

Die Angst ist unser Antrieb, unser Motor
**Barbara Albert über das Sammeln von Bildern aus
Erfahrenem, Erzähltem und Erfundenem und ihre
Beweggründe Drehbuchautorin, Regisseurin und Produzentin
in Personalunion zu sein.**

Geb. 1970 in Wien, Universität
für Musik und darstellende Kunst
Wien, Abteilung Film und
Fernsehen. Drehbuchautorin,
Regisseurin und Produzentin
(coop99)

*Du hast Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft studiert, bevor Du an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst, Abteilung Film und Fernsehen ein Regie- und Drehbuchstudium absolviert hast.
Wer waren Deine Lehrer und spiegelt sich deren Einfluss in deiner Arbeit wider?*

Der Leiter meiner Regieklasse war 1991, als ich mit meinem Studium an der Filmakademie begonnen habe, Lukas Stepanik (Regisseur von GEBÜRTIG und von vielen sozial engagierten Fernsehfilmen in den beginnenden 80-er Jahren). Unser Verhältnis war sehr kollegial – da war kein großer, alter Meister, sondern die Zeit war eher geprägt von Gruppengesprächen und Diskussionen; es existierte die Basis für eine gemeinsame Auseinandersetzung mit dem Film, aus der heraus meiner Meinung nach sehr freie Arbeiten entstanden sind. Wir StudentInnen suchten intensiv nach unseren spezifischen Inhalten und Formen und haben die Akademie insofern als einen Ort genutzt, an dem wir trotz oder gerade wegen vieler schulischer Grenzen und Einschränkungen (damals wurde denke ich noch öfters gestreikt und demonstriert) sehr frei arbeiten konnten. Insofern könnte ich jetzt auch keine Person nennen, die mich besonders beeinflusst hat; das gilt für mich aber auch generell für andere RegisseurInnen – da gibt es für mich keine „Gurus“, sondern eher einzelne Filme, die mich beeinflusst haben – das allerdings über Österreich hinaus, z.B. zu Beginn meines Studiums Aki Kaurismäkis DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK oder Jane Campions SWEETIE und AN ANGEL AT MY TABLE u.v.a.

Erinnerst Du Dich noch an das Zahlenverhältnis an der Filmhochschule zwischen Männern und Frauen?

Im Jahr 1991, als ich inskribiert habe, befanden sich in meinem Jahrgang zwei Regiestudentinnen: Jessica Hausner und ich; männliche Kollegen hatten wir drei – ein überdurchschnittlich hoher Anteil an Regie-Studierenden in jenem Jahr. Es gab erstaunlicherweise – wie schon ein Jahr davor – eine Kamerastudentin, Christine A. Maier. Frauen hatten es damals speziell in der Kameraklasse schwer; diese Situation hat sich aber bis heute sehr gebessert. Ich habe erstmals auf der Filmakademie erkannt, dass die Filmbranche damals ein sehr männlich dominiertes System war. Daran hat während der letzten 10 Jahre viel verändert, und das sicher auch aufgrund eines Regisseurinnen- 'Booms', der momentan in Österreich im Vergleich zu anderen Ländern auffällig ist. Das liegt wahrscheinlich daran, dass sich hier aufgrund der ersten Erfolge eine Selbstverständlichkeit durchsetzen konnte und wirklich kaum jemand (zumindest im Arthouse-Bereich!) Vorbehalte wegen einer weiblich geführten Regie hat. Hier möchte ich aber auch erwähnen, dass sowohl Jessica Hausner als auch Ruth Mader und ich alle in eigenen Produktionsfirmen arbeiten und dadurch mehr Freiheiten haben. Ich bin mir sicher, würde es diese Möglichkeit für uns nicht geben, wäre es schwieriger.

Während Deines Studiums hast Du verschiedene Jobs – auch SchauspielerIn! – beim Film gemacht. Dein Kurzfilm DIE FRUCHT DEINES LEIBES wurde 1996 in Venedig im offiziellen Programm „Finestra sulle Immagini“ uraufgeführt und gewann anschließend zahlreiche Preise. Welchen steinigen Weg hattest Du bis zum ersten Spielfilm zurück zu legen?

Ich habe oft mehrere Kurzfilme gleichzeitig gemacht, was zeitweise wirklich nicht einfach war. Wenn du einen, zwei oder mehrere Filme auf internationalen Festivals hast und dann sogar noch Preise dafür bekommst (das war in meiner Anfangszeit viel unüblicher als es jetzt für österreichische Filme ist), dann bekommst du schon auch eine Aufmerksamkeit im eigenen Land, die du nutzen musst, um Geld für die nächsten Filme zu bekommen. Ich hatte aufgrund des Carl-Mayer-Drehbuchpreises, den ich 1996 mit dem Treatment von NORDRAND gewonnen habe, sehr bald einen Produzenten, nämlich Erich Lackner von der Lotus Film, überzeugen können. Ab da hat es noch zwei Jahre gedauert, bis die Produktionsfirma das Budget für den Film beisammen hatte.

Heute wäre es noch viel schwieriger, da für Nachwuchsfilme weit weniger Geld vorhanden ist als 1997/98. Heute können Förderstellen viel weniger riskieren – eben weil das Budget, aber vielleicht auch das Verständnis für die Notwendigkeit der Förderung von eigenwilligen, neuen, jungen Projekten, einfach fehlt.

Mit NORDRAND hast Du im internationalen Kino debütiert. Die Stadt Wien erscheint darin als Kreuzungspunkt diverser mitteleuropäischen Geschichten: Kriegsflüchtlinge vom Balkan trafen auf die Kinder der Gastarbeiter, illegale Einwanderer verliebten sich in österreichische Mädchen, Grenzsoldaten haderten mit ihren Vorschriften. Die existentiellen Fragen waren verwoben in konkrete Erfahrungen. Man traf sich im Wartezimmer einer Abtreibungsklinik und verlor sich im Wirbel einer Silvesternacht.

Wie findest Du deine Geschichten? Welche Aspekte interessieren Dich, welche willst Du zeigen?

Meine Geschichten sind immer eine Mischung aus Erfahrenem, Erzähltem und Erfundenem. Ich versuche mir natürlich, ständig Menschen – und damit eben auch Geschichten – selbst anzuschauen, zu beobachten, wo immer ich bin. Ich sammle diese Bilder, denen ich begegne, filtere ein oder mehrere Themen, die mich besonders interessieren und wofür diese Bilder stehen heraus und „bastle“ dann die Struktur, das Drehbuch.

Du forderst „kantige, unfolgsame und mutige Filme“. Was verstehst Du darunter genau?

Ich fordere das natürlich hauptsächlich von mir selbst, denn ich will niemandem sagen, was er oder sie zu tun hat. Ich glaube nicht, dass ein einziger Film die Welt verändern kann, ich glaube aber, dass das Medium Film aufgrund seiner emotionalen Möglichkeiten sehr stark auf Menschen einwirken kann. Deshalb glaube ich auch, dass die Gemeinschaft aller Filme sehr wohl Einfluss auf Gesellschaft und Individuum haben kann – das sollte einem einfach immer bewusst sein und danach wähle ich auch die Geschichten, die ich umsetze aus. Da ich finde, dass wir in einer sehr angstbesetzten Welt leben, die wenig Freiräume für neue Lebenskonzepte lässt, hoffe ich auf Filme, die sich mit Utopien, mit einem Leben in der heutigen Gesellschaft – vielleicht aber auch in einer besseren Gesellschaft – auseinandersetzen.

Du hast mit dem Episoden-Film ZUR LAGE politisch Stellung bezogen. Auch Dein zweiter Spielfilm BÖSE ZELLEN stellt eine sehr gesellschaftspolitische Frage, nämlich: Wo verstecken sich in unserer Gesellschaft die zweifellos existierenden

„Bösen Zellen“? Du richtest dabei immer den Blick auf die Frauenschicksale. Wird da doch der viel diskutierte „weibliche Blick“ angewendet?

Ich glaube, diese Analyse des Blicks muss ich anderen überlassen – eigene Filme zu analysieren, ist, glaube ich, sehr schwierig und vor allem auch nicht notwendig. Trotzdem: natürlich habe ich manchmal darüber nachgedacht, was ein möglicher Unterschied zum männlichen Blick sein könnte, nie aber im Arbeitsprozess selbst! Es gibt Regisseurinnen, die sich mehr für das Detail interessieren als viele männliche Kollegen; auch geht es Frauen viel weniger um das Bedienen eines ein Genres; dieses dient Männern oft als Stütze oder Halt für ihre Geschichte, weil – so glaube ich – sich die Männer hinter dem Genre verschanzen können und nicht viel von sich selbst „herzeigen“ müssen. Ich will das aber wirklich nicht werten, da mir grundsätzlich beim Anschauen eines Films wirklich egal ist, ob eine Frau oder ein Mann die Regie geführt hat.

Bei der Finanzierung der bereits erwähnten BÖSEN ZELLEN gab es trotz deiner von der Presse gefeierten Erfolge Verzögerungen. Was heißt für Dich Filmemachen in Österreich?

Diese Verzögerungen gab es damals sicher u.a. deswegen, weil wir mit unserer eigenen Firma, der coop99, einen so groß dimensionierten Film machen wollten; gleichzeitig stieß das Drehbuch nicht bei allen Jurymitgliedern eines Gremiums auf Zustimmung. So sind eben die Spielregeln, wenn du öffentliche Gelder beantragst; das ist zu akzeptieren.

Ich bin ganz stark für die Unterstützung von Seiten des Staates, da dies die einzige Möglichkeit für das Überleben des europäischen Films neben dem amerikanischen Mainstream darstellt.

Akzeptanz und kommerzieller Erfolg des europäischen Kinos können nur durch eine Bewusstseinsveränderung des Publikums erfolgen, und die stellt sich nur dann ein, wenn eine breit gestreute Vielfalt von europäischen Filmen im Kino und Fernsehen zu sehen ist! Die Basis dafür muss von staatlicher Seite geschaffen werden.

Ich kann in Österreich gut arbeiten, weil ich spüre, dass die Menschen, die Geschichten, denen ich hier begegne, mit mir zu tun haben. Andererseits orientieren sich besonders die jungen österreichischen Produktionsfirmen über die Landesgrenzen hinweg (und sind dort sogar erfolgreicher als im eigenen Land); deshalb habe ich beruflich oft im Ausland zu tun und fühle mich in Österreich nicht zu sehr eingeeengt. Diese beiden Aspekte sind extrem wichtig für meine Arbeit.

Filmemachen besteht zu 80% aus Gelder aufstellen. Wie motivierst Du Dich immer wieder aufs Neue?

Aufgrund unserer Firmenstruktur stellen bei uns die RegisseurInnen nicht selbst die Gelder für ihre eigenen Filme auf; das heißt, ich organisiere als Produzentin das Budget für andere RegisseurInnen, nicht aber für mich selbst. Das hilft sehr! Die Tatsache, dass wir als coop99 eine Gruppe von (mindestens) vier Personen sind, die sich gemeinsam für eine Sache stark machen, bewahrt davor, sich als allein Kämpfende zu empfinden. Das war auch die Hauptmotivation, die Firma zu gründen.

Du bist Regisseurin und schreibst Deine Drehbücher selber. Wie gehst Du da vor? Welche Hürden gilt es bereits beim Schreiben zu meistern? Welche Methodik wendest Du an?

Ich sammle Menschen, Bilder, Situationen, die ich dann sortiere und währenddessen – wie oben schon erwähnt – kristallisiert sich ein verbindendes Thema heraus. Dann assoziiere ich weiter (schreiben ist meiner Meinung nach sehr viel Assoziation) und komme so zu genügend Bildern, um mit der Struktur zu beginnen. Früher habe ich dazu Karteikarten benutzt, jetzt schreibe ich die Szenen einfach auf eine Leiste, die

die Gesamtlänge des Films darstellt und fülle langsam die leeren Zeilen mit Szenen auf, die mich von A nach B bringen, von einer Figur zur nächsten oder vor allem von einem Zustand zum Nächsten. Wichtige Aspekte dabei sind natürlich Wendungen in Figuren und Plot, Überraschungen, Hinweise, Wiedererkennbarkeit und Ahnungen.

Ein Grundmotiv in deinen Filmen ist die Freundschaft zu einer anderen Frau – Manu und Andrea in BÖSE ZELLEN beispielsweise. Obwohl sie allesamt – aufgrund eines unentrinnbaren Determinismus – gebeutelte Kreaturen sind, hält sie doch so etwas wie „Sorority“ zusammen. Kann man das so sagen?

Die Beziehung zwischen Frauen interessiert mich und ich glaube, dass ich diese Beziehung oft auch in ihrer Fragilität zeige: in NORDRAND beispielsweise gehen Jasmin und Tamara am Schluss wieder auseinander; jede geht ihren Weg, und doch haben sie sich trotz ihrer Unterschiedlichkeit eine Zeit lang unterstützen können. Ich glaube grundsätzlich an eine mögliche Solidarität zwischen Frauen, und zwar dann, wenn sie nicht allzu sehr unter dem Druck eines männlichen Systems stehen, in dem sie gefallen müssen, so dass sie zu Rivalinnen werden. Dass die Verbrüderung zwischen Männern immer noch besser funktioniert (Lobbyismus) als die *Verschwesterung* zwischen Frauen liegt einfach daran, dass die Macht immer noch meistens männlich besetzt ist. Da ist aber viel in Bewegung und gerade zwischen den Regisseurinnen in Österreich herrscht eine ganz starke Zusammenarbeit und Unterstützung.

Du hast im Auftrag der Autonomen Österreichischen Frauenhäuser das Drehbuch für den Film AUSWEGE (Regie: Nina Kusturica) geschrieben. In einem Interview sagtest Du „Angst ist etwas, das mich fasziniert“. Inwiefern?

Angst ist unser Antrieb, unser Motor. Ich glaube, die Angst vor dem Tod ist das, was uns dazu bringt, überhaupt etwas zu (er)schaffen. Angst ist auch das, wohin wir nicht schauen wollen und deshalb, glaube ich, liegt in dem Hinschauen durch z.B. FilmemacherInnen ein großes Potential.

Welches ästhetische Konzept verfolgst Du? Wie findest Du zu Deiner Bildsprache?

Ich empfinde mich selbst als sehr wenig formalistisch. Das heißt, ich finde für jede Geschichte die Form, die sie meiner Meinung nach in dem Moment meiner Auseinandersetzung damit braucht. Die Bildsprache finde ich zunächst intuitiv, arbeite dann aber noch einmal sehr intensiv mit meinem Kameramann/meiner Kamerafrau weiter, hinterfrage meine Intuition und lasse die Bilder der anderen natürlich auch zu.

Global gesehen haftet Deinen Filmen eine Art „düsteres Zeitgemälde“ an. Die Darstellung der Sexualität zwischen den Geschlechtern erinnert an einen erbitterten Nahkampf zwischen sich aneinander rächenwollenden verfeindeten Parteien. Wie kommt das?

Das ist für mich schwierig zu beantworten, vielleicht auch, weil es sehr tief in etwas sehr Persönliches hineinragt. Für mich waren die BÖSEN ZELLEN aber z.B. immer etwas sehr Versöhnliches, gerade was die Sexualität zwischen Mann und Frau angeht. Da gibt es auch sehr zärtliche Momente, Annäherungen, Berührungen. Die brutaleren Szenen überlagern vielleicht die Wahrnehmung dieser Momente.

Du hast schon in anderen Filmen verschiedene Formen von Gewalt gegen Frauen thematisiert. Wie gehst Du an dieses Thema filmisch heran, damit kein platter Propagandafilm entsteht. Wie setzt Du konkret die Täter-Opfer-Problematik zwischen den Geschlechtern visuell um?

Ich habe Schwierigkeiten, das zu verallgemeinern, da ich nicht so theoretisch an diese Problemstellung herangehe. Für jede Figur finde ich da unterschiedliche Möglichkeiten oder vor allem Notwendigkeiten. Grundvoraussetzung aber ist natürlich immer eine möglichst mehrdimensionale Darstellung sowohl der weiblichen als auch der männlichen Figuren. Die Einsamkeit und absolute Hilflosigkeit von Jasmins Vater in NORDRAND oder vom Aufreißer Reini in den BÖSEN ZELLEN sind für mich notwendige Aspekte der Figuren, die hoffentlich helfen, Muster und Beziehungsmechanismen aufzudecken. Das heißt nicht, dass sie einzelne Aktionen und ihre Gewalt gegen Frauen entschuldigen.

Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung für den Beruf der Filmemacherin auf Dein Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und Einklang mit Privatsphäre?

Die Hauptschwierigkeit besteht darin, zu sagen: die Arbeit ist kein Ausnahmezustand, sie ist (zumindest im Moment und seit mehr als 10 Jahren) der größte Teil meines Lebens. So langsam akzeptiere ich das und setze endlich Grenzen, bevor alles zu viel wird. Denn Filme machen bedeutet durch das Involviertsein so vieler Menschen natürlich ein ständiges Gefordertsein. Sich abzugrenzen ist da extrem wichtig, und damit haben Frauen oft größere Schwierigkeiten als Männer. Insofern trenne ich eigentlich nicht mehr zwischen Arbeit und Privatem, sondern versuche, nur unter solchen Umständen zu arbeiten, die für mich tragbar sind (auch ein wichtiger Aspekt für das Arbeiten in der eigenen Produktionsfirma). Um trotzdem das Gefühl einer Privatsphäre zu haben, muss ich mich dann hier und da total zurückziehen, was tatsächlich sehr schwierig für mich ist. Die Verdienstmöglichkeiten sind für mich, solange ich lange Spielfilme drehen kann, ausreichend; allerdings in Relation auf die Arbeit, die dahintersteckt, vor allem von Produktionsseite, sind die üblichen Honorarsätze absolut selbstausbeuterisch. Zusätzliches Einkommen verdiene ich als Co-Autorin, Dramaturgin und vereinzelt durch unterrichten. Von außen geregelte Arbeitszeiten gibt es nur während der Dreharbeiten – eine mindestens 60-Stunden-Woche. Aufgrund der ansonsten freien Arbeitszeiteinteilung muss ich darauf achten, dass ich mir Freizeit zugestehe. Das passiert sicher zu selten; meine letzte Urlaubswoche liegt vier Jahre zurück.

Wie siehst Du Dich als Frau im Kontext der aktuellen österreichischen Filmkultur eingebunden, was Auftragslage und Nachfrage betrifft?

Dadurch dass ich sehr unabhängig arbeite, übernehme ich nur selten Auftragsarbeiten. Das kann ich mir leisten, solange ich nicht für andere sorgen muss und auch keinen allzu hohen Lebensstandard verfolge. In den Kontext der österreichischen Filmkultur fühle ich mich hinreichend eingebunden, das aber vor allem durch meine Doppel- bzw. Dreifachfunktion.

*Bei dieser Dreifachfunktion möchte ich einhaken: Du hast – wie schon erwähnt - 1999 gemeinsam mit **Jessica Hausner**, **Antonin Svoboda** und **Martin Gschlacht** eine eigene Produktionsfirma, die Coop99 gegründet. Machen die drei Seelen (Drehbuch, Regie und Produzentin) in Deiner Brust nicht alles noch komplexer und schwieriger?*

In der Phase der Vorbereitung und der Produktion, auch während der Dreharbeiten zum eigenen Film hat für mich meine Doppelfunktion nur Vorteile. Im Nachfeld, also wenn du mit deinem Film an die Öffentlichkeit gehst und gleichzeitig auch für andere Filme versuchst, Geld aufzustellen und dich auch noch inhaltlich einzubringen, da wird es tatsächlich oft zu viel. Ich habe für mich selbst aber entschieden, dass ich das für die großen Vorteile, die für mich das Gefühl einer Unabhängigkeit und Selbstbestimmung ausmachen, gerne in Kauf nehme; ich lerne auch im Lauf der Zeit, besser mit meinen Kräften zu haushalten und vielleicht auch öfters nein zu sagen.

*Es gibt heute eine junge Generation von österreichischen Filmemacherinnen wie **Jessica Hausner, Ruth Mader, Mirjam Unger, Kathrin Resetarits** und **Dich**, die sagen: „Wir machen ganz unterschiedliche Filme und es ist uns egal, welches Geschlecht wir haben!“*

Mir ist ganz und gar nicht egal, welches Geschlecht ich habe, im Gegenteil: ich bin sehr froh, dass ich eine Frau bin. Ich glaube aber, wir haben das zu Beginn unseres Filmemachens manchmal so dargestellt, weil wir einfach in keine Schublade gepresst werden wollten. Wir waren anfänglich wahrscheinlich auch naiver, zu glauben, dass es wirklich keinen Unterschied macht. Mittlerweile sehe ich das nicht mehr so und betone, dass es extrem wichtig ist, sich als Frau gegenseitig zu unterstützen und ein Selbstbewusstsein bzw. Selbstverständnis als Frau zu haben. Das heißt für mich: nicht unter allen Umständen gefallen zu wollen (was ja ein Drama in der Sozialisierung der Frau ist) und zu den eigenen Filmen stehen; die damit verbundene Verantwortung übernehmen, auch angreifbar sein, sich deshalb aber nicht gleich klein zu machen.

Ist die Entstehung dieser starken Frauenriege ein Zufall? Oder hat es damit zu tun, dass sich ein neues Selbstbewusstsein entwickelt hat?

Da gab es sicher einen Synergieeffekt aufgrund von großen internationalen Erfolgen (wie oben schon gesagt, nach NORDRAND) vor allem von **Jessica Hausner** (LOVELY RITA), **Ruth Mader** (STRUGGLE), der Berlinerin **Valeska Grisebach** (MEIN STERN), die ja auch an der Filmhochschule in Wien studiert hat, aber auch **Kathrin Resetarits** (FREMDE), **Bady Minck** (IM ANFANG WAR DER BLICK), **Anja Salomonwitz** (DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN) etc. Das Selbstverständnis steigt sicher, wenn du weißt, andere Frauen machen Filme genauso wie du. Du bist dann kein Sonderfall oder keine Einzelpersone. Das hilft natürlich.

Reicht der zahlenmäßige Aufschwung von jungen Filmemacherinnen aus, um von einer generellen Verbesserung der Produktionsbedingungen für Frauen oder im allgemeinen sprechen zu können? Ich denke da an die Überzahl der Männer z. B.: im Kamera- oder im Regieverband.

Vor allem die Überzahl im Produzentenverband ist da natürlich auffällig und maßgeblich für die Arbeitsbedingungen verantwortlich. Ich glaube, der zahlenmäßige Aufschwung kann nur eine Stimmung beeinflussen und die Selbstverständlichkeit, mit der Frauen Regisseurinnen sind, unterstützen. Erst wenn wirklich wesentlich mehr Frauen in den Verbänden, vor allem im Produzentenverband, sitzen, wird hier eine echte Gleichberechtigung herrschen.

*Wie stehst Du zu den „Pionierinnen“ der Branche wie **Käthe Kratz, Susanne Zanke, Kitty Kino**, u.a. die ja tatsächlich viel schwierigere Bedingungen als heute vorgefunden hatten?*

Wir haben leider sehr wenig Kontakt, auch wenn wir uns manchmal zufällig über den Weg laufen. Das liegt aber, denke ich, nur daran, dass wir nicht in einer gemeinsamen Gefüge waren – wie ich das mit den Regisseurinnen meiner Generation war.

Abschließend: Was planst Du als nächstes Projekt?

Ich beginne gerade erst zu schreiben, deshalb ist das ein zu frühes Stadium, um mehr darüber zu sagen. Ich verfolge auch mehrere Ideen gleichzeitig und habe mich noch nicht entschieden, welches der Projekte für mich im Moment das wichtigste ist.

Mother of Invention

Hilde Berger über ihre Anfänge, die fließende Grenze zwischen Arbeits- und Privatleben, zwischen Liebes- und Arbeitsbeziehung und die konstruktive Verwertung jeder Erfahrung als Ausgangspunkt für eine neue Geschichte.

Geboren 1946 in Oberösterreich,
lebt in Wien und Berlin, ist
Schauspielerin und schreibt
Spielfilm-Drehbücher und Prosa

Du bist heute Autorin (Drehbuch, Roman), dramaturgische Beraterin, Drehbuch-Dozentin und Schauspielerin. Könnte man deinen Ausbildungsweg als „Learning by doing“ bezeichnen?

Am Anfang war das „doing“, anschließend kam aber jedesmal eine neugierige Beschäftigung mit den Methoden. Das war beim Theater genauso wie später beim Drehbuchschreiben. Erst nachdem ich im Wiener Cafétheater ein paar Produktionen gespielt hatte, kam ich in Kontakt mit den Leuten der New Yorker Theatergruppe La Mama, die damals nach einer ganz bestimmten Schauspielmethode arbeiteten. Später fand ich dann meine „Lehrmeister“ in Polen, in Grotowskis Theaterlaboratorium. Ähnlich war der Weg als Filmschauspielerin: erst nachdem ich in einigen Filmen gespielt hatte, hab ich die Ausbildung im „method-acting“ nachgeholt. Und als Drehbuchautorin erfuhr ich auch erst nach meinem dritten oder vierten verfilmten Drehbuch, dass sich eine Filmgeschichte am flüssigsten in der Drei-Akt-Einteilung erzählen lässt, dass Plot Points und Exiting Moments das „Um und Auf“ sind, und dass es fahrende Lehrer gibt, wie **Syd Field** und **Frank Daniel**, und Scriptdoctors wie **Linda Seger** und **Inga Karetnikowa**, von denen ich eine Menge lernen konnte. Als eigentlicher Lehrmeister für mich als Drehbuchautorin erwies sich aber das Publikum; und der Markt. Drehbuchschreiben – besonders wenn es Geschichten fürs TV sind – ist wie ein schwierig gesteckter Slalom. Im Dramaturgenjargon wird von „stakes“ gesprochen, von Hindernissen, die dem Helden den Weg zum Ziel so schwierig wie nur möglich machen sollen. Für mich als Drehbuchautorin sind diese Hindernisse oft der Geschmack des Redakteurs, das niedrige Budget des Produzenten, der prognostizierte Geschmack eines prognostizierten Publikums, und oft auch die Ideen eines Hauptdarstellers, der, obwohl schon weit über siebzig, darauf besteht, dass er eine Sex-Szene hineingeschrieben bekommt.

Rückblickend erscheint mir dagegen meine frühere Theaterarbeit wie der reinste Luxus. Sie stand immer unter dem Forschungsaspekt, sie war alternativ und elitär, was heißt: je enger der Kreis der Menschen, die mit damit was anfangen konnten, desto berechtigter schien die Arbeit. Meine paratheatralischen Projekte, die Performances, Events und Workshops der 70er und 80er Jahre verhalfen mir kürzlich im Rahmen einer Retrospektive im Museum für Moderne Kunst zum Titel der „mothers of invention“ (Titel der Ausstellung) – worauf ich sehr stolz bin.

*Deine Wurzeln liegen offenkundig in den Grundsätzen des von **Jerzy Grotowski** ins Leben gerufenen Theaterlabors. Stichworte wie Method-Acting, Psycho-Drama und andere Techniken, die üblicherweise Schauspieler zu Freilegung ihrer Kreativität anwenden, beeinflussen bis heute Deine Arbeitsweise. Wie kam es, dass Du als Mitglied alternativer Schauspieltruppen wie z. Beispiel La Mama New York oder Theaterlabor A.mo.K. Wien zur Filmschauspielerin u.a. in ALPENSAGA, ARBEITERSAGA, oder EXIT II avanciertest und jetzt hauptsächlich als Autorin arbeitest?*

Meine Mutter, die Zeit ihres Hausfrauenlebens aus dem oberösterreichischen Dorf, in dem sie mich geboren hat, nie herauskam, sagte einmal in ihrem mütterlichen Weitblick zu mir: „Zum Film kommst du nur über das Bett des Regisseurs“. Was wahrscheinlich als Warnung gedacht war, nahm ich als Tipp, und ich war erstaunt, wie recht meine Mutter

wieder einmal gehabt hatte. Es hat geklappt! Der Regisseur hieß Dieter Berner und ist bis heute mein Mann. Nach diesem kleinen Scherz zurück zur damaligen Realität.

Der österreichische Film boomte Ende der 70er Jahre, und bot so für alle Mitglieder der A.mo.K. die Möglichkeit, sich ein Zubrot zu verdienen. Die ganze Crew erhielt in der 1. und 2. ALPENSAGA Rollenangebote; wenn man genau hinschaut, dann sieht man, dass bei den meisten weiblichen Darstellern unter der Gretlfrisurperücke das Kurzhaar hervorblitzt. Als alternative Theaterkünstler hatten wir uns nämlich gegenseitig verpflichtet, die Lebens- und Kunstpraxis in der Mühl-Kommune zu erforschen, und dort wurde einem zuerst einmal das Haar ratzebutz abgeschnitten.

Der für mich schließlich so entscheidende Schritt zur Drehbuchautorin ergab sich in der Kommune Mauerbach, wo die Drehbücher zur ALPENSAGA in Gemeinschaftsarbeit zwischen **Dieter Berner**, **Peter Turrini** und **Willi Pevny** entstanden sind. In Mauerbach lebten Schauspieler, Autoren und Regisseure zusammen. Der Film wurde als die große Chance zur Gemeinschaftsarbeit gesehen. Gemeinsames Leben und Arbeiten in einer Gruppe von Künstlern, in die auch die Kinder einbezogen waren, konnte dort eine Zeit lang verwirklicht werden. Da hat sich eben jeder der Bewohner auch einmal als Drehbuchautor versucht. Mein erster Versuch war eine ziemlich schräge Weihnachtsgeschichte im Rahmen eines Wettbewerbes, zu dem der ORF aufgerufen hatte. Verfilmt wurde die Geschichte dann mit sämtlichen Bewohnern der WG, einschließlich der Ziege.

Du bist eine deklarierte Team-Arbeiterin, was in dem arbeitsteiligen Prozess des Drehbuchschreibens von Vorteil ist. Mit dem Regisseur Dieter Berner verbindet dich eine langjährige Zusammenarbeit. Hat dich diese in puncto Durchhaltevermögen und Selbstvertrauen in die Filmprojekte gestärkt? Hat es das Verkaufen der Drehbücher leichter gemacht?

Ja. Klar. Ich hatte eben für meine ersten Drehbücher gleich den Regisseur zur Hand.

Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung für den Beruf der kunstschaaffenden Frau auf Dein Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und Einklang mit Privatsphäre?

Es gab für mich nie eine andere Lebensperspektive als im weitesten Sinne etwas mit dramatischer Kunst zu machen. Ja, in der Volksschule dachte ich mal kurz daran, Stewardess zu werden, weil meine Freundin das auch wollte. Aber da ich Angst vor dem Fliegen habe, wäre das ohnehin nicht für mich in Frage gekommen. Seit ich mich erinnern kann, hab ich theatergespielt und Stücke geschrieben – eigentlich seit ich einen Bleistift handhaben konnte. Soviel zum Lebenskonzept.

Arbeitszeit ist ständig. Urlaub machen bedeutet, den PC in einem Hotelzimmer oder in einer Schihütte zu installieren, um endlich in Ruhe ein Stück fertig zu schreiben. Verdienst? Jetzt bin ich bald sechzig, das heißt, ich ernähre mich seit vierzig Jahren vom Schreiben und Spielen, es wird noch eine Zeitlang so dahingehen. Das allgemeine Zittern und Bangen wegen der Verknappung der Pensionen rührt mich wenig, da es für mich keine soziale Absicherung gibt. Das heißt, solange arbeiten, bis mir der Bleistift aus der Hand fällt.

Zur Privatsphäre: da gab und gibt es keine Trennung zwischen Arbeit und Privat, das fließt alles ineinander, jede private Erfahrung ist Ausgangsmaterial für eine Geschichte oder eine Rollendarstellung. Die Beziehung mit Dieter Berner ist eine Liebes- und Arbeitsbeziehung. Unsere Kinder haben diese Eltern akzeptiert, sie arbeiten auch mit, wo immer es geht: als sie noch klein waren, habe ich sie während der Dreharbeiten ins Kostüm gesteckt und sie mussten mitspielen. Damit war schon wieder die Babysittergage eingespart. Jetzt machen sie Filmmusik, Standfotos, Requisite, der ältere bastelt gerade seinen ersten Animationsfilm – und sie sind für mich unentbehrliche *Scriptconsultants*, wenn es eine erste Drehbuchfassung gibt.

Du hast sehr unterschiedliche Drehbücher zu bereits realisierten Filmen verfasst: Ich denke an den historischen TV-Mehrteiler LENZ ODER DIE FREIHEIT, die im

*ehemaligen Ostblock angesiedelte Gaunerkomödie JOINT VENTURE oder zuletzt der TV-Spielfilm mit Otto Schenk, AUGUST DER GLÜCKLICHE.
Welche Geschichten interessieren Dich, welche möchtest Du erzählen?*

Du könntest mich auch fragen: Welchen Witz erzählst du gerne? Jeden, vorausgesetzt ich kann ihn so gut erzählen, dass die Leute lachen.

Ich schrieb in letzter Zeit einige Drehbücher im Auftrag von Produzenten und Redakteuren. Dabei hab ich die Erfahrung gemacht, dass ich mich eigentlich mit allen Genres anfreunden kann, und dass das Erzählen jeder dramatischen Geschichte aufregend ist. Das wirklich Spannende am Drehbuchschreiben ist die Recherche, dieses allmähliche Eintauchen in eine fremde Welt unbekannter Menschen. Das kann sehr aufregend sein. Mein letztes Drehbuch handelte von den Erlebnissen eines jungen Soldaten im 2. Weltkrieg, das war bis dahin nicht gerade „meine Welt“.

Ich schreibe gerne politische Geschichten. Ich schreibe gerne historische Geschichten. Ich wollte, ich könnte Komödien schreiben. Einige hab ich versucht....

Ein lang gehegtes „Wunschkind“ von Dir war die Amour-fou zwischen dem Maler Oskar Kokoschka und seiner für ihn unerreichbaren Windsbraut, Alma Mahler. Als Film nicht realisierbar, hast Du vor 5 Jahren einen Roman aus diesem Stoff gemacht. Wie siehst Du Dich – anhand dieses Beispiels – im Kontext der aktuellen österreichischen Filmkultur eingebunden, was Auftragslage, Nachfrage und Realisierungschancen Deiner Projekte betrifft?

Ich denke, ich hab das Drehbuch KOKOSCHKA dem falschen Produzenten anvertraut. Das Projekt ist sehr aufwändig, als alleinige österreichische Produktion ist es nicht auf die Beine zu stellen. Österreichische Produzenten werden zwar immer wieder in internationale Koproduktionen eingebunden, aber bis auf wenige Ausnahmen als „die kleinen Partner“, die zwar österreichisches Fördergeld in die Filmprojekte einbringen, der kreative Part – einschließlich Drehbuch – wird aber vom ausländischen Partner gestellt. Ich beobachte diese Entwicklung seit einiger Zeit mit ziemlichem Unbehagen. Die österreichischen Produktionsfirmen überleben auf diese Art und Weise, die Kreativen aber nicht.

Du leitest Drehbuchseminare im In- und Ausland und unterrichtest zur Zeit am Institut für Theater- und Medienwissenschaft. Hat sich die Ausbildungssituation – verglichen mit deiner – heute auf dem Drehbuchsektor wesentlich verbessert?

Auf jeden Fall. Ich denke, es gibt für Autoren, die sich im Drehbuchschreiben ausbilden lassen wollen, heute ein sehr breites Angebot. Berechtigtes Lob gebührt in diesem Zusammenhang dem DREHBUCHFORUM.

Welche filmischen Zukunftspläne verfolgst Du?

Jetzt arbeite ich gerade an einem Drehbuch über die österreichisch-tschechische Nachbarschaftsbeziehung. Eine Auftragsarbeit. Ich hab mich bei der extrem spannenden Recherche ein bisschen verträdelte, sollte übermorgen schon ein Exposé vorlegen. Davon ist leider noch keine Rede. Wenn ich mit dieser Geschichte fertig bin, möchte ich mir endlich viel Zeit nehmen, um wieder Prosa zu schreiben. Das ist auch so ein Luxus....

Alles ist Input...

Andrea Maria Dusl über social skills wie Erfindungsreichtum und Hartnäckigkeit sowie das Switchen zwischen einzelnen Kunstsprachen

Geboren 1961 in Wien;
Meisterklasse für
Bühnengestaltung an der
Akademie der bildenden Künste
Wien. Seit 1985 Kolumnistin und
Illustratorin, Drehbuchautorin.

Sie haben an der Akademie der bildenden Künste die Meisterklasse für Bühnengestaltung absolviert. Seit etlichen Jahren beliefern Sie die Stadtzeitung FALTER mit gesellschaftskritischen Kolumnen und das Magazin FORMAT mit Zeichnungen und Karikaturen. Wer waren Ihre Lehrer und wie vollzog sich die Abwendung vom groß dimensionierten Bühnenbild hin zur Vorliebe für schrullig-satirische Petitessen?

Mein Lehrer an der Akademie war Lois Egg, ein Gentleman und Künstler wie ich später wenige kennengelernt habe, mit Ausnahme von Michael Haneke vielleicht. Lois Egg hat uns vor allem beigebracht, an uns selbst zu glauben. Im zweiten Jahr an der Akademie war ich dann schon seine Assistentin. Zeichnen habe ich von meinem Vater und meinem Onkel gelernt, beide waren Architekten. Zum Falter bin ich eigentlich zufällig gekommen, die haben einfach angerufen und Illustrationen für einen philosophischen Essay gebraucht. Das war lange, nachdem ich begonnen habe, Filme zu machen.

Vom Bühnenbild habe ich mich nach sieben Jahren am Theater eigentlich deshalb entfernt, weil mir das Regieführen, die Arbeit mit Schauspielern und Text viel mehr zugesagt hat. Das war während der Produktion von MEIN KAMPF von George Tabori am Akademietheater. Wenn man so will, war also auch Tabori ein Lehrer von mir. Und Thomas Bernhard. Ohne dass er das wusste. Und während einer sehr sehr langen Zeit bin ich täglich ein paar mal im Kino gesessen, im Filmmuseum, um die Filmgeschichte in mich aufzunehmen, in den anderen Kinos, um das zu sehen, was gerade Mainstream war oder in zerkratzten Kopien für Verrückte wie mich gezeigt wurde.

*„Blue Moon, you saw me standing alone
Without a dream in my heart,
Without a love of my own...“*

heißt es in dem berühmten Lied von Julie London, das titelgebend war für Ihren preisgekrönten Erstlingsfilm BLUE MOON, einem modernen Märchen über die Liebe zwischen Ost und West. 12 Jahre haben Sie an diesem Projekt gearbeitet, das ursprünglich in mehreren Folgen à zwei Minuten mit dem Titel „In 80 Tagen um die Welt“ geplant war. Welche Faktoren haben Sie über eine so lange Zeit an die Realisierung des Projektes glauben lassen?

Meine sechs Kurzfilme AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS waren eine unmittelbare Antwort auf die Weigerung der Förderungen, sich mit meinen Stoffen auseinanderzusetzen. Zu dieser Zeit kämpfte Ulrich Seidl gerade darum, seinen Film GOOD NEWS überhaupt ins Kino zu bringen. Wir hatten damals viel Kontakt und die Hartnäckigkeit, mit der Ulrich gegen den Strom schwamm, hat mich sehr bestärkt. Ich habe ein Konzept entwickelt, Kurzfilme zu finanzieren, zu drehen und im Werbeblock der Kinos unterzubringen. Diese 35mm-Zweiminüter habe ich selbst produziert und mit meinem damaligen Freund, dem Kameramann Peter Zeitlinger realisiert. Unsere virtuelle Firma hieß „Pokorny und

Prohaska". Ohne Firma durfte man beim Monopol-Kopierwerk „Listo“ nämlich keine Kopien ziehen lassen. Teile des Materials hat mir Michael Synek geschenkt und die Figur des Pichler hat Rainer Egger mit mir auf zahlreichen Recherchereisen in den Osten entwickelt.

Die „Achtzig Tage“ habe ich auf der DVD von BLUE MOON als Bonus untergebracht, weil sie die genetischen Eltern von BLUE MOON sind. Aus der Idee dieser Kurzfilmserie habe ich dann das Drehbuch für BLUE MOON entwickelt. Die erste Version war Anfang der 90er-Jahre fertig, es hat aber schließlich bis 1998 gedauert, bis der Stoff bei Erich Lackners Produktionsfirma Lotus-Film gelandet ist. In dieser langen Zeit waren es Rainer Egger, Michael Synek und Michael Glawogger, die immer wieder an das Projekt geglaubt haben. (Von mir mal abgesehen!) Die Arbeit am Drehbuch selbst hat nicht länger gedauert, als bei anderen Stoffen. Eher im Gegenteil. Ich bin sehr schnell im Schreiben. Die harte Nuss war, um mit Achternbusch zu sprechen, die Chance zu nutzen, die ich nicht hatte.

Sie sind Multifunktionärin: Neben Schriftstellerin, Kolumnistin (Ihre Bonmots als Comandantina Dusilova unter www.geocities.com/Pentagon/4404/ werden von Havanna bis Moskau zum Frühstück gereicht) und Drehbuchautorin sind Sie auch „Sophistin“; Ihr virtuelles Hangout kann man unter www.digitalien.org/sofa genießen.

Woher beziehen Sie den Input für Ihre Geschichten und treffenden Satiren?

Ich bin eigentlich keine Multifunktionärin, weil alles gleichzeitig in mir abläuft. Die Bilder, die Geschichten und die Dialoge. Film ist also das Normale, und das andere die Spezialdisziplinen, in denen ich Teile dessen ablade, was sich ununterbrochen anhäuft. Für den Input brauche ich mich nicht sorgen. Alles ist Input. Eher geht es darum, das Naheliegende, das Banale aus seinem Zusammenhang zu nehmen und wie eine seltene Pflanze zu untersuchen.

Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung für den Beruf der Künstlerin auf Ihr Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und Einklang mit Privatsphäre?

Ich habe kein Lebenskonzept. Eher hat das Leben mich. Ich habe keine Berufsentscheidung getroffen, jedenfalls nicht wissentlich und kenne keinen Unterschied zwischen privat und öffentlich. Das verschmilzt mir immer zu einem Ganzen. Die einzigen Disziplin, die ich mir inzwischen zugelegt habe, ist hin und wieder nein zu sagen, an Tagen, an denen die Kalenderblätter rot sind, nicht an Geld zu denken und dann zu schlafen, wenn ich müde bin. Manchmal löse ich Probleme im Schlaf. Dazu sind Träume nämlich da.

Wie sehen Sie sich als Frau im Kontext des aktuellen österreichischen Kunstgeschehens eingebunden, was Auftragslage und Nachfrage betrifft?

Frauen haben es schwer, erstens überhaupt und zweitens in Österreich. Frauen haben es aber andererseits auch wieder leichter, weil sie mehrdimensional denken, horizontale Netzwerke aufbauen statt vertikaler Aufstiegshilfen und das Geld nicht in Autos und Männerspielsachen investieren müssen. Dass das international akklamierte österreichische Filmwunder zum großen Teil von Frauen realisiert wird, ist doch fantastisch!

Sie bedienen in den bereits angesprochenen Medien unterschiedliche Bildsprachen mit unterschiedlicher Methodik. Welches ästhetische Konzept verfolgen Sie beim Switchen quer durch die Gattungen und Genres? Welche Aspekte interessieren Sie so sehr, dass sie Sie in Ihrer Arbeit hervorheben und bewusst machen wollen?

Jedes Genre hat seine Gesetze und Grenzen. Ich versuche herauszufinden, was diese Gesetze sind und wo die Grenzen verlaufen. Daraus ergibt sich die Form. Sobald ich das für mich herausgefunden haben, habe ich innerhalb dieser Grenzen alle Freiheiten, eingeschlossen die, die Grenzen auch zu sprengen.

Ich bin zweisprachig aufgewachsen, meine Mutter ist Schwedin. Das Denken in zwei Sprachen macht das *Switchen* zwischen Sprachen, und etwas anderes sind künstlerische Genres ja nicht, möglicherweise einfacher. Keine Ahnung, das müsste man neurologisch erforschen. Das einzige was ich nicht kann, ist zu sprechen, während ich ein Instrument spiele. Vermutlich, weil bei mir Sprache und Musik im selben Gehirnnareal ablaufen. Andere können das.

Sie sagten einmal: Film ist vermutlich die anstrengendste Selbstverwirklichung, die die Menschheit hervorgebracht hat. Wie sieht es mit Ihren filmischen Zukunftsplänen aus?

Ich denke, ich könnte gesagt haben, Film sei möglicherweise die anstrengendste, ganz sicher aber die **teuerste** Selbstverwirklichung. Ich schreibe gerade das Drehbuch zu meinem nächsten Spielfilm. CHANNEL 8 wird sehr spannend werden. Da geht es um die Frage, was passiert, wenn das Leben eines Menschen im Traum eines anderen auftaucht, wenn Traum und Wirklichkeit ineinander laufen. Der Film spielt in Paris und Sankt Petersburg und handelt von einem Fernsehkorrespondenten und einer Malerin, deren Gedankenradios auf der selben Frequenz senden. CRAZY DAY, die Geschichte des Tages, an dem die Amerikaner in Bagdad einmarschierten, musste ich verschieben, weil Recherche in Bagdad momentan lebensgefährlich wäre. Vom Drehen ganz abgesehen. Und dann habe ich noch ein paar andere Stoffe in der Pipeline.

Filme machen bedeutet zu suchen und zu jagen

Barbara Gräftner über ihren filmischen Ost-West-Zusammenprall, DOGMA-Prinzipien und ihr alchemistisches Weltbild

Geb. 1964 in Wien, Studium der
Medizin und Architektur,
famulierte an der
Universitätsklinik für Psychiatrie,
Drehbuchautorin und Regisseurin

Ihr Werdegang ist sehr ungewöhnlich: Sie sind ausgebildete Ärztin und Psychotherapeutin. Sie arbeiteten ein Jahr lang als Turnusärztin an der Wiener Rudolfstiftung. Wie kam es, dass Sie sich im Alter von 32 Jahren entschlossen, nochmals durchzustarten, indem Sie „die Schulbank“ in der Filmabteilung der Universität für Musik und darstellende Kunst drückten?

Ich wollte schon immer Drehbücher schreiben; bereits während meiner Schulzeit habe ich an Drehbuchwettbewerben teilgenommen. Gleichzeitig aber existierte immer der Wunsch in mir, Ärztin zu werden - das schien mir der Inbegriff einer sinnhaften Arbeit. Da ich in meiner Kindheit im zarten Alter zwischen drei und vier Jahren lange Zeit im Spital verbringen musste, hat mich natürlich sehr geprägt. Von der Zeit an waren Ärzte/innen meine erklärten Vorbilder. Ursprünglich wollte ich zwei Jahre Entwicklungshilfe machen, bei „Ärzte ohne Grenzen“ arbeiten. Nachdem ich es geschafft hatte, im weißen Kittel im Krankenhaus zu stehen, fiel diese „Allheil“-Vorstellung plötzlich von mir ab. Ich habe meinen Traum in die Realität umgesetzt, wodurch der Zwang, unbedingt als Ärztin tätig sein zu wollen, plötzlich weg war. Durch das Erreichen meines Zieles fühlte ich mich befreit von etwaigen Vorgaben, die aus meiner Kindheit resultierten. Nun konnte ich mir erlauben, zu tun was ich wollte. Ein kleiner Scherz en passant: Das Studium der Seelenkunde ist sicherlich eine gute Voraussetzung für eine Filmkarriere...

Sie haben Drehbuch bei Walter Wippersberg und später auch Regie bei Peter Patzak studiert. Punzieren zwei solche „Kapazunder“ die eigenen Bilder, die man im Kopf hat?

Nein, gar nicht! Der Unterricht an der Filmhochschule, den ich persönlich sehr schätze, läuft in einer so freien und eigenverantwortlichen Art und Weise ab, dass eine „Punzierung“ nicht stattfindet - jedenfalls bei mir nicht. Ich war ja schon recht erwachsen, als ich beschloss, mich an der Filmhochschule für das Fach Drehbuch zu bewerben.

Allerdings weiß ich, dass eben diese existierende Freiheit vielen jüngeren Kollegen/innen sehr zu schaffen macht. Sie sehnen sich nach einem Papa oder einer Mama, manches Mal vielleicht zu recht. Für diese Art von „Familiensuche“ fühlte ich mich schon zu alt. Der Unterricht, so wie er gehandhabt wurde, entsprach total meinen Erwartungen.

Ihr preisgekröntes Spielfilm-Debüt MEIN RUSSLAND zeichnet inhaltlich einen heiter-ironischen Culture-Clash zwischen Wienern und Russen aus weiblicher Sicht. Wie kam es dazu?

Österreich lag schon immer an diesem Schnittpunkt. Ich selber habe durch meinen Bruder, der bereits vor dem Fall des Eisernen Vorhangs mit einer Ukrainerin liiert war,

diese Länder schon früh besucht. Mir fiel auf, dass diese „andere Kultur“ von einer anderen Geisteshaltung, von anderen Wertvorstellungen geprägt ist. Die Leute dort sind einerseits sozialer, weniger eigennützig, und andererseits haben sie eine faszinierende Gabe zur Metaphysik, sie sehen hinter allem einen höheren Willen. Dadurch lassen sie viel mehr zu, ohne immer gleich eingreifen zu wollen – das alles war natürlich die ideale dramaturgische Opposition zu meiner Hauptfigur mit ihrer westlichen Zivilisationskrankheit des Machbarkeitswahns. Mit meiner Faszination für die völlig andere Kultur des Ostens stehe ich indes nicht allein da, es gibt nämlich im Zuge der EU-Osterweiterung bei einem nicht unerheblichen Teil der Leute diese seltsame Stimmung, die „alten Kronländer“ wieder in die Arme zu schließen. Bei meiner Schilderung des österreichisch-ukrainischen Kulturzusammenstoßes arbeite ich bewusst mit Stereotypen: Ivan Rebroff und der Don-Kosaken-Chor. Literweise Wodka und junge Russinnen, die in Wien als Go-go-Girls jobben.

*Diverse formale Elemente erinnern in MEIN RUSSLAND an die ästhetischen Grundprinzipien der dänischen Dogma-Filme: Handkamera, Verzicht auf Musik, Dialoglastigkeit, Schauspieler im Zentrum. Und inhaltlich gemahnt die Geschichte der anlässlich einer Familienfeier aufbrechenden Konflikte an Thomas Vinterbergs FESTEN.
Steht MEIN RUSSLAND in der Tradition von Dogma?*

Ich kann mich mit „Dogma“ durchaus identifizieren, für mich ein geniales Alternativkonzept zum Filmmogul Hollywood.

Es war ein prägendes Erlebnis für mich schon, den Film FESTEN zu sehen. Etwas derart Eindringliches hatte ich zuvor noch nie gesehen, sowohl das Drehbuch betreffend, als auch die schauspielerischen Leistungen. Und weil für mich Produktionsbedingungen und Kreativität untrennbar miteinander verknüpft sind, schrieb ich ein Drehbuch für eben diese Bedingungen, das heißt einen Film für ein kleines Budget und kurze Drehzeit – aber mit einer Crew von außerordentlich fähigen Leuten. Denn das ist alles irrsinnig anspruchsvoll, auch wenn es so leicht aussieht. Da ich auf der Filmhochschule gute Leute kennen gelernt hatte, jedoch kein Geld besaß, war das einfach der bestmögliche Stil – und offensichtlich funktionierte es.

Unter welchen schwierigen Bedingungen entstand Ihre Milieustudie zwischen Bortsch und Schweinebraten?

Möglich war die Realisierung nur, weil mir ein hundertprozentig loyales Team den Rücken stärkte. Die haben mich überredet, einen Langfilm zu machen, weil ihnen das Buch so gut gefallen hat. Gagen konnte ich keine auszahlen. Die russischen Laiendarsteller haben für die zwölf Drehtage einfach ihre Jobs geschmissen.

Zur geschlechtsspezifischen Ästhetik: Beeinflusst Sie Ihr Selbstverständnis als Frau bei Ihrem künstlerischem Output? Anders ausgedrückt: Hat frau einen anderen Blick auf die Dinge?

Das kann ich am besten anhand meiner Hauptfigur Margit von MEIN RUSSLAND beantworten. Die Bankangestellte Margit, Ende vierzig, versucht den Alltag durch gezielten Konsum zu bewältigen: Wenn ihre Frisur, ihr Make-up und ihre Kleidung dem westlichen weiblichen Schönheitsideal entsprechen, fühlt sie sich sicher. Margit ist eine tragikomische weibliche Hauptperson, die völlig der Zivilisationskrankheit des Machbarkeitswahns erliegt. Scheinbar hat sie alles unter Kontrolle. In Wirklichkeit ist sie jedoch vereinsamt und sich selbst entfremdet, und sie wird durch diese innere Not böse, sie ist Opfer und Täterin zugleich. Als Letztere tut sie dann alles, um die aus dem Osten angereiste Familie ihrer zukünftigen Schwiegertochter abhängig zu machen.

Welche Geschichten interessieren Sie, welche möchten Sie erzählen?

Mich interessiert die innere Motivation von Menschen, ihre Psychologie, warum sie dies oder jenes tun oder sein lassen. Ich möchte die verborgenen und immer wieder überraschenden Motive aufzuspüren. Wenn es überhaupt eine Definition von Kunst geben kann, dann wäre es für mich die, dass das Wesen aus der Erscheinung herausgekitzelt werden muss. Und mit Kamera sowie filmischen Gestaltungskriterien habe ich die Möglichkeit, genau das zu machen.

Sie haben mittlerweile auch eine eigene Produktionsfirma, die Bonusfilm aufgesperrt. Warum?

Die Bonusfilm wurde 2001 zusammen mit dem Kameramann/Produzenten Robert Winkler, dem Cutter Oliver Neumann und dem Wirtschaftsprüfer/Steuerberater Michael Mutz und mir als Geschäftsführerin gegründet. Wir wollen unsere Themen und Geschichten aus Leidenschaft und nie aus Kalkül entwickeln. Diese Unbestechlichkeit ist jene puritanische Arbeitsbasis, die überhaupt erst zur Entstehung von Bonusfilm geführt hat. Wir haben einander wegen unserer Lust am Film gefunden, uns gegenseitig bei eigenen Projekten unterstützt. Daraus entstand unsere Company. Erwähnter Puritanismus ist auch unser Qualitätsmaßstab.

Welche Auswirkungen hat die eindeutige Abkehr vom sicheren „Brotberuf“ der Ärztin hin zur Filmemacherin und Produzentin auf Ihr Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und familiäre Situation?

Das ist immer noch ungeklärt! Wie viele andere Künstlerinnen – egal welcher Sparte – auch, stehe ich vor der Entscheidung: Kinder – ja oder nein?
Das wäre im Arztberuf keine Frage.

Warum wählen Sie dann den schwierigeren Weg und machen Filme?

Tja, warum eigentlich? Filme machen bedeutet für mich das Bleibende hinter den „sich wandelnden Gestalten“ sehen zu wollen, es zu suchen und zu jagen. Es bedeutet, dem Wesentlichen Fallen zu stellen, ihm dicht auf den Fersen zu sein, nicht aufgeben, dem besseren Wissen über sein unvermeidliches Entwischen zum Trotz. Es bedeutet, das Wesen in jeder Erscheinung listig hervorzulocken. Es bedeutet, geduldig und unerschütterlich an eine Seele in allem zu glauben.
Voraussetzung für solches Tun ist das zumindest teilweise Verbleiben in einem Urzustand menschlicher Bewusstseinsbildung – einem alchemistischen Weltbild, dem auch die Märchen und Träume entspringen. Denn nur dort gibt es nichts Banales, Hohles, Unbeseeltes. Das bedeutet auch die Weigerung, vernünftig, aufgeklärt oder gar zynisch sein zu wollen.

Wie beurteilen Sie als „Job-Switcherin“ die Situation weiblicher Filmschaffender in Österreich, was Auftragslage und Nachfrage betrifft?

Ich denke, dass sogenannte „Frauenfilme“ sehr gefragt sind. Was ich darunter verstehe? Filme, die ihr spezielles Augenmerk auf die so lange unbeachtet gewesene weibliche Sicht der Dinge richten; die im besondern Fragen zur weiblichen Sexualität, die immer noch eine „Terra incognita“ ist, thematisieren. Die besten Frauenfilme, die ich kenne, erforschen weibliche Sexualität. Damit beschreiten sie Neuland und das finde ich interessant. Weibliche Kunstschaffende haben den Vorteil, etwas Innovatives, „erfrischend Anderes“ bringen zu können.
Ich glaube, die Nachfrage und Situation von Frauen im Film ist jetzt recht gut.

Es wird gerade gecastet. Was ist Ihr nächstes Spielfilm-Projekt?

Mein nächstes Spielfilmprojekt hat den Arbeitstitel „Those Who Survived the Plague“, spielt in den 80er Jahren und handelt vom Schicksal einer jungen Frau aus gutbürgerlichem Haus, die bei den Hausbesetzern landet und in dieser Subkultur Hilfe und Leidensgenossen bei der Bewältigung ihres Traumas findet. Dieses Trauma rührt von Missbrauchs- und Gewalterfahrungen in ihrer Kindheit, in ihrem eigenen Elternhaus. Das ist meiner Meinung nach ein wichtiger Aspekt in der damals noch authentischen Punkbewegung. Es waren zu einem Großteil misshandelte Kinder, die gegen das Establishment rebellierte; offenbar ein Massenphänomen, das dieser kraftvollen Bewegung zugrunde lag; Ich weiß, wovon ich spreche, weil ich früher selber ein Teil der Amsterdamer Hausbesetzer-Szene war.

Die Punk-Ära war eine tolle Sache, die sich so ganz und gar von der modischen Attitüde der heutigen Fun-Kultur unterscheidet. Was tun heute junge Menschen, wenn sie subversiv sein wollen?

Ich muss mir selbst ein Frauen-Bild erfinden

Jessica Hausner über das Filmmachen als Lebenskonzept und von der Suche nach einer geeigneten Erzählform für ihre Geschichten, die um Themen wie Rätsel, Geheimnis, Überraschung und Willkür kreisen.

Geb. 1972 in Wien, Studium der Psychologie, Regiestudium an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst, Abteilung Film und Fernsehen. Gründungsmitglied der Filmproduktionsfirma coop99.

Du hast nach einer Ausbildung bei Wolfgang Glück und Michael Haneke durch eine Reihe von Kurzfilmen aufhorchen lassen: FLORA wurde auf zahlreichen Festivals mit Preisen ausgezeichnet. Auch INTER-VIEW, Dein Abschlussfilm an der Wiener Filmhochschule, wurde 1999 bei den Filmfestspielen in Cannes prämiert. Wie findest Du deine Geschichten? Welche Aspekte interessieren Dich, welche willst Du zeigen?

Meine Erfahrung, meine Phantasie und mein Verständnis für die Wirklichkeit sind die Antriebsfedern und Gestaltungskriterien meiner Arbeit. Ich befinde mich in einem ständigen inneren Monolog, in dem ich mich mit dem, was mich berührt, beschäftige. Während ich das tue, entstehen Ideen zu Filmen. Das passiert automatisch, indem ich über Erlebtes und Ersehntes nachdenke. Vieles davon schreibe ich auf, in meine Notizbücher, manches formt sich zu Ideen für einen Film, dann gruppieren sich um diese Idee herum wieder andere Ideen und entweder ich merke, hier wartet etwas darauf, aufgedeckt zu werden, hier gibt es einen Pool, aus dem ich schöpfen kann oder die Idee verflüchtigt sich und ich lasse sie fallen. Dieser Prozess ist permanent im Gange, das heißt die meisten Ideen werden verworfen, manche schaffen es zur Stoffsammlung, oder gar zum Drehbuch und selbst dann können sie manchmal noch verworfen werden. Das hängt damit zusammen, ob die Grundidee stark genug ist und ob sie sich eignet, das auszudrücken, worum es mir geht. Ich kreise in meinen Geschichten immer wieder um die Themen Rätsel, Geheimnis und Überraschung (Willkür). Mich berührt die menschliche Einsamkeit: das Unvermögen, sich in den Kreislauf der Natur zu fügen trotz der angstvoll verdrängten Fragen nach dem warum, woher und wohin. Nähe zu anderen Menschen entpuppt sich als Illusion. Im Augenblick des Sterbens ist jeder allein.

Dein Spielfilmdebüt, LOVELY RITA, eine radikale Teenage-Tragedy, fand ebenfalls den Weg an die Croisette. Du bist offensichtlich sehr erfolgreich. Was bedeuten Dir Festivalerfolge, Preise und dergleichen? Verursacht das nicht einen enormen Erfolgsdruck?

Festivalerfolge und Preise nützen dem Film: er bekommt eine Präsenz, Leute schauen sich den Film daraufhin an. Gerade wenn nicht sehr viel Geld für Werbung da ist, erfüllen die Festivals diese Funktion. Erfolgsdruck empfinde ich nicht als so störend – in meinem Fall hält er sich die Waage mit meinem eigenen Anspruch weiterzugehen, mich zu entwickeln, bessere Filme zu machen.

In einem anderen österreichischen Film einer jungen Filmemacherin, nämlich TWINNI versucht die 13-jährige Hauptfigur ihrer Isolation durch kirchliches Ministrieren zu entkommen.

Welche Rolle spielt das Religionsthema im Hinblick auf die Erziehung von Mädchen, gerade im Zusammenhang mit dem Mord in LOVELY RITA?

Ich war selbst in einer katholischen Privatschule und war auch gläubig – zu Hause habe ich eine Zeit lang laut ein Tischgebet gesprochen, so dass meine Eltern, eingefleischte Atheisten, richtig besorgt waren, was bloß aus mir werden soll...

In LOVELY RITA ist die katholische Erziehung Teil der zu engen und zu kalten Welt Ritas, in der sie es nicht mehr länger aushält. Die katholische Religion ist eine emotionsleere Hülse, ihre Regeln und Rituale können die neuen dringlichen Fragen unserer Zeit nicht mehr beantworten. Gott ist im Urlaub und bevor er gefahren ist, hat er vergessen, uns den Schlüssel zu hinterlegen.

Sowohl FLORA wie auch LOVELY RITA zeigen zwei Außenseiterinnen, die aus der stereotypen Jugendkultur und dem miefigen Elternhaus ausbrechen wollen, glaubhaft und stimmig erzählt. Glaubst Du, beeinflusst dein Frausein dein künstlerisches Schaffen?

Auf der Filmschule ist mir klar geworden, dass die meisten Filme von Männern gemacht werden und dass in diesen Filmen Männer Menschen sind und Frauen immer Frauen: entweder schöne oder gefährliche oder Mauerblümchen – aber immer einseitige Klischees. Damit konnte ich nichts anfangen. Ich erzähle Frauenfiguren als Menschen. Und das ist eine Suche. Ich habe kein Bild von mir als Frau, es gibt kein bereits vorhandenes Rollenbild, das mir gefallen würde, also muss ich mir selbst ein Bild erfinden. Das betrifft nicht nur die Figuren in meinen Filmen, sondern die Filmsprache selbst: Ich finde, das herkömmliche Geschichten-Erzählen hat ausgedient. Die Wirklichkeit, in der wir uns befinden, braucht eine neue Sprache im Film. Lange Zeit haben Filme eine kohärente Welt beschrieben: Es gibt ein befriedigendes Ende einer Geschichte, im Verlauf der Handlung ergibt sich ein Lernprozess für den Zuschauer – es wird ihm das Gefühl gegeben, dass eins und eins gleich zwei ist, dass bestimmte Ursachen bestimmte Wirkungen haben, dass die Ereignisse irgendwie doch einen Sinn machen und sei er auch nur verborgen gewesen. Diese Art von Sinnstiftung im Erzählen halte ich für überholt. Ich interessiere mich dafür, ein neues Verständnis für die Wirklichkeit zu erzählen, das viel mit der Wechselhaftigkeit und Willkür der Ereignisse und Menschen zu tun hat und mit der grundsätzlichen Abwesenheit einer Wertung, einer Moral: Ich glaube nicht an die Nachvollziehbarkeit von menschlichen Handlungen und nicht an den Sinn bestimmter Ereignisse – im Gegenteil. Die Wirklichkeit hat keine Interpretation mitgeliefert bekommen, im ersten Moment haben die Dinge keinen Namen. Sie sind wertfrei.

Daraus ergibt sich für mich eine bestimmte Art, wie ich meine Filme erzähle.

Das ist ein Wagnis, weil es für mich als Filmemacherin keine vorgeformten Wege gibt – denn wie ich erzähle, hängt eng mit dem, was ich erzähle zusammen; das bedeutet für Zuschauer, dass sie sich schwieriger orientieren können. Oft wird das als anstrengend empfunden, wenn ein Film keine bereits bekannten Erzählweisen benutzt – das Neue bleibt manchmal missverstanden, weil vielleicht das Werkzeug noch fehlt, um das Gesehene zu verarbeiten.

*Du bist Regisseurin und schreibst Deine Drehbücher selber. Wie gehst Du da vor?
Welche Hürden gilt es bereits beim Schreiben zu meistern?*

Meistens sammle ich solange Szenen und Ideen, bis ich mich sicher fühle, zu schreiben. Beim Schreiben darf der Nachschub nicht ausgehen, sonst falle ich in ein Loch, das kontraproduktiv sein kann. Ich schreibe erst, wenn ich die wichtigen Eckpfeiler meiner Geschichte genau weiß und viele sinnliche konkrete Details zusammengetragen habe, die ein Abdriften verhindern. Die Phantasie ist eigentlich das Kombinieren von gesammelten Details und Szenen. Wenn ich mir zuviel ausdenken muss, gehe ich lieber einen Schritt zurück und recherchiere weiter, sammle mehr Details. Die erste Version des Buches schreibe ich schnell, um mich nicht in Unwichtigem zu verlieren. Danach feile ich noch daran herum – aber prinzipiell muss die erste Version schon den richtigen Fluss und Duktus haben.

*Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung für den Beruf der
Filmemacherin auf Dein Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit,
Verdienstmöglichkeiten und Einklang mit Privatsphäre?*

Das Filmemachen ist mein Lebenskonzept. Ich beschäftige mich immer und gerne damit, alles andere ist Teil davon, entsteht daraus, wirkt darauf zurück; es gibt in meinem Leben keine Trennung verschiedener Lebensbereiche – alles was ich tue, hängt damit zusammen und das gefällt mir.

*Filmemachen besteht zu 80% aus Gelder aufstellen. Wie motivierst Du Dich immer
wieder aufs Neue?*

Filmemachen besteht zu 100 Prozent aus dem Wunsch, die Idee realisiert auf der Leinwand zu sehen. Dieser Wunsch muss tausend Hindernisse überwinden, davon ist Geldaufstellen eines. Die Motivation ist der Wunsch, diesen Film zu machen, die Lust darauf. Im Verhältnis dazu werden die Hürden bezwingbar. Das ist so, wie wenn man verliebt ist und nächtelang nicht schlafen muss – es fällt einem nicht auf – man tut es dann einfach, oder anders gesagt: das Geldaufstellen ist eben Teil des Berufs.

Welches ästhetische Konzept verfolgst Du? Wie findest Du zu Deiner Bildsprache?

Indem die Idee entsteht, entsteht die Bildsprache – ich erzähle in Bildern, was ich ausdrücken will, bedingt dadurch, wie ich es ausdrücke. Bildausschnitte und Montage sind meine Hauptwerkzeuge: der Ausschnitt und der Rhythmus. Ich zeichne meinen Film vorher als Bildgeschichte auf – dabei entsteht die Auflösung. Es ist ein intuitiver Prozess, der (wie das Schreiben) erst dann funktioniert, wenn ich über meine Geschichte genug weiß. Ich meine damit, dass die Visualisierung ein Prozess ist, der bei der ersten Idee beginnt und der sehr viel mit Nachdenken zu tun hat – worüber ich erzählen will und wie ich es am besten ausdrücken kann. Beim Zeichnen des Storyboards wird dieser Prozess dann konkret, dabei passiert es zum Beispiel oft, dass Dialoge wegfallen, weil ich merke, dass sich durch das gewählte Bild bereits alles ausdrücken lässt.

*Man spricht heute – etwas salopp formuliert – vom „österreichischen
Fräuleinwunder im Film“, soll heißen von einer äußerst erfolgreichen Generation
junger Filmemacherinnen.
Ist die Entstehung dieser starken Frauenriege ein Zufall? Oder hat es damit zu tun,
dass sich ein neues Selbstbewusstsein entwickelt hat?*

Ich glaube, keine Vorbilder zu haben, kann ein guter Ausgangspunkt für was Neues sein. Den „klassischen Film“ finde ich nicht spannend – weder die Helden noch die Machart. Ich stelle fest, dass mein Zugang ein ganz anderer ist, dass ich etwas anderes auf eine andere Art erzählen will. Ein Teil davon ist auch, dass in der Filmgeschichte hauptsächlich männliche Regisseure tätig waren. Ob der Motor der Erneuerung darin besteht, sich zu

sagen „wir Frauen“ machen es jetzt anders, ob das tatsächlich mit dem Frau-Sein zu tun hat, weiß ich nicht.

Es ist eher das Heraustreten aus einem Dasein am Rande des Kunstschaffens hin ins Rampenlicht der Produktion, die den Frauen ein Selbstbewusstsein gibt, das auf Innovation und nicht auf Rekonstruktion beruht – was der Vorwurf an manche männliche Kollegen ist.

*Du sagtest einmal in einem Interview, dass „...ihr die erste Generation von Frauen seid, die nicht mehr nur leidet, aber auch nicht nur auf die Barrikaden steigt und das Unrecht den Männern in die Schuhe schiebt.“ Wie stehst Du zu den „Pionierinnen“ der Branche wie **Käthe Kratz**, **Susanne Zanke**, **Kitty Kino**, u.a. die ja tatsächlich andere Bedingungen als heute vorgefunden hatten?*

Ich sage „danke“.

Sie haben einen Pfad im Urwald eingetreten, der es uns Nachfolgenden ermöglicht hat, weitere Schritte zu machen. Danke.

*Du hast 1999 gemeinsam mit Barbara **Albert**, Antonin **Svoboda** und Martin **Gschlacht** eine eigene Produktionsfirma, die Coop99 gegründet. Das heißt, Du vereinst ziemlich viele Seelen (Drehbuch, Regie und Produzentin) in Deiner Brust. Entsteht da nicht manchmal schon beim Drehbuchschreiben eine Schere im Kopf, die sagt: „Diese Szene ist viel zu teuer...“*

Ja aber das ist eine produktive Instanz: als Regisseur sollte man die Machbarkeit eines Projektes immer im Auge haben – hier widersprechen einander die beiden Funktionen nicht, im Gegenteil: die Personalunion ermöglicht, das Budget besser im Auge zu haben, die Kostenverteilung mitzubestimmen und zu entscheiden, was wichtig und unwichtig ist – eine Erleichterung, keine Belastung.

Du stehst kurz vor der Fertigstellung deines zweiten Spielfilms, HOTEL, der demnächst in die Kinos kommen soll. Wie bei deinen bisherigen Filmen sind auch bei diesem Projekt wieder LaiendarstellerInnen ein wichtiger Bestandteil des Films. Warum arbeitest Du gerne mit Laien?

Ein Thema meiner Filme ist das Geheimnis. Die Undurchschaubarkeit bestimmter Vorgänge. Laien handeln mit weniger Selbstreflexion als Schauspieler, ihre Darbietung ist verwaschen, unklar, lässt viel Interpretationsfreiraum und Fragezeichen für den Zuschauer offen. Das gefällt mir. Inzwischen beginne ich, dieses Resultat auch mit Schauspielern herzustellen – wie man in HOTEL sehen wird. Ich finde den Unterschied zwischen Sein und Schein sehr interessant. Ich versuche mit den Darstellern – Schauspieler wie Laien – zu dem Punkt zu kommen, wo ein Blick unbedacht wirkt und ein Wort „herausrutscht“. Das ist ein ziemlich schwieriger und langer Prozess – manchmal geht es über oftmaliges Wiederholen, manchmal ist es eben der erste Take. Aber in erster Linie geht es um eine gewisse Selbstvergessenheit im Moment des Spielens, wenn keine Absicht mehr spürbar ist, sondern eine momentane Glaubwürdigkeit funktioniert.

Wer Kino liebt, kommt leicht auf die Idee, selbst Filme zu drehen...

Kitty Kino über ihre Anfänge, ihre aufsehenerregenden Filme, über Produktionsbedingungen einst und jetzt und ihre Wünsche an die Filmstadt Wien.

Geb. 1948 in Wien
Studium an der Wiener
Filmhochschule, Diplom in den
Fächern Regie und Schnitt. 1976 -
1980 ständige freie Mitarbeiterin
des ORF.
Film- und Theatermacherin mit der
Bandbreite von Avantgarde bis
Mainstream

Du hast an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien das Diplom für Regie und Schnitt absolviert. Wer waren Deine damaligen Lehrer? Hat ihr Stil Deine Arbeit geprägt?

Meine Lehrer waren Alfons Stummer und Axel Corti. Im Fach Drehbuch hatte ich auch Harald Zusanek. Stilmäßig beeinflusst haben sie mich nicht.

Nach dem Studium warst Du freie Mitarbeiterin des ORF. Seit 1980 bist Du freischaffende Regisseurin und Drehbuchautorin. Welche Konsequenzen hat das auf Dein Lebenskonzept, sowohl beruflich wie privat?

Wenn man sich entscheidet, freischaffend bzw. kunstschaftend zu sein, so IST das ein Lebenskonzept – zwar ein sehr unsicheres. Aber was ist schon sicher?

Warum hast Du Dich dann dafür entschieden? Was reizt Dich daran, Filmemacherin zu sein?

Es gibt Berufe und Berufung. Einen Beruf hatte ich schon: ich habe das TGM Abt. Elektrotechnik absolviert. Das war aber eine Sackgasse. Ein künstlerischer Beruf, der dennoch viel mit Technik zu tun hat, lag auf meiner Linie. Ich glaube auch, ich besitze eine gute Vorstellungsgabe. Man muss den Film schon lange bevor er über die Leinwand flimmert, im Kopf imaginieren können. Außerdem, wer das Kino liebt, kommt leicht auf die Idee, selbst Filme zu drehen.

In den 80er Jahren erfolgte ein Zusammenschluss mit anderen Filmemacherinnen, um für eine paritätische Besetzung aller entscheidungsrelevanten Gremien zu kämpfen? Wie war die damalige Vergabepaxis??

Im Rückblick anfangs gar nicht so schlecht. Immerhin wurde kurz nach Einführung der Filmförderungen mein Projekt KARAMBOLAGE gefördert, dann erhielten auch Käthe Kratz und Susanne Zanke und natürlich auch Valie Export Förderungen für ihre Filmprojekte. Man gewann damals den Eindruck, dass bei den Entscheidungsträgern ein gewisser „Vorzeige“-Stolz um sich griff: Seht her, auch Frauen können hierzulande Filme machen. Dann folgte aber eine lange Phase, in der die Frauen nur in den weniger kostenintensiven Bereichen punkten konnten: Dokumentarfilm, Experimentalfilm usw. Das Filmförderungsgesetz schrieb zwar einen prozentuellen Frauenanteil in den Gremien vor – gemäß unseren Forderungen –, aber das garantierte keineswegs, dass unsere Projekte als förderungswürdig eingestuft worden sind. Daraus resultierte eine lange Durststrecke.

Viele meiner eingereichten Drehbücher – und so viel ich weiß, auch von anderen Kolleginnen – liegen in der Lade.

Es drängte sich der Verdacht auf, dass die Frauen in den Gremien nur Alibifunktion hatten, zahlenmäßig in der Minderheit waren und so nur allzu leicht überstimmt werden konnten.

In letzter Zeit gibt es wieder einige Frauenfilme und man kann auf eine Normalisierung jenseits von Geschlechterdenken hoffen.

Wer waren die Mitstreiterinnen?

Ich muss bekennen, dass ich mich nie besonders intensiv in diversen Vereinen und Verbänden betätigt habe. Als Filmemacherin wollte ich hauptsächlich durch Vorbildwirkung Veränderungen hervorrufen. Käte Kratz und Susanne Zanke waren sehr aktiv, aber das sollten sie am besten selbst erzählen.

Was habt ihr damals in punkto Vorreiter-Rolle erreicht?

Das kann ich selbst so nicht beurteilen. Wahrscheinlich wird man das erst in einigen Jahren, aus der Distanz wissen.

Noch ein Detail, das aus heutiger Sicht unglaublich scheint: Im Jahre 1991 führte ich als erste Frau bei einer EUROCOPS-Folge Regie.

Zu Deinen Filmen: Du hast aufsehenerregende Filme wie KARAMBOLAGE, DIE NACHTMEERFAHRT gedreht. Was war der spezifisch weibliche Blick dabei?

Die genannten Filme waren Autorinnenfilme, teilweise autobiographisch und somit schon deshalb weiblich. Der Begriff Karambolage bedeutet ja zweierlei: Zusammenstoß (zwischen den Geschlechtern) und das Berühren von Kugeln. Noch eine kleine amüsante Zweideutigkeit: Queue heißt auch „Schwanz“. Ich wollte keinen trübsinnigen Film über Diskriminierung und Erniedrigung erzählen, sondern in lustvollen, farbenfrohen Bildern gesellschaftliches Verhalten karikieren.

Damals hat einem glücklicherweise noch niemand beim Filmemachen dreingeredet. Heute wissen ja alle wo die Plot-Points sitzen sollen und wie die Erfolgsrezepte auszusehen haben. Kaum jemand vertraut mehr der Intuition und dem Können des/der Filmkünstlers/in. Was nicht heißen soll, dass ich mich nicht gerne einem guten Dramaturgen / Script-Doctor anvertraue.

In der NACHTMEERFAHRT antizipierst Du bereits die aktuelle Transgender-Debatte, dem Topmodell Lilly wächst über Nacht ein Bart. Was war deine Idee, Intention dazu?

Ich bin von C.G. Jungs Begriffen *Anima* und *Animus* ausgegangen und von der Tatsache, dass wir alle männliche und weibliche Anteile in uns tragen. Nur äußerlich werden wir mit den Etiketten MANN oder FRAU in ein oft zu starres Schema gezwängt. Wahrscheinlich hat mich der Beitrag DAS MÄNNLICHE UND DAS WEIBLICHE, den ich Jahre davor für die WIR-Redaktion gemacht habe zu der Geschichte angeregt. *Nachtmeerfahrt* ist darüber hinaus der Terminus technicus für das „Erfahren“ der ungelebten, verborgenen Seelenanteile. Der Film über die Frau, der ein Bart wächst, ist dann natürlich bei Homosexuellen besonders gut angekommen. Die Metapher gilt aber für viele andere Bewusstwerdungsprozesse. „Jungsche Lebenshilfe durch Rückbesinnung auf die schönen Tage vor der unseligen Scheidung in zwei lächerlich defizitäre Freaks, der Frau und dem Mann“, so ähnlich beschrieb ein Filmkritiker Lillys filmische Odyssee in ihr männliches Alter ego.

Wie situieren sich Deine Filme im feministischen Aufbruch der 70er/80er Jahre?

Ich wollte immer nur MEINE Filme machen. Mit KARAMBOLAGE habe ich sicher am konkretesten auf die (damalige) Ungleichbehandlung von Mann und Frau hingewiesen. Frauen durften damals allen Ernstes in Kaffeehäusern nicht Billardspielen! Das muss man sich vorstellen! In den Hinterzimmern von Bars und Kneipen regierte Anfang der 80er Jahre der Mann bei mattschimmerndem Licht am ausladenden Billardtisch. Eine Frau, zumal eine Könnerin im Spiel mit den glänzenden Kugeln, wurde beargwöhnt. Der physischen Gewalt des Billard-Kings konnte sich meine Hauptdarstellerin im Film nicht entziehen; die Blessuren, die ihren Gefühlen zugefügt werden, schmerzten sie. Diese Metapher wurde dann auch wirklich sehr gut verstanden. Ein Nebenschauplatz: Die Zahl der billardspielenden Frauen schnellte in den Vereinen von 0 auf 20 Prozent hinauf.

Zur heutigen Situation: Wie stellen sich Dir die gegenwärtigen Produktionsbedingungen dar?

Obwohl ich für eines meiner Kinofilmprojekte bereits 3 Förderungen vom ÖFI bekommen habe, findet es bei der Jury des Wiener Filmfonds keine Zustimmung. Das schmerzt sehr. Als Wiener Filmemacherin, die hier leben und arbeiten will, ist mir diese Haltung unverständlich. Gerade bei einem Projekt, das vom ÖFI als förderungswürdig eingestuft wird und von einer renommierten Produktionsfirma wie die WEGA-Film produziert werden soll. Verständlicherweise fühle mich in dieser Hinsicht in meiner Stadt also nicht gerade auf Händen getragen.

Für den ORF habe ich im Jahr 1999 die Sozialkomödie AKTION C+M+B gedreht, die im Jahr 2000 ausgestrahlt worden ist und 2003 wiederholt wurde. Eine alleinerziehende Mutter sucht einen Ausweg aus ihrer Geldnot. Sie verkleidet ihre Kinder als Heilige Drei Könige (Caspar, Melchior, Balthasar) und geht mit ihnen Spenden sammeln. Aufgrund der 872.000 ZuseherInnen, die sich diese Sternsinger-Komödie angesehen hatten, wurde mir nun wieder ein Treatmentauftrag erteilt und ich bin guter Hoffnung, dass ich dieses Projekt auch weiter entwickeln werde können. Da es im ORF aber angeblich immer weniger Produktionsbudget gibt, ist auch dies durchaus nicht sicher.

Betreibt ihr weiblichen Kino- „Galionsfiguren“ noch eifrig Informationsaustausch? Gibt es noch Kontakte?

Derzeit meist nur in den Regieverbänden.

Du hast Kurzfilme, Fernsehmagazin-Beiträge, Spielfilme, TV-Serien und auch Regiearbeiten am Theater gemacht. Welches ästhetische Konzept verfolgst Du?

So kann ich das nicht beantworten. Ich ordne das Konzept dem jeweiligen Projekt unter. Ich hab mir kein filmisches Markenzeichen zurecht gelegt. Das halte ich (in den meisten Fällen) für Manierismus. Es ist auch schwer eine Handschrift zu entwickeln, wenn man phantasievolle Bilder gestalten will und das Budget reicht nicht aus. Man muss in diesem Land, wo Film immer noch einen untergeordneten Stellenwert einnimmt, leider viel zu viele Kompromisse eingehen.

Welche Geschichten interessieren Dich, welche möchtest Du erzählen?

Ich möchte Geschichten erzählen bzw. umsetzen, die ich für gut halte und die mir am Herzen liegen. Das sind solche, die entweder besonders berühren oder auf irgend eine Weise bewusstseinsbildend wirken. Wobei ich aber auch viel Wert auf Humor und Ironie lege. Die Form / das ästhetische Konzept entsteht dabei durch den Inhalt.

Welche Kriterien sind ausschlaggebend, dass Du eine Geschichte für gut hältst?

Es ist nicht unbedingt wichtig, ob es eine kleine humorvolle oder eine große schicksalsschwere Geschichte werden soll. Es ist die FILMIDEE, die Ausschlag gebend ist. Was aber eine gute Filmidee ist und was nicht, bleibt ein Geheimnis. Überprüfen lässt es sich meist mit den berühmten drei Sätzen, die einen Film charakterisieren. Wenn man mit diesen die Aufmerksamkeit des Zuhörers sofort fangen kann, dann hat man wahrscheinlich eine gute Filmidee. Ich nenne es „Filmidee“ im Unterschied zur Idee, die bekanntlich noch nichts eigenständiges, urheberrechtlich Schützbares hat.

Welches Publikum möchtest Du ansprechen?

Jede/r Künstler/in will ein größtmögliches Publikum ansprechen, aber es ist ein Trugschluss, wenn der Drehbuchautor (oder der Produzent oder die Gremien) glaubt, man darf sich einem Publikum anbieten. Man kann nur gute Filme machen, wenn man Geschichten erzählt, die man selbst gerne sehen würde. Ich persönlich schätze sowohl intelligenten *Mainstream* als auch *Avantgarde*. Mit meiner Nichte gehe ich auch gerne in einen guten Kinderfilm. Ich stelle die Frage, ob ich als Publikum dieses oder jenes Projekt sehen wollen würde, zu aller erst mir selbst. Diese Frage dient mir als Indikator, ob ich eine Idee weiter entwickle. Es erscheint mir überheblich, ein Publikum quasi von außen her bedienen zu wollen.

Dein Nachname ist marketingtechnisch für eine Filmmacherin genial. Wie kam es dazu?

Da ich Kitty mit dem Taufnamen heiße, was ungewöhnlich genug ist, suchte ich nur nach einem passenden Nachnamen und da war Kino naheliegend. Kitty Kino hat einerseits einen guten, einprägsamen Klang und kommt andererseits auch einer Berufsbezeichnung nahe, so ähnlich wie Schneider oder Schuster. Wenn ich allerdings nicht bald wieder einen Kinofilm machen kann, werde ich mich wohl in „Fifi Fernsehen“ umbtaufen müssen.

Welche filmischen Zukunftspläne verfolgst Du?

Ich möchte zumindest die Projekte verwirklichen, die derzeit im Laufen sind. Das wären der Kinofilm ONE WAY HOTEL, ein TV-Spielfilm mit dem Arbeitstitel SCHNELLER ALS MAN GLAUBT und ein Dokumentarfilm. Dann sehen wir weiter. Und von der Stadt Wien wünsche ich mir, dass sie nun tatsächlich eine Filmstadt wird, wie so oft angekündigt worden ist. Derzeit sieht es aber leider danach aus, als hätten uns zumindest die Nachbarstädte Prag und Budapest diesen Rang schon längst abgelaufen, noch ehe diese Staaten EU-Mitglieder waren. Man kann es nicht oft genug sagen: Film ist das am meisten Identität stiftende und erhaltende Medium!!! Und: Filmindustrie schafft Arbeitsplätze!!! Zusammenfassend muss ich sagen, dass es nur einigen wenigen Filmmachern (und kaum einer Filmmacherin) hierzulande gelingt, zu einer Kontinuität in der Ausübung ihres Berufes zu gelangen, also regelmäßig Filme produzieren zu können. Sowohl ich selbst als auch das Gros der oft sehr guten KollegInnen müssen es sich gefallen lassen, immer wieder bei Null anzufangen. Sogar nach eindeutig großen Erfolgen wird man zurück an den Start geschickt. Es kommt einem oft so vor, als würde dieses Land „Mensch ärgere dich nicht“ mit seinen KünstlerInnen spielen. Die Hoffnungen, die ich in meine Stadt Wien, als Filmstadt gesetzt habe, sind jedenfalls bis jetzt nicht erfüllt worden.

P.S.: Auch die soziale Absicherung der Künstler ist noch immer sehr dürftig. Die Künstlersozialversicherung ist durch ihre Einkommensuntergrenze gerade zu ein Zynismus. Das Urheberrecht wird anscheinend auch nicht gerade im Sinne der Künstler verbessert. Es gibt also keinen Grund zum Jubeln. Oder?

Frauen drehen keine Western

Käthe Kratz über die „Aktion Filmfrauen“, die einseitige Ausrichtung der Fördergremien und über die „akrobatischen Organisation“ ihres Berufsalltags.

Geb. 1947 in Salzburg;
Hochschule für Film und
Fernsehen, Wien;
Abschluss: Drehbuch und
Regie. Theater- und
Filmregisseurin
(Dokumentar- und Spielfilm
für TV und Kino),
Romanautorin.
Gastprofessuren an der
Universität Wien
(Theaterwissenschaften) der
Filmhochschule Wien
(Regie) und
Donauuniversität Krems.

Sie haben an der Hochschule für Film und Fernsehen das Diplom für Drehbuch und Regie gemacht. Wer waren Ihre damaligen Lehrer? Hat Sie deren Stil in Ihrer weiteren Arbeit geprägt?

Die Lehrer waren sehr unterschiedlich, größtenteils von der Nachkriegszeit geprägt. Mein weiterer Weg verlief diametral zu den vermittelten Inhalten, trotzdem habe ich dort viel gelernt. Es war eine sehr fruchtbare Zeit.

Sie begannen in den 70-er Jahren als eine der ganz wenigen Frauen beim ORF zu arbeiten. Es gibt aus den frühen siebziger Jahren den legendären Sager des damaligen Oberspielleiter beim ORF: „Solang ich da bin, macht hier keine Frau Regie.“ Wie stellte sich Ihnen die Situation damals im Vergleich zu heute dar?

Dieser Sager wurde übrigens mir gegenüber getätigt. Was rückblickend einfach lachhaft und ein wenig skurril wirkt, war damals ein großer Schock für mich. Die heutige Situation im ORF ist natürlich mit der damaligen nicht vergleichbar. Wenn ich allerdings – wie vor einigen Tagen – lese, dass die Auswahlkommission im ÖFI zur Zeit ausschließlich aus Männern besteht (mit zwei Frauen als Ersatzmitglieder), dann ist das ein sehr klares Signal: Frauen werden nach wie vor marginalisiert. Und das, obwohl ihre Arbeiten inzwischen zum Besten gehören, was in Österreich entstanden ist.

*Da Sie die aktuelle Besetzung der Förder-Gremien ansprechen: Bereits in den 80er Jahren kämpften hochkarätige heimische Filmemacherinnen wie **Karin Brandauer, Kitty Kino, Susanne Zanke, Heide Pils** und Sie für die paritätische Besetzung aller entscheidungsrelevanten Gremien.*

*Heute ist die Auswahlkommission des Österreichischen Filminstitutes zu 100% in Männerhand, die beiden von Ihnen erwähnten Ersatzmitglieder sind **Barbara Albert** und **Susanne Zanke**; im siebenköpfigen Kuratorium sitzen zwei Frauen.*

*Die Hauptjury des Filmfonds Wien ist paritätisch (2 Frauen, 2 Männer) besetzt. Als Ersatzmitglieder sind 3 Frauen und 1 Mann genannt. Das Kuratorium besteht aus 2 Frauen (Dr. Barbara **Fränzen** und Mag. Kathrin*

Zechner) und 4 Männern. Die meisten Entscheidungsträger sind demzufolge nach wie vor Männer. Was bedeutet das?

Wir gründeten damals die „Aktion Filmfrauen“, deren Initiatorin übrigens die viel zu früh verstorbene **Margaretha Heinrich** war. Wir forderten damals die Besetzung der Gremien im Verhältnis 50:50 (Männer:Frauen). Der ausschlaggebende Grund dafür war: 1981 wurde der österreichische Filmförderungsfonds (ÖFF, wie er damals noch hieß) gegründet. Von den etwa 100 innerhalb der ersten 5 Jahre geförderten Filmprojekten wurden nur drei Frauenprojekte durchgebracht: Kitty Kinos KARAMBOLAGE, Valie Exports PRAXIS DER LIEBE und mein Kinofilm ATEMNOT.

Und heute – fast 25 Jahre später – sind alle Gremien nach wie vor fast nur mit Männern besetzt.

Die Entscheidungsträger sind männlich und das ist schon ein Zeichen! Ein Beispiel: Wenn ich höre, dass das neue Projekt von Barbara Albert (BÖSE ZELLEN) nach einem wirklichen Sensationserfolg ihres vorangegangenen Spielfilms NORDRAND, gleich im ersten Durchgang wieder abgelehnt wurde, dann kriege ich einen Riesen-Zorn! Man kann kiloweise Preise einheimsen und trotzdem beginnt das misstrauische Beäugen der Juries beim nächsten Projekt von Neuem.

Das erinnert mich so an die Disziplinierungs-Spiele, denen wir damals auch ausgesetzt waren: Einmal wird dir ein Erfolg zugebilligt, da darf man brillieren, aber dann folgt umgehend das Zurechtstutzen auf ein erträgliches Mass. An dieser grundsätzlichen Geschichte hat sich, glaube ich, sehr wenig verändert. Ich hoffe ernsthaft, dass die Frauen bestehen können.

Warum ist es so wichtig, dass die Gremien paritätisch besetzt sind? Besitzen Ihrer Meinung nach Frauen und Männer eine andere „Lesart“ in der Beurteilung von Stoffen?

Es steht für mich außer Zweifel, dass Frauen und Männer Stoffe unterschiedlich schreiben und unterschiedlich lesen. Auf einen einfachen Nenner gebracht: viele „Männergeschichten“ interessieren mich nicht, und umgekehrt ist es wohl genau so. Sicherlich hat die Gender-Diskussion viel in Bewegung gesetzt. Trotzdem glaube ich, dass für ein männliches Gremium ein Drehbuch, das ein Mann geschrieben hat, eher ihrer Sicht der Welt entspricht.

Das ist kein Qualitätskriterium, es offenbart nur, wie wichtig eine ausgeglichene Repräsentanz von Frauen und Männern in allen Entscheidungsgremien (auch ORF) und in allen Medien wäre. Dass diese Konstellationen haargenau gleich sind wie vor 25 Jahren, ist beschämend und auch ziemlich lächerlich. Und es möge niemand behaupten, es gäbe keine Frauen, die für diese Arbeiten/Positionen qualifiziert seien: auch diese Behauptung wird über die Jahrzehnte nicht richtiger.

Darauf passt ausgezeichnet die unvermeidliche Frage nach der „weiblichen“ Ästhetik: In einem ausführlichen Interview mit dem Internet-Medium „Ceiberweiber“ erwähnten Sie, dass Sie keine Frau kennen, die jemals einen Western gedreht hat. Gibt es also doch unterschiedlich interessante Themenbereiche für Frauen und Männer, die unterschiedlich aufbereitet werden?

Die Frage nach einer „weiblichen Ästhetik“ stellt sich nun seit rund dreißig Jahren. Ich habe noch immer keine Antwort darauf, und ich will auch keine haben. Die ästhetischen Zugänge von Frauen sind so unterschiedlich wie die von Männern, und das ist gut so. Was sich sicher unterscheidet, sind Themen und vor allem Perspektiven, also die Blickwinkel. Aber auch bei diesem Aspekt gibt es keine einfache, keine eindeutige Antwort.

Ich denke aber, wenn man hundert Drehbücher lesen würde, dann könnte man in 2/3 der Fälle sagen, ob die eine Frau oder ein Mann geschrieben hat. Ohne das jetzt genau definieren zu wollen. Das ist jetzt weder eine thematische Definition, noch eine formale. Trotzdem denke ich mir: Es sind einfach generell gesehen andere Geschichten.

Auf der Liste der 50 besucherstärksten Filme in Österreich seit dem Jahr 1982 finden sich unter den ersten 10 fünf Filmtitel von Harald Sicheritz. (an erster Stelle HINTERHOLZ 8 mit 617.000 BesucherInnen). Als erster „Frauenfilm“ kommt Barbara Alberts NORDRAND auf Platz 28 mit 54.600 BesucherInnen. Bis zum Platz 50 finden sich dann nur noch drei weitere Frauen: Sandra Nettelbeck (BELLA MARTHA), Andrea Maria Dusl (BLUE MOON) und Kitty Kino (KARAMBOLAGE). Finden Sie solche Rankings nach Publikumsgeschmack entmutigend?

Die Situation des österreichischen Films ist schwierig. Die Situation des europäischen Films ist schwierig. Die Situation für Filme von österreichischen Frauen ist (wie in allen Belangen, die Frauen betreffen) noch um Einiges schwieriger. Rankings geben immer ein eindimensionales, meist verzerrtes Bild. Die internationalen Festival-Erfolge von jungen österreichischen Regisseurinnen erzählen eine andere Geschichte, und die ist mehr als ermutigend.

*Sie sprechen die Erfolgsgeschichte der neuen, jungen Filmemacherinnen wie Barbara **Albert**, Jessica **Hausner**, Ruth **Mader**, Mirjam **Unger** oder Kathrin **Resetarits** an. Was hat sich – verglichen mit der Situation, die Sie in den 80er Jahren vorgefunden haben – verändert?*

Damals gab es einen Boom im Zusammenhang mit der Frauenbewegung. Der Ausdruck Boom greift vielleicht zu hoch; aber die öffentliche entflammte Diskussion bewirkte, dass ein Ausschluss der Frauen nicht mehr so einfach hingenommen worden war. Im dem Moment, in dem die Frauenbewegung an Power verloren hat, sind auch die Frauen wieder weitgehend aus der Produktion verschwunden. Ganz bestimmt finden Frauen heute eine andere Arbeits-Basis vor, weil sich über die Jahre ein gewisses Bewusstsein etabliert hat. Ich bin vorsichtig optimistisch, dass die Existenz einer starken jungen Generation von Filmemacherinnen nicht nur eine Welle bleiben wird, die wieder vorbeirollt, sondern dass das der Beginn von etwas Neuem ist.

Allerdings bedeuten die von der Öffentlichkeit gefeierten Erfolge von ein paar Frauen - ich verkleinere das jetzt bewusst - noch lange, lange nicht, dass die Produktionsmöglichkeiten und die Arbeitsmöglichkeiten in dieser Berufsbranche - als Wirtschaftszweig - auch nur annähernd für Frauen gleich sind oder sich gravierend verbessert hätten.

Wirkt sich eine solche weibliche „Pressure-Group“ allgemein positiv auf Produktionsmöglichkeiten und Arbeitsbedingungen von weiblichen Filmschaffenden aus?

Die Erfolge der jungen Frauen wirken sich nicht auf die Arbeitsbedingungen von uns „Alten“ aus. Aber darauf kommt es nicht an. Für mich ist es eine große Freude und Befriedigung, dass der Jahrzehnte dauernde Kampf nicht im Nichts endet. Und ich wünsche den jungen Kolleginnen einen langen Atem und eine dicke, aber nicht undurchlässige Haut.

Wie erklären Sie sich, dass in manchen Bereichen des Filmschaffens wie zum Beispiel bei den Kameraleuten Frauen total unterrepräsentiert sind, andererseits kann sich der Cutter-Verband nicht über zu wenig weibliche Mitglieder beklagen.

Meistens werden Frauen beim Film als Assistentinnen, als Maskenbildnerinnen eingesetzt, als „Mädchen für alles“, das gut zuhören kann, als erstes am Set sein und Koordinationsfähigkeiten haben muss.

Die Berufsbilder Kamera und Schnitt sind traditionell sehr geschlechtsspezifisch definiert, wobei ich den Eindruck habe, dass es heute mehr männliche Cutter, als weibliche Kameraleute gibt. (Dementsprechend hat der Beruf des/der CutterIn in den vergangenen Jahren eine Aufwertung erfahren.) Sicher ist die Haltung „Technik ist Männersache“ die Basis für die Ausgrenzung von Frauen. Nachdem das Argument, Frauen seien körperlich nicht stark genug, um mit Kameras zu hantieren, weggefallen ist, bleibt als Erklärungsansatz noch die Ökonomie: es geht um viel Geld (Kameraleute verdienen sehr gut!), und die Männer-Seilschaften hüten sich offenbar, ihr Terrain auch für Frauen zu öffnen.

Rar sind Regisseurinnen, ziemlich selten Tontechnikerinnen. Ziemlich selten sind sie im Aufbau beschäftigt. Manche sind Architektinnen, Ausstatterinnen.

Warum sind Regisseurinnen so rar?

Die Beweislast, dass man die selbst gestellte Aufgabe schafft, ist schon enorm groß. Was noch immer Gültigkeit hat: Frauen in der Regisseurinnenrolle sind noch immer die Ausnahme, etwas Außergewöhnliches und generell auch nicht gewünscht. Und: Die Rolle des Regisseurs/der Regisseurin ist auch eine sehr hierarchische. Wenn ich Bankdirektorin bin, dann zeigt mir die Bilanz meinen Erfolg. Als Regisseurin ist das alles viel diffuser und viel schwerer greifbar. Und dieses schwer Greifbare gepaart mit der stark hierarchischen Position ist sicher eine Schwierigkeit - ich bin überzeugt für beide Seiten: Von den Frauen, die Regisseurinnen sind und von allen anderen Beteiligten.

Sie behaupten sich seit über 25 Jahren äußerst erfolgreich in dem harten Geschäft der kreativen Filmproduktion. Was ist Ihre Motivation, sich immer wieder mühsam von Projekt zu Projekt zu hanteln? Was ist für Sie nach getaner Arbeit das Erfolgserlebnis?

Für mich war immer wichtig, etwas zu vermitteln, das über den Moment hinaus gilt und wirkt. Bisweilen scheint mir das gelungen zu sein und das ist ein wichtiger Motor, weiter zu gehen. Im Moment gönne ich mir allerdings eine längere Aus-Zeit, um mich den Menschen und Dingen zu widmen, die in den letzten Jahrzehnten zu kurz gekommen sind.

Welche Konsequenzen hat das Dasein einer freischaffenden Regisseurin und Drehbuchautorin auf Ihr Lebenskonzept, sowohl in beruflicher (Auftragslage, Finanzen, Pension) wie privater (Familie, Freizeit) Hinsicht?

Es hat einer ungeheuren Anstrengung und einer schier akrobatischen Organisation bedurft, die verschiedenen Bereiche meines Lebens so zu gestalten, dass nichts und niemand zu kurz kommt. Es ist mir auch nicht immer gelungen. Vor allem der Begriff „Freizeit“ war mir vollkommen fremd. Deshalb ist eine Konsequenz davon meine Aus-Zeit. Spät, aber doch.

Finanziell habe ich keine Sorgen. Ich habe gut verdient, und ich habe meinen Lebensstandard immer mit dem Wissen gestaltet, dass ich irgendwann diese Arbeit nicht mehr schaffen werde. Ab 62 Jahren (wenn's wahr ist) werde ich eine Pension von etwa 300,- Euro bekommen, aber auch das kann mich nicht erschüttern.

Sie haben anfänglich Dokumentarfilme und seit Beginn der 70-er Jahre auch viele Spielfilme fürs Fernsehen, aber auch Kinofilme gedreht; eines Ihrer zentralen Themen ist „Frauen im Nationalsozialismus“. Der 1999 entstandene Kinofilm ABSCHIED EIN LEBEN LANG ist – modern ausgedrückt – das Spin Off des Fernsehfilms VERLORENE NACHBARSCHAFT – DIE SYNAGOGE IN DER NEUDEGGERGASSE. Was interessierte Sie besonders an dem Thema?

Das erwähnte Projekt entstand aus einer sechswöchigen Veranstaltungsreihe anlässlich des 60. Jahrestages der Pogromnacht und ist der Frage nachgegangen: Wie war das Leben für Jüdinnen und Juden bevor der große Horror losgegangen ist.

Prinzipiell lag mein Interessenschwerpunkt bei den Geschichten, die sich mit der Nazizeit befassen, immer auf der Frage: Wie kommen die Frauen damit zurecht? Ich glaube, die Täter-Opfer Diskussion ist die eine Kategorie. Da, wo es interessant wird, ist dort, wo sich die beiden Kategorien - Geschlechterproblematik und politisches Regime - vermischen. Wo gab es einen Zwang zu bestimmtem Verhalten, zu bestimmten Rollen, zu bestimmten Erscheinungsbildern und wo war auch ein Lust da, eine Lust, sich in diesem Riesenbecken geborgen zu fühlen.

Wie kommen Sie zu Ihren Themen und unter welchen Aspekten beginnen Sie die Recherche?

Ich trage alle Themen, zu denen ich arbeite, Jahre lang mit mir herum, ehe sich ein Weg auf tut, sie, auf welche Weise auch immer, zu realisieren. Oft ist es eine Zeile, die ich lese, eine Bemerkung, die dann langsam Raum greift und nach einer Gestalt sucht. Meine Filme bewegen sich immer sehr nahe an der Realität, sei es jetzt an der historischen oder einer gegenwärtigen.

Sie bekleiden Gastprofessuren an der Universität Wien (Theaterwissenschaften) und lehren Regie an der Filmhochschule Wien. Hat sich die Ausbildungssituation - verglichen mit Ihrer - heute auf dem Drehbuchsektor wesentlich verbessert?

Im Moment unterrichte ich an der Donauuniversität Krems Dokumentarfilm. Die Ausbildungssituation ist mit der an der Filmakademie Anfang der 70-er Jahre nicht vergleichbar. Zur Lage an der Filmhochschule und an der Theaterwissenschaft kann ich nichts sagen, das ist zu lange her.

Wie halten Sie es mit weiblichem „Mentorship“? Hatten Sie die Möglichkeit, junge Kolleginnen zu unterstützen, sei es als Regieassistentz o.ä.?

Ich habe immer vorzugsweise mit weiblichen Personen gearbeitet. Zum einen aus der von Ihnen genannten Motivation, zum anderen, weil die Arbeit mit Frauen oft klarer, konzentrierter, weniger von Eitelkeiten und Selbstdarstellungssüchten geprägt ist als die mit Männern. (Am liebsten habe ich mit Müttern gearbeitet: sie hatten alle - wie ich - den gleichen Zeitdruck, sie wissen sich zu organisieren, sie haben kein Interesse, sich groß auszubreiten, und sie wissen: sie müssen ihre Arbeit gut und verlässlich machen, um den „Malus“ der Mutterschaft auszugleichen.)

Den Versuch, Fenster herzustellen, halte ich für ein gutes Programm...

meint Gabriele Mathes, die Ausbildung, Berufsbild und political correctness in ihrem Beitrag thematisiert.

Geb. 1980, Regiestudium an der Filmakademie/Wien, Diplom bei Prof. Peter Patzak, Drehbuchautorin und Regisseurin; Seminarleiterin

Du hast an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien bei Peter Patzak und Axel Corti Film Regie studiert. Aus heutiger Perspektive – wie schlägt sich diese Meister-Schülerin-Situation mit zwei im künstlerischen Bereich sehr prägenden Persönlichkeiten in deinen bis heute realisierten Filmen nieder?

Unter einer „Meister-Schülerin-Situation“, wie Du es formuliert hast, stelle ich mir etwas Romantisches vor. Einen Leonardo, der seine junge Schülerin in der Kunst der Perspektive unterweist und ihr, während er wohlwollend über ihre Schulter auf das Skizzenblatt blickt, in gewählten Worten ein Stück Lebensphilosophie mit auf den Weg gibt. Die Beziehung zu einem Professor der Klasse Regie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Abteilung Film und Fernsehen ist hingegen eher eine pragmatische. Ein Film kann zu lang sein (Professor, unerbittlich: „Kürzen sie das um die Hälfte“), zu wenig Dialog beinhalten (Professor, süffisant: „So kann ich diesen Film nicht als Semesterarbeit akzeptieren“) oder, wie es bei mir häufig vorkam, eindimensionale, zur Einfühlung wenig geeignete Charaktere enthalten (Professor, erzürnt: „Das, das ist ja Agitprop, ein Plakat!!“). Wenn das Urteil des Professors über den am Ende eines Semesters gedrehten Film vernichtend ausfällt, hat man die Wahl entweder den Film umzuschneiden oder – leider ohne Studienabschluss - den geschützten Rahmen der Ausbildungsstätte zu verlassen. Zumindest lief es zu meiner Studienzeit so ab. Es geht also um praktische Dinge in diesem Verhältnis zwischen Meister und Schülerin. Es geht um Terminvereinbarung, Drehgenehmigungsunterschrift, Semesterabschlussnote. Man lernt mit Ablehnung fertig zu werden, man lernt, dass es notwendig ist, für ein Projekt zu kämpfen, gerade wenn niemand an den bahnbrechenden Erfolg des Vorhabens zu glauben scheint. Zumindest keiner, der berechtigt ist, dir eine Genehmigungsunterschrift zu geben. Wenn man nicht so hoffnungslos wehleidig ist wie ich, wird man am Ende des Studiums als gestählte AbsolventIn, fit genug um dem rauen Wind der Branche standzuhalten, mit Diplom in der Tasche von der Filmakademie ausgespuckt.

Peter Patzak, der als Professor neu anfangen als ich Regiestudentin war, hatte Sinn für Humor und Sinn für Anarchie – das hat uns verbunden. Und er ist an unseren Schneidetisch ins heimische Wohnzimmer zum Musterschauen gekommen. Das war unkonventionell. „Sie werden lernen müssen mit dir zu leben“, hat er zu mir gesagt, und „die Branche“ gemeint. Er hielt mich für einen widerspenstigen Dickschädel. Das hat mich gefreut.

Eines der prägendsten filmischen Ereignisse meiner Studienzeit war ein Seminar mit dem Dokumentarfilmer Johan van der Keuken im Jänner 1990. Abends lief eine Retrospektive im Stadtkino und tagsüber sprach er mit uns StudentInnen über seine Arbeit. „Wenn ich weiß, wie sich der Film anfühlen soll, dann kommt die Form von selbst“, sagte er, und: „Man kann keine Menschen filmen, ohne sie zu manipulieren“ und „Der Status der Bilder ist endgültig unsicher“. Sätze, die ich in mein kariertes Heft schrieb. Sätze, die mir bis heute wichtig sind.

Während des Studiums schriebst und inszeniertest Du einige aufsehenerregende Kurzfilme und verdingtest Dich als Tonmeisterin. Wie verlief Dein weiterer

Werdegang bis heute, wo Du an einem Drehbuch für einen abendfüllenden Spielfilm (POLIN, FLEISSIG, JUNG SUCHT ARBEIT) arbeitest? Ist nun das Schreiben zu Deiner Leidenschaft geworden?

Schreiben muss ich. Schreiben kostet nur das Papier, auf das ich die Buchstaben setze. Stimmt natürlich nicht, denn Schreiben muss man sich leisten können. Es gibt Miete zu zahlen, man braucht Essen, Kleidung etc. Ich gehöre nicht zu denen, die vom Schreiben leben können.

Manchmal ist das Schreiben eine Qual. Es tut weh, weil die Zweifel an meinem Körper nagen, während ich schreibe. Zweifel, Ehrgeiz und die Angst nicht gut genug zu sein. Eine Lust ist Schreiben erst dann, wenn das Kind, das ein Text ist, anfängt selbstständig zu gehen. Wenn der Text ein eigenes Gesicht und eine eigene Sprache bekommt, so dass ich mich selbst nicht mehr darin wiedererkenne. „Fenster sein, nicht Spiegel“ soll Rilke über Literatur gesagt haben. Zu versuchen, Fenster herzustellen, halte ich für ein gutes Programm.

Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung für den Beruf der Filmemacherin auf Dein Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und Einklang mit Privatsphäre?

Ich möchte diese Frage mit einer kleinen Rückschau beantworten. Dreharbeiten sind, weil ein 14-Stundenjob, nicht familienkompatibel. Vor allem dann nicht, wenn man Regie führt. Das wussten auch mein Freund und ich, die wir dabei waren, unser Filmstudium abzuschließen.

Wir leisteten uns den Luxus einer 80 zu 20 Aufteilung. Er machte zu 80 Prozent Haushalt und Kinderbetreuung, ich war für die Filmkunst und das Geldverdienen zuständig. Das mit der Kunst funktionierte ganz gut, nur das Geld, das ich heimbrachte, reichte keinesfalls für uns drei. Nach Abschluss des Studiums fand mein Freund eine fixe Stelle als Cutter und Kameramann (was für ein Glück, einen Job mit regelmäßigem Einkommen zu finden!) und arbeitete jetzt 40 Stunden, die täglichen Überstunden nicht mitgerechnet. Ich dokterte endlos an meiner Magisterarbeit herum. Einen Umzug und eine nicht enden wollende Wohnungsrenovierung später dämmerte mir langsam, dass ich den halben Tag auf die abbröckelnde Wand des Nachbarhauses starrte, bevor ich mich erhob, um das Kind von der Schule abzuholen. „No Future, no Future, no Future for me“ leierte es in meinem Kopf und es klang nicht nach *Sex Pistols* sondern nach Müdigkeit und Depression. Klar, ich war naiv gewesen, als ich annahm, dass ich mit meinem Regiediplom eine Eintrittskarte in die Welt der großen Spielfilme besitzen würde, wo man mit sechsstelligen Zahlen operiert und alle Teammitglieder für ihre Arbeit bezahlt werden. Niemand rief nach mir, nicht einmal hilferufend ein Filmstudent, der eine Gratisidee für einen Kurzfilm gebraucht hätte. So starrte ich düster die braune Hauswand an und setzte schleppend und ohne Überzeugung einen halben Absatz pro Woche aufs Papier. Aus dem Paar, das alles anders machen möchte, war die klassische Kleinfamilie geworden. Vater auf Arbeit, Mama versorgt Haushalt und Nachwuchs und fühlt sich unfähig, weil sie in ihrem Beruf versagt hat.

Ich erzähle die Geschichte, weil sie ein Klassiker ist und weil ich nie gedacht hätte, dass sie mir passieren würde. Mir, einer Frau mit akademischer Bildung und feministischem Bewusstsein. Mittlerweile habe ich mich am Schopf aus dem Sumpf gezogen. Ich schreibe an gewöhnlichen Tagen (wenn kein Abgabetermin ansteht) etwa vier, fünf Stunden. Vormittags von 10 bis 13 Uhr, abends von 19 bis 21 Uhr. Mein Sohn ist mittlerweile in der Pubertät. Das Geld zum Leben bringt noch immer mein – mittlerweile-Ehemann ein, wir kommen gut damit zurecht, dass es so ist, menschlich, meine ich.

Ich erzähle die Geschichte auch, weil sie eine wichtige Erfahrung, das Lebenskonzept einer Filmemacherin betreffend, illustriert:

Es ist wichtig, dass du bereit bist, immer wieder neu anzufangen. Die Branche ist hart. Wenn ich einer jungen Filmemacherin Ratschläge geben dürfte, würde ich sagen: Halte durch, fang immer wieder neu an, nimm nichts persönlich, tu dich mit anderen zusammen, geh nicht in die Defensive, such dir jemanden, der dir den Rücken stärkt.

Wie siehst Du Dich im Kontext der aktuellen österreichischen Filmkultur eingebunden, was Auftragslage und Nachfrage betrifft?

Ich habe mein Schild draußen vor dem Geschäftseingang hängen, da steht „Autorin & Filmemacherin“ drauf. Mein Geschäft ist in einer dunklen Seitengasse und nicht leicht zu finden. Wenn einer hereinkommt, kriegt er eine Tasse Tee und eine Geschichte dazu. In den letzten Jahren war die Auftragslage eher flau, aber mein Schild hängt noch draußen und wird jährlich frisch lackiert. Ich bastle an einem neuen Sortiment. Ich freue mich schon darauf, es auf den Markt zu werfen. Alles handgemacht. Weniger blumig: Ich sehe meine künstlerische Arbeit als Teil der österreichischen Filmkultur. Geschäftlich bin ich eine Niete, aber lernfähig.

Welches ästhetische Konzept verfolgst Du? Wie findest Du zu Deiner Bildsprache? Welche Geschichten interessieren Dich, welche möchtest Du erzählen?

Mich interessieren Erzählformen, die dem Zuschauer, der Zuschauerin den Kopf freihalten, offene dramatische Formen. Dokumentarische Herangehensweisen, Formen die vom Avantgardefilm herkommen, die Groteske.

Vielleicht kann Herr Brecht meine diesbezügliche zugrundeliegende Haltung besser ausdrücken:

„Gezeigt werden soll die Veränderbarkeit des Zusammenlebens der Menschen (und damit die Veränderbarkeit des Menschen selbst).“

Für mich ist Film ein diskursives Medium. Wenn nach einem Film von mir die Leute beisammenstehen und heftig diskutieren, dann sehe ich meine Arbeit als gelungen an. Patzak hat mir einmal erzählt, dass sich nach der Ansicht von I GONNA FUCK YOU BACK TO THE STONEAGE eine völlig unplanmäßige Diskussion über Vergewaltigung zwischen ihm und seiner zufällig bei der Vorführung anwesenden Cutterin entsponnen hätte. Das freut mich. Es heißt, dass der Film sein Ziel erreicht hat.

Ich arbeite gern mit Leuten zusammen. Ich glaube daran, dass in der Zusammenarbeit von zwei kreativen Köpfen, zum Beispiel von Regie und Kamera, die Summe von Eins und Eins mehr ergibt als bloß Zwei. Wenn der Funke überspringt, können beide über sich hinauswachsen. Dann kann ein Fenster entstehen. Ein Fenster und kein Spiegel.

Zur geschlechtsspezifischen Ästhetik: Beeinflusst Dein Selbstverständnis als Frau deinen künstlerischen Output? Anders ausgedrückt: Hat frau einen anderen Blick auf die Dinge?

Ich versuche aus einer Haltung heraus zu schreiben, die bewusst nicht frauenfeindlich ist. Klingt banal, ist aber weniger selbstverständlich als es scheint. Wenn ich einfach drauflos schreibe, produziere ich die schlimmsten Frauen- und Männerklischees, die man sich vorstellen kann. Keine Ahnung, wo sie herkommen. Sie sind da. Ich sehe es als meinen Job als Drehbuchautorin an, diese Rollenklischees nicht ungefiltert zu einer potentiellen Zuschauerin, einem potentiellen Zuschauer durchdringen zu lassen. Ich möchte Geschlechterrollen nicht als gegeben vorführen. Sie gehören gebrochen, attackiert, überzeichnet, übertrieben, unterlaufen, bewusst gemacht, umgedreht, zerbröselt, vermanscht. Ich halte viel von *political correctness*.

Du organisierst zur Zeit eine Autorinnenwerkstatt, die es sich zum Programm gemacht hat, Filmemacherinnen, „die ihren Tomatensaft mit Wodka trinken, zum Zwecke des Erfahrungsaustauschs, der Weiterbildung und der Rückenstärkung“

zusammenzubringen. Könnte man das im weitesten Sinn als „female Mentorship“ bezeichnen, das Dir am Herzen liegt?

Mit „female Mentorship“ habe ich mich noch nicht beschäftigt, aber es klingt wie eine gute Sache. Es ist wichtig, dass erfahrene Filmemacherinnen ihr Wissen an junge Kolleginnen weitergeben. Es muss nicht jede über dasselbe Gräberfeld stolpern und sich die Zehen anschlagen.

Mit der Organisation der Autorinnenwerkstatt geht es mir ganz einfach darum, den Austausch unter Frauen, die sich mit dem Drehbuchschreiben oder Filmemachen beschäftigen, zu fördern. Weil Schreiben so eine verdammt einsame Sache sein kann. Weil es gut tut, was Neues zu lernen, ein paar frische Infos zu kriegen, sich gegenseitig auf die Schulter zu klopfen und über den eigenen Monitorrand hinauszuschauen.

Welche filmischen Zukunftspläne verfolgst Du?

Zur Zeit bemühe ich mich, eine Produktionsfirma für meinen Spielfilm POLIN, JUNG, FLEISSIG, SUCHT ARBEIT zu gewinnen, arbeite an einem Kurzfilm über männliches Selbstbild in der Midlifecrisis und schreibe ein Hörspiel.

Cowboy-Spirit herrscht in der Filmbranche

Ulrike Schweiger über Co-Autorenschaft, Recherche und ihre Vorliebe für normensprengende Themen

Geb. 1969 in Linz, neben Studienaufenthalten in USA und Brüssel Absolventin der Abteilung Regie und Produktion an der Filmhochschule Wien, Drehbuchautorin und Regisseurin.

Beginnen wir mit Deiner Ausbildung: du warst an einer amerikanischen High School und hast ein Jahr lang in Brüssel Kunst studiert. An der Universität für Musik und darstellende Kunst hast Du die Studienrichtungen Regie bei Peter Patzak und Produktion bei Peter Mayer absolviert.

Wie schlägt sich das in deiner jetzigen Arbeit nieder? Welche Einflüsse aus der Ausbildungszeit verspürst Du?

Meine ersten Auslandsaufenthalte liegen lange zurück. Ich war vierzehn, als ich in Long Beach (Los Angeles Area) die Junior High School besuchte und achtzehn, als ich in Brüssel Kunst studierte. Mit zwanzig machte ich ein Semester (Radio & TV Workshop) an der Stanford University, USA. Wenig später begann ich das Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst.

Ich glaube die Zeit, die ich 1983 als vierzehnjährige in Kalifornien verbrachte, hat mich am meisten geprägt. Es war für mich damals eine wesentliche Erfahrung zu erkennen, dass das österreichische Schulsystem nicht die Norm, nicht absolut ist. In Amerika konnte ich erstmals meinen Neigungen nachgehen, hatte das Gefühl in meinen Begabungen gefördert zu werden. Ungefähr auch zu dieser Zeit wurde der Wunsch Regisseurin zu werden konkret. Bisher hatte ich, immer wenn ich ein Buch las, versucht mir vorzustellen, wie die Geschichte als Film aussehen könnte. Damals begann ich Film als konkrete Berufsmöglichkeit zu entdecken.

Dein Werkverzeichnis weist seit 1989 bereits eine beachtliche Anzahl von preisgekrönten Kurzfilmen auf. Wie verlief Dein weiterer Werdegang bis heute?

Wie bereits erwähnt, studierte ich nach dem Semester an der Stanford University an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien Regie und Produktion. Die Zeit an der Filmakademie war eine Zeit intensiver Auseinandersetzung, eine Zeit des Experimentierens mit dem Medium Film. Wichtige Arbeitsgemeinschaften, wie beispielsweise die Zusammenarbeit mit meinem Co-Autor Michael Tanczos gehen auf diese Zeit zurück. Dank der Filmakademie konnte ich den Grundstein für mein heutiges Filmschaffen legen. Meine Kurzfilme und die damit bei Festivals erreichten Preise und Auszeichnungen ermöglichten mir unter anderem die Finanzierung eines ersten Langfilms.

TWINNI ist dein erster Langspielfilm und handelt von Pubertät, erster Liebe, Neuorientierung in sozialen Gruppen, neugierige Blicke auf das, was das Leben so bereit halten könnte aus der Sicht der jugendlichen Heldin. Welche Geschichten interessieren Dich generell, welche möchtest Du gerne erzählen?

Ich bin grundsätzlich am narrativen Film interessiert, besonders faszinieren mich Einzelschicksale, die gesellschaftlich etwas verändern, bewirken, Normen hinterfragen. In TWINNI versucht die 13-jährige Jana die erste Ministrantin Österreichs zu werden, etwas zu tun, was Mädchen bisher nicht tun durften. Das finde ich interessant. Oder in meinem

Kurzfilm *MISSBRAUCH WIRD BESTRAFT* wird ein Mädchen in einer fahrenden S-Bahn vergewaltigt. Gut ein Dutzend Menschen sind anwesend, aber keiner hilft. Der Film beruht auf einer wahren Begebenheit, die sich 1997 in Hamburg ereignete und versteht sich als Aufruf zu Zivilcourage. Mir liegen Stoffe, die auf wahren Begebenheiten beruhen.

Der Film über das Kult-Eis mit zwei den Stielen aus den 80ern steht für „die zwei Seiten des Lebens.“ Verglichen mit andern „Teenage“-Filmen wie LOVELY RITA zeigt TWINNI eher eine harmonische Welt, in der noch alles in Ordnung scheint. Was meinst Du dazu?

TWINNI zeigt das Schicksal der 13-jährigen Jana und findet eine für die Geschichte passende Erzählweise, die neben Scheidungsdrama und Lebenskrisen auch durchaus Platz für Leichtigkeit und Humor hat. Einzige Gemeinsamkeit mit Filmen wie zum Beispiel LOVELY RITA ist höchstens das Alter und Geschlecht der Hauptfigur.

Faktum ist, dass TWINNI gerne zu Frauenfilmfestivals eingeladen wird. Vielleicht wegen der Botschaft, dass zwischen all den Wirrnissen an der Schwelle zum Erwachsenwerden die Freundschaft zwischen den beiden Mädchen hält? Oder auch wegen der religiösen Thematik, dass Mädchen damals nicht ministrieren durften. Was meinst Du?

Was immer wieder an TWINNI hervorgehoben wird, ist die Balance zwischen Sensibilität, Themenorientiertheit und Publikumsnähe. Cathérine Breillart, Vorsitzende der Jury beim Festival International du Cinéma au Feminin in Bordeaux: „The competition was very strong because the selection was very good (LIFE WITHOUT ME, PERSONAL VELOCITY, CALENDAR GIRLS, WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF, etc.), but the originality, the grace, the simplicity and atmosphere of TWINNI make this movie in our opinion above all other. I think it is at the same time delicate and also very near to the public: it's a very difficult balance. I think Ulrike Schweiger showed in the movie a very great talent in directing, and choice of actors and filmmaking.“

Glaubst Du, beeinflusst deine weibliche Position dein künstlerisches Schaffen? Wenn ja, wie?

Ja, ganz sicher. Ich nehme die Welt natürlich aus der Sicht einer Frau wahr. Aus diesem Grund finde ich es auch sehr spannend, mit einem männlichen Co-Autor zu arbeiten, weil dann beide Sichtweisen, die männliche und weibliche zu einem Ganzen vereint werden.

Wie kam es, dass Du als „gelernte“ Regisseurin auch das Buch gemeinsam mit einem Co-Autoren selbst verfasst hast?

An sich hätte ich gerne ein fremdes Drehbuch verfilmt und machte mich nach dem Studium auch auf die Suche nach Drehbüchern. Da ich jedoch kein passendes Buch finden konnte, begann ich selbst Drehbücher zu schreiben. Ich würde aber nach wie vor gerne einen fremden Stoff verfilmen.

Ihr seid seit 1999 ein Autorenteam. Was sind die Vorteile einer solchen Konstellation? Gibt es manchmal auch Streitigkeiten?

Die Arbeit mit Michael Tanczos war für mich von Anfang an etwas ganz Besonderes, ich möchte fast sagen ein Geschenk. Streitigkeiten gab es nie, das liegt vermutlich daran, dass wir einander perfekt ergänzen. Ich denke die Vorteile unserer Konstellation sind,

dass wir einander gegenseitig inspirieren, Ideen vom anderen aufgreifen und weiterführen, dass das Buch bereits in sehr frühen Entwicklungsphasen hinterfragt wird. Außerdem erarbeiten wir die Dialoge durch Improvisation. Das geht sicherlich im Schreibteam besser, als im Alleingang.

Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung für den Beruf der Filmemacherin auf Dein Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und Einklang mit Privatsphäre?

Der Vorteil an meinem Beruf ist, dass ich oft gar nicht das Gefühl habe zu arbeiten, da ich aus einem inneren Antrieb heraus tätig bin. Meine Arbeit ist mir ein Bedürfnis genauso wie Essen und Trinken oder Schlafen. Das Gefühl zu haben, dass man nicht arbeitet ist ein Vorteil, der Nachteil dabei ist allerdings, dass dabei vieles andere zu kurz kommt, im Privatleben Abstriche gemacht werden müssen. Drehbuchschreiben ist mit einem großen finanziellen Risiko verbunden. Man arbeitet oft Monate an einer Geschichte, ohne die Gewissheit zu haben, dass das Buch auch verfilmt wird. Neben Risikofreudigkeit ist auch viel Optimismus gefragt.

Wie siehst Du Dich als Frau im Kontext der aktuellen österreichischen Filmkultur eingebunden, was Auftragslage und Nachfrage betrifft?

Ich habe das Gefühl, dass es Frauen viel schwerer haben. Auf alle Fälle werden sie stets kritischer betrachtet als Männer. Egal, wie wir uns verhalten, es ist im Zweifelsfall unpassend. Immer noch werden Frauen in sogenannten Frauenberufen erwartet, wo sie bestimmten – gesellschaftlich vorgegebenen Verhaltensmustern – entsprechen sollen. Außerdem ist Österreich ein Land, in dem in der Filmbranche noch immer ein gewisser Cowboy-Spirit zu herrschen scheint.

Welches ästhetische Konzept verfolgst Du? Wie findest Du zu Deiner Bildsprache?

Ich versetze mich in die Sichtweise meiner Protagonisten und suche eine zu ihrem Mikrokosmos passende Ästhetik. Bei einem historischen Stoff wie im Fall von TWINNI gehe ich außerdem auf die Ästhetik der Zeit ein (Recherche: Filme, Fernsehsendungen, Musikvideos, Tageszeitungen, Journale und Magazine aus der Zeit sowie Familienphotos von Menschen aus der Gegend wo der Film spielt). Ich vermeide es, ästhetische Inspiration primär bei anderen Filmen zu suchen, sondern konzentriere mich mehr auf das wirkliche Leben als Inspirationsquelle, oder orientiere mich an anderen Bereichen der Kunst (Malerei, Plastik, Architektur). Sobald für mich die Emotionalität einer Geschichte stimmig ist, findet sich das ästhetische Konzept fast wie von alleine.

Welche filmischen Zukunftspläne verfolgst Du?

Derzeit arbeite ich mit mehreren Co-Autoren an verschiedenen Drehbüchern gleichzeitig. Letzte Woche war ich gemeinsam mit meinem Co-Autor zur Drehbuchrecherche in Salt Lake City. Geplant ist ein Film, der zur Hälfte in den USA, zur Hälfte in Salzburg spielt. Die Geschichte beruht auf einer wahren Begebenheit. Hauptfigur ist die Großtante meines Co-Autors, eine Österreicherin, die in den 50er Jahren nach Utah ausgewandert war. An einem weiteren Projekt schreibe ich zum ersten Mal gemeinsam mit einer weiblichen Co-Autorin, nämlich Maria Scheibelhofer. Die Geschichte mit dem Titel „Das Haus“ ist völlig frei erfunden und wird ein poetischer Thriller. Filmisches Zukunftsgebiet ist für mich sicherlich der Bereich Spielfilm. Mein Ziel ist es, sehr spezifische, lokale Geschichten so zu erzählen, dass sie ein internationales Publikum finden.

Halbe Zeit, doppelte Arbeit

Amaryllis Sommerer erzählt über ihre Arbeitssituation, geprägt von gut dotierten TV-Serien und ihrer Leidenschaft, dem Schreiben von Kinderbüchern.

Geboren 1954, lebt in Wien;
schreibt Drehbücher,
Kinderbücher, Romane,
Kurzgeschichten und bietet
Filmdramaturgien an.

Nach dem Studium der Theaterwissenschaft und der Beschäftigung mit Theaterkostüm bist du über den Umweg von SchauspielerIn, Scriptgirl und Regieassistentin zum Drehbuchschreiben und in weiterer Folge zur Regie gekommen. Empfindest Du Dich als Autodidaktin?

Nein, ich habe von verschiedenen LehrerInnen gelernt, viele Seminare absolviert und noch mehr Bücher gelesen. Ich habe mir nichts selbst beigebracht. Ich könnte aber jederzeit – ohne Gebrauchsanweisung – einen Reifen wechseln. Auch bei Regen.

Du hast einige Male bei Projekten der Filmemacherin Käthe Kratz mitgearbeitet. Hat dir das den Einstieg in dein späteres Berufsleben als Drehbuchautorin erleichtert?

Auf jeden Fall! Mein erstes verfilmtes Spielfilm-Drehbuch habe ich mit Käthe Kratz geschrieben. Es war eine internationale Produktion und hat mich sozusagen als „Profi“ etabliert. Ich habe mehrere Regieassistenten bei ihr gemacht und weiß deshalb über den Vorgang des Drehens Bescheid. Dieses Wissen kommt mir als Drehbuchautorin natürlich zugute. Davor und auch danach schrieb ich (neben den verfilmten) auch einige Drehbücher, die nicht verfilmt, aber doch wenigstens bezahlt worden sind (TV-Aufträge oder Filmförderung). Doch das gehört zum Autorenalltag: Bücher zu schreiben, die keiner sieht. Und erst die vielen Buch-Fassungen, die es braucht, um als Autorin sichtbar zu werden...

Wer oder was hat dich sonst positiv beeinflusst oder in deinem Weiterkommen unterstützt?

Ganz bestimmt mein lieber Freund und Filmemacher Manfred Kaufmann. Ich habe einige Jahre mit ihm in verschiedenen Funktionen an seinen Filmen mitgearbeitet. Das war eine spezielle Beziehung; ein seltenes Glück.

Dann das Heer der Drehbuch-DoktorInnen: Ab 1988 (Syd Field in Berlin) machte ich jedes Jahr ein Seminar bei Syd Field, Frank Daniel, Robert McKee, Zdenek Mahler, Krystof Kieslowski, Edward Zebrowski, Linda Seger, Christopher Vogler, Oliver Schütte etc. Das ging über 10 Jahre so.... Aber dann war Schluss.

Und nicht zuletzt der wöchentliche, aktuelle Filmverzehr mit Filmfreundinnen, besonders mit der Drehbuch-Autorin Agnes Pluch.

Du hast als zweites Standbein den Beruf einer Kinderautorin gewählt und eine ganze Menge veröffentlicht. Welche Auswirkungen hat die eindeutige Entscheidung, auf diese Weise deine Brötchen zu verdienen auf Dein Lebenskonzept, hinsichtlich Arbeitszeit, Verdienstmöglichkeiten und als Mutter einer Tochter?

Kinderbücher zu schreiben ist eine Liebesangelegenheit. Für die relativ vielen Veröffentlichungen habe ich aber leider nicht die „fetten Brötchen“, so dass von einem

zweiten Standbein keine Rede sein kann. Dick belegte Sandwiches gibt es als Serien-Autorin.

Mutter zu sein und berufstätig, bedeutet: Halbe Zeit, doppelte Arbeit. Jetzt ist meine Tochter aber schon ziemlich erwachsen. Deshalb erblüht zur Zeit wieder die Autorin in mir und ich habe neben den Serien-Drehbüchern und den Dramaturgien, die ich mache, auch noch einen Roman (DIE BEIHELFERIN) geschrieben. Diesmal für die Großen.

Zur geschlechtsspezifischen Ästhetik: Beeinflusst Dein Selbstverständnis als Frau deinen künstlerischen Output? Anders ausgedrückt: Hat frau einen anderen Blick auf die Dinge?

Natürlich haben Frauen einen anderen Blick auf die Welt als Männer. Der ist nicht besser, schlechter, sensibler, gefühlsbetonter, oder „weiblicher“ im Sinne der Attribute, die uns Frauen zugeschrieben werden. Er ergibt sich aus der Erfahrungswelt als geschlechtliches Wesen, das Mensch nun einmal ist. Die Erziehung, die Gesellschaft ist geschlechtsspezifisch „markiert“.

Insofern ist mein Blick als Künstlerin auch ein weiblicher.

Nach den ersten Jahren der Bewusstwerdung dieses Faktums ist das für mich heute selbstverständlich. Ich thematisiere es nicht mehr. (Was nicht heißt, dass ich die diesbezügliche Thematisierung im Allgemeinen ablehne.)

Das heißt, ich suche nicht ein Frauenthema, sondern die Frauenthemen ergeben sich aus meiner Erfahrungswelt. Sie schleichen sich ein in alle Arbeiten, auch wenn sie gar nicht beabsichtigt sind.

1997 kam es zur Entstehung meines Kinofilms BEASTIE GIRL, weil mich das Mutter-Tochter-Thema persönlich interessierte. Bei meiner Recherche bemerkte ich, dass es als Filmsujet im österreichischen Kinofilm so gut wie nicht existierte, (was wiederum mit dem Stellenwert von Frauen, bzw. Müttern zu tun hat, was wiederum mit dem Stellenwert einer Aufmerksamkeit, die das Männliche auslöst, zu tun hat) also entschied ich mich dann sehr bewusst – auch aus diesem Grund – für dieses Thema. Hier fließen das Persönliche und das Gesellschaftliche zusammen. So funktioniert das bei mir.

Später, beim Schreiben des Drehbuchs, ging es mir nicht vorrangig darum, eine Frauenbotschaft zu verfilmen, sondern darum, eine gute Geschichte zu schreiben. Die Ingredienzien der Geschichte – der Zusammenhalt von inhaltlichen und dramaturgischen Elementen – waren natürlich wegen des gewählten Themas frauenspezifisch. Und auf Grund meiner persönlichen Bewusstseinslage ist das Frauenspezifische dann auch libidinös besetzt. Das heißt: Frauen sind aktive Heldinnen. Die Welt in meinen Geschichten ist frauenreich, auf jeden Fall frauenreicher als im herkömmlichen Film-Kanon.

Und so wie ich der Mittelpunkt der Welt bin, so sind die Frauen in meinen Geschichten der Mittelpunkt der Welt. Schlicht und einfach deswegen, weil ich mehr von uns weiß (nicht weil wir die besseren Menschen sind). Und man soll ja bekanntlich über das schreiben soll, was man kennt.

Auf der anderen Seite scheue ich mich nicht, auch über Männer zu schreiben, und ich finde, dass Männer genauso gut über Frauen schreiben sollen. Das ändert nichts am Blickpunkt, den wir als geschlechtliche Wesen haben. Einigen ist er nur bewusster, und sie gehen daher bewusster damit um.

Wie siehst Du Dich im Kontext der aktuellen österreichischen Filmkultur eingebunden, was Auftragslage, Nachfrage und Konkurrenzdruck betrifft?

Ich bin eine gut positionierte Randfigur mit erfreulichen Aussichten über den Tellerrand hinweg.

Der Begriff Randfigur ist für mich – im Gegensatz zur landläufigen Meinung – positiv besetzt.

Das heißt konkret: Ich schreibe täglich, (Wochenenden meistens ausgenommen), aber ich schreibe nicht 12 oder 14 Stunden am Tag. Das ist und war mir als Alleinerzieherin gar nie möglich, wäre für mich auch gar nicht erstrebenswert. Das Leben besteht aus

mehr als nur dem Schreiben. Natürlich gibt es gute Zeiten, in denen man sich mehr in der Tellermitte befindet, wo die meisten Frittaten schwimmen (je nach Auftragslage), aber meine Sehnsucht nach dieser Mitte hält sich in Grenzen. Ich schreibe gerne und genug und denke dabei nicht über Markt-Positionierungen nach.

Bei der ORF-Serie SCHLOSSHOTEL ORTH gehörst du zum fixen AutorInnenpool und hast bereits mehrere Folgen geschrieben. Wie beurteilst Du als Insiderin die derzeitige Situation des österreichischen TV-Spielfilms?

Dass ich in eine Serie wie SCHLOSSHOTEL ORTH seit 5 Jahren fix eingebunden bin, ergibt sich daraus, dass es schwierig ist, AutorInnen zu finden, die das Handwerk besser (für weniger Geld) können.

Glücklicherweise musste ich um Honorare nie streiten. Offensichtlich bin ich mein Geld wert.

Was die derzeitige TV/Spielfilm-Situation betrifft, bin ich leider sehr skeptisch. Die wirtschaftliche Anspannung ist stark spürbar. Überall Kürzungen, keine Risikofreude. Das wird natürlich nicht offen ausgesprochen. Diktion und Handeln klaffen weit auseinander.

Man spricht immer noch vom Neuen, vom Besseren, vom Anspruchsvollen etc. Geht es dann aber an die Umsetzung – ans Schreiben, später ans Drehen, dann schrumpfen auf einmal die groß hinaus posaunten Möglichkeiten, sei es wegen der Kosten, sei es wegen der Quote – ein Ablehnungsgrund findet sich immer.

Das ist eine Spirale der Angst, die das Niveau nach unten drückt. Und wie soll sich der Zuschauer wehren, wenn er die Wahl zwischen Schlecht und „Wenigerschlecht“ hat? Mit Totalverzicht? Und wie soll sich der Filmkünstler wehren? Wenn er die Wahl hat zwischen schlechter Arbeit und Arbeitslosigkeit? Das ist für uns alle ein Balance-Akt des Überlebens und hängt auch stark von den persönlichen Umständen ab, ob man sich da Freiräume schaffen kann.

Ich denke, ich habe meine Balance gefunden.

Welches ästhetische Konzept verfolgst Du? Welche Bilder berühren Dich? Welche Geschichten interessieren Dich, welche möchtest Du erzählen?

Bei Kinofilmen schätze ich es, wenn die klassische Dramaturgie unterwandert wird. Diese Art von Filmen ist allerdings in Zeiten wie diesen äußerst unpopulär.

Ich möchte von einem Thema erzählen, für das ich brenne. Die Art des Erzählens aber sollte mit einer gewissen Leichtigkeit erfolgen, ohne diese gnadenlose dramaturgische oder thematische Strenge, die auf ein absehbares Ziel zusteuert.

Es darf ruhig „menscheln“, aber Welt, Geheimnis und hohe Räume mit offenen Fenstern müssen auch sein. Eigentlich der alte antike Gedanke vom Einzelnen und dem Chor. Nur ein bisschen sexier aufgemacht. Was ich verabscheue sind Selbstbespiegelungen.

Dein Vorname ist gleichlautend mit einer wunderschön blühenden Winterblume aus Chile. Steckt da Programm dahinter?

Aus Chile? Ich dachte immer, er kommt aus der Blumenhandlung...

Welche filmischen Zukunftspläne verfolgst Du?

Ich verfolge nicht, ich lasse sie auf mich zukommen oder über mich kommen.

Wie zum Beispiel das Thema der Überwucherung; von allem und jedem; von der Spirale, die sich immer schneller dreht; vom Überblick, der verloren gegangen ist, oder den es vielleicht nur scheinbar gegeben hat... von der heutigen, überforderten Gesellschaft, die nach Gesetzen, Führern und Religionen ruft... und deswegen auch von Glücksmomenten träumt....verfilmt in einem Großstadtkrimi.

Interviews mit österreichischen Filmemacherinnen für den Frauenkulturbericht 2003 Von Dr. Sabine Perthold

Die Angst ist unser Antrieb, unser Motor.... – Barbara Albert über das Sammeln von Bildern aus Erfahrenem, Erzähltem und Erfundenem und ihre Beweggründe Drehbuchautorin, Regisseurin und Produzentin in Personalunion zu sein

Mother of Invention – Hilde Berger über ihre Anfänge, die fließende Grenze zwischen Arbeits- und Privatleben, zwischen Liebes- und Arbeitsbeziehung und die konstruktive Verwertung jeder Erfahrung als Ausgangspunkt für eine neue Geschichte

Alles ist Input – Andrea Dusi über Social Skills wie Erfindungsreichtum und Hartnäckigkeit sowie das Switchen zwischen einzelnen Kunstsprachen

Filme machen bedeutet zu suchen und zu jagen – Barbara Gräftner über ihren filmischen Ost-West-Zusammenprall, DOGMA-Prinzipien und ihr alchemistisches Weltbild

Ich muss mir selbst ein Frauen-Bild erfinden – Jessica Hausner über das Filmemachen als Lebenskonzept und von der Suche nach einer geeigneten Erzählform für ihre Geschichten, die um Themen wie Rätsel, Geheimnis, Überraschung und Willkür kreisen.

Wer Kino liebt, kommt leicht auf die Idee, selbst Filme zu drehen – Kitty Kino über ihre Anfänge, ihre aufsehenerregenden Filme, über Produktionsbedingungen einst und jetzt und ihre Wünsche an die Filmstadt Wien

Frauen drehen keine Western – Käthe Kratz über die „Aktion Filmfrauen“, die einseitige Ausrichtung der Fördergremien und über die „akrobatische Organisation“ ihres Berufsalltags

Den Versuch, Fenster herzustellen, halte ich für ein gutes Programm... meint **Gabriele Mathes**, die Ausbildung, Berufsbild und political correctness in ihrem Beitrag thematisiert.

Cowboy-Spirit herrscht in der Filmbranche – Ulrike Schweiger über Co-Autorenschaft, Recherche und ihre Vorliebe für normensprengende Themen

Halbe Zeit, doppelte Arbeit – Amaryllis Sommerer erzählt über ihre Arbeitssituation, geprägt von gut dotierten TV-Serien und ihrer Leidenschaft, dem Schreiben von Kinderbüchern