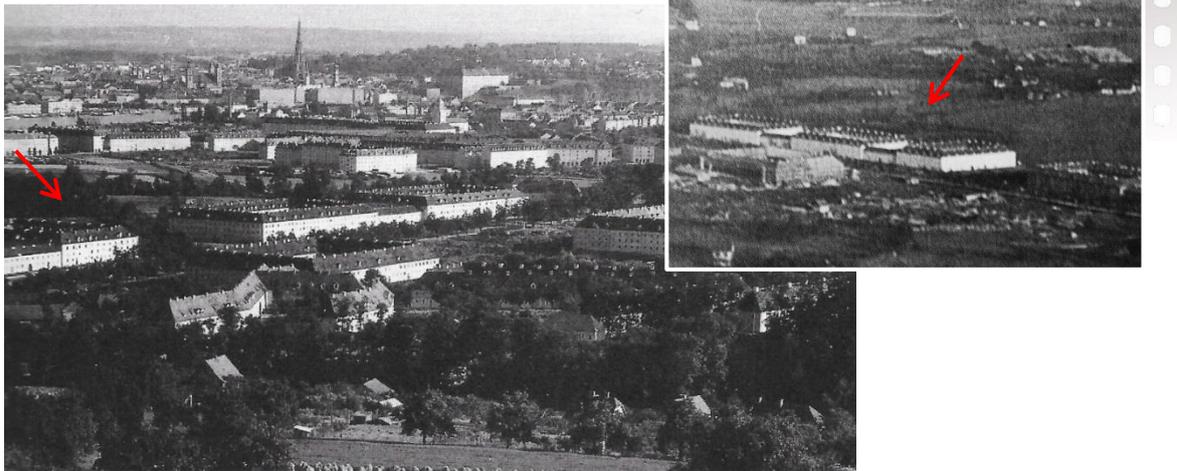


Abb. 220, links: Foto, Linz, Superblockverbauung entlang Leonfelderstraße, Abb. 221, rechts oben: Filmstill aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940

Danach zeigen Bauarbeiten, wie die Häuser in Handarbeit mit dem Baumaterial Ziegel entstanden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich bei den emsig arbeitenden Menschen im Film um Zwangsarbeiter handelt, die den schweren körperlichen Anstrengungen auch wegen Mangelernährung oft nicht gewachsen waren.

Die bildbegleitende Stimme informiert darüber, dass der Bau planmäßig durchgeführt werde. Diese Aussage muss in Anbetracht der tatsächlichen Situation, dass die angekündigten Wohnbauvorhaben seit 1938 durch kriegswirtschaftliche Einschränkungen, Fehlplanungen und parteipolitische Unstimmigkeiten stagnierten und nur teilweise ausgeführt werden konnten, kritisch betrachtet werden.²⁴⁸



Abb. 222, 223, 224: Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, TC:00:06:41, TC:00:06:45, TC:00:06:48

Filmsprecher: „Der Siedlungsbau wird planmäßig fortgesetzt.“²⁴⁹

²⁴⁸ Vgl. Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3, Außenbereiche Urfahr Ebelsberg, Verlag Berger Horn, 1999, S. E163

²⁴⁹ Filmzitat aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940: TC:00:06:41 bis TC:00:06:44

In einer weiteren Einstellung sieht der Betrachter die Baustelle eines mehrstöckigen monumentalen Baus, dessen Architektur noch nicht vollständig zu sehen ist, da das Gerüst die Fassade verdeckt. Zu erkennen ist ein viergeschoßiger monumentaler Wohnblock und dessen bereits fertig gestelltes Walmdach mit streng rhythmisch angeordneten Rauchfängen und Dachgaupen. Um welche Wohnhausanlage es sich dabei handelt, ist nicht eindeutig zu erkennen. Möglicherweise ist es die Siedlung „Neue Heimat“.



Abb. 225, 226, 227: Filmstills „Siedlungsbau in Linz“, TC:00:06:56, TC:00:06:58, TC:00:06:48, TC:00:07:02



Abb. 228: Siedlung Neue Heimat heute

Filmsprecher: „In Erfüllung des Wohnbauprogramms ist für große und helle Räume gesorgt worden. Neben Etagenwohnungen wurde auch eine ganze Reihe von Einfamilienhäusern geschaffen.“²⁵⁰



Abb. 229, 230, 231: Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, TC:00:07:05, TC:00:07:09, TC:00:07:14

²⁵⁰ Filmzitat aus „Siedlungsbau in Linz, Österreich“: TC:00:06:58 bis TC:00:07:08

Danach folgt eine Kamerafahrt durch die Siedlung Keferfeld. Die ebenerdigen Häuser entlang des Straßenverlaufs stellen ein seltenes Beispiel von Kleinhaus-Siedlungen und Einfamilienhäusern aus der NS-Zeit dar. Sie wurden von Herbert Rimpl und Rudolf Martin entworfen. Die in mehreren Bauetappen realisierte Siedlung umfaßt insgesamt 502 Wohnungen. Es wurden elf verschiedene Grundtypen verwendet, wobei die Vier-Raum-Wohnungen überwiegen. Die Einfamilienhäuser standen frei und verfügten über einen Keller-, Erd- und Dachausbau, die Mehrfamilienhäuser hingegen waren aneinandergelagert.²⁵¹



Abb. 232: Siedlung Keferfeld heute

Nach einer kurzen Kamerafahrt befindet sich der Zuseher plötzlich in der Spallerhofsiedlung. In der Filmmontage sind die Ansichten der beiden gezeigten Siedlungen nahtlos aneinander geschnitten, sodass der Betrachter nicht weiß, dass ein Ortswechsel stattgefunden hat.



Abb. 233, 234, 235: Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, Spallerhofsiedlung, TC:00:07:21, TC:00:07:25, TC:00:07:28

Die kurze Einstellung auf die Spallerhofsiedlung läßt im Hintergrund ein Zwiebeltürmchen auf dem Dach und einen Rundbogen erkennen, architektonische Stilelemente, die zwar nicht im

²⁵¹ Vgl. zu diesem Absatz: Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3, Außenreiche Urfahr, Ebelsberg, Verlag Berger Horn, 1999, S. 153f.

Nationalsozialismus erfunden, aber angewendet wurden.²⁵² Eine vorbeispazierende Menschengruppe mit Kinderwagen im Vordergrund entspricht einem Idealbild des NS-Regimes und vervollständigt die scheinbare Idylle. Auch diese Siedlung wurde in mehreren Bauabschnitten erweitert und von Herbert Rimpl geplant.



Abb. 236, 237: Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, TC:00:07:29, TC:00:07:36

In der letzten Sequenz wird noch einmal ein Panormaschwenk über bereits fertiggestellte Häuser der Stadt Linz eingeblendet. Um welche Siedlung es sich dabei handelt, kann aber aufgrund der fehlenden Bildinformation nicht sofort geklärt werden.

Bei diesem Filmbericht scheint es auf den ersten Blick, als wolle er Informationen des damaligen Baugeschehens ohne propagandistische Inhalte vermitteln. Betrachtet man den Film jedoch im historischen Kontext der damals 30.000²⁵³ Wohnungssuchenden in Linz, bekommt er eine andere Bedeutung. Der Film suggeriert dem Betrachter eine rege Bautätigkeit und verschweigt dabei die tatsächliche katastrophale Wohnungssituation. Er ist ein Beispiel einer bewusst eingesetzten Täuschungspolitik des NS-Regimes, die mit Versprechungen für eine bessere Zukunft die Menschen in eine optimistische Erwartungshaltung versetzen sollte. Verbale Aussagen im Film über „die Beseitigung der Wohnungsnot, die planmäßig durchgeführten Bauarbeiten, und den zu erwartenden hohen Wohnkomfort mit hellen großen Wohnräumen“²⁵⁴ werden bezeugt durch die filmischen Bilder bereits gebauter Wohnhäuser und scheinen die gegebenen Versprechen einzulösen. Dass die gebauten Wohnungen aber nur zu einem Bruchteil der wohnungssuchenden Linzer Bevölkerung zugute kamen, darüber schweigt der Filmbericht.

Die zweifellos beachtliche Leistung von insgesamt 11.000 fertiggestellten Wohnungen zwischen 1938 und 1945 relativiert sich in Anbetracht der 58.000 tatsächlich benötigten und geplanten Wohnungen sowie der Zwangsarbeit in Linz.²⁵⁵ Unkontrollierte Wohnhausabbrüche und

²⁵² Vgl. Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3, 1999, a.a.O., S. E137.

²⁵³ Vgl. ebd., S. E143

²⁵⁴ Vgl. Filmzitat aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940 : TC:00:06:41 bis TC:00:06:44

²⁵⁵ Vgl. Weihsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz, 1998, a.a.O., S. 242-262.

Bombenschäden dezimierten aber den vorhandenen Wohnungsbestand wieder, sodass die Wohnungsnot in Linz im NS-Staat definitiv nicht beseitigt werden konnte.²⁵⁶

5.2 Filmbeispiel 15: „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“

„Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“²⁵⁷, aus: Deutsche Wochenschau, Ufa Tonwoche Nr. 499, Laufzeit: 1 min., Ton, Farbsystem S/W, , Filmarchiv Austria

5.2.1 Historischer Hintergrund: Linz und die Nibelungenbrücke

Die Stadt Linz sollte in Hitlers Zukunftsvisionen zu einer der schönsten neuen Städte an der Donau werden, während er Wien auf das Niveau einer Provinz- und Grenzstadt absinken lassen wollte.²⁵⁸ Geplant von Architekt Hermann Giesler war eine monumentale Donauuferbebauung mit vergrößerten Straßen zum neuen Stadtzentrum und einer Prachtstraße zwischen der Oper und dem neuen Bahnhof. Entlang des Donaunaufers waren repräsentative Gebäudegruppen im Neorenaissance- und Neobarockstil vorgesehen, die nicht in strenger axialer Beziehung stehen sollten. Davon realisiert wurde nur die Nibelungenbrücke, entworfen von Karl Schaechterle und Friedrich Tamms, sowie die Brückenkopfgebäude von Roderich Fick und Anton Estermann.²⁵⁹



Abb. 238: Modellfoto der geplanten Donauuferbebauung in Linz, Architekt Hermann Giesler 1942/43

Vor dem Bau der Nibelungenbrücke befand sich bereits seit 1497 an der selben Stelle eine Holzbrücke, gebaut auf 21 hölzernen Jochen. 1870 wurde die Holzbrücke abgetragen und mit dem

²⁵⁶ Vgl. Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3, Außenbereiche Urfahr, Ebelsberg, Verlag Berger Horn, 1999, S. E163.

²⁵⁷ [<https://archive.org/details/1940-03-27-UfA-Tonwoche-499>], (26. 04. 2016)

²⁵⁸ Vgl. Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, 1999, a.a.O., S. E139.

²⁵⁹ Vgl. Helmut Weihsmann: Bauen unterm Hakenkreuz, 1998, a.a.O., S.947 ff

Bau einer Eisenbrücke begonnen. Die Gitterfachwerkkonstruktion lastete in einer Höhe von 8,10 m über dem Normalwasserstand auf Steinpfeilern. Zwei Gehsteige mit einer Breite von je 1,75 m standen zur Verfügung und ab 1888 überquerte auch die Pferdestraßenbahn auf dieser Brücke die Donau.²⁶⁰



Abb. 239, links: Linz mit Holzbrücke, Kupferstich von Johann Ziegler nach Ferdinand Runk, um 1810

Nach dem „Anschluß“ wurde sehr bald mit dem Bau der Nibelungenbrücke begonnen. „Die Breite zwischen den Geländern beträgt rund 30 m, die lichte Weite der Mittelöffnung zwischen den zwei Pfeilern 94 m. Um von der Brücke nach allen Richtungen freie Sicht zu haben, wurde eine sogenannte Deckbrücke mit obenliegender Fahrbahn errichtet. Vollwandige Verbindungsstücke zwischen den Gurten bildeten die Vollwandträgerbrücke, für die sieben Hauptträger erforderlich waren. Damit wurde gleichzeitig die Stützkonstruktion für die Fahrbahndecke geschaffen, von Fachleuten ‚Buckelbleche‘ genannt, da sie nach oben gewölbt waren.“²⁶¹

Für die monumentale Konstruktion benötigte man 6.300 t Stahl, 6.300 t Zement, 25.000 m³ Kies und 18.000 Quadersteine.²⁶²

5.2.2 Filmanalyse 15: „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“

Der Filmbericht aus der Wochenschau zeigt die Nibelungenbrücke im Bau. Nach einer Gesamtansicht auf die Brückenbaustelle ist die alte Eisenbrücke mit einer darüberfahrenden Straßenbahn zu sehen. Die Filmbilder machen deutlich, dass die Nutzung der Eisenbrücke während des Baus der Nibelungebrücke aufrecht erhalten wurde. Eine Modellaufnahme im Film zeigt die zukünftige Nibelungenbrücke und gibt Einblicke in deren Erscheinungsbild. In der Folge werden Detailaufnahmen der Brücke gezeigt und von einem Filmsprecher Informationen bezüglich der Dimension und des Materialaufwandes für die Brücke gegeben.

²⁶⁰ Vgl. Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3. Teil, Außenbereiche Urfahr, Ebelsberg, Verlag Berger Horn, 1999, S. 557ff

²⁶¹ ebd., S. 559 u. S. 560

²⁶² Vgl. ebd., S. 560



Abb. 240, 241: Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“²⁶³, TC:00:02:01, TC:00:02:05,

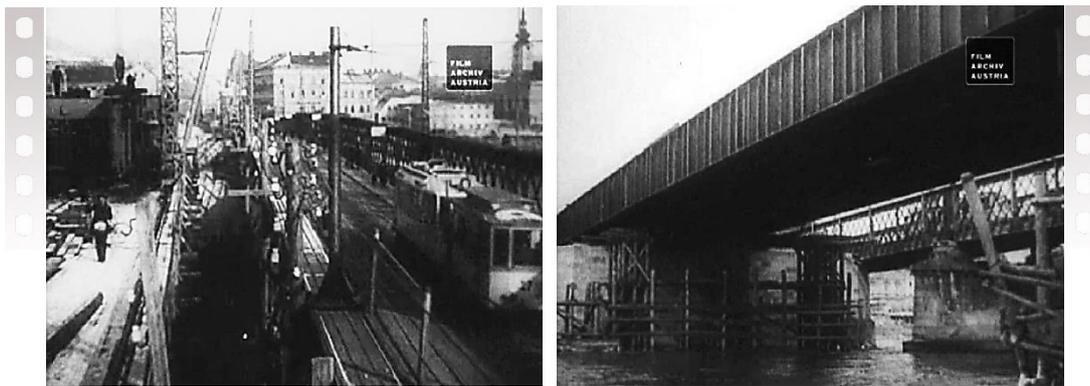


Abb. 242, 243: Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“, TC:00:02:09, TC:00:02:12

Filmsprecher: „Der Neuausbau der Ostmark ist durch den Krieg nicht unterbrochen worden. So geht die neue Nibelungenbrücke in Linz, die hart neben dem alten Donauübergang gebaut wird, jetzt ihrer Vollendung entgegen.“²⁶⁴

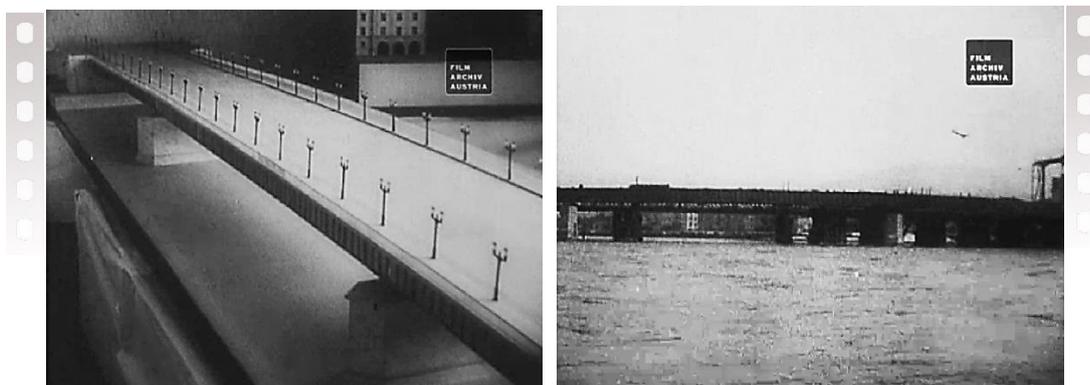


Abb. 244, 245: Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“, TC:00:02:14, TC:00:02:19

Filmsprecher: „Das Modell der neuen Brücke. Die Gesamtspannweite beträgt 250 m. Die Breite 29 m. Die Durchfahrtsöffnung für die Schifffahrt misst 100 m.“²⁶⁵

²⁶³ Filmstills, hier und folgende aus: Filmarchiv Austria: Österreichbox 3/1938-1945, Die Herrschaft des Nationalsozialismus „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“

²⁶⁴ Filmzitat aus „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“, TC:00:02:00 bis 00:02:12

²⁶⁵ ebd., TC:00:02:14 bis TC:00:02:24

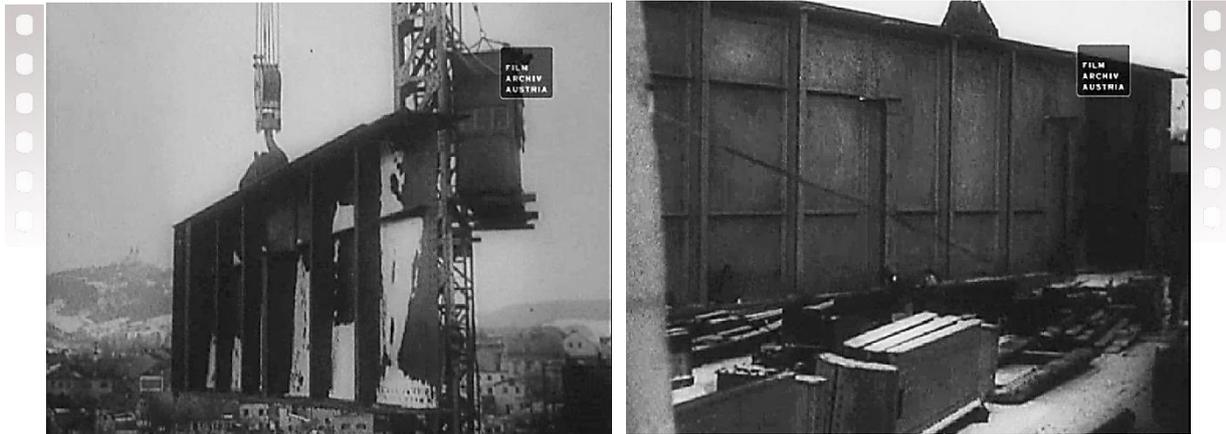


Abb. 246, 247: Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“, TC:00:02:23, TC:00:02:28

Filmsprecher: „Für die Konstruktion wurden rund 5.200 Tonnen Stahl verwendet.“²⁶⁶

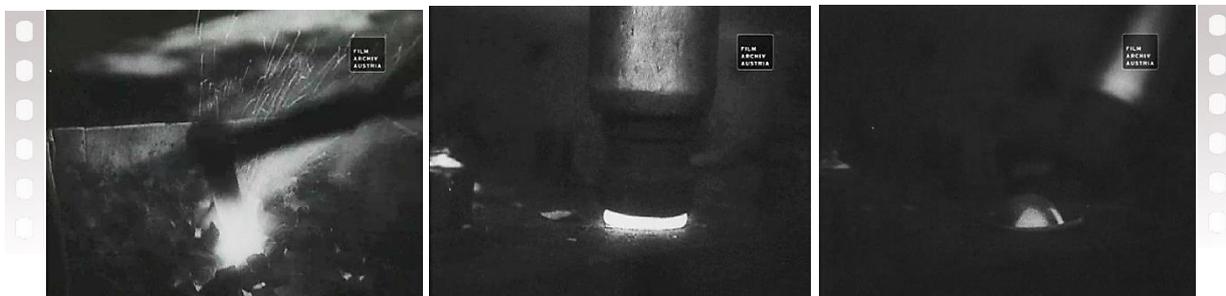


Abb. 248, 249, 250: Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“, TC:00:02:33, TC:00:02:36, TC:00:02:40

Filmsprecher: „An Nieten brauchte man 200.000 Stück.“²⁶⁷

Der Film nimmt hauptsächlich Bezug auf die Konstruktions- und Baugeschichte der Nibelungenbrücke. Das Bauprojekt an sich hatte – auch – propagandistischen Wert. Aussagen wie „Neuausbau der Ostmark“ sind propagandistisch gemeint. Besonders hervorgehoben werden die Dimension und der enorme Materialaufwand. Im Gegensatz zu Filmbeispielen aus den 1920er Jahren wird allerdings der Arbeitsaufwand nicht genannt, und auch die filmischen Bilder arbeitender Männer werden nicht gezeigt.

²⁶⁶ Filmzitat aus „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“, TC:00:02:25 bis TC:00:02:29

²⁶⁷ ebd., TC:00:02:30 bis TC:00:02:33

6 Resümee

Wie sah der filmische dokumentarische Blick auf damalige zeitgenössische österreichische Architektur bis 1945 aus? Welche Motivation gab es, Architektur filmisch zu dokumentieren?

Architekturdarstellung in Bezug auf formale filmtechnische Möglichkeiten

Es lässt sich in fast allen hier analysierten Filmen beobachten, dass die Vielfalt filmischer Gestaltungsmöglichkeiten nur in Ansätzen ausgeschöpft wurde. Obwohl experimentelle Stadtportraits mit sogenannten „phantom rides“ aus fahrenden Straßenbahnen international und auch in Österreich entstanden, findet sich diese filmtechnische Experimentierfreudigkeit kaum in der filmischen Darstellung zeitgenössischer österreichischer Architektur. Hauptsächlich wurden Bauwerke in Form einer statischen Ansicht oder mittels kurzer Schwenks über die Hauptfassade dargestellt, wenn das Bauwerk groß war und nicht zur Gänze in den Bildausschnitt der Kamera passte. Anhand einer Analyse der Montage des frühesten Filmbeispiels „Die grüne Stadt Rosental“ (1924) wird bereits deutlich, dass die teils beliebige Aneinanderreihung von Einstellungen zu einer Orientierungslosigkeit im filmischen Raum führt. Auch die filmische Abfolge unterschiedlicher Ansichten auf den Reumannhof (in „Ein Film vom neuen Wien“, 1926) zeigt, dass in der Filmmontage Bildraumausschnitte fehlen und der Zuseher deshalb keine kontinuierliche räumliche Verbindung zwischen den einzelnen Sequenzen herstellen kann. Deshalb ist weder eine räumliche Orientierung noch ein ganzheitliches Erfassen des gesamten Baues möglich. Der Grund dafür ist wohl in der technischen Unerfahrenheit des Kameramanns oder Regisseurs zu suchen. Zudem lässt sich etwa in einem Vergleich zwischen filmischer und fotografischer Darstellung anhand der hochgestreckten Hauptfassade des Reumannhofes erkennen, dass der Bildausschnitt vom nahezu gleichen Blickpunkt aus im Filmkader *kleiner* ist als in der Fotografie. Um den Mitteltrakt in seiner gesamten Höhe dennoch ins filmische Bild rücken zu können, musste ein Kameraschwenk von oben nach unten angewendet werden, da es nicht möglich ist, die Filmkamera ins Hochformat zu drehen. Das filmtechnische Vokabular erweiterte sich neben dem Kameraschwenk um die Überblendung. In den beiden Filmbeispielen „Wien baut auf“ und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“ wurde so ein Raum-Zeit-Abschnitt verbunden und der städtebauliche Zustand davor und danach gegenübergestellt. Das Filmbeispiel über die Entstehung des Praterstadions beinhaltet bereits eine Vielzahl von Kameraschwenks und Teilansichten des Stadions während seiner Entstehung. Exemplarisch für die Zeit zwischen 1923 und 1945 bleibt das Filmportrait über das Freihaus kurz vor dem Abriss 1936, produziert vom erfahrenen Kameramann Karl Köfinger.

Bild- und Toninhalte in der filmischen Architekturdarstellung

Jede einzelne separierte Filmsequenz, sei es nun eine Darstellung der Architektur, der vielen arbeitenden Männer, oder der Ansprachen von Politikern, zeigt einen relativ authentischen Blick auf die damalige Zeit. Erst mit der Filmmontage entstehen in der Wechselwirkung zwischen

menschlicher Handlung, architektonischem Raum und politischer Inszenierung Bedeutungen und Botschaften. Abgesehen von den filmischen Bildern im Inneren des Amalienbades zeigen die Filme fast keine Innenraumaufnahmen oder Grundrisspläne der Bauten. Die Filmbeispiele präsentieren die Architektur entweder in Form von statischen Ansichten oder kurzen Schwenks auf die Hauptfassade, als raumbildendes Element menschlicher Handlungen oder in einer Abfolge von Einstellungen, die den Entstehungsprozess der Architektur dokumentieren.

Bezugnehmend auf die in den Filmen vorkommenden Ansichten und Schwenks auf Hauptfassade lässt sich folgendes feststellen: Wenn man bei gleicher Motivwahl einzelne Filmsequenzen aus den Filmbeispielen den zeitgenössischen Fotografien gegenüberstellt, sieht man, dass sich die beiden Darstellungen hinsichtlich der Bildinhalte nicht wesentlich voneinander unterscheiden und dass damals sogar zeitgleich entstandene Fotografien in den Film „Wien baut auf“ hinein kopiert wurden. Der relevante Unterschied besteht darin, dass während der Betrachtung einer Fotografie kein zeitliches Limit vorgegeben ist, hingegen die Dauer der filmischen Darstellung vorbestimmt und manchmal zu kurz ist, um Bildinhalte im Detail wahrnehmen zu können. Daraus lässt sich schließen, dass architekturenspezifische Informationen den filmischen Bildern zwar inhärent sind, aber im Übermittlungssystem Film nur dann kommuniziert werden können, wenn die Dauer des filmischen Blicks der analysierenden Rezeptionsweise des Zusehers angepasst ist.

Auf die Frage, *warum* die filmischen Ansichten auf die Fassade für ein analytisches Beobachten manchmal zu kurz sind, kann folgende Antwort gegeben werden: Die Filme entstanden nicht, um die einzelnen Bauten umfassend zu dokumentieren, sondern um die quantitative Bauleistung des gerade herrschenden politischen Regimes zu propagieren. Folglich eignen sich die filmischen Ansichten der Architektur hervorragend, um einen Gesamteindruck und Überblick des damaligen Baugeschehens in seiner Dichte und Vielfalt zu gewinnen. Hinsichtlich einer genauen Betrachtung von Hauptfassaden können aber keine neuen Erkenntnisse gewonnen werden, weil ausreichend zeitgenössische Fotografien mit einer wesentlich höheren Bildauflösung existieren.

Im Hinblick auf jene Filmsequenzen, die die Entstehungsgeschichte der Bauwerke dokumentieren, kann der Film jedoch als wissenschaftliche Primärquelle bei der Sichtbarmachung von Konstruktionsprozessen und damals verwendeten Arbeitstechniken gelten. Außerdem können in einigen Filmen Entwicklungen und Veränderungen während einer jahrelang andauernden Bauphase anschaulich innerhalb weniger Minuten verfolgt werden.

In einer weiteren Gegenüberstellung von filmischem und fotografischem Blick auf dasselbe Motiv, nämlich den Innenräumen des Amalienbades, zeigte sich, dass die Räume im Film ausschließlich mit Nutzern gefilmt wurden, während in der Fotografie der Raum menschenleer bleibt. Daraus lässt sich ableiten, dass die Fotografie als damals wichtigstes bildgebendes Verfahren zur Visualisierung von Bauten ihren Fokus bewusst auf den leeren architektonischen Raum richtete, während der Film, als anerkanntes Medium der Darstellung von Bewegung, die menschliche

Handlung im Raum oftmals in den Mittelpunkt rückte. Die filmische Darstellung zeigt die Architektur auch in anderen Filmbeispielen mehrfach als Hülle oder Kulisse menschlichen Handelns. Zu den Text- und Toninhalten in den Filmen können folgende Aussagen gemacht werden: Der Zuseher wird bei der Rezeption architektonischer Bildinhalte wesentlich durch kommentierende Zwischentitel oder gesprochene Kommentare beeinflusst. Dem Bildraum werden Informationen hinzugefügt, die sich selten auf die Form oder die nutzerspezifische Funktion der gezeigten Architektur beziehen, sondern meistens Konstruktionsvorgänge kommentieren. Sowohl in Filmbeispielen des Roten Wien als auch im Ständestaat und in der NS-Zeit berichten Zwischentitel beziehungsweise Kommentare präzise über Mengenangaben, Art des Baumaterials sowie über die Anwesenheit von Politikern. Im frühen Filmbeispiel „Ein Film vom neuen Wien“ (1926) bekräftigen Zwischentitel die atmosphärische Wirkung der Bilder baufälliger Elendsquartiere. Da die Zwischentexte in den Stummfilmen sehr reduziert und zudem nicht gleichzeitig mit, sondern zwischen den Filmsequenzen vorkommen, bleibt dem Zuseher trotzdem die Möglichkeit, die Bildinhalte teilweise selbst zu interpretieren.

Dies ändert sich aber grundlegend im Tonfilm. Mit Kommentaren des off-screen-Sprechers, synchron vertonten Ansprachen von Politikern und Filmmusik zeigt sich der damalige Zeitgeist zusätzlich auch auf akustischer Ebene, prägt die filmischen Bilder und lässt damit wenig Spielraum für eine eigenständige analytische Betrachtungsweise der Architektur. Manchmal gibt der gesprochene Text wertvolle architektur-spezifische Informationen in Bezug auf die Bauten, aber oft werden die filmischen Bilder in einer bestimmten politischen Tendenz eingefärbt. Mit der Filmmontage können zwischen Ton-, Text- und Bildinhalten Verbindungen hergestellt werden, die die filmische Argumentation maßgeblich beeinflussen. In diesem Zusammenhang wird die filmische Darstellung der Architektur zum Beispiel manchmal dafür verwendet, den visuellen Beweis für gegebene Versprechen von Politikern zu liefern, oder um im Film gemachte Aussagen zu bekräftigen. Die ausführenden Architekten werden namentlich nicht erwähnt (mit einer einzigen Ausnahme, Erich Boltenstern). Damit bleibt die Architektur in allen Filmen anonym und wird als Leistung des jeweiligen politischen Regimes propagiert. Zeitgenössische literarische Quellen stimmen inhaltlich mit den filmischen Kommentaren teilweise überein und auch sie können als wissenschaftliche Quelle herangezogen werden – vor allem synchron vertonte Ansprachen von Politikern. Allerdings ist die spezifische Sprache aus heutiger Sicht manchmal etwas gewöhnungsbedürftig.

Architekturvermittlung im Film im historischen und politischen Zusammenhang

Auch wenn der filmische Blick auf die Architektur gerichtet wurde, stand dabei nicht im Vordergrund, diese nach heute relevanten Bewertungskriterien der Architektur wie Raum, Form und nutzerspezifische Funktion darzustellen. Allerdings darf man hier folgende Rahmenbedingungen nicht vergessen: Der Film war damals ein sehr teures Medium und konnte auch nur im Kino

gezeigt und gesehen werden. Die Produktionskosten mussten von einem ausreichend großen zahlenden Publikum gedeckt werden. Aber welchen Produzent und welches Publikum hätte in Anbetracht von Wirtschaftskrise, Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit ein Architekturfilm nach fachspezifischen Bewertungskriterien von Architektur interessiert?

Anlass für die Produktion der meisten Filme waren politische und wirtschaftliche Interessen im Problemkontext von Arbeitslosigkeit und Wohnungsnot. Die filmischen Botschaften „wir bauen“ und „wir schaffen Arbeitsplätze“ visualisieren sich im Film auf direktem Weg in Form filmischer Darstellungen von arbeitenden Männern und fertiger oder in Bau befindlicher Häuser und Straßen. Zudem wird die Architektur in der filmischen Argumentation zur Projektionsfläche für ein schöneres Wohnen und besseres Leben.

Die filmische Argumentation ändert sich auch mit dem jeweiligen politischen System. Anhand eines Vergleichs zwischen einem Filmbeispiel aus dem Roten Wien und einem Filmbeispiel aus dem Ständestaat wird deutlich, dass die Ansichten von Wiens Prunkbauten in der Filmmontage eine andere Bedeutung bekommen. In der Ersten Republik stehen die Prunkbauten als Feindbild den neuen Volkswohnheimen gegenüber während im Ständestaat 1934–38 die historischen Gebäude in Zusammenhang der kulturellen und neuen ideologischen Ausrichtung – u.a. die Betonung des „Österreichischen“ – dargestellt werden.

Hinsichtlich der Vermittlung von Architektur durch die Filmbeispiele kann folgendes festgestellt werden: Was die Filme auszeichnet, ist, dass sie *gleichzeitig* mit oder *anlässlich* der Entstehung der Bauwerke produziert wurden. Die filmische Dokumentation von Bau- und Konstruktionsprozessen stand dabei oft im Mittelpunkt. Im Film werden städtebauliche Veränderungen sichtbar gemacht und zusätzlich wird durch die Aktivitäten der Akteure der damalige „Zeitgeist“ atmosphärisch spürbar. Der Film vermag besser als jedes andere Medium die heute noch bestehende Architektur in ihren originalen politischen und historischen Kontext wieder einzubinden, aus dem sie sich im Laufe der Zeit herausgelöst hat, beziehungsweise der in Vergessenheit geraten ist.

7 Literaturverzeichnis

- Achleitner Friedrich:** Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert: Ein Führer in vier Bänden, St. Pölten; Salzburg: Residenz Verlag, Band 3: 1-12 Bezirk, 1990
- Agotai, Doris:** Architekturen in Zelluloid: der filmische Blick auf den Raum, Bielefeld: Transcript-Verl., 2007
- Balázs, Béla:** Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien: Globus-Verl., 5.Aufl. 1976
- Barthes, Roland:** Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989 (1980)
- Blau, Eve:** Rotes Wien: Architektur 1919 – 1934; Stadt, Raum, Politik, Wien: Ambra |V, 2014
- Blau, Eve:** The architecture of Red Vienna, 1919 – 1934, Cambridge Mass. [u.a.]: MIT Pr., 1999
- Boyken, Immo, Schweizer, Otto Ernst; Gerlach, Martin,[Fotogr.]:** Otto Ernst Schweizer – Stadion Wien, Stuttgart [u.a.] : Ed. Axel Menges, 2011
- Buddemeier, Heinz:** Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert; Untersuchungen und Dokumente, München: Fink, 1970
- Buñuel, Luis;** Fries, Fritz R. [Übers.]: Die Flecken der Giraffe: Ein- und Überfälle, Berlin: Wagenbach 1991
- Carlini, Alessandro, Schneider Bernhard (Hg.):** Architektur als Zeichensystem, Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, 1971
- Das Amalienbad der Gemeinde Wien im X. Bezirk. Reumannplatz;** Wien: Chwala, um 1926
- Dewald, Christian:** Arbeiterkino: linke Filmkultur der Ersten Republik, Wien : Verl. Filmarchiv Austria, 2007
- Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien Reumann-Hof im V. Bezirk,** Margarethengürtel-Brandmayergasse-Siebenbrunnengasse, Wien: Chwala, 1926
- Donald, Albrecht:** Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion, Brinkhäuser 1989
- Dubois, Philippe:** Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden, 1998
- "Ein Hauch von Luxus" – 75 Jahre Amalienbad:** eine Ausstellung ; Eröffnung, 9. Dezember 2001 Wien X., Reumannplatz 23, Wien : Verein für Geschichte der Arbeiterbewegung, 2002
- Faulstich, Werner:** Filmgeschichte, Paderborn: Fink, 2005
- Feller, Barabra:** Baupolitik im Austrofaschismus, Diss. 1991
- Fillitz, Hermann [Hrsg.]; Schmied, Wieland:** Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: [in sechs Bänden], München [u.a.] : Prestel, Band 6
- Fleck, Ludwig:** Schauen, Sehen Wissen, Aufsatz 1947, in: Werner Sylwia (Hrsg.): Denkstile und Tatsachen: gesammelte Schriften und Zeugnisse, Berlin Suhrkamp 2011
- Giuliana, Bruno:** Atlas of Emotion : journeys in art, architecture, and film, New York, NY: Verso, 2002
- Gruber, Helmut:** Red Vienna. Experiment in Working Class Culture 1919 –1934, Oxford 1991
- Großglockner Hochalpenstraße,** Salzburger Preßverein (Hg.), Salzburg 1935 (Grohag Archiv). Grafik: Atelier Berann-Innsbruck
- Großglockner-Hochalpenstraße:** Festschrift zur Eröffnung; den Teilnehmern an der Eröffnungsfeier am 3. August 1935, Großglockner-Hochalpenstraßen-AG, Salzburg; 1935
- Gunning, Tom:** Vor dem Dokumentarfilm, in: Kessler, Frank [Hrsg.]; Kintop, Anfänge des dokumentarischen Films: Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern, 1995
- Hagen, Manfred:** Filme und Tonbandaufnahmen als Überrestquellen – Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. 06. 1953, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 41. Jg. (1990). H.6

"Hitlerbauten" in Linz: Wohnsiedlungen zwischen Alltag und Geschichte; 1938 bis zur Gegenwart ; [... erscheint anlässlich der Ausstellung ..., 21. 9. 2012 - 20. 1. 2013, NORDICO Stadtmuseum Linz]; Necker, Sylvia; Stadtmuseum Linz, Salzburg : Pustet, 2012

Hörl Johannes, Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar 2015

Kaiser, Gabriele, Architekturzentrum Wien: "a_schau. Österreichische Architektur im 20. und 21. Jahrhundert" im Architekturzentrum Wien], Basel [u.a.]: Birkhäuser, 2006

Kampffmeyer, Hans: Siedlung und Kleingarten, I. Das Kleingartenwesen, Springer, Wien, 1926

Kampffmeyer, Hans: Siedlung und Kleingarten, XIII. Das Siedlerhaus, Wien 1926

Keitz, Ursula von, [Hrsg.]: Berg, Jan: Die Einübung des dokumentarischen Blicks: "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 -1945, Marburg: Schüren, 2001

Khouloki, Rayd: Der filmische Raum: Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin : Bertz + Fischer, 2007

Kos, Wolfgang, [Hrsg.]: Alt-Wien: die Stadt, die niemals war; [Wien-Museum im Künstlerhaus 25. Nov. 2004 - 28. März 2005], , Wien : Czernin, 2005

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt/Main, 1973

Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956 ; [eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994]

L' Autriche : à l'Exposition Internationale de Paris 1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, 1937, Paris, Vienne : Wiener Ausstellungsausschuss

Lutz, Philipp, Günther (Hg.): Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte: Von den Chroniken der Frühen Neuzeit zu den Websites der Gegenwart, Köln; Wien [u.a.]: Böhlau, 2009

Marschik, Matthias (Hg.): Das Stadion: Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie, Wien : Turia + Kant , 2005

Mitterecker, Thomas: Großglockner-Hochalpenstraße: Ausstellungsbau im österreichischen Ständestaat, Diplomarbeit 2012

Monaco, James: Film und neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2003

Noever, Peter,[Hrsg.]: Allmayer-Beck, Renate; Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur; Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien [u.a.]: Böhlau, 1996

Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]; Verein für Moderne Kommunalpolitik, Wien: Einfach bauen: genossenschaftliche Selbsthilfe nach der Jahrhundertwende; zur Rekonstruktion der Wiener Siedlerbewegung; [ein Projekt des Vereins für Moderne Kommunalpolitik], Wien: Picus-Verl., 1991

Novy, Klaus; Uhlig, Günther: Die Wiener Siedlerbewegung 1918 – 1934: Fotodokumentation zum konsequentesten Beispiel genossenschaftlicher Selbsthilfe im Wohnungskampf nach dem 1. Weltkrieg; Ausstellungskatalog, aus: Arch+; 55, Aachen: Klenkes, 1982

Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm, Stuttgart: Steiner, 2002

Rigele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße und die Wiener Höhenstraße, Diss. 1993

Rigele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße: Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien: WUV-Univ.-Verl., 1998

Rippel, Karl: Der Großglockner und seine Straße, 1950

Schmidt, Sabine; Kullmann, Peter [Fotogr.]: Das Amalienbad: die Geschichte einer Wiener Institution, Wien: Bohmann, 2001

Segeberg, Harro [Hrsg.]: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München: Fink, 1996

Sowa, Johannes: Die Wiener Höhenstraße, Erfurt: Sutton, 2008

Spiesberger, Else: Das Freihaus, Wien [u.a.] : Zsolnay, 1980

Stiller, Adolph: Oswald Haerdtl: Architekt und Designer, 1899 – 1959, aus der Sammlung des Architekturzentrum Wien; Salzburg (Pustet), 2000

Stimmer, Kurt,[Hrsg.]: Die Arbeiter von Wien: Ein sozialdemokratischer Stadtführer Wien [u.a.] : Jugend und Volk , 1988

Thaler, Herfried; Katzinger, Willibald; Steiner, Ulrike, [Red.]: Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz. 3. Außenbereiche, Urfahr, Ebelsberg, Wien : Schroll, Horn : Berger, 1999

Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. [1]. 1895 – 1928, München: Rogner & Bernhard, 1975

Vogt, Guntram: Die Stadt im Film: deutsche Spielfilme 1900 - 2000, Marburg : Schüren, 2001

Wagner, Otto: Die Baukunst unserer Zeit (1895/1914) Wien 1979

Wallack, Franz Friedrich: Die Großglockner-Hochalpenstraße: die Geschichte ihres Baues, Wien : Springer-Verl., 1949

Walter, Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003

Wege der Moderne – Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen: [... anlässlich der Ausstellung 'Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen' MAK Wien, 17. 12. 2014 - 19. 4. 2015]

Weihsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz: Architektur des Untergangs, Wien Promedia 1998

Weihsmann, Helmut: Das Rote Wien: sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919 – 1934,Wien: Promedia, 2002

Weinzierl, Erika; Hofrichter, Peter: Österreich: Zeitgeschichte in Bildern 1918 – 1968 Innsbruck ; Wien [u.a.] : Tyrolia-Verl., 1968

Wien im Aufbau: Der Assanierungsfonds, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937

Wien im Aufbau: Drei Jahre neues Wien, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937

Wien im Aufbau: Die Familienasyle der Stadt Wien, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937

Wien im Aufbau: Hausreparaturfonds, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937

Wien im Aufbau: Wohnungswesen, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937

Vidler, Antony: Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film, in: Archithese: Architektur und Film: Band Nr. 5, 1992

Zimmermann, Peter; Hoffman Kay (Hrsg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme im internationalen Vergleich vor 1945, Konstanz 2003

Zorzenoni, Eduard: Architekturtheoretische Grundlagen des Architekturfilms, 1994

8 Filmverzeichnis

„**Bau des Wiener Praterstadions**“, (1931), Filmformat: 35 mm, Laufzeit lange Version: 17 min. 50 sek, bzw. kurze Version 7 min. 40 sek., Farbsystem: S/W, Stummfilm, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, Filmausschnitt im Internet, ca. 2 min. : [<http://mediawien-film.at/film/319/>], (24. 04. 2016)

„**Das Freihaus in Wien**“, (1936), Filmformat: 35 mm Dup. Neg., Laufzeit 15 min. 20 sek., Farbsystem: S/W, Stummfilm, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film

Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, Filmausschnitt im Internet, ca. 2 min. : [<http://mediawien-film.at/film/88/>], (24. 04. 2016)

„**Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel**“, Wochenschau 22a/35 vom 31. 05. 1935, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 58 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Fassung : Internet: [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=22a/35&oebut_beitrag_id=1376647204309&sid=1453389073499], (01. 05. 2016)

„**Die Ausstellung im Pavillon auf der Pariser Weltausstellung**“, Wochenschau 33b/37 vom 13. 08. 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 1 min. 42 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Fassung: Internet: [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=33b/37], (01. 05. 2016)

„**Die grüne Stadt Rosental**“, (1924), Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 302 m, 15 min., 18 fps. Farbsystem: S/W, Stummfilm, Archiv des österreichischen Filmmuseums, Wien

Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, im Internet (fast die gesamte Laufzeit ist zu sehen, es fehlt eine Sequenz am Ende): [<http://www.stadtfilm-wien.at/film/101/>] (03. 06. 2016)

„**Ein Film vom neuen Wien**“, (1926/1927). Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 268 Meter, 13 Min., 18 fps. Farbsystem: S/W, Stummfilm, Archiv des österreichischen Filmmuseums, Wien

Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv und im Internet (gesamte Laufzeit): [<http://stadtfilm-wien.at/film/49/>] (24. 04. 2016)

„**Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung**“, Wochenschau 25b/37 vom 18. 06. 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 34 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Fassung: Internet: [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=25b/37], (01. 05. 2016)

„**Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung**“, Laufzeit: 1 min., Ton, Farbsystem S/W, aus: Deutsche Wochenschau, Ufa Tonwoche Nr. 499, Filmarchiv Austria

Fassung: Filmarchiv Austria: Österreichbox 3/1938-1945, Die Herrschaft des Nationalsozialismus „Linz. Die Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung, im Internet: [<https://archive.org/details/1940-03-27-UfA-Tonwoche-499>], (26. 04. 2016)

„**Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques**“, 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 21 min., Farbsystem S/W, vertont, Ciné-Archives

Fassung: Internet:[<http://www.cinearchives.org/recherche-avancee-424-22-0-0.html>], (01. 05. 2016)

„**Siedlungsbau in Linz**“, (1 min. 11 sek.), Ton, Farbsystem: S/W, Bericht aus „Deutsche Wochenschau“, auch Ufa-Tonwoche genannt, No. 536/51/1940.

Fassung: Internet: [<https://ia601806.us.archive.org/19/items/DieDeutscheWochenschauNr.5361940-12-11/1940-12-11-DieDeutscheWochenschauNr.53626m33s640x480FrUntertitel.ogv>], (26. 04. 2016)

„**So entstand Österreichs höchste Alpenstraße**“ (1935/36) Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 460 m, Farbsystem: S/W, vertont, Filmarchiv Austria

Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, Arbeitskopie vom Filmarchiv

„**Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung**“, Wochenschau 33a/37 vom 13. 08. 1937, Filmformat: 35 mm, Laufzeit: 1 min. 44 sek., Farbsystem: S/W, vertont, Österreichisches Filmmuseum, Wien
Fassung: Internet: [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1421762769929&oebut_titel=33a/37&oebut_beitrag_id=1388750062846&sid=1457934025636], (01. 05. 2016)

„**Warmbadeanstalten 2**“, (1927), Filmformat: 35 mm/16 mm, Laufzeit: 9 min 13 sek., Farbsystem: S/W, Stummfilm. Filmarchiv der media wien –Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film
Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, Filmausschnitt im Internet, ca. 2 min. : [<http://mediawien-film.at/film/12/>], (24. 04. 2016)

„**Wien baut auf**“, (1934-1937), Filmformat: 36 mm, Laufzeit: 30 min. 59 sek., Farbsystem: S/W, Tonsystem: Lichtton, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film
Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, Filmausschnitt im Internet, ca. 2 min. : [<http://mediawien-film.at/film/1/>], (24.04.2016)

„**Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten**“, (1936), Filmformat: 36 mm, Laufzeit: 10 min. 44 sek., Farbsystem: S/W, Tonsystem: Lichtton, Filmarchiv der media wien – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Film
Fassung: Sichtung vor Ort im o.a. Archiv, Filmausschnitt im Internet, ca. 2 min. : [<http://mediawien-film.at/suche/?q=Wien+Stadt+der+gärten>], (24. 04. 2016)

9 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Brettlhütte 1920 , aus: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]; Verein für Moderne Kommunalpolitik, Wien: Einfach bauen: genossenschaftliche Selbsthilfe nach der Jahrhundertwende; zur Rekonstruktion der Wiener Siedlerbewegung; [ein Projekt des Vereins für Moderne Kommunalpolitik], Wien: Picus-Verl., 1991, S. 28. 20
Abb. 2	Kernhaus- Projekt, „Typen 4 und 7“, entworfen von Margarete Schütte-Lihotzky , 1923, aus: Blau, Eve; Rotes Wien: Architektur 1919 – 1934; Stadt, Raum, Politik, Wien: Ambra V, 2014, S. 145 22
Abb. 3	Modellhäuser auf der Wohnbau- und Siedlungsausstellung 1923 am Wiener Rathausplatz von Margarete Schütte-Lihotzky, aus: Noever, Peter,[Hrsg.]; Allmayer-Beck, Renate: Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur; Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien [u.a.]: Böhlau, 1996, S. 60..... 25
Abb. 4-6	Filmstills aus „Die grüne Stadt Rosental“ , Wien 1924, TC:00:02:24, TC:00:03:32, TC:00:05:01 27
Abb. 7-9	Filmstills aus „Die grüne Stadt Rosental“ , Wien 1924, TC:00:05:11, TC:00:07:05, TC:00:07:07 27
Abb. 10-12	Filmstills aus „Die grüne Stadt Rosental“ , Wien 1924, TC:00:07:40, TC:00:09:07, TC:00:09:32 27
Abb. 13	Darstellung der Verfasserin 27
Abb. 14	Filmstill aus „Die grüne Stadt Rosental“ , Wien 1924, TC:00:00:43 27
Abb. 15	Filmstill, „Die grüne Stadt Rosental“ , Wien 1924, TC:00:05:22..... 29
Abb. 16-17	Querschnitt Siedlungshaus und Abb. 17: Grundriss Siedlungshaus , beides aus: Kampffmeyer, Hans: Siedlung und Kleingarten, Wien, I. Das Kleingartenwesen, Springer, 1926, S. 4..... 29
Abb. 18	Fotografie Genossenschaftshaus Siedlung Rosenhügel Ansicht , aus: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., S. 157.. 30
Abb. 19	Grundriss des Genossenschaftshauses der Siedlung Rosenhügel mit den Blickrichtungen der Kamera ; Grundriss aus: Novy, Klaus; Förster, Wolfgang; Koch, Ernst [Red.]: Einfach bauen, 1991, a.a.O., Abb. S. 92 30
Abb. 20-22	„Die grüne Stadt Rosental“, Wien 1924, Schwenk von links nach rechts , TC:00:07:48, TC:00:07:57, TC:00:08:06 30
Abb. 23-26	Filmstills aus „Ein Film vom neuen Wien“ , TC:00:00:40, TC:00:01:03; TC:00:01:44; TC:00:02:02 33
Abb. 27-30	„Ein Film vom neuen Wien“ , 1926/1927, TC:00:05:12, TC:00:05:58; TC:00:06:30; TC:00:06:48 34
Abb. 31-32	Filmstills aus „Ein Film vom neuen Wien“ , 1926/1927, TC:00:07:13 TC:00:07:36 34
Abb. 33-34	links: Foto Reumannhof Strassenhof, aus: Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien Reumann-Hof im V. Bezirk Margarethengürtel-Brandmayergasse-Siebenbrunnengasse, Wien: Chwala, 1926, S. 17, Abb. 34, rechts: Filmstill Reumannhof aus „Ein Film vom neuen Wien“, 1926/1927, TC:00:08:55 36
Abb. 35	Foto: Ansicht des Hochhauses Reumannhof ; aus: Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien, Reumannhof, 1926, a.a.O., Teilansicht des Strassenhofes, S. 11 36
Abb. 36-37	Filmstills Reumannhof, aus „Ein Film vom neuen Wien , 1926/1927, TC:00:08:15, TC:00:08:30 36
Abb. 38-40	Filmstills Reumannhof aus „Ein Film vom neuen Wien“ , (1926/1927) während des Schwenks entlang der monumentalen Hauptfassade, TC:00:07:53, TC:00:08:00, TC:00:08:04 37
Abb. 41	Grundriss des Reumannhofes mit Kamerapositionen ; aus: Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien, Reumannhof, 1926, a.a.O., S. 6..... 37
Abb. 42	Rekonstruktion einer Schnittabfolge aus „Ein Film vom neuen Wien“ 38
Abb. 43	Erforderliche Erweiterung des Filmkaders für eine intersequenzielle Schnitffolge als statische Aufnahme oder als Schwenk von links nach rechts (roter Rahmen) 39
Abb. 44	Variante einer intersequenziellen Schnitffolge 39
Abb. 45	Filmstillfolge aus „Ein Film vom neuen Wien“ , TC:00:09:09 bis TC:00:09:46..... 40
Abb. 46	Amalienbad Grundriss Erdgeschoss mit Kamerastrandpunkten 1926; aus: Das Amalienbad der Gemeinde Wien im 10. Bezirk Reumannplatz, Verlag Chwala, 1926, S. 12, grafisch überarbeitet von der Verf. 44
Abb. 47	links: Foto Amalienbad Vorhalle , aus: Das Amalienbad der Gemeinde Wien im 10. Bezirk Reumannplatz, Verlag Chwala, 1926, S. 16..... 45
Abb. 48	rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“ , 1927, TC:00:01:32 45
Abb. 49	links: Foto Duschkatheter , aus: Das Amalienbad der Gemeinde Wien im 10. Bezirk Reumannplatz, Verlag Chwala, 1926, S. 22..... 46
Abb. 50	rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“ , 1927, TC:00:02:16..... 46

Abb. 51	links: Foto Kesselanlage , aus: Das Amalienbad der Gemeinde Wien im 10. Bezirk Reumannplatz, Verlag Chwala, 1926, S. 25.....	46
Abb. 52	rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“ , 1927, TC:00:00:54.....	46
Abb. 53	links: Foto, Warmwasserbecken , aus: Das Amalienbad der Gemeinde Wien im 10. Bezirk Reumannplatz, Verlag Chwala, 1926, S. 20.....	46
Abb. 54	rechts: Filmstill aus „Warmbadeanstalten 2“ , 1927, TC:00:01:48.....	46
Abb. 55-56	Sprungturm des Amalienbades , Filmstills aus „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:04:18, TC:00:05:27	47
Abb. 57-58	Foto, Ansicht Amalienbad heute , aus: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amalienbad_1.jpg], (27. 04. 2014), Abb. 58: Filmstill aus dem Film „Warmbadeanstalten 2“, 1927, TC:00:00:12	47
Abb. 59	zeigt den Lageplan und den Grundriss des Ausführungsentwurfs des Stadions mit dem vorgelagerten Spiegeleich. Grafische Darstellung von der Verfasserin , Lageplan und Grundriss des Stadions modifiziert übernommen aus: Boyken, Immo, Schweizer, Otto Ernst; Gerlach, Martin,[Fotogr.]: Otto Ernst Schweizer - Stadion Wien, Stuttgart [u.a.] : Ed. Axel Menges, 2011, S. 26 und S. 28	50
Abb. 60-62	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:01:28, TC:00:01:28, TC:00:01:34	52
Abb. 63-65	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:02:15, TC:00:02:15, TC:00:07:39.....	52
Abb. 66-68	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:02:56, TC:00:02:56, TC:00:03:21	52
Abb. 69-71	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:02:53, TC:00:03:57, TC:00:04:04	52
Abb. 72-74	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:04:51, TC:00:04:56, TC:00:05:10	52
Abb. 75-77	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:05:53, TC:00:05:54, TC:00:06:16	53
Abb. 78-80	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:06:50, TC:00:07:20, TC:00:07:39	53
Abb. 81-83	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:07:55, TC:00:08:00, TC:00:08:00	53
Abb. 84-86	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ mit Bürgermeister Karl Seitz , TC:00:08:09, TC:00:08:40, TC:00:09:19	53
Abb. 87-89	Filmstills aus „Bau des Wiener Praterstadions“ , 1931, TC:00:09:49, TC:00:10:18, TC:00:11:06	54
Abb. 90-94	Filmstills aus: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, Anfang des Films , TC:00:00:20, TC:00:00:31, TC:00:00:34, TC:00:00:41, TC:00:01:12.....	58
Abb. 95-99	Filmstills aus „Wien baut auf“, 1936, Anfang des Films , TC:00:00:11, TC:00:00:13, TC:00:00:21, TC:00:00:35, TC:00:00:41	59
Abb. 100-102	Filmstills aus „Wien baut auf“ , TC:00:03:27, TC:00:03:28, TC:00:03:30, und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:46, TC:00:01:47, TC:00:01:48.....	61
Abb. 103-104	links: zwei Filmstills aus „Wien baut auf“, TC:00:02:37, TC:00:02:43 und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:28, TC:00:01:33, Abb. 104, rechts: zeitgenössisches Foto, Neubau Lerchenfelderstraße von Arch. Heinz Sperber , aus: Wien im Aufbau: Der Wiener Assanierungsfonds, Im Selbstverlag des Magistrates, 1937, S. 33.....	61
Abb. 105-106	links: Filmstills aus „Wien baut auf“ , TC:00:03:21, TC:00:03:25 und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:39, TC:00:01:43,	62
Abb. 107	rechts: Fotos aus der Zeitschrift „Wien im Aufbau“, Gumpendorferstrasse Nr. 78 , Althaus von 1735, aus: Wien im Aufbau: Der Wiener Assanierungsfonds, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937,	62
Abb. 108-109	zeitgenössische Fotos Hofmühlgasse aus: Wien im Aufbau: Der Wiener Assanierungsfonds, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937, S. 23, roter Pfeil hinzugefügt von der Verf.....	63
Abb. 110-111	Filmstills aus „Wien baut auf“, Hofmühlgasse , Haus als Zeichnung im Filmkader eingefügt TC:00:03:27, TC:00:03:30 „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:01:46, TC:00:01:48	63
Abb. 112	links: Grundriss Freihaus, überarbeitet mit Zeichnungen von der Verfasserin , aus: Wien im Aufbau: Der Wiener Assanierungsfonds, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937, S. 45.....	65
Abb. 113	Filmstill aus „Wien baut auf“ , TC:00:05:00	65
Abb. 114	Filmstill aus „Wien baut auf“, Blick in die Operngasse , TC:00:05:13.....	65
Abb. 115	Filmstill mit Ergänzung , TC:00:05:15.....	65
Abb. 116	rechts: Haus Gessner, derzeitiger Zustand , aus: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Operngasse_25_%28%29,_Vienna.jpg], (27. 04. 2014) ...	65
Abb. 117-118	Filmstills aus „Wien baut auf“, Gartenstadt am Wienerberg , TC:00:13:47, TC:00:13:58.....	67
Abb. 119	Foto, Wienerberg derzeitiger Zustand , aus: [http://www.drwwerner.at/arzt/das-team/], (26. 04. 2014)67	67

Abb. 120	<i>Lageplan und Grundriss einer Haustype der Gartenstadt am Wienerberg</i> , aus: Wien im Aufbau: Wohnungswesen, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937, S. 17.	67
Abb. 121-122	<i>Filmstills aus „Wien baut auf“</i> , TC:00:14:15, TC:00:14:23, Siedlung Aspern Hausfeld	68
Abb. 123	<i>Filmstill, Siedlung Breitenleerstr.</i> , TC:00:14:25 und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:04:04	68
Abb. 124	<i>Foto, derzeitiger Zustand der ehemaligen Stadtrandsiedlung Flugfeld Hausfeld, Lavendelweg</i> , aus: [https://www.google.at/maps/place/Lavendelweg,+1220+Wien/@48.2303054,16.4941377,18z/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0x476d010dae2fb229:0x187132c4fdd498d6], (27. 04. 2014)	68
Abb. 125	<i>Foto, alte Ansichtskarte, Stadtrandsiedlung Aspern Hausfeld</i> , aus: [http://www.meinbezirk.at/wien-16-ottakring/chronik/besondere-erinnerung-m5758229,827776.html], (25. 04. 2016)	69
Abb. 126	rechts: <i>Grundriss einer Wohnung im Familienasyl St. Brigitta</i>	71
Abb. 127	links: <i>Grundriss des Familienasyles St. Brigitta mit Wohnungen</i> , geplant von Engelbert Mang, aus: Wien im Aufbau: Die Familien-Asyle der Stadt Wien, im Selbstverlag des Magistrates der Stadt Wien, 1937, und S. 11 und S. 14, grafisch überarbeitet von der Verf.	71
Abb. 128-29	links: <i>Filmstills aus „Wien baut auf“</i> , Familienasyl St. Brigitta, TC:00:15:07, TC:00:15:17, „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:04:21, TC00:04:30	
Abb. 130	rechts: <i>derzeitiger Zustand ehemaliges Familienasyl St. Brigitta</i> , aus: [http://www.meinbezirk.at/wien-20-brigittenu/chronik/schnee-von-gestern-familienasyl-st-brigitta-m6140857,905501.html], (26. 04. 2014)	72
Abb. 131-132	<i>Filmstills aus „Wien baut auf“, Wohnhaus im 16. Bezirk, Ganglbauergasse Nr. 29</i> , TC:00:16:05, TC:00:16:08, und „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“, TC:00:04:55, TC:00:05:00	73
Abb. 133-136	<i>Filmstillfolge aus „Wien baut auf“</i> , TC:00:23:28, TC:00:23:34, TC:00:23:49, TC:00:24:17	75
Abb. 137-140	<i>Filmstillfolge aus „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“</i> , TC:00:07:46, TC:00:07:53, TC:00:08:14, TC:00:08:16	75
Abb. 141	<i>Bilderdienst 51, Arbeit durch Straßenbau Wien</i> : Tyrolia, 1937.	75
Abb. 142-143	<i>Filmstills aus „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“</i> , TC:00:08:40, TC:00:08:57 im Vergleich des heutigen Zustandes.	76
Abb. 144-146	<i>Filmstills aus: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“</i> , TC:00:09:14, TC:00:09:17, TC:00:09:25,	77
Abb. 147-149	<i>Filmstills aus: „Wien, die Stadt herrlicher Bauten und Gärten“</i> , TC:00:09:30, TC:00:09:35, TC:00:09:44	77
Abb. 150	<i>oben: zeitgenössische Ansichtskarte, Terrasse des Restaurants</i> , Postkartenverlag: Donauland – Wien, Kartennummer: 6500, um 1936	77
Abb. 151	<i>unten: Foto Kahlenbergrestaurant</i> , aus: Sowa, Johannes: Die Wiener Höhenstraße, Erfurt: Sutton, 2008, S. 46 und S. 47	77
Abb. 152-155	<i>Filmstills aus „Wien baut auf“</i> , Kahlenbergrestaurant, TC:00:24:50, TC:00:25:03, TC:00:25:12, TC:00:25:16	78
Abb. 156-158	<i>Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“</i> , 1936, TC:00:04:02, TC: 00:05:21, TC:00:06:35, TC	79
Abb. 159-161	<i>Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“</i> , 1936, TC:00:07:56, TC:00:08:59, TC:00:09:28	80
Abb. 162-164	<i>Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“</i> , 1936, TC:00:12:18, TC:00:12:59, TC:00:13:09	81
Abb. 165-167	<i>Filmstills aus „Das Freihaus in Wien“</i> , 1936, TC:00:13:49, TC:00:13:56, TC:00:15:07	81
Abb. 168	<i>Eröffnungsbroschüre Großglockner Hochalpenstraße</i> ; Cover der Festschrift, aus: Hg. Salzburger Preßverein, Salzburg 1935 (Grohag Archiv). Grafik: Atelier Berann-Innsbruck.	83
Abb. 169-171	links: <i>Entwurf 1. Platz, Perthen</i> , mittig: <i>Entwurf Holzmeister, 3. Platz</i> , aus: Mitterecker, Thomas: Großglockner-Hochalpenstraße: Ausstellungsbau im österreichischen Ständestaat, Diplomarbeit 2012, S. 62, zit. nach: Profil, österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Erscheinungsverlauf 1.1933-4.1936, Wien Gewista: Der mit dem 1. Platz bedachte Entwurf von Rudolf Perthen, Juli1935, S. 322., rechts: <i>Foto ausgeführter Bau</i> , aus: Riegele, Georg: Die Großglockner-Hochalpenstraße: zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien: WUV-Univ.-Verl., 1998, S. 216.	84
Abb. 172	<i>Filmstill, Eröffnung mit Flaggen und Fuschertörl im Hintergrund</i>	85
Abb. 173	<i>Automobilzeitschrift mit Flaggen und Hakenkreuzfahne</i> , aus: Riegele, Georg: Die Großglockner Hochalpenstraße, 1998, a.a.O., S. 191, zit. nach Allgemeine Automobilzeitung NR.8/1935, S. 4.ÖNB.85	
Abb. 174	<i>Grafik der Verfasserin</i> , überarbeitete Karte, aus: Rippel, Karl: Der Großglockner und seine Straße, 1950, Landes-Fremdenverkehrsamt für Kärnten, hinterer Buchrücken	86

Abb. 175	<i>gesamte Seite: Filmstillfolge aus „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, 1. Reihe oben rechts: Franz Rehr, 5. Reihe unten rechts: Franz Wallack.....</i>	88
Abb. 176-178	<i>Filmstills aus, „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, TC:00:11:09, TC:00:13:03, TC:00:13:19</i>	89
Abb. 179	<i>links: Detailplanung Straßenprofile von Franz Wallack, aus: Mitterecker, Thomas: Großglockner-Hochalpenstraße, 2012, a.a.O., S. 48, zit. nach: Straßenprofile in: Landesarchiv Salzburg, Wallack Nachlass, Auflistung einiger Profilmöglichkeiten 1924.....</i>	89
Abb. 180-182	<i>rechts: Filmstills aus dem Film „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, mit unterschiedlichen Straßenrandbegrenzungen, von rechts oben nach rechts unten: TC:00:08:21,TC:00:08:11,TC:00:01:5589</i>	
Abb. 183	<i>Wettbewerbsentwurf Siegerprojekt von Oswald Haerdtl Österreich Pavillon in Brüssel 1935, aus: Mitterecker, Thomas: Großglockner-Hochalpenstraße, 2012, a.a.O., S. 85, Siegerprojekt des Entwurfs Wettbewerbs von Haerdtl, zitiert nach: AZ W, Archiv Möllersdorf, N01- Haerdtl 1935.....</i>	92
Abb. 184	<i>Filmstillfolge aus der Wochenschau vom 31. 05. 1935, „Der österreichische Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel“</i>	92
Abb. 185	<i>Oswald Haerdtl Ideenwettbewerb für den Österreichischen Pavillon in Paris mit Großglocknermodell im Hintergrund, aus: Hörl Johannes, Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar 2015, S. 194</i>	93
Abb. 186-188	<i>links oben: Entwurf für den österreichischen Pavillon Paris 1937, aus: Adolph Stiller, Oswald Haerdtl: Architekt und Designer, 1899 – 1959, aus der Sammlung des Architekturzentrum Wien; Salzburg (Pustet), 2000, S. 91. Abb. 187, links unten: Foto des Pavillons, in der Nacht beleuchtet, aus: ebd., S. 99, Abb. 188, rechts: Innenraum mit Panorama Darstellung aus 161 Bildtafeln, aus: Hörl, Johannes; Schöndorfer Dietmar: Die Großglockner Hochalpenstraße, Erbe und Auftrag, 2015, a.a.O., S. 195.</i>	94
Abb. 189-191	<i>Filmstills aus der Wochenschau vom 18. 06. 1937, „Im österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung“, TC:00:02:52, TC:00:03:11, TC:00:03:20.....</i>	94
Abb. 192-194	<i>Filmstills aus der Wochenschau vom 13. 08. 1937, „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:04:34, TC:00:04:39, TC:00:04:42.....</i>	95
Abb. 195	<i>Filmstills aus der Wochenschau vom 13.08.1937, „Unser Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:04:48 bis TC:00:04:58</i>	95
Abb. 196-198	<i>Filmstills aus der Wochenschau vom 13. 08. 1937, „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:01:48, TC:00:01:54, TC:00:01:.....</i>	96
Abb. 199-200	<i>„Boudoir d'une grande vedette“, von Josef Hoffmann, links: zeitgenössisches Foto, 1937, aus: Wege der Moderne - Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen: [anlässlich der Ausstellung 'Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen', MAK Wien, 17. 12. 2014 - 19. 4. 2015], S. 254, rechts: Filmstill, aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, 1937, TC:00:02:17</i>	97
Abb. 201-202	<i>links: „Bureau du Président“ von Max Fellerer, zeitgenössisches Foto, aus: Adolph Stiller, Oswald Haerdtl: Architekt und Designer, 1899 – 1959, aus der Sammlung des Architekturzentrum Wien; Salzburg (Pustet), 2000, S. 94, rechts: Filmstill, aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, „Bureau du Président“ von Max Fellerer, TC:00:02:20</i>	97
Abb. 203-204	<i>links: „Table mise“ von Haerdtl, zeitgenössisches Foto, aus: Adolph Stiller, Oswald Haerdtl: Architekt und Designer, 1899 – 1959, 2000, a.a.O. S. 94:, rechts: Filmstill aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, TC:00:02:34</i>	98
Abb. 205-206	<i>Filmstills aus „Die Ausstellung im österreichischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung“, eingerichteter Salon von Josef Frank und Oskar Wlach, TC:00:02:08, TC:00:02:13.....</i>	98
Abb. 207-210	<i>französischer Ausstellungskatalog zur Weltausstellung: „Boudoir d'une grande vedette“, „Table mise“, Plan du Pavillon, aus: L' Autriche : à l'Exposition Internationale de Paris 1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, 1937, Paris, Vienne : Wiener Ausstellungsausschuss, 1937, von links nach rechts: S. 53, S. 55, S. 36-37</i>	98
Abb. 211	<i>Grundriß des Pavillons auf der Weltausstellung in Paris 1937, aus: L' Autriche : à l'Exposition Internationale de Paris 1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, 1937, Paris, Vienne : Wiener Ausstellungsausschuss, 1937, überarbeitet von der Verf. mit jenen Kamerapositionen, die den Räumen eindeutig zugeordnet werden konnten.....</i>	99

Abb. 212	<i>Filmstillfolge aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“</i> , TC:00:06:19, TC:00:06:36, TC:00:06:57, Schwenk über den sowjetischen Pavillon: TC:00:09:14, TC:00:09:18, TC:00:09:21, TC:00:09:23	100
Abb. 213	<i>Filmstillfolge aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“</i> , TC:00:07:42, TC:00:08:39, TC:00:09:09	101
Abb. 214	<i>Filmstill aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“</i> , TC:00:04:21 .	101
Abb. 215	<i>Filmstill aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“</i> , TC:00:09:14 .	102
Abb. 216	<i>Filmstill aus „Paris 1937, L'exposition Internationale des Arts et des Techniques“</i> , TC:00:13:03 .	102
Abb. 217-219	<i>Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“</i> , 1940, TC:00:06:31, TC:00:06:35,TC:00:06:40	106
Abb. 220-221	links: Foto, <i>Linz, Superblockverbauung entlang Leonfelderstraße</i> , aus: Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3, Außenbereiche Urfahr, Ebelsberg, Verlag Berger Horn, 1999, S. E151, Abb. 221, rechts oben: <i>Filmstill aus „Siedlungsbau in Linz“</i> , 1940	107
Abb. 222-224	<i>Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“</i> , TC:00:06:41, TC:00:06:45, TC:00:06:48	107
Abb. 225-227	<i>Filmstills „Siedlungsbau in Linz“</i> , TC:00:06:56, TC:00:06:58, TC:00:06:48, TC:00:07:02	108
Abb. 228	Siedlung Neue Heimat heute, aus: [https://www.google.at/maps/place/FI%C3%B6tzerweg,+4030+Linz/@48.2505737,14.2891364,19z/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0x4773963d47775dff:0xadd456f962c76fdf], (01. 05. 2016)	108
Abb. 229-231	<i>Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“</i> , TC:00:07:05, TC:00:07:09.TC:00:07:14	108
Abb. 232	<i>Siedlung Keferfeld heute</i> , aus: [https://www.google.at/maps/place/Schaunbergerstra%C3%9Fe,+4020+Linz/@48.2717627,14.2778087,19z/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0x477397b2e847f0ad:0xa0d65d1ecc3ca72], (01. 05. 2016)	109
Abb. 233-235	Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, Spallerhofsiedlung, TC:00:07:21, TC:00:07:25, TC:00:07:28	109
Abb. 236-237	Filmstills aus „Siedlungsbau in Linz“, 1940, TC:00:07:29, TC:00:07:36	110
Abb. 238	Modellfoto der geplanten Donauuferbebauung in Linz, Architekt Hermann Giesler 1942/43, aus: [http://www.npo-consulting.net/blogs/media/blogs/pad/donaubebauung-02.jpg?mtime=1457632042],	111
Abb. 239-240	links: <i>Linz mit Holzbrücke, Kupferstich von Johann Ziegler nach Ferdinand Runk, um 1810</i> , aus: Thaler, Herfried: Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Band 3, Außenbereiche Urfahr, Ebelsberg, Verlag Berger Horn, 1999, S. 558, Abb. 240, rechts: <i>Die ehemalige Eisenbrücke</i> , aus ebd., S. 559.	112
Abb. 241-242	<i>Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“</i> , TC:00:02:01, TC:00:02:05.,	113
Abb. 243-244	<i>Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“</i> , TC:00:02:09, TC:00:02:12..	113
Abb. 245-246	<i>Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“</i> , TC:00:02:14, TC:00:02:19..	113
Abb. 247, 248	<i>Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“</i> , TC:00:02:23, TC:00:02:28..	114
Abb. 249-251	<i>Filmstills aus: „Linz. Nibelungenbrücke kurz vor ihrer Vollendung“</i> , TC:00:02:33, TC:00:02:36, TC:00:02:40	114