Verena Teissl, Volker Kull (Hg.)

Poeten, Chronisten, Rebellen

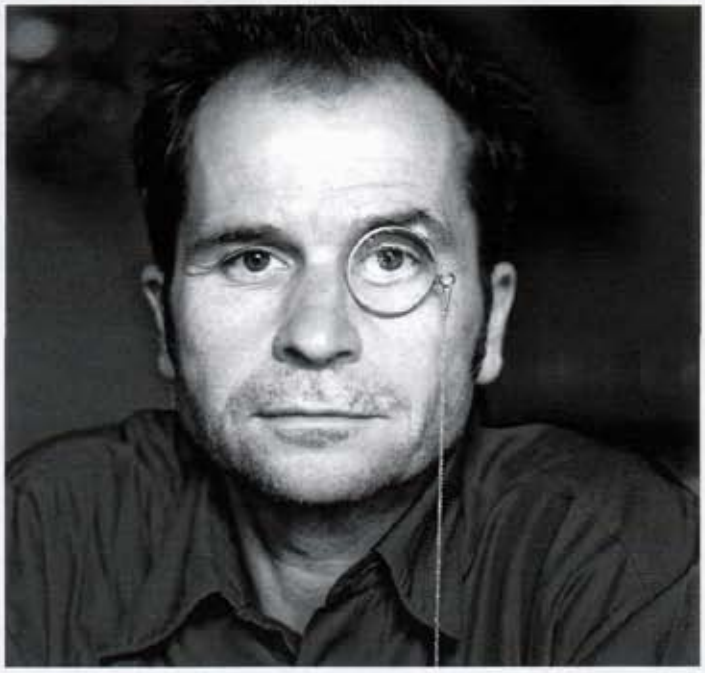
Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt

SCHÜREN

Otto Reiter

Österreich: Ulrich Seidl

Ulrich Seidl wurde 1952 in Wien geboren und wuchs in Horn (Niederösterreich) auf. Er studierte an der Wiener Filmakademie. Seit 1980 ist er Regisseur von vorwiegend langen Dokumentarfilmen. Für sein Spielfilmdebut HUNDSTAGE (2001) wurde er mit dem „Großen Preis der Jury" in Venedig ausgezeichnet. 2004 inszenierte er an der Berliner Volksbühne sein erstes Theaterstück „Vater unser". Ulrich Seidl gründete 2003 seine eigene Produktionsfirma in Wien. Retrospektiven u.a. in Amsterdam (IDFA) und Toronto.



So einer, der alle konventionellen filmischen Spielregeln missachtet, muss mehr Feinde als Freunde haben, so einer, der sich dem Beschönigungswahn der internationalen Spaßgesellschaft mit schonungslosen Bildern entgegen wirft, darf sich über Verachtung, Hass, Unverständnis nicht wundern. Und doch. „Wenn mir Kritiker immer wieder vorwerfen, ich wäre ein Misanthrop, verletzt mich dieses grandiose Missverständnis so wie jede Verachtung, der wir alltäglich ausgesetzt sind. Letztendlich erzähle ich in meinen Filmen doch nur von jenen großen Kleinigkeiten, die Ingeborg Bachmann vor ihrem tragischen Tod so schön formulierte: ‚Von der großen Erniedrigung, die das Leben ist'". Nur von einer winzigen Minderheit von Regisseuren kann man behaupten, sie hätten eine vollkommen eigenständige, unverwechselbare kinematographische Handschrift. Ulrich Seidl schreibt sie, arbeitet mit und an ihr, kämpft für sie, kompromisslos, seit mehr als 20 Jahren. Ein ganz Seltener, einer der nicht gefallen, sondern Bilder als offene Wunden irritieren lassen will. Sorgfältig er- und gefundene, auch mühsam konstruierte Bilder einer sich besonders im Kino als romantisch verklärt, unbesiegbar präsentierenden Menschheit attackiert Seidl mit irritierenden Alltagsabgrundphantasien, die auf der zum Spiegel mutierten Leinwand zu Momenten der Warnung, Hoffnung und Verzweiflung oszillieren.

Relativ spät, mit 26 Jahren, kam er aus der niederösterreichischen Kleinstadt Horn an die Wiener Filmakademie, drehte 1980 seinen ersten Film EINSVIERZIG, 16 Minuten in Schwarzweiß, sorgfältig kadrierte Augenblicke über Träume eines Mannes von fernen, entfernten Frauen und vom Fliegen, eines Mannes, dem es nicht vergönnt war, mehr als „Einsvierzig" in Zentimetern zu wachsen. Und schon strahlt alles, was später noch viel vehementer verwundern wird, in faszinierenden Details.

Zeichen der Hoffnung und Sehnsucht. Das erste Bild: In einem ihn fast überwachsenden, wogenden Weizenfeld rezitiert Karli Wallner fröhlich ein uraltes Kindergebet. Das letzte Bild: Wie in einem klassischen Hollywood-Film fährt der große kleine Mann mit seinem Autodreirad gemächlich in den Horizont, aber plötzlich fliegt wie zufällig, von links am oberen Bildrand ein Flugzeug ganz woanders hin und nur deshalb schwingt die Erinnerung mit an einen Mann, der als Kind davon träumte, Pilot zu werden und es dennoch niemals werden durfte.

Gewidmet hat Seidl seinen ersten Film EINSVIERZIG dem traurigen, französischen Kinoindividualis-

ten Jean Eustache. Kein Hinweis misszuverstehen als filmhistorische Verwandtschaft, vielmehr Ausdruck sprachloser Trauer über den Selbstmord, die endgültige Aufgabe eines sensiblen Beobachters im Widerstand gegen die so offizielle wie private Gleichgültigkeit. Gleichsam als Vermächtnis wird keiner der kommenden Filme Seidls gleichgültig sein oder lassen, auch wenn es ihm vor allem schaden soll.

Nur zwei Jahre später: DER BALL. 50 Minuten und ein provinzieller Skandal. Seidl zeigt Momentaufnahmen des alljährlichen Maturaballs in seiner Kindheitsstadt Horn. Aber welche Bilder: Menschenleere Straßen als optischer Rahmen einer Totenstadt, kurzzeitig aufgehellt von hysterischer Fröhlichkeit, stammelnden Würdenträgern, verwirrten und marionettenhaft disziplinierten Jugendlichen. Abgesandte des Horner Bürgermeisters versuchten in Wien den Verantwortlichen des Stadtkinos zu zwingen, den Film abzusetzen. Ähnlich reagierten Seidls Lehrer an der Wiener Filmakademie, mit purer Verachtung: „Sie schaden dem Ansehen der Schule, und überhaupt ist das kein Film!" Rechtzeitig zog Seidl alle notwendigen Konsequenzen und verließ für immer die Schule, die er bis heute nur mehr als „Verhinderungsanstalt" erinnern kann.

Die folgenden acht Jahre kämpfte er am Rande der Selbstaufgabe für GOOD NEWS: VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN (1990). Schockiert waren zuerst die Geldgeber vom Österreichischen Filminstitut (ÖFI), die einen harmlosen Dokumentarfilm über ausländische Zeitungsverkäufer erwarteten und plötzlich viel mehr zu sehen bekamen, nämlich Abgründe ohnmächtiger, heimischer Zeitungskäufer, ein nie zuvor gesehenes Panorama von österreichischen, ohnmächtigen Konsumidioten. Verheerend die Reaktionen: Keine Auszahlung der ausstehenden Finanzierungsraten, andere riefen nach Berufsverbot, aber da war noch Werner Herzog als künstlerischer Direktor der Viennale für zu kurze Zeit, der Ulrich Seidl vehement unterstützte und verteidigte. So lief GOOD NEWS bei vielen Festivals auf allen Kontinenten und erreichte mit einer einzigen Kopie in Wien doch noch 20.000 Menschen.

Und wieder zwei Jahre später kehrte Seidl in die engere geographische Heimat seiner Kindheit zurück, mit dem Arbeitstitel „Zum Weinen zu kalt", eine entfernte Erinnerungsassoziation an frühe Erfahrung großer Einsamkeiten in einem Jesuiteninternat: „Ich hab Tag und Nacht geweint, letztlich haben mich die Patres aus Mitleid wieder zu meinen Eltern zurückgeschickt". Aber die hatten schon das nächste katholische Internat organisiert. Vielleicht gerade wegen dieses Hintergrunds wurde MIT VERLUST IST ZU RECHNEN (1992) – der endgültige Titel ergab sich zufällig aus einer Dialogsequenz – zu seinem zärtlichsten und warmherzigsten Film. Vordergründig die langsame Annäherung zweier einsamer alter Menschen, wächst der Film zu einer Ode an die Vergänglichkeit, politische Langzeitwunden, ewige Missverständnisse zwischen Kulturen, Frauen und Männern. Wie alle Seidl-Filme eine dramaturgisch sorgfältig geplante Reise mit ungewissem Ausgang, Spielfilmelemente der Handlung kontrastiert von einer dokumentarischen, schlafwandlerischen Handkamera und wunderbaren Dialogen, die Seidl nur durch die vertraute Nähe zu den Protagonisten und Vorgabe des Gesprächsthemas zum Leben erweckt. Und immer wieder lange Blicke in die Kamera, Stilleben, fotografische Tableaus, Momente der provozierenden Ruhe, die dem traditionellen Kinovokabular widersprechen und deshalb Ulrich Seidl immer wieder gehässige Angriffe und viele Missverständnisse seiner Kritiker eintrugen. Schon vor vielen Jahren wies der legendäre französische Film-Essayist Chris Marker auf diesen Zwiespalt in seinem Film SANS SOLEIL (1982) hin: „Das erste, was den Studenten in Filmschulen verboten wird, ist Menschen mit ganz entspannt natürlichem Blick in die Kamera schauen zu lassen ..." Seidl liebt ihn, diesen verletzlichen Blick, nicht weil er die Blickenden bloßstellen will, sondern die Illusionsmaschinerie des sich pseudo-objektiv gebenden konventionellen Kinos für Augenblicke auf ihren subjektiven Charakter besinnen will, Momente radikaler und ehrlicher Konfrontation anhalten, nicht leichtfertig wie zu viele TV- und Kinokollegen erklären oder besänftigend trösten möchte. So mag seine verstörende Haltung auf den ersten Blick hart wirken, aber Seidl ist keineswegs der Zyniker, den viele in ihm sehen wollen, viel mehr ein trauriger Romantiker, ein vom Schönen im Hässlichen faszinierter Melancholiker.

1994 erzielt Seidl seinen – an Zuschauerzahlen gemessen – größten Erfolg: DIE LETZTEN MÄNNER werden im österreichischen Fernsehen von Millionen begeistert belächelt. Unter dem wunderbar doppeldeutigen Filmtitel lässt Seidl selbstverliebten Chauvinisten, denen österreichische Frauen zu emanzipiert sind und die sich deshalb asiatische Frauen wie Dienstmädchen oder menschliche Haustiere halten, freien Lauf. Umso schockierter waren die TV-Verantwortlichen über seinen nächsten Film TIERISCHE LIEBE (1995). Obwohl vom ORF co-produziert, hat es bis heute kein Redakteur gewagt, diese vielschichtige, bestürzende Studie über menschliche Perversionen im Fernsehen zu zeigen: Erschütternde Bilder voller Einsamkeit, verzweifelten Machtdemonstrationen an hilflosen Tieren, Vergewaltigungsritualen und sodomistischen Sehnsuchtsphantasien.

Dennoch entstehen für die Kunstredaktion des österreichischen Fernsehens in den nächsten drei Jahren drei grandiose Miniaturen: BILDER EINER AUS-

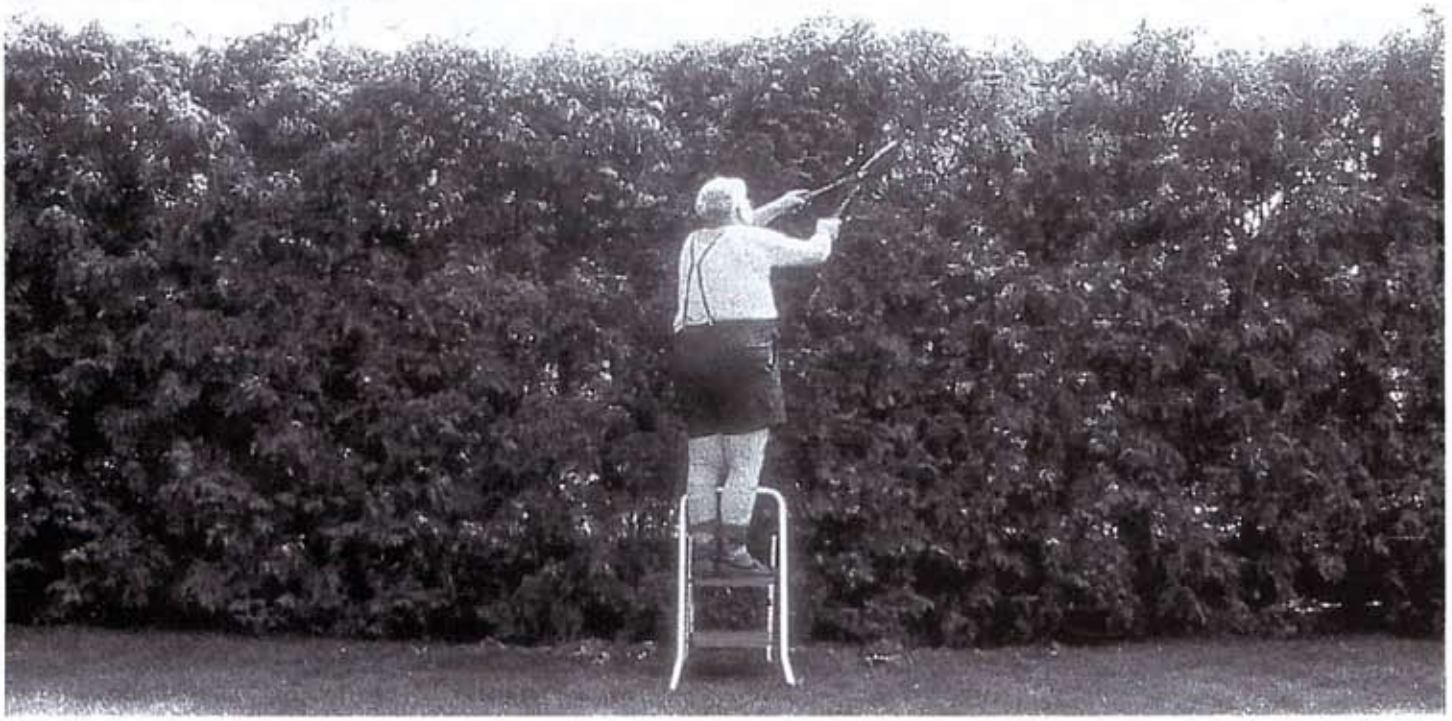
GOOD NEWS: VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN

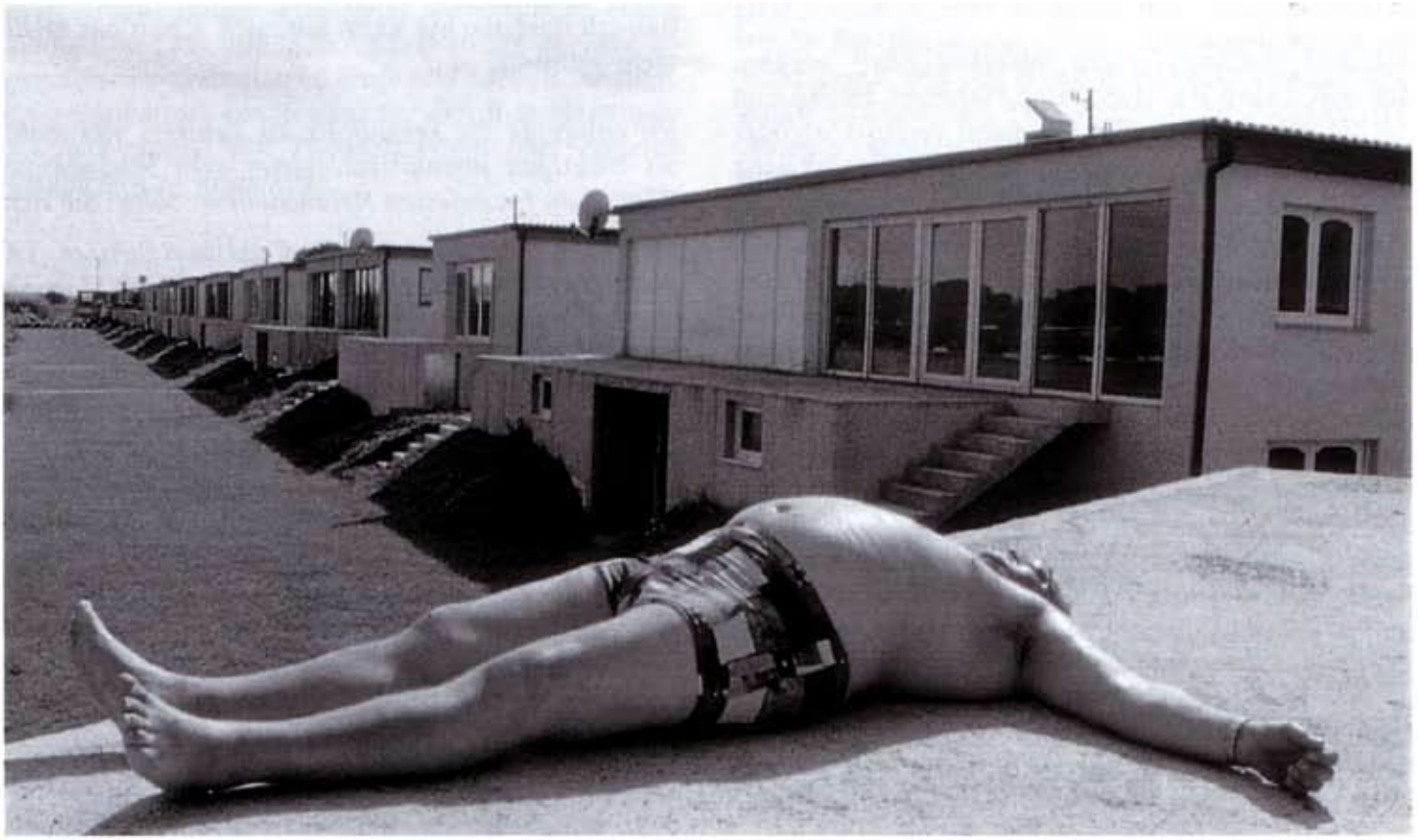
MIT VERLUST IST ZU RECHNEN

STELLUNG (1996), DER BUSENFREUND (1997) und SPASS OHNE GRENZEN (1998). Mit MODELS (1999) hat Seidl als Regisseur arbeitstechnisch die größten Schwierigkeiten. Vier Fotomodelle, Szenen aus dem Alltag, Realitätsfluchten, Masochismus, Eitelkeitsorgien. Frauen, die Exhibitionismus zum Beruf wählten, aber „sie sind vollkommen verwirrt, fast ablehnend, wenn sich jemand nicht für die Fassade, sondern für ihre Persönlichkeit, ihre Ängste, Schwierigkeiten interessiert."

2001 folgt Seidls vorläufiges Opus Magnum HUNDSTAGE. Fünf Jahre Materialsammeln, Zeitungsnotizen, Indizien gesellschaftlicher Deformationen, Entwürfe dramatischer Verdichtungen, der erste als solcher deklarierte Spielfilm, keine geschriebenen Dialoge, die entstehen spontan wie immer beim Drehen oder in langer intensiver Vorbereitung mit den Darstellern, ein Jahr Casting („Ich suche nach authentischen Protagonisten und nicht nach theatralischen Schauspielern"), fast zwei Jahre marternde Kleinarbeit mit 80 Stunden Material am Schneidetisch. Selbstzweifel, Nachdreh, ein Produzent, der keine Geduld und kein Verständnis mehr hat ...

Im August endlich Premiere im Wettbewerb von Venedig, „Großer Preis der Jury": Lohn der Angst und kompromisslosen Ausdauer. „Skandal" titeln die internationalen Kritiker nicht ohne Respekt ihre Artikel und stellen bei der Pressekonferenz seltsame Fragen wie „Sind alle Österreicher so?" Seidls knappe Antwort: „Das sind doch ganz normale Menschen, die finden sie auf der ganzen Welt zwischen Supermärkten und Einfamilienfestungen". Vor vielen Jahren erwähnte Seidl in einem Interview in Berlin nebenbei und essentiell: „Ich bin kein Hochzeitsfotograf". Folgerichtig sieht er die internationale Anerkennung als Verpflichtung „noch radikalere" Filme zu drehen, seit 15 Jahren arbeitet er an einem aufwändigen, historischen Stoff seiner Waldviertler Heimat ohne Aussicht auf Finanzierung. Da kam ihm die Möglichkeit einen kleinen Film als TV-Auftragsarbeit (ORF) zu drehen, gerade recht, gleichsam zur Konzentration und Besinnung: JESUS, DU WEISST (2003). Miniaturen existentieller Einsamkeit und Erlösungssehnsucht, 90 Minuten radikaler Intimität, ausgezeichnet mit dem Hauptpreis im Dokumentarfilmwettbewerb des Internationalen Filmfestivals in Karlovy Vary 2003, und seither bei Festivals auf allen Kontinenten, aber auch in vielen Ländern, sogar in Österreich trotz TV-Ausstrahlung, im Kino zu sehen. Geprägt von vielen langjährigen Enttäuschungen und Missverständnissen mit Produzenten, entschloss sich Ulrich Seidl 2003 seine eigene Produktionsfirma zu gründen und vollkommen unabhängig zu werden. Bis Mitte 2006 dreht er an seinem zweiten Spielfilm mit dem Arbeitstitel IMPORT – EXPORT in Österreich und der Ukraine. Ein nicht undokumentarischer Spielfilm, der von einer junge Ukrainerin erzählt, die in Österreich als Hausgehilfin arbeitet und einem jungen, arbeitslosen Österreicher, der in der Ukraine sein Glück versucht. Stationen der Sehnsucht, Erniedrigung, Hoffnung, Verzweiflung. Ulrich Seidl lässt sich durch nichts und niemandem von seinem filmischen Weg, seinen Visionen, seinen radikalen menschlichen und kinematographischen Ansprüchen abbringen. Ein seltener Unbestechlicher.





HUNDSTAGE

Ulrich Seidl im Gespräch mit Otto Reiter[5]

„Ich bin kein Hochzeitsfotograf."

Wie sehr haben Sie darunter gelitten, schon bei Ihrem allerersten Kurzfilm EINSVIERZIG *mit Vorwürfen konfrontiert zu sein, Sie würden Menschen ausnützen, seien ein Sozialpornograph ...*

Natürlich nimmt man das ernst, ist irritiert. Ich bin ja nicht angetreten, wie es das in der bildenden Kunst immer wieder gegeben hat, um bewusst Menschen zu provozieren oder aus der Reserve zu locken, wie das zum Beispiel ein Merkmal des Aktionismus ist. Das war überhaupt nicht meine Absicht. Andererseits war mir schon bewusst, dass der Film für mich stimmig ist und ich mich nicht von meinen Weg abbringen lassen werde.

Andere Regisseure wie beispielsweise Michael Haneke genießen es, zu provozieren und empfinden es als Lob ihrer Arbeit, wenn sie missverstanden werden und argumentieren, dass sie genau dies beabsichtigt hätten.

Ich will überhaupt nicht missverstanden werden. Ich will meine Wahrheit, eine Wahrheit zeigen und nichts verschleiern. Wenn jemand verstört ist oder sich ärgert, dann soll das ruhig so sein. Das ist ganz in Ordnung, ich habe das immer wieder erfahren. Es gibt aber auch ganz viele, die meine Filme als eine Bereicherung erleben und mir dafür danken. Es geht mir darum, die Augen zu öffnen für Blickwinkel, Details, Zustände. Mit neuen Erfahrungen aus dem Kino kommen, die dich im Leben weiterbringen. Ich denke, das können meine Filme schon bei manchen Menschen leisten.

Aber wenn Sie – wie bei fast allen Ihrer Filme – von Kritikern und Zuschauern angegriffen werden, provozieren Sie doch auch Missverständnisse?

Das kann ich nicht ändern. Wenn Zuschauer aggressiv, irritiert oder bösartig reagieren, dann hat sie doch auch etwas bewegt. Das Schlimmste ist, wenn ein Film die Menschen in Ruhe lässt. Das würde ich wirklich als persönliches Scheitern empfinden.

Georg Seeßlen hat einmal über Sie geschrieben, es ist nicht so sehr das Elend der Menschen oder ihre dumme Gewalt, was Sie interessiert, viel mehr die Suche nach dem Glück, der Zusammenhang zwischen dem, was uns kaputt macht und dem, was wir kaputt machen. Fühlen Sie sich durch diese Interpretation verstanden?

Ja, das stimmt schon, dass viele Menschen ihren Sehnsüchten nachjagen und dabei aus ihrem Gefängnis nicht heraus kommen. Das ist sicher ein Generalthema für mich. Letztendlich besteht das Leben ja hauptsächlich aus der Suche nach dem Glück und nicht aus dem Glücklichsein. Das sind vielleicht zwei Prozent, der Rest sind Sehnsüchte und Enttäuschungen. Oft werde ich ja auch gefragt, warum ich vieles so trostlos zeige, alles sei so negativ und schlecht. Aber ich denke, wenn ich keine Idee von einem menschenwürdigerem und freierem Dasein hätte, würde ich die Dinge nicht so zeigen, wie sie sind.

Vor Jahren haben Sie einmal gesagt: „Das Leben ist eine Prüfung, die niemand besteht."

Hab ich das? (lacht) Kann ich mich schon gar nicht mehr erinnern ...

Ich empfinde Sie keinesfalls als Zyniker, viel mehr als traurigen Romantiker, einen vom Schönen im Hässlichen faszinierten Melancholiker. Sehen Sie sich auch so?

Es ist immer sehr schwierig über sich selbst etwas Gültiges zu sagen, aber es hat schon etwas Wahres. Die Begriffe Zyniker und Voyeur werden allgemein negativ oder denunziatorisch verwendet und nicht hinterfragt. Wenn mich bei Publikumsdiskussionen jemand als „Voyeur" attackiert, dann meint er damit, ich sei ein schlechter Mensch. Ich bezeichne mich gerne als Voyeur, als Zusehenden, Beobachter. Auch Zyniker haben gute Gründe für ihren Zynismus, weil sie die Schrecklichkeiten der Wirklichkeiten nicht ertragen. Natürlich könnte man auch depressiv werden oder eben zynisch, das heißt, man macht sich über etwas lustig, aber im Grunde ist man todtraurig über die Zustände dieser Welt. Also für mich ist Zynismus keineswegs negativ belegt. Negativ ist nur, wenn man sich aus Menschenfeindlichkeit oder Gedankenlosigkeit über jemanden lustig macht. Wenn man aus eigener Betroffenheit, oder weil man nicht weinen will, lacht, ist das nicht so verwerflich.

5 Otto Reiter traf Ulrich Seidl im Juli 2005 in Wien.

Als Filmkritiker habe ich es relativ einfach und bezeichne mich gerne als „professionellen Voyeur", weil es meine Arbeit bedingt. Andererseits wären ohne Voyeurismus, der ja nichts anderes als wertneutrale Schaulust ist, alle Theater, Museen, Kinos leer. Auch Neugierde, die Ihnen manchmal vorgeworfen wird, ist absolut nichts Negatives, ohne sie gäbe es keine Forschung, keinen Fortschritt.

Ganz sicher nicht.

MODELS

Sie sind einer der sehr seltenen Filmregisseure, die über eine radikal persönliche, unverwechselbare kinematographische Handschrift verfügen. Mit den Termini „kafkaesk" oder „fellinesk" verbindet man ganz bestimmte Wort- oder Bildkompositionen. Oft kann man hören, dieses oder jenes wäre wie in einem Seidl-Film. „Seidlesk". Wie schaffen Sie es, Ihre eigenständige thematische Kraft und spezifische filmische Grammatik konsequent vor den Interessen oder Einflussnahmen von TV-Redakteuren oder anderen Geldgebern zu bewahren?

Ich mache, was ich kann, und ich kann nicht anders. Es gibt für mich keinen Grund anders zu arbeiten, außer den, dass ich immer mit mir selbst unzufrieden bin. Ich bin ständig auf der Suche und versuche mit jedem Film Neues zu entdecken, auch anders zu arbeiten. Manchmal gelingt es mir mehr, manchmal weniger.

Ihr Kollege Wolfgang Murnberger, der mittlerweile sehr schnell und erfolgreich TV-Filme dreht, sagte nach seinem ersten, persönlichsten und international erfolgreichsten Film HIMMEL ODER HÖLLE *(1991) aufatmend: „Manche haben viel Geld, ich habe viel Zeit". Mittlerweile hat er zu wenig Geld und zu wenig Zeit für die Dreharbeiten. Sie hatten immer zu wenig Geld, aber für* HUNDSTAGE *(2001) nahmen Sie sich bzw. bekamen Sie – beides.*

Ich schätze Unterscheidungen in Form von Etikettierungen nicht sehr, aber HUNDSTAGE ist eine Ausnahme, weil von Anfang an in einer Spielfilm-Dimension konzipiert. Es gab ein richtiges Drehbuch, das zwar beim Drehen rigoros verändert wurde ...

Und ohne Dialoge geschrieben war ...

Ja, aber die einzelnen Episoden waren ausformuliert. Das Wichtigste aber ist, die Darsteller haben nicht sich selbst, sondern ihre Rollen gespielt. Herr Finsches zum Beispiel, das Einfamilienhaus wurde für ihn eingerichtet, die Haushälterin ist nicht seine und der Hund auch nicht. Das ist der große Unterschied im Vergleich zu MODELS. Die „Models" spielen sich noch selbst, auch wenn es fiktive Elemente gibt, sie bewegen sich in ihrer eigenen Welt, der eigenen Wohnung, mit dem eigenen Freund.

Herr Finsches ist kein professioneller Schauspieler, aber man könnte ihn für einen halten, andererseits hätten nur wenige darauf gewettet, dass die Darstellerin der Autostopperin, Maria Hofstätter, eine Schauspielerin ist, weil sie unglaublich echt, im besten Sinne authentisch war. Das hat doch auch mit Ihrer Arbeitsmethode zu tun, Vertrauen und Freiräume zu schaffen, trotz aller Beschränkungen wie Kamerapositionen und Setvorbereitungen. Von Laien kann man nicht erwarten, dass sie plötzlich Rollen spielen.

Oh ja, aber immer nur im Rahmen ihrer Möglichkeiten. Es wäre sinnlos, jemanden in eine geographische und gedankliche Welt zu versetzen, die nicht seine ist. Herr Finsches ist ein Mensch, der gerne reklamiert, kontrolliert und Frauen sehr gerne hat. Also war die Rolle keine Schwierigkeit für ihn, da war nichts Fremdes für ihn.

All Ihren Filmen gehen lange Casting-Prozesse voraus, die sich über Monate hinziehen. Wie entwickeln sich die Annäherungen und wie fallen die endgültigen Entscheidungen?

Zuerst müssen die Menschen gefunden werden, dann sehe ich mir die Casting-Videos meiner Assistentin an, daraufhin entscheide ich, wen ich näher kennen lernen möchte. Manchmal ist es dann gleich vorbei, manchmal geht es weiter. Darauf folgen viele Gespräche, Treffen in Kaffeehäusern, gemeinsame Spaziergänge, um ein Gefühl zu bekommen, ob wir zusammen arbeiten können.

Wie war das konkret bei JESUS, DU WEISST?

Da ist es relativ schnell gegangen. Wir haben so an die 150 Menschen gecastet. Wenn jemand herumdruckst oder mir was vorspielt, dann ist es bereits sinnlos. Aber diejenigen, die wirklich etwas zu sagen haben und auch echt und authentisch sind, mit denen unterhalte ich mich dann intensiv und viel länger. Manche verlieren aber vor der Kamera ihre Echtheit, von den zehn Personen der engsten Auswahl sind deshalb nur sechs im Film zu sehen.

Dennoch, ohne den Luxus Zeit, enorme Geduld, auch die Freiheit möglichst lange zu schneiden oder vereinzelt viel später Szenen nachzudrehen, hätten Ihre Filme nicht diese Qualität ...

Zum Beispiel das junge Pärchen in JESUS, DU WEISST: Zuerst habe ich ihre gemeinsamen Gespräche gefilmt. Erst am Schneidetisch bemerkte ich, dass das die Form und den Tonfall des Filmes sprengen würde. Also musste ich mit ihnen alles neu drehen, nur einzeln.

Das meinte ich vorher mit Ausdauer und Konsequenz. Viele andere würden sich früher zufrieden geben oder sich vom Produzenten, dem finanziellen oder Zeit-Druck einengen lassen.

Das kann ich nicht, sonst wäre ja alles umsonst gewesen. Die ganze Kraft und Energie, nicht nur von mir, auch meiner Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, die kann ich doch nicht Kompromissen opfern. Aber Sie haben schon Recht, ein kleines Geheimnis meiner Arbeit ist sicherlich die Zeit, die ich mir gönne und nehme. Nicht nur für die Menschen, sondern auch beim Drehen. Notwendige Pausen zu machen. Auch beim Schnitt. Man bekommt dafür nicht mehr Geld, aber bessere Arbeit. Bei den TV-Redakteuren habe ich mittlerweile einen Status, der sicher sehr selten ist. Ich schlage ein Thema vor, die sagen ja, ich muss nicht einmal sagen, wie lang ich brauche, um fertig zu werden. Bei JESUS, DU WEISST war die Längenvorgabe 60 Minuten, dann war die Abnahme und der Film 90 Minuten und niemand hatte ein Problem damit.

*1992/93 drehten Sie Ihren warmherzigsten und zärtlichsten Film unter dem Arbeitstitel „*ZUM WEINEN ZU KALT*" an der Grenze zwischen Österreich und Tschechien. Ein Dialogzitat hat später den Titel gegeben:* MIT VERLUST IST ZU RECHNEN. *Welchen Stellenwert hat die Arbeit an diesem Film für Sie?*

Einen ganz besonderen. Manchmal denke ich, es ist mein schönster Film, aber ganz sicher einer meiner Lieblingsfilme. Ein Lebensabschnitt für mich, aber gleichzeitig formal wie inhaltlich ein gelungener Wurf. Vor drei Wochen war ich in Montreal anlässlich einer Werkschau meiner Filme und habe ihn wieder gesehen. Der Leiter der Cinémathèque hatte den Film nicht gekannt und war ganz außer sich, aber ich auch. Wegen der ganz starken, eindrucksvoll unverwechselbaren filmischen Sprache, dabei ist der Film fast zufällig entstanden. Ich war auf Recherche für mein ewiges Traum-Spielfilm-Projekt über die legendäre Figur des Räuberhauptmanns Grasel. Und plötzlich traf ich in dem südböhmischen Dorf Schaffa die Paula Hutterova.

Sie war mir so sympathisch, hat mir so viel gezeigt und erzählt, dass ich sofort spürte und wusste, mit ihr muss ich einen eigenen Film drehen. So schrecklich wie schön. Schrecklich, weil ganz viele Menschen in fürchterlicher Armut lebten, kein Geld für die Heizungskosten im Winter haben, von Konserven überleben, schreckliche Familienverhältnisse, Kinder schlagen die Eltern, alkoholkranke Väter schlagen die Kinder ... Schön, weil die Landschaft und ihre Lebensbedingungen mich an meine Kindheit erinnerten. Wo Tiere frei herumlaufen wie Menschen und nicht alles zubetoniert, eingezäunt und reglementiert ist. Schrecklich schön.

Nacktheit kann auch ein Gefühl von Freiheit ausdrücken. Die zeigen Sie unvermittelt und wurden dafür heftigst angegriffen. Ich meine die Striptease-Szenen des einsamen Tänzers und jene während der Geburtstagsfeier in der Plattenbau-Wohnung. Ihnen wurde häufig vorgeworfen, die Menschen dazu gezwungen zu haben. Wie war es wirklich?

Natürlich kann man Menschen vor der Kamera zu etwas zwingen, aber letztendlich ist es vollkommen sinnlos und wirkt vollkommen unecht. Der einsame Tänzer hat mich vorher gefragt, ob er vor der Kamera auch alles machen darf. Als er sich dann ausgezogen hat, war ich selbst verblüfft, aber er macht das seit Jahren, um gratis ein Bier zu bekommen, wie unsere Kinderspiele im Internat, wo es darum ging, wer den größten Schwanz hat. Nichts anderes als die ritualisierte Befreiungstat eines verzweifelten Alkoholikers, ich beschönige da nichts und erzwungen habe ich schon gar nichts. Bei der Partyszene war

das ganz ähnlich, die Familie hat uns eingeladen und der Striptease der jungen Frau war natürlicher Teil der Geburtstagsfeier.

Noch einmal zurück zur Ursprungsidee des Films. Nach dem Kennenlernen Paulas haben Sie den einsamen Sepp in einem österreichischen Grenzdorf gefunden und alles um beide herum konzentriert – eigentlich eine wunderbare Spielfilmidee – , ohne bis vor Drehschluss zu wissen, wie die Geschichte, der Film endet?

DIE LETZTEN MÄNNER

Genau. Wochenlang war der Sepp verschollen und klug genug, von uns kein Geld genommen zu haben, da hat er sicher Angst gehabt, abhängig zu werden. Es war alles vollkommen offen und man kann nicht mehr tun, als sich selbst und den Menschen, mit denen man arbeitet, zu vertrauen. Was ich an der Paula so schätze ist, dass sie sich nicht von einer ökonomischen Besserstellung hat verführen lassen und dem Film dadurch weder ein Happy-End noch ein tragisches Ende, sondern ein offenes geschenkt hat.

An Zuschauerzahlen gemessen ist ihr TV-Dokumentarfilm DIE LETZTEN MÄNNER *über österreichische Männer und asiatische Frauen Ihr bisher größter Erfolg?*

Ja, wahrscheinlich. Sicherlich am häufigsten vom Fernsehen gezeigt.

Haben Sie sich damit eine gewisse Reputation, Sicherheit bei den TV-Verantwortlichen erworben?

Nicht wirklich. Der Film ist 60 Minuten lang. Der zuständige Redakteur war restlos begeistert und wollte ihn unbedingt im Hauptabendprogramm zeigen. Aber dafür hat er verlangt, dass ich ihn um 15 Minuten kürze, was ich strikt abgelehnt habe. Irgend jemand hat dann meinen Film niedergeschnitten, wegen der hohen Einschaltquoten wurde später auch meine Originalfassung gezeigt.

Aber es war keine Auftragsarbeit, das Thema, die Idee stammte von Ihnen?

Ja. Am Anfang stand eine persönliche Beobachtung und durch die Dreharbeiten konnte ich einige meiner Vorurteile relativieren. Ich sehe das keineswegs so wie viele Zuschauer in Schwarzweiß-Kategorien: Hier die bösen österreichischen Männer und dort die bemitleidenswerten asiatischen Frauen, sondern viel nüchterner.

Wie in vielen Jahrhunderten und Gesellschaften ist es eine Art des praktischen, aber auch fairen Geschäfts- und Interessensausgleiches. Wenn es gut geht, kommen beide Teile auf ihre Kosten. Und diese Ehen sind auch keineswegs unglücklicher als jedwede andere in Österreich. Es gibt eben Männer, die fühlen sich mit „untertänigen" Frauen wohl und Frauen, die sich nichts mehr wünschen, als emotionale und ökonomische Sicherheit. Im Gegensatz zu Herrn Bush bin ich nicht der Meinung, dass es nur ein Lebensmodell geben darf, dem alle zu folgen haben.

Schon mit Ihrem nächsten Film standen Sie wieder fast vor verschlossenen Türen. TIERISCHE LIEBE *wurde zwar vom österreichischen Fernsehen (ORF) co-produziert, aber bis heute nicht ausgestrahlt. Der zuständige Redakteur Wolfgang Lorenz sagte damals bei einer Pressekonferenz, Ihr Film sei einem Massenpublikum nicht zumutbar. Haben Sie diese massive Ablehnung erwartet?*

Nicht unbedingt und doch. Die Symbiose von Menschen und Haustieren ist in unserer Gesellschaft ein Hauptthema. Beschönigt und tabuisiert. Verniedlicht und ignoriert. TIERISCHE LIEBE erzählt von schrecklichen menschlichen Einsamkeiten, menschlichen Defiziten und Disziplinierungsmaßnahmen an Tieren, die Alltag sind, über die aber niemand sprechen will, weil diese Bilder und Zustände eine schmerzhafte Spiegelfunktion besitzen, die tagtäglich verdrängt wird.

JESUS, DU WEISST

Trotzdem konnten Sie weiter arbeiten, an Themen Ihrer Wahl: BILDER EINER AUSSTELLUNG, DER BUSENFREUND, SPASS OHNE GRENZEN ...

Die Erstausstrahlung von SPASS OHNE GRENZEN im ORF-Programm war um vier Uhr in der Früh. Was soll ich dazu noch sagen? So gehen die verantwortlichen Redakteure mit den Aufträgen um, die sie vergeben.

Aber Sie hatten trotzdem keine Probleme MODELS *zu finanzieren?*

Das war der am schnellsten finanzierte Film von allen und gleichzeitig der Schwierigste. Weil die Darsteller aus einer Werbe-Produktwelt kamen, wo sie herumkommandiert werden und dann arbeiten sie plötzlich mit mir, der sie als Menschen sehen und zeigen wollte. Das haben sie mir gnadenlos als Schwäche ausgelegt. Einer, der nicht befiehlt und herumschreit, hat nichts zu sagen. Manchmal musste ich die Dreharbeiten abbrechen, weil ich in Gefahr war, in einer Welt der Intrigen von Agenturen und primitivsten Konkurrenzdenkens zu versinken. Es war ein langwieriger Arbeitsprozess der gegenseitigen Annäherung.

Dennoch waren Sie auch bezüglich MODELS *mit dem Vorwurf konfrontiert, Sie würden Menschen bloßstellen ...*

Das können nur Menschen sagen, die von diesen Welten, Subkulturen, was auch immer, keine Ahnung haben. Viele Journalisten, Zuschauer leben nur in ihrem engsten Biotop, alles jenseits des persönlichen Grenzzaunes ist von Vorurteilen gelähmt. Ich denke mir oft, wenn sie in diesen Welten leben würden, sie würden mich nicht attackieren, sondern etwas Vertrautes erkennen.

Sie drehen momentan Ihren zweiten Spielfilm unter dem Arbeitstitel IMPORT – EXPORT, *der frühestens Ende 2006 in die Kinos kommen wird, mit zwei nicht professionellen Hauptdarstellern, einem Österreicher und einer jungen Frau aus der Ukraine in eben diesen Ländern. Erstmals haben Sie sich entschlossen, auch selbst zu produzieren, eine eigene Firma gegründet. Sicher nicht aus Langeweile oder Unternehmergeist, sondern vielmehr aus Unzufriedenheit mit den herrschenden Produktionsbedingungen. Welche Enttäuschungen haben Sie dazu bewegt?*

In Österreich ist das Verhältnis zwischen dem Regisseur und dem Produzenten unglaublich ungerecht. Die Relationen stimmen einfach nicht. Der Produzent ist einer, der mit Fördermitteln, staatlichem Geld, und einem gewissen, aber sehr geringen Risiko einen Film administriert, durchführt. Er investiert kein privates Geld, er verwaltet Geld. Sein Risiko besteht darin, dass er für die Fertigstellung des Filmes bürgt. Gut.

Der Regisseur ist einer, der mit jedem Film das Risiko des Scheiterns eingeht und wenn er scheitert, dann dreht er für längere Zeit keinen Film mehr. Wenn der Film aber erfolgreich ist, verdient das meiste Geld der Produzent. Da stimmt etwas Bedeutendes im System nicht. Wenn ich ein Filmprojekt bei den Förderungsstellen einreiche, dann entscheiden die Gremien, TV-Redakteure über mein Projekt, weil sie meinen Film sehen wollen und nicht über den Produzenten. Im Erfolgsfall bekommt der Produzent eine Erfolgsprämie, Referenzförderung, die in keinster Weise an den Regisseur/Autor gebunden ist. Es wäre etwas anderes, wenn ein Produzent eigenes Geld investierte und praktisch sein Risiko mit dem Regisseur teilte. Das passiert aber nicht.

Sie tragen das viel höhere Risiko, werden dafür aber nicht belohnt?

TIERISCHE LIEBE

Ganz konkret am Beispiel HUNDSTAGE. Für den Film hat der Produzent 10 Millionen Schilling Erfolgsprämie bekommen, ich keinen Groschen und auch keinerlei Recht darauf. Ich bin praktisch ausbezahlt und habe auch die Rechte an meinen Filmen bis an mein Lebensende verkauft. Wenn ich jahrelang an einem Film arbeite, dann kann ich das nur als äußerst ungerecht empfinden.

Wenn Sie jetzt und in Zukunft Ihre Filme selbst produzieren, bedeutet das aber auch eine enorme Zusatzbelastung ?

Ich bin froh darüber, weil mir nichts anderes übrig bleibt. Andererseits ist mir vollkommen bewusst, dass ich mich auf eine heikle Mission begebe.

Sie sind zuversichtlich?

Überhaupt nicht, weil ich meiner Arbeit immer skeptisch gegenüber stehe und unzufrieden bin ...

Das ist ja eine Ihrer nicht unbedeutenden, produktiven Qualitäten ...

Und mein permanentes Risiko.

Vor Jahren sagten Sie einmal über sich in einem Interview „Ich bin kein Hochzeitsfotograf". Sie können sich also doch gut einschätzen?

Ich weiß nur, dass ich nicht auf der Welt bin, um fragwürdige Glücksmomente zu produzieren, die sich dann jemand über sein Bett im Schlafzimmer hängt. Ich bin ein suchender Dokumentarist, ein Regisseur auf der Suche nach Glücksmomenten, das macht das eigentliche Leben doch aus, die Suche nach schönen Momenten, aber nicht der geschönte Moment.

Filmographie Ulrich Seidl:

IMPORT/EXPORT (2006, Spielfilm), JESUS, DU WEISST (JESUS, YOU KNOW, 2003), ZUR LAGE: ÖSTERREICH IN VIER KAPITELN (STATE OF THE NATION: AUSTRIA IN FOUR CHAPTERS, 2002, gemeinsam mit Barbara Albert, Michael Sturminger und Michael Glawogger), HUNDSTAGE (DOG DAYS, 2001, Spielfilm), MODELS (1999), SPASS OHNE GRENZEN (1998), DER BUSENFREUND (1997), BILDER EINER AUSSTELLUNG (1996), TIERISCHE LIEBE (ANIMAL LOVE, 1995), DIE LETZTEN MÄNNER (THE LAST REAL MEN, 1994), MIT VERLUST IST ZU RECHNEN (LOSS IS TO BE EXPECTED 1992), GOOD NEWS: VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN (1990), LOOK 84 (1984), DER BALL (1982), EINSVIERZIG (1980, Kurzfilm).