Sonderzahl

Aus der Werkstatt
Band 2: Jessica Hausner

Publikationsreihe der Filmakademie Wien – Institut für Film und Fernsehen,
mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Herausgegeben von Kerstin Parth und Claudia Walkensteiner-Preschl

Aus der Werkstatt

Jessica Hausner

Hg. v. Kerstin Parth, Laura Ettel,
Jana Libnik und Nicolas Pindeus

Sonderzahl

Diese Publikation wurde durch die Filmakademie Wien, die Publikationsförderung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und das Österreichische Filminstitut unterstützt.

www.sonderzahl.at

Alle Rechte vorbehalten
© 2021 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien
Schriften: Benton Sans, Adobe Garamond
Druck: booksfactory
ISBN 978 3 85449 559 8

Umschlag von Matthias Schmidt unter Verwendung von Stills und Setfotos zu *Hotel* und *Little Joe* (© coop99 Filmproduktion)

Inhaltsverzeichnis

Zur Einführung 7

Gespräch mit Jessica Hausner

Anfänge 15
Erste Filme 19
Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling (1993) 22
Flora (1995) 31
Inter-View (1999) 39
coop99 Filmproduktion 53
Lovely Rita (2001) 59
Hotel (2004) 71
Toast (2006) 90
Rufus (2006) 95
Lourdes (2009) 97
Amour Fou (2014) 118
Little Joe (2019) 129
Musikvideos: *Oida (2015), Rhapsodariddim (2017)* 143

Filmografie 147

Materialien

The Fast-Tracked Unreality of Fat Girl (2019) 157
Rede an der dffb (2017) 161
Storyboard-Ausschnitte aus *Little Joe* 167

Abbildungsverzeichnis 173

Zur Einführung

Als Jessica Hausner mit ihrem Kurzfilm *Flora* im Jahre 1997 beim Internationalen Filmfestival Locarno mit dem *Leoparden von morgen* ausgezeichnet wurde, bedeutete das nicht nur den Karrierestart eines filmischen Ausnahmetalents, sondern auch die Manifestation einer wichtigen Stimme jener jungen Generation von Filmakademie-Studierenden, die den Aufbruch im österreichischen Kino vorantrieben. Hausner hatte seit 1991 Regie an der Filmakademie Wien studiert, wo sie gemeinsam mit ihren Kommiliton*innen Barbara Albert, Kathrin Resetarits, Antonin Svoboda und Mirjam Unger, die mit ihren frühen Akademie-Filmen *Die Frucht deines Leibes* (Albert, 1996), *Ägypten* (Resetarits, 1997), *Betongräser* (Svoboda, 1995) und *Speak Easy* (Unger, 1997) gleichermaßen Erfolge feierten, ein Momentum schuf, das die Filmkritik eine Nouvelle Vague Viennoise ausriefen ließ. Die Filme dieser neuen Welle zeichneten sich durch hohe Authentizität und ein empathisches Interesse an Figuren und Schauplätzen aus und eröffneten mit ihren originären Handschriften einen neuen Blick auf das heimische Kino.

Um den österreichischen Autorenfilm war es zuvor ruhig geworden, internationale Festivalteilnahmen ließen seit vielen Jahren auf sich warten. Ähnlich wie im deutschen Kino dominierten in den frühen 1990er Jahren kommerziell orientierte Komödien die heimische Kinolandschaft, die dezidiert für eine nationale Auswertung produziert wurden. Dass sich die Filmakademie Wien zu einem Hoffnungsträger des jungen österreichischen Films entwickeln konnte, lag vor allem an den vielen, überwiegend weiblichen Stimmen, die sich mit ihren lebendigen und formal anspruchsvollen Filmen über die Landesgrenzen hinaus Gehör zu verschaffen begannen.

Nach anfänglichen Schwierigkeiten, sich im männlich dominierten Filmschulkontext durchzusetzen, und einer kurzen, in vielerlei Hinsicht beflügelnden Auszeit vom Studium, während derer sie ihrer Re-

gie-Kollegin Valeska Grisebach in Berlin assistierte, konnte sich Jessica Hausner bald von den damals auch an der Filmakademie Wien kolportierten Filmkonventionen abgrenzen und entwickelte ein künstlerisches Selbstbewusstsein und eine eigenständige filmische Form. Als Schlüsselmoment beschreibt Hausner eine Situation, in der sie realisierte, was sie von den älteren Regie-Jahrgängen unterscheidet: Sie möchte sich vom österreichischen Filmmarkt abgrenzen und Filme für ein internationales Publikum machen. Gepaart mit ihrer formalen Neugierde und erzählerischen Unerschrockenheit führte dieser Anspruch letztlich dazu, dass Hausners Filme bald auf bedeutenden Filmfestivals gezeigt und prämiert werden sollten. Ihr Filmakademie-Film *Inter-View* (1999) wurde in der Nachwuchsschiene der Filmfestspiele von Cannes, der *Cinéfondation,* ausgezeichnet, ihr Langfilm-Debüt *Lovely Rita* (2001) sowie ihr zweiter Spielfilm *Hotel* (2004) in der renommierten Reihe *Un certain regard* in Cannes uraufgeführt. *Lourdes* (2009) nahm am Wettbewerb der Filmfestspiele in Venedig teil und wurde dort mit dem FIPRESCI-Preis bedacht, um nur einige der frühen Höhepunkte ihrer Karriere zu nennen.

Schon in Jessica Hausners Kurzfilmen zeigt sich ihr unbändiger Wille, stilistischen Eigensinn mit einem einfühlsamen Blick auf die Figuren zu vereinen. In einem ihrer frühen Übungsfilme an der Akademie, dem 18-minütigen Dokumentarfilm *Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling* (1993), wird ihr sensibler Umgang mit und das ernsthafte Interesse an ihren Protagonist*innen sichtbar. Die ungewöhnliche Freundschaft Hausners zu einer Unterwäscheverkäuferin, die von einer späten Karriere als Popsternchen träumt, bereitet die Grundlage für eine filmische Narration, die von der Suche nach dem Glück handelt und voller tragikomischer Elemente steckt. Im Kurzspielfilm *Flora* (1995) erzählt Hausner lakonisch und zugleich formal präzise die Geschichte einer heranwachsenden Frau, die aus ihrer Teenager-Tanzschulwelt ausbricht und ihr Leben selbst in die Hand nimmt. Ihr Film *Inter-View* (1999), ein Hybrid aus Dokumentarfilm und Fiktion, stellt die radikalste Exploration stilistischer Möglichkeiten in der Frühphase ihrer Karriere dar. Hausner folgt in getrenn-

ten Handlungssträngen zwei atypischen Einzelgänger*innen, die schließlich aufeinandertreffen.

In dieser Phase könnte man Hausner noch eine Nähe zum Sozialrealismus mit einem genauen Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse und einer deutlichen Verankerung im sozialen Alltag ihrer Figuren attestieren, wie sie zeitgleich die Filme ihrer Akademie-Kolleg*innen Barbara Albert und Antonin Svoboda auszeichnen. Auch ruft Hausners konsequente Arbeit mit charaktervollen Laiendarsteller*innen eine hohe soziale Authentizität hervor. In ihren folgenden Arbeiten grenzt sich Hausner jedoch mehr und mehr von den avancierten Realismusentwürfen ihrer Kolleg*innen ab und entwickelt innovative filmische Mittel, welche die Möglichkeiten kritischer Distanz zum Geschehen erproben. Bereits in Hausners frühen Filmen stehen die Protagonist*innen in einem starken Gegensatz zu jenen des herkömmlichen Identifikationskinos. Hausners Figuren stellen keine Individuen dar, die aus persönlichen Gründen handeln, sondern sind Archetypen, die in unterschiedlichen Situationen agieren und reagieren. Das Individuelle rückt in den Hintergrund, während das Typische einer Figur oder Situation im Zentrum steht.

Geleitet vom Vorsatz, mit erzählerischen Konventionen zu brechen und mit einem Fundus an Figuren im Gepäck, der geprägt ist von ambivalenten Frauen, die auf den ersten Blick schwach wirken sich dann aber nach und nach als ausgesprochen stark herausstellen, beginnt sie ihr Langfilmdebüt *Lovely Rita* (2001). Der minutiöse, nah und detailliert erzählte Ausbruch der titelgebenden Protagonistin aus einer Vorstadt-Malaise, welche sich auch aus autobiografischen Bezügen ihrer eigenen Jugend in Mödling bei Wien speist, mündet in einer Katastrophe, die der naiv-provokanten Rita eine ungewisse Zukunft und dem Film ein offenes Ende beschert. Mit zärtlicher Strenge lässt Hausner die wortkarge Teenagerin gegen ein auch Hausner wohlbekanntes Milieu rebellieren und spiegelt in der schrittweisen Emanzipation der Protagonistin zugleich ihren eigenen Werdegang als Filmemacherin.

Mit *Lovely Rita* legte Hausner einen Debütfilm mit einer überaus sicheren filmischen Handschrift vor. Die Grundlage dafür schuf sie

nicht nur mit ihren vielfältigen stilistischen Übungen aus der Filmschulzeit, sondern auch mit einem Netzwerk von Filmschaffenden, denen sie großes Vertrauen entgegenbringt und mit denen sie größtenteils bis heute zusammenarbeitet. Allen voran der Kameramann Martin Gschlacht, mit dem sie 1999 gemeinsam mit Barbara Albert und Antonin Svoboda die Produktionsfirma coop99 gründete. Damit setzte sie früh die Rahmenbedingungen ihres unabhängigen Filmschaffens und das Fundament für den Erfolg ihrer weiteren Filme.

Für ihren zweiten Spielfilm *Hotel* (2004) wendete sich Hausner erstmals dem Genrekino zu, wobei das Horrorgenre ihr lediglich als Ausgangspunkt dienen sollte, um erneut filmische Konventionen zu hinterfragen und die Möglichkeiten der Filmsprache weiter zu erforschen. Nach der Premiere in Cannes war das Publikum allerdings gespalten. Die teils enttäuschten Reaktionen auf ihren experimentellen Ansatz, einen Horrorfilm ohne Monster zu drehen, warfen die Frage auf, wie sich innovative Formen mit der Erwartungshaltung des Publikums in Einklang bringen ließen. Nach dieser durchaus schmerzhaften Erfahrung nahm sich Hausner bewusst eine Auszeit vom narrativen Film und widmete sich anderen, offeneren filmischen Formen. Die für eine Ausstellung im Grazer Künstlerhaus konzipierte Installation *Toast* (2006) und der Einminüter *Rufus*, der im Rahmen des Kompilationsfilms *Mozart Minute* (2006) gedreht wurde, sind zwei kurze Arbeiten, die in dieser Phase entstanden, und die spielerisch den Umgang mit Zeit und Raum im Film erkunden.

Die Rückkehr zum Spielfilm erfolgte 2009 mit *Lourdes*. Inspiriert von der Ästhetik von Fernsehdokumentationen erzählt Hausner die Geschichte einer im Rollstuhl sitzenden Frau, der auf einer Pilgerreise eine Wunderheilung widerfährt, die am Ende womöglich gar keine ist. Gedreht am französischen Originalschauplatz, unter Einbeziehung der Pilger*innen und der Geschehnisse vor Ort, ist Hausners dritter Kinofilm zugleich ihre erste Arbeit außerhalb Österreichs. In ihrer Auseinandersetzung mit dem französischen Wallfahrtsort wird eine weitere wiederkehrende Thematik in Hausners Werk erkennbar. So handelt *Lourdes* nicht nur vom Glauben, sondern viel allgemeiner von den Ge-

dankengebäuden, die wir Menschen uns bauen, um unserer Existenz Sinn zu geben und um die Hoffnung auf ein selbstbestimmtes Leben zu behalten.

Ein solches Konstrukt ist auch die Vorstellung von romantischer Liebe, der sich Hausner in ihrem nachfolgendem Film *Amour Fou* (2014) durchaus schwarzhumorig widmet. Heinrich von Kleist, der glaubt, durch einen Doppelselbstmord der Einsamkeit des Sterbens entgehen zu können, steht hier paradigmatisch für die irrationalen Sehnsüchte und Hoffnungen aller Menschen. *Amour Fou* sollte jedoch nicht als ein historischer Film über das Leben Kleists verstanden werden, viel mehr dient das Leben des Autors als Ausgangspunkt, um eine Geschichte zu erzählen, die nicht nur unsere Vorstellung von Liebe, sondern auch unseren Umgang mit historischen Biografien dekonstruiert.

Die Fragen nach den Bedingungen, Möglichkeiten und der Beschaffenheit von Glück, die im Zentrum von Hausners englischsprachigem Debütfilm *Little Joe* (2019) stehen, ziehen sich ausgehend von ihren frühen studentischen Arbeiten durch Hausners gesamtes Filmschaffen. *Little Joe* gesellt sich zu einer Reihe von Filmen, deren Grundlage Jack Finneys Roman *The Body Snatchers* (1955) bildet. Während es in Finneys Roman Außerirdische sind, welche die Bewohner*innen einer Kleinstadt durch gefühllose Doppelgänger ersetzen, scheint in Hausners Neubearbeitung des Stoffes eine genmanipulierte Pflanze diese Rolle einzunehmen. Die Blume „Little Joe", gezüchtet um jene, die ihren Duft einatmen, glücklich zu machen, ruft gleichzeitig unheimliche Veränderungen im Verhalten dieser Menschen hervor. Oder womöglich auch nicht. Fehlte in *Hotel* das Monster noch gänzlich, lässt Hausners zweite Auseinandersetzung mit dem Horrorgenre zwei verschiedene Lesarten zu. Nehmen die einen die Gefahr einer Gefühle manipulierenden Pflanze als real wahr, ist für andere einmal mehr ein irrationaler Wunsch nach sinnstiftenden Erklärungen am Werk. Für ihre Darbietung der Alice, die mit der Frage konfrontiert ist, ob die Gefühle ihrer Mitmenschen authentisch oder nur vorgetäuscht sind, wurde Emily Beecham im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele von Cannes mit dem Preis für die beste Darstellerin ausgezeichnet.

Hausners bislang surrealster Film steht nicht nur beispielhaft für ihren unermüdlichen Erfindungsreichtum und ihre Freude an provokanten Erzählungen, sondern stellt mit der ersten Einladung in den großen Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes auch einen bedeutenden Karriereschritt in die erste Liga des europäischen Autorenfilms dar.

Im folgenden, ihr gesamtes Werk umspannenden Interview blickt Hausner im Gespräch mit den Herausgeber*innen zurück auf ihren beeindruckend konsequent und unerschrocken beschrittenen Weg von den Anfängen an der Filmakademie Wien ins Rampenlicht der internationalen Filmwelt. Zahlreiche Filmstills und Setfotos sowie Auszüge aus Hausners Storyboards geben Einblicke in ihre präzis durchkonzipierte Filmarbeit. Ergänzt wird der Band durch einen Text der Criterion Collection, in dem Jessica Hausner kenntnisreich über eine Szene aus dem Film *Fat Girl* von Catherine Breillat (2001) spricht, sowie durch den Abdruck einer Rede, die Jessica Hausner 2017 an der dffb gehalten hat.

Laura Ettel, Kerstin Parth, Nicolas Pindeus

Gespräch mit Jessica Hausner

ANFÄNGE

Vor deinem Studium an der Filmakademie Wien hast du ein Jahr lang Psychologie studiert. Wie bist du zu dem Entschluss gekommen, Filmregie studieren zu wollen?

Ich habe immer schon gerne Geschichten geschrieben. Als ich 16 war, habe ich dann meine ersten Filme gedreht. Der Vater meines damaligen Freundes hat beim ORF gearbeitet und hatte eine Videokamera zuhause. Damals hatte man keine Handys und eigentlich auch keine kleinen Kameras daheim. Dass wir Zugang zu dieser Videokamera hatten, war etwas Besonderes. Wir haben Kurzgeschichten, die ich geschrieben hatte, verfilmt. Ich als Kamerafrau und Regisseurin und er als Hauptdarsteller. Es war ein unglaublich beglückendes Gefühl, dass etwas, das ich mir ausgedacht hatte, plötzlich vor meinen Augen Wirklichkeit wurde. Ich habe mich gefühlt wie Prometheus: Ich erschaffe eine Welt. Dieses Gefühl war stärker, wenn ich etwas gefilmt habe, als wenn ich nur geschrieben habe. Das Schreiben hat mich immer ein bisschen geärgert, weil ich oft den Eindruck hatte, dass etwas fehlt, beziehungsweise dass Worte nicht das ausdrücken können, was ich wollte. Beim Filmen habe ich solche Gefühle nicht, denn da vermittelt sich der Inhalt unausgesprochen. Da erschaffe ich eine Wirklichkeit, die eine eigene Dynamik bekommt. Etwas Unvorhersehbares und Unsagbares schleicht sich ein, dass mich von Anfang an fasziniert und manchmal überrascht hat. Das hat mir irrsinnig gefallen. Daraufhin habe ich beschlossen, ich möchte Filmregisseurin werden.

Was waren das für Filme?

In diesen ersten Kurzfilmen ist jede Szene in einer Einstellung gefilmt. Auf zwei Videorecordern geschnitten, so dass jeder Schnitt einen kleinen Ruck im Bild macht. Damals hatte ich noch nie etwas von Schuss-Gegenschuss gehört. Ich kann mich noch genau an diese Erkenntnis erinnern, als ich abends beim Fernsehen mit meinen Eltern – ich glaube, es muss *Dallas* gewesen sein – plötzlich verstanden habe: Die

wechseln ja die Kameraposition, wenn zwei reden. Und wir Trottel haben das alles in einer Einstellung gedreht. Bei meinem nächsten Film habe ich schon versucht, die Kamerapositionen zu wechseln. Das war meine Teenagerzeit. Das Psychologiestudium war mehr dazu da, um ein Jahr zu überbrücken, in dem ich mich auf die Aufnahmeprüfung an der Filmakademie vorbereitet habe.

Bist du oft ins Kino gegangen oder warst du stärker durch Filme im Fernsehen beeinflusst? Wie war die Kinosituation in Wien damals?

Wir haben außerhalb von Wien gewohnt, in Mödling. Dort gab es ein Kino, die Mödlinger Bühne. Um in ein Kino zu kommen, in dem interessante Filme gezeigt wurden, mussten wir nach Wien fahren. Mein Vater hat sich auch für Filme interessiert. Ich erinnere mich, dass ich mir in meiner Schulzeit Filme von Akira Kurosawa und Ingmar Bergman mit ihm angesehen habe. Das waren seine Favourites. Das müssen geliehene VHS-Kassetten gewesen sein. Manchmal sind wir auch mit der Familie ins Kino gegangen, meistens zu Geburtstagen. Wir haben Filme angesehen, die man später Arthouse-Kino genannt hat. Aber nicht nur. Auch Hollywood-Filme wie *Rain Man* (Barry Levinson, 1998). Der Unterschied hat sich für mich erst später herauskristallisiert. Als ich begonnen habe, Film als Kunstform wahrzunehmen, war ich bestimmt schon 16 oder 17. Was ist ein Autorenfilm und was ist der Unterschied zu einem kommerziell gemachten Film? Welche Macht steht dahinter? Erst da habe ich begonnen, Filme gezielt zu sehen. *Down by Law* von Jim Jarmusch (1986) war einer der Filme, die mich beeindruckt haben. Den habe ich auch auf VHS gesehen. Dadurch, dass ich so weit draußen gewohnt habe, war es nicht so einfach, ins Kino zu gehen. Das kam erst später, als ich 18 war und nach Wien gezogen bin.

Kannst du dich an prägende Kinobesuche damals in Wien erinnern?

Einer der Filme, die mich sehr beeinflusst haben, war *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* von Luis Buñuel (1972). Ich glaube, den habe

ich im Filmmuseum gesehen. Wir sind auch öfter in die Breitenseer Lichtspiele gegangen. Dort habe ich *Uzala der Kirgise* von Akira Kurosawa (1975) gesehen.

Um sich mit knapp 20 Jahren an einer Kunstakademie zu bewerben, braucht es ja ein gewisses Maß an Selbstbewusstsein. Gab es Vorbilder, die dir dabei geholfen haben, diesen Weg zu beschreiten?

Das war schon ein Thema, über das ich dann auch mit meinen Kolleg*innen gesprochen habe. Das hört ja nicht in dem Moment auf, in dem du aufgenommen bist. Dieses Selbstbewusstsein muss dich ja dann noch mal zehn Jahre weitertragen, damit du nicht nach dem ersten Film aufgibst. Es gibt ja genug Leute, die sagen: „Was für ein Scheiß, den du da machst." Man muss dieses Selbstbewusstsein so lange mit sich herumtragen, bis irgendwer sagt: „Na ja, so schlecht ist es nicht." Dieses irrationale Selbstbewusstsein braucht man sehr lange. Worauf es basiert? Keine Ahnung. Das, was mich lange Zeit hat zweifeln lassen, war, dass ich keine Frauen gesehen habe. Ich habe als Kind einmal ein Buch bekommen, das hieß *Die Großen der Welt.* Ich habe das Inhaltsverzeichnis aufgeschlagen und es waren nur Männer. Die einzige Frau darin war Marie Curie. Das war in den 80er Jahren. Unlängst habe ich einen Film gesehen über Johanna Dohnal[1], der mich total gerührt hat. Die Dohnal war ja auch bei uns zu Hause Gesprächsthema. Aber negativ. Obwohl ich aus einer Künstler*innen-Familie komme, war die Emanzipation und die Selbstbestimmung der Frau, die Teilnahme der Frau an der Gesellschaft und am Berufsleben, kein positiv konnotiertes Thema. Ich kann also nicht sagen, dass mein Umfeld das gefördert hätte. Ich habe mich immer gefragt, wie ich das schaffen sollte. Wenn es gar keine Regisseurinnen gibt, wieso sollte mir das dann gelingen? Der Blick in die Zukunft war, als würde ich ein

1 Johanna Dohnal (1939–2010) war die erste österreichische Frauenministerin (1990, Sozialdemokratische Partei Österreichs) und Feministin. Die Regisseurin Sabine Derflinger setzt ihr mit dem Dokumentarfilm *Die Dohnal* (2019) ein Denkmal.

Brett anstarren. Noch schlimmer war es, als ich vor und während der Filmakademie auf Filmsets gearbeitet habe. Natürlich war alles, was wir jetzt im Rahmen von *#MeToo* hören, damals gang und gäbe. Dass irgendwelche männlichen Regisseure grundlos Untergebene angebrüllt haben. Ich habe mich in irgendeine Ecke gedrückt und gedacht: Was tue ich hier? Auch auf der Filmakademie hatte ich das Gefühl, vollkommen fehl am Platz zu sein. Ich war sehr höflich, bürgerlich-konservativ, wohlerzogen, eine Frau und noch dazu erst 18, als ich mit dem Studium angefangen habe. Das war alles eigentlich komplett aussichtslos. Zugleich gab es immer dieses unbeirrbare Wollen. Ich wollte unbedingt Filme machen. Das war und ist tatsächlich meine Leidenschaft. Darin kann ich mich ausdrücken. Es beglückt und beruhigt mich. Ich denke, dass daher das Selbstbewusstsein kam, weiterzumachen. Darüber hinaus kannte ich durch meine Familie diese Art von Leben, wo man etwas schafft und so sehr daran glauben muss, bis irgendwer anderer auch daran glaubt. Das Leben eines selbstständigen Künstlers war mir nicht fremd.

Wie sah die Aufnahmeprüfung aus? Musstet ihr damals schon Filme abgeben?

Für die Aufnahmeprüfung an der Filmakademie hat meine große Schwester Xenia im Vorhinein mit mir geübt. Sie hat sich mit mir hingesetzt und wir haben die Prüfungssituation als Rollenspiel durchgespielt. Sie hat mich auch dabei beraten, was ich in die Mappe tun soll oder nicht und was ich noch besser machen könnte. Sie hat mich richtig gecoacht. Wir mussten auch einen Film abgeben. Damals hatte ich dann schon eine kleine Videokamera und war Mitglied im Video-Amateurclub, wo lauter ältere Herren ihre Enkel- und Hochzeitsvideos geschnitten haben. Ich war die einzige Frau und die Einzige unter 50. Dort habe ich meinen Bewerbungsfilm geschnitten. Diese älteren Herren haben mir dann auch die Daumen gedrückt für die Aufnahmeprüfung und waren danach sehr stolz auf mich. Wir durften aus drei Themen wählen und mussten einen Film drehen. Ich habe auch eine

Kurzgeschichte und eine Collage abgegeben. Dann gab es eine mündliche Runde, in der man die Sachen, die man abgegeben hatte, erklären und dazu Fragen beantworten musste. Danach gab es wieder eine praktische Runde, in der man ein kurzes Drehbuch schreiben oder eine Fotoserie machen musste und am Ende gab es noch mal eine mündliche Runde, nach der wir auch schon das Ergebnis erfahren haben. Ich wurde in Regie aufgenommen, aber auch in Schnitt – obwohl ich mich dafür nicht beworben hatte. Ich hatte das Gefühl, dass die sich gedacht haben: „Naja, die Kleine soll Cutterin werden."

ERSTE FILME

Deine frühen Filme, die im Rahmen deines Studiums an der Filmakademie Wien entstanden sind, sind zum Teil verschollen. Erhalten sind deine letzten drei Akademie-Arbeiten: Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling, Flora *und* Inter-View. *Kannst du dich an die Arbeiten davor erinnern?*

Um Gottes willen. Wenn ihr das auch noch ausgrabt, dann gute Nacht.

Was verbirgt sich hinter dem Filmtitel Herr Mares *(1992)?*

Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling ist die Wiederholung einer Arbeit, die ich mit *Nicht Genügend* abgeschlossen habe. Ich war in der Klasse von Axel Corti und *Herr Mares* war meine Viert-Semester-Doku. Das war ein Film über einen Mann, der tagsüber als Beamter bei den Elektrowerken arbeitet und nachts als Hypnotiseur in einem Lokal namens *Zauberkistl* am Gürtel[2] auftritt. Dort hypnotisierte er unter anderem eine Frau namens Maria Jannakopulos, die spätere Protagonistin von *Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling*. Ich habe ganz einfach als Wiederholung des einen Films denselben Film mit einer

2 Hauptverkehrsstraße in Wien mit vielen Nachtlokalen.

anderen Hauptfigur noch einmal gedreht, weil es schon etwas Bestimmtes war, was ich mit diesem ersten Dokumentarfilm wollte. Axel Corti ist dann an Leukämie gestorben, weswegen ich mit dem zweiten Film durchgekommen bin. Sein interimistischer Nachfolger Lukas Stepanik fand den Film eh okay, wobei er auch den ersten schon okay gefunden hätte. Die zwei Filme sind ja nicht so unterschiedlich. Interessant an der ganzen Geschichte ist, dass ich tatsächlich erst mal über diesen Professor gestolpert bin und nicht über meine eigenen Füße. Ich habe das irgendwann verstanden und mit Staunen festgestellt, dass einfach jeder eine andere Meinung hat. Dass es keine absoluten Urteile gibt und dass ich mich selber fit machen muss, um mir meine eigene Meinung zu bilden.

Und Ruths Geburtstag *(1992)?*

Den habe ich auch zweimal gedreht. Aber freiwillig, weil ich mit der ersten Version so unzufrieden war. Ich habe den Film außerhalb der Filmakademie mit einer Videokamera und Freunden auf eigene Faust noch einmal gedreht und fand dann aber die erste Version besser. Das war ein Fiasko. Der Film handelt von einem Geburtstagsessen und acht Personen sitzen um einen Tisch. Das ist eine der schwierigsten Situationen für eine Auflösung und genau die habe ich mir für den allerersten Übungsfilm ausgesucht. Dann hat sich interessanterweise herausgestellt, dass die erste Version, obwohl man sich mit den Blickachsen überhaupt nicht ausgekannt hat, wenigstens emotional fresh war. Also man hat irgendwie die Essenz davon verstanden, während bei dem Remake die Achsen richtig waren, aber dafür die Luft raus war. Eigentlich war der erste Film dann der schönere, obwohl die Achsen falsch waren. Auch das hat mir zu denken gegeben. Diese ganzen ersten zwei Jahre an der Filmakademie waren ein steter Kampf zwischen dem, wie ein Film sein soll, und meinem Gefühl, dass es ganz anders aber vielleicht besser wäre. Das war immer so ein hin und her.

Es gibt noch einen Übungsfilm von dir: Anne *(1993).*

Und *Irmgard* (1996). Das war auch ein Übungsfilm. Ich kann die Reihenfolge nicht mehr ganz genau sagen. Aber das muss alles in diesem ersten, für mich schwierigen Abschnitt gewesen sein. Bei *Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling* hat dann Luki Stepanik übernommen. Und ich war ehrlich gesagt ein bisschen von der Einfachheit schockiert, dass, wenn ein Lehrer einen Film okay findet, man auf einmal keine Schwierigkeiten mehr hat. Danach habe ich mich ein halbes Jahr beurlauben lassen, weil ich einmal nachdenken musste. Im zweiten Studienabschnitt war mein erster Film dann *Flora*. Das war ein Neustart. Ich hatte das erste Mal das Gefühl, dass ich etwas mache, was ich gut finde. Ich habe begonnen, meinem eigenen Geschmack und meiner Vorstellung zu vertrauen.

ICH MÖCHTE SEIN MANCHMAL EIN SCHMETTERLING (1993)

Vor Flora *hast du den dokumentarischen Film* Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling *gedreht. Wie hast du die Protagonistin, eine Keyboard-Musikerin, kennengelernt? Wie kam es zu eurer Begegnung und deinem Fan-Dasein, das du im Film verkörperst?*

Eben durch meinen vorigen Film *Herr Mares*. Herr Mares hat Maria Jannakopulos, die Keyboard-Lady, im *Zauberkistl* am Gürtel regelmäßig hypnotisiert und in ihr früheres Leben zurückgeführt, in dem sie eine arabische Prinzessin war. Sie konnte in dieser Rückführung als arabische Prinzessin auch Arabisch sprechen. Das war der Inhalt von *Herr Mares*. Ich erinnere mich, wie Axel Corti gesagt hat, dass das alles gelogen wäre und dass sie nur so tun würde, als ob sie Arabisch sprechen

könnte. Die Bedingung, um statt dem *Nicht genügend* ein *Genügend* zu bekommen, war, eine Szene nachzudrehen, in der ich überprüfe, ob Frau Jannakopulos in der Rückführung tatsächlich Arabisch spricht. Das muss man sich mal vorstellen! Ich muss heute noch über diesen ganzen Vorgang lachen. Wir haben also eine Dozentin von der Arabistik eingeladen, mit uns ins *Zauberkistl* zu kommen. Herr Mares hat Frau Jannakopulos in ihr voriges Leben zurückgeführt und währenddessen ist die Arabistin am Bühnenrand gesessen und hat versucht, während der Hypnose mit ihr Arabisch zu sprechen. Das haben wir dann gefilmt. Danach haben wir die Arabistin interviewt und gefragt, ob nun bestätigt werden konnte, dass Frau Jannakopulos in der Lage ist, arabische Vokabeln frei zu produzieren. Sie hat daraufhin irgendetwas geantwortet, womit sie die Sache genauso im Dunkeln gelassen hat. Ich habe dann zum Corti gesagt, dass ich nicht finde, dass das dem Film weiterhilft, sondern im Gegenteil eher sinnlose Fragen aufwirft. Es macht den Film lächerlich, an einer Stelle, die sonst poetisch hätte sein können. Er hat dann zu mir gesagt: „Ja, denn es wird nicht bewiesen. Du hast noch mehr versagt." Und dann hat er mich nicht abgeschlossen. So habe ich Frau Jannakopulos kennengelernt und wir wurden dadurch Freundinnen. Mich hat an ihr etwas Ähnliches fasziniert, das mich auch an Herrn Mares fasziniert hat, nämlich dieses Doppelleben. Dass man einen normalen Alltag führt, insgeheim aber das tut, was einem eigentlich Spaß macht. Ich glaube, ich habe mich darin auch etwas wiedererkannt. Ich hatte ja auch das Gefühl, dass ich ein Leben lebe, in dem ich die Dinge mache, die mir abverlangt werden, während das, was ich eigentlich machen möchte, außer Reichweite ist. Ich habe mich sehr stark mit ihr identifiziert. Dass wir gemeinsam versuchten, ihren Ruhm zu festigen, ist natürlich eine Farce. Aber nicht nur. Es stand auch dafür, dass ich mir selber erhofft hätte, im übertragenen Sinn in einem Heißluftballon über Wien zu fliegen. Diesen Traum, den man hat, bei dem man nach den Sternen greift. Den hatten wir beide.

Das heißt, es stand für dich von Anfang an fest, dass du im Film selber vorkommst?

Ja. Im zweiten Jahr des Studiums haben wir uns das erste Mal mit der Frage beschäftigt, wie real ein Dokumentarfilm ist. Er ist nicht real. Denn du entscheidest, wo die Kamera steht. Ich war nie ein Fan von diesem Pseudorealismus, den man Dokumentarfilmen abverlangt. Da habe ich immer gedacht: Ihr verarscht mich doch. Das ist ja nicht echt. Irgendwer sagt immer: „Geh jetzt da von rechts nach links." Deswegen wollte ich als Regisseurin sichtbar sein. Das ist ja auch keine Erfindung von mir, das haben viele Leute so gemacht. Ich habe diesen Weg gewählt, weil er für mich die ehrlichste Form ist. Ich wollte, dass man mich sieht und auch sieht, wie eigenwillig es ist, dass diese junge Filmstudentin mit der Lederjacke und die Unterwäscheverkäuferin vom Herzmansky zusammen einen Film machen. Wir passen ja gar nicht

zusammen. Wir sind ein seltsames Paar. Man fragt sich deswegen auch, ob ich sie nur verarsche. Ich habe versucht, die Ambivalenz der Situation möglichst spürbar zu machen, indem ich selber darin vorkomme.

Es gibt eine Einstellung im Unterwäschegeschäft, in der Maria Jannakopulos in die Kamera schaut, oder an der Kamera vorbei in Richtung Kameraperson lacht. Sie tritt in Kontakt mit der Kamera.

Dieses Spiel mit der Form hat mich von Anfang an interessiert. Dass sich Zuschauer*innen nicht einfach in ihren Stuhl zurücklehnen und entführt werden in eine zauberhafte Welt, sondern herausgefordert oder in ihrer Erwartungshaltung etwas verunsichert werden. Dass sie auf unsicheres Terrain geführt werden. Damals war das schon noch was, wenn die Hauptdarstellerin in die Kamera schaut, diesen unausgesprochenen Deal bricht und die Zuschauer*innen direkt adressiert.

War die Ballonfahrt über Wien von Anfang an Teil deines Konzepts? Oder ist die Idee im Laufe des Drehs entstanden?

Ich habe den Film unlängst noch mal gesehen und dann gleich einen Ohrwurm von diesem Lied gehabt: *Ich möchte sein, manchmal ein Schmetterling*. Es gibt diese Szene, in der ich mit ihr und ihrem Mann am Küchentisch sitze und sie frage, was sie sich in ihren kühnsten Träumen wünschen würde. Und da hat sie gesagt: „In einem Heißluftballon über Wien fliegen." Was für eine Idee! Das ließ sich organisieren. Den Heißluft-Menschen mit seinem Ballon haben wir bezahlt. Als ich den Film letztens wieder gesehen habe, habe ich mir gedacht, dass wir das überhaupt nicht richtig ausgenützt haben. Die Szene ist total kurz. In meiner Erinnerung stand sie da in ihrem blauen Kostüm mit Schmetterlingsflügeln, aber in Wahrheit ist es ein normales Kleid. Ich war ganz enttäuscht. Martin Gschlacht war bei dieser Szene übrigens auch schon dabei. Er ist draußen am Heißluftballon gehangen, mit Seilen festgebunden und hat sie gefilmt. Sie sind dann in eine Windböe gekommen und über einem Feld nahezu gekentert. Ich habe mir gedacht: Das war

es jetzt mit dem Martin Gschlacht. Was werden seine Eltern wohl sagen? Dann bin ich hingefahren, und er hat überlebt. Unbeschadet.

Im Abspann finden sich bereits viele Namen, mit denen du weiter Filme gemacht hast. Wie war der Zusammenhalt in deinem Jahrgang?

In meinem Jahrgang waren Barbara Albert, Christine A. Maier, Antonin Svoboda, Valentin Hitz. Das sind die, mit denen ich weiterhin zu tun hatte. Wir waren fünf Regiestudierende damals. Man muss sagen, dass ich ein bisschen ein Alien war. Ich hatte acht Jahre St. Ursula hinter mir, wo ich im dunkelblauen Faltenrock zu Gott gebetet habe. Ich habe immer alle gesiezt und bin dauernd rot geworden, wenn ich etwas sagen musste. Ich war erst 18 Jahre alt, während die anderen vielleicht um die 23 waren. Sie sind mir vorgekommen wie vollbärtige Familienväter. Ich war eher eine Außenseiterin und habe mich auch so empfunden. Dadurch, dass ich auf einer Mädchenschule war, war ich auch nicht darauf vorbereitet, mit was für Vorurteilen man konfrontiert wird. Dass irgendein Kameraprofessor zu Christine Maier sagt: „Frau Maier, gehen wir in die Dunkelkammer?“ Haha. Wenn ich eine Frage zur Bolex-Kamera gestellt habe, hat man sich über mich lustig gemacht, weil ich das als Frau ja eh nicht verstehen würde. Ich habe dann meine männlichen Kollegen in der Pause gefragt: Die hatten es auch nicht verstanden, haben sich aber nicht die Blöße gegeben, im Unterricht zu fragen. Das war ich alles nicht gewohnt. Ich habe sicherlich ein Jahr gebraucht, um zu verstehen, wie der Hase läuft und dass ich besser den Mund halte. Bis ich dann eine Zahnfleischkrankheit bekommen habe, wegen der ich wirklich den Mund halten musste. Ich hatte eine Operation und musste danach oben und unten einen Kieferschutz tragen. Bei der Regieübung[3] konnte ich dann tatsächlich nicht reden. Im Nachhinein betrachtet war das genau das Symptom.

3 Im zweiten Jahr der Ausbildung an der Filmakademie Wien inszeniert jede*r Studierende einen Kurzfilm innerhalb eines Tages im Studio. Die sogenannte Regieübung existiert noch und erstreckt sich heute insgesamt über ein ganzes Semester.

Ich hatte das Gefühl, dass ich eh nicht gehört werde. Während ich den Eindruck hatte, dass zum Beispiel Barbara Albert sich in dieser – aus meiner Sicht – Männerwelt besser zurechtfinden konnte. Sie war das schon etwas mehr gewohnt, hatte studiert und war schon ein, zwei Jahre weiter. Ich habe das immer bewundert und mir angeschaut, wie sie das macht. Wie redet sie mit den Typen, dass die ihr zuhören? Meine ersten Kurzfilme habe ich mit Christine Maier gemacht, das war super. Sie war auch mit einem größeren Selbstbewusstsein, vor allem was Gruppendynamik betrifft, ausgestattet. Überhaupt war sie eine unglaublich coole Frau, hat geraucht und trug immer einen roten Dufflecoat. Wir haben zusammen einen Arbeitsvorgang gedreht über einen Hausabriss. Das war ein Film, bei dem ich kurz das Gefühl hatte, dass wir es eh können. Mit ihr habe ich dann auch die erste Version von *Ruths Geburtstag* gedreht. Diese Verbindung zu Christine Maier war sehr wichtig für mich. Nach den ersten zwei Jahren und meinem selbst gewählten halben Jahr Pause habe ich dann mit einem größeren Selbstbewusstsein auch andere Kollegen gefragt, ob sie mit mir arbeiten wollen. Kollegen, die nicht in meinem Jahrgang waren, wie zum Beispiel Robert Winkler. Er hat dann die Kamera bei *Flora* gemacht.

In der Berichterstattung damals wurde eure Generation als Nouvelle Vague Viennoise[4] bezeichnet. Dabei wurde das Bild einer Gemeinschaft gezeichnet. Im Rückblick entsteht der Eindruck, als hättet ihr euch verbündet und euch gemeinsam gegen Professoren gestellt, die aus einer anderen Generation kamen und eher gegen euch gearbeitet haben. Stimmt dieser Eindruck für dich?

Die ersten zwei Jahre waren ein Schlachtfeld, auch unter den Studierenden. Jede*r war unsicher mit dem, was er*sie wollte. Natürlich gab es auch Freundschaften wie zwischen Christine und mir. Aber die Re-

4 Als publizistischer Vater des Begriffs gilt der Filmkritiker und -historiker Christian Cargnelli. Vgl. ders.: Nouvelle Vague Viennoise, in: Falter 18/1999, S. 62–63.

gieübung in unserem Jahrgang, das möchte ich sagen, war ein Schlachtfeld. Ich hatte meinen Zahnschutz, für mich war es besonders schlimm. Aber ich glaube, dass die anderen das auch nicht genossen haben. Vor einigen Jahren war ich schon einmal Lehrende an der Filmakademie[5], als Vertretung von Wolfgang Murnberger, und habe mit ein paar Studierenden deren Regieübung analysiert. Ich war total erstaunt. Der Vorgang war so, dass die Student*innen als erstes selber sagen mussten, wie sie es fanden. Jeder einzelne Student, jede Studentin hat gesagt: „Es war so eine tolle Erfahrung mit den anderen diesen Film zu drehen." Da habe ich gedacht: Wow, das ist toll. Denn ich habe meine Regieübung als Albtraum in Erinnerung. Ich habe Ausschläge von den Sägespänen bekommen. Ich habe wirklich diverseste physische Erscheinungen gekriegt. Ich glaube auch, dass es nicht nur an den Sägespänen lag, sondern an der Angst aller, das erste Mal unter Zeitdruck im Team und mit Schauspieler*innen arbeiten zu müssen. Vielleicht ist es inzwischen so, dass alle gut zusammenhalten. Vielleicht hat sich das geändert, das wäre schön. Aber ich glaube nicht, dass das damals an den Lehrern lag. Das lag daran, dass wir uns alle das erste Mal selber behaupten mussten. Man steht auf einmal im Vergleich zu den Kolleg*innen. Ich glaube, dass die ersten zwei Jahre an der Filmakademie schwierig sind. Vor allem, weil man die ganze Zeit zusammenarbeiten muss. Ein Zusammenhalt, ein Gemeinschaftsgefühl, das kam dann im zweiten Abschnitt. Da hatte ich das Gefühl, aufzutauchen aus einer Unterwassersituation. Auf einmal konnte ich frei gewählte Seilschaften bilden. Um 1999 herum gab es ja einen richtigen Höhenflug. Antonin Svobodas Film *Betongräser* (1995) war sehr erfolgreich. Von Mirjam Unger *Speak Easy* (1997). Dann habe ich *Flora* gemacht. Barbara Albert *Die Frucht deines Leibes* (1996). Diese Filme wurden auf Festivals gezeigt. Das war damals ein Novum. Nachdem Axel Corti gestorben war, übernahm Luki Stepanik interimistisch die Regieprofessur und danach kam Wolfgang Glück. Es gab ein Klassentreffen, da waren all die Studierenden aus den älteren Jahrgängen, von denen ich nicht hörte, dass sie ihre

5 Seit 2020 hat Jessica Hausner eine Professur für Regie an der Filmakademie Wien inne.

Filme auf internationale Festivals geschickt haben. Da hatte ich schon ein Gefühl von Stunde Null. Denn wir wollten Filme nicht nur für das österreichische Publikum machen, sondern für ein internationales Publikum. Deswegen habe ich meinen Film nach Locarno geschickt. Ich weiß noch, wie mir damals ein Professor skeptisch gesagt hat: „Naja, du musst schon schauen, wo du stehst." Er meinte, dass ich eher ein paar Studentenfilmfestivals anschreiben sollte. Kann ich auch machen, aber ich schicke ihn auch nach Locarno. Und er wurde genommen. Das war ein Moment, in dem ich dachte: Okay, dann halt hier nicht, aber vielleicht woanders. Und dieses Gefühl hatte nicht nur ich. Das hängt nicht nur mit der Filmakademie zusammen, sondern überhaupt mit dem damaligen Klima in Österreich gegenüber Film. Der hatte nicht viel Platz. Zwei der interessantesten österreichischen Regisseure, Michael Haneke und Ulrich Seidl, wurden damals auch sehr kritisch gesehen. Der Boulevard hatte geschrieben: „Haneke verschwendet unser Steuergeld." Weil *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) wenig Publikum hatte. So war das Klima. Natürlich war dann für Leute wie mich klar, dass man über die Grenzen hinausschauen muss. Vielleicht haben sie in Frankreich Lust auf meine Filme. Oder sonst wo.

Hat die Zuschreibung Nouvelle Vague Viennoise dabei geholfen, euch eurer Strahlkraft bewusst zu werden?

Ich erinnere mich vor allem an diese Zusammenführung der Studierenden der Klasse von Wolfgang Glück, bei der ich gemerkt habe, dass dieses Dasein als österreichische Regisseurin für mich einfach keine Perspektive war. Vielleicht war es so, dass wir auf einmal die Vision hatten, dass wir internationale Filmregisseur*innen werden. Das war auf jeden Fall eine vielversprechendere Perspektive als zu hoffen, dass man hier erfolgreich wird. Und das hatte schon auch mit der damals mangelnden Wertschätzung für Seidl und Haneke zu tun. Als ich studiert habe, war *Good News* (1990) von Ulrich Seidl einer der Filme, bei dem ich dachte: Na Hallo, endlich ist hier mal was los. Das ist ein richtiger, interessanter Film. Da kann ich mit Bergman und Kurosawa

gemeinsam hingehen und die werden das interessant finden. Dasselbe galt für Haneke. Das waren auf einmal Kollegen, von denen ich dachte, dass das international interessante Regisseure sind.

Zwischen deinen beiden Studienabschnitten hast du auch andere Erfahrungen gesammelt, warst in Berlin, hast gearbeitet, und bist mit einem neuen Selbstbewusstsein an die Filmakademie zurückgekehrt, um dann Flora *zu machen.*

Dazu hat auch Wolfgang Glück beigetragen. Er hat einen unglaublichen Satz zu mir gesagt, der heute noch irgendwo hinten in meinem Gehirn eingemeißelt ist. Zu einem ersten Entwurf von *Flora* hat er gesagt: „Jessica, mir muss es nicht gefallen. Dir muss es gefallen." Das klingt jetzt so simpel. Aber für mich war das, wie wenn einer den Vorhang runterreißt und ich auf einmal die Bühne frei sehen kann. Ich habe mir gedacht: Dass es mir gefällt, das ist schwierig. Denn ich bin meine schärfste Kritikerin. Dass ich einen Film mache, für den ich mich zum Schluss nicht geniere, sondern mich hinstelle und sage: „Den zeige ich euch jetzt gerne", das ist richtig schwierig. Aber das ist der einzige Weg, den man gehen kann.

FLORA (1995)

Wie ist das Drehbuch zu Flora *entstanden? Woher kam das Interesse für diese Figur?*

Flora war mein erster Film, mit dem ich zufrieden war. Ich habe das Drehbuch in dem halben Jahr geschrieben, in dem ich mich von der Filmakademie beurlauben habe lassen. Damals habe ich an einem Filmset einen kleinen Job gehabt, aber ich war im Schatten und wurde nicht behelligt. Das war angenehm. Tagsüber war ich beschäftigt und abends habe ich an meinem Drehbuch gearbeitet. Zu der Zeit hatten alle meine Geschichten einen stark autobiografischen Aspekt. Bei *Flora* ist es mir zum ersten Mal gelungen, diesen zu einer allgemeingültigen Geschichte umzustrukturieren. Meine eigenen Erlebnisse zu einer Geschichte zu erheben, die etwas Paradigmatisches, etwas Märchenhaftes hat und wo die Figuren Archetypen werden. Sicher bin ich dieses blonde Mädchen in der Tanzschule, dass keinen Partner findet, aber zugleich nicht nur ich. Es ging um die Schwierigkeit jedes Menschen, einen Partner zu finden. Es gibt sie nicht, die ideale Wahl und die Erfüllung

der Sehnsucht nach Partnerschaft. Das wollte ich auf einer Ebene erzählen, die nicht deprimierend ist. Bei *Flora* habe ich verstanden, dass es einen lakonischen Humor gibt, der aus einer gewissen Erkenntnis heraus entsteht. Aus einer liebevollen Erkenntnis. Diese Lächerlichkeit, dass man sich nach einer großen Liebe sehnt und sich dann mit einer kleinen zufriedengeben muss. In dem Moment, in dem ich diese Lächerlichkeit liebevoll als menschlich erkannt habe, war es mir möglich, diesen Film zu machen. Das war für mich ein wichtiger Schritt, weil ich davor oft mit dem Tonfall meiner Filme gekämpft habe. Ist es jetzt lustig, peinlich oder tragisch? Oft war es auf meine Kosten peinlich. Das wollte ich natürlich nicht mehr. Ich wollte, dass die Peinlichkeit ein Niveau erreicht, bei dem man beschämt ist, aber eine Erkenntnis dazu hat. Bei *Flora* hatte ich erstmals das Gefühl, einen Weg zu finden, das zu erreichen. Das hatte auch mit dem Storyboard zu tun. *Flora* war der erste Film, für den ich ein Storyboard gezeichnet habe, wobei ich mir noch keine Gedanken über Schuss-Gegenschuss oder Achsen gemacht habe. Der ganze Film hat einen kindlichen Touch. Ein bisschen wie naive Kunst, Henri Rousseau ist ein Maler, der mich damals inspiriert hat. Das Storyboard hat mir geholfen, den Stil und den Tonfall des Films zu finden. Diese lakonische, kindliche Einfachheit in der Erzählung, die wie ein Kinderlied erscheint, aber keines ist.

Flora *ist in seiner Kadrage sehr präzise. Wie hat sich die Zusammenarbeit mit der Kamera gestaltet?*

Eine Erkenntnis, die ich bei *Flora* hatte, war, dass die Bildgestaltung der Moment ist, in dem der Film entsteht. Denn in jedem Bild ist auch ein Witz. Das ist ein Satz von Robert Winkler, der die Kamera gemacht hat. Wir kannten uns kaum, weil er aus einem anderen Jahrgang war. Irgendwann am dritten oder vierten Drehtag sagte er: „In jedem Bild ist ein Witz. Das ist gut." Darüber haben wir beide sehr lachen müssen. Das war in meinem Leben das erste Mal, dass ich beim Drehen das Gefühl hatte, es passiert wirklich das, was ich möchte. Seitdem bin ich auch der Meinung, dass das Gefühl am Set

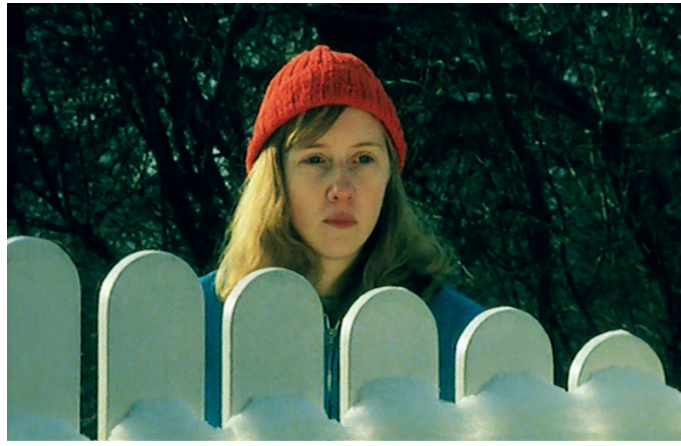
einen nie ganz trügt. Es ist weniger relevant, wie die Stimmung im Team ist, denn das wird im Film nicht reflektiert. Aber wenn dir die Szenen, die gedreht werden, am Set nicht gefallen, wird es dir nachher auch im Schnitt nicht gefallen. Das klingt simpel, aber das habe ich erst damals verstanden. Was mir am Set nicht gefällt, muss ich am Set anders machen. Darin hatte ich früher keine Sicherheit, ich dachte meistens, das wird schon irgendwie gehen. Nein, es geht nicht. Wenn es beim Drehen nicht gut ist, dann ist es nachher auch nicht gut. Dadurch, dass wir bei *Flora* das Storyboard hatten, hatten Robert Winkler und ich eine super Möglichkeit, vorher zu kommunizieren – und zwar gerade auch über den Humor. Wir haben zum Beispiel gezeichnet, wie Flora in der Tanzschule den feschen Typen, Attila, das erste Mal sieht und direkt auf die Kamera zu tanzt. Das war nicht so einfach, da ihr Blick wirklich auf das Kompendium der Kamera gerichtet ist und sie sich auf den Jungen zubewegt. Damals gab es ja noch keine Videoausspiegelung.

*Wie beurteilst du eine Szene am Set? Schaust du heute auf die Ausspiegelung oder direkt auf die Schauspieler*innen?*

Jetzt schaue ich auf die Videoausspiegelung, aber damals ging das noch nicht. Ich weiß noch, wie ich Robert Winkler die ganze Zeit auf die Füße gestiegen bin, weil ich immer unter dieser Kamera gehockt bin und versucht habe, die Szene möglichst aus der Perspektive der Kamera zu sehen. Natürlich habe ich auch selbst durchgeschaut und mit Robert über das Framing geredet. Das war nicht einfach, aber es hat ganz gut funktioniert.

Entsprechend aufregend war es dann wahrscheinlich, die Muster zu sehen.

Ja, sehr aufregend. Da habe ich einen Luftsprung gemacht. Bei der Szene, in der Flora mit ihrer hellblauen Bluse, quasi meine St. Ursula-Bluse, vor der Tafel steht und ein Lied singt, habe ich zu Robert gesagt: „Es schaut super aus. Genau so habe ich es mir vorgestellt."



Wir haben viel über die Lichtsetzung gesprochen. Ich wollte kein kontrastreiches Licht, sondern ein flaches Licht. So, als wäre das Bild gemalt. Also nicht dieses typische Filmlicht, das die Tiefe betont. Ich wollte flache Bilder, eben in Anlehnung an Henri Rousseau. Wir haben auch keine Objektive verwendet, die eine wahnsinnig lange Brennweite hatten. Damals hat man das als Kino-Ästhetik empfunden: kontrastreiches Licht und viele Teleobjektive. Ich wollte das Gegenteil: mittlere Objektive und flaches Licht. Aber nicht damit das Bild schlecht aussieht, sondern damit die Farben selbst leuchten und nicht durch Licht oder Schatten bestimmt werden. Der Effekt ist auch eine weniger realistische, sondern surreale Stimmung. Robert hat das sehr gut verstanden und ich war begeistert. Später habe ich mit Martin Gschlacht gearbeitet und er hat ein spezielles Licht für diese Stimmung erfunden, das wir Hochnebellicht nennen. Also ein kaltes, helles Licht, das gleichmäßig im Raum verteilt ist und die Farben zum Leuchten bringt.

Hast du deine Ideen zur Farbdramaturgie und zum Licht mit Robert Winkler gemeinsam entwickelt, oder konntest du das damals schon so klar formulieren?

Das war ein learning by doing. Ich war nicht wirklich in der Lage, Robert Farb- oder Lichtkonzepte vorzuschlagen. Ich habe das Storyboard gezeichnet und durch die Art und Weise, wie ich gezeichnet habe, hat Robert verstanden, dass da Humor drinnen ist und auch eine Art naiver Erzählweise. Deswegen ist er gar nicht auf die Idee gekommen, mir tiefe Schatten und Teleobjektive vorzuschlagen. Es war ihm klar, dass es eine Schlichtheit in der Ästhetik braucht. Am Set haben wir dann verschiedene Objektive ausprobiert und es hat sich herausgestellt, dass wir immer die mittlere Brennweite gewählt haben. Es war wichtig, erst einmal viel auszuprobieren und offen für verschiedene Möglichkeiten zu sein. Im Laufe der Zeit kann man dann aus diesen Erkenntnissen heraus sagen: „Ich will diese Brennweite." Auch die Lichtsetzung haben wir im Gespräch sozusagen beim Machen entwickelt.

Das ist sehr interessant, denn rückblickend wirkt die Entwicklung deiner Filmästhetik so klar.

Es war auf eine Weise auch klar. Aber es war für mich eine neue Erfahrung, am Set genau zu wissen, was ich möchte. Auch wenn wir dies und das ausprobiert haben, konnte ich genau sagen, was ich wollte und was nicht. Auch beim Casting war es das erste Mal, dass ich solange weitergesucht habe, bis ich wusste: Jetzt habe ich meine Hauptdarstellerin. Davor habe ich gedacht, dass es halt eine von den fünf Studentinnen vom Max Reinhardt Seminar sein muss. Muss es nicht sein. Dann musst du halt woanders so lange suchen, bis du sie hast. Und auch erst drehen, wenn du sie hast. Diese Form von Kompromisslosigkeit habe ich bei *Flora* das erste Mal angewendet. Ich hatte keine Lust mehr auf diese halben Produkte, mit denen weder ich noch meine Umwelt zufrieden war.

*Wie hat sich der Castingprozess und die Arbeit mit Laiendarsteller*innen gestaltet?*

Wir haben in der Tanzschule gecastet. Es war klar, dass das Herz des Films die Tanzschule sein wird, mit diesen armen Teenagern, die dazu gebracht werden, Foxtrott und Tango zu lernen. Ich bin also jeden Nachmittag in alle möglichen Tanzschulen in Wien gegangen und habe gefragt, ob ich zuschauen darf. Nach der Tanzstunde habe ich dann die Leute angesprochen und zum Casting eingeladen. So haben wir die Hauptdarsteller*innen und alle Komparsen gecastet. Attila, den Feschak, habe ich mit einem Schauspieler besetzt, mit John F. Kutil. Ihn kannte ich einfach und fand, er wäre gut für die Rolle. Alle anderen waren aus der Tanzschule und es hat für mich dazugehört, dass ich mir diese ganze Tanzschulwelt so richtig reinsauge. Die Eltern zu besetzen war schwieriger. Bei den ersten Filmen war es immer problematisch, erwachsene Schauspieler*innen zu finden. Damals habe ich handgeschriebene Briefe an Burgtheaterschauspieler*innen geschrieben und darin lange meinen Film beschrieben. Es gab ja noch keine E-Mails. Meistens kamen dann Absagen oder gar keine Antworten. Die Mutter von Flora war eine Bekannte von mir und der Vater ein Komparse. Das merkt man auch. Ich habe mich trotzdem später bei meinem ersten Langfilm *Lovely Rita* noch einmal dazu entschieden, auch die Erwachsenen mit Laien zu besetzen. Bei Kindern ist es einfacher: Man sucht so lange, bis man ein Kind findet, das super ist. Bei Erwachsenen sind wenige so gut, so natürlich. Da ich als junge Regisseurin nur aus dem Pool der nicht so guten Schauspieler*innen fischen konnte, habe ich mich für Laien entschieden. Irgendwann war ich dann in der Lage, es mir leisten zu können, mit Schauspieler*innen zu arbeiten, die richtig gut sind. Dann ist es ähnlich wie mit guten Laien: Es ist mühelos.

*Was ist das Mühelose an der Arbeit mit guten Laiendarsteller*innen?*

Die Mühe ist das Suchen. Das Casting allein ist unglaublich langwierig. Vor allem bei erwachsenen Laien, weil Erwachsene irgendwann

verlernen zu spielen und deswegen verkrampft sind, sobald eine Kamera läuft. Die wenigsten erwachsenen Laien behalten sich die Kindlichkeit vor der Kamera, die Fähigkeit, natürlich zu agieren. Aber es gibt sie. Es sind oft seltsame Personen, verspielte, kindliche Personen mit seltsamen Lebenswegen. Ich würde das nicht auf irgendwelche Berufsschichten einengen. Es kann ein Anwalt sein, der dieses Talent hat, man findet solche Menschen aber auch in verwandteren Metiers wie zum Beispiel bei Lehrer*innen oder Priestern, denn die müssen in ihrem Beruf auch performen. Leute, die in ihrem Berufsleben vor Publikum reden müssen, tun sich natürlich leichter. Ich probiere mit Laien immer emotionale Szenen, denn es ist einfacher, einen kleinen Dialog zu spielen als jemanden anzuschreien. Wenn es um Wut, Trauer oder Liebe geht, muss man beim Casting ausprobieren, ob die Person in der Lage ist, so weit aus sich herauszugehen. Wenn das geht, dann passt es. Dann kann man sich beim Drehen zurücklehnen und die Sache laufen lassen. Diese Erfahrung wende ich auch auf meine Arbeit mit professionellen Schauspieler*innen an. Ich suche Schauspieler*innen, die etwas mit sich bringen für die Rolle, an Ausstrahlung, an irrationaler Aura, an Geruch, das mir gefällt. Wo ich keine Biografie dazu erzählen muss, sondern ahne, was dieser Mensch erlebt hat und weshalb er ist wie er ist. Natürlich ist der Humor auch wichtig. Es muss eine Darstellung sein, die den Witz der Szene auf den Punkt bringt. Ich gehe auch mit professionellen Schauspieler*innen um, wie mit Laien. Das heißt, dass ich nicht davon ausgehe, dass sie irgendetwas herstellen können. Daran glaube ich nicht. Ich glaube, dass sie bestimmte Teile ihrer Persönlichkeit haben, die ein Echo zu der Rolle bilden und diese Teile müssen aktiviert werden.

In Flora *sind die Figuren sehr wortkarg. Hast du die Dialoge gemeinsam mit den Laiendarsteller*innen erarbeitet?*

Die Dialoge habe ich alleine geschrieben. Bei *Flora* habe ich die Erfahrung gemacht, die ich später auch noch öfter gemacht habe: dass es im Drehbuch mehr Dialoge gab als im Storyboard. Sobald ich das Sto-

ryboard zeichne, schreibe ich unter die Bilder den Dialog, um zu wissen, wie viele Bilder ich für die Länge des Dialogs beziehungsweise der Szene brauche. Dabei fallen viele Dialogpassagen weg, weil ich erstens merke, dass ein Dialog im Drehbuch zu lang war. Zweitens merke ich, dass durch das Bild vieles schon gesagt ist. Wenn ich das Gesicht, die Kleidung, das Dekor, die ganze Aussage des Bildes vor Augen habe, dann genügen oft wenige Worte. Den Rest erzählt das Bild. Es fällt also Dialog weg, wenn ich das Storyboard zeichne. Aber am Set nicht mehr. Am Set mache ich das, was im Storyboard steht. Und die Schauspieler*innen auch. Wortgenau. Durch die Darstellung der geschriebenen Dialoge, wenn die visuelle Ebene dazukommt, wird auch klar, wo eine Figur lügt oder wo der Dialog dem Bild widerspricht. Da wird es eigentlich erst spannend. Die unausgesprochene Lücke zwischen Bild und Text. Wenn ich das Storyboard zeichne, ist das mein Hauptvergnügen: Ich suche Bilder, die den Text quasi in Frage stellen, ihm entgegenwirken, die eine Ungereimtheit aufzeigen und die sehr menschliche Lüge entlarven.

Flora *wurde beim Filmfestival in Locarno gezeigt. Wie hast du das erlebt?*

Flora hat dort einen Preis gewonnen, das war auf jeden Fall gut. Mit *Flora* hat sich mein Leben in dem Sinne geändert, dass ich auf der Filmakademie respektvoller behandelt worden bin. Um beispielsweise Geräte auszuleihen, war es gut, wenn man bei den Entscheidungsträgern beliebt war. Auch die Kolleg*innen haben danach gedacht: Naja gut, vielleicht lohnt es sich, mit der zu drehen. Das hat schon eine gewisse positive Dynamik in Gang gesetzt. Ein wichtiger Punkt war auch, dass *Flora* beim Kurzfilmfestival in Angers einen Preis gewonnen hat. Angers ist gut vernetzt mit Cannes. Dort wurde mir geraten, mich mit meinem nächsten Film bei der *Cinéfondation* in Cannes zu bewerben. Diese Idee habe ich verfolgt, und es hat geklappt. Mit der französischen Filmwelt in Kontakt zu kommen, war für mich ein wichtiges Ereignis, weil es dort eine ganz andere Tradition von Autorenfilmen gibt. Das war ein noch stärkeres Erlebnis für mich als Locarno.

INTER-VIEW (1999)

Flora *war dein erster internationaler Erfolg. Wie ist die Idee zu* Inter-View *entstanden, den du 1999 als deinen Abschlussfilm an der Filmakademie Wien gedreht hast?*

Nach *Flora* hatte ich zum ersten Mal das Gefühl: Der Plan könnte aufgehen. Im zweiten Studienabschnitt habe ich dann ein Drehbuch geschrieben, das eigentlich ein Langfilm hätte werden sollen. Ich weiß nicht, ob das heute noch üblich ist, aber damals haben an der Filmakademie einige Leute ihre letzten drei Projekte zusammengelegt und versucht, einen Langfilm zu drehen. So konnte man mit Abschluss des Studiums bereits einen längeren Film vorweisen und möglicherweise leichter Finanzierung für den ersten Kinofilm bekommen. Ich hatte ein Drehbuch geschrieben, das aus zwei Teilen bestand. Die Absicht war die Gegenüberstellung von zwei Figuren in jeweils eigenständigen Geschichten. Beide Geschichten sollten sich nur an einer bestimmten Stelle überlappen. Diese Verwebung war von vornherein die Idee des Drehbuchs. Einen Dokumentarfilm hatte ich auch noch zu drehen und diese Interviews, die im Film sind, waren offiziell mein Dokumentarfilm. Es war eine interessante Erfahrung, dass der Film tatsächlich im Schnitt entstanden ist. Ich hatte damals keinen Schimmer, wie ein Langfilmdrehbuch funktionieren soll. Und ich muss zugeben, wollte ich auch nicht. Wir haben zwar Drehbuchunterricht gehabt, aber der war nicht wahnsinnig inspirierend. Wir Studierenden hätten mit den damals anerkannten und abgesegneten Formen von „So schreibt man ein Drehbuch“ bekanntgemacht werden sollen. Ich habe mit Valeska Grisebach damals den Club der Plot Point-Feinde gegründet. Ich klopfe auch heute meine Drehbücher nicht auf Plot Points ab. Das ist eine Grundhaltung. Ich habe nicht verstanden, warum ich mich an diese Regeln halten soll, die ich selbst fad finde, wenn ich sie in anderen Filmen sehe. Ich habe den Sinn davon nicht verstanden: Warum soll ich etwas reproduzieren, was an sich schon fad ist? Oder was andere eh schon besser gemacht haben? Ich hatte früher das Gefühl, dass ich

mich nicht an vielen Filmen orientieren möchte, schon gar nicht an denen, die sich nach Syd Field richten. Deswegen habe ich gar nicht begriffen, was ich da lernen soll. Warum soll ich die Biografie und die Eigenschaften meiner Hauptfigur kennen? So arbeite ich überhaupt nicht, das ist nicht mein Zugang zu den Figuren. Ich mache mir keine Zettel, auf denen steht, was eine Figur in ihrer Kindheit erlebt hat. Oder was für eine Lieblingsfarbe sie hat. Das interessiert mich irgendwie nicht. Für mich geht es um Archetypen. Für mich hat es nicht funktioniert, mich an diese empfohlenen Maßnahmen zu halten. Daher war das Drehbuch zu *Inter-View* auch irgendwie ein ungeschliffener Brocken. Es war erst mal nur der Versuch, nicht das zu machen, was andere schon gemacht haben.

Aus deinem ersten Langfilmdrehbuch ist letztendlich ein mittellanger Film geworden.

Ich habe eine Geschichte über eine junge Frau geschrieben und dann einen Teil über diesen Mann. Dazwischen die Interviews, die der Protagonist mit x-beliebigen Leuten führt. Er macht das als Arbeit für die Uni, wobei er selber nicht genau weiß, was er eigentlich machen will. Ich habe mich in dieses Projekt ein bisschen wie in einen Dokumentarfilm hineingewagt. Rückblickend betrachtet habe ich schon beim Drehbuchschreiben gemerkt, dass ich das nicht überblicke. Aber ich wollte es dennoch nicht auf die Weise strukturieren, wie ich es gelernt hätte

haben sollen. Ich weiß gar nicht, ob ich mein Drehbuch jemals von der ersten bis zur letzten Seite in einem durchgelesen hatte. Das kann ich heute noch schlecht. Dafür vertraue ich dem Geschriebenen nicht genug. Für mich ist ein Drehbuch mehr ein Konzept, ein Entwurf, ein Rückgrat, und noch nicht wirklich ein Film. Deswegen funktionieren auch Vorstoppzeiten bei meinen Drehbüchern nie. *Inter-View* war zuerst circa 90 Minuten lang und wurde dann in einem langwierigen Prozess, der sicher ein Jahr gedauert hat, geschnitten. Einmal hatte ich ihn schon fast fertig, da war er circa 80 Minuten lang. Diese Fassung hat auch schon einigen gefallen, aber beim Testscreening hatte ich trotzdem diese Sorge: Hoffentlich bleiben sie bis zum Schluss. Es war für mich selber anstrengend, das auszuhalten, weswegen ich den Film noch einmal überarbeitet habe. Zum Schluss war er knapp 50 Minuten lang. Man kann sagen, dass ich die Hälfte rausgeschmissen habe. Der Film war immer noch schräg, aber so, dass ich das Gefühl hatte, die Leute bleiben gerne, um ihn sich anzuschauen. Man konnte folgen, ohne sich allzu sehr abzumühen. *Inter-View* lief dann in der *Cinéfondation* in Cannes und hat dort auch einen Preis gewonnen. Wir haben sogar Geld bekommen, das war super.

Die Struktur des Films ist ungewöhnlich. Du erzählst die Geschichte eines jungen Mannes, dann die einer jungen Frau und kehrst wieder zum Mann zurück. Wie waren die Reaktionen deiner Professoren?

Ich muss zugeben, dass ich sowieso eine Art Parallelleben geführt habe. Im zweiten Studienabschnitt habe ich das Privileg genossen, an der Filmakademie nichts zu müssen. Ich habe auch keine Vorlesungen besucht, nie einen Abschluss gemacht. Das, was ich ausgehalten habe an der Filmakademie, waren ein paar Treffen mit Wolfgang Glück. Allem anderen habe ich mich entzogen. Ich bin nie wieder richtig in den Präsenzdienst eingestiegen. Ich habe gemerkt, dass es mir mit meinen Projekten besser geht, wenn ich meine Basis woanders habe. Ich wollte etwas machen, das nicht so war wie das, was man schon kannte, und bin erst einmal auf Widerstand gestoßen. Das musste ich

aushalten. Und ich brauchte Zeit, meine eigene Filmsprache zu entwickeln. Alexander Horwath ist eine wichtige Figur gewesen, denn ihm hat der Film sehr gut gefallen. Ähnlich wie Peter Zawrel, der damals das Filmbudget vom Land Niederösterreich verwaltet hat. Das waren wichtige Erlebnisse. *Flora* fanden nämlich an der Filmakademie auch alle schlecht, als er noch im Schnitt war. Zawrel kam als Chef des Filmfonds Niederösterreich an die Filmakademie und hat *Flora* in einer Feinschnittversion angeschaut, um zu entscheiden, ob ich für die Fertigstellung zusätzliches Geld aus Niederösterreich bekomme. Das war der erste Mensch von Relevanz, der zu mir gesagt hat: „Dein Film ist richtig gut." Das weiß ich noch, als wäre es gestern gewesen. Ich hatte plötzlich ein angenehmes Gefühl von Berechtigung, da zu sein. Alexander Horwath wiederum war ein wichtiger Fürsprecher für *Inter-View*, den er auf der Diagonale gesehen und super gefunden hat. Er hat nach dem Screening zu mir gesagt: „Ich bin schon sehr gespannt auf deinen nächsten Film, der hoffentlich ein Langfilm sein wird." Das war wichtig für mich.

In Inter-View *geht es um verschiedene Möglichkeiten von Glück. Eine Hauptfigur, der junge Mann, ist auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie man glücklich wird. Dann gibt es eine junge Frau, die auf ihre Art und Weise ihren Weg findet. Thematisch gibt es hier Parallelen zu* Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling *und* Flora*. Gab es in deiner Studienzeit gewisse Figuren, gewisse Menschen mit gewissen Themen, die dich besonders beschäftigt haben?*

Immer noch. *Little Joe* handelt auch von nichts anderem als der Frage, wie man glücklich werden kann. Ich denke jedes Mal, dass ich bei Null anfange, mit einer ganz neuen Geschichte, und wenn der Film fertig ist, wird mir klar: Jetzt habe ich schon wieder dasselbe erzählt. Mich haben die Grundfragen beschäftigt, die uns alle umtreiben: Wie gestaltet man sein Leben? Worum geht es überhaupt? Kann man diesem Dasein irgendeinen Sinn abringen? Und wenn nicht, wie gelangt man dann zu einer gewissen Lebensfreude oder Gelassenheit im Leben? Das

hat mich tatsächlich sehr beschäftigt. Die Fragen, die der junge Mann in *Inter-View* den Leuten stellt, sind natürlich meine Fragen, auch wenn der Schauspieler in den Szenen spontan gefragt hat. Da Händl Klaus, der den jungen Mann spielt, selber auch Schriftsteller ist, hat er die Dramaturgie der Szenen sehr gut verstanden und konnte auf das reagieren, was die Leute ihm geantwortet haben. Es ging um die Basisfragen: Warum lebst du? Was macht dir Spaß? Wohin gehst du, wenn es zu Ende ist? Diese Fragen habe ich als Vorbereitung irgendwelchen Leuten auf der Straße gestellt. Ich habe Leute angesprochen, ob sie kurz Zeit haben, mir ein paar Fragen zu beantworten. Und die, die Zeit hatten, habe ich dann mit einem kleinen Aufnahmegerät interviewt, ohne Bild. Wir haben gefragt, ob sie später für einen Film zur Verfügung stehen würden. Am Ende haben wir circa 50 Interviews gehabt, mit denen ich eine Art Patchwork gemacht habe: Ich habe versucht, verschiedene Altersgruppen, verschiedene Milieus, verschiedene Geschlechter, verschiedene Situationen zu zeigen, auch rein visuell. Daraus ist eine Art Katalog entstanden. Es gab damals eine Kunstinstallation eines Künstlers namens York der Knoefel in Berlin. Das war eine Videowand, auf der in einer quadratischen Form verschiedene Monitore mit Gesichtern installiert waren. Man konnte sich per Kopfhörer zuschalten, und jedes Gesicht hat seine Geschichte erzählt. Diese Installation hat mich inspiriert. Ich habe gedacht, genau so einen Film will ich machen, in dem verschiedene Köpfe ihre Story erzählen. Dann kann man als Zuschauer*in selber entscheiden, was man darüber denkt. Das ist das Grundkonzept von *Inter-View:* die Interviews, die Gegenüberstellung der beiden Geschichten, die Frau und der Mann. Die Verbindung müssen die Zuschauer*innen selber stricken, dieses Echo muss jeder selber herstellen. So funktionieren meine Filme auch heute noch.

Die junge Frau in Inter-View *hat Gemeinsamkeiten mit den Frauenfiguren in deinen späteren Filmen. Auf den ersten Blick wirkt sie unscheinbar und schwach, findet aber dennoch eine Art und Weise, selbstbewusst ihr Leben zu leben.*

Ich habe ein wiederkehrendes Kompendium an Figuren, die ein bisschen an Märchenfiguren erinnern. Mich interessieren Frauenfiguren, die mit einer scheinbaren Schwäche daherkommen, aber im Laufe der Geschichte eine Stärke entwickeln. Da sind wir wieder bei *Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling*: die Unterwäscheverkäuferin, die eigentlich ein Popstar in den Lüften ist. Mich interessiert der Widerspruch einer Persönlichkeit. Was ist der Schein und was liegt dahinter? Das ist es auch, was mich bei meiner Suche nach Schauspieler*innen interessiert. Hat eine Person ein Geheimnis, dann interessiere ich mich für sie. Wo ist diese Antwort auf die Frage, was diese Person eigentlich denkt oder fühlt? Das ist eine zentrale Thematik all meiner Filme. Dieser Versuch, zu verstehen, der nur teilweise gelingen kann, weil es nicht möglich ist, einen anderen Menschen ganz zu verstehen. Jeder guckt durch seine Brille. Und jeder Mensch präsentiert eine Seite seiner selbst, hat aber 100.000 verschiedene Seiten, Gedanken und Gefühle. Damit beschäftige ich mich, auch und vor allem in *Inter-View*. Um nichts anderes geht es. Es geht um den Unterschied zwischen Sein und Schein. Ich würde aber nicht sagen, dass hinter dem Schein das Sein liegt. Sondern ich glaube, dass es verschiedenste Anscheine gibt und die Summe davon ergibt irgendetwas. Diese Begegnung zwischen der jungen Frau und dem jungen Mann beginnt mit einem Interview im Aufzug. Er fragt sie seine Standardfragen und das Seltsame ist: Sie gibt Standardantworten. Wir haben davor genau gehört, dass eine Frau gesagt hat: „Das Glück meiner Familie ist wichtig. Und dass ich gesund bin." Und diese junge Frau sagt auch: „Ich möchte gesund sein oder glücklich sein. Und Kinder haben." Sie sagt genau dieselben Klischeesätze. Der einzige Unterschied ist, dass wir sie vorher 20 Minuten lang kennengelernt haben. Das heißt, wenn sie diese Sätze sagt, hat es eine andere Bedeutung, als wenn eine x-beliebige Person diese Sätze sagt. Das ist der Sinn dieser Szene. Dass man auf einmal versteht, dass selbst das, was nach einem Klischee klingt, vielleicht keines ist. Vielleicht ist es genau das. Gesundheit und Kinder. Das hat mich interessiert. Der Interviewer verzweifelt aber daran, weil er das nicht glauben kann.

Inter-View *war dein erster Film mit Martin Gschlacht an der Kamera. Wie ist es zu eurer Zusammenarbeit gekommen?*

Bei allen meinen Filmen versuche ich eine Ästhetik zu finden, die speziell ist. Die ein bisschen abenteuerlich ist, sich auf einer Gratwanderung bewegt zwischen originell und nicht zu originell. In den Gesprächen mit Martin Gschlacht hatte ich das Gefühl, dass er genau versteht, was ich meine. Dass es nicht darum geht zu zeigen: Wir sind so originell. Aber auch nicht darum, eine herkömmliche Ästhetik zu bedienen, sondern etwas zu finden, das neu ist. Und spannend. Und abenteuerlich. Und sich zugleich elegant in die Geschichte einfügt. Eine Ästhetik, die der Erzählung dient, zugleich aber überrascht und einen aus dem Gewohnten herausreißt. Die eine brüchige und widersprüchliche Welt erzählt und herkömmliche Vorstellungen in Frage stellt. Unsere Auseinandersetzung darüber fand ich inspirierend. Martin Gschlacht hat damals den Vorschlag gemacht, in der Kadrage *Dutch Angles* anzu-

wenden. Das bedeutet, dass das Bild nicht in der Waage ist, sondern die Parallele mit einer anderen Linie im Bild gesucht wird. Das machen wir seitdem immer wieder mal. Das fällt einem nicht gleich auf, sieht ein bisschen expressionistisch aus. Die Folge ist eine unauffällige Verunsicherung. Als ob man auf einem schiefen Boden stehen würde. Das hat er bei *Inter-View* vorgeschlagen. Natürlich waren wir nervös: Ist es zu viel, das in einer Spielszene einzubauen? Es war ja integriert in den Ablauf der Geschichte. Wird das funktionieren? Diese Angst, die wir bis heute haben, wenn wir etwas ausprobieren und nicht wissen: Ist das jetzt too much? Stört das nur? Schneiden wir es dann eh raus? Es war irgendwie waghalsig und spannend. Und es hat dann letztlich gut funktioniert. Wir haben es zum Beispiel in der Szene eingesetzt, in der die Geschichte mit dem Mädchen beginnt, in der sie ihre Maturazeugnisse erhalten. Da gibt es eine falsche Parallele. Ich fand das Bild lustig. Es war ein bisschen schräg, sehr eigen. Martin hat auch das Hochnebellicht entwickelt: ein helles, kaltes Licht, das die Farben zur Geltung bringt.

Martin Gschlacht und du habt ab diesem Zeitpunkt bei all deinen Filmen zusammengearbeitet.

Ich nenne Martin manchmal auch meinen Co-Regisseur. Er ist jemand, der ein ganzes Projekt mitträgt, der nicht nur seine Kameraarbeit im Auge hat, sondern wirklich einen Filmemacherwillen hat. Er hat auch Produktion studiert an der Filmakademie. Er ist ein wirklicher Partner. Ich habe im Laufe der Zeit gemerkt, dass es sehr, sehr wichtig ist, Partner zu haben, mit denen man sich versteht, auf die man sich verlassen kann, mit denen man gemeinsam diesen Weg geht und diese Filme machen kann.

War es für dich jemals eine Option, mit jemand anderem hinter der Kamera zu drehen?

Never ever. Ich verschiebe einen Dreh auch, wenn Martin nicht kann. Ohne Martin kann ich nicht drehen. Einmal mussten wir einen zweiten Kameramann engagieren, bei *Lourdes*, als wir in der unterirdischen Kapelle gedreht haben. Das war sehr aufwendig, weil wir eine Spielszene in eine tatsächliche Messe mit 40.000 Gläubigen einbauen mussten. Ohne einen zweiten Kameramann hätte das nicht funktioniert. Martin hat gesagt: „Du gehst mit ihm und ich mache die andere Kamera." Und ich: „Was? Ich weiß nicht, was ich dem sagen soll." Darauf hat Martin gesagt: „Jetzt tu' nicht so, zeig' ihm halt das Storyboard." Meine Storyboards bestehen zwar aus Strichmännchen, aber es ist genauso gemeint. Martin weiß inzwischen, wie er diese Bilder in die Wirklichkeit umsetzt. Wo die Kamera stehen muss, welches Objektiv es braucht. Manchmal sagt er auch, wie die Leute sich im Bild bewegen sollen, damit genau das entsteht, was ich im Storyboard gezeichnet habe. Er ist wirklich massiv beteiligt an der Entstehung dieser Bilder. Das Material des anderen Kameramanns wurde, glaube ich, gar nicht verwendet.

Zeichnet ihr gemeinsam eure Storyboards?

Wir machen es eigentlich immer so, dass ich zuerst das Storyboard alleine zeichne. Weil ich unbeobachtet sein muss, wenn ich den Rhythmus des Films entwerfe. Wie viel Zeit vergeht mit welcher Szene? Das ist eine der wichtigsten Entscheidungen. Es ist eigentlich wie eine Musikpartitur. Insofern enthält das Storyboard Dinge, die oft nicht im Drehbuch stehen. Es zeigt, wie die Szene wirklich sein wird, wie der Rhythmus und die Filmsprache sein wird, was im Vordergrund ist und was plötzlich in den Hintergrund oder ins Off geschoben wird. Das sind die Entscheidungen, die ich während dem Storyboardzeichnen treffe. Das sind oft komische Kinderskizzen, aber man darf nicht denken, dass das nicht so gemeint wäre. Es ist genau so gemeint. Die Person ist im Bild und zwar im Vordergrund. Und der andere ist klein im Hintergrund. Oder nur zur Hälfte im Bild, oder nur die Schulter ist im Bild. Meine Storyboards sind sehr detailliert. Auch in Hinblick auf die

Frage, wie viele Einstellungen es braucht, um die Szene zu erzählen. Dann mache ich unter Umständen siebzehn verschiedene Entwürfe. Beim Zeichnen stoße ich meistens auf etwas, das ich spannend finde. Ich muss ja auch nicht am Anfang anfangen, manchmal fange ich irgendwo an. Bis ich ein Eck entdecke, in dem irgendwas passiert, das ich interessant finde. In diesen Momenten im Storyboardzeichnen habe ich das Gefühl, ich habe das Fundament von einem Haus gebaut. Und dann habe ich Lust, das Haus fertig zu bauen und einzurichten. An der Stelle kommt Martin Gschlacht ins Spiel. Dann gehen wir gemeinsam meine komischen Skizzen durch und machen umsetzbare Bilder daraus. Martin sagt dann teilweise: „Die Perspektive gibt es nicht. Du kannst nicht das und das im Bild haben." Oder: „Das ist eine zu offensichtliche Idee, die kannst du vergessen, das ist peinlich. Mach dich nicht so wichtig." Oder: „Ja, aber da geht das Wichtige verloren. Ich lese doch im Drehbuch das und das." Oder: „Wie wäre es mit einem Zoom hier, das erfüllt deine Absicht vielleicht besser als eine Fahrt." Martin und ich durchforsten das Storyboard und zeichnen es komplett neu, sodass er dann weiß, wie er es umsetzen wird. Danach müssen wir darüber auch nicht mehr viel reden. Als Nächstes besuchen wir gemeinsam die Drehorte. Das mache ich auch nur mit Martin, weil er räumliche Perspektiven besser beurteilen kann. Ob die Szenen so, wie wir sie gezeichnet haben, in diesem Raum umsetzbar sind oder nicht. An Drehorte, die wir festgelegt haben, gehen wir mit unserer Auflösung dann nochmal hin und schauen uns an, wo die Kamera stehen wird. Und wann wer wo hingeht. Wir haben eine ziemlich ausführliche Vorbereitungszeit, weil ich möchte, dass beim Drehen alles klar ist. Ich habe das Gefühl, dass eh noch genug Unvorhersehbares passiert. Wir lassen uns darauf auch ein. Wenn sich beim Drehen herausstellt, dass es so, wie wir es uns ausgedacht haben, nicht gut ist, dann machen wir es eben anders. Aber zumindest sind wir soweit vorbereitet, dass wir das genau wissen. Martin lernt auch die Schauspieler*innen vorher kennen und ist der Einzige, der am Set zu den Schauspieler*innen etwas sagen darf. Tut er aber gar nicht. Er sagt es eh lieber mir, und ich tu dann so, als wäre es meine Idee.

Zeitgleich mit der Rezeption von Inter-View *kam auch deinen Kolleg*innen an der Filmakademie eine größere öffentliche Aufmerksamkeit zu. Die Filmkritik in Österreich attestierte euren Filmen eine neue Art von Realismus. Inwieweit ging es dir bei deinen Filmen jemals um Realismus?*

Das kam durch Filme wie *Betongräser* von Antonin Svoboda oder *Die Frucht deines Leibes* von Barbara Albert. Und *Nordrand* (1999). *Nordrand* war sehr erfolgreich und hat einen gewissen sozialen Realismus geprägt. Der Titel weist auch schon darauf hin, wo die Figuren sozial situiert sind. Das ist Teil ihrer Geschichte, wie auch das Sich-Auflehnen dagegen. *Nordrand* hat natürlich auch den Jugoslawienkrieg reflektiert. Barbara Albert hat einen speziellen Bezug dazu, weil sie einen Dokumentarfilm über den Krieg gedreht hat, *Somewhere else* (1997). Das Wort Realismus ist schwierig. Realismus ist nicht Naturalismus, insofern kann ich mit Realismus schon etwas anfangen. Natürlich ist es beeindruckend für ein Publikum, wenn man es schafft, eine Szene zu machen, die überzeugend ist und in der alles echt aussieht. Unter Studierenden ist das erstmal ein Ritterschlag. Insofern war das sicherlich der erste Impuls von uns allen: Laiendarsteller*innen, dokumentarische Einschübe, erst eine Doku, dann den Spielfilm machen. Barbara Albert, erinnere ich mich, hat es bei ihrer Regieübung *Nachtschwalben* (1993) sogar geschafft, junge Schauspielerinnen dazu zu bringen, gut zu spielen. Und zwar echt überzeugend, natürlich, witzig, originell. Diese Regieübung von Barbara Albert war wirklich ein Ereignis. Schon bei ihren Kurzfilmen und dann auch mit *Nordrand* hat sie eine unglaubliche Überzeugungskraft gehabt. Ich glaube, dass das auch dazu geführt hat, dass dann Journalist*innen in der Rezeption sich sehr auf das Wort Realismus fokussiert haben. *Betongräser* von Antonin Svoboda war auch ein Film, der im Sozialbau angesiedelt war, mit jungen Leuten als Protagonist*innen. Das waren vielleicht die hervorstechendsten Stimmen unserer Generation, die am meisten Beachtung gefunden haben – während ich mich sozusagen ein bisschen hinterrücks auf das Podium mit draufgeschlichen habe. Meine Sachen waren nicht so leicht einzuordnen, auch von mir selber nicht.

Und sind es auch jetzt nicht. Ich bin da eher mitgenannt worden, weil meine Filme halt auch irgendwo gelaufen sind, obwohl ich, glaube ich, nicht unter diese Überschrift Realismus gepasst habe. Mich interessieren Stilisierung und Surrealismus. Vielleicht sprechen wir in 20 Jahren wieder und ich mache dann handheld Kamera. Aber im Moment schaut es nicht danach aus. Je weiter ich gehe, desto mehr entferne ich mich vom sozialen Realismus. Ich gehe inzwischen einen Schritt weiter und versuche in meinen Filmen, surrealistische Szenerien, Welten herzustellen.

Die Kritik hat euch als Nouvelle Vague Viennoise bezeichnet. Wie erlebt man das, wenn einem von außen ein Begriff zugeschrieben wird? Konntest du dich damit identifizieren?

In erster Linie waren wir froh, überhaupt genannt zu werden. Die Kategorie war ja nicht unsympathisch, sondern positiv. Ich habe auch das erste Mal ein Gefühl von Solidarität mit meinen Kolleg*innen gehabt. Davor war es tatsächlich eher ein desolater Jeder-gegen-jeden-Kampf. Durch diese Überschrift haben wir uns auch verbunden gefühlt. Überhaupt hat es damals begonnen, dass man versucht hat, sich gegenseitig zu unterstützen. Unter Frauen, aber auch zwischen Frauen und Männern. Früher haben irgendwelche herumschreienden Regisseure arme Maskenbildnerinnen fertig gemacht. Wir wollten das nicht mehr. Das ist uns allen auf die Nerven gegangen, denn wir waren diese Kaffeeträger*innen, die angebrüllt worden sind. Das war auch ein Gedanke der coop99. Es ging darum, die Filme machen zu können, die wir wollten, aber auch, wie wir sie machen wollten. Und zwar auf eine Art und Weise, die etwas Kollegiales hat, weil wir davon überzeugt waren, dass das die besseren Resultate bringt. In diesen Artikeln stand ja auch „die Nouvelle Vague Viennoise ist weiblich“. Das hat viel Echo gemacht und uns auch bestärkt. Es war tatsächlich ungewöhnlich, dass man junge Regisseurinnen mit so viel Lob und Aufmerksamkeit bedacht hat.

*So ein Begriff zieht auch Verbindungslinien, zum Beispiel zur Berliner Schule, die ja zeitgleich beziehungsweise kurz vor euch als solche bezeichnet worden ist. Gab es Kontakte zwischen euch Filmemacher*innen? Du hast ja auch kurze Zeit in Berlin gelebt.*

Es gab auf jeden Fall eine Verbindung zwischen mir und Valeska Grisebach, die in Wien studiert hat, eigentlich Berlinerin ist und auch nach Berlin zurückgegangen ist. Wir sind sehr gut befreundet. Sie hat bei meinen Filmen mitgearbeitet, ich bei ihren. Ich habe auch immer mal wieder in Berlin gelebt und mich dort sehr zu Hause gefühlt. Mit den Leuten, die das Magazin Revolver gemacht haben – Benjamin Heisenberg und Christoph Hochhäusler vor allem – waren wir, die coop99-Leute, auch gut befreundet. Sie haben uns damals kontaktiert und das war Liebe auf den ersten Blick. Wir waren dieselbe Generation mit ähnlichen Herangehensweisen. Sie haben damals überlegt, eine Filmproduktionsfirma aus Revolver zu machen, sich aber doch auf die Zeitschrift konzentriert. Benjamin Heisenberg hat mit der coop99 seinen ersten Film gedreht. Valeska Grisebach war auch in diesem Dunstkreis. Das war sehr inspirierend und inhaltlich eine wichtige Auseinandersetzung. Da gab es auf jeden Fall starke Verbindungen.

So ein Schulbegriff ist ja auch hilfreich, um komplexe Dinge zu fassen und zu beschreiben. Würdest du dich der Nouvelle Vague Viennoise heute noch zugehörig fühlen?

Ich glaube, dass das ein Begriff ist, der die damalige Zeit als Momentaufnahme überschrieben hat. Das ist ja die Erfindung eines Journalisten gewesen, die gar keine weiteren Folgen gehabt hat. Da war die Berliner Schule schon nachhaltiger. Der Begriff wiederum ist ja auch oft als Schimpfwort verwendet worden. Das sind Zuschreibungen, die eine Zeit lang interessant sind, aber dann vergisst man das auch wieder und es kommen neue Perspektiven dazu. Es bringt natürlich Aufmerksamkeit. So würde ich das sehen. Aber es ist nichts, wo man unbedingt dazugehören muss.

Als du mit Inter-View *in Cannes warst, hast du Philippe Bober kennengelernt. Würdest du sagen, dass diese Begegnung weichenstellend für dich und eure zukünftige gemeinsame Arbeit war?*

Die Bekanntschaft mit Philippe Bober war wichtig für mich. Er hatte einen Weltvertrieb und damit angefangen, auch als Produzent zu arbeiten. Er war auf der Suche nach originellen Filmen, also nicht unbedingt auf der Suche nach kommerziellen Filmen – wobei er das gar nicht als Widerspruch sieht. Für ihn muss eine Regisseur*in in erster Linie eine originelle Handschrift haben, und das Kommerzielle kann folgen. Er hat mich angesprochen und meinen Film in seinen Vertrieb genommen. Und dann auch meine früheren Kurzfilme wie *Flora*. Ich hatte damals schon das Drehbuch für meinen ersten Langfilm, *Lovely Rita*, in der Tasche, und er hat gefragt, ob er Co-Produzent sein kann. *Lovely Rita* ist auch sein erster Langfilm oder zumindest einer der ersten. Zu diesem Zeitpunkt war Philippe Bober ja noch nicht der Philippe Bober, der er jetzt ist. Das war ein relativ junger Mann, der mit seinem Kollegen Kurzfilme vertrieben hat. Insofern war das nicht „Philippe Bober hat mich angesprochen", sondern „irgendwer hat mich angerufen". Philippe spricht Deutsch, weil er lange in Deutschland gelebt hat, aber mit einem französischen Akzent, weswegen ich am Telefon die Hälfte nicht verstanden habe. Er kam dann nach Wien, wir haben uns getroffen und über *Inter-View* gesprochen, der ihm gefallen hat. Ich habe ihm erzählt, dass ich ein Jahr an dem Film geschnitten und 40 Minuten herausgenommen habe. Eigentlich abschreckende Informationen für einen Produzenten. Aber Philippe hat genickt und gesagt: „Oh, interessant, interessant." Das hat ihm irgendwie gefallen. Im Nachhinein kann ich sagen: Zwei Verrückte haben sich getroffen. Es hat sich dann tatsächlich herausgestellt, dass Philippe unter den Produzenten, mit denen ich arbeite, derjenige ist, der am meisten den Schnitt forciert. Er ist derjenige, der sagt: „Ich finde, da müssen wir noch drei Monate schneiden." Das hängt auch damit zusammen, dass er derjenige ist, der am Ende die Filme verkauft. Philippe Bober ist jemand, der tatsächlich für seine Filme kämpft. Mein erster Langfilm *Lovely Rita* lief

in Cannes in der Reihe *Un Certain Regard* und es gab eine Pressevorführung. Philippe stand an der Ausgangstür des Screeningraums und zwei, drei Journalisten wollten schon nach 20 Minuten gehen. Philippe hat sie aufgehalten, hat sie wieder zurück reingeschoben und gesagt: „Das Ende ist ganz toll, das Ende ist ganz toll." Als ich das gesehen habe, habe ich mir gedacht: Das ist ein guter Mann, auf den kann ich mich wirklich verlassen. Und das stimmt auch. *Lovely Rita* ist in 20 Ländern im Kino gelaufen. Die wenigsten meiner Kolleg*innen hier in Österreich, die super Filme machen, haben einen Vertrieb, der die Filme so stark international verkauft. Obwohl es Filme wären, mit denen man das machen könnte. Jedes Mal denke ich dann: Danke, dass ich diesen Philippe habe, der meine Filme in die Welt rauspusht und seine Deals macht. Er hat vielleicht einmal einen kommerzielleren Film und lockt dann die Verleiher damit an, dass sie auch einen weniger kommerziellen dazu nehmen. So hält er sein Werk im Gange und liebt jeden seiner Filme, den er macht, den er vertreibt. Das glaubt man ihm auch.

coop99 Filmproduktion

War euch zu dem Zeitpunkt schon klar, dass ihr eine Produktionsfirma gründen werdet?

Da waren wir schon in der Gründungsphase unserer Firma. 1999 haben wir sie gegründet, Martin Gschlacht, Barbara Albert, Antonin Svoboda und ich. Das war ein Risiko, dessen wir uns zum Glück nicht bewusst waren. Wir haben nicht viel daran gedacht, dass wir mit unserem ganzen Hab und Gut für jeden Film haften, den wir machen. Das haben wir schön verdrängt, einen Kredit aufgenommen und die Firma gegründet. Uns war nicht bewusst, was für eine Verantwortung das ist – und das ist auch okay so, weil wir im Laufe der Zeit in unsere Verantwortung hineingewachsen sind. Wir haben alle unsere Filme fertigstellen und ins Kino oder ins Fernsehen bringen können. Es geht uns als Firma gut, das Konzept ist aufgegangen. Und

das, obwohl wir kein richtiges Konzept hatten. Wir haben einmal versucht, eine Art Glaubensbekenntnis zu schreiben: Was eint uns und warum? Was ist das Credo unserer Firma? 1995 gab es ja auch Dogma 95, die hatten ein super Manifest. Die haben einen ganzen Katalog mit Anweisungen an Filmregisseur*innen geschrieben. Wir haben auch so etwas überlegt, aber sind nicht über Allgemeinplätze wie „originelle Filme" hinausgekommen und haben es dann wieder gelassen. Wir haben keinen To-do-Katalog entworfen und das war richtig. Ich glaube, dass das, was die coop99 ist, vier Köpfe sind, die unterschiedliche Geschmäcker und Talente haben, sich aber trotzdem entschlossen haben, gemeinsame Sache zu machen. Das ist unser Konzept. Wir wählen Drehbücher so aus, je nachdem, ob es einer oder zweien oder dreien von uns gefällt. Wenn es nur einer gefällt und den anderen nicht, dann machen wir es auch nicht. Wir haben ein Mindestens-zwei-müssen-das-mögen-Prinzip.

Was euch von Anfang an auszeichnete, war die Tatsache, dass ihr unabhängig sein wolltet. Ihr wurdet als „unbestechlich, unbequem und unverkrampft"[6] beschrieben. Könnte man im Umkehrschluss sagen, dass ihr die alteingesessenen Produzenten als genau gegenteilig empfunden habt, als bestechlich, bequem und verkrampft?

Ich weiß nicht, was meine drei Kolleg*innen dazu sagen würden, aber aus meiner Sicht war das Filmschaffen damals eine sehr fremde Welt. Am ehesten wäre ich vielleicht zum Veit Heiduschka gegangen und hätte der Wega Film ein Drehbuch vorgeschlagen. Aber außer der Wega Film hat keine andere Firma Filme gemacht, mit denen ich mich identifizieren konnte. Daher bin ich davon ausgegangen, dass diese Produzenten meine Filme wahrscheinlich auch nicht machen wollen. Ich wollte internationale Kinofilme machen – im Stil von Kurosawa –

6 Hans-Jörg Marsilius: Unbestechlich, unbequem, unverkrampft. Der österreichische Filmnachwuchs macht auf sich aufmerksam. Online unter: http://f-films.deutsches-filminstitut.de/zusatzinfos/film_dienst.htm

und nicht Filme, die irgendein österreichisches Thema behandeln. Ich habe das nicht gesehen, ich habe es nicht vorgefunden. Deswegen habe ich gedacht, es ist die beste Lösung, eine eigene Firma zu gründen. Denn ich kannte meine Kolleg*innen, wir haben ja auf der Filmakademie zusammen Filme gemacht. Vor allem mit Martin Gschlacht. Mit den anderen war ich gar nicht so eng. Aber ich wusste, dass ich weiter mit Martin arbeiten wollte und er wollte die coop99 gründen. Also war ich auch dabei. Es war ein bisschen eine logische Folge daraus, dass die meisten Produktionsfirmen in Österreich keine Filme für ein internationales Publikum produziert haben.

*Kurz nach euch haben gleichaltrige oder jüngere Kolleg*innen weitere Produktionsfirmen gegründet, zum Beispiel die Mobile Film. Wie war in weiterer Folge das Verhältnis zwischen euch jungen, produzierenden Filmemacher*innen und den alteingesessenen Produktionsfirmen? Hattet ihr das Gefühl, dass ihr um Fördermittel ringt?*

Am Anfang natürlich. Bei unserem ersten Film, *Lovely Rita*, war die Prisma Film unser innerösterreichischer Co-Produzent, denn als neu gegründete Firma konnte man nicht alleiniger Produzent sein. Man brauchte quasi einen Paten. Das war für uns damals Heinz Stussak mit der Prisma Film. Die Zusammenarbeit hat gut funktioniert und ich habe ein paar meiner Vorurteile gegen die österreichischen Produzenten abgebaut. *Nordrand* hatte Barbara Albert noch vor Gründung der coop99 mit Lotus Film gemacht, dort sind auch viele hingegangen, die ein bisschen was Interessanteres machen wollten. Oder zur Dor Film. Man kann also nicht sagen, dass nichts da war. Trotzdem habe ich immer versucht, mich abzugrenzen und auch vor Einflussnahme zu schützen. Denn natürlich nimmt ein Produzent Einfluss auf das, was geschieht. Angefangen beim Drehbuch bis hin zur Finanzierung mit ihren Entscheidungen, wofür das Geld ausgegeben wird. Wenn ich selber produziere, kann ich sagen: Das ist zwar teuer, aber das leisten wir uns. Dafür muss ich an anderer Stelle sparen und weniger Geld ausgeben. Oder: Nein, wir müssen heute Überstunden machen, weil die

Szene zu wichtig ist, um sie abzubrechen. Dafür müssen wir morgen früher aufhören, oder ich habe weniger Geld für die Postproduktion. Solche Entscheidungen haben wir laufend getroffen. Aber die konnte ich gemeinsam mit Martin und der coop99 treffen. Ich hätte mir nicht vorstellen können, diese Entscheidungen jemand anderem zu überlassen. Das entspricht einfach nicht meiner Persönlichkeit und auch nicht meiner Arbeitsweise. Letztlich konnte ich immer sagen: Ja, danke, Tschüss, ich bin die Produzentin. Und das ist wichtig für mich. Dafür trage ich die Verantwortung, wenn ich falsche Entscheidungen treffe und der Film schlecht wird. Dann riskiere ich auch meine Lebensgrundlage.

Wie sieht deine Arbeit als Produzentin aus? Wenn du nicht deine eigenen Filme produzierst?

Ich bin hauptsächlich an den inhaltlichen Vorgängen beteiligt. Ich habe weder mit Finanzierungen oder Kalkulationen noch mit Abwicklungen von Drehs zu tun. Als Produzentin bin ich hauptsächlich in der Drehbuchphase, beim Casting oder im Schnitt involviert. Und natürlich bei der Auswahl der Projekte. Die Finanzierung und Abwicklung macht in der coop99 hauptsächlich Bruno Wagner, der ein paar Jahre später dazu gekommen ist. Barbara Albert, Martin Gschlacht und Antonin Svoboda machen mehr Produktionsarbeit als ich. Ich bin am ehesten inhaltlich beteiligt. Und ich habe den Anrufbeantworter besprochen.

*War die produzentische Arbeit für euch Learning by Doing? Außer Martin Gschlacht, der Produktion studiert hat, seid ihr alle in erster Linie Regisseur*innen.*

Wir sind da reingewachsen. Wobei ich Martin Gschlacht sehr vertraut habe. Antonin Svoboda und Barbara Albert hatten auch intensive Ambitionen als Produzent*innen. Ich hatte nicht so ein starkes Interesse daran. Ich habe zum Beispiel bei *Kaltfront* (Valentin Hitz,

2003), unserem zweiten Film, das Casting gemacht. Das war mein Produzentinnen-Beitrag. Wir haben uns in vielen Jobs wiedergefunden. Antonin Svoboda war bei *Lovely Rita* Herstellungsleiter. Gerade am Anfang haben wir uns persönlich sehr engagiert. Wir waren jeden Tag in der coop99 und haben unsere ganze Freizeit miteinander verbracht. Das war wirklich unser Projekt. Wir waren den ganzen Tag und mit Haut und Haaren Filmemacher*innen, in allen Funktionen. Das war auch lustig, das hat lange so funktioniert. Im Laufe der Zeit haben wir uns aber spezialisiert. Es hat sich herausgestellt, dass ich zum Beispiel immer weniger für andere Projekte und für die Produktionen gemacht habe und mich immer mehr auf meine eigene Arbeit konzentriert habe. Dadurch, dass ich meine Bücher selber schreibe, sind meine Filme sehr zeitaufwendig. Ich brauche teilweise zwei Jahre für das Drehbuch. Ich mache dann nicht fünf Sachen nebenbei, sondern gehe jeden Tag in mein Schreibstüberl und arbeite am Drehbuch. Jetzt bin ich nicht mehr jeden Tag in der coop99, sondern nur, wenn es Jours fixes gibt oder mein eigenes Projekt gemacht wird. Irgendwann ist uns klar geworden, dass wir jemanden brauchen, der sich nur um die Produktion kümmert. Das ist Bruno Wagner. Er ist 2003 eingestiegen, als wir *Hotel* produziert haben. Circa vier Jahre nach der Gründung haben wir uns intensiv nach jemandem umgeschaut, der uns alle entlastet.

War von Anfang an klar, dass ihr auch andere Filme produzieren möchtet oder ging es euch vorrangig darum, die eigenen Filme möglichst gut und eigenständig zu produzieren?

Wir wollten von Anfang an auch andere Filme produzieren. Ich hatte immer das Gefühl, ich profitiere davon, meine Nase in fremde Projekte zu stecken, weil ich sowieso so ein Selbstbeschau-Charakter bin. Für mich ist jedes Öffnen nach außen gut. So empfinde ich es auch jetzt noch. Ich bin auch jetzt noch froh, dass ich gezwungenermaßen immer wieder fremde Drehbücher lesen muss, weil man viel daraus lernt und weil es immer spannend ist, sich selber zu relativieren.

Der erste Film nach der Filmhochschule stellt für viele eine große Hürde dar. Vor allem bei Frauen ist die Drop-out-Quote nach der Filmausbildung hoch. War die Gründung der coop99 auch eine Strategie, diese Hürden bezwingbar zu machen?

Ich glaube, dass ich davon profitiere, die Kontrolle über meine Filme zu haben. Das ist mir aber erst Jahre später aufgefallen. Ein paar Jahre nach unserer Gründung sind die ersten Interviews mit der coop99 gekommen. Erst wenn man gefragt wird, macht man sich überhaupt solche Gedanken. Da ist mir klar geworden, dass es für mich wichtig ist, die Kontrolle zu haben. Im Moment der Gründung habe ich das nicht gedacht. Ich hatte ja keine alternative Erfahrung. An der Filmakademie war ich auch voll verantwortlich für das, was ich tue. Es war eher der Wunsch, so weiter zu machen. Dass man die Verantwortung einem Produzenten überträgt, ist uns eher unnatürlich vorgekommen. Es war für mich aus einer eingeschränkten Perspektive heraus damals der einfachere Weg. Jahre später kann ich sagen, dass es toll gewesen ist, dass ich entscheiden konnte, wie lange wir drehen und wofür wir das Budget verwenden. Und vielleicht war das mit ein Grund dafür, dass ich nach der Filmakademie einfach weiter meine Filme gemacht habe. Es ist nach wie vor ein wichtiger Teil meines Filmschaffens, dass ich verantwortlich bin und selber entscheiden kann.

LOVELY RITA (2001)

Hast du deinen Debütfilm Lovely Rita *bereits mit der coop99 gemeinsam vorbereitet?*

Lovely Rita war unser erster Film. Ich hatte das Drehbuch schon fast fertig, als wir unsere Firma gegründet haben. Das Budget war nicht riesig, beim ÖFI lief es damals als sogenanntes Werkstattprojekt[7]. Wir haben den Film gemeinsam mit der Prisma Film koproduziert, Philippe Bober war als deutscher Koproduzent dabei. Bei *Lovely Rita* hat mehr oder weniger jeder der coop99 etwas gemacht. Bei den ersten Projekten waren wir noch alle immer mit dabei.

Dein erster Langfilm kann als Weiterführung der Themen deiner Kurzfilme gelesen werden: eine weibliche Protagonistin, die sich emanzipiert.

7 Förderkonstrukt des Österreichischen Filminstituts (ÖFI) für Nachwuchs- und Debütfilme, welches es erlaubt, mit reduzierten Gagen zu arbeiten und einer geringeren Finanzierungssumme zu drehen.

Oder gerade nicht emanzipiert. Sie versucht es, aber es gelingt nicht. Der Gewaltakt befreit sie ja nicht. Es ist in dem Sinn keine Emanzipation. Man kann sich nicht vom Leben emanzipieren. Man lebt und am Ende stirbt man, Punkt. Diese Thematik habe ich fortgesetzt, die war auch in *Flora* da. Flora hat in ihrer Tanzschule zwei Typen zur Auswahl, die beide falsch sind. Sie probiert erst den einen, dann den anderen. Und am Ende wählt sie keinen. Aber das ist auch nicht die beste Lösung, es ist einfach nur der dritte Weg. Dasselbe ist in *Lovely Rita* der Fall. Dieses Mädchen ist in einer eingeengten Situation, die aber ganz normal ist. Jeder ist in einer eingeengten Situation. Aber sie überschreitet die Grenze. Klar ist es ein Versuch, sich zu befreien. Aber es gibt am Ende keine Freiheit. Grundsätzlich glaube ich, dass es ein Vorteil ist, die Geschichten zu schreiben, die einen brennend interessieren. Dass man dann immer wieder dieselben Themen umkreist, ergibt sich automatisch. Weil ich ja nun mal der Mensch bin, der ich bin. Diese Themen interessieren mich ja nach wie vor. Dem nachzugehen, was einen interessiert, ist auf jeden Fall ein guter Weg. Egal, ob es der erste oder der siebte Film ist. Da sehe ich keinen großen Unterschied. Das ist eine Paarung von „wissen, was man tut", und einer gewissen Risikobereitschaft. Und sicherlich dem Willen, bis ans Ende zu gehen, zu versuchen, das, was man vorhat, so gut wie möglich hinzukriegen.

Die Bildsprache von Lovely Rita *unterscheidet sich von* Flora: *Die Kamera ist sehr viel bewegter, die Brennweiten sind länger. War es eine bewusste Entscheidung von dir und Martin Gschlacht, das visuelle Konzept aufzubrechen, weniger streng zu gestalten?*

Ich würde das nicht so beschreiben. Es ist anders streng. Es ist ein anderer Stil und darin ist es auch wieder streng. Wir treffen jedes Mal eine Entscheidung, wie der Charakter des Films sein soll. Und in dieser Entscheidung sind wir dann radikal. *Lovely Rita* hat diese komischen Zooms, die sehr schnell sind und darauf verweisen, dass da ein Kameramann steht, der einen Zoom bedient. Es gibt ja auch einige Filme, in

denen auf das Filmteam hingewiesen wird, wo man zum Beispiel in manchen Einstellungen absichtlich den Angler sieht. Das ist nichts anderes. Wir entwickeln einen Stil, der den Zuschauer*innen bewusst macht, dass sie Zuschauer*innen sind und jetzt gerade einen Film sehen. Ich empfinde das als respektvollen Umgang mit dem Publikum, auf Augenhöhe. Ich selber mag es nicht, wenn ein Film versucht, mich mund- und gedankentot zu machen. Ich fühle mich danach, als hätte mir jemand eine Schachtel Popcorn reingewürgt und mir ist leicht schlecht. Ich mag diese Filme nicht, wo man weinen muss. Das ist so leicht. Ich kann sofort drei Szenarien nennen, wo man automatisch weinen muss. Das ist etwas, was ich bei Filmen verachte, wenn mit den Emotionen der Zuschauer*innen auf eine spekulative Art und Weise umgegangen wird. Ich finde es viel spannender, Filme zu machen und zu sehen, die mich dazu herausfordern, mir ungewöhnliche Gedanken zu machen, und die mir die Welt aus einer neuen Perspektive zeigen. Das finde ich erfrischend. Solche Filme versuche ich zu machen. Dazu gehört es auch, eine Ästhetik oder einen Stil zu wählen, der nicht allzu herkömmlich ist. Trotzdem muss es für die Geschichte Sinn machen. Bei *Lovely Rita* haben wir auf einer Beta-Kamera gedreht, was damals für Kinofilme nicht üblich war. So eine Kamera hat man damals für Sportreportagen im Fernsehen verwendet, aber nicht für Kinospielfilme. Das war schon mal gut. Dann haben wir eine Drei-Kamera-Technik verwendet, ein klassisches Fernsehstilmittel aus den 70er Jahren. Die Essensszenen in *Lovely Rita* haben wir tatsächlich mit drei Kameras und einem Mischpult gedreht. Das war ein Stilmittel, das extra-trashig war. Die Lichtsetzung war auch extra-trashig. Martin Gschlacht hat teilweise Farbfolien vor die Scheinwerfer gehängt und einen Look hergestellt wie bei Raumschiff Enterprise. Wir haben absichtlich eine schirche Fernsehästhetik kreiert, die man von Reportagen, Fernsehserien oder sonstigem minderwertigen Zeug kennt, um die Zuseher*innen herauszufordern und in ihrer gewohnten Kinoästhetik zu enttäuschen. Philippe Bober sagt immer, ich soll das Wort „enttäuschen" nicht verwenden. Ich muss ihn noch mal fragen, was das andere Wort war, das ich verwenden soll.

Überraschen?

Überraschen, das war es wahrscheinlich. Das ist gut.

Eine Gemeinsamkeit mit Flora *ist die Tatsache, dass die Erzählung in* Lovely Rita *über Blicke vorangetrieben wird und nicht über Worte. Die Filmtheoretikerin Elisabeth Büttner hat in dem Zusammenhang die Eindringlichkeit der Blicke beschrieben.*[8] *Das Zwischenmenschliche, vor allem außerhalb der Familie, wird über die Blicke aufgespannt.*

Die Blicke dienen natürlich auch dazu, die Zuschauer*innen miteinzubeziehen. Am Ende von *Lovely Rita* gibt es einen Kamerablick. Deswegen habe ich vorhin darauf bestanden, dass *Lovely Rita* kein Emanzipationsfilm ist. Wenn Rita den Zuschauer*innen am Ende diesen Blick

8 Vgl. Elisabeth Büttner: Der Blick der Liebe, in: Elisabeth Büttner, Christian Dewald (Hg.): Filmhimmel Österreich, I. Das Privileg zu sehen. Heft 009. Wien: FAA (23.3.2005), S. 3–5.

zuwirft, ist es so, als ob sie ihnen einen Ball rüberschupfen würde und sie diesen Ball fangen müssten. Und was gibt dieser letzte Blick den Zuschauer*innen? Eine Frage, keine Antwort. Ich glaube nicht, dass die Leute nach Hause gehen und denken: Denen hat sie es gezeigt. Mit der Tat hat sie sich eher ein Gewicht umgehängt, das ihre Lebenssituation bestimmt nicht verbessert. Das ist eigentlich der Blick einer Gefangenen aus ihrer Gefängniszelle heraus. Ich denke, dass die Blicke in meinen Filmen viel damit zu tun haben, dass sich die Figuren an die Zuschauer*innen wenden. Ich habe mich immer für Nahaufnahmen interessiert. Es ist ja geradezu ein Klischee der Filmsprache, dass die Nahaufnahme eines Gesichtes dazu da ist, um den Zuschauer*innen die Identifikation mit einer Figur zu ermöglichen und dass die Augen die Fenster zur Seele sind. So funktioniert herkömmliches Identifikationskino. Ich habe unlängst darüber mit Wolfgang Murnberger diskutiert. Spätnachts bei der Verleihung des Österreichischen Filmpreises haben wir zwei Seppen nichts anderes zu tun, als über Auflösung zu diskutieren. Es war ein spannendes Gespräch, weil wir genau darüber gesprochen haben: über Nahaufnahmen. Wir beide hatten unterschiedliche Auffassungen von Nahaufnahmen. In meinen Filmen sind Nahaufnahmen nicht das Fenster zur Seele. Viel mehr macht jemand das Fenster zu. Du willst die Seele des anderen sehen. Du näherst dich dem Gesicht und den Augen dieser Person – manchmal verwende ich sogar Zufahrten auf die Gesichter – aber was siehst du? Zwei Augen. Die Nahaufnahmen in meinen Filmen erzählen von meiner Sehnsucht danach, den anderen zu verstehen, die aber enttäuscht, ich meine: überrascht wird. Enttäuscht und dann überrascht davon, dass man in diesen anderen Menschen nicht hineinschauen kann. Auch ich verwende Nahaufnahmen von Gesichtern, aber das sind keine Fenster zur Seele, sondern der Zugang ist versperrt. Der Blick fällt auf mich selbst als Zuseher*in zurück. Ich werde mit einer Frage konfrontiert anstatt mit einer Antwort abgespeist.

Würdest du dann sagen, dass das Ende von Lovely Rita *ein offenes Ende ist, ähnlich wie das von* Flora?

Das ist eine sehr interessante Frage. Das ist, glaube ich, eine der wichtigsten Fragen. Das Ende eines Filmes ist auf einer bestimmten Ebene nie offen. Außer der Film funktioniert nicht. Auf einer bestimmten Ebene muss das Ende erfüllt sein. Diese Ebene, auf die es ankommt, ist nicht die vordergründige Erzählebene, sondern die dahinterliegende Ebene: Das, was ich eigentlich ausdrücken will. Die Handlung kann am Ende offenbleiben, das ist manchmal sogar besser und spannender. Aber das, was ich sagen will, die Ebene, die dahinterliegt, das, was ich eigentlich erzählen will, das muss am Ende der Geschichte haarscharf genau zu seinem Höhepunkt und zu seinem Abschluss finden. Ich denke, dass das bei *Lovely Rita* der Fall ist, weil ich erzählen möchte, dass sie sich aus ihrer Lage nicht befreien kann. Und dass es nicht nur ihr so geht, sondern auch dir und mir. Deswegen sagt dieser letzte Blick ins Publikum: Du bist genau wie ich, auch du kommst aus diesem Leben nicht raus. Das ist eine abgeschlossene Erzählung und ob die Handlung offenbleibt, ob die Polizei kommt und wie viele Jahre sie ins Gefängnis geht, ja, das kann ich ja dann noch in einem Beipackzettel dazuschreiben.

Warum hast du dich dazu entschlossen, bei Lovely Rita *mit Laiendarsteller*innen zu arbeiten?*

Bei *Lovely Rita* wollte ich nur mit Laien drehen. Sicherlich auch, weil ich nicht an die wirklich guten Schauspieler*innen herangekommen wäre. Es war aber auch eine ästhetische Entscheidung. Ich hatte das Gefühl, dass die Kostüme, die Ausstattung und auch die Kamerabewegungen stilisiert sein sollten. Ich fand es interessant, dieser Stilisierung ein naturalistisches Schauspiel gegenüberzustellen. Natürlich sind Laien in dem, was sie tun, weniger präzise als Schauspieler*innen. Das bringt einen komischen, unperfekten Beigeschmack. Es ist auch nicht jeder Satz in *Lovely Rita* gut und man spürt, dass es Laiendarsteller*innen sind. Wir haben auch deswegen auf Video gedreht, weil ich wusste, dass ich mit Laiendarsteller*innen nicht punktgenau in drei Takes alles fertig haben werde. Ich habe auch nicht allen das Drehbuch zu lesen

gegeben, weil mir eine offene Vorgangsweise wichtig war. Manchmal habe ich die Szene aus dem Drehbuch laut vorgelesen und wir haben dann eine Probe gemacht. Was sie sich gemerkt haben, haben sie gespielt. Danach haben wir es so oft wiederholt, bis es ungefähr die Szene war, die ich geschrieben hatte. Sie haben sie sich quasi im Laufe der Proben selbst beigebracht. Wir haben diese Proben teilweise schon mitgefilmt. Für die Hauptfigur haben wir damals in ganz vielen Schulen in Wien gecastet. Barbara Osika, die Rita spielt, war das Mädchen, das eben keine Emanzipationsgeschichte gespielt hat, sondern eine geheimnisvolle Geschichte. Im Casting habe ich immer die Szene probiert, in der Rita zu ihrem Vater sagt: „Es tut mir leid." Es waren nur diese vier Worte. Barbara hat das so gespielt, dass ich nicht wusste, ob es ihr wirklich leid tut oder nicht. Und das war gut. Man konnte bei ihr nie wissen, was sie wirklich denkt oder fühlt. So war sie den ganzen Film hindurch. Sie hat eine starke Ausdruckskraft und eine große Selbstverständlichkeit, und zugleich wird man nicht schlau aus ihr. Was denkt sie sich da? Warum macht sie das? Das finde ich spannend. Bei den Erwachsenen war das schwieriger. Ich habe das Casting gemeinsam mit Markus Schleinzer gemacht. Wir haben eine Strategie entwickelt, auf welchen Veranstaltungen man Erwachsene findet, die bereit wären, bei einem Spielfilm mitzuspielen. Wir sind zum Beispiel auf Bälle gegangen. Erwachsene, die gern tanzen, sind schon mal ganz gut geeignet. Wir sind auch in Discos gegangen, auf sämtliche Tanzveranstaltungen. So haben wir die Erwachsenen gefunden, durch Street Casting ohne Ende.

Wieso gerade Tanzen?

Das hat zwei Gründe. Der eine ist, dass Menschen, die gerne tanzen, Lust haben, sich auszudrücken. Sie sind also von vornherein geeigneter, in einem Film als Schauspieler*innen aufzutreten, als Leute, die am liebsten auf einem Stuhl sitzen und ein Buch lesen. Jemand, der sich gerne präsentiert oder körperlich ausdrückt, fällt schon mal in die Zielgruppe. Der zweite Grund ist der, dass man beim Tanzen sehr viel über

Menschen erfährt. Ich lasse die Leute bei Castings gerne tanzen und essen. Das sind zwei sehr interessante Vorgänge. Tanzen, das kann keiner vortäuschen. Du tanzt, wie du tanzt. Du kannst deinen Körper nicht betrügen. Natürlich kann jemand Tanzschritte einstudieren und ein begabter Tänzer wird diese Tanzschritte auch schön, cool und elegant tanzen. Aber wenn du eine Person bittest, so zu tanzen, als könnte sie es nicht gut, wird das wahrscheinlich nicht glaubwürdig ausschauen. Sie wird nicht so aussehen wie jemand, der wirklich nicht gut tanzen kann. So etwas kann man kaum herstellen: oft versucht, selten gelungen. Man sieht bei Schauspieler*innen das private Ich beim Tanzen. Im besten Fall passt das Tanzen zur Rolle, im schlimmsten Fall entlarvt es sie. Und ab dem Moment denkt man die ganze Zeit: Das ist ja ein Schauspieler. Beim Essen ist das genauso. Essen ist eine ganz schwierige Tätigkeit. Weil man meistens isst, ohne ein bestimmtes Ziel auszudrücken. Man isst einfach. Manchmal hat man mehr Hunger, manchmal weniger. Aber Essen ist so eine absichtslose Tätigkeit, dass es sehr schwierig ist, das vor der Kamera herzustellen. Viele Schauspieler*innen fragen mich dann: Was empfindet meine Figur in diesem Moment? Hat der Vater sie früher geschlagen? Die Szenen, die ich in meinen Drehbüchern schreibe, sind aber Situationen. Es ist mir dann wurscht, ob der Vater sie in der Kindheit geschlagen hat oder nicht. Die Szenen in meinen Filmen haben viel mit Aktion und Reaktion zu tun. Meine Figuren sind eher Archetypen, die in einer bestimmten Situation reagieren oder agieren, egal ob der Vater sie in der Kindheit geschlagen hat oder nicht. Ich bewege mich damit in einem anderen Feld als die Schauspielkunst, in der jemand individuelle Gefühle ausdrückt oder aus persönlichen Gründen handelt. Man kann es grob das Identifikationskino nennen, in dem Individuen dargestellt werden. Das ist etwas völlig anderes. Meine Filme sind so gemacht, dass das Individuelle keine große Rolle spielt, sondern viel mehr das Typische für diese Figur und für diese Situation. So handelt der flirtige junge Mann in dieser Situation. So handelt das schüchterne Tanzschul-Mädchen in dieser Situation. So handelt die böse alte Frau, die nur an sich denkt, in dieser Situation. Die Summe dieser Figuren ergibt vielleicht

eine echte Person. Aber jeder für sich betrachtet ist ein Archetyp. Ich möchte allerdings nicht, dass Schauspieler*innen so spielen wie Roboter, das wäre ein Missverständnis. Ich muss also eine Darstellung finden, die authentisch, persönlich, glaubwürdig und emotional ist, die mir aber nicht irgendwelche speziellen Informationen über diese Person verrät.

Wie sieht das beim Casting konkret aus? Worauf achtest du beim Essen?

Ich finde es interessant, dass viele Schauspieler*innen vor einer Kamera nicht ungezwungen essen können, sondern versuchen, auf eine bestimmte Art und Weise zu essen. Das ist vielen nicht zu nehmen. Ich bin abhängig von Schauspieler*innen, die ein Vakuum, eine Interpretationslücke, offen lassen können. Manchmal erkenne ich das daran, dass sie vor der Kamera essen können, ohne sich Gedanken darüber zu machen, wer sie sind, was sie sind, warum sie hier sind und warum sie essen. Weg mit den Gedanken, einfach essen. Kathrin Resetarits hat einmal, als wir noch studiert haben, einen Trick erfunden. In einem Übungsfilm, den sie gedreht hat, musste ein Mädchen durch den Wald gehen, mit einer Waffe in ihrer Hand. Es ging darum, dass man als Zuschauer*in nicht wusste, was sie mit der Waffe tun will. Will sie sich selber erschießen oder will sie jemand anderen erschießen? Wenn man in so einer Situation zur Schauspielerin sagt, „Denke an nichts", dann ist das schwierig. Man kann nicht an nichts denken. Deshalb hat Kathrin zu ihr gesagt, sie soll innerlich alle weiblichen Vornamen aufzählen, die sie kennt: Martha, Anna, Ruth, Susanne, Jessica, Bärbel. Während sie das getan hat, ist sie mit der Waffe durch den Wald gegangen. Das hat super funktioniert. In einer Szene, in der man nicht will, dass der Schauspieler oder die Schauspielerin etwas zu Konkretes in die eine oder andere Richtung spielt, ist das ein sehr guter Trick. Ich muss Kathrin noch danken, denn ich verwende ihn heute immer noch und sage manchmal zu den Schauspieler*innen: „Zähle innerlich alle Speisen auf, die du magst. Oder die du nicht magst. Oder Städte auf der Welt oder Flüsse."

Wie war der Rechercheprozess für das Drehbuch von Lovely Rita?

Ich fange bei einer Geschichte oder einem Drehbuch oft mit einer sehr einfachen Idee an. Bei *Lovely Rita* war die Idee: Ein Mädchen bringt jemanden um. Es gab damals kaum Filmgeschichten über junge Mädchen, die irgendwen umbringen. Das haben die jungen Männer erledigt. Oder die mittelalten, oder alten Männer. Alte Frauen gab es auch manchmal als Mörderinnen, aber ein unschuldiges, hübsches, junges Mädchen, das irgendwen umbringt, das habe ich so nicht gesehen. Und dann habe ich angefangen, zu recherchieren. Damals war ja noch nicht alles online. Recherche hieß damals, dass man in die Nationalbibliothek oder an den jeweiligen Ort geht. Ich bin zum Jugendgerichtshof gegangen und bin dort auf die Akte eines 16-jährigen Mädchens – gutbürgerliche Verhältnisse, Einfamilienhaus in Hietzing – gestoßen, die ihre Eltern erschossen hat. Anfang der 80er Jahre muss das gewesen sein. Der Akt war sehr umfangreich: Das psychiatrische Gutachten war enthalten und alle Interviews, die mit dem Mädchen geführt worden sind. Die genaue Tatortbeschreibung und der Tathergang. Das war genial. Das Drehbuch brauchte ich nur noch zu schreiben. In diesem Fall hatte ich genau das gefunden, wonach ich suchte. So sehr der Psychiater das Mädchen auch einvernommen hat, hat er keine Antwort auf die eigentliche Frage bekommen: Warum hat dieses Mädchen ihre Eltern erschossen? Da hätte es 17.000 andere Auswege gegeben. In dem Fall war es so, dass der Vater Hobbyschütze war und eine Waffe zuhause liegen hatte. Das fand ich unglaublich beeindruckend, dass es bis zu einem bestimmten Grad ein Zufall war. Er hat einfach seine Waffe zum Putzen mit in die Küche genommen und das Mädchen hat in einer Kurzschlusshandlung die Waffe genommen und den Vater erschossen. Nichts anderes ist es in meinem Film. Natürlich ist es eine Tat, die aus einer Notsituation heraus geschehen ist. Aber dieses Mädchen wurde nicht so gequält, dass es geschehen hätte müssen. Die meisten anderen Mädchen in ihrer Lage finden andere Auswege und erschießen nicht ihre Eltern. Genau das hat mich interessiert. Das war dann bei der Rezeption von *Lovely Rita* sehr spannend,

weil man genau das dem Film auch vorgeworfen hat: Das steht ja in keinem Verhältnis, warum bringt das Mädchen die Eltern um? Ich habe im Laufe der Jahre erst langsam begriffen, was ein Publikum versteht, was es in der Lage ist zu verarbeiten. Mit was für Vorbildern und vorgefassten Bildern ein Publikum in einen Film geht und wie schwierig es ist, ein unbescholtenes, neues Bild zu zeigen. Deshalb versuche ich in meinen Filmen, dem Publikum zuzurufen: Dafür gibt es keine Erklärung, das ist so gemeint! Es gibt keine ultimative Antwort! Auch bei *Little Joe* gibt es Reaktionen wie: „Das ist ja gar kein Thriller. Das ist ja gar kein Science-Fiction-Film oder Gentechnik-Thriller." Ja, eh nicht. Das ist sehr spannend. Anscheinend begebe ich mich immer wieder auf dieses dünne Eis, wo das Publikum überrascht wird.

Wie findest du deine Ideen? Sammelst du sie in Notizbüchern? Wie werden einzelne Ideen konkretisiert, wann entscheidest du, ob du einen Rechercheprozess beginnst?

Heute habe ich zum Beispiel im Taxi eine Notiz gemacht. Ich habe einen Ordner in meinem Smartphone, der heißt *Ideen,* und heute habe ich mir mal wieder über Kaufsucht Gedanken gemacht. Weil ich selber ganz schön Internet-kaufsüchtig bin und immer wieder versuche, mich da in Schach zu halten. Aufgrund der Einfachheit im Internet Sachen zu kaufen, kaufen viele Leute viel mehr, als sie früher gekauft hätten. Unsere Wohnungen werden immer voller. Ich habe eine Frau getroffen, deren Job Ordnungscoach ist. Sie geht zu Leuten nach Hause, die zu viele Sachen haben und hilft denen, sie zu ordnen oder auszumisten. Ich habe sie gefragt, wie viele Stunden in der Woche sie arbeiten kann. Die Antwort war: 20 bis 30 Stunden. Das hat mich erstaunt. Ich wusste nicht, dass es das gibt. Das sagt ja einiges über unsere Gesellschaft aus. Und ich bin Teil davon. So beginnen meine Ideen: Es gibt eine Sache, die mich selber ganz persönlich betrifft. Das ist ein wichtiger Punkt. Ich brauche einen persönlichen Bezug. Und dann, das ist der zweite Punkt, fallen mir Sachen in meiner Umgebung auf. Dann lese

ich einen Artikel in der Zeitung oder mir erzählt jemand etwas. Das ist wie ein Magnet, der andere Themen anzieht. Wenn sich daraus dann ein interessantes, mehrschichtiges Konglomerat bildet, merke ich, da könnte ich weiter recherchieren. Manchmal ist es sogar so, dass sich aus diesen gesammelten Notizen schon einzelne Handlungsstränge ergeben. Ich spüre bei den einzelnen Ideen nach, ob sich etwas tut, oder ob das eine dead end road ist. Davon gibt es viele. Ich habe ganz viele Notizen mit Überschriften, aus denen nie was wird. Und bei anderen docken dann andere Themen, Erfahrungen und Ideen an. Und die verfolge ich weiter. Aber das heißt auch noch nichts. Bei *Amour Fou* zum Beispiel habe ich zehn Jahre früher schon einmal versucht, einen ähnlichen Stoff zu schreiben. Mit Einreichung, mit Förderung, mit fertigem Drehbuch. Bis zu dem Moment, wo ich dann dachte: Das ist einfach nicht gut. Und habe es wieder weggelegt.

HOTEL (2004)

Wie bist du auf die Idee zu Hotel *gekommen?*

Hotel ist vielleicht mein schnellster Film gewesen. Genrefilme haben mich immer schon interessiert. Ich schaue selber gerne Horror- und Mysteryfilme, Science-Fiction oder Thriller. Wenige sind wirklich gut, aber die, die gut sind, gefallen mir. Ich bin ein echter *Alien*-Fan. Den ersten Teil finde ich nach wie vor wirklich gut. Bei *Hotel* habe ich den Plan gehabt, mich mit dem Genre Mysteryfilm zu beschäftigen. Wobei es von Anfang an klar war, dass das Monster fehlen wird. „Horrorfilm ohne Monster" war die Logline. Dieser Film ist wie eine Versuchsanordnung, eigentlich ein Film gewordener Theoriesatz. Ich wollte allein durch die filmischen Mittel Angst erzeugen, nicht durch die tatsächliche Präsenz eines Monsters. Es gibt einen Experimentalfilm von Martin Arnold namens *Deanimated* (2002). Das ist ein super Film. Ein Zusammenschnitt aus einem Horrorfilm aus den 40er Jahren, aus dem er

das Monster rausretuschiert hat. Das ist wahnsinnig lustig, man sieht Leute, die zurückweichen und dann einen Gegenschuss auf eine Zimmerecke. Doch da steht nichts. Ich wollte versuchen, aus diesem Prinzip einen Spielfilm zu machen. Dazu kam natürlich auch der persönliche Aspekt: Eine junge Frau, die sich in einem Hotel bemüht, aber eigentlich fehl am Platz ist und wie in einer Kafka-Geschichte auf lauter taube Ohren und blinde Augen stößt. So als würde sie die falsche Sprache sprechen, in einer Parallelwelt. Allein.

Du hast dich also auch von anderen Filmen inspirieren lassen. Wie bist du bei der Recherche vorgegangen?

Bei *Hotel* habe ich nicht wahnsinnig viel recherchiert. Ich habe eine Tour durch Hotels gemacht, um mich auszukennen, was eine Hotelangestellte zu tun hat. Dieser ganze Rundgang durch das Kellergeschoss, der Ausgang zum Wald oder das Schwimmbad waren Elemente, die ich aus meiner eigenen Hotelerfahrung kannte. Ich habe mir erklären lassen, was eine Rezeptionistin können muss, was das Zimmermädchen macht und so weiter. Danach habe ich geschrieben, das ging relativ schnell. Ich habe das Drehbuch in einem Sommer innerhalb von zehn Tagen geschrieben und danach überarbeitet. Das war eine relativ gerade Angelegenheit für mich. Bei anderen Filmen habe ich zwei Jahre gebraucht, um das Drehbuch zu schreiben.

Woran liegt es, dass du für das eine Drehbuch mehr Zeit benötigst als für das andere?

Manche Drehbücher haben uneindeutigere Strukturen als andere. *Little Joe* zum Beispiel war sehr kompliziert zu schreiben, weil es eine Geschichte ist, die von zwei Seiten zu lesen ist. Das ist bei *Hotel* nicht der Fall. Es ist eine einfachere Geschichte. Mein neues Drehbuch wird, glaube ich, auch wieder eine einfachere Geschichte. Das hängt vom Stoff ab.

Wie bist du von der Idee, einen Film ohne Monster zu machen, auf das Setting Hotel gekommen?

Ich war mit meinem damaligen Freund in einem Skiurlaub. Allerdings fahre ich gar nicht Ski. Die anderen sind Ski gefahren, ich habe die Tage in diesem Skihotel verbracht und habe es von oben bis unten durchwandert. Tagsüber war ich allein in diesem Hotel. Das hat natürlich bestimmte Inspirationen geweckt, war teilweise tatsächlich unheimlich. Es war ein dunkler, alter Schuppen, irgendwo in den Bergen und es wird im Winter ja auch so früh dunkel. Einmal sind wir abends in ein Restaurant hinunter ins Tal gefahren. Ich hatte so viel gegessen – schreckliche Tirolerknödel oder so etwas –, dass ich am Rückweg aus dem Auto ausgestiegen bin und zu Fuß gehen wollte, weil ich ein bisschen Bewegung gebraucht habe. Es war stockdunkel. Ich weiß noch, wie das Auto auf der Serpentinenstraße hinauf zum Hotel verschwunden ist und ich plötzlich im Dunkeln stand. Ich habe meinen Freunden noch nachgerufen, dass sie doch bitte zurückkommen sollen. Sie haben mich aber nicht gehört und ich habe mich wirklich gefürchtet. Jedes Knacksen und jedes Geräusch in dem Wald hat mir eine Todesangst gemacht. Ich bin dann diesen Weg hinaufgerannt, bis nach einiger Zeit das Auto zurückgekommen ist, weil meinem Freund auch eingefallen ist, dass ich mich nachts im Wald fürchten könnte. Das war ein wichtiges Inspirationserlebnis für *Hotel*. Auch weil mir klar geworden ist, dass die Angst in mir sitzt und ich mich gefragt habe, woher das kommt. Ich habe viel darüber nachgedacht, dass wir es uns sehr schön eingerichtet haben in unserer zivilisierten Welt, mit elektrischem Licht und Zentralheizung, Radio und Telefon. Was passiert allerdings, sobald dieses Werk wegfällt und wir der Natur in der Dunkelheit gegenüberstehen? Das war plötzlich ein urmenschliches Gefühl. Ich war klein und ausgeliefert gegenüber dem, was da ist oder eben auch nicht da ist. Ich hatte einfach Angst. Es hat mich auch berührt, plötzlich zu verstehen, dass ganz tief in mir drin noch dieser Mensch steckt, der sich nicht schützen konnte vor Tieren, vor Kälte und vor der Dunkelheit.

Wie habt ihr das Hotel, in dem ihr gedreht habt, ausgewählt?

Es waren mehrere Hotels. Das passiert mir auch immer wieder. Dadurch, dass die Orte in meinen Filmen in meinem Kopf entstehen, müssen wir meistens Drehorte aneinanderstückeln, damit die Location des Films zum Schluss funktioniert. Ich richte mich nicht nach echten Drehorten, sondern die Drehorte richten sich nach meiner Idee. Bei *Hotel* waren das sicherlich drei oder vier verschiedene Hotels und auch Studiobauten. Im Thalhof in Reichenau sind die Rezeptionsszenen gedreht worden. In Gösing sind das Schwimmbad, einige Zimmer und das Außenmotiv gedreht worden. Im Parkhotel Schönbrunn haben wir die Kellergänge und die Gänge im Obergeschoss gedreht. Der Gang, in dem die Hauptfigur ins Dunkel verschwindet, der ist im Studio gebaut.

Wie sehr denkst du beim Schreiben des Drehbuchs bereits das Sounddesign mit? Speziell im Horrorfilm spielt die Tonebene ja eine große Rolle.

Bei der Arbeit an *Hotel* habe ich noch nicht so viel an Ton gedacht wie später bei *Little Joe*. Mittlerweile ist mir die Tondimension sehr wichtig. Ein Film ähnelt ja auch irgendwie einem Musikstück. Ob eine Szene funktioniert oder nicht, hat oft mit dem Rhythmus zu tun. Bei *Hotel* wollte ich mit einem Musiker namens Marc Hurtado zusammenarbeiten, der reale Geräusche aufnimmt, sie stark verfremdet und daraus Musik macht. Mir war seine Arbeit aber dann doch zu melodiös. Das wollte ich damals nicht, weswegen wir nach ein paar Versuchen unsere Zusammenarbeit beendet haben. Das Sounddesign, das der Film am Ende hatte, besteht auch aus echten Geräuschen. Das sind zum Beispiel Lüftungsanlagen, die irgendwo aufgenommen, zusammengebaut und verfremdet wurden, aber eben nicht so stark melodiös sind. Eher ein Soundteppich.

Nach welchen Kriterien suchst du die Musik für deine Filme aus?

Ich wähle Musik immer so aus, als wäre sie ein eigener Charakter in der Szene. Ich verwende nie Musik, die einfach nur Emotionen bestärkt. Spannender finde ich es, wenn Musik eine eigene Rolle spielt. Natürlich passt sie auch zu der Szene, aber in dem Sinne, dass sie etwas hinzufügt. Zum Beispiel Humor. In *Flora* kommt ein Song nach dem anderen. Der Film ist wie eine Hitparade, aber die Musik bringt Ironie hinein. Wenn die beiden im Auto sitzen und wir hören eine Version von *Je t'aime* oder auch der Slow Waltz, der getanzt wird oder wenn Elton John singt: „It's a little bit funny …". All das bringt Humor. Bei *Little Joe* gibt es auch eine Lücke zwischen dem, was man sieht, und dem, was die Musik bringt. Ich bekomme immer wieder aus dem Publikum die Frage: „Wieso haben Sie diese Musik gewählt?" Jedem fällt die Musik auf. Das finde ich spannend. Das bedeutet, dass Zuschauer*innen auf sich selbst zurückgeworfen sind und merken, dass sie im Kino sitzen, weil sie plötzlich über die Musik nachdenken. Sie verlassen den Bann der Handlung und beginnen zu reflektieren. Das sind die Momente, die ich durch verschiedene Stilmittel erzeugen möchte.

Welchen Herausforderungen musstet ihr euch als junge Produktionsfirma bei der Arbeit an Hotel *stellen?*

Hotel haben wir auf 35mm-Film gedreht. Das Filmmaterial war sehr teuer, weswegen beim Drehen jeder zusätzliche Take 10.000 Mal hinterfragt werden musste. Da haben mir Bruno Wagner und Antonin Svoboda ganz schön Druck gemacht. Es war letztlich ein bisschen so, als hätte ich mit einer anderen Produktionsfirma gearbeitet. Aber das ist auch gut. Denn wir verlangen natürlich auch voneinander, dass wir gegenseitig darauf schauen, dass unsere Firma nicht pleite geht. Wir haben uns dann auf einen Kompromiss geeinigt: Ich habe mehr gedreht als ursprünglich veranschlagt war, musste dafür aber in der Postproduktion sparen. Nachdem *Hotel* in Cannes, in der Sektion *Un Certain Regard*, Premiere hatte, wollte ich den Film noch einmal umschneiden, weil ich mit dem Ende nicht zufrieden war. Ich habe dann die letzte Szene rausgeschnitten und das letzte Drittel noch ein

bisschen verändert. Das war teuer. Ich habe meine Kolleg*innen gefragt, ob sie bereit wären, dieses Geld in den Film zu investieren und alle Kopien, die schon draußen waren, wieder einzusammeln. Philippe Bober hatte den Film schon gut verkauft und den Film noch einmal umzuschneiden hat unseren ganzen Gewinn aufgefressen. Die anderen waren dafür. Das rührt mich heute noch, weil es schon sehr ungewöhnlich ist. Das ist nur möglich gewesen, weil sie alle auch selbst kreativ arbeiten und dasselbe verlangen würden, wenn es um ihre eigenen Filme ginge. Das war ja auch der Grund, warum wir diese Firma gegründet haben. Um uns das zu ermöglichen. Um über das normale Maß hinaus zu experimentieren, nachzudrehen, umzuschneiden. Diese Entscheidungen, die man sonst nicht hinterfragen darf, eben doch zu hinterfragen.

Wie bist du beim Casting von Hotel *vorgegangen?*

Beim ersten Casting bekommt der Schauspieler oder die Schauspielerin ein bis zwei Szenen, die allerdings noch keine Schlüsselszenen sind. Ich sage auch nicht viel dazu, mache eher Smalltalk und wenn sie versuchen, mich etwas über den Charakter der Figur zu fragen, gehe ich schnell aufs Klo. Wenn ich wiederkomme, sage ich: „Bitte, los!“ Am Anfang versuche ich eher zu schauen, wie die Person selbst auf die Szene reagiert. Ich bin ja auch neugierig und schreibe in meine Drehbücher keine Charaktereigenschaften hinein. Oder wie ein Satz gesagt werden muss. Meine Drehbücher sind wie Hüllen, in die man etwas einfüllen muss. Deshalb bin ich immer sehr gespannt auf die Interpretation der Schauspieler*innen, weil das etwas sein kann, das mich total überrascht und die Sache besser macht, als ich mir das selber hätte ausdenken können. Wenn bei diesem ersten Casting etwas passiert, was mich interessiert, dann hat das oft mit einem Geheimnis zu tun. Wenn Darsteller*innen die Interpretation nicht gleich mitliefern, sondern es sich gönnen, einfach in der Situation zu sein und ein paar Fragezeichen zu lassen. Wenn das passiert, dann bitte ich diese Person für eine zweite Runde zu kommen. Der Castingprozess für meine Filme dauert oft sehr

lange. Bis jemand für eine Rolle fix besetzt ist, mussten sie vielleicht schon fünfmal kommen. Am Ende des Prozesses habe ich meistens schon sehr viele Szenen durchprobiert. Irgendwann wagt man sich dann an die wichtigeren oder emotionaleren Szenen heran. Die probe ich dann aber nicht zu Tode, sondern hebe sie mir eher für den Dreh auf. Ich mache nie Improvisationen bei Castings, sondern gebe den Darsteller*innen immer Szenen aus meinem Drehbuch. Mir ist es ja egal, wie die eine andere Szene spielen würden, die sollen ja meine Szene so spielen, wie ich das möchte. Deswegen möchte ich keine Zeit verschwenden und gebe ihnen genau die Szene, von der ich möchte, dass sie sie nachher spielen. Mit Laien ist das ein ähnlicher Prozess. Ich fange zunächst mit einfachen Szenen an, um einmal einen Geschmack dafür zu bekommen, ob das klappen könnte. Und bei weiteren Castingrunden wagt man sich weiter vor, in den Kern der Geschichte.

*Probst du mit deinen Schauspieler*innen?*

Das ist unterschiedlich. Bei *Hotel* hatten wir eine Laiendarstellerin, Frau Waissnix, die ihr Hotel gar nicht verlassen wollte. Das war ihr Arbeitsplatz und es gab niemanden, der sie hätte ersetzen können. Das war quasi ihr Leben. Es war völlig ausgeschlossen, sie nach Wien zu einem Casting zu bringen. Deswegen sind Markus Schleinzer und ich dreimal ins Hotel Thalhof gefahren, um mit ihr Szenen auszuprobieren, was meistens nicht sehr gut geklappt hat. Jedes Mal, wenn wir dort weggefahren sind, haben wir gesagt: „Das geht nicht. Das ist ja schrecklich." Zugleich war aber das Überzeugende an ihr, dass sie dieses unglaubliche Gesicht hatte und diese Hände, die nach 50 Jahren Arbeit aussahen. Der Körper dieser Frau war nicht der Körper einer Schauspielerin, sondern der Körper einer Hotelangestellten. Ich habe dann ein Zugeständnis gemacht, weil ich diese Form von Glaubwürdigkeit haben wollte. Sie sagt ja diesen in der Geschichte wichtigen Satz: „Geh fort von hier! Du wirst schon sehen!" Vom Schauspielerischen her ist das eher schlicht. Die Schlichtheit war dann sozusagen der Weg mit ihr zu arbeiten. Aber trotzdem finde ich, dass es okay ist, denn dadurch,

dass sie so ist, wie sie ist, glaubt man es ihr auf eine gewisse Art und Weise. Ihre Ausstrahlung war in diesem Fall wichtiger als ihr Schauspiel. Mit Marlene Streeruwitz habe ich auch keine sieben Castingrunden gemacht. Es war viel mehr die Frage, ob sie das machen möchte, also eher eine Überzeugungsarbeit meinerseits. Ich habe versucht, ihr das Gefühl zu geben, dass der Film interessant genug ist, so dass es sich für sie lohnen könnte. Am Set probe ich nicht viel. Manchmal mache ich Stellproben, weil ich so lange Einstellungen habe, die wie ein Ballett choreografiert sind. Das zeichne ich alles vorher auf, manchmal sogar mit Lageplänen, und dann üben wir nur physisch die Gänge der Schauspieler*innen und die Bewegungen der Kamera. Wir choreografieren das Ganze, ohne großes Interpretationsherzblut. Und wenn sie das dann gut können, machen wir eine erste richtige Probe. Dadurch, dass ich inzwischen nur noch auf digitalen Medien drehe, drehen wir dann die Proben schon manchmal mit.

Wie hast du Franziska Weisz dabei unterstützt, sich ihre Rolle anzueignen? Sie spielt die Hauptfigur Irene, aber eigentlich geht es in deinem Film gar nicht vordergründig um sie. Wie hast du ihr das vermitteln können?

Das kann man so sehen, muss man aber nicht. Es haben sich einige Schauspieler*innen, mit denen ich gearbeitet habe, darüber beschwert, dass es nicht wirklich um sie geht. Vor allem Sylvie Testud in *Lourdes* war stinksauer auf mich, weil sie die ganze Zeit in einer Heerschar von Laien spielen und alles fünfzehn Mal wiederholen musste, weil hinten einer in der Nase gebohrt hat. Sie war irgendwann richtig sauer und hat gesagt: „Aber es geht doch um mich. Wo bin ich? Wo sind meine Großaufnahmen? Du redest dauernd mit dem aus der zehnten Reihe. Was ist mit mir?“ Für Franziska war das aber kein Problem. Sie hat davor mit Ulrich Seidl gedreht und im Vergleich dazu war bei mir eh alles angenehm, glaube ich.[9] Allerdings habe ich von ihr verlangt, dass sie zehn Kilo abnimmt, weil ich eine sehr dünne Frau für die Rolle haben wollte.

9 Franziska Weisz hatte ihre erste Filmrolle in Ulrich Seidls Film *Hundstage* (2001).

Im Nachhinein betrachtet empfinde ich das als sinnlose Mühe. Sie hat in acht Wochen zehn Kilo abgenommen, mit Ernährungsberatung und Fitnesstrainer und allem Drum und Dran. Das ist megaanstrengend, wenn man acht Stunden am Tag dreht und dabei nichts essen und dauernd dünn sein soll. Wahrscheinlich ist ihr das von unserer Zusammenarbeit am stärksten in Erinnerung geblieben. Es ging dauernd ums Essen. Franziska kann Angst sehr gut spielen. Das war beim Casting der Moment, der mich überzeugt hat. Ich wusste, dass sie im Film oft erschrocken schauen muss, obwohl nichts ist. Sie konnte diesen existenziellen Schock im Gesicht sehr gut erzeugen. Aber das Abnehmen war ein bisschen übertrieben von mir. Das war eine ästhetische Vorstellung, die dem Film nicht einmal genützt hat. Vielleicht wäre es sogar besser gewesen, wenn sie zehn Kilo mehr gehabt hätte.

Welches Lichtkonzept hast du gemeinsam mit Martin Gschlacht verfolgt?

Dunkelheit hat eine große Rolle gespielt. Wir haben uns viele Gedanken darüber gemacht, wie Martin den Wald beleuchten soll. Er hat mir die verschiedenen Möglichkeiten dargelegt, wie man das herkömmlicherweise macht. Man kann zum Beispiel einen Mond behaupten, so dass es Lichtstreifen gibt, die durch die Baumreihen gehen. Das wollte ich aber nicht. Ich wollte eher eine Stimmung wie in einem Zimmer. Als wäre der Wald ein Zimmer. Darauf hat Martin gesagt: „Okay, dann komme ich mit einer Zimmerlampe." Er hat einen dieser chinesischen Ballons mit einer starken Glühbirne bestückt und von einem Stab hängen lassen. Wir haben diese Ballons dann vor den Schauspieler*innen hergetragen. Das ist sehr schön, hat etwas Traumartiges. Gerade in der Szene, in der sich Irene im Wald selber sieht, wirkt der Wald wirklich wie ein Zimmer. Und darum ging es letztendlich, dass die Bilder etwas Traumartiges haben, an der Grenze zwischen real und surreal. Ich möchte am liebsten nie den herkömmlichen Weg wählen. Der fällt immer erstmal weg.

Die Kamera ist oft sehr statisch, außer in den Traumsequenzen, in denen sie eine eigene Dynamik bekommt.

Wenn es um Kamerabewegungen geht, denke ich höchstens in Fahrten oder Schwenks. In meinen Filmen hat die Kamera eine Eigendynamik. Das heißt, dass die Kamera ihr Tempo nicht der Person im Bild anpasst, sondern ihr eigenes Tempo mehr oder weniger beibehält. Oft ist das nur ein marginaler Unterschied. Aber doch auffällig. Es erzeugt ein anderes Gefühl, als wenn die Kamera sich bemühen würde, tatsächlich den Schauspieler*innen zu folgen. Wenn man das mit einer Steadycam macht, wird es sehr auffällig. Dann wirkt es plötzlich wie in diesen Horrorfilmen, wo die Kamera der Mörder ist. Aber das will ich nicht erzeugen. Deswegen machen Martin und ich lieber Fahrten, weil das neutraler ist. Dann funktioniert es, dass die Kamera in einem anderen Tempo fährt, als die Schauspieler*innen gehen, ohne den Zuschauer*innen gleich zu suggerieren, dass da jemand ist – eine dritte Person – die mitgeht.

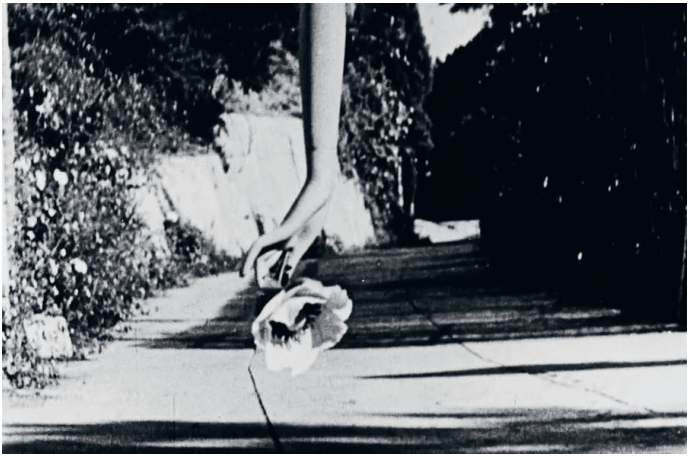
Dennoch habt ihr in Hotel mit einer Steadycam gearbeitet.

Ja, aber nur in den Traumsequenzen. Das sind sozusagen die Sequenzen, wo tatsächlich jemand dabei ist, nämlich das Unbewusste. Das unsichtbare Monster. Wenn man das analysieren möchte, könnte man auch sagen, dass das sozusagen die Angst ist, die tief drinnen in der Figur steckt.

Eine Inspiration für Hotel *waren die Filme von Maya Deren. In einer Rede an der dffb*[10] *hast du gesagt, dass du erst durch sie verstanden hast, was Schnitt bedeutet. Kannst du beschreiben, was du damit konkret meinst?*

Bei Maya Deren gibt es eine bestimmte Art von Bewegungsschnitt. Zum Beispiel: Jemand streckt die Hand aus, im Hintergrund Sandstrand. Schnitt. Die Hand kommt ins Bild, aber der Hintergrund hat

10 Jessica Hausner: Rede an der dffb, in: Revolver 37/2017, S. 50–60. Der Text ist im Anhang dieser Publikation wieder abgedruckt.



sich geändert. Wir sind nun auf einer Wiese. Es wirkt wie Zauberei oder wie Traumrealität. Durch den Bewegungsschnitt nimmt man die Bewegung als kontinuierlich wahr, während aber durch den Wechsel des Hintergrunds ein Zeitsprung suggeriert wird: von Sand auf Wiese. Das kann eigentlich nicht sein, aber der Schnitt zwingt uns, es zu glauben. Das ist eines von Maya Derens Markenzeichen und eine ihrer Entdeckungen. Das finde ich unglaublich, denn das ist ein rein kinematografischer Special Effect. Am Anfang von *Meshes of the Afternoon* (1943) bewegt sich ein Arm von oben ins Bild, die Kamera schwenkt mit hinunter. Dadurch bekommt man das Gefühl, dass der Arm endlos ist. Auch das ist großartig gemacht. Die surreale Welt, die in ihren Filmen entsteht, entsteht hauptsächlich durch den Umgang mit Schnitt. Es gibt eine Stelle in *Meshes of the Afternoon*, wo man nicht genau weiß, ob eine Person eine weitere Person weggehen sieht oder ob sie sich selbst beim Weggehen zusieht. Das ist etwas, das auch bei *Hotel* passiert. Es gibt eine Szene, in der Irene oben im Gang geht, sie kommt auf die Kamera zu und sieht etwas. Und dann folgt ihre Subjektive: Sie sieht sich selber, ihren Hinterkopf, von der Kamera weggehen. Der

Schnitt suggeriert, dass Irene eine fremde Person beobachtet, denn sie ist ja stehen geblieben und hat dorthin geschaut, wohin ihr Alter Ego nun geht. Zugleich sehen wir ja, dass sie selbst es ist, die sich entfernt. Auch hier wird den Zuschauer*innen durch die Découpage eine uneindeutige oder ambivalente Wirklichkeit suggeriert. Ich finde es extrem spannend, durch den Schnitt die Mehrdeutigkeit einer Szene herzustellen. Das empfinde ich als eine sehr kinematografische Vorgangsweise und das begeistert mich. Ich bin sehr interessiert an Filmsprache und an kinematografischen Erfindungen. Das interessiert mich mehr als Special Effects zu verwenden, um Angst oder Spannung zu erzeugen.

Hotel *war deine erste Zusammenarbeit mit Karina Ressler als Editorin. Konnte sie dein Ansinnen gleich gut nachvollziehen?*

Karina und ich kennen uns jetzt sehr gut, aber *Hotel* war unser erster gemeinsamer Film. Da haben wir uns sicher erstmal annähern müssen. Wir haben viel über diese Szene im Flur gesprochen. Die hätte man na-

türlich auch so schneiden können, dass kein Fragezeichen entsteht. Aber Karina ist selbst sehr interessiert an ungewöhnlichen Ideen. Wenn wir zusammenarbeiten, geht es immer um die Dramaturgie und darum, dass der Rhythmus darüber entscheidet, was erzählt wird. Wir haben also die Szene so geschnitten, dass man sich nicht sicher ist, ob das jetzt eine oder zwei Irenes sind. Bei *Little Joe* gibt es diese Szene, in der der Junge im Dunkeln an das Bett seiner Mutter kommt, sich hinsetzt und ihren Arm hält. Dann schneiden wir auf eine Nahaufnahme der Mutter, die gerade aufwacht. Und dann gibt es einen Anschlussschnitt, eine Totale, aber der Junge ist weg. Es ist ein direkter Anschluss: Sie richtet sich auf, aber ihr Sohn ist gar nicht da. Diese Szene hätte man auch „richtig" schneiden können. So, dass man einen Zeitsprung suggeriert, in dem der Junge hätte weggehen können. Es gab eine Schnittversion, die herkömmlich funktioniert hat, aber die haben wir verworfen. Denn ich wollte ja diese Irritation. Ich weiß ja, dass es nicht so sein kann, aber der Schnitt macht es möglich. Das finde ich spannend. Wenn der Schnitt die Wirklichkeit verändert und eine neue Wirklichkeit zeigt, die man glauben muss. Denn durch Bewegungsanschluss-Schnitte ist man quasi gezwungen, etwas zu glauben. Das ist ein Prinzip, auf das ich manchmal vertraue.

Wie hast du Karina Ressler kennengelernt und wie habt ihr mit der gemeinsamen Arbeit begonnen?

Ich war auf der Suche nach einer Cutter*in, die ähnlich wie Martin Gschlacht Lust hat, etwas auszuprobieren und Risiken einzugehen. Barbara Albert hat mir Karina Ressler empfohlen und dazu gesagt, dass Karina gerne alles Mögliche infrage stellt. Das passt zu mir. Und Barbara hatte recht: Karina schneidet nicht nur meine Filme, sie baut sie zusammen. Mit ihr gemeinsam arbeite ich an der Dramaturgie, am Inhalt, am Stil. Wir haben uns damals im Café Eiles getroffen, nachdem Karina eine Nacht durchgezecht hatte und völlig übermüdet und verkatert vor mir saß. Sie hat mich gefragt: „Was hast du für eine Geschichte?", und ich habe ihr von *Hotel* erzählt. Philippe Bober war beim Schnitt auch sehr involviert. Man könnte gemein sagen: Er über-

wachte den Schnitt. Oder positiv formuliert: Er unterstützte uns dabei. Er hat uns damals nach Paris eingeladen, um dort zu schneiden. Dort hatte er uns quasi im Nachbarzimmer und konnte immer wieder seine Meinung äußern. Mir war das recht, weil ich es abenteuerlich und schön fand, ein paar Monate in Paris zu sein. So war die erste Zusammenarbeit zwischen Karina und mir gleich sehr intensiv. Es war ja auch nicht viel Geld da, weswegen wir gemeinsam in einer Mietwohnung auf ausziehbaren Couches geschlafen haben. Marc Hurtado hat übrigens im Hinterzimmer dieser Wohnung geschlafen. Wir haben drei Monate lang, jeden Tag, den ganzen Tag und die Wochenenden zusammen verbracht und diesen Film geschnitten.

Wie arbeitest du im Schneideraum? Bist du immer anwesend oder lässt du Karina Ressler zunächst einmal alleine schneiden?

Mittlerweile kennen wir uns schon so gut, dass Karina alleine einen Rohschnitt macht. Das war bei *Little Joe* das erste Mal der Fall. Davor hat mich das eher nervös gemacht, denn ich möchte keine Schnittversion sehen müssen, die mir nicht gefällt. Ich habe bestimmte Absichten mit meiner Auflösung. Die ist oft nicht so, dass eine andere Person ohne weiteres erraten könnte, was ich vorhatte. Auch wenn es ein Storyboard gibt, sagt dieses ja nicht exakt, an welcher Stelle geschnitten wird. Diesen Rhythmus herzustellen, das empfinde ich als etwas sehr Persönliches. Und gerade dann, wenn es a-rhythmisch sein soll, kann jemand anderer nicht wissen, wo meiner Meinung nach der Schnitt hingehört. Und dann ärgere ich mich, wenn der Schnitt woanders ist – und weil ich keinen Schnitt mit Ärger beginnen möchte, haben wir bis jetzt immer gemeinsam den Rohschnitt gemacht. Nun kennt mich Karina aber schon so gut, dass wir diesmal entschieden haben, dass sie das alleine macht. Sie hat die Szenen meistens eher zu lange gelassen oder zu klotzig, damit es ja nicht zu kurz oder zu elegant wird. Denn das mag ich nicht. Solche Sachen wissen wir jetzt voneinander und deshalb hat das super funktioniert. Es ist ja auch nicht so, dass das nur meine Spleens sind, denn ich versuche natürlich, etwas mit meinen Kolleg*innen und

Mitarbeiter*innen gemeinsam zu entwickeln. Karina ist ein Teil dieser Entwicklung und bringt natürlich ihre Vorschläge und ihre Vorstellungen ein. Und weil sie weiß, in welche Richtung ich möchte, bringt sie auch keine Vorschläge, die komplett in eine andere Richtung gehen. So funktioniert es mit allen Leuten, mit denen ich zusammenarbeite. Es ist eine Mischung aus: Ich mache komplett das, was ich will und ich höre genau zu, was die anderen sagen. Der Schnitt ist ja letztlich eine Forschungsarbeit. Ist der Schnitt da oder ist er dort? Was passiert, wenn ich die Szene umstelle? Für mich bedeutet Schneiden tatsächlich, nochmal bei Null anzufangen und die Geschichte zusammenzubauen. Ich schaue dann auch nicht mehr oft ins Storyboard. Ich schaue mir das Rohmaterial an und versuche zu beurteilen, wie es auf mich wirkt.

Für Hotel *hast du auch Testscreenings gemacht. Wie wählt ihr das Publikum dafür aus?*

Ich lade persönlich Leute ein, in Gruppen, die nicht zu groß sind. Acht Leute maximal, eher fünf. Ich bin anwesend bei diesen Screenings und versuche beim anschließenden Gespräch, die Leute möglichst einzeln zu Wort kommen zu lassen, um zu vermeiden, dass es zu einer Gruppendynamik kommt. Wenn ein Film noch nicht fertig ist und man eingeladen wird, seine Meinung zu sagen, dann sucht jeder natürlich den Fehler. Vielleicht denkt sich jemand: „Der Schauspieler ist super." Dann sagt aber jemand anderer: „Ich finde den Schauspieler schlecht." Und die erste Person traut sich dann vielleicht nicht mehr ihre Meinung zu sagen, aus Angst, sich lächerlich zu machen. Ich versuche das zu verhindern und jedem das Gefühl zu geben, dass seine Meinung wertvoll ist. Indem ich mit den Leuten spreche, merke ich ja, was das für Menschen sind und warum sie etwas sagen. Für mich ist das extrem wichtig, um einschätzen zu können, ob das, was sie sagen, für mich relevant ist oder nicht. Ich frage dann auch ganz gezielt nach oder wir schauen verschiedene Versionen von Szenen an und ich stelle konkrete Fragen und versuche mir ein Bild zu machen, was sich wirklich vermittelt von meinem Film. Das ist meine Art der Testscreenings. Parallel

dazu macht Philippe Bober Screenings mit viel mehr Leuten. Er verteilt Fragebögen und versucht auf diese Art und Weise zu einer Meinung zu kommen. Ich bekomme dann E-Mails mit 30 Seiten langen Transkriptionen der Gespräche. Das sind Diskussionen, bei denen man manchmal genau merkt, dass Gruppendynamik eine Rolle spielt. Einer ist der Tonangeber und plötzlich stimmen alle zu. Um diesen Effekt einzudämmen, moderiert Philippe die Gespräche inzwischen stärker, und ich erhalte nur eine Auswahl der Kommentare. Das Problem bei Testscreenings ist eben, dass jede*r etwas findet, das ihm*ihr nicht gefällt. Man muss die Diskussionen moderieren und man muss darauf achten, dass der Film nicht in Schutt und Asche geredet wird.

Hotel *wurde in Cannes in der renommierten Reihe* Un Certain Regard *gezeigt. Wie war diese Erfahrung für dich?*

Das Feedback war gespalten. Der Tenor in der Reaktion auf den Film war: „Da fehlt ja das Ende." Es hat mich total erstaunt, dass das negativ bewertet wurde. Denn das war ja die Absicht! Es fehlt ja nicht nur das Ende, es fehlt ja davor schon einiges, zum Beispiel das Monster. Der ganze Film ist nicht das, was er sein soll. Viele haben nicht verstanden, warum nicht erzählt wird, ob Irene sich zu Recht fürchtet und was zum Schluss mit ihr passiert. Ich war wirklich erstaunt darüber, dass manche Leute geradezu verärgert oder zumindest unzufrieden waren, dass ich nicht den herkömmlichen Weg gegangen bin. Darüber musste ich nachdenken. Nach *Hotel* habe ich sicher ein Jahr lang eine Krise durchlebt, weil ich nicht wusste, wie ich damit umgehen sollte. Ich interessiere mich ganz einfach nicht dafür, das wiederzukäuen, was schon einmal durchgekaut worden ist. Wie soll ich dann Filme machen, wenn die Leute nicht sehen wollen, was sie noch nicht kennen? Oder etwas nicht verstehen wollen, weil sie es anstrengend finden, darüber nachzudenken? Das hat mich beschäftigt. Ich bin dann nach Berlin gegangen und habe bei Valeska Grisebachs Film *Sehnsucht* (2006) mitgearbeitet, auch um mich abzulenken. Bei *Sehnsucht* ist es ja so, dass die Figuren teilweise genau aussprechen, was sie denken und fühlen. Ich habe da-

mals zu ihr gesagt, dass ich das überdeutlich finde. Aber sie wollte genau das. Denn indem die Figuren alles aussprechen, bekommt es eine Künstlichkeit. Das ist dann keine kitschige Doppelung, sondern es ist die Stimme des Films, die aus den Schauspieler*innen spricht. Ich fand, dass das ein sehr interessanter Vorgang war, den Valeska gewählt hat. Es ist natürlich auch eine tolle Methode, um Zuschauer*innen zu sagen, was sie über den Film denken sollen. Es wird ganz einfach gesagt: Das ist der Inhalt des Films. Darüber habe ich viel nachgedacht. In der Zusammenarbeit mit Valeska habe ich einiges gelernt, was man dann vielleicht bei *Lourdes* merkt. *Lourdes* ist ein Film, bei dem ich mich entschlossen habe, deutlich auszusprechen, was ich sagen will. Sei es noch so widersprüchlich und kompliziert und ambivalent und sinnlos. Ich habe versucht einen Kommunikationsweg einzuschlagen, der expliziter ist. Bei dem sich Zuschauer*innen weniger anstrengen müssen, um sich einen Reim darauf zu machen, was der Film erzählen will. Seitdem feile ich an dieser Methode.

Du hast vorhin erzählt, dass Hotel *bei der Premiere in Cannes noch ein anderes Ende hatte. Was hat dir am ursprünglichen Ende missfallen?*

Rein theoretisch wäre es ein gutes Ende gewesen. Es hätte rein formal den Film abgeschlossen, ohne eine Antwort zu geben. Eigentlich eine super Idee. Das Problem war, dass die Szene nicht gelungen war. Ich kann jetzt aber nicht sagen warum. Im Nachhinein betrachtet, war es nicht der richtige Weg, sie rauszuschneiden. Wir hätten sie einfach nachdrehen sollen. Sie war von der Ästhetik, der Auflösung, dem Drehort, sogar vom Schauspiel her, ein bisschen banal. Es war eine Szene, von der man einfach sagen würde: Sie ist nicht gelungen. Sie war im Verhältnis zum restlichen Film nicht interessant genug. Der Rhythmus der Auflösung hat auch nicht gestimmt. So würde ich es aus heutiger Sicht sagen. Nur damals konnten wir das nicht unterscheiden. Bei *Little Joe* gibt es diesen letzten Moment, wo die Pflanze sagt: „Goodnight Mom." Ich glaube, dass so ein Pseudoende den Zuschauer*innen hilft, das fehlende Ende zu akzeptieren und Lust darauf

macht, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, die einem im Hinterkopf stecken bleibt.

Nach Hotel *hast du Zeit zum Nachdenken gebraucht. Hat das auch zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit den Werken anderer Regisseur*innen geführt?*

Mich haben vor allem Grundsatzfragen beschäftigt: Was finde ich gut? Was finden andere Leute gut? Und kann man so etwas überhaupt objektivieren? Gibt es einen guten Film oder einen weniger guten Film? Im Filmmuseum lief damals eine Reihe namens *Die Utopie Film*, kuratiert von Alexander Horwath. Das war eine eigenwillige Mischung von Filmen, aus verschiedenen Zeiten, aus verschiedenen Genres und von verschiedenen Regisseur*innen. Diese Gegenüberstellung verschiedenster Filme hat meinen Horizont erweitert oder sogar gesprengt. Ich hatte ja meinen eigenen Kanon: Das sind meine Held*innen des Filmemachens, jene sind mittelgut und die anderen sind schlecht. Das habe ich alles nochmal durcheinander geschüttelt. In diesen Wochen, in denen ich jeden Tag im Filmmuseum war, habe ich die Vielfalt des Filmschaffens genossen. Das hat auch dazu geführt, dass ich mir alles Mögliche angeschaut habe, was ich sonst nicht ausgewählt hätte. Hinter jedem dieser Filme ist jemand gestanden, der genau das machen wollte, den das interessiert hat und irgendwer wird sich das auch angeschaut haben. Es ist nicht so, dass es eine Geschichte gibt und die ist dann richtig gut, sondern all das hat verschiedene Seiten. Ein Film ist zu einer bestimmten Zeit interessant und ein paar Jahre später vielleicht nicht mehr. Oder an einem bestimmten Ort und woanders vielleicht nicht. Oder es sitzen irgendwelche Leute in einer Jury, die alle den gleichen Geschmack haben, dabei wäre der andere Film auch super gewesen. All diese Dinge habe ich mir in diesen Wochen noch einmal vor Augen gehalten. Ich erinnere mich auch jetzt immer wieder daran, wenn meine Welt zu eng wird. Dann versuche ich wieder aufzumachen und daran zu denken, dass jedem etwas anderes gefällt. Es gibt nicht „das“ Publikum, es gibt nicht „die“ Zielgruppe und es gibt auch nicht „den“ besten Film ever made.

TOAST (2006)

Nach Hotel *hast du zwei experimentelle Filme gemacht:* Toast *und* Rufus. Toast *ist sowohl eine Installation im Kunstraum als auch ein Trailer für ein Filmfestival, die Diagonale – Festival des österreichischen Films. Wie kam es dazu?*

Ich wurde vom Kunsthaus Graz gefragt. Damals war Graz europäische Kulturhauptstadt und Peter Pakesch, der damalige Leiter des Kunsthauses, hat mich gefragt, ob ich eine Installation für das Museum machen möchte. Liz Larner, eine amerikanische Künstlerin, hat etwas ausgestellt und ich war die zweite Künstlerin der Ausstellung. Es gab kein vorgegebenes Thema, sondern ich wurde eingeladen eine Installation, ein Kunstwerk, ein Video, was auch immer ich machen möchte, dort auszustellen. Das hat mir Spaß gemacht und ich war froh, aus diesem Spielfilmdenken rauszukommen. Ich habe dann die Idee zu der Installation *Toast* entwickelt. Martin Gschlacht hat die Kamera gemacht, Tanja Hausner Kostüm und Katharina Wöppermann Ausstattung. Der Film der Installation ist eine Endlosschleife von einer jungen Frau, die eine ganze Packung Toast mit verschiedensten Auflagen verdrückt, ins Off kotzen geht – man hört die Klospülung – und dann zurück ins Bild kommt. Dann beginnt wieder alles von vorne und sie macht sich den nächsten Toast.

Wie bist du auf diese Idee gekommen?

Essen hat mich immer schon interessiert. Auch in dem Drehbuch, an dem ich jetzt arbeite, geht es um einen Essenskult. Eine Sekte, die einen Essenskult verfolgt. Nahrungsaufnahme ist etwas sehr Intimes. Ich habe selber in meiner Vergangenheit diverse Essstörungen durchgemacht. Das ist ein sehr persönliches Thema gewesen. Es hat mich auch die Idee der Endlosschleife interessiert, weil es ein Bild dafür ist, dass man aus seiner Haut nicht herauskommt. Ich finde, dass Obsessionen

generell ein spannendes Thema sind. Dass man sich selber zu etwas zwingt oder durch etwas in einem selbst gezwungen wird, bestimmte Handlungen zu vollführen, stellt ja das gesamte Konzept von Individualität und freiem Willen in Frage. Ich esse etwas, weil ich hungrig bin oder ich esse nichts, weil ich satt bin. Diese Logik funktioniert nicht bei Menschen, die eine Essstörung haben. Es gibt verschiedene Zwangsstörungen, die Menschen haben können und ich will sogar behaupten, dass jede*r eine hat. Diese Vorstellung, dass man unterscheiden kann, zwischen den Gesunden und denen mit den Störungen, die stimmt ja nicht. Jeder von uns hat seine Rituale und seine Gewohnheiten, um im eigenen Leben Sinn zu stiften. Jeder von uns hat seine Glaubensbekenntnisse und das, woran er*sie nicht glaubt. In meinen Filmen unternehme ich den Versuch, zu zeigen oder zu entlarven, wie sehr jeder Mensch sich seine Welt selbst erfindet. Bei *Toast s*pielt das eine wichtige Rolle. Diese junge Frau ist die Schauspielerin ihrer eigenen Person. Sie führt aus, was sie ausführen muss. Aber es ist eigentlich ein schrecklicher Zwang, dass sie diesen Toast wieder und wieder essen muss. Es ist eine Art Sisyphus-Geschichte.

Toast *wurde mit Martha Roslers feministischer Videoperformance* Semiotics of the Kitchen *(1975) verglichen. Dort steht die Künstlerin selber in einer Küche und zählt Küchenutensilien auf. Sie schaut in die Kamera und geht ziemlich gewalttätig mit den Gegenständen um.*

Damit hat es etwas zu tun. Die Ästhetik widerspricht der Monstrosität der Handlung. Meine Protagonistin hat rote Fingernägel, die schön sind auf der weißen Haut, zusammen mit diesem gelben Eiaufstrich. Meine Mutter, die Malerin ist, hat einmal einen Zyklus von Bildern mit Putzmitteln gemalt. Da war ich noch ein Kind, aber das hat mich damals schon sehr beeindruckt. Auf einem Fenstersims stehen Putzmittel wie Pril, Ziff und Omo, fotorealistisch genau gemalt, in den typischen fröhlichen Farben und mit den bunten Schriftzügen. Eine optimistische Ästhetik, die aber ein Gefängnis verbirgt. Die klassische 50er Jahre-Welt der Frau ist die Küche. Und es ist ihr Gefängnis.

Was hat für Susanne Wüst als Darstellerin gesprochen?

Ich kannte Susanne Wüst und fand sie unglaublich toll. Ich würde auch gerne wieder mit ihr arbeiten. Dass sie so eine hellhäutige, dünne Frau ist, fand ich richtig dafür, dass sie diesen riesigen Toast verdrückt. Die Hauptfrage war: Wie oft können wir das drehen? Wie oft kann Susanne diesen ganzen Toast essen? Gott sei Dank ist sie sehr locker damit umgegangen. Sie hat an dem Tag vorher nichts gegessen und bestimmt auch die nächsten drei Tage danach nichts mehr. Wir haben

es natürlich nicht endlos lange wiederholt, aber schon sicherlich siebenmal. Sie hat an diesem Tag sieben dieser riesigen Toastpackungen mit Auflagen gegessen.

Haben Martin Gschlacht und du für Toast *ein Storyboard erarbeitet? Plansequenzen sind ja oft nahezu choreografiert, was wurde vorher festgelegt und wo hatte Martin Gschlacht die Freiheit, intuitiv zu reagieren?*

Wir haben das ein bisschen aus dem Hemdsärmel geschüttelt. Die Zoomfahrt war, glaube ich, ein Vorschlag von Martin, und ich fand die Idee gut. Wir haben vor Ort eine Probe gemacht, in der wir die Choreografie festgelegt und auch die Zooms probiert haben.

Durfte Susanne Wüst selber entscheiden, was sie auf ihren Toast legt oder war das von dir vorgegeben?

Das haben wir gemeinsam entschieden. Sie war noch viel dreister als ich und hat zum Beispiel dieses grauenhafte eingelegte Ei in Gelee vorgeschlagen. Auf das wäre ich nie gekommen, aber sie hat gesagt: „Das ist scheußlich, das nehmen wir." Es gibt in allen meinen Filmen Essensszenen. Essen ist ein Gemeinschaftsritual. Familien, die zusammen essen – herrlich. Das Essen erzählt so viel über die Regeln eines Mikrokosmos oder einer Gesellschaft. Deswegen bin ich immer wieder damit konfrontiert, dass Schauspieler*innen in einer Szene essen müssen, auch wenn 15 Takes gemacht werden. Die meisten drücken sich dann davor. Die schlanken Damen essen nur das Gemüse und mir fällt das immer auf. Dann sage ich: „Bitte iss auch eine Kartoffel. Es schaut komisch aus, wenn du immer nur Gemüse isst." Oder sie schummeln sich ganz drum herum und das Essen bleibt die ganze Zeit auf der Gabel. Oder sie kauen und verhaspeln sich beim Dialog. Oder eine Nudel fällt aus dem Mund und man muss alles nochmal drehen. Essen während einer Dialogszene ist eine Herausforderung.

Du hast den Film zusammen mit Karin Berghammer geschnitten. Worauf habt ihr bei der Auswahl der Takes geachtet?

Wir haben vier von sieben Takes genommen und aneinandergeschnitten. Die grundlegende Idee war, dass die Ästhetik, die Oberfläche eine große Rolle spielt. Diese glatte Schönheit des Bildes, die roten Fingernägel, die hellen Haare, die Farbe der Küche, der rosa Hausanzug, den sie anhat, der auch in meinen Filmen immer mal wieder vorkommt. Und auch die Musik dazu, die ein bisschen eine „blabla"-Musik ist und eine happy Vormittagsstimmung verbreitet. Dahinter versteckt sich die Schrecklichkeit dessen, was passiert.

RUFUS (2006)

Rufus *ist als Teil des Projekts* Mozart Minute *(2006)*[11] *entstanden. Wie kam es dazu, dass du an dem Projekt mitgearbeitet hast?*

Das war alles zu einer Zeit, in der ich Lust hatte, Formate auszuprobieren, die kein Spielfilm sind. Bei *Rufus* ist die Idee relativ schnell da gewesen. Ich bin durch verschiedene Tierheime gegangen, weil ich einen wild kläffenden Hund brauchte. In einem Heim für schlecht behandelte Hunde gab es dann einen und dort durfte ich drehen. Wir haben dann einfach diesen kläffenden Hund gefilmt und die Mozart-Musik drübergelegt. Da ist ganz simpel. Maximaler Kontrast.

Was war deine Assoziation zwischen Mozart-Musik und dem kläffenden Hund?

11 *The Mozart Minute* ist ein Kompilationsfilm, der anlässlich des Wiener Mozartjahres 2006 entstanden ist. Hierfür wurden 28 in Österreich lebende Filmschaffende eingeladen, einminütige künstlerische Kurzfilme zum Thema Mozart zu gestalten.

Der Kontrast. Das kann man philosophisch deuten und sagen: „Sein und Schein sind nicht deckungsgleich." Aber auch filmästhetisch. Bei *Toast* gibt es eine schöne Oberfläche und eine scheinbar angenehme Umgebung, aber das was passiert, ist gewalttätig gegen sich selbst. Bei *Rufus* ist es dasselbe Prinzip: Die Musik von Mozart ist schön, sie ist der Inbegriff von schöner Musik. Deshalb war es sehr reizvoll, dieser Musik einen bösen, aggressiven Hund hinter Gittern entgegen zu stellen. Auch hier ist der Kontrast das Entscheidende. Dann hat es sich ergeben, dass der Hund im Rhythmus von dem Mozart-Musikstück bellt. Das war dann noch so eine kleine Draufgabe, die lustig war.

*Hast du die Beiträge der anderen Filmemacher*innen vorher gesehen?*

Ich weiß gar nicht, ob ich die anderen je gesehen habe. Manchmal verfolge ich nicht bis zum bitteren Ende, was aus meinen Sachen wird. Ich mache sie immer fertig, das ist ein Credo von mir, um selber herauszufinden, ob die Idee aufgeht. Und wenn ich dazu Publikum brauche oder sehen möchte, wie der Film rezipiert wird, dann schaue ich mir das halt auch an.

LOURDES (2009)

Du formulierst für jeden deiner Filme eine Leitidee. Bei Lourdes lautet sie: „Ein Wunder, das vielleicht gar keines ist." Wie lange hast du recherchiert, bis du dich dazu entschieden hast, einen Film über den Pilgerort Lourdes zu machen?

Nach *Hotel* war ich in alten Zweifeln gefangen. Deswegen war der Anfang von *Lourdes* ziemlich holprig, weil ich meiner eigenen Idee nicht vertraut habe. Ich habe zunächst zu verschiedenen Wundern recherchiert, die überliefert worden sind, und habe auch Entwürfe für eine erfundene Wundergeschichte geschrieben. Irgendwann habe ich ein Buch von einer österreichischen Wundergeheilten über ihre Heilung in Lourdes gelesen. Das hat mir sehr gut gefallen, weil sie eine Krankheit hatte – ich glaube die Addison'sche Krankheit – bei der es aufgrund der Symptome schwierig festzustellen war, ob sie die Krankheit überhaupt hatte oder nicht. Dementsprechend war es schwierig zu behaupten, dass sie von der Krankheit geheilt worden wäre. Diese Grauzone ist in ihrer Autobiografie sehr interessant beschrieben. Auch die Heilung, wie sie Schritt für Schritt gespürt haben soll, dass ihre Hand sich anders angefühlt habe. Das sind Elemente, die sich in *Lourdes* wiederfinden. Die Schilderung dieser Frau von ihrer eigenen Heilung war ein Schlüsselmoment. Emile Zola hat einen Roman über Lourdes geschrieben. Ich habe nur die ersten Seiten gelesen und mir gedacht: Ich kann mir den Rest schon denken. Die Zusammenfassung auf der Rückseite des Buches hat mir aber gefallen: Eine Frau reist nach Lourdes und denkt, dass sie dadurch geheilt werden kann. Sie wird vielleicht geheilt und hat dann einen Rückfall. Ein super Plot, den nehme ich mir. Da brauche ich gar nicht das ganze Buch zu lesen. Danach bin ich mit Géraldine Bajard, mit der ich seitdem zusammenarbeite, nach Lourdes gefahren. Ich habe sie gefragt, weil sie Französin ist, aber auch fließend Deutsch spricht. Wir sind mit einem Krebspilgerzug mitgefahren. Das sind Krebskranke, die mit dem Zug nach Lourdes fahren, dort die Rituale ausführen und wieder zurückfahren. Wir haben mit vielen Leu-

ten Interviews geführt und fanden es wahnsinnig deprimierend. Der Ort Lourdes ist in meinem Leben eine wichtige Erfahrung gewesen, eine Konfrontation mit der Sterblichkeit. Ganz viele von den Pilgern, die dorthin fahren, sind sterbenskrank. Das riecht man und das sieht man auch, es sind alle Sinne davon betroffen. Es bleibt einem nichts anderes übrig, als sich abends zu betrinken, in einem Lokal namens *Jeanne d'Arc*, wo sich alle treffen, die halbwegs hadschen können, um sich mit französischem Rotwein zu betrinken. Es geht nicht anders. Man muss die Erfahrungen, die man dort tagsüber macht, als halbwegs gesunder Mensch am Abend wegtrinken. Nach dieser Woche hatten wir das Gefühl, dass es schwierig wird, einen Film an diesem Ort zu machen. Denn was könnte das anderes sein, als eine Tragödie oder eine Ausbeutung des Leides der Menschen, die da hinfahren? Oder ein Lächerlich-Machen der Leute, die glauben, sie werden im Endstadium eines Gehirntumors noch geheilt. Die lustige Idee einer Frau, die dort hinfährt, geheilt wird und dann doch nicht geheilt worden ist, ist im Angesicht der Wirklichkeit unmöglich geworden.

Wie hast du einen Weg gefunden, den Film doch zu schreiben?

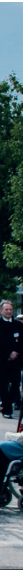
Ich habe ein bisschen Zeit vergehen lassen und ein anderes Drehbuch in Erwägung gezogen, bis ich erfahren habe, dass es Pilgerzüge vom Malteserorden nach Lourdes gibt. Géraldine und ich haben uns dann dazu entschieden, noch einmal mitzufahren. Das ist genau so, wie man es in meinem Film sieht: Die Betreuer*innen der Sterbenskranken sind Mitglieder vom Malteserorden. Sie haben diese hübschen Uniformen an, ein bisschen wie aristokratische Krankenschwestern, diesen schönen schwarz-roten Kaftan und diese kleinen Perlenohrringe. Sie kommen alle aus guten Familien, sind extrem höflich zu den Kranken und siezen sie. Die Kranken, die wir dort interviewt haben, haben gesagt, dass sie am liebsten mit den Maltesern mitfahren, weil die so höflich sind. Géraldine und ich haben uns dieses Szenario angeschaut und waren auf einmal Zeuginnen einer Groteske. Denn die Mitglieder der Malteser sind Leute, die auf die Butterseite des Lebens gefallen sind. Sie kommen

aus wohlhabenden, traditionell-gläubigen Familien, in denen es üblich ist, dass man einmal im Jahr eine Woche der Allgemeinheit widmet und nach Lourdes mitfährt, um Kranke zu pflegen. Dahinter steckt eine humanistische Idee. Wir haben die Betreuer*innen des Malteserordens interviewt. Einer war Bankmanager, was natürlich einer gewissen Ironie nicht entbehrt, weil das Menschen sind, die den Rest des Jahres profitorientiert agieren und nicht aus Nächstenliebe. Mit ihm haben wir lustige Gespräche geführt: Genügt es, einmal im Jahr eine Woche lang Christ zu sein? Kann man christlich Bankdirektor sein? Er hat natürlich gesagt: „Nein, als Bankdirektor bin ich nicht christlich, da bin ich profitorientiert. Christlich bin ich, wenn ich in Lourdes bin und den Kranken helfe und sie im Rollstuhl herumfahre." Diese Widersprüchlichkeit hat mich interessiert. Zugleich habe ich die Menschen auch sehr bewundert, denn ich fahre nicht mal einmal im Jahr kranke Menschen durch die Gegend. Bin ich jetzt ein besserer Mensch, nur weil ich nicht Bankdirektor bin? Nein, bin ich nicht. Je mehr man nachgefragt hat, desto mehr hat sich ein Kaleidoskop von verschiedenen Versionen von Glauben ergeben. Es gibt nicht einen richtigen Glauben und einen richtigen Gott, sondern es glaubt jede*r etwas anderes. Nach diesen Erfahrungen hatte ich das Gefühl, die Geschichte schreiben zu können. Der Kontrast zwischen den armen kranken Leuten und den reichen gesunden Leuten, die helfen wollen, aber zugleich nichts dafür können, dass sie es besser haben, das spiegelt die Ungerechtigkeit des Lebens wider. Das war der Schlüssel, um die Geschichte schreiben zu können. Ich habe sehr viel Material gesammelt, viele Interviews gemacht. Es sind viele Dialoge aus diesen Interviews entstanden. Die Figuren in Lourdes sind angelehnt an unsere Begegnungen auf den Recherchereisen. Das ist sicherlich derjenige Film von mir, für den ich am meisten recherchiert habe. Der Umstand, dass wir dort überhaupt drehen durften, war auch damit verbunden, dass wir insgesamt vier- oder fünfmal hingefahren sind und die Autoritäten in Lourdes dann irgendwann den Eindruck hatten, dass wir es ernst meinen. Ich wirke nicht besonders bösartig und war selber in einer katholischen Mädchenschule. Ich konnte ihnen die Angst nehmen, dass wir uns nur über den Ort lustig

machen wollen. Das wollten wir auch nicht. Wir haben die Genehmigung bekommen und durften dann tatsächlich in der Grotte und an all diesen Heiligtümern drehen.

Hast du jemals in Erwägung gezogen, einen fiktiven Ort zu erzählen?

Das ist ein innerer Kampf, denn es ist immer anstrengender, sich der Wirklichkeit zu stellen. Die Organisation des Drehs war fürchterlich. Es heißt dann: „Ja, ihr dürft in der Grotte drehen, aber nur von 11:30 bis 12:45 Uhr. Davor hat schon eine italienische Pilgergruppe gebucht." Es gibt die echten Pilger, die durchgehen und in die Kamera schauen. Wir haben sie gefragt, ob sie nicht mitspielen wollen und hatten Sorgen, ob es für die Gläubigen nicht ein Problem darstellt, wenn sie mehrmals für uns durch die Grotte gehen und den Stein berühren, dieses Ritual also nur für die Kamera machen. Sie haben gesagt: „Kein Problem, uns ist eh fad. Das machen wir." Das war dann wiederum interessant, was für eine Pragmatik hinter so einem Ort auch steckt. Es ist anstrengend, an einem echten Schauplatz zu drehen. Das muss man wissen, wenn man sich dafür entscheidet. Aber man hat auch den Vor-



teil einer großen Glaubwürdigkeit, die dadurch entsteht. So einen Ort kann man ja nicht einfach bauen und ich kann nicht 40.000 Pilger in eine unterirdische Kapelle in der Größe eines Fußballfelds bringen. So etwas kann ich nur vorfinden und dann muss ich mich aber diesen Umständen anpassen. Das Beeindruckende dieser Menge an Leuten und der Eigenart dieser Orte – stellenweise schaut die Kirche aus wie von Walt Disney – hätte ich nicht herstellen können. Deswegen habe ich mich dazu entschlossen, die Schwierigkeiten auf mich zu nehmen und mich teilweise anzupassen.

Würdest du sagen, dass Religion oder Glaube in deinen Filmen eine wichtige Rolle spielt?

Mir geht es eher um die Gedankengebäude, die wir Menschen uns bauen, um leben zu können. Wenn man sich vor Augen halten würde, dass das Leben eine sinnlose Aneinanderreihung von nicht beeinflussbaren Ereignissen ist, mit dem Ende, dass ich irgendwann krepiere, hätte ich vielleicht keine Lust, jeden Tag aufzustehen und einen Beruf auszuüben, Kinder in die Welt zu setzen. Um überhaupt Freude am Leben zu haben, glaube ich, muss man sich eine Art Gedankengebäude bauen, mit bestimmten Sinnhaftigkeiten. In diesem Gebäude ist der Glaube zuhause, auch die Liebe. Das sind unsere Hilfskrücken, um das Leben zu genießen und es als sinnvoll zu empfinden. Ich denke, dass meine Filme davon handeln, dass wir uns diese Dinge ausdenken, um Geschmack zu finden an einem Leben, das möglicherweise, wenn ich es ohne Brille anschaue, ganz schön sinnlos und willkürlich abläuft.

Im Laufe des Films stellt sich heraus, dass die Hauptfigur in Lourdes *nicht besonders gläubig ist. Für sie ist die Pilgergruppe eine Möglichkeit, auf Reisen zu gehen.*

Es war Teil der Idee, dass nicht die Gläubigste belohnt wird. Darin sieht man schon die Willkür, die im Wunder steckt.

Lourdes *war eine Koproduktion dreier Länder: Österreich, Deutschland und Frankreich. Gab es Bedingungen, die aus den jeweiligen Ländern gestellt wurden und die ihr erfüllen musstet?*

Der französische Co-Produzent war Philippe Bober – und er agierte auch als deutscher Co-Produzent. Die österreichischen Co-Produzenten waren coop99. Das Ganze blieb sozusagen in der Familie. Alle wussten, dass wir gemeinsam an einem Strang ziehen. Da gab es keine unangenehmen Überraschungen und das Drehen in Frankreich war auch sehr schön. Dort gibt es keine 60-Stunden-, sondern eine 50-Stunden-Woche. Es wird also nicht mehr als acht Stunden am Tag gedreht. Das heißt, ich hatte plötzlich am Abend nach einem Drehtag frei. In Österreich ist es ja ein Wahnsinn, wie lange gedreht wird. Man kann eigentlich nicht so lange konzentriert bleiben. Ich möchte bei meinem nächsten Film versuchen, französische Arbeitszeiten einzuführen, damit man konzentriert arbeiten kann und das auch sechs oder sieben Wochen durchhält. Aber das ist natürlich auch eine Geldfrage.

Wie lange hat der Dreh gedauert?

Sieben Wochen. Wir waren circa drei Wochen in Lourdes und die andere Hälfte in Wien. Die Innenräume des Hotels haben wir in Wien gedreht.

In welcher Sprache hast du das Drehbuch geschrieben? Wie viele Drehbuchfassungen gab es?

Das Drehbuch haben wir auf Deutsch geschrieben. Dieser Pilgerzug, mit dem wir mitgefahren sind, die Malteser, das waren österreichische Malteser, weshalb ich auch die Rechercheinterviews mehrheitlich auf Deutsch geführt habe. Die Interviews mit den Autoritäten vor Ort, mit dem Bischof und dem Verwaltungschef von Lourdes, haben wir auf Französisch geführt. Aber wir haben auf Deutsch geschrieben. Géraldine hat das Drehbuch dann auf Französisch übersetzt. Das war eine sehr

elegante Lösung, weil sie natürlich genau wusste, wo der Witz in einer Szene liegt. Denn das Gefährliche ist, dass das Drehbuch in der Übersetzung den doppelten Boden verliert. Die Dialoge sind ja nicht eins zu eins so gemeint, sondern stehen in einem ironischen oder humorvollen Kontext. Diesen Witz nicht zu verlieren war wichtig, aber auch nicht leicht. Ich hatte das Gefühl, dass die französische Sprache oder die französische Mentalität einen anderen Humor erlaubt als die österreichische Mentalität. Wir haben einen morbiden, schwarzen, trockenen Humor, der sich gut ins Englische übersetzen lässt. Das war bei *Little Joe* ganz einfach, aber bei *Lourdes* war es ein Problem. Teilweise hat die Härte des Witzes nicht funktioniert und wir mussten die Dialoge auf Französisch umschreiben.

*Haben die Schauspieler*innen beim Casting in ihrer Muttersprache gespielt?*

Ja, ich kann französisch, aber nicht fließend. Ich habe mit einer französischen Castingdirektorin gearbeitet. Ich konnte mit den Schauspieler*innen kommunizieren und wenn es nicht mehr ging, habe ich auf Englisch gesprochen.

Wie kam es zur Entscheidung, den Film in unterschiedlichen Sprachen zu drehen?

Das war ein fauler Kompromiss, das würde ich heute nicht mehr so machen. Es war mein dritter Film und ich habe mir nicht alles wünschen können, was ich möchte. Es war ein Zugeständnis vom österreichischen Filminstitut, einen Film mitzufinanzieren, in dem die Hauptfiguren alle französisch sprechen und die Hauptsprache des Films Französisch sein wird. Mein Zugeständnis an die österreichischen Geldgeber war, dass einige Rollen mit österreichischen Schauspieler*innen besetzt werden. Wir haben lange überlegt, ob wir sie am Set Österreichisch sprechen lassen sollen, was dazu führen würde, dass sie natürlicher spielen, weil sie nicht über die Sprache nachdenken

müssen. Aber wenn man sie dann synchronisieren lässt, ist es nicht lippensynchron. Oder wir lassen sie Französisch sprechen, auch wenn sie es nicht perfekt können. Dann stimmen wenigstens die Lippenbewegungen und man kann es sauber synchronisieren. Ich hatte in beiden Fällen keine Erfahrung und habe Michael Haneke angerufen und ihn lange ausgefragt, wie er es in *Die Klavierspielerin* (2001) gemacht hat. Susanne Lothar, die in dem Film mitspielt, hat am Set Französisch gesprochen, mit deutschem Akzent. Sie wurde dann von einer französischen Muttersprachlerin synchronisiert. Der Vorteil von dieser Methode ist, dass sie am Ende lippensynchron war. Das ist im Nachhinein betrachtet die elegantere Methode. Nur: Welche österreichischen Schauspieler*innen sprechen so gut Französisch, dass sie auch halbwegs natürlich dabei spielen können? Das hätte meine Auswahl massiv eingegrenzt. Einen Akzent kriegt man weg, wenn man es nachsynchronisiert. Aber was, wenn sie sich verhaspeln oder langsamer sprechen? Wenn man in einer anderen Sprache spielen muss, beeinflusst es das Schauspiel. Ich habe jedenfalls entschieden, dass die Österreicher*innen am Set Deutsch sprechen. Es gab dann Dialogszenen zwischen österreichischen und französischen Schauspieler*innen, in denen eine Person Französisch gesprochen hat und die andere auf Deutsch geantwortet hat. Dadurch, dass sie beide ihre Drehbuchversionen kannten und wussten, was der andere sagt, war das möglich. Das hat am Set gut funktioniert. Das Problem war dann das Synchronisieren. Ich habe sehr gekämpft und viel, viel länger gebraucht als geplant. Jemand, der „Guten Morgen“ sagt, wird niemals „Bonjour“ sagen. Das habe ich jetzt ein für alle Mal verstanden. Es war ein Kompromiss, der ein bisschen auf Kosten der künstlerischen Qualität gegangen ist. Wer ein scharfes Auge hat, sieht, dass in der französischen Version manche Figuren nachsynchronisiert wurden und nicht lippensychron sind. Wir haben es letztlich gut hinbekommen, aber mit sehr, sehr viel Aufwand und Mühe. Ich habe mich bestimmt ein dreiviertel Jahr mit der Synchronfassung herumgeschlagen. Denn ich wollte natürlich eine Fassung haben, die perfekt ist, und das hätte die französische sein sollen.

In Lourdes *gibt es viele Szenen mit großen Gruppen. Zum Beispiel die Eröffnungssequenz in der Cafeteria, wenn all diese unterschiedlichen Leute hereinkommen. Wie inszenierst du solche großen Kompars*innen-Szenen?*

Bei *Lourdes* gab es mehrere solcher Kompars*innen-Szenen. Deshalb habe ich es mir geleistet, mit Valentin Hitz einen anderen Regisseur zu engagieren, der nur für die Inszenierung der Kompars*innen zuständig war. Man kann dabei nicht einmal sagen, für den Hintergrund zuständig, weil diese Gruppe ja teilweise mehr im Vordergrund war als die Hauptdarsteller*innen. Ich wusste, dass ich mit zwei Augen nicht dauernd 50 Leute inszenieren kann. Valentin hat das übernommen und wir waren eigentlich ein gutes Gespann. Die Kompars*innen schreiben ihm zum Teil heute noch Briefe. Er und diese Pilgergruppe waren irgendwann dicke Freunde. Sie haben ihn alle geschätzt und deshalb auch gemacht, was er gesagt hat. Valentin kennt auch Martin Gschlacht sehr gut, weil sie zusammen Filme gemacht haben. Außerdem kennt er sich sehr gut aus, was Auflösungen betrifft. Er ist ein wirklicher Gewinn am Set. Es gab einen Inner Circle von circa 14 bis 20 deutschsprachigen Kompars*innen, die wir nach Lourdes mitgenommen haben, weil es wichtig war, dass es immer dieselben Gesichter sind. Das kann sich ja nicht plötzlich verändern, nur weil wir den Drehort wechseln. Normalerweise macht man das natürlich nicht so. Die Kompars*innen kommen in Österreich von Agenturen, und wenn man in Frankreich dreht, kommen sie dort von Agenturen. Dass Darsteller*innen, die keinen Text hatten, trotzdem so wichtig waren, dass für sie Flugtickets und Hotels in Lourdes bezahlt wurden, nur damit sie einmal durchs Bild gehen oder Erbsensuppe essen, musste ich allen Beteiligten erst einmal verständlich machen. Ich musste auch meinen Kollegen, dem Produktionsleiter und dem Regieassistenten erklären, dass es nicht wurscht ist, welche*r Kompars*in im Rollstuhl sitzt, sondern dass das wiedererkennbare Figuren sind.

Wie hast du bei der Eröffnungssequenz konkret gearbeitet?

Die Kameraposition war klar, denn es gab ein Storyboard. Erst stehen die leeren Tische da. Dann kommen die Frauen, die die Suppe austeilen. Dann kommen der Reihe nach die Pilger und die Malteser. Das war alles gestoryboardet, in vielen verschiedenen kleinen Etappenzeichnungen, bis hin zu dieser halbnahen Aufnahme von der Malteserin, die den Pilgerort erklärt. Wir haben uns für diese Szene einen ganzen Tag Zeit genommen. Ich wusste, welche Musik dazu spielen wird und wir hatten diese Musik auch mit am Set. Dieses Ave Maria, das hatten Martin und ich im Ohr, weil es uns an der Stelle wichtig war, diese Musik zu hören. Valentin hat Vorschläge gemacht, wie er die Pilgergruppe staffelt. Wer kommt als Erstes ins Bild, wer sind die Zweiten, wer sind die Dritten. Gemeinsam haben wir die Reihenfolge erarbeitet und den Rhythmus überlegt. Ich habe in die Videoausspiegelung geschaut und Valentin gedeutet, wann die Komparsen kommen sollen. Dann hat er ihnen die Zeichen gegeben, im Rhythmus und mit der Musik im Ohr. Das war eine Choreografie, die wir ein paar Mal geprobt haben. Es war klar, dass wir uns dafür Zeit nehmen müssen. Ich habe irgendwann begriffen, dass ich für Szenen, die besonders lang sind und an denen viele Leute in einer bestimmten Choreografie beteiligt sind, noch dazu, wenn die Kamera sich bewegt, einen ganzen Drehtag reservieren muss. Wir haben es letztlich zehn- oder elfmal wiederholt. Es passiert ja immer irgendetwas Unvorhergesehenes. Aber irgendwann spielen sich natürlich alle auf diese Choreografie ein. Am Anfang denkt man sich bei so einer Szene immer: „Was ist das für ein Haufen?“ Dann strukturiert man es langsam und findet heraus, wer wann wem welches Zeichen geben muss. Wer muss wann wohin schauen, um das Zeichen zu sehen.

Wie sah eure Arbeitsweise beim Gottesdienst in der Grotte aus, der ja live mitgedreht wurde? Konntet ihr das vorher proben?

Mit den Schauspieler*innen haben wir die Szene im Trockenen, also ohne echtes Publikum geprobt. Wir kannten den Ablauf der Messe, die regelmäßig stattfindet, nur immer mit anderen Pilgern. Ich wusste, es

gibt den Einzug, dann das Lied, dann die Hostie. Mit den Schauspieler*innen haben wir die Wege und die Kamerapositionen in der leeren Kapelle geübt, haben herausgefunden, wer wo stehen muss, um Informationen weiterzugeben. Sylvie Testud hatte einen Hörer im Ohr und auch die Mutter des Mädchens, das im Rollstuhl sitzt und später im Film geheilt wird. Ich konnte per Walkie-Talkie mit diesen Schauspielerinnen kommunizieren, und sie wussten grob, wann sie was machen sollen. Um sie herum, da wo die ältere Frau sitzt, und da, wo Sylvie und die anderen Rollstuhlfahrer*innen sitzen, hatten wir Inseln von Komparsen platziert, damit uns niemand in die Kamera schaut. Der Priester wusste, dass gedreht wird, und es war mit ihm abgesprochen, dass er unsere Hauptdarstellerin segnen soll. In der Geschichte ist es ja so, dass diejenige, die gesegnet wird, die besten Chancen hat, geheilt zu werden. Deswegen sollte der Pfarrer direkt vor ihr stehen bleiben, als Vorahnung, dass sie geheilt werden wird. Er ist dann aber vor Orsolya Tóth, dem anderen Mädchen im Rollstuhl, stehen geblieben. Er hat uns vorher gesagt, dass er alles mitmacht, aber möchte, dass die, die in der ersten Reihe im Rollstuhl sitzen, echte Rollstuhlfahrer*innen sind. Hatten wir aber nicht. Das waren Schauspieler*innen und Kompars*innen. Ich habe denen gesagt: „Heute müsst ihr fehlerfrei spielen. Der Priester muss denken, dass ihr wirklich gelähmt seid, sonst schmeißt er uns raus." Sie haben ihr Bestes gegeben. Er hat uns nachher erklärt, dass das Mädchen im Rollstuhl ihm besonders leidgetan hätte. Orsolya Tóth, eine ungarische Schauspielerin, hat so gut gespielt, dass es sein Herz gerührt hat. Er ist vor ihr stehen geblieben und hat sie gesegnet. Er wollte vielleicht auch nicht unsere Hauptfigur segnen, weil er wusste, dass sie eine Schauspielerin ist. Er wusste aber nicht, dass die andere auch eine Schauspielerin war. Völlig sinnlos. Wir mussten dann schnell reagieren und unsere Nahaufnahmen ändern. Sylvie musste etwas anderes spielen, nämlich: „Ich bin nicht gesegnet worden." Das habe ich ihr zugeflüstert. In der Geschichte ist es nun genauso gut, vielleicht ist es sogar besser. Danach haben wir noch ein paar Nahaufnahmen mit dem Priester und seinem Allerheiligsten nachgedreht, diesem Ding, das er trägt, mit dem Vogel drauf. Unsere Ausstatterin hatte sogar ein Aller-

heiligstes aus Pappe nachgebildet, weil sie dachte, er wird für die Filmkamera nicht noch einmal damit spielen wollen, weil das vielleicht blasphemisch ist. Dann war es genau umgekehrt. Er hat gesagt: „Ich halte doch keine Pappdinger hoch. Natürlich nehme ich das echte Allerheiligste für die Nahaufnahme." Wir haben im Umgang mit Gott und seinen Insignien immer wieder lustige Situationen erlebt.

Die Rollstuhlfahrerin wird dann kurzzeitig auch geheilt. War das geplant?

Ja, das schon. Insofern hat es eh gepasst.

Sylvie Testud spielt die Körperhaltung eines gelähmten Menschen sehr überzeugend. Wie habt ihr die Körpersprache erarbeitet?

Zusammen. Wir hatten ein paar Vorbereitungstermine ausgemacht, zu denen Sylvie nach Wien gekommen ist und mit mir ein Tagesheim mit Behinderten besucht hat. Das hatten wir vorher recherchiert und organisiert. Wir haben eine Physiotherapeutin getroffen und ein bis zwei Frauen mit Multipler Sklerose. Die Therapeutin hat Sylvie zum Beispiel erklärt, dass dieses Sitzen im Rollstuhl durch die Krankheit bedingt, dass die Lunge nicht frei ist und man nicht frei atmen kann. Eine gewisse Kurzatmigkeit ist ein deutliches Merkmal von Querschnittgelähmten. Wir haben verschiedenste Handhaltungen probiert, immer wieder verändert und ich habe sie fotografiert. Wir waren in Selbsthilfegruppen von Multiple Sklerose-Kranken und Sylvie hatte zwei, drei Role Models, mit denen sie sprechen konnte. Auch in Paris, damit sie auf Französisch mit jemandem sprechen kann, um wirklich alles zu verstehen. Das haben wir ganz akkurat vorbereitet, damit sie das auch möglichst glaubwürdig darstellen kann. Was ein bisschen erfunden sein musste, war die Frage danach, was passiert, wenn sie geheilt wird. Woran soll man sich da orientieren? Wir haben natürlich auch mit der Physiotherapeutin diesen Gedanken gesponnen: Wie bewegt sich eine Frau, die lange im Rollstuhl gesessen ist? Darauf haben wir uns auch physisch vorbereiten müssen. Diese Unsicherheit im

Gang, das haben wir mit ihr geübt. Es gab Tricks. Sylvie hat sich zum Beispiel um sich selbst gedreht, ganz oft, um schwindelig zu werden, bevor sie mit dem Stock geht.

Wie war es für Sylvie Testud, eine Rollstuhlfahrerin zu spielen?

Sylvie war während des Drehs sehr verärgert. Die vielen Gruppenszenen haben dazu geführt, dass die Aufmerksamkeit nicht auf ihr lag. Sie ist in Frankreich eine sehr bekannte Schauspielerin und war es gewohnt, dass sich Kamera und Regie nach ihr richten und dass sie viele Nahaufnahmen hat. Das war bei mir alles nicht der Fall. Ich habe das Bild eingerichtet und Sylvie musste sich nach dem Bildausschnitt richten und nicht umgekehrt. Das hat sie geärgert. Dadurch, dass Sylvie dauernd im Rollstuhl saß und eine Querschnittgelähmte gespielt hat, dass sie nur ihren Kopf bewegen konnte, habe ich tatsächlich mehr mit den anderen Schauspieler*innen geredet. Mit Léa Seydoux, die junge Angestellte, die den Rollstuhl schiebt oder Bruno Todeschini, weil die hatten ja auch etwas zu tun. Denen musste ich Anweisungen geben und währenddessen habe ich schon gemerkt, wie Sylvie immer saurer wurde. Eine Sache hat mich dann aber auch sehr gerührt. Es gab einen Moment, da habe ich mich zu ihr heruntergebeugt und ihr aufs Knie geklopft, „Na Sylvie, ça va?“, und habe mit ihr geredet, wie mit einer Behinderten. Ich habe genau diese Art des Sprechens, diesen Satz, den vielleicht irgendeine Pflegerin irgendwann zu einer Patientin sagen würde, übernommen: „Na, wie geht’s Ihnen denn heute?“ Ich habe mich selbst dabei ertappt, wie ich dieses Verhalten angenommen habe. Das fand ich sehr interessant. Sylvie hat mich auch komplett verarscht, nachdem ich das gesagt hatte. Es war ihr bewusst, dass ich jetzt die Pflegerin geworden bin. Das war ein wirklich interessanter Vorgang, zu merken, dass, auch wenn man es nur spielt, es etwas mit dir macht, wenn du den ganzen Tag in diesem Rollstuhl sitzt und die einzige bist, die nicht auf Augenhöhe ist, weil alle anderen auf einer anderen Ebene miteinander sprechen.

Wie konntest du sie beruhigen? Wie bist du mit dieser Situation umgegangen?

Schlecht. Ich war nicht sehr hilfreich an der Stelle. Ich habe mich eher über sie geärgert. Wir waren ja gleich alt. Ich dachte, das ist eine Kollegin, die muss das alles verstehen. Wieso boykottiert die jetzt meinen Film? Die soll gefälligst machen, was ich ihr sage. Ich habe nicht begriffen, was es eigentlich heißt, als Schauspielerin jeden Tag in diese Rolle zu schlüpfen. Was es für sie persönlich, psychisch und physisch bedeutet. Ich habe mich eher über sie geärgert, anstatt dass ich sie aufgefangen hätte. Es wäre sicher der bessere Weg gewesen, sie zu unterstützen. Das habe ich damals nicht verstanden. Mir wird im Umgang mit Schauspieler*innen immer mehr klar, was es eigentlich bedeutet, wenn du dein Gesicht, deinen Körper, deine Persönlichkeit vor eine Kamera stellst und du selbst ein Werkzeug bist. Wie nervös Schauspieler*innen sind, wenn sie Kopfweh haben, wenn sie nicht gut geschlafen haben, wenn das Essen nicht gut ist, wenn irgendein Schuh drückt. Und man selber denkt: Die sind so kapriziös. Nein, sie müssen sich auf ihren Körper verlassen können, um gut zu spielen. Deswegen ist es wichtig, was sie essen, ob sie gut schlafen, ob der Schuh drückt und ob jemand nett zu ihnen ist oder nicht. Ob die Maskenbildnerin mit dem Pinsel herumfuchtelt oder vorsichtig damit umgeht. Das ist alles wichtig, um Schauspieler*innen das Gefühl zu geben – ihrem Körper gegenüber und sich selbst gegenüber –, dass sie sich öffnen möchten und ihr Bestes geben, in der Situation vor der Kamera. Das habe ich inzwischen viel besser verstanden. Mir wird es immer wichtiger, den Schauspieler*innen diesen Komfort, so könnte man es oberflächlich nennen, zu geben. Ich glaube, es geht darum, ihnen Sicherheit und Zuversicht zu geben, damit sie sich trauen.

Im Falle von Sylvie Testud hat es ihrer Rolle vielleicht sogar geholfen, sich am Set nicht wohlzufühlen.

Ja, das glaube ich auch. Ich hätte wahrscheinlich umgeschaltet, wenn ich gemerkt hätte, dass es dem Film schadet. Es hat in diesem Fall gut gepasst, weil sie eine beleidigte, frustrierte Person spielt, die eigentlich mehr drauf hat, als das Leben ihr zugebilligt hat.

*Hast du Unterschiede im Schauspiel zwischen den französischen und österreichischen Darsteller*innen feststellen können?*

Damals schon. Ich habe seitdem nicht mehr mit österreichischen Schauspieler*innen gearbeitet, aber ich bin sicher, dass sich das verändert hat. *Lourdes* ist inzwischen zehn Jahre her. Natürlich gab es in Österreich auch damals sehr gute Schauspieler*innen, aber angesichts der großen Anzahl an wirklich guten Filmschauspieler*innen in Frankreich hatte ich das Gefühl, im Schlaraffenland zu sein. Damals kamen viele Schauspieler*innen in Österreich vom Theater. Und manchmal war diese gewisse Glaubwürdigkeit oder Natürlichkeit im Schauspiel, die man im Film braucht, nicht gegeben. Das haben die französischen Filmschauspieler*innen ganz selbstverständlich mitgebracht. Es war wirklich ein Vergnügen. Ich hatte das Gefühl, ich darf auf den feinsten Instrumenten der Welt meine Musik spielen.

Am Ende des Films steht ein sehr berühmter italienischer Popsong, Felicità *von Albano & Romina Power, der im Vergleich mit der sakralen Musik davor stark heraussticht. Stammt dieser Song aus einer Beobachtung von eurer Pilgerreise?*

Bei all diesen Pilgerfahrten gab es so etwas wie einen bunten Abend. Das ist auch grausam, weil natürlich Leute, die starke Medikamente nehmen und dann Alkohol trinken, auf eine andere Art und Weise feiern oder tanzen und dann ausrasten oder kotzen als Leute, die keine Medikamente nehmen müssen. Das war teilweise wirklich an der Grenze zum Makabren. Man merkt, dass das Leute sind, die wegen ihrer Behinderung oder Krankheit von vielem im Leben abgeschnitten sind und nicht einfach einmal Party machen oder ausgehen können.

Sie nützen diese Gelegenheit hier und jetzt und zwar bis zum bitteren Ende. Das hatte etwas sehr Tragisches. Das hat uns auf die Idee gebracht, einen bunten Abend als Höhepunkt der Pilgerreise zu inszenieren. Es gibt sehr viele italienische Pilger, die nach Lourdes reisen. In den Bars und Restaurants wurden ständig italienische Songs gespielt. Der Song *Felicità* eignet sich perfekt, weil er genau dieses Glück beschreibt, nach dem man sich sehnt und das man am Ende eventuell doch nicht festhalten kann. Es betont die Ungerechtigkeit des Lebens in der letzten Szene des Films.

Wie hast du die Bildsprache von Lourdes *erarbeitet? Wie sieht die Zusammenarbeit mit Martin Gschlacht und deiner Schwester Tanja Hausner konkret aus?*

Am Anfang eines Projekts einigen wir uns oft auf einige Farben. Bei *Lourdes* war es relativ klar, weil wir die Farben der Malteser-Uniform übernommen haben: Schwarz, Rot und Weiß. Weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie Ebenholz. Das war unser Spruch. Das ist aus einem Märchen, ich glaube Schneewittchen. Dann kam noch das

Hellblaue hinzu, denn Hellblau ist die Farbe der Muttergottes, sie trägt einen hellblauen Umhang. Christine, das Mädchen im Rollstuhl, hat hauptsächlich hellblaue oder hellblau-ähnliche Kleidung an. Sie ist auf eine Weise der Counterpart zur Muttergottes. Diese Farben kommen an diesem Ort natürlich auch oft vor. Hellblau spielt dauernd eine Rolle. Tanja ist beim Auswählen der Farben, ganz am Anfang der Umsetzung, maßgeblich beteiligt. Oft ist sie diejenige, die Fotos und Bilder sammelt und mir bestimmte Farbkombinationen vorschlägt. Daraus entsteht dann der Look des Films. Martin und ich haben gemeinsam Fernsehdokumentationen über Lourdes angesehen und diese Fernseh-Ästhetik hat uns gefallen. Unsere Auflösung beinhaltete lange Echtzeit-Einstellungen, um dem Film einen dokumentarischen Touch zu geben. Das war ja der Witz des Films: Inmitten der banalen Wirklichkeit dieses Wallfahrtsortes passiert tatsächlich ein Wunder. Ich will fast sagen: Das Wunder passiert, obwohl Gott nicht existiert. Wir benutzten also diese Fernsehdoku-Ästhetik als Stil: gemächliche Zooms, die schön und unauffällig sind, und auch das Videoformat. Wir haben das erste Mal auf der Arri Alexa gedreht, das war damals noch Pionierarbeit. Ich glaube, Steven Soderbergh hat als Erster auf der Kino-Digitalkamera gedreht, und unser Projekt war bald danach. Man hatte vieles noch nicht im Griff. Wenn man zu lange Einstellungen gedreht hat, hat sich die Kühlung der Kamera eingeschaltet, was natürlich den Ton zerstört hat. Deshalb haben wir die Kamera in irgendwelche Jacken und Daunen als Schallschutz eingepackt. Völlig absurd.

Die unterschiedlichen Sprachen im Film haben vermutlich auch die Montage beeinflusst. Gab es Schwierigkeiten, einen Rhythmus im Schnitt zu finden?

Interessant für Karina Ressler und mich war, dass wir trotz der Sprache, die nicht unsere Muttersprache ist, beurteilen konnten, ob eine Darstellung gelungen war oder nicht. Der Schnitt hat deswegen genauso funktioniert wie bei einem anderen Projekt auch. Wobei *Lourdes* relativ wenig

Schnitte hat, weil wir viele Plansequenzen gedreht haben. Es ging hauptsächlich darum, die Reihenfolge der Szenen und die Länge des Films festzulegen. Wir hätten noch mehrere interessante Szenen gehabt, weil die Geschichte und der Ort sehr viel hergegeben haben, mussten uns aber irgendwann aufs Wesentliche fokussieren. Die Schnittarbeit war nicht wahnsinnig kompliziert. Der Ablauf einer Pilgerreise nach Lourdes folgt einer bestimmten Reihenfolge, in der die Heiligtümer besucht werden, was wiederum die Reihenfolge der Szenen genau bedingt hat.

Es ist spannend, dass euch das Drehen in zwei Sprachen gar keine großen Probleme bereitet hat.

Eine Sache gab es in der Synchronisierung. In Frankreich wird schneller gesprochen als in Österreich. Das hat uns nicht gestört. Aber wir haben Testscreenings gemacht, in denen französische Native Speaker dabei waren, und für sie hörte es sich unnatürlich langsam an. Denn wenn Schauspieler*innen auf Deutsch gesprochen hatten, konnte der französische Synchronsprecher natürlich nicht einfach schneller drüber rattern, weil es ja synchron sein muss.

Es gibt zwischen den drei Hauptfiguren deiner ersten Langfilme Lovely Rita, Hotel *und* Lourdes *auffallende Parallelen: Es gibt eine weibliche Hauptperson, sie steckt in einer unangenehmen Lage, ist gefangen in Rollenerwartungen und hat ein Bedürfnis, auszubrechen. Würdest Du sagen, dass sich diese Figuren über die Filme hinweg weiterentwickeln? Oder beleuchten sie unterschiedliche Facetten derselben Sache?*

Natürlich ist die weibliche Hauptfigur meiner Filme eine Person, die sich im Laufe der Jahre entsprechend meiner Lebenssituation weiterentwickelt. Wenn es früher in *Flora* um Teenager in der Tanzschule ging, geht es inzwischen in *Little Joe* um eine Frau, die einen Beruf und ein Kind hat. Das hat natürlich mit meinen Lebenserfahrungen zu tun, und insofern verändert sich diese Hauptfigur mit mir gemeinsam im Laufe des Lebens. Ein anderer Aspekt ist, dass ich die verschiedenen

Facetten einer Persönlichkeit zeigen will. Gemeinsam ist den Figuren vielleicht ein Gefangensein in einer bestimmten Situation. Zugleich sind es sehr unterschiedliche Charaktere. In *Amour Fou* ist sie eine sehr zahme Frau, die sich dazu entschlossen hat, alles zu machen, was von ihr erwartet wird, während sie in *Lovely Rita* ein bockiges Mädchen ist. Der kannst du sagen, was du willst, und sie hört nicht zu. Das sind stark verschiedene Charaktere, die aber allesamt ihr Geheimnis haben. Es sind keine Personen, die genau sagen, was sie denken und fühlen, sondern sie sind verkorkst und widersprüchlich.

Lourdes *wurde mit vielen Preisen bedacht. Zwei stechen hervor: der Brian Award und der Signes Award. Beide Preise stehen konträr zueinander: Signes ist ein Preis der katholischen Lehre oder der Ökumene, ein christlicher Preis. Brian ist der Preis der Agnostiker oder sogar Atheisten.*

Das ist widersprüchlich, und das fand ich super. Da haben wir alle sehr gelacht. Es war aber auch eine Bestätigung. Ich habe beim Drehen ganz oft zum Martin gesagt: „Machen wir eh keinen katholischen Film?" Ich hatte die Sorge, dass wir nicht streng genug mit Lourdes sind oder dass nachher alle sagen: „Die haben sich nicht getraut, einen Film gegen Lourdes zu machen, sonst hätten sie nicht drehen dürfen." Gleichzeitig wollte ich ja gar keinen Film gegen Lourdes machen, der sagt, „alle Gläubigen sind Idioten", um das ging es überhaupt nicht. Diese Gratwanderung zu machen, etwas ernst zu nehmen und zugleich in Frage zu stellen, auf Augenhöhe, das ist es, was wir angestrebt haben. Ich hatte durch diese zwei Preise das Gefühl, eine Bestätigung zu bekommen, dass es funktioniert hat.

Warum war dir diese Balance wichtig? Du hättest ja auch eine klare Haltung zu diesem Ort zum Ausdruck bringen können.

Habe ich ja. Meine Haltung ist die, dass es für die Personen, die dorthin fahren, anscheinend Sinn macht. Ich nehme diese Personen in ihrer Sehnsucht nach Sinn und Trost ernst. Auch ich habe eine irrationale

Seite, die hofft, dass ich doch ewig lebe und dass am Ende jemand zu mir sagt, „alles wird gut“. Natürlich habe auch ich diese Sehnsüchte und Hoffnungen. Deswegen kommen diese widersprüchlichen Figuren in meinen Filmen vor, die hoffen, obwohl sie es besser wissen müssten.

Lourdes *ist dein einziger Film, der in Venedig im Wettbewerb lief. Wie kam es dazu?*

Weil die Synchronisation so langwierig war. Es war geplant, den Film in Cannes herzuzeigen, aber ich habe mich mit den ersten Versionen der französischen Synchronfassung nicht wohlgefühlt. Deswegen haben wir weiter daran gearbeitet und teilweise die Stimmen fünfmal neu aufgenommen. Wir sind erst im Sommer mit einer Version fertig geworden, die ich gerne hergezeigt habe. Deshalb haben wir uns für Venedig beworben und das hat auch geklappt. Es war eine gute Erfahrung. Wir haben dort einen sehr großen Verleih gefunden, Cinecittà Luce, der den Film herausgebracht hat, in italienischer Synchronfassung. Ich weiß nicht, ob die Ambivalenz in der italienischen Synchronfassung noch lesbar war, aber auf jeden Fall ist der Film dort gut angekommen.

AMOUR FOU (2014)

Wann hast du begonnen, an Amour Fou *zu arbeiten?*

Das muss Anfang der 2000er Jahre gewesen sein. Das Projekt hieß ursprünglich *Königskinder* und handelte von zwei Jugendlichen, die sich im Internet dazu verabredet haben, gemeinsam in Norwegen von einer Klippe zu springen. Darüber gab es ein Theaterstück von Igor Bauersima, das hieß *norway.today*. Das war damals die Grundlage für ein Drehbuch, das ich versucht habe, zu schreiben. Aber diese Geschichte ist mir nicht gelungen. Ich habe sehr viele Entwürfe geschrieben und recherchiert, aber ich konnte diese Geschichte nicht zum Leben erwecken. Es blieb hölzern, leblos und irgendwie auch sehr traurig. Und das ist nicht so mein Ding. Ich suche dann doch immer den absurden Aspekt oder eben auch den Witz an der Sache. Bei den beiden, die von der Klippe springen, habe ich den Witz nicht gefunden und irgendwann habe ich das Projekt beiseitegelegt. Während der Fertigstellung von *Lourdes* habe ich zufällig in irgendeiner Zeitung einen Artikel über Heinrich von Kleist gelesen. Darin wurde beschrieben, dass er sich umbringen wollte, aber nicht allein, sodass er einen Partner oder eine Partnerin gesucht hat. Er hat verschiedene Leute gefragt, ob sie mit ihm sterben wollen. Zuerst hat er seinen besten Freund gefragt, der wollte aber nicht sterben. Dann hat er seine Cousine Marie gefragt, die wollte auch nicht mit ihm sterben. Schließlich hat er Henriette Vogel gefunden, die dachte, dass sie todkrank sei und sowieso sterben müsse. Deswegen hat sie Ja gesagt. Das alles ist genau das Gegenteil von romantischer Liebe, die angeblich hinter einem Doppelselbstmord steht. Romantische Liebe und die Hoffnung, dass man gemeinsam stirbt und in der Gemeinsamkeit die Einsamkeit des Sterbens überwinden kann. Das ist natürlich eine absurde Idee. Das Sterben ist bestimmt der Moment, den man alleine begehen muss. Zu denken, dass man den zu zweit erleben könnte, war für mich der Höhepunkt der Absurdität der menschlichen Hoffnung und auch der menschlichen Sehnsucht nach Liebe und Zweisamkeit. Das hat mich an dem Thema interessiert, und

als ich diese paar Zeilen über Kleist gelesen habe, habe ich sofort lachen müssen. Das war der Witz in der Geschichte, der mir gefehlt hatte. Diese übersteigerte Sehnsucht nach ultimativer Liebe, die sogar den Tod überwindet. Im Gegensatz dazu steht, dass seine geliebte Person ja total austauschbar war. Wer auch immer Ja gesagt hätte, wäre ein idealer Partner geworden. Ich habe darin das Prinzip jeder Liebesbeziehung wiedererkannt, denn natürlich ist eine Liebesbeziehung bis zu einem gewissen Grad zufällig. Man begegnet jemandem, wenn man aber an dem Tag gerade krank ist und im Bett liegen bleibt, begegnet man der*m nicht, und das Leben nimmt einen anderen Weg. Das heißt, diese Verbindungen, die man eingeht, sind ja zufällig und stark beeinflusst von den Bildern, die man selber im Kopf hat und von denen man glaubt, sie in einer anderen Person wiederzufinden. Das war die Eintrittskarte in diese Geschichte. Danach habe ich das Drehbuch in einem Zug relativ rasch geschrieben. Natürlich habe ich noch recherchiert, aber mein Ziel war es nicht, einen Film über Kleist oder die damalige Zeit zu machen. Das ist nur mein Setting gewesen. Ich wollte einen Film über die Absurdität von Liebe machen. Deshalb habe ich zuerst das Drehbuch geschrieben. Es war eine recht kurze Fassung, aber ich wusste, das sind meine Szenen, das sind meine Dialoge. Dann erst habe ich eine ausführliche Recherche gemacht, um Details zu finden, die mir nützen. Ich lasse mich nicht verführen, einen historischen Film zu machen. Das ist nicht meine Absicht, sondern ich nutze die Historie, um meine Geschichte zu erzählen.

Ist eine Künstlerfigur nicht immer eine Art Projektionsfläche? Vor allem, wenn es sich um eine historische Figur handelt?

Ja, das war auch das Interessante an der Recherche. Was ist übriggeblieben von Kleist oder Henriette Vogel? Es gibt Zeitzeugenberichte – und sie widersprechen einander hemmungslos. Jeder sagt etwas anderes über die Charaktere, über das Aussehen, über die Zeitabläufe. Wenn man das liest, denkt man: Okay, das sind 17 verschiedene Geschichten, such' dir eine aus. Ich finde es aber auch interessant, dass es nicht an-

ders ist, selbst wenn wir Bildmaterial zur Verfügung haben, um die Vergangenheit zu dokumentieren. Trotzdem werden wir verschiedenste Ansichten und Interpretationen der Vergangenheit hören und sehen. Ich habe ein interessantes Treffen gehabt mit dem Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft in Deutschland. Er hatte das Drehbuch aufgeschlagen vor sich liegen und mit Rotstift Dinge angestrichen, durchgestrichen, Notizen an der Seite gemacht. Da habe ich schon gedacht: Ui, das wird anstrengend. Um Missverständnissen vorzubeugen, habe ich ihm gleich gesagt, dass das Drehbuch mehr oder weniger fertig ist, dass ich mich austauschen möchte, um zu schauen, ob sich noch interessante neue Aspekte ergeben und dass es sich bei meinem Film nicht um eine Biografie über Kleist handelt. Biografische Details verwende ich nur, wenn sie meiner Geschichte nutzen. Das ist bei dem da rein und da raus. Er hat angefangen mir vorzutragen, wo mein Drehbuch seiner Meinung nach historische Fehler hatte. Eigentlich ist aber das Interessante an meinem Drehbuch: Es werden keine Fakten verändert, es werden überlieferte Umstände teilweise anders ausgelegt als üblich. Ich habe aus dem, was überliefert ist, meine Wahrheit herausgefiltert. Das ist ein feiner Unterschied. Der beste Moment war, als der Präsident einen Satz angestrichen hat, den ich über Henriette Vogel geschrieben habe, und gesagt hat: „Henriette Vogel war nicht so." Wie war sie dann? Er hat gesagt: „Henriette Vogel war eine freie Frau." Interessant. Ich habe gesagt: „Ja, aber Sie waren ja auch nicht dabei. Woher wollen Sie wissen, wie Henriette Vogel war?" Wir alle beziehen uns auf das, was wir gelesen haben. Mich hat erstaunt, wie wenig dieser Historiker verstanden hatte, dass er lediglich Behauptungen aufstellen kann über vergangene Personen, sich aber niemals absolutes Wissen darüber anmaßen kann. Genau das wiederum ist sozusagen mein Spezialgebiet: dass man nie sicher sein kann, wie ein Mensch wirklich ist. Das Treffen hat damit geendet, dass ich verärgert den Raum verlassen habe. Ich habe mein Drehbuch genommen und bin gegangen. Diese Begegnung war natürlich auch die eines 60-jährigen arrivierten Mannes mit einer um 20 Jahre jüngeren Frau. Das war natürlich Teil davon, dass er sich herausgenommen hat, mein Dreh-

buch zu korrigieren. Das hat mich sicherlich auch von vornherein gegen ihn eingenommen.

Es gab Filmkritiken, die genau aufgelistet haben, wo die historischen Ungenauigkeiten im Film liegen.[12] *Dabei behauptet der Film gar nicht, eine historisch korrekte Darstellung der Zeit sein zu wollen.*

Der Punkt ist der, dass manche Leute glauben zu wissen, wie es damals war. Angebliche Fakten werden auf eine bestimmte Art und Weise interpretiert. Ich habe all die Polizeiberichte wörtlich im Originaltext gelesen und die bieten sehr viel Interpretationsspielraum. Wenn man dann noch die medizinischen Berichte über die angebliche Krankheit von Henriette Vogel liest, dann klingt das, als würde ich sagen: „Mich juckt es am Fuß, wahrscheinlich habe ich Fußkrebs." Die Medizin war damals in einem ganz anderen Stadium der Erkenntnis. Mediziner durften eine Frau ja nicht einmal innerlich untersuchen. Der Arzt hat auf ihrem Bauch herumgedrückt und gesagt, „Ja, das ist ein Geschwür." Ich habe Medizinern diese Berichte zu lesen gegeben und sie gefragt, was sie aus heutiger Sicht darüber denken. Hat sie Krebs gehabt? Das weiß man nicht. Das kann natürlich niemand mit Sicherheit sagen, ob diese Frau krank war oder nicht. Dasselbe gilt für die Pistole, die sie verwendet haben. Kleist ist laut Befund nicht durch einen Schuss in den Mund gestorben. In meiner Szene hält er sich die Waffe in den Mund. Schnitt. Zeitsprung. Wir sehen den Moment seines Erschießens gar nicht. Für mich war ja auch ein Spaß daran, zu sagen: „Hallo, ihr denkt alle, ihr wisst, wie es ist, aber es ist vielleicht nicht so – wer weiß das schon?"

So wie es eine romantische Vorstellung von Liebe gibt, gibt es auch eine romantische Vorstellung von Kleist.

12 Vgl. dazu etwa Uwe Ebbinghaus: Marionette und Veilchen gehen sterben. FAZ, 18.1.2015, online unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/amour-fou-kritik-an-hausners-film-ueber-heinrich-von-kleist-13372328.html

Absolut. Deutschland war wirklich ein harter Knochen bei der Sache, denn die lieben ihren Kleist. Ich liebe den Kleist in meinem Film auch, und zwar gerade deshalb, weil er auch lächerlich ist. Ich mag ihn auch wegen seiner Verblendetheit. Die große Bewunderung für Kleist ist mir auch beim Casting aufgefallen. Es gab einige deutsche Schauspieler, die diesen Text, den ich geschrieben hatte, nur völlig humorlos spielen konnten. Sie waren so voller Ehrfurcht vor Kleist, dass sie ihn nur als Genie spielen konnten. Christian Friedel hat den Witz des Drehbuchs sofort verstanden und hat Kleist als Menschen gespielt, der sich in irgendeine Idee verrannt hat und aus seiner Haut nicht rauskommt.

War die Absurdität von Liebe als Thema ein Ausgangspunkt für den Film? Oder kam das erst mit Kleist dazu?

Das ist mir erst mit Kleist klargeworden. Bei der ersten Version *Königskinder* war die Idee einfach noch nicht ausgegoren. Ich war mir damals noch nicht bewusst genug, um was es mir im Kern geht. Ich wusste schon, dass etwas Verrücktes darin steckt, zu denken, dass man gemeinsam sterben kann. Schon in der *Königskinder*-Version gab es den Moment, in dem sie sich beim Sterben verpassen. Der eine springt früher als der andere oder bleibt hängen oder rutscht ab. Durch ein blödes Missgeschick springen sie nicht gemeinsam von der Klippe. Das war schon in der ersten Version angelegt. Es ist ja nicht möglich. Man kann nicht Hand in Hand über den Jordan gehen. Das wusste ich schon damals. Aber ich hatte nicht genug Stoff, um diese Liebesgeschichte zu erzählen. Die Form von Liebe, an die wir heute noch glauben, diese Idee des Bürgertums, dass man aus Liebe heiratet, ist ungefähr zur Zeit von Kleist entstanden. Die Idee des Adels war es ja zu heiraten, um bestimmte geschäftliche Verbindungen zu stärken oder Adelsgeschlechter zu vereinen und Machtstrukturen zu verstärken. Heirat war an sich etwas Zweckdienliches. Die romantische Liebe ist erst Anfang des 19. Jahrhunderts so wichtig geworden, auch indem das Bürgertum stärker geworden ist, sich emanzipieren und sich Bedeutung verschaffen wollte. Das wurde stark durch die Literatur beschrie-

ben oder auch erfunden. Auch der Begriff der Amour fou, dass man sich so sehr liebt, dass man gesellschaftliche Grenzen damit sprengt, ist damals entstanden. Eine Idee, die gegen Konventionsheiraten gerichtet war. Ich habe das in meinem Film doppeldeutig verwendet, weil es eben keine eigentliche Amour fou ist. Es ist nicht diese Leidenschaft für eine Person und für keine andere, es ist eigentlich viel beliebiger. Man kann den Begriff auch ironisch lesen: Liebe ist verrückt.

Henriette sagt im Film über ihre Krankheit, die zu dem Zeitpunkt noch als hysterisches Leiden galt, eine Art Schlüsselsatz: „Eine Einbildung, die so wirklich ist, wie die Wirklichkeit selbst. Was ist dann der Unterschied?"

Ich glaube, dieser Leitsatz kommt in jedem Drehbuch, das ich schreibe, einmal vor. Auch wenn er dann gestrichen wird. Solche Sätze kommen bei mir immer vor. Denn darum geht es in allen meinen Filmen. Jede*r lebt in ihrer*seiner ganz eigenen Vorstellungswelt. Es ist daher schwierig, dass Menschen einander nahe kommen. Glaubenssätze und Schlagworte wie Liebe ermöglichen uns die Illusion, einander zu verstehen.

Amour Fou *ist dein erster historischer Film. Was war dein ästhetischer Zugang? Was war dir besonders wichtig und was wolltest du unbedingt vermeiden?*

Bei jedem Film, den ich mache, ist das Setting wichtig. Die Welt, in der der Film angesiedelt ist. Das ist oft ein Mikrokosmos, der ein Abbild der Gesellschaft ermöglicht. Bei *Little Joe* ist es das Plant House, das eine gewisse Hierarchie der Angestellten hat. In *Lourdes* ist es die Religionswelt, Malteser versus Kranke. Bei *Amour Fou* war „historischer Film" sozusagen mein Setting. Es hat mir Spaß gemacht, mich damit zu beschäftigen. Wir haben sehr viele Bilder aus der damaligen Zeit angeschaut, um Ideen zu bekommen, wie Wohnungen eingerichtet waren. Was für Kleider die Leute getragen haben. Die Idee war, auch Dinge aus der Zeit davor zu nehmen. Es ärgert mich manchmal in Filmen, wenn Kleidung benutzt wird, um eine Zeit zu definieren. Es

haben in den 80er Jahren nicht alle diese Overalls mit den großen Schulterpolstern getragen und ihre Haare auftoupiert. Viele Frauen haben noch die Röcke aus den 70er Jahren angehabt und heute werden die 70er Jahre wieder modern. Genauso wenig haben 1811 alle das Kleid angehabt, das Königin Luise auf einem Bild trägt, das alle kennen. In der Recherche ging es immer darum, auch zu überlegen, was in den 50 Jahren davor war, wie die Wohnung wahrscheinlich noch eingerichtet war. Das gilt auch für die Kleidung und die Frisuren, die waren vielleicht nicht perfekt. Es war unser Prinzip, das aufzumischen, zu überlegen: Was ist die unperfekte Version der Bilder, die uns überliefert worden sind? Wie kann man das in die eine oder andere Richtung aufbrechen? Und letztlich eine eigene Ästhetik daraus machen. Dazu kam, dass mich die Familienwelt interessiert hat. Die Wohnung Vogel ist der Hauptschauplatz des Films. Die Anwesenheit des Hundes und des Dienstmädchens, die als stumme Beobachter des Geschehens dabei sind, das verfolgt mich. Das wiederhole ich in allen meinen Filmen. Es gibt bei mir immer stumme Beobachter, die das relativieren, was geschieht. Durch sie merkt man: Ja, für den einen ist das jetzt wichtig, aber ist das für den anderen genauso wichtig?

Der Film endet auch mit den stummen Beobachtern. In der letzten Einstellung spielt die Tochter der Vogels Klavier und verneigt sich danach still vor ihrem Publikum. Daneben steht das Dienstmädchen, den Blick zu Boden gesenkt.

Ja, aber die stehen alle gemeinsam, gleichberechtigt in diesem Bild, das wie ein Familienporträt ausschaut. Es kommt im Laufe meiner Filme immer wieder vor, dass die Wichtigkeit der Figuren umgewertet wird. Es gibt nicht nur eine Hauptfigur, der ich folge, sondern plötzlich tritt jemand anderer in den Vordergrund, der eine völlig neue Ansicht hat und damit in Frage stellt, was bisher in dem Film wichtig war. Manchmal gibt es auch Perspektivwechsel. Bei *Amour Fou* endet die Geschichte mit dem Kind. Was denkt sich dieses Kind über all das, was passiert ist?

Wie war das Casting?

Christian Friedel stand relativ schnell fest. Er war der Einzige, der diese Eloquenz hatte, um meine Dialoge so zu sprechen, als hätte nicht ich die geschrieben, sondern als würde er das jetzt genauso sagen. Er ist auch Theaterschauspieler, das heißt, er war vertraut mit altertümlicher Sprache und konnte das wirklich sehr natürlich sagen. Und zweitens hat er den Humor verstanden. Er hat verstanden, dass es um einen Menschen geht, der Schwächen und Stärken hat. Er hat sich nicht gescheut, die Schwäche dieser Figur zu zeigen und zu spielen. Birte Schnöink hat mich überrascht, weil auch sie dieses Geheimnis hat. Ihre Rolle ist in mancher Hinsicht fast ein bisschen naiv. Ich habe keine eindeutigen Heldinnen in meinen Filmen, sondern immer Frauen, die auch schwach oder angreifbar sind, bisweilen auch lächerlich. Meine persönliche Lieblingsstelle in *Amour Fou* ist, wenn Henriette Vogel sagt: „Ich bin doch meines Mannes Eigentum und würde niemals wagen, die Freiheit für mich in Anspruch zu nehmen." Das freut mich immer, wenn ich das höre, weil es gegen alles ist, woran wir heute glauben und was wir heute als Credo vor uns hertragen. Diese Szene

habe ich beim Casting mit den Schauspielerinnen ausprobiert, um zu sehen, wer das schafft. Wer schafft es, diesen Satz zu sagen? Wie kann man diesen Satz heute sagen? Birte hat diesen Satz gesagt, einfach so. Und ich habe ihn ihr geglaubt und fand sie nicht wahnsinnig blöd dabei, sondern habe Empathie für sie empfunden und mich zugleich gefragt, ob sie wirklich meint, was sie da sagt. Das war, glaube ich, unser erster Schritt der Annäherung.

Sie sagt, sie ist ihres Mannes Eigentum, dennoch entzieht sich Henriette diesen beiden Männern ständig. Keiner kann sie besitzen.

Sie denkt, dass sie keine Macht hat. Aber in Wirklichkeit bringt sie diese zwei Typen zur Verzweiflung. Und vereitelt letztlich die Idee von Kleist, dass man gemeinsam in Liebe sterben könnte. Auf ihre komische Art. Sie ist sich dessen nicht bewusst, das ist der Punkt. Sie ist in einem Stadium der Unbewusstheit. Deswegen kommt es nur während der Hypnose raus, dass es ihr vor verwelkten Blumen ekelt.

Der Großteil des Films spielt in Innenräumen. Man hört wenig von dem, was draußen passiert. Man hat das Gefühl, in einem sehr geschlossenen Raum zu sein. Was waren dabei deine Überlegungen?

Das Sounddesign wurde wegen einer Koproduktion nach Luxemburg ausgelagert. Der Sounddesigner hatte alleine eine Vorarbeit geleistet, die mich zu Tränen gebracht hat. Ich war richtig verzweifelt, weil ich wusste: Der hat drei Wochen umsonst gearbeitet. Er hat ein Sounddesign gemacht, als wären alle Fenster dauernd offen. Man hat draußen die Kutschen gehört und die Marktschreier und Schritte und Kinder, die spielen, und Hunde, die bellen. Ich habe mir das angehört und war wirklich verzweifelt. Ich habe dann zu ihm nur gesagt: „Die Fenster sind zu." Er hat dann über Nacht mindestens drei Viertel von seinem Sounddesign hinausgeschmissen und ist am nächsten Tag mit einem ausgemisteten Vorschlag wiedergekommen. Dann haben wir uns geeinigt. Wir haben über Jacques Tati geredet. Klar hört man irgendwas, aber die Fenster sind zu. Wenige, präzise Geräusche, die man ahnen kann, obwohl die Fenster geschlossen sind. Das war das Konzept.

Was genau interessiert dich an Jacques Tati?

Jaques Tati ist ein Regisseur, der mich begleitet und inspiriert. Vor allem was den Ton betrifft. Ich rede jedes Mal mit dem Sounddesigner über *Mon oncle* (1958). Es ist bei Jaques Tatis Filmen oft so, dass der Ton sehr ausgestellt ist. Vor allem in *Mon oncle* ist der Ton sehr explizit, aber auch bei *Playtime* (1967). Dadurch wird eine große Künstlichkeit erzeugt. Bei Tati gibt es ja diese totalen Einstellungen, in denen viele Handlungen gleichzeitig passieren. Der Ton lenkt dabei den Blick. Zugleich ist der Ton aber auch eine Verfremdung, die ich interessant finde. Die Tonbearbeitung ist ein Thema, das immer wichtiger wird für mich. Wenn sie wegen Koproduktionen ausgelagert wird, werden oft irgendwelche Leute mit dem Tonschnitt beschäftigt, die ich gar nicht kenne. Dadurch kann es zu komplizierten Situationen kommen, weil

der Film dann auf eine herkömmliche Art und Weise vertont wird, die ich nicht möchte.

Ein wichtiges Element in all deinen Filmen ist Humor. In einem Gespräch mit der Criterion Collection erklärst du am Beispiel einer Szene des Films À ma soeur *von Catherine Breillat (2001), wie für dich Humor entsteht.*[13]

Ich habe über die Szene in *À ma soeur* gesprochen, in der das Mädchen sich zu einem Typen setzt, den sie gar nicht kennt, und sie sich innerhalb von drei Minuten küssen. Das, was im wirklichen Leben vielleicht 30 Minuten oder drei Stunden dauern würde, je nachdem, ist in dieser Szene total verkürzt. Die haben sich vorher nie in ihrem Leben gesehen, es werden fünf Sätze gewechselt, die wie Zeitsprünge sind, und dann küssen sie sich. Das ist natürlich in sich ein Witz, der aus der Erkenntnis heraus kommt, dass wir eh wissen, was passieren wird. Das erzählt die Szene und damit wird entlarvt, dass das nicht eine originelle Liebesgeschichte ist, sondern die Geschichte von Mann und Frau schlechthin. Egal, an welchem Ort der Welt sie sich begegnen, ein Mann und eine Frau wollen sich am Ende küssen. So sind wir alle. Wir sind alle unoriginell. Das sagt diese Szene. Und diese Erkenntnis bringt uns zum Lachen. Wir lachen über uns selbst, darüber, dass wir denken: Meine Liebesgeschichte ist so besonders. In Wirklichkeit ist meine genau dieselbe wie die von jedem anderen. Das zu verstehen, kratzt an unserem egoistischen Stolz, ist aber auch eine Erkenntnis, über die man lachen muss. Es ist eine liebevolle Erkenntnis darüber, dass ein Mensch denkt, er ist besonders, sein Leben macht Sinn und die Hoffnung führt am Ende zum Glück. All das stimmt nicht und trotzdem denken wir, dass es stimmt.

13 Jessica Hausner: The Fast-Tracked Unreality of Fat Girl. Criterion Collection. 11.12.2019, online unter: https://www.criterion.com/current/posts/6727-the-fast-tracked-unreality-of-fat-girl. Der Text ist im Anhang dieser Publikation wieder abgedruckt.

LITTLE JOE (2019)

Dein Film Little Joe *ist nach* Hotel *dein zweiter Horrorfilm.*

Little Joe ist sozusagen der große Bruder von *Hotel*. Ich habe eine Neigung, Filme zweimal zu drehen, um zu schauen, ob da noch irgendwas geht. Mit *Hotel* war ich unzufrieden. Ich hätte gerne einen Schritt näher ans Publikum gemacht, in dem Sinne, dass ich griffiger ausdrücken kann, was ich sagen will. Deswegen hat die Idee eines unsichtbaren Monsters in einem Horrorfilm, die *Hotel* zugrunde liegt, weiter in mir gearbeitet. *Little Joe* ist eine sehr ähnliche Idee. Es kann sein, dass es darin ein Virus gibt, aber es kann auch sein, dass das Virus ein Hirngespinst ist. Und wenn es das gibt, was macht dieses Virus? Es macht aus echten Gefühlen vorgetäuschte Gefühle. Was für eine Diagnose. Ich meine, wer will das evaluieren? Wer will sich dafür eine Kategorisierung ausdenken? Mit dieser Idee spielt der Film. Wer kann beurteilen, ob das Gefühl, das ich zeige, echt ist oder vorgetäuscht?

Inwieweit handelt es sich bei Little Joe *um ein Remake des Films* Invasion of the Body Snatchers[14]*?*

Das war der Aufhänger. Meine erste Überschrift. Ich habe einen Entwurf für *Little Joe* noch vor *Amour Fou* geschrieben, dann aber die Kleist-Geschichte vorgezogen. Das erste Treatment war sehr nah an *Invasion of the Body Snatchers* dran. Nach *Amour Fou* habe ich entschieden, etwas völlig Neues damit zu machen. Die Grundidee aber blieb, dass eine Person eine andere, ihr nahestehende Person, nicht wiedererkennt. Es gibt eine psychische Krankheit, das Capgras-Syndrom, bei der Leute glauben, dass ihr Vater, ihre Mutter, ihr Kind oder ihr Ehe-

14 *Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel) ist die erste Verfilmung des Romans *The Body Snatchers* von Jack Finney. Der Film handelt von einer kalifornischen Kleinstadt, deren Bewohner*innen von Außerirdischen sukzessive durch äußerlich identische, aber gefühllose Doppelgänger ersetzt werden. Es folgten mehrere Neuverfilmungen des Stoffes, darunter ein gleichnamiges Remake von Philip Kaufman aus dem Jahr 1978.

partner entführt worden ist. Und die Person, die stattdessen dasitzt, ein Hochstapler ist, der nur behauptet, diese Person zu sein. Dass es das wirklich als Psychose gibt, finde ich sehr berührend. Ich glaube, dass eine Psychose sozusagen die Zuspitzung oder die Übersteigerung einer Grundsituation ist, die jeder von uns kennt. Diese Angst, dass die Person, die man liebt oder zu kennen glaubt, einem nur etwas vormacht – das kennt, glaube ich, jede*r. Jede*r hat das schon einmal erfahren, weil eine Liebe enttäuscht worden ist oder ein*e Freund*in einen verraten hat. Das ist eine reale Erfahrung aus unserem Leben. *Invasion of the Body Snatchers* überspitzt das zu einer Science Fiction-Idee. Diese Idee als Grundvoraussetzung der Geschichte hat mir sehr gut gefallen.

Das Ende des Filmes ist gewissermaßen ein Happy End, aber nicht im herkömmlichen Sinne.

Der Humor, der in meinem Happy End liegt, hat damit zu tun, dass man sich in diesem ganzen Verwirrspiel irgendwann die Frage stellt: Was macht es für einen Unterschied? Es gibt eine Figur, Carl, die sagt an einer Stelle: „Wer kann schon den Unterschied feststellen zwischen vorgetäuschten und echten Gefühlen?“ Und dann: „And who cares?“ Das ist die Essenz des Happy Ends von *Little Joe*. Es ist ja so, dass jeder von uns seine Gefühle auch vortäuscht. Das ermöglicht unser Zusammenleben. Wenn ich immer sagen würde, was ich wirklich denke oder fühle, dann gute Nacht. Dann hätte ich jetzt keinen Mann und kein Kind und keine Freunde und keine Produktionsfirma, sondern dann könnte ich mich allein auf einer Insel langweilen. Es ist notwendig, dass man den anderen entgegenkommt und das, was man denkt oder fühlt, ummantelt oder in einer bestimmten Version präsentiert, sodass die*der andere das verdauen kann. Das ist der eine Aspekt. Der andere ist, dass unsere Gefühle und Gedanken oft sehr widersprüchlich sind. Es gibt nicht dieses eine, wahre Gefühl. Deshalb geht Alice ja zur Therapie, um mit ihren widersprüchlichen Gefühlen ins Reine zu kommen. Deswegen ist das Happy End mit einem gewissen Humor versehen. Alice, die Hauptfigur, erfährt in ihrem Leben eine Besserung ab

dem Moment, in dem sie angeblich vom Virus befallen ist. Ihr unauthentisches Dasein führt dazu, dass sie endlich sie selbst sein kann. Es gibt deswegen am Ende diese ironische Szene mit der Psychologin, die sagt: „Denn es wäre falsch, sich selbst zu verleugnen." Da beißt sich die Katze in den Schwanz. Darum geht es die ganze Zeit. Wer ist dieses Selbst? Wann verleugnet man sein Selbst und wann nicht? Und ist es nicht besser, nicht man selbst zu sein?

Es gibt verschiedene Versionen von Invasion of the Body Snatchers. *Im Original aus dem Jahr 1956 von Regisseur Don Siegel gibt es ein klassisches Happy End, weil die Hauptfigur gerettet wird.*

In meinem Happy End ist es nicht so, dass man den Feind besiegt und deswegen glücklich ist, sondern der Feind sind wir. Der Feind ist in uns. Wir sind uns selbst fremd geworden. Es ist schon geschehen, es ist schon zu spät, also leben wir damit.

Wie ist die Idee entstanden, eine Pflanze als potenziellen Virusträger zu verwenden?

Es gab mehrere Überlegungen. Ein Apfel, wie bei Schneewittchen, nur ohne Kerne. Das wäre eine Erfindung, die mich erfreuen würde. Ein roter Apfel ist ein märchenhaftes Symbol. Aber das Problem war: In einen Apfel muss man beißen, um infiziert zu werden. Es ist deshalb gut nachvollziehbar, wer, wann, an welcher Stelle infiziert worden ist. Das war für die Dramaturgie und die Mehrdeutigkeit der Geschichte schlecht. Dafür eignen sich Pollen besser, die man einatmet.

Hast du für den Film zum Thema Gentechnik recherchiert? Wie realistisch ist das Szenario?

Wir haben sehr viel recherchiert. Ich wusste vorher nichts über Pflanzen und habe ganz am Anfang begonnen: Wie werden Pflanzen befruchtet? Wie vermehren sich Pflanzen? Gibt es männliche und weib-

liche Pflanzen? Das war mir alles nicht geläufig. Danach haben wir viel mit Genetiker*innen gesprochen. Wir hatten so etwas wie einen Inner Circle von Wissenschaftler*innen, die mit uns am Drehbuch gearbeitet haben: ein Humangenetiker, ein Pflanzengenetiker und eine Neurologin. Das Schwierige war, dass wir eine Brücke zwischen der Pflanze und dem menschlichen Gehirn brauchten. Wie kann eine Pflanze einen Menschen beeinflussen? Mir war wichtig, nicht irgendwelche Drogenpflanzen zu nehmen, das ist mir zu Seventies. Es muss etwas Gefährliches sein, etwas, das man nicht mehr los wird. Daraufhin rieten mir die Wissenschaftler*innen zu einem mutierten Virus. Es gibt pflanzliche Viren und in der Gentechnik werden auch Teile von Viren verwendet, um Gentransfers zu machen. Es ist möglich, dass ein Virus so mutiert, dass er für ein menschliches Wesen gefährlich wird. Es muss schon eine unglückliche Verkettung von Zufällen daran beteiligt sein, dass das Virus so mutiert, dass es genau für eine bestimmte Gehirnregion gefährlich wird. Aber es ist denkbar.

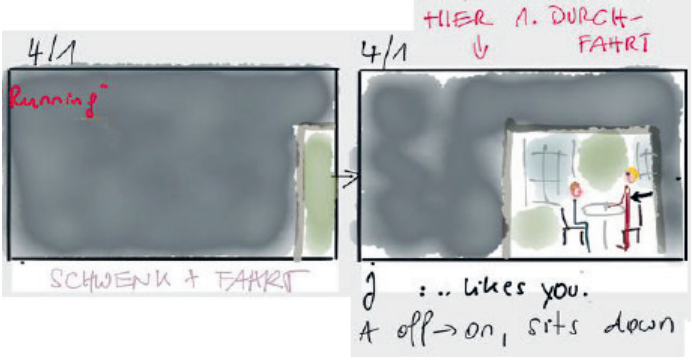
Auch in Little Joe *bewegen sich Kamera und Protagonisten in einem unterschiedlichen Tempo. Durch die Überwachungskamera im Gewächshaus wird das besonders deutlich.*

Ich erinnere mich, dass ich beim Zeichnen des Storyboards auf einmal dachte, okay, wenn da eine Überwachungskamera[15] ist, kann ich damit spielen, wann wer im Off ist und wann wer im On ist. Und zwischen diesen Fahrten, die die Kamera macht, hat sich vielleicht etwas verändert. Oder es ist etwas passiert, was ich versäumen musste, weil die Kamera sich weitergedreht hat. Da ist beim Zeichnen ein Gedanke in Gang gekommen: Was muss ich sehen, was muss ich nicht sehen? Dieses Spiel mit der Geschichte, dem Zuschauer, der Zuschauerin findet während dem Storyboardzeichnen statt.

*In einigen Dialogszenen fährt die Kamera sogar an den Protagonist*innen vorbei oder zwischen ihnen durch.*

Diese Kamerabewegungen führen dazu, dass man als Zuschauer*in ein bisschen verunsichert wird, darüber, was wirklich erzählt worden ist. Was davon ist wichtig? Ich glaube es führt dazu, dass man den handelnden Figuren nicht hundertprozentig vertraut, weil die Erzählerin, die Kamera, an diesen Personen vorbeifährt. Oder zwischen ihnen durchfährt. Die Zufahrt, die normalerweise in einem Film auf einer Figur endet, ist in der Regel so gedacht: Am Höhepunkt des Dialogs, wenn etwas Wichtiges gesagt wird, ist die Kamera so positioniert, dass wir nah dran sind an dieser Figur. Es ist oft ein sehr delikates Timing, das hinzukriegen. Wo ist diese wichtige Stelle im Film, wenn eine Figur etwas Bestimmtes sagt, das die Zuschauer*innen treffen soll? Das ist eine Herangehensweise von Filmen, die man Identifikationskino nennt. In meinen Filmen mache ich etwas, das haarscharf daran vorbeiführt. Es geht schon darum, dass wir uns den Figuren annähern und ihnen zuhören. Aber im entscheidenden Moment, wo das gesagt werden könnte, was uns endlich die Antwort gibt auf all unsere Fragen, verlieren wir die Person aus dem Bild. Wir hören zwar noch, was sie sagt, aber es wird in dem Moment spürbar, dass es vielleicht nicht die ultimative Erkenntnis ist. Die Figur wird sozusagen an den Rand ge-

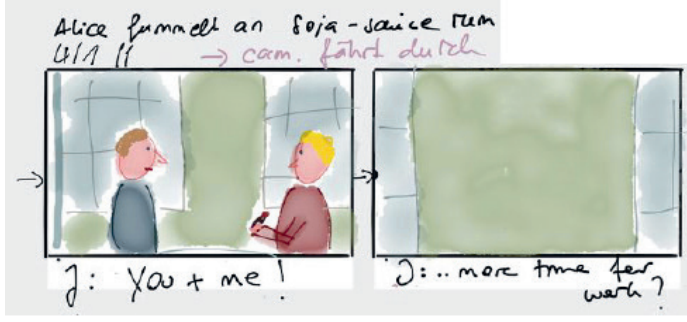
15 Siehe Storyboardausschnitt im Anhang, S. 168 f., Szene 47.



schoben mit dem, was sie sagt. Auf einmal wird der Blick frei auf etwas anderes, und wenn es nur ein Vorhang ist oder ein Stück Tapete. Es nivelliert die Wichtigkeit und Richtigkeit dessen, was gesagt worden ist. Das ist die Absicht dieser Kameraästhetik, dass man auf eine gewisse Art und Weise an der Geschichte vorbeierzählt. Dadurch öffnet sich ein Raum: Stimmt das überhaupt alles, was ich da sehe? Was reden die da? Wer hat recht von den beiden?

Kannst du ein Beispiel dafür beschreiben?

Es gibt in der Kantine eine Szene zwischen Chris und Alice, wo er sehr glaubhaft argumentiert. Er nennt all die Argumente, die wir von Gen-



techniker*innen kennen: „Ein Pflanzenvirus mutiert nicht einfach so zu einem für das menschliche Gehirn aggressiven Virus. Das ist sehr unwahrscheinlich." Wer von uns will das in dieser Szene glauben? Wir denken alle, dass er lügt und dass er das nur sagt, um zu vertuschen. Aber die Erzählung unterstreicht das nicht. Das ist etwas, das wir in die Szene hineinlegen. Für mich war *Little Joe* eine interessante Erfahrung, weil ich gemerkt habe, wie stark das Publikum von selber Lücken schließt. Es ist schwierig, Lücken in einer Filmerzählung offen zu lassen. Das hängt auch mit der Intensität des Mediums zusammen. Anders als bei einem Roman hat man eben nicht die Zeit zwischendurch, sich einen Kaffee zu kochen oder das Buch drei Tage wegzulegen, sondern man sitzt im Kino, der Film prasselt auf einen ein, ohne innezu-

halten. Wie schafft man es, eine Lücke zu lassen, die das Publikum noch einmal dazu bringt, lustvoll die Dinge aus einer neuen Perspektive zu sehen und zu hinterfragen? Wir haben bei *Little Joe* Testscreenings gemacht, die wirklich interessant waren. Es gab eine Schnittversion, bei der die meisten Zuschauer*innen gesagt haben: „Das ist ganz klar, es gibt ein Virus, das befällt Menschen und die sind dann verändert." Das wollte ich aber nicht erzählen. Dann haben wir umgeschnitten und wieder Testscreenings gemacht. Dort haben die meisten gesagt: „Es passiert gar nichts in der Geschichte, die bilden sich alles nur ein. Es gibt kein Virus." Eine Geschichte über Einbildung. Das war auch nicht genau das, was wir wollten. Also haben wir wieder umgeschnitten. Irgendwann hatten wir eine Version, die so eine Balance hatte, dass circa die Hälfte der Leute gesagt hat: „Ja, ich glaub, da gibt es ein Virus, bin mir aber nicht sicher." Und die andere Hälfte: „Ich glaube, Alice hat sich das alles nur eingebildet, weil sie so ein schlechtes Gewissen hat." Das war genau die Reaktion des Publikums, die ich wollte: ein Fragezeichen. Klar wollen die einen mehr das und die anderen das Gegenteil. Aber man ist sich nicht ganz sicher, was man von

dem Ganzen halten soll. Das ist tatsächlich ein Balanceakt und nicht einfach herzustellen, eben weil das sehr schnell passiert, dass Zuschauer*innen die Lücken schließen und sich die Antworten selbst geben. Bis wir diese Version hatten, hat es lange gedauert. Zuschauer*innen wollen sich sicher sein. Man will zum Schluss sagen: „Das und das ist passiert, und zwar aus dem und dem Grund." Bei einem Q&A wird es immer Leute geben, die ihre eigene Interpretation haben. Das ist auch okay so. Aber wenn man will, dass die Interpretationen unterschiedlich sind und manche sogar sagen: „Ich glaube, der Film will genau das sagen, dass es keine eindeutige Wahrheit gibt", also dann bin ich ein bisschen stolz darauf, dass das die Reaktion des Publikums ist. Weil das eben beabsichtigt war.

Du hast vorhin gesagt, dass die Musik in deinen Filmen ein eigener Charakter ist. Wie sahen deine Überlegungen in Bezug auf die Musik von Little Joe *aus?*

Mir war von Anfang an klar, dass ich für diesen Film eine Trommelmusik brauchen werde. Mir gefallen japanische Trommeln sehr, weil sie einerseits so archaisch und schrecklich beunruhigend, aber andererseits auch erotisch klingen. Und da ist mir Teiji Ito eingefallen, der auch für Maya Deren die Musik gemacht hat. Seine Musik ist ein wichtiger Teil ihrer Filme, weil sie das Surreale, Seltsame hineinbringt, aber auch die Gefahr betont. Die Musik ist sehr emotional, gleichzeitig auch schräg und trocken. Das sind Eigenschaften, die ich immer für meine Filme suche. Eine Musik, die nur spannend ist und einfach die Szene bestärkt, wäre falsch für meine Filme. Ich möchte auch keine Musik, die nur stört. Was ich brauche, ist Musik, die zwar mitreißend ist, manchmal auch schön und melodisch und an anderen Stellen wiederum unangenehm, seltsam, auf sich bezogen und falsch. Deswegen habe ich für *Little Joe* die Musik von Teiji Ito gewählt. Das hat weniger mit Fragen des Genres zu tun. Ich benutze das Genre ja nur und mache dann erst recht meinen eigenen Film daraus.

Im Vergleich zu Hotel: *Was war es, das du in* Little Joe *anders machen wolltest?*

Hotel hat ein bisschen etwas von einer Versuchsanordnung. Die Emotionalität der Hauptfigur, mit all ihren Ängsten und Hoffnungen, kommt mir aus heutiger Sicht fast ein bisschen zu kurz. Inzwischen suche ich mir immer eine zweite Ebene. Das ist der Unterschied zu *Little Joe*. In meinen Filmen gibt es immer wieder ein abstraktes Konzept, eine Idee, die einen Witz beinhaltet. Was aber hinzukommt, ist die persönliche Nähe, die ich zu dem Inhalt der Geschichte habe. Das habe ich früher weniger bewertet. Ich versuche jetzt in der Erzählung meiner Filme die Anteile stärker zu betonen, die ich erlebt habe, die etwas mit mir und meiner Umgebung zu tun haben. Bei *Little Joe* ist das die Handlung, die die Mutter und ihr Kind betrifft. Verrückterweise besteht das Happy End darin, dass die Mutter ihr Kind beim Vater abgibt und sich für ihre berufliche Karriere entscheidet. Das trifft bei mir ganz persönlich einen empfindlichen Nerv. Und das ist ein starker und ausformulierter Handlungsstrang in der Geschichte. Im Unterschied dazu ist der persönliche Aspekt bei *Hotel* eher reduziert.

*Was war ausschlaggebend dafür, den Film auf Englisch zu drehen, mit englischen Schauspieler*innen?*

Ich versuche immer, über meinen Horizont hinauszuschauen, mich weiterzuentwickeln und meine Grenzen auszudehnen. Das war ein möglicher nächster Schritt. Rein karriereteechnisch war es eine spannende Aussicht, mit englischen Schauspieler*innen zu drehen. Auch inhaltlich war es naheliegend, weil der Genrefilm *Invasion of the Body Snatchers* die Grundlage war. Dadurch war mir der Gedanke, auf Englisch zu drehen, nicht ganz fremd. Die deutschen Dialoge ließen sich sehr gut ins Englische übersetzen. Dieser trockene, lakonische Humor funktioniert im Englischen gut. Die englische Sprache ist sehr kurz und einfach, aber dabei nicht banal. Das ist ein großer Unterschied zum Deutschen. Um etwas Vielschichtiges zu sagen, muss man auf

Deutsch manchmal lange, komplizierte Sätze verwenden. Das Englische funktioniert anders, Worte haben mehrere Bedeutungen. Dadurch können kurze Sätze vieldeutig sein. Das ist interessant. Ich glaube, deswegen funktionieren Filme gut auf Englisch, genauso wie Popsongs.

Wie hat sich der Casting-Prozess gestaltet?

Die Suche nach der Hauptdarstellerin war kompliziert. Ich musste erst einmal anerkennen, dass englischsprachige Schauspieler*innen die Möglichkeit haben, in den USA zu arbeiten, in Filmen mit großem Budget, wo sie sehr viel Geld verdienen. Wenn sie dann zufälligerweise irgendwo mal eine Lücke haben, machen sie vielleicht einen kleinen europäischen Arthouse-Film. Aber da muss man sich ganz hinten anstellen, außer man hat wirklich einen großen Namen. Hatte ich aber nicht, ich hatte einen mittelgroßen Namen. Ben Whishaw zum Beispiel kannte meine Filme und hat deswegen sofort zugesagt. Emily Beecham war ein Glücksgriff, eigentlich ein ganz zufälliger. Ich habe den Film *Daphne* (Peter Macki Burns, 2017) gesehen, in dem sie die Hauptrolle spielt. Ich fand sie darin großartig, habe sie angesprochen und mit ihr drei Szenen probiert. Es war sofort klar, dass sie super ist für die Rolle. Das war zu einem Zeitpunkt, an dem ich schon ein paar Absagen von berühmteren Schauspieler*innen kassiert hatte und dann aber gar nicht mehr traurig darüber war. Emily hat großartig gepasst für die Rolle.

*Wie hast du mit den Schauspieler*innen die Rollen erarbeitet?*

Ben Whishaw hatte ich zugesagt, ohne mit ihm Szenen auszuprobieren, weil ich sicher war, dass ich ihn haben wollte. Es hat mich dann beim Dreh sehr beeindruckt, mit welcher Präzision er in der Lage ist, Regieanweisungen umzusetzen. Das hat richtig Spaß gemacht. Auch mit Kerry Fox hatten wir keine Szenen ausprobiert. Mit Emily Beecham schon, weil ich nur einen Film mit ihr kannte. Wir haben dann

vor Drehbeginn drei Probentage mit den Schauspieler*innen gehabt, um bestimmte Aspekte der Rollen gemeinsam festzulegen. Es hat sich sehr schnell herausgestellt, dass sie alle sofort umsetzen konnten, was ich ihnen sagte und darüber hinaus selbst spannende Angebote machten. Es war ein Vergnügen.

*Du hast vorhin einmal gesagt, dass du mit Schauspieler*innen nach wie vor so arbeitest, als wären es Laien, wie in deinen frühen Filmen. Gilt das auch für* Little Joe?

Ich gehe mit den Schauspieler*innen um, wie mit Menschen. Insofern gehe ich mit ihnen um, wie mit Laien. Ich gehe nicht davon aus, dass sie sich grundlegend verändern können, sondern ich arbeite mit ihrer eigenen Persönlichkeit. Ich rede mit jedem*r Schauspieler*in unterschiedlich. Wenn ich jemanden in einer Probensituation kennenlerne,

dann merke ich, wie unsere Kommunikation laufen könnte. Manchmal spiele ich einen Tonfall auch einfach vor, obwohl ich keine gute Schauspielerin bin. Ich habe dann eine karikaturhafte Art, spiele Szenen übertrieben, um den Schauspieler*innen die Melodie, den Unterton einer Szene klarzumachen. Mit Laien würde ich das genauso machen. Ich entwickle meine eigene Sprache, um mit Schauspieler*innen so zurechtzukommen, dass es am Schluss aussieht, wie ich es mir vorstelle.

Little Joe *hat eine ganz eigene Ästhetik in Hinblick auf Kostüm und Maske, vor allem von Emily Beecham.*

Litte Joe ist sicherlich unser surrealster Film bislang. Die Ästhetik war schon dadurch angelegt, dass eine rote Blume eine Hauptrolle spielt, sich bewegen und am Schluss sogar sprechen kann. Deswegen ist der Film von vornherein ein surrealer Film und die Ästhetik unterstützt das und macht es noch spürbarer. Am Anfang von *Little Joe*, wie bei eigentlich jedem Film, kam meine Schwester, Tanja Hausner, die Kostümbildnerin ist, mit verschiedenen visuellen Ideen. Sie lebt noch in einer analogen Welt, macht Fotokopien von Kunstbüchern, Zeitschriften oder anderen Bildern, die sie sammelt oder irgendwo rausreißt, zum Beispiel im Wartezimmer beim Arzt. Bei *Little Joe* hatte sie ein Bild aus der Vogue dabei, von einem Model mit rotblondem Kurzhaarschnitt, einer rosa Bluse und einem beigen Trenchcoat. Ein Spiel mit den 70er Jahren im Heute. Die Ästhetik, aber auch die Doppelbödigkeit darin hat uns gefallen. Dieses Bild war mit ausschlaggebend dafür, warum Emily Beecham so ideal für die Rolle war. Sie hat rein visuell sehr gut gepasst, mit den roten Haaren und ihrer Physiognomie, der Zartheit ihrer Person. Dass es so ein ikonischer Look wird, haben wir allmählich durch Kostüm- und Maskenproben erarbeitet. Ihr Aussehen ist nicht durch die Psychologie ihrer Figur motiviert, sondern durch den Stil des Films. Der wiederum ist durch die Erzählung motiviert. Auf diese Weise entsteht eine Art Seelenlandschaft, von der die Figuren jeweils nur ein kleiner Teil sind. Der Look spielt später in der

Vermarktung auch eine wichtige Rolle. Philippe Bober hat die Strategie, dass das Plakat ein Eyecatcher sein soll. Am besten ist es dann, wenn alle Verleihe weltweit dasselbe Plakat übernehmen. Der Verleih hat an sich das Recht, sein eigenes Plakat zu machen. Wenn das Artwork, das vom Weltvertrieb kommt, aber gut ist, dann übernehmen alle Verleiher das Plakat. Das heißt, Philippe arbeitet mit seinem Team solange am Plakat, bis die wichtigsten Verleiher sagen, „ja, das würden wir übernehmen". Damit sichert er ab, dass weltweit dasselbe Plakat verwendet wird. Dadurch entsteht ein Wiedererkennungseffekt, „ah, der Film mit den roten Blumen, die mit den roten Haaren, die Topffrisur".

Mit Little Joe *wurdest du zum ersten Mal in den Wettbewerb von Cannes eingeladen. Wie war diese Erfahrung für dich?*

Es war sehr intensiv und sehr aufregend. Wenn ein Film im Wettbewerb läuft, gibt es viel mehr Journalisten, die sich interessieren. Mehr Einkäufer*innen, mehr Verleihe, die den Film kaufen wollen. Agent*innen, die mich kontaktieren. Schauspieler*innen, die mir schreiben.

Dieses Echo, das der Film ausgelöst hat, ist viel größer, als wenn meine Filme in der Reihe *Un Certain Regard* liefen. Diese große Aufmerksamkeit ist auch ein Automatismus, egal, ob die Leute den Film mögen oder nicht. Das ist eine interessante Erfahrung. Festivals bieten eine Plattform, um ein Spotlight auf Filme zu setzen. So funktioniert die Filmwelt, die sich auch danach richtet. Es hat tatsächlich eine Auswirkung, und das war für den Film natürlich super, das empfinde ich als sehr positiv. Auch die Tatsache, dass in diesem Jahr vier Filme von Frauen im Wettbewerb von Cannes liefen, war sehr positiv.

Musikvideos: OIDA (2015), RHAPSODARIDDIM (2017)

Neben deinen Spielfilmen drehst du auch Musikvideos, die ja ein ganz anderes Format sind. In deinen Filmen gibt es häufig große Szenen, Plansequenzen oder ausgiebige Kamerabewegungen, die stark choreografiert sein müssen. Das Musikvideo Oida *dagegen wirkt wie eine Anti-Choreografie. Was war dein Konzept?*

Was mich immer begleitet, sind lange Kameraeinstellungen ohne Schnitt, und bei einem kurzen Format ist es natürlich sehr verführerisch, das Ganze in einer Einstellung zu drehen. Das erfordert immer eine Art von Choreografie. Natürlich habe ich mit dem Tänzer Pierre Emmanuel Finzi die Tanzbewegungen abgesprochen. Wir haben mehrmals geübt, und er kannte die Musik und den Text sehr gut. Teilweise macht er ja auch Handbewegungen, die zum Text passen. Sein Tanz war choreografiert und mit ihm gemeinsam hergestellt. Es gibt noch ein zweites Musikvideo, *Rhapsodariddim*, da tanzt auch wieder Pierre Emmanuel. Das ist eine weitere Einstellung in einem Turnsaal, wo er als Balletttänzer im weißen Trikot tanzt. Es gibt einen ganz langsamen Zuzoom der Kamera. Auch ein altbekanntes Stilmittel, das ich immer wieder verwende. Der weite Blick, der sich ganz langsam zuspitzt auf etwas, was dann aber auch keine Erkenntnis bringt.

Dadurch, dass Oida *ein One-Take ist, entzieht es sich ein Stück weit deiner Kontrolle. Das gilt auch für die Plansequenz in* Toast *und viele andere deiner Filme. Dein Vertrauen gegenüber der Kameraarbeit und den Schauspieler*innen, in diesem Fall dem Tänzer, muss dann sehr groß sein.*

Die langen Einstellungen, die ich teilweise auch in meinen Spielfilmen mache, sind immer ein Abenteuer. Ich bin dann auch Zuschauerin. Es gibt diesen Moment, wenn wir alles geprobt haben, und ich mich neben die Kameras setze und sage, „Bitte, los!", und wie ein Kind in den Fernseher schaue. Was kommt jetzt? Dann bin ich selber gespannt: Was machen die jetzt daraus? Wie wird es klappen? Wird er im richtigen Moment genau dort stehen? Und wird sie den Satz so betonen oder komplett anders? Oder war alles ein Missverständnis? Das ist ein aufregender Moment, den ich total liebe. Je komplizierter die Choreografie, desto spannender ob es klappt. Ich möchte im Schneideraum nicht mehr allzu viele Möglichkeiten haben. An welcher Stelle schneide ich dann um, wenn ich einen Gegenschuss gedreht habe? Diese Entscheidungen fallen mir schwer. Während ich eine große Lust habe, innerhalb einer Einstellung durch die Inszenierung zu „schneiden".

Wie kam es zu der Zusammenarbeit mit Pierre Emmanuel Finzi, der ja auch einen Verleih in Österreich leitet?

Pierre Emmanuel kenne ich privat. Er ist mit Markus Binder befreundet, der ein Teil von *Attwenger* ist, die die beiden Songs gemacht haben. Markus Binder ist mein Freund, mein Lebenspartner. Dadurch kommt es überhaupt zu dieser Zusammenarbeit. Ich habe immer wieder den Auftrag, Songs von ihm zu verfilmen. Markus hat auch bei *Little Joe* den Abspannsong *Happiness Business* komponiert. Pierre Emmanuel ist ein Freund von uns beiden und wir wussten, dass er super tanzen kann.

Pierre Emmanuel spielt auch in Lourdes *eine kleine Rolle, einen Assistenzarzt. Das zeigt noch einmal sehr eindrücklich, wie du dir in den letzten 20*

Jahren, beginnend mit der Gründung der coop99, ein enges Netzwerk aus Personen geschaffen hast, mit denen du zusammenarbeitest.

Eine der entscheidenden Eigenschaften, die ich in den letzten 20 Jahren entwickelt habe, ist, meiner eigenen Nase zu folgen. Ich habe ein gewisses Zutrauen zu meinem eigenen Geschmack oder meinen eigenen Ideen gefasst. Das lässt sich nicht trennen von der anderen Seite, nämlich den Leuten, mit denen ich gemeinsam eine Sache herstelle. Ich habe im Laufe der Zeit Leute gefunden, die das auch gut finden, was ich gut finde, und auf deren Meinung ich mich verlassen kann. Ich gebe auf viele Meinungen nichts, aber auf die Meinung von den Leuten, mit denen ich seit langem arbeite, gebe ich viel. Wenn Martin Gschlacht etwas nicht gut findet, dann ist das ein wichtiger Punkt. Genauso bei Karina Ressler, meiner Schwester Tanja oder Philippe Bober. Das sind Leute, mit denen ich diese Dinge tatsächlich gemeinsam herstelle und auf die ich mich verlassen kann. Und sie können sich auch auf mich verlassen. Wir machen diese Filme gemeinsam und wenn Martin oder Tanja keine Zeit haben, dann verschiebe ich meinen Dreh. Als wir damals die coop99 gegründet haben, habe ich es genauso gesehen. Es hängt auch damit zusammen, dass mir von Anfang an klar war, oder ich gespürt habe, dass ich etwas machen will, was nicht herkömmlich ist. Dafür braucht man Verbündete. Ich möchte etwas machen, das auf diese Art und Weise noch nicht gemacht worden ist. Ich möchte zumindest versuchen, etwas Neues herzustellen. Wenn das das Ziel ist, dann kann man sich nicht auf die Strukturen verlassen, die bereits gebaut sind. Dann ist es besser, man baut seine eigenen Strukturen, und das hört nicht auf. Das ist ständig in Bewegung. Ich versuche immer wieder, neue Leute zu finden, die ich in meinen Kreis aufnehmen kann, um meine Filme weiter zu entwickeln und Neues zu machen.

Ein schönes Schlusswort.

Mir ist noch wichtig zu sagen, dass sich die Dinge in der Rückschau natürlich komplett verändern und je nachdem, zu welchem Lebens-

zeitpunkt man auf die Vergangenheit zurückschaut, man die Dinge aus einer anderen Perspektive sieht. Wir müssen uns darüber im Klaren sein, dass dieses Gespräch eine Momentaufnahme ist. In fünf Jahren werde ich alles vielleicht ganz anders beschreiben.

Wir sollten das Interview in zehn Jahren noch einmal führen.

Ja, sehr gerne.

Interview: Laura Ettel, Jana Libnik, Kerstin Parth, Nicolas Pindeus

HERR MARES (verschollen)
AT 1992 / Kurzdokumentarfilm

Regie, Buch, Schnitt Jessica Hausner
Produktion Filmakademie Wien
Dokumentation über einen Mann, der tagsüber als Beamter bei den Elektrowerken arbeitet und nachts als Hypnotiseur in einem Lokal namens „Zauberkistl" auftritt.

RUTHS GEBURTSTAG (verschollen)
AT 1992 / Auflösungsübung

Regie, Buch, Schnitt Jessica Hausner
Kamera Christine A. Maier
Produktion Filmakademie Wien
Ein Geburtstagsessen mit acht Personen an einem Tisch.

ANNE (verschollen)
AT 1993 / Übungsfilm

ICH MÖCHTE SEIN MANCHMAL EIN SCHMETTERLING
AT 1993 / Kurzdokumentarfilm / 16mm, Farbe

Regie, Buch, Schnitt Jessica Hausner
künstl. Mitarbeit Kathrin Resetarits
Kamera Herbert Papek, Martin Gschlacht
Produktion Filmakademie Wien
Darsteller*innen Maria Jannakopulos, Jessica Hausner

FLORA
AT 1995 / Kurzfilm, 25 Min. / 35mm, Farbe

Regie, Buch, Schnitt Jessica Hausner
Kamera Robert Winkler
Produktion Martin Gschlacht
künstl. Mitarbeit Kathrin Resetarits
Kostümbild Tanja Hausner, Malvine Kohout
Szenenbild Kristina Haider, Rupert Müller
Darsteller*innen Claudia Penitz (Flora), John F. Kutil (Attila), Andreas Götz (Jakob), Hartha Hans (Mutter), Alfred Farkas (Vater)
Premiere Internationales Filmfestival von Locarno in der Sektion *Pardi di Domani* 1997

IRMGARD (verschollen)
AT 1996 / Übungsfilm

INTER-VIEW
AT 1999 / mittellanger Spielfilm, 50 Min. / 35mm, Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karin Hartusch, Jessica Hausner
Kostümbild Tanja Hausner, Lia Manikas
Szenenbild Kristina Haider
Ton Dieter Draxler
Darsteller*innen Klaus Händl (Günter), Milena Oberndorfer (Gertrude)
Premiere Internationale Filmfestspiele von Cannes im Nachwuchswettbewerb *Cinéfondation* 1999

LOVELY RITA
AT 2001 / Spielfilm, 80 Min. / 35mm, Dolby SR, Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karin Hartusch
Produktion coop99 Filmproduktion, Essential Film, Prisma Film
Kostümbild Tanja Hausner
Szenenbild Katharina Wöppermann
Ton Thomas Schmidt-Gentner
Darsteller*innen Barbara Osika (Rita), Christoph Bauer (Fexi), Lili Schageri (Alex), Peter Fiala (Busfahrer), Wolfgang Kostal (Vater), Karina Brandlmayer (Mutter)
Premiere Internationale Filmfestspiele von Cannes in der Kategorie *Un Certain Regard* 2001

HOTEL
AT 2004 / Spielfilm, 83 Min. / 35mm, Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karina Ressler
Produktion coop99 Filmproduktion
Kostümbild Tanja Hausner
Szenenbild Katharina Wöppermann
Ton Frieda Glöckner
Darsteller*innen Franziska Weisz (Irene), Birgit Minichmayr (Petra), Christopher Schärf (Erik), Rosa Waissnix (Frau Liebig), Marlene Streeruwitz (Direktorin Maschek)
Premiere Internationale Filmfestspiele von Cannes in der Kategorie *Un Certain Regard* 2004

TOAST
AT 2006 / Experimentalfilm, 41 Min. / Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karin Berghammer
Produktion Diagonale, Kunsthaus Graz, coop99 Filmproduktion
Szenenbild Katharina Wöppermann
Darstellerin Susanne Wuest
Premiere Kunsthaus Graz 2006, Trailer der Diagonale 2006

RUFUS

AT 2006 / Beitrag für den Kompilationsfilm *The Mozart Minute*, 1 Min. / Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
Produktion Wiener Mozartjahr 2006
Eine Einstellung eines eingesperrten, bellenden Hundes unterlegt mit dem 1. Satz der Klaviersonate Nr. 11 von Mozart.
Premiere International Film Festival Rotterdam 2006

LOURDES

AT/FR/DE 2009 / Spielfilm, 96 Min. / 35mm, Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
künstl. Mitarbeit Géraldine Bajard
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karina Ressler
Produktion coop99 Filmproduktion, Essential Filmproduktion GmbH, Thermidor Filmproduktion GmbH
Kostümbild Tanja Hausner
Szenenbild Katharina Wöppermann
Ton Uve Haußig
Darsteller*innen Sylvie Testud (Christine), Léa Seydoux (Maria), Gilette Barbier (Frau Hartl), Bruno Todeschini (Kuno)
Premiere 66. Internationale Filmfestspiele von Venedig 2009

AMOUR FOU
AT 2014 / Spielfilm, 96 Min. / digital, Farbe

Regie, Buch Jessica Hausner
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karina Ressler
Produktion coop99 Filmproduktion, Essential Filmproduktion
Kostümbild Tanja Hausner
Szenenbild Katharina Wöppermann
Darsteller*innen Christian Friedel (Kleist), Birte Schnöink (Henriette Vogel), Stephan Grossmann (Friedrich Vogel), Sandra Hüller (Marie von Kleist), Holger Handtke (Arzt)
Premiere 67. Internationale Filmfestspiele von Cannes in der Kategorie *Un Certain Regard* 2014

OIDA
AT 2015 / Musikvideo, 3 Min./ digital, Farbe

Regie Jessica Hausner
Musik Attwenger
Tänzer Pierre-Emmanuel Finzi

RHAPSODARIDDIM
AT 2017 / Musikvideo, 3 Min./ digital, Farbe

Regie Jessica Hausner
Musik Attwenger
Tänzer Pierre-Emmanuel Finzi

LITTLE JOE
AT/GB/DE 2019 / Spielfilm, 106 Min. / digital, Farbe

Regie Jessica Hausner
Buch Jessica Hausner, Géraldine Bajard
Kamera Martin Gschlacht
Schnitt Karina Ressler
Produktion coop99 Filmproduktion, Essential Filmproduktion, British Film Institute
Kostümbild Tanja Hausner
Szenenbild Katharina Wöppermann
Ton Malcom Cromie
Musik Teiji Ito
Darsteller*innen Emily Beecham (Alice), Ben Whishaw (Chris), Kit Connor (Joe), Kerry Fox (Bella), Lindsay Duncan (Psychotherapeutin), Sebastian Hülk (Ivan)
Premiere 72. Internationale Filmfestspiele von Cannes 2019

Materialien

The Fast-Tracked Unreality of Fat Girl (2019)

(erschienen in: The Criterion Collection[1])

At the beginning of Catherine Breillat's *Fat Girl,* we meet our protagonists, two French sisters. One is the title character, and the other is very explicitly her opposite: she's slender and very beautiful. They enter a café, and the fat girl sits down beside a handsome Italian man, and her sister tells her off and explains that this is impolite, that she can't just sit there. Then the beautiful girl takes her place next to the man, and during their encounter they exchange no more than a few sentences before they start holding hands and kissing.

An Italian guy has met a French girl: we're in a heaven of eroticism! It's at this moment that we as an audience come to understand what Breillat is trying to achieve, not naturalism but a kind of ironic short cut through reality. We're watching what we already knew was going to happen: at some point in the story, these two good-looking people were going to kiss. They're behaving not in the way they want to but in the way they *have* to.

That's where humor comes from: a sudden understanding of the ridiculousness of the human condition. And I think the best movies share this. This scene strikes me because it shows us how we all behave according to certain patterns. It shows us the artificial mechanisms by which we live together and interact. We're not very original; there's a textbook for our path in life, and we learn it and follow it.

1 https://www.criterion.com/current/posts/6727-the-fast-tracked-unreality-of-fat-girl Der Text basiert auf einem Gespräch zwischen Jessica Hausner und der Criterion Collection, das im November 2019 aus Anlass einer Retrospektive von Jessica Hausners Werk im Lincoln Center New York stattgefunden hat.

The power play between the sisters continues throughout the film. Having a sister myself, I can only say: yes, that's how it is! Girls can be extremely competitive and manipulative – and I don't think of this as a negative thing. In a sense it proves we can be very intelligent and aware of what's going on around us, even at a young age. Already in this early scene the sisters are operating at a level of manipulation that is quite advanced. They understand much more than their parents do, and because of this they don't make it easy for each other. They are hardened against each other.

While the beautiful girl and the handsome man are carrying out their seduction, the fat girl is on the other side of the table eating a banana split. There's a similar moment in my graduation film, *Inter-View* (1999), where a heavy-set girl eats ice cream while a very attractive young man tries to tell her that he loves her. Eating is so close to sexuality: Breillat's fat girl is trying to get some comfort, to have an experience of her physical existence. But she's also performing a kind of self-punishment, in a way that's not so different from what the pretty girl is doing by involving herself with a man without even really wanting to.

When I first saw *Fat Girl,* at the time of its release, I liked it, but I remember thinking that the sexuality in it was so distant from what I had experienced in my own life, and I was angry that the pretty girl ends up being controlled by this man. I couldn't accept that both of the sisters, in their own way, become victims of sex. I was closer to the age of the characters then and I was judging the film from a much more moralistic perspective, but today I see it differently. I love the crazy openness of this film, the freedom Breillat gives herself to address things you wouldn't normally talk about.

Now that there are more women filmmakers out there, it's easier to see the contrasts between them, rather than just being glad that they even exist. Where before I would have been happy to see anything by Breil-

lat or Jane Campion, both of whom I like, now I can say that I feel a deeper kinship with one over the other. I can see more clearly the connection I have with Breillat. From *Fat Girl* onward, she moved into a very artificial style of filmmaking – you can see it in a movie like *Anatomy of Hell* – and the further I advance in my own work, the more I think I understand what she's doing. Artificiality is at the heart of my new film, *Little Joe,* which asks: can we ever be sure that people are who we think they are? In psychoanalysis there's a concept called the Capgras syndrome, in which a person starts to believe that someone he or she knows well has been kidnapped and replaced by an imposter. I think in some ways this is a part of our daily lives. You even feel it in this scene in *Fat Girl;* there's a sense that none of us is operating according to any true feeling or free will or intention.

I rewatched the movie recently, and I started thinking about how this scene sets up everything that comes after. Later on, there are moments where we aren't sure if what we're seeing is actually happening. You think the character is going to wake up and it's all going to have been a dream, but she doesn't. That is especially true in the brutal assault at the end, which, like the kissing in that early scene, happens so abruptly and without explanation. It's astonishing. It's so rare and unusual for a film to completely turn your perception of reality upside down, to the point that you would believe a dream as much as reality—because reality itself is like a dream. This is precisely what interests me in cinema. I don't need to see what I've seen a hundred times before. This scene brings us to a level of surrealism that feels revolutionary to me.

Rede an der dffb (2017)

(erschienen in: Revolver – Zeitschrift für Film[1])

Liebe Diplomanden!

Ich möchte damit anfangen zu sagen, dass ich selbst mein Studium nie abgeschlossen habe. Überhaupt war meine Studienzeit nicht sehr glücklich. Trotzdem bin ich Filmemacherin geworden und ich möchte Ihnen heute erzählen, wie es dazu kommen konnte.

Es hat damit begonnen, dass ich mich an der Filmakademie Wien für Regie beworben habe, man mir aber nahe legte, für Schnitt zu inskribieren, weil man anscheinend meinem Erscheinungsbild und meinem Geschlecht nach urteilte und man mich daher für Schnitt geeignet hielt. Ich war dann für Schnitt und Regie inskribiert und in beidem schlecht. Ich glaube inzwischen hat sich einiges geändert, sogar in Wien. Aber damals befand ich mich in einem Umfeld von kunstfeindlichen Lehrern und Technikern, die meisten obendrein überzeugt davon, dass eine junge Frau dem Job nicht gewachsen ist. Dazu muss ich sagen, ich war in St. Ursula in die Schule gegangen und 19, als ich auf der Filmakademie aufgenommen wurde, ich bin jedes Mal rot geworden, wenn ich was laut sagen sollte und ich hatte selbst den Eindruck, ich bin hier völlig fehl am Platz. Dazu kam, dass mein Regieprofessor damals mir vorschlug, doch lieber zu heiraten, als so zu enden wie all diese erfolglosen Regiestudenten, aus denen nie richtige Regisseure werden. Dazu muss man sagen, dass damals, also Mitte der 90er Jahre in Wien, auf dem Kinosektor nicht viel los war. Die meisten gingen zum Fernsehen. Warum sollte also gerade ich es schaffen? Es sah wirklich nicht danach aus:

1 Jessica Hausner: Rede an der dffb, in: Revolver – Zeitschrift für Film 37/2017, S. 50-60. Jessica Hausner hat während der Korrekturphase der vorliegenden Publikation angemerkt, dass sie inzwischen geschlechtergerechte Sprache benutzt.

Mein Hauptproblem damals war, dass ich mich nicht auf die Aufgaben einlassen konnte, die uns Studenten gestellt wurden. Ich konnte beim besten Willen keinen Sinn darin sehen: Wir sollten eine Verfolgungsjagd drehen und einen Arbeitsvorgang. Bei Verfolgungsjagden in Filmen denke ich meistens an was anderes, weil sie mich selten interessieren und ich kenn mich auch nie aus, wer wen verfolgt. Ich hab ein schlechtes räumliches Orientierungsvermögen und wenn ich im Restaurant aufs Klo gehe, finde ich meistens den Rückweg nicht, sondern lande in der Küche oder verlasse das Lokal durch den Notausgang.
Die Filme, die wir analysierten, waren amerikanische Genrefilme, alle von Männern gemacht. Ich hatte nichts damit zu tun. Ich hab Filme geliebt, die rätselhaft und surreal waren. Maya Deren zum Beispiel, oder Buñuel. Und ich habe mich für Stil, für Ästhetik interessiert. Für Filmsprache. Aber anscheinend war ich auf der Suche nach einer Sprache, die an der Filmakademie nicht gesprochen und nicht unterrichtet wurde. Wir sollten die sogenannten Regeln erst mal lernen, bevor wir sie dann brechen durften – ein Spruch, den ich nach wie vor unsinnig finde, denn wer definiert, was die Regeln sind? Syd Field? Warum er? Weil wir damals mit diesen Filmen aufgewachsen waren? Wer sagt, dass Filmsprache nicht auch ganz anders funktioniert? Maya Deren wurde bei uns natürlich nur peripher in einem Nebenfach unterrichtet. Das waren aber die einzigen Filme, durch die ich verstanden habe wie Schnitt funktioniert.

Also in meiner Verfolgungsjagd hat sich niemand ausgekannt und meine Übungsfilme waren so, dass man mir nahe legte, das Studium sein zu lassen. Inzwischen war ich in Schnitt schon rausgefallen, weil ich die Schnittübungen nicht so geschnitten habe, wie ich hätte sollen.

Der Höhepunkt oder Tiefpunkt war dann ein Seminar für Synchronregie. Wir mussten eine schlechte Liebesszene im Stil einer Fernsehserie der 80er Jahre synchronisieren. Ich war völlig hilflos, ich wusste nicht, was ich den Synchron-Sprechern, also den Schauspielern sagen soll – ich konnte das nicht wirklich ernst nehmen und daher viel mir keine einzige Regieanweisung ein. Der Synchron-Regisseur, der das Seminar leitete, hat dann zum Abschluss jedem Studenten ein Feedback

gegeben – was er gut oder schlecht machte – und am Ende sagte er, nur eine Studentin hat komplett versagt und er zeigte auf mich. Ich kann sagen, das war ein Tiefpunkt. Es war ein Tiefpunkt erreicht. Ich wurde in Regie nicht abgeschlossen und musste ein Semester wiederholen. Das muss man sich vorstellen! Ich wollte doch berühmt werden und großartige Filme machen! Aber ich war nicht mal gut genug, um das Regiestudium zu schaffen! Ich hab also ein Semester wiederholt, einen Film zweimal gedreht, und in diesem ganzen unglaublich deprimierenden Szenario dämmerte mir langsam etwas: Ich muss raus hier. Zu diesem Zeitpunkt ist mein Regieprofessor gestorben, was mich erst mal befreite und ich ließ mich beurlauben. Ich hatte Angst, dass nichts aus mir wird, dass die anderen Filme machen können und ich nicht. Ich floh aus Wien und ging nach Berlin und arbeitete als Trainee bei einem Film mit und schrieb abends an einem Drehbuch. Als ich zurück nach Wien kam, zeigte ich meinem neuen Professor das Buch und er sagte: Hauptsache, dir gefällt's. DU musst wissen, was du damit erzählen willst. Aber das musst du dafür genau wissen und dann auch genau so umsetzen, ohne dich von irgendjemandem davon abbringen zu lassen.

Das hat mich ins Herz getroffen. Das hat mir davor noch niemand gesagt. Immer ging es darum, eine bestimmte Vorgabe zu erfüllen, und sei es auch nur eine Geschmackserwartung zu erfüllen. Und plötzlich sagt mir jemand: Was ich mir ausgedacht habe, ist genau das, was ich umsetzen soll. Das und nur das. Das Drehbuch hieß *Flora* und war dann ein zwanzigminütiger Film, und während ich diesen Film machte, war ich glücklich. Ich spürte, dass ich meine Vorstellung umsetzen konnte. Das, was früher meine Schwäche war (Auflösung, Orientierung im Raum) wurde plötzlich meine Stärke, weil ich eine Auflösung wählte, die ohne Orientierung im Raum auskommt! Und im Laufe meines Filmemachens habe ich es sogar noch weiter getrieben. Ich benutze jetzt meine Unfähigkeit als Fähigkeit: Dadurch, dass ich mich in Räumen nicht auskenne, muss meine Auflösung „emotional" funktionieren. Die Personen und ihre Gefühle sind die Fixpunkte im Raum, die innere Dramaturgie ist mein Orientierungssystem und der Schnitt verbindet auf wunderbare Weise Orte und Zeiten, die sonst niemals

verbunden wären, weil sie emotional gesehen zueinander gehören. Wie in den Filmen von Maya Deren.

Ebenso mein Unvermögen, Spannung durch Geschwindigkeit zu erzeugen: Heute erzeuge ich Spannung durch eine Bedrohung, die ich im Kopf des Zuschauers entstehen lasse, durch eine unheimliche Idee, die Zeit braucht, um ihre Wirkung zu entfalten.

Nach der Erfahrung mit den Synchron-Schauspielern habe ich eine Weile mit Laien gearbeitet, um für mich zu entdecken, was ich Schauspielern überhaupt sagen möchte. Was für mich real ist, was fühlt sich echt an und welchen Stil des Schauspiels wähle ich. Und auf einmal wurde mir klar, dass es gut war, dass ich das, was alle konnten, nicht konnte. Dadurch musste ich meinen eigenen Weg finden, Filme zu machen. Ich musste für mich alles neu entdecken.

Ich habe also stilistisch von den Laiendarstellern gelernt und jetzt arbeite ich zwar mit Schauspielern, aber ich tue immer noch so, als wären sie Laien! Ich caste solange, bis ich die Person gefunden habe, die die Rolle verkörpert, die genau passt, die von selbst genau das spielt, was die Rolle sein soll. Ich behandle Schauspieler wie Laien. Und wenn mich ein Schauspieler nach seiner Backstory fragt, verschiebe ich das Gespräch solange, bis die Klappe geschlagen wird und wir drehen.

Ich will damit sagen: Ich konnte nicht erfüllen, was von mir erwartet wurde, aber dafür hab ich etwas anderes gemacht, was dem Publikum dann auch gefallen hat. Und ich will noch weiter gehen: Hätte ich es so gemacht wie von mir erwartet, wäre es schlecht geworden. Das hatte ich am Anfang meines Studiums ja bereits bestätigt bekommen.

Im Nachhinein hört sich sowas gut an und es ist wie die Geschichte vom hässlichen Entlein, das endlich seine Schwanen-Familie findet. Aber früher, als ich in dieser ausweglosen Lage war, konnte ich noch nicht wissen, wie sich alles fügen wird – und man kann es nicht wissen, was sich in der Zukunft herausstellt oder ergibt. Aber rückwirkend kann ich sagen: Es war nötig, in all diesen angeblich gültigen Regeln zu versagen. Es war nötig, in Regie durchzufallen, um zu verstehen, dass ich es niemandem recht machen kann. Nicht weil ich es nicht will, sondern weil ich es nicht kann!

Ich möchte die Geschichte noch um eine Episode erweitern: Ich hab also meinen Kurzfilm *Flora* gedreht. Ich war glücklich, aber in der Filmakademie hatte man mich bereits als Looser abgestempelt. Es musste erst von außen ein Erfolg kommen (*Flora* hat auf internationalen Filmfestivals einige Preise gewonnen) und danach hat man mich respektvoller behandelt. Dann hab ich noch einen Abschlussfilm gedreht, der ebenfalls auf Festivals erfolgreich war. So konnte ich meinen ersten Langfilm finanziert kriegen: *Lovely Rita*. Ich war also scheinbar auf dem Weg, ich hatte die Filmakademie überwunden und war Filmemacherin.

Dann drehte ich einen Film namens *Hotel:* Die Idee war, einen Genrefilm gegen das Genre zu drehen. Ein Mystery Thriller, in dem das Mystery nicht aufgeklärt wird, ein Horrorfilm ohne Monster. Als der Film dann fertig war, war das Echo des Publikums gespalten. Teilweise aggressiv, verärgert: Auf der Website des Films waren Comments zu lesen wie: It's like jaws without the shark, oder: I want my money back. Der Weltvertrieb war enttäuscht, ich musste mir viel Kritik anhören.

Ich war selbst auch enttäuscht, dass der Film anscheinend nicht verstanden wurde. Aber der einzige Grund, den Film zu machen, war, dass das Monster fehlte! Ich war und bin überzeugt davon, dass die Idee an sich gut war, vielleicht war meine Umsetzung nicht überzeugend genug. Und jetzt, 15 Jahre später, wage ich erneut den Versuch, einen Genre-Film gegen das Genre zu machen: Die Erwartungshaltung des Zuschauers wird absichtlich enttäuscht, um dem Film eine andere Wendung als erwartet zu geben.

Was dabei interessant ist: Die meisten, die das Drehbuch lesen, machen die Vorschläge, die den Film zu einem Genrefilm machen würden! Aber so, als wären das ihre eigenen guten Ideen. Natürlich ist das einfacher, wenn etwas von der Allgemeinheit bereits als gut abgesegnet wurde. Die meisten bemerken gar nicht, dass sie nur wiederholt sehen wollen, was sie bereits kennen! Und denken, dass das so gehört! Aber ich möchte das Risiko eingehen, diese Erwartung nicht zu erfüllen: Etwas tun, von dem man noch nicht sicher weiß, dass es funktionieren

wird, dass die Zuschauer es mögen werden. Im Nahhinein kann man sagen, ok, das war das Risiko wert. Aber in dem Moment, kann man es nicht wissen, es gibt keine Gewissheit, dass es funktionieren wird.

Die Erfahrung während meiner Studienzeit hat mir gezeigt: Wenn ich meiner Überzeugung folge, verbinden sich die einzelnen Schritte in der Zukunft zu etwas, das ich jetzt noch nicht wissen kann. Etwas, das falsch wirkt, stellt sich im Nachhinein als *richtig, wahr* oder *gut* heraus. Alles höchst relative Begriffe, die dem Zeitgeist unterliegen!

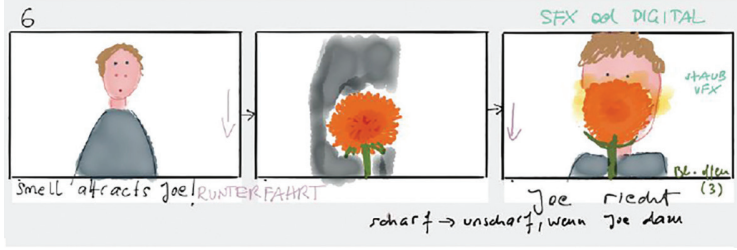
Ich kann nur dem folgen, was mich persönlich interessiert, nur dann habe ich die Chance, etwas zu machen, das andere auch interessiert, das andere auch gut und spannend finden.

Ich konnte die Erwartungen, wie ein guter Film auszusehen hat, damals nicht erfüllen. Und es liegt mir am Herzen, Ihnen heute zu sagen, ich glaube Sie können es auch nicht. Sie *sollten* es auch nicht können. Denn egal was passiert, Sie werden nur in dem gut sein, was Sie wirklich lieben und wovon Sie wirklich überzeugt sind. Jeder Versuch, so zu sein wie jemand anderer, muss scheitern. Denn das hat ja eben dieser andere schon gemacht! Nur das, was Sie selbst höchstpersönlich wollen und gut finden und lieben, nur das, wird gelingen. Deshalb meine Bitte an Sie heute: Bleiben Sie auf der Suche, wiederholen Sie nicht etwas, nur weil es bereits gut funktioniert hat. Entdecken Sie für sich selbst das Filmemachen neu, erfinden Sie das Rad neu! Und Sie und wir alle werden staunen, was daraus geworden ist und werden im Nachhinein sagen: Ja, das ist logisch, dass sich das so entwickelt hat. Aber jetzt, in diesem Moment Ihres Lebens, wünsche ich Ihnen, mutig zu sein, sich nicht darauf zu verlassen, dass die anderen schon recht haben werden, sondern sich jeden Tag zu sagen: Was, wenn sich alle geirrt haben?

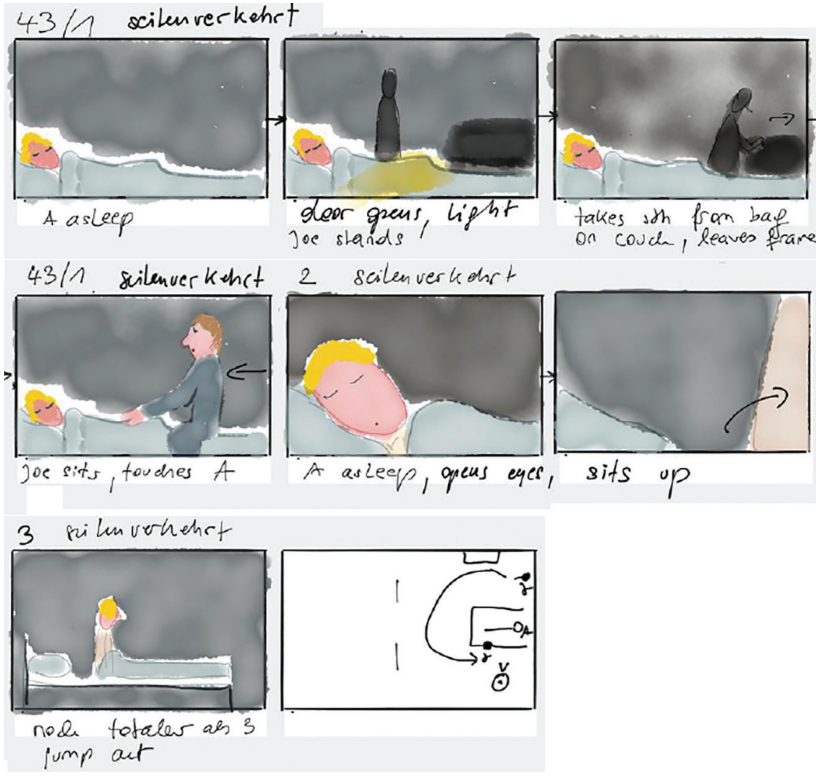
Jessica Hausner hielt diese Rede am 10. Juni 2017 im Weddinger City Kino aus Anlass der dffb-Diplomverleihung.

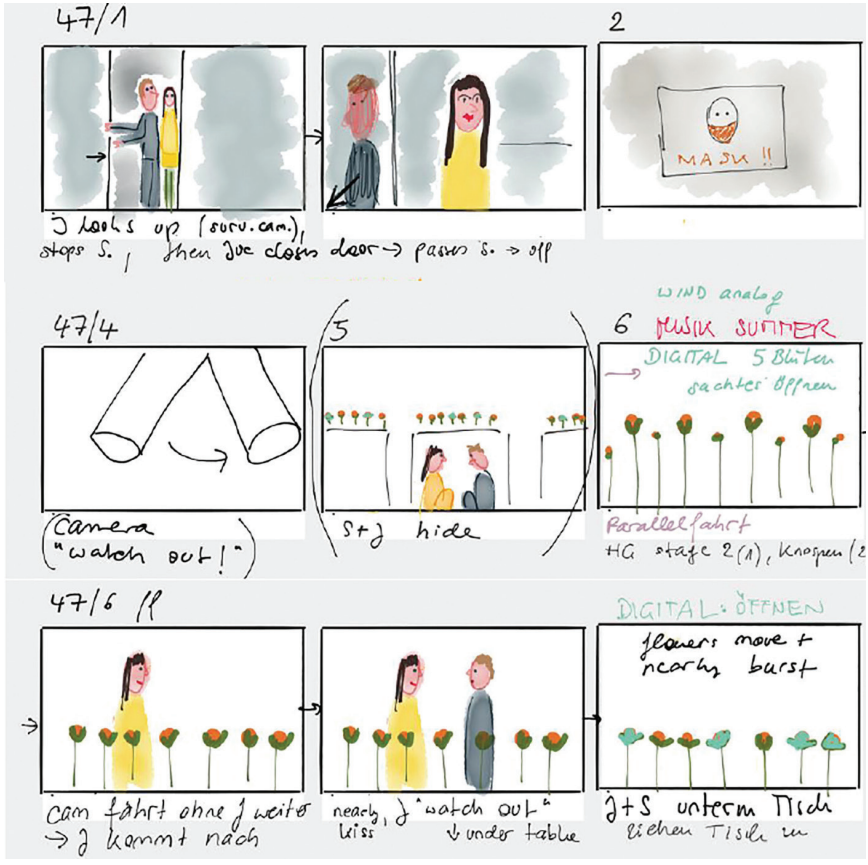
Storyboard-Ausschnitte aus LITTLE JOE

28/3 SFX ooL DIGITAL
28/4
Blume wahr offen (2,5)
Hi, Little Joe.

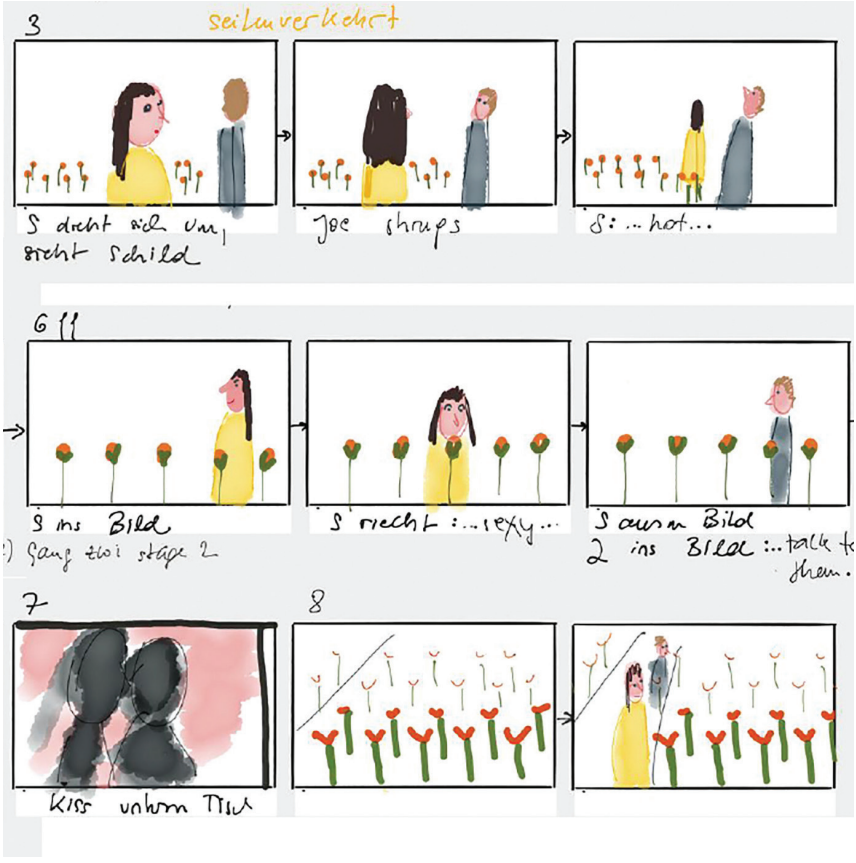

6
SFX ooL DIGITAL
STAUB VFX
Bl. dann (3)
Smell attracts Joe! RUNTERFAHRT
Joe riecht
scharf → unscharf, wenn Joe dann

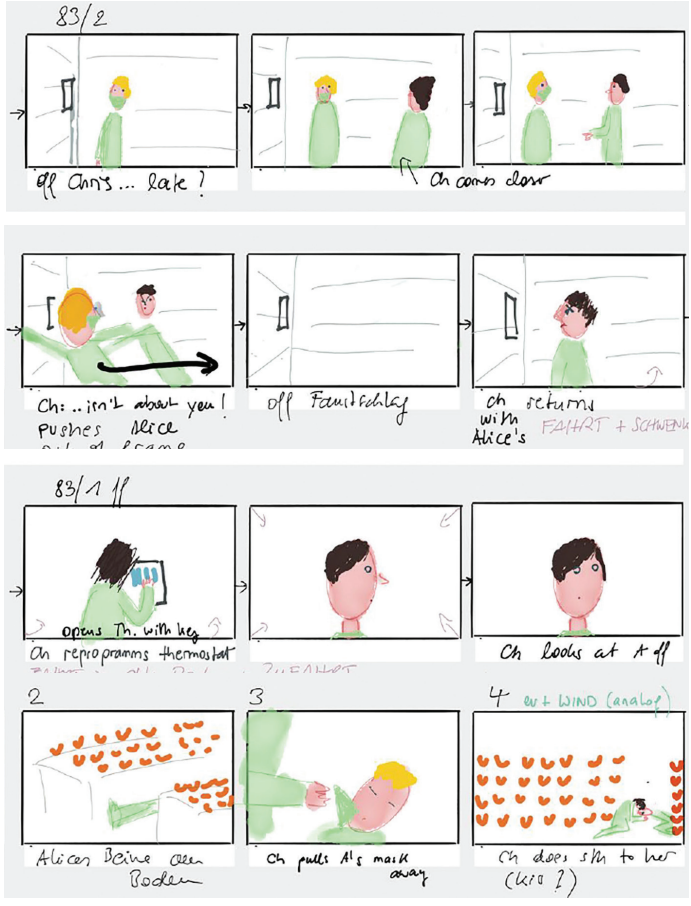
niest
Blume schließt
3 → 2,5
Bl. unscharf VG


43/1 seitenverkehrt
A asleep
door opens, light
Joe stands
takes sth from bag
on couch, leaves frame
43/1 seitenverkehrt
Joe sits, touches A
2 seitenverkehrt
A asleep, opens eyes,
sits up
3 seitenverkehrt
noch totaler als 3
jump cut


47/1
2
MASK !!
J looks up (surv. cam.),
stops S., then Joe closes door → passes S. → off
47/4
5
6
WIND analog
MUSIK SUMMER
DIGITAL 5 Blüten
sachtes Öffnen
Camera
"watch out!"
S+J hide
Parallelfahrt
HG stage 2(1), Knospen (2
47/6 ff
DIGITAL: ÖFFNEN
flowers move +
nearly burst
cam fährt ohne J weiter
→ J kommt nach
nearly, J "watch out"
kiss
↓ under table
J+S unterm Tisch
ziehen Tisch zu

Szene 47, „Einbruch ins Gewächshaus“

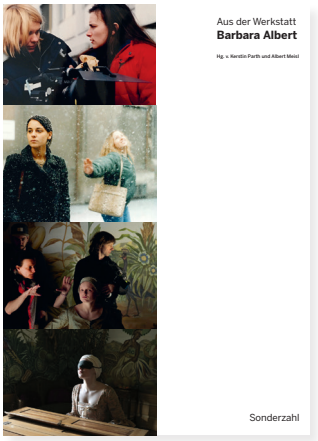



83/2
off Chris ... late ?
Ch comes closer
Ch: .. isn't about you!
pushes Alice
off Faustschlag
ch returns with Alice's
FAHRT + SCHWENK
83/1 ff
opens Th. with key
Ch reprogramms thermostat
Ch looks at A off
2
3
4
ev + WIND (analog)
Alices Beine am Boden
Ch pulls A's mask away
Ch does sth to her (kiss ?)

Abbildungsverzeichnis:

14	Jessica Hausner beim Interview, Filmakademie Wien
22, 24, 148	*Ich möchte sein manchmal ein Schmetterling.* Jessica Hausner, Herbert Papek, Filmakademie Wien
31, 34, 148	*Flora.* Jessica Hausner, Robert Winkler, Filmakademie Wien
40, 45, 149	*Inter-View.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, Filmakademie Wien
59, 62, 149	*Lovely Rita.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, coop99 Filmproduktion
71, 80, 83, 150	*Hotel.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, coop99 Filmproduktion
81	Jessica Hausner und Martin Gschlacht am Set von *Hotel*. coop99 Filmproduktion
82	*Meshes of the Afternoon,* Maya Deren, Alexander Hammid
92, 150	*Toast.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, Kunsthaus Graz
95, 151	*Rufus.* Jessica Hausner, Stadt Wien
100, 106, 113, 151	*Lourdes.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, coop99 Filmproduktion
125, 126, 152	*Amour Fou.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, coop99 Filmproduktion
132, 134–136, 142, 153	*Little Joe.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, coop99 Filmproduktion
140	Jessica Hausner, Emily Beecham und Ben Whishaw am Set von *Little Joe.* Petro Domenigg, coop99 Filmproduktion
152	*Oida.* Jessica Hausner, Attwenger, coop99 Filmproduktion
152	*Rhapsodariddim.* Jessica Hausner, Martin Gschlacht, Attwenger, coop99 Filmproduktion
Umschlag	coop99 Filmproduktion, Porträt: Barbara Seyr

In dieser Reihe erschien bisher:



Kerstin Parth / Albert Meisl (Hg.)
Aus der Werkstatt:
Barbara Albert
120 S., zahlreiche Abb., Klappenbroschur
Format: 12 x 16,5 cm
€ 16,–
ISBN 978 3 85449 538 3

Mit *Nordrand* schuf Barbara Albert einen der erfolgreichsten österreichischen Autorenfilme des ausgehenden Jahrtausends, der stilprägend für eine ganze Generation werden sollte und weit über die heimischen Grenzen hinaus Anerkennung fand. Dass die 1970 in Wien geborene Regisseurin ein Ausnahmetalent und eine wichtige Stimme des europäischen Kinos ist, zeigt schon der Blick auf ihre frühen Arbeiten an der Filmakademie Wien wie *Nachtschwalben* oder *Die Frucht deines Leibes.* Ihr jüngstes Werk *Licht,* das Porträt der blinden Pianistin Maria Theresia Paradis, Zeitgenossin Mozarts, zeigt erneut die Vielschichtigkeit von Barbara Alberts Schaffen, das sich trotz aller Freude an Experimenten in seinen Grundfesten einem ausgeprägten Sozialrealismus und einem empathischen Blick auf starke Frauenfiguren verschrieben hat.

Der Band stellt Barbara Alberts vielfältiges Werk erstmals in seiner Gesamtheit vor. Er versammelt Originalmaterialien und ein ausführliches Gespräch mit der Filmemacherin. Zugleich eröffnet der vorliegende Band die Reihe *Aus der Werkstatt* der Filmakademie Wien.

österreichisches
film institut

ÖFI

WIR FÖRDERN FILM

SEIT 1981

www.filminstitut.at

Dank an:

Lukas Allmaier, Robert Fischer, Therese Kaufmann, Danny Krausz, Roland Teichmann, Claudia Walkensteiner-Preschl, Anneliese Weidinger, Iris Zappe-Heller, coop99 Filmproduktion, Coproduction Office, Criterion Collection, Revolver – Zeitschrift für Film, sixpack-film **und Jessica Hausner.**