

Sonderzahl

Aus der Werkstatt
Band 3: Karina Ressler

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
Karina Ressler

Hg. v. Kerstin Parth,
Laura Ettel, Philipp Mayer und
Claudia Walkensteiner-Preschl

Sonderzahl

Diese Publikation wurde durch die Filmakademie Wien und das Österreichische Filminstitut unterstützt.

FILMAKADEMIE WIEN



www.sonderzahl.at

Alle Rechte vorbehalten

© 2023 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien

Schriften: Benton Sans, Adobe Garamond

Druck: booksfactory

ISBN 978 3 85449 627 4

Umschlag von Matthias Schmidt unter Verwendung von privaten Aufnahmen (© oben: Margareta Heinrich, © 3.v.o.: Laura Ettl, © Porträt Karina Ressler: Magdalena Blaszcuk) sowie Filmbildern von *Club Zero* (© coop99 Filmproduktion) und *Oh Yeah, She performs!* (© NK Projects)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Gespräch mit Karina Ressler	13
TEIL 1 Anfänge und die Einstellung zur Welt	15
TEIL 2 Montage als philosophischer Akt	61
TEIL 3 Film vermittelt	121
Filmografie	127
Materialien	159
Das Stimmen eines Instruments	
Zur Arbeit an <i>Club Zero</i>	161
Streiflicht auf <i>La Bête dans la Jungle</i> – <i>Das Tier im Dschungel</i>	167
<i>Nicht ich wähle die Stille, die Stille wählt mich</i>	
Text zum Film <i>Oktober November</i>	170
»No hay paso sin sandalias – kein Schritt ohne Sandalen«	
Zur Montage von <i>Volver la Vista. Der umgekehrte Blick</i>	174
Textbeiträge aus anderen Medien	181
»Ein jeder, der rätselt, ist willkommen«	
Diagonale-Webnotiz 11/2010	183
»Filmemachen ist keine Komfortzone«	187
Mein Montage-Manifest.	
Für eine Leidenschaft der Erkundung	191
Abbildungsverzeichnis	195

Die Montage eines Filmes liegt zu großen Teilen im Verborgenen. Einerseits, weil viele Filme so organisch wirken, dass sie wenig Aufmerksamkeit auf den Prozess des Schnittes und die Anordnung einzelner Einstellungen lenken. Andererseits, weil Editor:innen häufig monatelang in dunklen Kammern arbeiten, gemeinsam mit der Regie, oft aber auch alleine, während andere Gewerke wie Kamera oder Produktion gespannt auf den fertigen Film warten. Was im Schneiderraum passiert, ist die Arbeit mit Möglichkeiten. Ein abendfüllender Film besteht aus hunderten bis tausenden Schnitten und bei jedem einzelnen dieser Schnitte müssen sich Editor:in und Regisseur:in gemeinsam *gegen* eine schier unendliche Zahl an Möglichkeiten und *für* einen einzigen Schnitt entscheiden. Die Montage ist, so die Editorin Karina Ressler, jene Phase der Filmherstellung, in der alles zusammenfließt, »zur Form gerinnt«. Der Schnittprozess ist gleichzeitig ein immersives Eintauchen in das und eine kritische Auseinandersetzung mit dem Material, er ist geprägt von dialogischer Aushandlung und analytischer Distanz.

Im vorliegenden dritten Band der Reihe *Aus der Werkstatt* rücken wir mit Karina Ressler eine der wichtigsten Filmeditor:innen Österreichs in den Fokus. Ein Buch über eine Schnittmeisterin zu gestalten bedeutet auch für uns als Herausgeber:innen eine neue Herangehensweise an den editorischen Prozess. Dem ausführlichen Gespräch mit Karina Ressler, das im Juli 2022 über mehrere Tage stattfand, folgte ein akribischer Transkriptions- und Editierprozess, innerhalb dessen uns rasch klar wurde, dass wir es nicht mit einem konventionellen Werkstattgespräch zu tun haben, in dem wir die Filme und die Arbeitsweise unserer Gesprächspartnerin diskutieren. Vielmehr kreiste das Interview mit Karina Ressler um grundsätzliche Gedanken zum Medium

Film, um philosophische und gesellschaftspolitische Fragestellungen, um die Politik der Bilder und die Psychologie des Films.

Den chronologischen und linearen Aufbau der ersten beiden Bände zu den Autorenfilmemacherinnen Barbara Albert und Jessica Hausner, deren vielschichtige Werke wir Film für Film diskutiert hatten, mussten wir – in Analogie zu Karina Ressler's Auffassung einer rhizomatischen Dramaturgie – bald zugunsten einer Struktur aufgeben, die Querverbindungen und Wechselverhältnisse zulässt, die Sprünge erlaubt und Komplexität umarmt. Für Karina Ressler steht, in Anlehnung an Gilles Deleuze und Félix Guattari, das Rhizom als Bild für eine Abkehr vom kontrollierenden, zielgerichteten und monokausalen Ordnungsdenken, was sich in einer Vielzahl außergewöhnlicher Dramaturgien niederschlägt, exemplarisch in *Empire Me* des Regisseurs Paul Poet (2012), der in einer episodischen Struktur mit vielen unterschiedlichen Stimmen grundlegende Fragen nach der Freiheit der Gesellschaft stellt, oder in Jessica Hausner's nüchtern realistischen Film *Hotel* (2004), der die Erwartungen der Zuschauer:innen bewusst torpediert.

Dementsprechend diskutieren wir im vorliegenden Buch Karina Ressler's umfangreiches Filmschaffen – bisher über 80 Filme mit Regisseur:innen verschiedenster Handschriften – nicht chronologisch, sondern in drei thematischen Blöcken: *Anfänge und die Einstellung zur Welt*, *Montage als philosophischer Akt* und *Film vermittelt*. Ergänzt wird das Gespräch mit Karina Ressler durch eine große Anzahl unterschiedlicher Bildmaterialien: Einerseits haben wir Filmbilder ausgewählt, deren Montage Karina Ressler konkret beschreibt, andererseits Archivbilder inkludiert, die Einblicke in den Arbeitsprozess im Montageraum geben. Besonders hervorzuheben ist eine Schwarzweiß-Fotoserie, die die Regisseurin Margareta Heinrich bei der gemeinsamen Arbeit im Schneiderraum aufgenommen hat, sowie ein Selbstporträt von Karina Ressler aus ihren ersten Studienjahren, welches eine selbstbewusste junge Frau mit scharfem Blick und kritischem Sinn zeigt, voller Neu-

gier und Lust darauf, das Medium Film zu befragen, seine Wirkweisen zu verstehen und sich der Filmsprache zu bemächtigen.

Als Editorin versucht Karina Ressler bis heute, mit jedem Film neues Terrain zu begehen. Denn Karina Ressler gibt sich selbst stets in einen Reflexionsprozess mit dem Gegenstand ihrer Arbeit und dem Medium Film. Das zeigt sich nicht nur in der Wahl ihrer Regie-Partner:innen, die ihrerseits Film als kritische Befragung der gesellschaftlichen Verhältnisse begreifen, sondern auch in ihrer regen theoretischen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Films. Um ihrer vielfältigen Filmografie auch nur annähernd gerecht zu werden, wird der vorliegende Band durch eine Reihe an Texten zu Filmen ergänzt, die Karina Ressler eigens für diese Publikation verfasst hat. Darin erläutert Ressler präzise und luzide ihre spezifische Arbeitsweise am jeweiligen Material. Wie schon in den ersten beiden Bänden der Buchreihe *Aus der Werkstatt* beinhaltet das Buch darüber hinaus eine vollständige Filmografie, die alle Arbeiten enthält, an denen Karina Ressler als Editorin oder Regisseurin mitgewirkt hat.

Im ersten Teil des Gesprächs *Anfänge und die Einstellung zur Welt* beschreibt Karina Ressler die ersten Jahre ihrer Ausbildung an der Filmakademie Wien, die nicht zuletzt von ihrem anfänglichen Liebäugeln mit einem Studium der Rechtswissenschaften geprägt waren, als Erfahrung einer Solidargemeinschaft, die sich gegen eine klassische Filmkonvention und den Konservatismus der – damals rein männlichen – Professorenschaft positionierte. Mit einem symbolischen Grabeszug des österreichischen Films im Rahmen eines Student:innenprotests an der Filmakademie Wien wird das Nachleben der 68er-Revolten in der Generation Karina Resslers spürbar. Gleichzeitig entwarfen die Studierenden den im positiven Sinne utopischen Anspruch, Filmemachen als kollektive Anstrengung zu begreifen, um durch das Ausloten der Grenzen des Mediums Veränderung zu bewirken und stets aufs Neue zu definieren, was Film kann und sein soll. Die Sprengung der Form als revolutionärer Akt, das war, so Karina

Ressler, die Losung der Zeit und Ausdruck ihrer Faszination für avantgardistische Filmformen.

Das gesellschaftspolitische Engagement sowie ihre sozialistische und feministische Prägung aus Kindheits- und Jugendtagen bringt Karina Ressler mit der Regisseurin Margareta Heinrich zusammen, deren Film *Genossinnen* (zusammen mit Ullabritt Horn, 1981) sie schneidet. Inspiriert von den Schriften der russischen Feministin Alexandra Kollontai erzählt der Film vom Leben einer Arbeiterin und Bolschewikin während der Russischen Revolution. Nach einigen Jahren als Schnittassistentin war Karina Ressler schließlich als Editorin an den Dokumentarfilmen von Egon Humer beteiligt, die in immer neuen Ausformungen soziale Realitäten beleuchten. Durch diese erste kontinuierliche Zusammenarbeit mit Regisseur:innen konnte Karina Ressler ihre frühe Auseinandersetzung mit der politischen Lage Österreichs und einer filmischen Reflexion von Wirklichkeit fortführen und vertiefen. Ende der 1980er Jahre montierte sie den Dokumentarfilm *T₄ – Hartheim 1* (1988, Egon Humer gemeinsam mit Andreas Gruber und Johannes Neuhauser), der über eine nationalsozialistische Tötungsanstalt in Oberösterreich berichtet. In Folge sind weitere Filme mit Egon Humer entstanden, die präzise die österreichische Gegenwart und Vergangenheit in den Blick nehmen, etwa *Postadresse: 2640 Schlöglmühl* (1990) über den Verfall eines Arbeiter:innenortes nach einer Werksschließung oder *Running Wild* (1992) über Jugendbanden in Wien. Auch Dokumentarfilme von Reinhard Jud, Ebba Sinzinger und Fernsehfilme von Peter Ily Huemer gehören zu den Werken dieser Zeit, die Karina Ressler montiert hat. Mit *In Schwimmen-zwei-Vögel* hat sie 1997 den Debütfilm von Kurt Palm geschnitten, eine anarchistische Komödie, die alle filmischen Grenzen sprengt. Die späteren Filme Palms, die ebenfalls von Karina Ressler montiert wurden, *Der Schnitt durch die Kehle oder Die Auferstehung des Adalbert Stifter* (2004) und *Der Wadenmesser oder Das wilde Leben des Wolfgang Mozart* (2005), brechen weitere Regeln historischer Dokumentarfilme als Hagiografien über Genies vergangener Tage und stellen deren Alkoholkonsum, Fresssucht,

Sexualleben und körperliche Ausscheidungsprodukte mit einer Low-Budget-Ästhetik in den Mittelpunkt. Karina Ressler operiert mit einer Vielzahl dokumentarischer Ansätze, nicht zuletzt wird das im Omnibusfilm *Zur Lage* (2002) deutlich, der von vier sehr unterschiedlichen Regisseur:innen gedreht und in direkter Reaktion auf die rechts-konservative Regierung in Österreich im Jahr 2000 entstanden ist.

Die Vielseitigkeit in Karina Resslers Werk wird im zweiten Teil des Interviews *Montage als philosophischer Akt* auf ihre Zusammenarbeit mit zwei Regisseur:innen fokussiert: Jessica Hausner und Götz Spielmann. In beiden Fällen handelt es sich um langjährige Kollaborationen, die nicht zuletzt große internationale Aufmerksamkeit für Karina Ressler bedeuteten. Götz Spielmanns Spielfilm *Revanche* (2008) wurde für den Oscar als bester fremdsprachiger Film nominiert, während Jessica Hausners Filme *Little Joe* (2019) und *Club Zero* (2023) in den Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes eingeladen wurden und um die Goldene Palme konkurrierten. Der Versuch, gemeinsam mit Jessica Hausner mit Genre-Konventionen zu brechen, zieht sich über die Filme *Hotel* (2004), *Lourdes* (2009), *Amour Fou* (2014) und *Little Joe* bis in ihr aktuelles Werk *Club Zero*. Während es in ihrer ersten Zusammenarbeit *Hotel* um das Gestalten von Atmosphären des Unsichtbaren und Unhörbaren geht, operiert das Widerständige in *Lourdes* mit der außerordentlich starken bildästhetischen Kraft, welche die Filmbilder von Jessica Hausner und ihrem Kameramann Martin Gschlacht in den Schneiderraum bringen. Im Gespräch mit Karina Ressler wirft das Fragen danach auf, welche formalen Entscheidungen bereits im Drehprozess oder erst im Schnittraum getroffen werden. Mit Jessica Hausner eint Karina Ressler die Faszination daran, Dogmen zu untergraben und mit der Erwartungshaltung des Publikums zu spielen, was besonders in *Little Joe* auf die Spitze getrieben wird. Welche Möglichkeiten der Figurengestaltung im Schnitt, auch im Sinne einer feministischen Agenda, ausgelotet werden können, diskutiert Karina Ressler anhand der Filme *Amour Fou* von Jessica Hausner, *Antares* (2004) von Götz Spielmann und *Vollgas* (2002) von Sabine Derflinger. Hierbei sieht Ressler vor

allem in der Verteilung von Aktionskräften der Figuren einen wesentlichen Anteil ihrer Handlungsmacht in der Gestaltung von vielschichtigen, komplexen (Frauen-)Figuren. Ausgangspunkt ist für Ressler jedoch stets das Drehmaterial und das Drehbuch, »wenn das Material zu mir kommt, versuche ich hineinzuhören, was es von sich aus sagt«.

Der dritte und letzte Abschnitt des Werkstattgesprächs *Film vermittelt* beleuchtet Karina Resslers gesellschaftspolitisches und pädagogisches Engagement, das sich wie ein roter Faden durch ihre gesamte Karriere zieht. Sowohl in ihren zahlreichen und engagierten Mitgliedschaften in kulturpolitischen Verbänden wie etwa dem Editor:innenverband, FC Gloria – Frauen, Vernetzung Film, der Gewerkschaft für Film, Foto und audiovisuelle Kommunikation younion oder der Akademie des österreichischen Films als auch in ihrer Lehrtätigkeit an der HFF München, wo sie von 2014 bis 2018 als Professorin für Montage unterrichtete, geht es Karina Ressler darum, in Interaktion mit anderen zu treten und Film als kritische Praxis zu fördern. Für Karina Ressler steht nicht nur im Schneiderraum das dialogische Moment im Zentrum: Ideen ergänzen einander und führen zu neuen Erkenntnissen, bringen einen selbst, das Gegenüber und im Idealfall die Gesellschaft weiter. In diesem Sinne möchten wir auch dieses Buch als dialogische Auseinandersetzung mit dem Werk von Karina Ressler begreifen und dazu einladen, Licht in die verborgene Arbeit des Schneiderraums zu werfen.

Laura Ettel, Philipp Mayer, Kerstin Parth, Claudia Walkensteiner-Preschl

Gespräch mit Karina Ressler



TEIL 1

ANFÄNGE UND DIE EINSTELLUNG ZUR WELT

Was ist für dich das Faszinierende an der Montage?

Montage ist für mich Macht über die Zeit, Macht über Bild und Ton im Ablauf des Films. Montage ist aber auch Einstellung zur Welt, Interpretation und Hervorhebung von Menschen und Geschehnissen, Führung von Aufmerksamkeit, psychologische Taktung und immer auch Botschaft. Jeder Film bewirkt etwas. Ob man will oder nicht. Profan gesprochen ist es die Phase der Filmherstellung, in der alles zusammenfließt. Tausende Einzelteile werden im Schneiderraum zusammengelegt, das gedrehte Material, computergenerierte Bilder, Töne vom Feld und Töne aus Archiven, Musik, Titel. Die Editorin ist Dirigentin und Hirtin zugleich: Sie muss darauf achten, dass die Herde zusammenbleibt. Dass das Orchester zusammenspielt. Dass die Narration aufgeht oder die Zerstörung der Narration beginnt. Dass alles zur Form gerinnt.

Du arbeitest seit 40 Jahren sehr erfolgreich als Editorin. Hast du jemals daran gedacht, dich zu verändern oder ins Fach der Regie zu wechseln?

Ich bin mehrmals für Kurzfilme und Wissenschaftsdokumentationen auf der Seite der Regie gestanden, bin aber immer zur Montage zurückgekehrt, weil sie für mich am ehesten an das Denken, an die reine Philosophie herankommt und auch frei ist von der Riesenmaschine der Filmherstellung mit den Schwerfälligkeiten der Apparate und der Egoismen.

In welchem Umfeld bist du aufgewachsen?

Ich bin 1957 in Villach geboren, eine Stadt in Kärnten im Süden Österreichs. Eine Eisenbahnerstadt, traditionell sozialistisch. Was mich sicherlich geprägt hat: Meine Großmutter war im Krieg und in der Zwischenkriegszeit Morsistin bei der Eisenbahn, also eine Frau, die Morsezeichen empfängt und übersetzt. Ich bin in einem Frauenhaushalt groß geworden: Großmutter, Mutter und Kind, es gab da keinen Vater. Ende der Fünfzigerjahre war es für meine Mutter als Lehrerin schwierig, ein uneheliches Kind zu haben, von dem sie den Namen des Vaters nicht freigibt. Ein anderer Teil meines Einflusses ist sicherlich Bleiberg. Dort lebte die Schwester meiner Mutter mit ihrer Familie. Ein kleiner Bergwerksort, slowenisch Plajberk pri Beljaku, circa 20 Kilometer von Villach entfernt, in dem schon ab dem 14. Jahrhundert Blei und Zink abgebaut wurden. Es waren viele Kommunisten in diesem Ort, weil sich die Arbeiter der Bergwerksunion sehr früh wie eine Gewerkschaft organisiert haben. In den Siebzigerjahren wurde das Werk geschlossen. Diesen plötzlichen Einbruch der Arbeitslosigkeit habe ich sehr bewusst mitbekommen. Das hat mich politisch beeinflusst. Ein künstlerischer Einfluss war die Schwester meiner Mutter, die mit einem Mann aus der Familie Wiegele verheiratet war. In ihrem Haus hingen Gemälde von Franz Wiegele, Anton Kolig und Sebastian Isepp, also Bilder aus dem Umfeld des Nötscher Kreises.¹ Das war eine bürgerliche Familie mit starkem Hang zu Kunst und Kultur.

Welche Erfahrungen aus deiner Schulzeit haben dich als Cineastin geprägt?

Ich bin in ein Gymnasium gegangen, damals noch ein reines Mädchengymnasium, was witzig ist aus heutiger Sicht. Das Burschengym-

¹ Wiegele, Kollig und Isepp waren gemeinsam mit Anton Mahringer Anfang des 20. Jahrhunderts Maler des Expressionismus, die zeitweise ihren Lebensmittelpunkt in Nötsch im Gailtal in Kärnten hatten und in engem Austausch untereinander arbeiteten.

nasium war im Nebengebäude. Das war eine relativ normale, nicht besonders tolle Schule. Wir hatten sehr viele alte Nazis als Lehrer. Deshalb bin ich auch in Geschichte einmal durchgeflogen. Der Unterricht ist nie weiter als bis zum Ersten Weltkrieg gekommen und war anti-kommunistisch par excellence. Wenn wir Fragen hatten, hieß es, geht doch hinüber nach Russland. Da waren die Nachwirkungen des Nationalsozialismus noch spürbar. In dieser Schule gab es einen evangelischen Pfarrer, der Filme gezeigt hat. Auf einem Projektor, der mitten in der Klasse stand, ist – begleitet vom Projektionslärm – der Film durchgelaufen. Auf 16 Millimeter. So habe ich mit 14 Jahren *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969) gesehen oder *Schlacht um Algier* (Gillo Pontecorvo, 1966), ein Film, der mir bis heute sehr wichtig ist. Diese Filme waren für mich starke Anstöße, weil sie mich in Zusammenhang gebracht haben mit einem Kino der Poesie, der Leidenschaft, des Engagements. *Medea* von Pasolini ist ein Wahnsinn. Ich war richtig erschüttert. Das hat mir sehr früh gezeigt, was Kino sein kann.

Was war es, das dich damals an Medea fasziniert hat?

Es war das unendlich Andere, das mich mitgerissen hat, das Traumhafte. Maria Callas in dieser kargen Landschaft, die hohe Dramatik, der unfassbare Soundtrack voller sakraler und atavistischer Klänge, die rätselhaften Rituale, Medeas Rache, eine Form von ekstatischem Kino jenseits einer einfachen Vernunftlogik. Auch *Schlacht um Algier* hat mich begeistert. Er spielt 1957 während des algerischen Unabhängigkeitskrieges gegen Frankreich. Bei dem Film war es der emanzipatorische Drive, der mich abgeholt hat.