



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Authentizität durch Improvisation

Ulrich Seidls filmische Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fiktion

Verfasser

Manuel Seirafi

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Vorwort | 4 |
| 2. Einleitung | 6 |
| 3. Dokumentarfilmtheorie | 9 |
| 3.1. Versuch einer Definition | 9 |
| 3.2. Bill Nichols Modelle | 11 |
| 3.2.1. Poetic Documentary | 11 |
| 3.2.2. Expository Documentary | 12 |
| 3.2.3. Observational Documentary | 13 |
| 3.2.4. Participatory Documentary | 14 |
| 3.2.5. Reflexive Documentary | 15 |
| 3.2.6. Performative Documentary | 16 |
| 3.3. Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fiktion | 17 |
| 4. Authentizität | 21 |
| 4.1. Wortherkunft <i>authentisch</i> | 21 |
| 4.2. Authentizität im Film: Versuch einer Definition | 22 |
| 4.3. Methoden zur Herstellung filmischer Authentizität | 28 |
| 5. Die Ulrich Seidl Methode | 29 |
| 5.1. Bildliche Gestaltung | 29 |
| 5.1.1. Kamera | 29 |
| 5.1.2. Tableau | 30 |
| 5.1.3. Zusammenfassung | 35 |
| 5.2. Authentizitätsstrategien | 38 |
| 5.2.1. Drehorte / Kostüm | 38 |
| 5.2.2. Musik | 40 |
| 5.2.3. Darsteller | 43 |
| 6. Improvisation | 54 |
| 6.1. Bedeutung: Improvisation | 54 |
| 6.2. Gelingen oder Misslingen einer Improvisation | 54 |
| 6.3. Improvisation als Schauspielkunst | 57 |
| 6.4. Ulrich Seidls Improvisationsmethode | 61 |
| 6.5. Dauerhafter Prozess | 67 |
| 6.6. Authentizität durch Improvisation | 68 |
| 7. Zusammenfassung | 73 |
| 8. Literaturverzeichnis | 76 |
| 9. Anhang | 1 |
| 9.1. Transkripte | 1 |
| 9.1.1. Interview mit Helen Brugat | 2 |
| 9.1.2. Interview mit Maria Hofstätter | 6 |
| 9.1.3. Gespräch mit Ulrich Seidl | 24 |
| 9.1.4. Diskussion mit Ulrich Seidl | 39 |
| 9.2. Lebenslauf | 46 |
| 9.3. Abstract (Deutsch) | 47 |
| 9.4. Abstract (English) | 48 |

1. Vorwort

„Ich verfilme nicht die derbe Realität, sondern die Realität wie sie ist.“¹

Ulrich Seidl ist längst kein unbekannter Filmemacher mehr, denn spätestens seit seinem Spielfilmdebüt *Hundstage* im Jahre 2001 ist er auch außerhalb Österreichs einem breiteren Publikum bekannt. Das liegt zum einen daran, dass er für diesen Film mit dem *Großen Preis der Jury* bei den Filmfestspielen in Venedig 2001 ausgezeichnet wurde und zum anderen an seinen außergewöhnlichen Filmen. Seine Arbeit bietet freie Sicht auf Dinge, die man im Alltag nicht sehen will.

„Seidl zeigt gern en détail, was Bosheit und Ignoranz in uns anrichten, vergisst dabei aber nicht, jene unstillbare Sehnsucht zu betonen, die seine Figuren vorantreibt. Er nimmt sich die Freiheit, das Grauen und die Absurdität der Welt, die er vor sich sieht, anschaulich zu machen, oft sogar: bildschön wiederzugeben.“²

Man kann Ulrich Seidl durchaus mit einem Voyeur vergleichen, doch liegt die Absicht nicht in der Bloßstellung seiner DarstellerInnen. Er zeigt diese so, wie er sie sich vorstellt (Anmerkung: durch die Besetzung von SchauspielerInnen), oder wie sie sich auch in Wirklichkeit verhalten würden (Anmerkung: durch die Besetzung von LaiendarstellerInnen).

Die Arbeitsweise von Ulrich Seidl ist außergewöhnlich, komplex und bedarf sehr viel Zeit und Geduld. Sie besteht im Prinzip darin, Spielfilmszenen in einem dokumentarischen Umfeld zu drehen, um Momente aus der Wirklichkeit mit fiktiven Szenen zu verbinden. Drehbücher im traditionellen Sinn gehören nicht zum Standardrepertoire von Ulrich Seidl, denn trotz der oftmals präzise beschriebenen Szenen, sucht man vergeblich nach Dialogen. Dies führt mich zum Hauptaugenmerk in Seidls Arbeitsweise, der Improvisation. Die Tatsache, dass die DarstellerInnen bei Ulrich Seidl aus SchauspielerInnen und Nicht-SchauspielerInnen bestehen und keiner der Akteure ein Drehbuch ausgehändigt bekommt, zeigt deutlich, dass die Improvisation eines der wichtigsten Elemente seiner Arbeit ist.

¹ „Ulrich Seidl: Meine Filme sind keine Karikaturen“, *Der Standard Chat* 2012, <http://derstandard.at/1353207479432/Chat-mit-Ulrich-Seidl> November 2012. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

² Grissemann, Stefan. *Sündenfall : die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*, Wien: Sonderzahl 2012. S.8.

Zwischen LaiendarstellerInnen und SchauspielerInnen wird in keiner Weise differenziert, das heißt sie sind vollkommen gleichgestellt. Seidls Ziel ist es, dass es für den Betrachter/die Betrachterin nicht ersichtlich ist, welche Rolle tatsächlich von einem Profischauspieler/einer Profischauspielerin verkörpert wird.

Auf Grund dieser faszinierenden Arbeitsweise, habe ich mich dazu entschlossen eine Arbeit über „*Die Ulrich Seidl Methode*“³ im Allgemeinen sowie Authentizität und Improvisation im Speziellen zu verfassen.

³ „Die Ulrich Seidl Methode“, *PARADIES. Eine Trilogie von Ulrich Seidl* 2012, <http://paradies-trilogie.at/blog/detail/die-ulrich-seidl-methode/> Mai 2012. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

2. Einleitung

Angesichts der Tatsache, dass Ulrich Seidl seine Filmkarriere mit der Erstellung von Dokumentarfilmen begonnen hat, bildet dieses Thema das Einstiegskapitel. Hierbei folgt zunächst der Versuch einer Definition des Dokumentarfilms aus der Sicht verschiedenster TheoretikerInnen, sowie eine Beschreibung der von Bill Nichols eingeführten Modelle, um festzustellen, ob und wie diese mit Ulrich Seidls Filmen in Verbindung zu setzen sind.

Das zweite Kapitel behandelt die filmische Authentizität und ist der erste Kernpunkt dieser Arbeit. Aus diesem Grund liegt es nahe, zunächst mit der Herkunft des Wortes *authentisch* zu beginnen, bevor ein Definitionsversuch der filmischen Authentizität folgt. Die Frage, ob filmische Authentizität hergestellt werden kann ist ebenso Bestandteil dieses Kapitels. Die Gefahr der Authentizität liegt einzig und allein an ihrer Glaubwürdigkeit, weshalb auch auf die Problematik der suggerierten Authentizität eingegangen wird und welche Probleme diese mit sich bringt. Auf Grund der Tatsache, dass filmische Authentizität zu einer Frage der Wahrnehmungspsychologie wird, folgt außerdem eine Erläuterung der damit verbundenen Probleme der Begriffe *Wahrnehmung*, *Wahrheit* und *Wirklichkeit*.

Das dritte Kapitel gibt einen genauen Einblick in das System Seidls rund um die Entstehungsprozesse seiner Filme. Ziel ist eine detaillierte Beschreibung seiner Tätigkeiten, die im Laufe einer Produktion bewältigt werden müssen. Darunter fällt zunächst die bildliche Gestaltung, also die von ihm angewandten Kameratechniken. Ein weiterer Bestandteil ist hierbei die Bedeutung und die Unterscheidung zwischen Seidls konstruierten Bildern und ein genauerer Blick auf das von ihm eingeführte *Seidl-Tableau*. Die Auswahl der Drehorte und des Kostüms gewährleisten einen Einblick hinter die Kulissen einer Seidl-Produktion. Anhand des darauffolgenden Unterkapitels ist festzustellen, dass Musik eine etwas andere Bedeutung als normalerweise in einem Seidl-Film hat. Das Hauptaugenmerk dieses Kapitels bezieht sich auf seine DarstellerInnen. Die Herangehensweise Seidls bezüglich der Auswahl seiner DarstellerInnen ist ein langwieriger Prozess. Welche Informationen werden den DarstellerInnen vor einem Dreh tatsächlich vorgelegt und wie viel ist ihnen von der Geschichte bewusst? Diesen Einblick sowie die unterschiedlichen Arten der Vorbereitung auf die Rollen ist die Zielsetzung dieses Kapitels. Daher ist auch eine Aufbereitung der soziologischen Sichtweise ein unerlässlicher Aspekt in diesem

Kapitel und beinhaltet die Erläuterung von Erving Goffmans Auseinandersetzung mit menschlicher Selbstdarstellung.

Den zweiten Kernpunkt und gleichzeitig das letzte Kapitel bildet das Thema der Improvisation. Was ist Improvisation, wie kann sie überhaupt gelingen und warum nimmt das improvisieren in Seidls Arbeit eine wichtige Rolle ein? Ein interessanter Aspekt, der im Zuge der Recherche zum Thema der Improvisation aufgetaucht ist, ist eine gewisse Ähnlichkeit zu der *Commedia dell'arte* des 16. Jahrhunderts. Ein Exkurs soll daher die Art und Weise der italienischen volkstümlichen Komödie aufzeigen und die damalige Denkweise im Bezug auf das Improvisieren skizzieren.

Das Unvorhersehbare ist nicht nur Bestandteil während eines Drehs durch improvisatorische Inszenierungen seiner DarstellerInnen, sondern das gesamte Team muss in der Lage sein zu improvisieren. Wie sich diese Tatsache auswirken kann ist der Bestandteil dieses Unterkapitels.

Ein weiterer wichtiger Aspekt bezüglich der Improvisation ist Ulrich Seidls chronologische Arbeitsweise, wodurch die Möglichkeit geschaffen wird, Szenen und Handlungsstränge aufbauend und fortlaufend zu entwickeln.

Eine wichtige Frage stellt sich bei der Verkörperung einer Rolle durch die Besetzung eines Schauspielers/einer SchauspielerIn: Wie viel Persönliches ist dieser Rolle tatsächlich zuzuordnen?

Die Kernfrage der Arbeit bezieht sich darauf, ob und wie es Ulrich Seidl gelingt, seine Filme authentisch wirken zu lassen. Die daraus resultierende These lautet daher, dass die Authentizität in Seidls Filmen durch die Improvisation einerseits hergestellt und andererseits dadurch noch erheblich verstärkt wird.

Das hierbei bestehende Problem ist der Umstand, dass filmische Authentizität zu einer Frage der Wahrnehmungspsychologie wird. Dadurch ist es nicht möglich, dieses Thema mit objektiven Tatsachen zu belegen, sondern lediglich der Versuch einer Annäherung. Diese Vorgehensweise ist auf Grund von Interviews und Gesprächen mit Mitwirkenden aus Seidls Produktionen möglich.

Im Zuge der Recherchearbeit folgten zwei persönlich geführte Interviews mit den Schauspielerinnen Helen Brugat und Maria Hofstätter. Ein Gespräch im Anschluss der aufgeführten Spielfilmtrilogie *Paradies: Liebe, Glaube, Hoffnung* in Berlin, sowie eine Diskussion mit Ulrich Seidl im Rahmen seiner Buchpräsentation *Paradies: Liebe*

Glaube Hoffnung in Wien wurden mit Hilfe eines Tonaufnahmegeräts aufgezeichnet und transkribiert. Darüber hinaus haben zahlreiche veröffentlichte Interviews maßgeblich dazu beigetragen aus den daraus gewonnenen Erkenntnissen einen Einblick und Verständnis für die Ulrich Seidl Methode zu gewährleisten.

Die unveröffentlichten Transkripte befinden sich im Anhang.

3. Dokumentarfilmtheorie

Der Versuch einer Definition des Dokumentarfilms erscheint als durchaus wichtig für die vorliegende Arbeit, da Ulrich Seidl seine Karriere mit Dokumentarfilmen begonnen hat, bevor er sich dem Spielfilm-Genre widmete.⁴

3.1. Versuch einer Definition

Bereits John Grierson stellte in seinem Aufsatz über die Grundsätze des Dokumentarfilms fest: „*Dokumentarfilm ist eine schwerfällige Bezeichnung.*“⁵ Manfred Hattendorf vertritt wie Grierson eine ähnliche Meinung:

„*Eine eindeutige definitorische Begriffsbestimmung erweist sich allerdings in mehrfacher Hinsicht als problematisch.*“⁶

Für Grierson stellt der Dokumentarfilm verschiedene Arten der Beobachtung der Wirklichkeit dar.⁷

Wilhelm Roths Definition des Dokumentarfilms ist als Abbildung von Ereignissen zu verstehen, in denen reale Personen in ihrem Alltag auftreten, die auch ohne die Anwesenheit einer Kamera stattgefunden hätten, womit der Film Gefundenes festhält und zur Aufbewahrung der künftigen Generationen dient.⁸ Roths Ansicht bezüglich des Dokumentarfilms hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Anfertigung eines Tagebuches. Der Unterschied bezieht sich hierbei lediglich auf das angewandte Medium.

Ulrich Seidls Ansicht bezüglich des Dokumentarfilms ist eine etwas Andere:

„*Dokumentarfilm ist für mich in jedem Fall Vorgefundenes aus der Realität zu gestalten und es durch meine Wirklichkeit, durch mein Ich-Sein wiederzugeben, durch meine Weltsicht.*“⁹

Ulrich Seidl vertritt die Meinung, dass eine Abbildung der Realität prinzipiell nicht möglich ist sobald eine Kamera auf eine Person gerichtet ist.¹⁰ Damit bestätigt er Wilhelm Roths Einwand, dass jede Filmaufnahme eine Inszenierung ist, unabhängig

⁴ Siehe Kapitel 3.3. *Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fiktion.*

⁵ Grierson, John, *Grundsätze des Dokumentarfilms*, In: Hohenberger, Eva, *Bilder des Wirklichen. Texte zum Dokumentarfilm*, Berlin: Vorwerk 8 1998. S.90.

⁶ Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994. S.43.

⁷ Vgl. Grierson, *Grundsätze des Dokumentarfilms*. S.90.

⁸ Vgl. Roth, Wilhelm, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München und Luzern: Verlag C.J. Bucher 1982. S.185.

⁹ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*, FB Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Informatik, DA-2262. S.12.

¹⁰ Vgl. ebenda.

davon ob reale Personen oder SchauspielerInnen zu sehen sind und somit besteht kein Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm.¹¹ Infolge dessen kann man Dokumentation nicht als Abbildung der Realität bezeichnen sondern wie es Nichols formuliert, als Reproduktion der Welt.¹²

Nichols Punkte, die für eine Dokumentation sprechen sind folgendermaßen definiert:

1) Dokumentationen handeln von der Realität, also von etwas das tatsächlich passiert ist.¹³

Bereits bei diesem Punkt muss erwähnt werden, dass auch ein fiktiver Film auf wahren Begebenheiten basieren kann.¹⁴

2) Dokumentationen handeln von echten Menschen.¹⁵

Hierbei ist jedoch eine ähnliche Problemstellung wie bereits zuvor festzustellen. Ein fiktiver Film handelt ebenfalls von echten Menschen, welche jedoch von Schauspielern verkörpert werden. Eine Ausnahme betrifft den Animationsfilm, bei dem keine SchauspielerInnen zu sehen sind, da sie vom Computer generiert werden.

Zusammengefasst kann der Dokumentarfilm beschrieben werden als:

"[...] situations and events involving real people (social actors) who present themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather into a fictional allegory."¹⁶

Zahlreiche FilmwissenschaftlerInnen haben sich bereits mit dem Thema des Dokumentarfilms auseinandergesetzt, somit liegt mein Ziel nicht darin, eine eindeutig zufriedenstellende Definition auszuarbeiten, sondern lediglich zu verdeutlichen, dass es viele verschiedene Sichtweisen darauf gibt.

¹¹ Vgl. Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*. S.185.

¹² Nichols, Bill, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001. S.20.

¹³ Vgl. Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2010. S.7.

¹⁴ Der Film *Schindlers Liste* (USA 1993) von Steven Spielberg basiert ebenfalls auf einer wahren Begebenheit.

¹⁵ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2010. S.8.

¹⁶ Ebenda. S.14.

Um das *Definitions-dilemma* des Dokumentarfilms abzuschließen und um weiter auf Bill Nichols Modelle einzugehen, folgt ein zusammenfassendes Zitat von Dirk Eitzen:

„Der Dokumentarfilm erfuhr im Lauf der Jahre verschiedene Definitionsversuche, etwa als die dramatisierte Darstellung des Menschen im öffentlichen Leben als Filme mit Botschaft, als Vermittlung von wirklichen und zwar ausschließlich wirklichen, nicht erfundenen Inhalten und als Filme, die über die gefilmten Ereignisse keine Kontrolle ausüben. Die berühmteste und noch immer brauchbarste Definition ist John Griersons Formulierung die kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit.“¹⁷

3.2. Bill Nichols Modelle

Jede Dokumentation, so Nichols *„has it's own distinct voice“¹⁸*, dahingehend führte er die sechs verschiedenen Modelle der Repräsentationsmöglichkeiten ein, die seiner Meinung nach *„something like sub-genres of the documentaryfilm genre itself“¹⁹* sein sollen.

3.2.1. Poetic Documentary

In dieser Form des Dokumentarfilms sollen Blickpunkte und Elemente aus dem Alltag zusammengesetzt werden, um ein poetisches Bild der Welt darzustellen. Nichols Absicht hinter dieser Form

„is particularly adept at opening up the possibility of alternative forms of knowledge to the straightforward transfer of information, the prosecution of a particular argument or point of view, or the presentation of reasoned propositions about problems in need of solution.“²⁰

Bei der poetischen Form geht es daher weniger um Dialoge beziehungsweise der von Nichols genannten *„rhetorical elements“²¹*, sondern viel mehr darum, aus gewählten Kameraeinstellungen und Schnittfolgen, Stimmungen zu erzeugen, um ein poetisches Bild zu kreieren. Diese Form zeigt sich in Ulrich Seidls Filmen, wenn man die Dialoge außer Acht lässt, stark vertreten. Bei dem 1982 an der Hochschule für Film und Fernsehen produzierten Kurzfilms *Der Ball* ist das poetische Bild die Kernaussage des gesamten Films. Menschenleere Straßen, geprägt von zwitschernden Vögeln, bilden die Einstiegssequenz dieses Films und schließen

¹⁷ Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, *montage av*, S.14; (7/2/1998).

¹⁸ Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.99.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda. S.103.

²¹ Ebenda.

diesen auch so ab. Dieser „*optische Rahmen einer Totenstadt*“²² ist abgesehen von den aufheiternden und der zum Teil aberwitzigen Darstellung der BewohnerInnen Horns das Hauptmerkmal des Films. Trotz des angepriesenen Events des Jahres ist und bleibt die Kleinstadt Horn kalt und trostlos, zumindest in den Augen von Ulrich Seidl.

Good News – Von Kolporteurs, Toten Hunden und Anderen Wienern zeigt ebenfalls ein Porträt, nämlich das von Wien, wie Seidl es persönlich sieht. Im Unterschied zu *Der Ball* werden hier mehrere Aspekte des Alltags zur Schau gestellt. Neben den Aufnahmen vom Obdachlosenasyll, zeigt Seidl auch die Idylle der Schrebergärten-BesitzerInnen sowie die Arbeitsweise und Kontrolle der ZeitungskolporteurInnen Wiens und die BetreiberInnen einer Tierarztpraxis. Es geht Seidl hierbei weniger darum, eine Geschichte zu erzählen, sondern vielmehr um die Erzeugung von Stimmung aus den Bildern. Selbst die Tatsache, dass dieser Film von Dialogen geprägt ist, lässt ihn sehr an dem poetischen Modus von Nichols schließen, jedoch nicht eindeutig einordnen.

3.2.2. Expository Documentary

Das wichtigste Mittel dieser Form des Dokumentarfilms ist der gesprochene Kommentar.²³

Der erklärende Modus adressiert daher „*the viewer directly, with titles or voices that propose a perspective, advance an argument, or recount history*“.²⁴ Obwohl die Anwendung des gesprochenen Kommentars bei Ulrich Seidl kaum zu finden ist, gibt es dazu ebenfalls ein Beispiel. Zunächst einmal sollte erwähnt werden, dass Ulrich Seidl prinzipiell gegen die Anwendung des gesprochenen Kommentars ist. Dennoch bedient er sich in *Spass ohne Grenzen* von 1998 dieser Methode, bei der Seidl die Hauptprotagonistin Dorothea Spohler-Claussen einen Tag lang im Europa-Park mit der Kamera begleitete. Der gesprochene Kommentar ist allerdings nicht, wie Seidl selbst in einem Interview erzählt „*in einer fürchterlich beruhigenden und*

²² Reiter, Otto: *Österreich: Ulrich Seidl*. in: Teissl, Verena, Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarmacherInnen im Porträt*, Marburg: Schüren 2006. S.257.

²³ Entweder als Voice-of-God, bei der die Stimme zu hören, aber der Sprecher nicht zu sehen ist oder als Voice-of-Authority, bei der sowohl die Stimme zu hören als auch der Sprecher zu sehen ist. Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.105.

²⁴ Ebenda.

*beschönigenden Weise*²⁵ gesprochen, sondern ohne jegliche Art der Inszenierung und ohne den Einsatz einer professionellen Sprecherin.

Nichols betont abgesehen von der Anwendung einer professionellen ErzählerInnenstimme, dass hierbei jedoch auch die Bilder eine wichtige Rolle einnehmen denn diese „*illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said.*“²⁶.

In diesem Modus fungiert der Dokumentarfilm sozusagen als „*Erklärer von Realität*“²⁷, nicht zuletzt auf Grund der Tatsache, dass er versucht, die ZuseherInnen von einer bestimmten Sichtweise zu überzeugen.

3.2.3. Observational Documentary

Die beobachtende Dokumentation versucht die Dinge so zu zeigen, wie sie gerade passieren und verzichtet dabei auf Wiederholungen beziehungsweise Neuinszenierungen, aus diesem Grund meint Nichols „*we look in on life as it is lived*“²⁸.

Als ZuseherIn würde man Ulrich Seidls Filme vermutlich in diese Dokumentarfilmgruppe einordnen, nicht zuletzt auf Grund der nicht vorhandenen ErzählerInnenstimme beziehungsweise fehlender Untertitel.²⁹

Die Tatsache, dass diese beobachtende Arbeitsweise bei Ulrich Seidl gerade bei seinem Spielfilm *Paradies: Glaube* aufzufinden ist erscheint jedoch paradox und verdeutlicht seine hybride Arbeitsweise, also einerseits dokumentarische Elemente in Spielfilmen und andererseits fiktive Elemente in Dokumentarfilmen unterzubringen.³⁰

Bei der Missionierungsszene in *Paradies: Glaube* wurden im Vorfeld 5-6 Familien gecastet. Diese wissen, dass an einem vereinbarten Termin ein Filmteam vorbeikommen wird. Das Team besteht aus max. vier Personen, wobei Ulrich Seidl in den Momenten des Geschehens weit zurück tritt, so dass er selbst gar nicht Teil davon ist. Er beobachtet die Szene aus der Ferne, gibt keinerlei Anweisungen und

²⁵ Wulff, Constantin, *Eine Welt ohne Mitleid*, In: Illetschko, Peter, *Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich*, Wien: Wespennest 1995. S.248.

²⁶ Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.107.

²⁷ Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim: Olms 1988, S. 121.

²⁸ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*. S.111.

²⁹ Die Filme *Import Export* und *Mit Verlust ist zu rechnen* verzichten auf die Anwendung von Untertitel bei fremdsprachigen Szenen.

³⁰ Paradox, weil *Paradies: Glaube* ein Spielfilm ist und hierbei sichtlich ein dokumentarisches Element angewendet wird.

vertraut darauf, dass der Kameramann/die Kamerafrau „*die Situation mit Bildern so authentisch wie möglich erzählt*“³¹. Jedoch sollte hier noch erwähnt werden, dass Seidl prinzipiell kein Filmemacher ist, der wie einige andere RegisseurInnen das „*fly on the wall*“³² Prinzip anwendet um Dinge zu zeigen, wie sie gerade erstmalig passieren, ohne dass die Beteiligten darüber bescheid wissen gefilmt zu werden, sondern es geht Seidl darum Handlungsabläufe zu inszenieren, die so passieren könnten. Seidl versucht auch niemals, die Kamera verdeckt zu halten. Dies wäre außerdem generell nicht möglich, da Ulrich Seidls bildliche Ideen zu 90% erst direkt am Drehort entstehen.³³

*„Ich bin nicht hingefahren und habe die Leute gefilmt, wie sie gerade dort stehen, sondern habe daraus gesetzte Bilder gemacht und das ganze in ein Tableau gebracht. Das sagt für mich dasselbe aus, aber darüber hinaus sind es auch noch Bilder, die mehr sagen als eine zufällige Reportagekamera.“*³⁴

Das genannte Beispiel stellt in keiner Weise die typische Methode Seidls dar. Wiederholungen spielen teils eine wichtige Rolle seiner Arbeitsweise. Eine ausführliche Beschreibung folgt im Kapitel 6.4. *Ulrich Seidls Improvisationsmethode*.

3.2.4. Participatory Documentary

Ausschlaggebend für die teilnehmende Dokumentation ist die Interaktion des Regisseurs/der Regisseurin mit dem Gefilmten sowie Interviews. Als bedeutende VertreterInnen dieser Dokumentationsart nennt Nichols die FilmemacherInnen des *Cinéma vérité*. Ulrich Seidl ist auf Grund des offenen Umgangs mit der Kamera in der Öffentlichkeit, wenn überhaupt, dem französischen *Cinéma vérité* zuzuordnen. Denn angefangen hat Seidl mit einer Kamera, die

*„man einfach aufstellt an irgendeinem Schauplatz wie z.B. einer Straße oder beim Arbeitsamt oder einer Bank, [...] und [hat] gewartet, was passiert.“*³⁵

Ein weiteres Stilmittel ist das Interview. Im Vergleich zu Voice-Over Kommentaren erzielen Interviews laut Nichols einen persönlicheren Blick auf das Gezeigte.³⁶ Seidl

³¹ Öhner, Vrääh, „Ich bin nichts anderes als der erste Zuschauer. Über Kontrolle und Kontingenz beim Drehen: der Kameramann Wolfgang Thaler im Gespräch mit Vrääh Öhner“, *Kolik Film. Sonderheft*. S.38f; (18/12).

³² Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.114.

³³ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.5.

³⁴ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.4.

³⁵ Vgl. Lamp, Florian, *Die Wirklichkeit, nur stilisiert. Die Filme des Ulrich Seidl*, Darmstadt: BÜCHNER-Verlag 2009. S.172.

³⁶ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.121.

wendet in fast jedem seiner Filme Interviews an. Das so genannte Seidl-Tableau ist damit geboren. Es zeigt die DarstellerInnen direkt in die Kamera blickend, ohne dabei jedoch den Regisseur Fragen stellen zu hören. Die einzige Ausnahme betrifft den Kurzfilm *Einsvierzig*, in dem Ulrich Seidl seinen ProtagonistInnen, dem Kleinwüchsigen Karl und dessen Mutter, Fragen stellt. Mehr zu diesem charakteristischen Stilmittel im Kapitel 5.1.2. *Tableau*.

Nichols geht davon aus mit dieser Art von Dokumentation das Wahre zu zeigen, denn „*If there is a truth here it is the truth of a form of interaction that would not exist were it not for the camera*“.³⁷ Somit wäre das was wir sehen nicht zu sehen, wenn wir an Stelle der Kamera präsent wären.

Ein Schwachpunkt der teilnehmenden Dokumentation ist laut Nichols die „*excessive faith in witnesses, naive history, too intrusive*“³⁸. Auf Seidl trifft diese Aussage nicht zu, denn beim genaueren Betrachten seiner Geschichten erkennt man schnell, dass diese auf Grund ihres wahren Reizes nicht naiv wirken, sondern Dinge zeigen, die man sonst nicht zu sehen bekommt beziehungsweise nicht unbedingt sehen möchte. Ob Ulrich Seidls Filme aufdringlich sind oder nicht, hängt prinzipiell vom Auge des Betrachters/der Betrachterin ab, doch zeigt bereits die Tatsache, dass keiner seiner DarstellerInnen vor der Kamera zu etwas gezwungen wird, dass es zumindest während der Dreharbeiten zur keiner Form von Aufdringlichkeit kommt.³⁹

„*Natürlich kann man Menschen vor der Kamera zu etwas zwingen, aber letztendlich ist es vollkommen sinnlos und wirkt vollkommen unecht*“.⁴⁰

3.2.5. Reflexive Documentary

Der reflexive Modus stellt die Wahrheitsbehauptungen dokumentarischer Filme an sich in Frage. So meint Nichols „*instead of seeing through documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to see documentary for what it is: a construct or representation*“.⁴¹ Diese Repräsentation soll vom Publikum jedoch nicht mit der tatsächlichen Wirklichkeit verwechselt werden. Als namhaftes Beispiel dieses Dokumentarfilmmodells nennt Nichols *Surname Viet Given Name Nam* von Trinh T. Minh-ha aus dem Jahre 1989, bei dem der Zuseher/die Zuseherin erst nach

³⁷ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.118

³⁸ Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.138.

³⁹ Vgl. Seirafi, Manuel, *Interview mit Maria Hofstätter*, Wien 26.02.2014. Anhang S.14.

⁴⁰ Reiter, Otto. *Ulrich Seidl im Gespräch mit Otto Reiter*. in: Teissl, *Poeten, Chronisten, Rebellen*, S.262.

⁴¹ Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.125.

und nach erkennt, dass die gezeigten Interviews auf einer Bühne inszeniert und nicht in Vietnam aufgezeichnet worden sind.⁴² Das Interessante an der Wahl des von Nichols angegebenen namhaften Beispiels ist jedoch, dass Trinh. T. Minh-ha selbst davon überzeugt ist, dass es keinen Dokumentarfilm gibt.⁴³

Christof Decker stellt generell die Existenz dieses eigenständigen Modus in Frage, da sich Reflexivität eher als eine Strategie darstellt, die alle Dokumentarfilm-Modelle betrifft.⁴⁴

Der reflexive Modus zeigt sich bei Ulrich Seidls Filmen stark vertreten, denn es ist bekannt, dass die filmischen Räumlichkeiten nach seinem Geschmack arrangiert werden.⁴⁵ Die Tatsache, dass gewisse Handlungsabläufe bei Seidl völlig inszeniert sind, lässt ebenfalls auf diesen Modus schließen.⁴⁶ Es geht Seidl jedoch nicht darum, die Form des Dokumentarfilms in Frage zu stellen, sondern wie es bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt wurde, etwas Vorgefundenes aus der Realität zu gestalten und es durch seine Wirklichkeit, so wie er sie sich vorstellt, wiederzugeben.⁴⁷

3.2.6. Performative Documentary

Der letzte Dokumentarfilmmodus, der Performative, hebt die subjektiven Aspekte eines klassischerweise objektiven Diskurses hervor und konzentriert sich laut Nichols meist auf die Probleme von Minderheitsbewegungen beziehungsweise Randgruppen.⁴⁸ Somit können diese Filme als Korrektur dieser Bewegungen dienen indem nicht mehr die Rede von „we speak about them to us“⁴⁹ ist, sondern „we speak about ourselves to you“⁵⁰. Insofern erfolgt die Darstellung nicht aus einer Außenperspektive, sondern aus der Sicht eines/einer Betroffenen. Ähnlich wie bei der teilnehmenden Dokumentation enthält der performative Modus ebenfalls autobiografische Segmente, da die Sicht die hierbei verdeutlicht wird auf

⁴² Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2001.S.126.

⁴³ Vgl. Minh-ha Trinh T. *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*. in: Hohenberger, *Bilder des Wirklichen*. S.276.

⁴⁴ Vgl. Decker, *Grenzgebiete filmischer Referentialität*. S.79.

⁴⁵ Vgl. Seirafi, Manuel, *Gespräch mit Ulrich Seidl*, Berlin 13.02.2013. Anhang S.27.

⁴⁶ Vgl. Der inszenierte Handlungsablauf der Kreisschwenk-Szene bei *Mit Verlust ist zu rechnen*. In: Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.5.

⁴⁷ Vgl. Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.5.

⁴⁸ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.138 und S.133.

⁴⁹ Ebenda. S.133.

⁵⁰ Ebenda. S.133f.

Erfahrungen des Filmemachers/der Filmemacherin zurückzuführen ist, welche dadurch auf eine subjektive Art dargestellt werden.⁵¹ Bezüglich der subjektiven Darstellung gibt Nichols des Weiteren noch zu verstehen, dass die „*free combination of the actual and the imagined*“⁵² ein weiteres typisches Merkmal der performativen Dokumentation ist. Das Ziel ist also nicht die Darstellung von reinen Informationen, sondern prinzipiell jenes, die ZuseherInnen auf eine emotionelle und ausdrucksfähige Art und Weise direkt anzusprechen.⁵³ Somit stellt Nichols fest: „*performative documentary seeks to move its audience into subjective alignment or affinity with its specific perspective on the world*“.⁵⁴ Eines von Nichols erwähnten Beispielen ist der Film *Tongues Untied* von Marlon Riggs aus dem Jahre 1989.⁵⁵ Die Dokumentation verdeutlicht die persönlichen Aspekte des Filmemachers mit der Anwendung von „*a series of declarations, reenactments, poetic recitations, and staged performances*“⁵⁶ um die „*complexities of racial and sexual relations within gay subculture*“⁵⁷ darzustellen.

Seidl ist auf Grund seines persönlichen und subjektiven Blicks auf seine DarstellerInnen dem performativen Modus, wenn auch nicht hundertprozentig, zuzuordnen. Er stellt zwar sozialkritische Ansätze in jedem seiner Filme dar, jedoch ist eine Ähnlichkeit mit der von Nichols betonten Minderheitengruppen, sowie der gewollte Gedanke anhand des Gezeigten etwas ändern zu wollen, nicht gegeben. Seidl betont des Öfteren, das Publikum nicht anzusprechen wollen, so meint er in einer Diskussion: „*Ich denke überhaupt nie an die Zuseher*“⁵⁸.

3.3. Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fiktion

Das Einstiegskapitel über den Dokumentarfilm zeigt ganz klar, dass sich Ulrich Seidls Filme in keines der von Bill Nichols ausgearbeiteten Dokumentarfilmmodelle eindeutig einordnen lassen, sondern lediglich gewisse Segmente daraus zutreffen. Ob Ulrich Seidl als Dokumentarfilmer bezeichnet werden kann oder nicht, ist für den weiteren Teil dieser Arbeit nicht relevant, doch Fakt ist, dass er seine Karriere mit der

⁵¹ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, 2001. S.131.

⁵² Ebenda.

⁵³ Vgl. ebenda. S.132.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Vgl. S.131.

⁵⁶ Ebenda. S.132

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Seirafi, Manuel, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.35.

Erstellung von Dokumentarfilmen begonnen hat⁵⁹ bevor er sich 2001 erstmals dem Spielfilmgenre widmete⁶⁰. Ein interessanter Aspekt ist allerdings, dass Seidl selbst seine Filme weder als Dokumentarfilme noch als Spielfilme bezeichnet:

„Und die Filme, die ich [vor Hundstage] gemacht habe, die sind natürlich auch keine Dokumentarfilme und auch keine Spielfilme, sondern sie sind Filme, die beides haben. Die Fiktionen in sich tragen aber auch Dokumentarisches – bei einem Film ist es mehr und bei einem anderen ist es weniger. Zu all diesen Filmen gab es eine Grundidee, ein Konzept. Dieses Konzept braucht man, um etwas darzulegen und über etwas nachzudenken.“⁶¹

Man würde Seidls Film *Models* von 1999 auf Grund seiner Spielfilmcharakteristik vermutlich auch als Spielfilm einstufen, jedoch ist dem nicht so. Während die DarstellerInnen bei *Hundstage* sich nicht selbst verkörpern, sondern lediglich eine Rolle spielen⁶², stellen sich die *Models* hingegen selbst dar⁶³. Sie bewegen sich in ihrer eigenen Welt, der eigenen Wohnung, mit dem eigenen Freund.⁶⁴

Ulrich Seidls Absicht liegt nicht darin, die Welt schockierend und unerträglich darzustellen, sondern sie so realistisch wie möglich zu zeigen.⁶⁵ Dass Seidl eine andere Vorstellung von schönen Momenten hat als die meisten Menschen, ist anhand der folgenden Aussage klar zu erkennen:

„Ich weiß nur, dass ich nicht auf der Welt bin, um fragwürdige Glücksmomente zu produzieren, die sich dann jemand über sein Bett im Schlafzimmer hängt. Ich bin ein suchender Dokumentarist, ein Regisseur auf der Suche nach Glücksmomenten, das macht das eigentliche Leben aus, die Suche nach schönen Momenten, aber nicht der geschönte Moment.“⁶⁶

Bezugnehmend auf die Tatsache, dass seine DarstellerInnen häufig teils verstörende oder herablassende Meinungen vertreten, meint Seidl jedoch, dass es sich um Menschen *wie du und ich* handelt.⁶⁷ Dies bestätigt, dass Seidl nicht auf der Suche nach so genannten Freaks ist, um diese vor der Kamera bloßzustellen, sondern darin liegt der Versuch, eine aus seiner Sicht bestehende Normalität abzubilden, die von Außenstehenden als nicht normal angesehen werden kann.

⁵⁹ Die Kurzfilme *Einsvierzig* und *Der Ball* können als Dokumentarfilme bezeichnet werden.

⁶⁰ *Hundstage* ist Ulrich Seidls erster Spielfilm.

⁶¹ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.6.

⁶² Vgl. Reiter, *Ulrich Seidl im Gespräch mit Otto Reiter*. S.261.

⁶³ Vgl. ebenda.

⁶⁴ Vgl. ebenda.

⁶⁵ Vgl. Zawia, Alexandra, „Geschichten über Frauen“, *Ray. Filmmagazin*, S.20.; (11/12).

⁶⁶ Reiter, *Ulrich Seidl im Gespräch mit Otto Reiter*. S.265.

⁶⁷ "Ulrich Seidl: Dieser Film ist keineswegs eine Überzeichnung, schauen Sie sich doch selber an. Auch Sie hätten in *Hundstage* vorkommen können.", in: *Der Standard Chat 2012*, <http://derstandard.at/1353207479432/Chat-mit-Ulrich-Seidl> November 2012 (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

Ulrich Seidls filmische Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fiktion kann im Grunde genommen ganz einfach erklärt werden. So gibt er selbst zu, dass die erzählten Geschichten von *Hundstage*, *Import Export* und der *Paradies Trilogie* fiktiv sind, jedoch gehen sie, so der Autor,

„[...] aber sehr oft auf eigene Beobachtungen, Erfahrungen oder Begegnungen mit anderen Menschen zurück. Man schöpft aus der Realität und erfindet sie gleichzeitig neu.“⁶⁸

Der religiöse Charakter von Anna Maria aus *Paradies: Glaube* ist, so Seidl, „[...] eine Teilnehmerin [...] [des] Films 'Jesus, du weißt'.“⁶⁹

Die bereits erwähnte Missionierungs-Szene aus *Paradies: Glaube*, hat einen indirekten Vorgänger, zu finden in dem elf Jahre zuvor produzierten Film *Hundstage*. Konkret geht es um die Autostopperin Anna, welche hier auch denselben Namen trägt und ebenfalls von Maria Hofstätter verkörpert wird. Abgesehen vom selben Namen werden von der Schauspielerin hierbei zwei komplett unterschiedliche Rollen dargestellt. Bei *Hundstage* wurden im Vorfeld mehrere Autofahrer gecastet, deren Aufgabe es war, eine Autostopperin mitzunehmen und sich dabei so zu verhalten wie sie es auch im wirklichen Leben machen würden.⁷⁰ Ulrich Seidl wollte sowohl in den oben angeführten Missionierungs-Szenen, als auch in der erwähnten Autostopper-Szene, emotionale Reaktionen der LaiendarstellerInnen ermöglichen, um in jenem Moment ein Ausblenden des Settings wie Kamera und Filmteam zu erreichen. So gelang es, die jeweiligen Interaktionen der Menschen in möglichst authentischen Momenten abzulichten. Diese sind zum größten Teil die bereits im Vorwort erwähnten Momente der Wirklichkeit.

Das Hauptproblem des Einstiegskapitels besteht jedoch auf Grund der oftmaligen Erwähnung der Begriffe wie *Wirklichkeit* und *Wahrheit*. Während der Dokumentarfilm für Grierson verschiedene Arten von Beobachtung der Wirklichkeit darstellt, geht Nichols davon aus, dass eine Dokumentation dazu diene die Wahrheit zu zeigen.⁷¹

⁶⁸ Vgl. Philipp, Claus, „Was man auf Erden nicht findet... Ulrich Seidl im Gespräch mit Claus Philipp über die PARADIES Trilogie“, *PARADIES Eine Trilogie von Ulrich Seidl* 2012, <http://paradies-trilogie.at/blog/detail/was-man-auf-erden-nicht-findet/> Mai 2012 (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

⁶⁹ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.42.

⁷⁰ Vgl. Hochhäusler, Christoph, Nicolas Wackerbarth, „die methode seidl“. *Im Interview mit Ulrich Seidl, Georg Friedrich, Maria Hofstätter und Vivian Bartsch* In: Seibert, Marcus, *Revolver: Kino muss gefährlich sein*, Frankfurt am Main : Verl. der Autoren 2006. S.334.

⁷¹ Vgl. S.9 und Vgl. S.14.

Bereits Mario Ruspoli, französischer Filmemacher und Pionier der *Cinéma vérité* stellte fest, dass der Begriff *Wahrheit* jedoch von komplexerer Bedeutung ist:

*„Hence the human eye, like the glass eye of his camera, is unable to capture truth in its absolute sense. It can only capture aspects, certain instants, but not the component parts in all their simultaneity.“*⁷²

Aus diesem Grund sind die Begriffe *Wirklichkeit*, *Wahrheit* und *Wahrnehmung* ein unumgängliches Thema, da sie den Ausgangspunkt der kompletten Arbeit bilden.⁷³

⁷² Issari, M. Ali, Doris A. Paul, *What is cinéma vérité?*, N.J. & London: Scarecrow Press 1979. S.5.

⁷³ Vgl. Reichle S.22 und Krieg S.23.

4. Authentizität

Den Kernpunkt dieser Arbeit bildet die Thematik der Authentizität im Film. Ist die Herstellung filmischer Authentizität möglich? Können Ulrich Seidls Filme als authentisch bezeichnet werden? Zunächst erfolgt jedoch eine Erläuterung der Herkunft des Begriffs *Authentizität*, um anschließend der Frage nach der filmischen Authentizität nachzugehen.

4.1. Wortherkunft *authentisch*

„Von der maßgeblichen Instanz ausgehend, mitgeteilt“⁷⁴, ist eine Definition, die jedoch nicht viel Aufschluss darüber gibt, woher der Begriff des Authentischen stammt und welche Bedeutung dieser ursprünglich hat.

Der Begriff der Authentizität leitet sich vom griechischen „*authéntēs*“⁷⁵ ab und hat ursprünglich eine etwas andere Bedeutung als heute im alltäglichen Sprachgebrauch üblich und zwar bezeichnet er

*„in älterer Zeit den Mörder, genauer den Selbst- oder Verwandtenmörder, später den Herrn und Gebieter [...], vermittelt durch die neugriechische Form [...], aber auch den, der selbst eine Tat verübt, vollbringt, den Urheber einer Tat.“*⁷⁶

Die griechische Form „*authentikós*“⁷⁷ bedeutet „zum Urheber (einer Tat) in Beziehung stehend [...], original, zuverlässig, maßgebend“⁷⁸ und wird wie die spätlateinische Bedeutung „*authenticus*“⁷⁹ besonders auf die „eigenhändige, urschriftliche“⁸⁰ Fassung von Schriften bezogen. Die Erweiterung des Anwendungsbereichs dieses Begriffs sorgte dafür, dass sowohl die Bedeutungen „*original, echt, zuverlässig*“⁸¹ als auch „*anerkannt, rechtmäßig*“⁸² und „*verbindlich*“⁸³ von nun an zutreffen. Der Begriff *authentisch* ist im Deutschen seit dem 16. Jahrhundert unter dieser Verwendung in Gebrauch.⁸⁴

⁷⁴ Pfeifer, Wolfgang (Hg.), Wolhelm Braun, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 1. A - G. Berlin 1989. S.102.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Vgl. ebenda.

4.2. Authentizität im Film: Versuch einer Definition

Bevor hierbei wissenschaftlich der Versuch gewagt wird, auf den Begriff der filmischen Authentizität näher einzugehen, bildet eine Auflistung persönlicher Aussagen von Menschen aus verschiedensten Tätigkeitsbereichen den Beginn dieser Thematik.

Der Dokumentarfilmer und Dozent an der Zürcher Hochschule Franz Reichle beschäftigt sich mit der Frage nach Authentizität und Autorenschaft.⁸⁵ Im Zuge seiner subjektiven Herangehensweise interviewte er unter anderem KünstlerInnen, StudentInnen und MedizinerInnen.

Volko Kamensky, Dokumentarfilmer aus Hamburg meint, dass das Authentische

„kein fester Zustand ist, sondern was man für einen Moment vielleicht erzeugen kann oder für einen Moment wahrnehmen kann, aber keine feste Konstellation, auf die man zurückgreifen könnte und die, und das ist halt vielleicht das Erstaunliche, die einem wirklich Sicherheit geben würde.“⁸⁶

Ashia Zumbühl, Körpertherapeutin aus Zürich denkt:

„Authentizität hat damit zu tun, was du spontan machst, im Moment, wenn du nicht viel nachdenkst. Alles was du tust, kommt ganz natürlich aus dir selbst. Du bist nicht beeinflusst von dem, was andere tun.“⁸⁷

Marion Baumann, Studentin aus Zürich kommt es darauf an

„wie man das versteht, ob man sagt: Authentisch ist das, was ganz ursprünglich aus einem selbst kommt [...] oder ob es auch die eigene Vorstellung ist. Es kommt ja nichts einfach nur aus einem heraus, man ist immer beeinflusst von Außen, von Ideen, von Bildern die man gesehen hat. [...] All das beeinflusst ja einen in der Art, und darum glaube ich schon, dass wenn man so ist, wie man gern wäre, wie man sich wohl fühlt, dass man dann am authentischsten ist.“⁸⁸

Für Matthias Gabi, Fotograf aus Zürich ist authentisch

„nicht das übergeordnete Ziel, dem sich alles unterordnen muss, sondern alles ist auf derselben Ebene. Zum Beispiel der Bildausschnitt, das ganze Technische, hat auch mit authentisch zu tun. [...] und woran ich nicht glaube ist, dass es diesen authentischen Moment gibt, [...] sondern es ist eher eine Grundhaltung uns wenn man diese hat, wird man früher oder später oder mit der Zeit darauf kommen, auf eine authentische Wirkung. Ich glaube aber nicht, dass man auf eine authentische Wirkung kommt, wenn man mit diesem Ziel an die Sache herangeht. Also wenn man das Gefühl hat, jetzt macht man etwas Authentisches, dann kann man nur scheitern.“⁸⁹

⁸⁵ Vgl. Bader Egloff, Lucie (Hg.), *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich: Zürcher Hochsch. der Künste, Inst. for the Performing Arts and Film 2009. S.5.

⁸⁶ Reichle, Franz, *Authentizität, Autonomie, Autorschaft*. In: Bader Egloff, Lucie (Hg.), *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. Zürich 2009. S.11.

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Ebenda. S.12.

⁸⁹ Ebenda. S.12f.

Gion Caminada, Architekt und Professor aus Zürich glaubt

„Authentizität kann man nicht produzieren. Es ist nicht ein Original, sondern es ist etwas, das entsteht aus einem tiefen Bewusstsein heraus. Einer hat einmal gesagt: Aus den Schichten der Kultur und der Natur entsteht Authentizität. [...] Also das Original ist nicht etwas Authentisches. Das Original kann man nicht sein. Entweder ist man, oder man ist nicht.“⁹⁰

Was Walter Pfaff, Regisseur aus Zürich am meisten auffällt ist

„dass im Film oder im Fernsehen authentisch ist, wenn der Mann Selbstmord begeht und drei Minuten später die Frau mit Tränen in den Augen dem Reporter... der hält ihr das Mikrophon hin und sie sagt etwas rein, und das würde man allgemein als authentisch annehmen. Weil es quasi unvermittelt ist, keine Kunst drin ist, es so wie die Natur ist, also authentisch. [...] Also im Theater finde ich authentisch, wenn ich einen Schauspieler das glaube, was er macht. [...] Und es ist nichts unmittelbar erstmals. Es ist wiederholbar. [...] insofern ist authentisch das, was entsteht, wenn man alle Lüge abgetragen hat.“⁹¹

Iren Monti, Psychotherapeutin aus Zürich ist darüber erstaunt, dass Authentizität auch eine Bedeutung im Bereich des Films hat:

„Ich kenne es eigentlich als eine therapeutische Haltung, als heilende, als wirksame Haltung, die der Therapeut seinen Klienten, den Menschen mit denen er zu tun hat... wenn er diese Haltung einnimmt, dass es etwas bewirkt beim anderen. Dass es dem anderen oder den anderen ermöglicht, sich selber auch zu öffnen, um mehr sich selber [sic!] zu sein.“⁹²

Germán Toro-Pérez, ein aus Kolumbien stammender Komponist, ist der Meinung

„authentisch ist etwas, das ist. Wo die Erscheinung und das Wesen zu eins korrespondieren, wo keine Verzerrung ist zwischen dem, was Substanz ist und dem, wie etwas erscheint, sondern diese Transparenz, diese Selbstverständlichkeit... Authentisch hat auch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu tun. Etwas, das nicht aufgezwungen oder künstlich wirkt, nicht aufgesetzt, sondern quasi mit einer ganz klaren Selbstverständlichkeit sich mitteilt [...] weil man das Gefühl hat, diese Person ist so, wie sie erscheint.“⁹³

Der Grund weshalb sich jede der oben genannten Äußerung von der anderen unterscheidet, auch wenn gewissermaßen Ähnlichkeiten erkennbar sind, liegt darin, dass laut Reichle *„jeder Mensch ein Recht auf seine eigene Welt haben soll“*.⁹⁴ All das, was Menschen sehen und hören, meint Reichle des Weiteren, verbindet sich mit

⁹⁰ Reichle, Franz, *Authentizität, Autonomie, Autorschaft*. S.13f.

⁹¹ Ebenda. S.14f.

⁹² Ebenda. S.15.

⁹³ Ebenda. S.17.

⁹⁴ Ebenda. S.18.

den eigenen Erfahrungen, Gefühlen und dem Denken. Dieses Zusammentreffen bildet das Prinzip der Wahrnehmung.⁹⁵

„Was wir aufnehmen, kommt von Außen; was wir wahrnehmen, ist das Resultat des Zusammentreffens mit uns, unseren Erfahrungen etc. Während des Prozesses generieren wir Inhalte und Informationen; es entsteht eine neue Welt, die sich natürlich von Mensch zu Mensch unterscheidet. Zwei Menschen mit ähnlichen Erfahrungen [...] können aus ein und derselben Erscheinung, zum Beispiel einem Film oder einem Menschen, etwas sehr Ähnliches generieren, aber nie dasselbe.“⁹⁶

Reichle betont außerdem, dass aus dieser Wahrnehmung wiederum Wahrheit entstehen kann,⁹⁷ doch bringt gerade dieser Begriff Probleme mit sich. Die zentrale Frage die sich hierbei stellt: Was ist die Wahrheit und wer definiert sie?

Heinz von Förster meint dazu:

„Wahrheit ist, so habe ich einmal gesagt, die Erfindung eines Lügners. [...] Damit ist gemeint, dass sich Wahrheit und Lüge gegenseitig bedingen: Wer von Wahrheit spricht, macht den anderen direkt oder indirekt zu einem Lügner. Diese beiden Begriffe gehören zu einer Kategorie des Denkens, aus der ich gerne heraustreten würde, um eine ganz neue Sicht und Einsicht zu ermöglichen.“⁹⁸

Einem ähnlichen Ansatz folgt Reichle im Bezug auf die Authentizität. Für die Strategien der Authentizität ergibt sich daraus eine der folgenden Möglichkeiten:

„[...] nämlich diejenige zu versuchen, sich von jeglicher Strategie zu befreien. Oder aber: Es gibt so viele Strategien wie es Menschen gibt.“⁹⁹

Hierbei ist ganz klar ersichtlich, dass der ursprüngliche Begriff des Authentischen in keiner Weise mit der heutigen Bedeutung, zumindest auf den Film betrachtet, gleich zu setzen ist. Aus diesem Grund sind alle oben angeführten unterschiedlichen Meinungen durchaus berechtigt und nachvollziehbar. Ähnlich ist es bei einer schauspielerischen Darbietung. Es liegt nicht im Rahmen des Möglichen eine darstellerische Handlung auf Echtheit oder Glaubwürdigkeit zu überprüfen, sondern die Wahrnehmung ist das einzige zur Verfügung stehende Mittel, um sich selbst daraus ein Urteil zu bilden. Die Echtheit eines Dokuments hingegen kann sehr wohl überprüft werden, was vor allem auf die fortlaufende technische Weiterentwicklung zurückzuführen ist.

⁹⁵ Vgl. Reichle, Franz, *Authentizität, Autonomie, Autorschaft*. S.9.

⁹⁶ Ebenda. S.9f.

⁹⁷ Vgl. ebenda. S.7.

⁹⁸ Von Foerster, Heinz, Bernhard Pörksen, *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners: Gespräche für Skeptiker*, Heidelberg: Carl-Auer Systeme Verl. 2001. S.29.

⁹⁹ Reichle, *Authentizität, Autonomie, Autorschaft*. S.19.

Jeder Mensch hat, wie bereits festgestellt wurde, einen anderen Bezug zur Authentizität weshalb es erforderlich ist, die entscheidenden Probleme der Wahrnehmung von einer anderen Perspektive zu verdeutlichen.

Peter Krieg spricht in seinem Aufsatz *Die Inszenierung von Authentizität* über das „*Dilemma der menschlichen Wahrnehmung*“¹⁰⁰ und unterscheidet dabei drei wesentliche Aspekte:

1) Menschen ist kein direkter Zugang zur eigenen Welt gegeben, daher wird das darin Wahrgenommene

*„in uns und von uns produziert, allerdings vermittelt und geprägt durch soziale Kommunikation, das heißt, durch Vereinbarungen darüber was wir sehen und wie wir es sehen“.*¹⁰¹

Deshalb ist eine den Menschen zur Verfügung stehende *Wahrnehmungstechnologie* wie die der Fotografie

*„nicht mehr oder weniger ein Versuch, die Funktionsweise der entsprechenden menschlichen Wahrnehmungsorgane, also zum Beispiel des Auges, technisch zu reproduzieren und zu verbessern.“*¹⁰²

Als Beispiel verdeutlicht Krieg dies anhand eines Kameraobjektivs, welches Menschen als verzerrungsfrei empfinden würden *„wenn es den optischen Verzerrungscharakteristica [sic!] des menschlichen Auges weitmöglichst entspricht.“*¹⁰³ Eine Fliege beispielsweise würde dasselbe Objektiv nicht als Reproduktion ihrer eigenen Welt sehen, was jedoch auf ihre komplett unterschiedliche Anatomie zurückzuführen ist.

2) Menschen sind zwar grundsätzlich ähnlich, jedoch individuell sehr unterschiedlich konstruiert, das heißt die Wahrnehmung ist niemals völlig identisch, womit Aussagen über Wirklichkeit, Wahrheit, Authentizität etc. subjektiv sind *„und lediglich über*

¹⁰⁰ Krieg, Peter, *Die Inszenierung des Authentischen*, In: Hoffmann, Kay (Hg.), *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*, Konstanz: UVK Medien 1997.

http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/krieg_inszenierung/krieg_inszenierung.pdf S.2. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015.)

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Ebenda. S.2f.

¹⁰³ Ebenda. S.3.

soziale oder kulturelle Vereinbarungen abgeglichen werden¹⁰⁴ können. Auf Grund der Tatsache, dass diese Abgleichungen nicht objektiv erfolgen und eine Vergleichsmöglichkeit mit der *wahren Wirklichkeit* nicht möglich ist, ist jeder Mensch der „Schöpfer seiner eigenen Welt“.¹⁰⁵

3) In Folge von Dilemma 1 und Dilemma 2 ist

„eine Kommunikation in Form eines Austauschs von eindeutigen, also verlässlichen Informationen zwischen Menschen (und Lebewesen generell) grundsätzlich unmöglich.“¹⁰⁶

Ein/e Radiosprecher/in, so meint Krieg *„existiert im Hörer nur als Produkt seines eigenen Wahrnehmungsapparates, ist also ein systembedingtes Konstrukt des Hörers.“¹⁰⁷*

Somit lautet Kriegs Schlussfolgerung, die Sprache sei ein Versuch das Dilemma der menschlichen Wahrnehmung zu überwinden, jedoch *„selbst der stärkste Beweis für die Unmöglichkeit der Informationsübertragung“.¹⁰⁸*

Um wieder auf die filmische Authentizität zurückzukehren sei gesagt, dass Begriffserklärungen und Ansätze in einschlägigen Fachlexika und bei TheoretikerInnen durchaus auffindbar sind. Im Filmlexikon der Uni Kiel beispielsweise wird Authentizität im Film folgendermaßen definiert:

„Im Film kann ein dargestellter Gegenstand Glaubwürdigkeit erlangen und den Eindruck von Echtheit erwecken durch formale Darstellungsmittel (Sprache, Bild, Ton, Körper, Diskurs).“¹⁰⁹

Der Dokumentarfilmtheoretiker Manfred Hattendorf hat sich mit dem Thema der filmischen Authentizität genauer auseinandergesetzt und daraus folgende Ansätze erarbeitet:

1) *„Authentizität bezeichnet die objektive Echtheit“¹¹⁰*, womit gemeint ist, dass die filmische Abbildung sich ebenfalls so ereignet hat, wenn keine Kamera anwesend

¹⁰⁴ Vgl. Krieg, *Die Inszenierung des Authentischen*. S.3.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Ebenda. S.3.

¹⁰⁷ Ebenda. S.3.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda.

¹⁰⁹ Lexikon der Filmbegriffe. *Authentizität*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1242>, Uni Kiel 2013 (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

wäre. Somit liegt die Authentizität in der Quelle begründet. Folgt man Hattendorfs ersten Ansatz, so kann man jede teilnehmende Dokumentation ebenfalls als authentisch bezeichnen.¹¹¹

2) *„Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung“¹¹²*, das heißt die Glaubwürdigkeit *„ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption“¹¹³*.

Bei Hattendorfs beiden Ansätzen ist ganz klar zu erkennen, dass der Erste den Zweiten ausschließt, während der zweite den ersten gegebenenfalls integrieren kann.

Hattendorf kommt zum Schluss, dass die filmische Authentizität *„zu einer Frage der Rhetorik und der Wahrnehmungspsychologie“¹¹⁴* wird und verdeutlicht

„dass nicht eine objektiv bestimmbare Wahrheit sondern die Kategorie der Glaubwürdigkeit eine herausragende Bedeutung hat ob einem Film Authentizität zugesprochen wird oder nicht“¹¹⁵.

Aus diesem Grund ist die Kategorie der Glaubwürdigkeit entscheidend dafür ob einem Film Authentizität zugesprochen wird oder nicht, was er folgendermaßen unterteilt:

- „1. Die Echtheit des Ereignisses, oder der Sache, auf die sich die Kommunikation bezieht*
- 2. Die Glaubwürdigkeit des Autors*
- 3. Die Glaubwürdigkeit der Vermittlung*
- 4. Die Akzeptanz beim Rezipienten*
- 5. Die Rezeptionsbedingungen“¹¹⁶*

Somit kann filmische Authentizität als ein entstehender Effekt verstanden werden, der erst im Moment durch den Rezipienten/die Rezipientin bei der Betrachtung des Filmes zustande kommt. Dieser Zustand erweckt dadurch beim Zuseher/der Zuseherin den Eindruck von Glaubwürdigkeit. Ob dieser Eindruck ein Versuch des Filmemachers/der Filmemacherin ist, diesen Zustand künstlich zu erzeugen, beispielsweise auf Grund der Montage, animierten Sequenzen, der gezielten

¹¹⁰ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*. S.67.

¹¹¹ Vgl. Kapitel 3.2.4. *Participatory Documentary*.

¹¹² Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*. S.67.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Ebenda. S.19.

¹¹⁶ Ebenda.

Anwendung von Musik etc., oder ob sich das Gezeigte tatsächlich so ereignet hat, ohne dass die filmische Aufnahme den Prozess beeinflusst hätte, ist nicht relevant.

4.3. Methoden zur Herstellung filmischer Authentizität

Bereits die Tatsache, dass jeder Mensch der „*Schöpfer seiner eigenen Welt*“¹¹⁷ ist, verdeutlicht umso mehr, dass die Herstellung filmischer Authentizität eher einem Versuch ähnelt und nicht durch die gezielte Anwendung von diversen Techniken zustande kommen kann. Aus dieser Erkenntnis heraus kann gesagt werden, dass jeder für sich selbst entscheiden muss, ob eine Szene, Sequenz und ähnliches als authentisch einzustufen ist, daher kann ein Regisseur/eine Regisseurin nur einen Versuch wagen, Authentizität in seinen/ihren Filmen herzustellen.

¹¹⁷ Krieg, *Die Inszenierung des Authentischen*. S.3.

5. Die Ulrich Seidl Methode

Um wieder zurück zu Ulrich Seidl zu kommen, befasst sich dieses Kapitel zunächst mit den bildlichen Gestaltungskriterien, gefolgt von der Erläuterung seiner angewandten Strategien für den Versuch zur Herstellung von Authentizität.

5.1. Bildliche Gestaltung

Das nun folgende Unterkapitel beinhaltet die unterschiedlichen Arten von Ulrich Seidls Kameratechnik, die sich im Laufe seines Filmeschaffens entwickelt haben, sowie ein genauere Blick auf die daraus entstehenden Bilder.

5.1.1. Kamera

Zwei Hauptmerkmale lassen sich bei Ulrich Seidls Kameraanwendungen unterscheiden. Zum einen das genau kadrierte Bild, also die Anwendung einer statischen Kameraeinstellung, und zum anderen das Mitgehen der Kamera.¹¹⁸

Dieses Mitgehen der Kamera, welches durch die Anwendung einer subjektiven Kamera, oder auch Handkamera genannt, folgt, dient dazu den Eindruck eines laufenden Beobachters/einer laufenden Beobachterin zu erzeugen.¹¹⁹ Dabei wird eine leicht verwackelte und oft verzerrte, hektische Bewegung erzeugt.¹²⁰ Es muss jedoch erwähnt werden, dass Seidl auf den Einsatz einer Steadicam verzichtet und somit in all seinen Filmen ein dokumentarisches Element anwendet. Ein Steadicam-System dient dazu die Bewegungen der Kamera zu dämpfen, also um verwackelte Einstellungen zu vermindern.¹²¹

Die Technik des Mitgehens der Kamera ist bei Ulrich Seidl erstmals 1990 in seinem Film *Good News* aufzufinden und seither ein fixer Bestandteil in fast all seinen Filmen. Sie folgt grundsätzlich nach „*einer bestimmten Vorstellung, wie es aussehen soll, aber trotzdem spielt auch hier der Zufall mit*“.¹²² Jedoch gibt es einige Ausnahmen, bei der gewisse Bewegungsabläufe bereits feststehen und erprobt

¹¹⁸ Vgl. Lamp, *Die Wirklichkeit nur stilisiert*. S.169.

¹¹⁹ Vgl. Hicketier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2012. S.62.

¹²⁰ Vgl. ebenda.

¹²¹ Vgl. Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009. S.98ff.

¹²² Vgl. Lamp, *Die Wirklichkeit nur stilisiert*. S.169.

werden. Eine Szene aus *Mit Verlust ist zu rechnen*, bei der Sepp Paula durch die Wohnung führt, ist nichts anderes als eine Choreographie.¹²³

Trotz der Tatsache, dass filmische Authentizität nicht hergestellt werden kann, sondern die Glaubwürdigkeit im Auge der RezipientInnen liegt, kann die Anwendung einer Handkamera dazu dienen einen sogenannten Realitäts-Effekt oder Authentie-Eindruck zu erzielen.¹²⁴ Ein berühmtes filmisches Beispiel abseits von Ulrich Seidl wäre der Film *The Blair Witch Project*. Hierbei sorgten zum einen die verwackelten Bilder und zum anderen eine hervorragend angewandte PR-Strategie, auf die jedoch nicht weiter eingegangen wird, für den suggerierten Realitäts-Effekt.¹²⁵

Eine weitere Kameraanwendung ist die der genau kadrierten Bilder, welche sich bei Seidl durch millimetergenau konzipierte unbewegte Bildausschnitte bemerkbar machen, den sogenannten Tableaus. Innerhalb dieser Tableaus finden sowohl improvisatorische als auch Inszenierte Interaktionen der DarstellerInnen statt.

5.1.2. Tableau

Auf das Tableau, welches zuvor bereits des öfteren erwähnt wurde, wird hier detaillierter eingegangen, zunächst jedoch die Entstehungsgeschichte skizziert.

Das Tableau, ein französischer Begriff aus der Malerei, bezeichnet ein Gemälde, oder ein Wirkungsvoll gruppiertes Bild.¹²⁶ Das Tableau vivant, die Weiterentwicklung des einfachen Tableaus, dient zur „Umsetzung einer gemalten Bildszene in die körperliche Dreidimensionalität realer Dinge und lebender Personen“.¹²⁷ Somit fungiert das Tableau vivant als eine Art Übersetzung eines Gemäldes durch reale Personen in Form von theatralen Darstellungspraktiken. Auf Grund der bereits im

¹²³ Vgl. Lamp, *Die Wirklichkeit nur stilisiert*. S.170.

¹²⁴ Vgl. Lexikon der Filmbegriffe. *Handkamera*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1439>, Uni Kiel 2013. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

¹²⁵ Vgl. Roscoe, Jane, „The Blair Witch Project. Mock-documentary goes mainstream“, *JUMP CUT. A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA* 2000/43, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/BlairWitch.html> Juli 2000. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015). und Vgl. „Gekreische im Wald“, *Going To The Movies*, <http://goingtothemovies.wordpress.com/2013/01/28/blair-witch-project/> Jänner 2013. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

¹²⁶ Vgl. Duden Nachschlagewerk Online, *Tableau, das*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Tableau#Bedeutung1a> Duden 2013. (zuletzt aufgerufen am 15.01.2015).

¹²⁷ Barck, Joanna, *Hin zum Film - Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld: Transcript Verlag 2008. S.19.

Theater angewandten tableauhaften Darstellung war es somit lediglich eine Frage der Zeit bis eine Umsetzung im Film folgte.

Denis Diderot ist entscheidend für die theoretische Begründung und für die Popularität des Tableaus und definierte es wie folgt:

„Ein Tableau ist eine natürliche und wahre Anordnung der handelnden Personen auf der Bühne, daß sie mir gefallen würde, wenn sie von einem wirklichkeitsgetreuen Maler auf der Leinwand wiedergegeben würde. [...] Ein in rechter Weise komponiertes Tableau ist ein Ganzes, zusammengefasst unter einem einzigen Gesichtspunkt, wobei die Teile auf ein gemeinsames Ziel hin zusammenwirken und durch ihre gegenseitige Korrespondenz ein ebenso wirkliches Ganzes bilden wie die Teile eines wirklichen Körpers.“¹²⁸

Filmische Tableaus sollen, so Hanno Möbius, nicht in einer sperrigen Weise, sondern zu einer Harmonie zusammengestellt werden und ein Ganzes ergeben.¹²⁹ Seidl folgt diesem Prinzip, auch wenn dies eher zufälligerweise geschieht, weil es ihm [Seidl] nicht darum geht seine Bilder anzufüllen, sondern diese leer zu machen, um sich dabei auf das wesentliche konzentrieren zu können. Dahingehend dominieren Seidls Tableaus in der Reduktion.¹³⁰

Durch Zufall geschieht dies bei ihm insofern, weil Seidl in einem Gespräch, angesprochen auf die Ideen seiner Tableaus meinte, dass im Grunde genommen keine existieren würden.¹³¹

In der Malerei, so schreibt Möbius, dürfen Tableaus durchaus gestellt sein und künstlich wirken, und er nimmt dabei Bezug auf die Darstellung von Herrscherfamilien.¹³² Dieselbe Ansicht vertritt Ulrich Seidl in seinen filmischen Tableaus:

„Also die Tableaus bestehen ja sehr oft in einem gerahmten Bild, also wo alles kontrolliert ist, das ist, glaube ich, ganz wichtig, dass in diesem gesetzten Bild alles sehr genau, millimetergenau, ausgerichtet ist. Also es ist wirklich wie gemalt oder wie fotografiert, wo alles inszeniert ist.“¹³³

¹²⁸ Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S.69f.

¹²⁹ Vgl. Möbius, *Montage und Collage*, S.70.

¹³⁰ Vgl. Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.27.

¹³¹ Vgl. Seirafi, Manuel, *Diskussion mit Ulrich Seidl*. Wien 15.04.2013. Anhang S.39.

¹³² Vgl. Möbius, *Montage und Collage*. S.70.

¹³³ Seirafi, *Diskussion mit Ulrich Seidl*. Anhang S.40.

Im Unterschied zum Filmmacher Peter Greenaway, der in seinen Filmen den traditionellen Ansatz des Tableaus befolgt, worin existierende Gemälde als Vorlage dienen, entstehen Ulrich Seidls Tableaus also nach keiner existierenden Vorlage.¹³⁴

Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Greenaway und Seidl ist anhand der Bildgestaltung festzustellen, welche mit der Anwendung einer statischen Kamera und langen Einstellungen erfolgt.¹³⁵ So hat die Gestaltung Greenaways, laut Schuster, weder einen strukturellen Hintergrund noch etwas mit filmischen Erzähltechniken zu tun, sondern es besteht eine bewusste Analogie zur Malerei.¹³⁶ Die Kombination einer langen Einstellungsdauer und des konstanten Bildfeldes

„sind die augenfälligsten Ausprägungen einer Tendenz, im Film Rezeptionsbedingungen zu schaffen, die denen eines Gemäldes nahekommen.“¹³⁷

Die Frage die sich daraus ergibt lautet daher: Wie kommt Ulrich Seidl auf die Idee Tableaus in seinen Filmen anzuwenden?

Seidl betont, dass seine tableauhafte Darstellung aus keiner Theorie hervorgeht, sondern darin eher der Versuch besteht *„in einem eingefrorenen Bild eine Imagination zu erzeugen“*.¹³⁸ Ein von Seidl weiters angeführtes Argument lautet, dass die Fotografie und die Malerei ausschlaggebend dafür waren, sich künstlerisch Auseinandersetzen bevor er sich schlussendlich zur Gänze dem Film widmete.¹³⁹

Der Versuch des Tableaus besteht laut Seidl darin, die ZuseherInnen auf Grund des direkten Blicks seiner DarstellerInnen in die Kamera, eine Mischung aus unangenehmen und wohlwollenden Gefühlen zu erzeugen.¹⁴⁰ Ein Gedanke des Tableaus war, so Seidl, den Menschen in seiner jeweiligen Umwelt in einem gerahmten Bild zu beschreiben, in der die Bildgestaltung kontrolliert und inszeniert ist.¹⁴¹ Dies hat laut Seidl die Folge, dass das Bild dadurch wie gemalt oder fotografiert wirkt.¹⁴² Somit besteht bei Seidl ebenso eine bewusste Analogie zur Malerei.

¹³⁴ Vgl. Schuster, Michael, *Malerei im Film: Peter Greenaway*, Hildesheim-Zürich-New York: Olms 1998. S.69ff. und Vgl. Seirafi, *Diskussion mit Ulrich Seidl*. Anhang S.40.

¹³⁵ Vgl. Schuster, *Malerei im Film*. S.137.

¹³⁶ Vgl. ebenda.

¹³⁷ Ebenda.

¹³⁸ Seirafi, *Diskussion mit Ulrich Seidl*. Anhang S.39.

¹³⁹ Vgl. ebenda.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda.

¹⁴¹ Vgl. ebenda.

¹⁴² Vgl. ebenda. S.40.



Abbildung 1: Die Geburt des Seidl-Tableaus.

Quelle: *Einsvierzig*, Regie: Ulrich Seidl, Fernsehaufzeichnung, Arte 2010; (Orig. *Einsvierzig*, AT 1980).

Michael Schusters zitierte Bemerkung von Pascal Bonitzer trifft ebenfalls auf Seidl zu:

„Die Konstruktion der Einstellungen ist das, was den Regisseur in die Nähe des Malers, den Film in die Nähe des Gemäldes bringt.“¹⁴³

Michael Schuster beschreibt im Fall von Peter Greenaway, dass das filmische Tableau erweitert werden kann. Durch 1) eine szenische Bewegung, in dem Figuren erst im Laufe der Einstellung in den sichtbaren Bereich treten, 2) die filmische Bewegung als Veränderung des Blickfeldes, das heißt erst nach der Folge einer Kamerabewegung (Schwenk, Fahrt, etc.), oder 3) durch die Zerlegung in der Montage.¹⁴⁴

Bei Ulrich Seidl zeigen sich die Erweiterungen des filmischen Tableaus durchaus vertreten. Wenn Seidls Aussage bezüglich des in die Kamera blickende/n Darstellers/Darstellerin außer Acht gelassen wird, ist ein Beispiel für die erste von Schusters beschriebene Erweiterung des filmischen Tableaus daher vertreten. Auch wenn es sich hierbei nicht um ein typisches „Seidl-Tableau“¹⁴⁵ handelt betritt der Protagonist erst im Laufe der Einstellung den sichtbaren Bereich.

¹⁴³ Schuster, *Malerei im Film*. S.137.

¹⁴⁴ Vgl. ebenda, S.146ff.

¹⁴⁵ „Abgesehen von den Spielfilmszenen werden auch sogenannte Seidl-Tableaus gedreht, in denen Menschen in strenger Kadrange in die Kamera schauen.“ In: „Die Ulrich Seidl Methode“. <http://paradies-trilogie.at/blog/detail/die-ulrich-seidl-methode/>



Abbildung 2: erweitertes filmisches Tableau durch die szenische Bewegung

Quelle: *Jesus, du weißt*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2012; (Orig. *Jesus, du weisst*, AT 2003).

Schusters zweite Erweiterung des Tableaus ist bei Seidl ebenso aufzufinden (siehe Abbildung 3).



Abbildung 3: erweitertes filmisches Tableau durch die filmische Bewegung als Veränderung des Blickfeldes.

Quelle: *GOOD NEWS - Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2006; (Orig. *GOOD NEWS - Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern*, AT 1990).

Während sich das zuvor genannte Beispiel einer inneren Montage unterzieht, welche mittels einer Kamerabewegung erfolgt, folgt die letzte Erweiterung laut Schuster „zu meist per Schnitt, indem das filmische Tableau in einer Folge kleinerer Bildeinheiten zerlegt wird“.¹⁴⁶ Diese Methode ist bei Ulrich Seidls bisher erschienenen Filmen jedoch nicht vertreten.

Die Demonstrationen der erweiterten Tableaus dienen hierbei lediglich als Beweis dafür, dass sie zumindest einmal in Seidls Filmen aufzufinden sind.

Möbius stellt die Übertragung des Tableaus in das Theater in Frage, da der Ursprung des Eingefrorenen Gemäldes durch Bewegung nicht mehr eingehalten werden

¹⁴⁶ Vgl. Schuster, *Malerei im Film*. S.149.

kann.¹⁴⁷ Somit müsste, streng genommen, das Spiel angehalten werden, oder um es auf den Film zu beziehen ein Standbild erfolgen. Dem Prinzip der Anwendung von Standbildern folgt Pier Paolo Pasolini der in seinem Film *LA RICOTTA* Tableaus nach dieser Methode darstellt.¹⁴⁸ Ulrich Seidl gelingt es die Illusion eines eingefrorenen Bildes zu kreieren ohne dieses anhalten zu müssen. Aus diesem Grund hat sich ein lang ersehnter Wunsch Ulrich Seidls erfüllt, ein Fotobuch aus Bildern, die direkt aus dem Film stammen, zu publizieren.

*„Immer schon wollte ich wissen, ob Szenen und Tableaus meiner Filme auch als einzelne Fotos – zum Stehen gebrachte Laufbilder – ihre Wirkung entfalten. Ob diese eine eigene Bedeutung bekommen, ohne dass man ihren inhaltlichen Zusammenhang kennen muss“.*¹⁴⁹

Zusammengefasst bedeutet Seidls tableauhafte Darstellung, dass sie ohne Zweifel einen historischen Hintergrund hat, der jedoch zufälligerweise besteht. Seidls Form von Künstlichkeit ist mit der von Möbius erwähnten Art gleichzusetzen, da es ihm [Seidl] darum geht seine DarstellerInnen, zumindest in den Seidl-Tableaus, künstlich wirken zu lassen. Wichtig zu erwähnen wäre, dass Seidls Tableaus nicht bereits im Vorhinein also im Drehbuch fixiert oder geplant sind, sondern zu jedem erdenklichen Zeitpunkt entstehen können:

*„Ich beginne mit der Erzählung. [...] Und erst zu einem späteren Zeitpunkt, erst mit den Schauplätzen, mit Schauspielern und der Besetzung, ergeben sich entweder schon in der Vorbereitung zu einen Film oder irgendwo bei den Dreharbeiten Ideen zu den Tableaus.“*¹⁵⁰

5.1.3. Zusammenfassung

Bei der bildlichen Gestaltung in Ulrich Seidls Filmen kann somit zwischen den folgenden Methoden unterschieden werden:

- Handkamera-Sequenzen, oder auch das Mitgehen der Kamera genannt.

*„Es gibt eine Kamera, die in einer Aktion handelt, die bewegt sich so, wie es sich gerade ergibt. Und es gibt Einstellungen und Sequenzen, die ganz genau geplant sind“*¹⁵¹

Diese Handkamera-Sequenzen können wie zuvor festgestellt entweder willkürlich, auf Grund der improvisatorischen Handlungen der DarstellerInnen, oder nach der

¹⁴⁷ Vgl. Möbius, *Montage und Collage*. S.70.

¹⁴⁸ Vgl. Barck, *Hin zum Film - Zurück zu den Bildern*. S.59.

¹⁴⁹ Seidl, Ulrich, Claus Philipp, Astrid Wolfig, *Liebe Glaube Hoffnung : Paradies*, Ostfildern 2013.

¹⁵⁰ Seirafi, *Diskussion mit Ulrich Seidl*. Anhang S.43.

¹⁵¹ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.4.

genauen Vorstellung Seidls als eine Art Choreographie, erfolgen. Sie wirken sowohl bildlich als auch inhaltlich dokumentarisch, da die Dialoge improvisiert werden. Auf Grund der Aussage des Kameramanns Wolfgang Thaler eine definitiv schwierige Aufgabe:

„Wenn man aber bei Seidl Handkamera macht und authentische Bilder einfängt, dann ist man der Umgebung völlig ausgeliefert. Seidl legt es darauf an, dass – vom Bild her – Dinge zufällig passieren können und dürfen. Das Einzige, was ich da mache, ist, dass ich mich sozusagen seelisch an den Zustand der Darsteller anhänge, um Voraussetzungen zu können, wohin die Reise geht.“¹⁵²

- Statische Szenen, meist tableauhaft und zentralperspektivisch dargestellt

Bildlich millimetergenau eingerichtet, sodass die Darstellung künstlich wirkt, jedoch inhaltlich von dokumentarischen Elementen geprägt, da das Geschehen durch improvisierte Handlungen der DarstellerInnen im Laufe des Drehprozesses entstehen. Es gibt keine Zweifel, dass die Gesprächsthemen klar definiert sind, jedoch entstehen die Dialoge erst mit Beginn der Aufzeichnung. Abbildung 4 zeigt das konstruierte Bild von Seidl mit der Anweisung an seine Darstellerinnen über die Unzulänglichkeit ihres Körpers zu reden, ohne sich dabei gegenseitig ins Wort zu fallen.¹⁵³



Abbildung 4: Zentralperspektivisch dargestelltes Tableau

Quelle: *Paradies: Liebe*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2013; (Orig. *Paradies: Liebe*, AT/DE/FR 2012).

- Seidl-Tableaus

Das Bild ist hierbei ebenfalls millimetergenau eingerichtet und somit mit der zuvor bereits erwähnten Art und Weise gleichzusetzen. Der Unterschied besteht hier eher inhaltlich, auf Grund dargestellter inszenierter Handlungen. Seidl-Tableaus äußern sich größtenteils durch direkt in die Kamera blickende DarstellerInnen, welche dadurch wie erstarrt erscheinen. Die Darbietungen können entweder einen

¹⁵² Öhner, „Ich bin nichts anderes als der erste Zuschauer“. S.35.

¹⁵³ Vgl. Seirafi, Manuel, *Interview mit Helen Brugat*. Wien 07.05.2013. S.3.

gesprochenen Text beinhalten (Abbildung 5) oder von absoluter Stille geprägt sein (Abbildung 6). Dadurch haben diese Bilder eine ähnliche Wirkung wie die eines Gemäldes.

Durch die Anwendung von Seidl-Tableaus kommt eine extreme Künstlichkeit zustande.¹⁵⁴ Seidl selbst betont jedoch, dass seine Tableaus seiner Sicht der Welt entspreche.¹⁵⁵



Abbildung 5: Seidl-Tableau geprägt durch Reden

Quelle: *Paradies: Glaube*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2013; (Orig. *Paradies: Glaube*, AT/DE/FR 2012).



Abbildung 6: Seidl-Tableau geprägt von Stille.

Quelle: *GOOD NEWS - Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2006.

Seidls jüngstes Werk *Im Keller* aus dem Jahr 2014 weist zahlreiche Seidl-Tableaus auf. Abbildung 7 verdeutlicht dabei Seidls perfektionistische Vorgehensweise: Die Reduzierung des von ihm gewählten Bildausschnitts durch das Entfernen eines Tischfußballs.

¹⁵⁴ Vgl. Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.13.

¹⁵⁵ Ulrich Seidl in einem Interview. Vgl. Hummitzsch, Thomas, „Das Drehen ist ein Prozess, in dem ich mich nicht daran klammere, was im Buch steht“, Hatje Cantz Verlag Magazin <http://www.hatjecantz.de/ulrich-seidl-5630-0.html> (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).



Abbildung 7: Ulrich Seidl bei der Konstruktion seines Bildes.

Quelle: *Ulrich Seidl und die bösen Buben*, Regie: Constantin Wulff, Fernsehausstrahlung, ORF 2014; (Orig. *Ulrich Seidl und die bösen Buben*, AT/CH/DE 2014).

Seidls Kontrolle ist auch direkt bei der Aufnahme hinter der Kamera zu beobachten. So ist dies ebenfalls bei seinem Film *Im Keller* ersichtlich, bei der er seinen DarstellerInnen Anweisungen während des Drehs gibt. (Abbildung 8)



Abbildung 8: Ulrich Seidls strenger Blick durch die Kamera

Quelle: *Ulrich Seidl und die bösen Buben*, Regie: Constantin Wulff, Fernsehausstrahlung, ORF 2014.

5.2. Authentizitätsstrategien

Folgendes Unterkapitel beschäftigt sich mit einem genaueren Blick hinter die Kulissen, um ein Verständnis für Seidls Produktionsprozesse zu schaffen. Die Themen umfassen die Wahl der Drehorte und des Kostüms, die angewandten Methoden zu Seidls Musikwahl und den wichtigsten Punkt: seine DarstellerInnen. Ziel ist hierbei zu verdeutlichen, wie Seidl seine DarstellerInnen ausfindig macht und wie unterschiedlich die Vorbereitungsphasen vor dem eigentlich Dreh ausfallen.

5.2.1. Drehorte / Kostüm

Bei der Betrachtung eines Dokumentarfilms geht der Zuseher/die Zuseherin davon aus, dass die gezeigten Orte auch in der realen Welt existieren. Bei Spielfilmen ist dies jedoch nicht immer der Fall, da viele Produktionsfirmen zum Teil ganze Settings extra erbauen lassen. Ulrich Seidls Arbeitsweise umfasst sowohl das Drehen an

realen Schauplätzen, als auch die Variante der Entstehung eines Drehorts. So wurden beispielsweise die Diätcamp-Zimmer für *Paradies: Hoffnung* eigens in einer im Hochsommer leerstehenden angemieteten Schule erbaut und nach Seidls Wünschen ausgestattet.¹⁵⁶ Jedoch muss hierbei erwähnt werden, dass das Diätcamp zwar künstlich erstellt wurde, es jedoch laut Seidl tatsächlich als Diätcamp organisiert war: „*Dadurch ist auch ein Gemeinschaftssinn entstanden der Sicherheit, Schutz bedeutet hat*“.¹⁵⁷ In jeder Hinsicht ist diese Vorgehensweise als sehr authentisch einzustufen, denn auch wenn dieser Ort künstlich erzeugt wurde, war tatsächlich der Alltag eines wirklichen Diätcamps gegeben. Seidl ließ ebenso die Unterkünfte der Beachboys für *Paradies: Liebe* extra erbauen.¹⁵⁸

Eine andere Herangehensweise ist in seiner Dokumentation *Jesus, du weißt* ersichtlich. Hierbei wurde hauptsächlich in real existierenden Kirchen Wiens gedreht, wo Seidl das Prinzip der Reduktion ausübte:

„[...] und auch in diesen Kirchen habe ich möglichst alles weggeräumt. Von Teppichen über Kerzen und Blumen und alles was überflüssig war weggeräumt und habe dadurch eine andere Atmosphäre geschafft“.¹⁵⁹

Die Auswahl der Kostüme möchte ich insofern erwähnen, da bei dem Gespräch mit Ulrich Seidl in Berlin im Februar 2013 eine höchst interessante ZuseherInnen-Frage aufkam. Eine Zuseherin stellte die Frage, ob die Auswahl der Kostüme beliebig erfolgte, oder diese konzipiert war. Ulrich Seidl antwortete darauf

*„[...] selbstverständlich [erfolgte die Auswahl des Kostüms nicht beliebig], das ist ein Spielfilm gewesen. Also auch natürlich mit Ausstattung und es wurde jedes Bild und was die Schauspieler angehabt haben oder nicht angehabt haben und jede Bettdecke und jeder Polster, das wurde alles genau konzipiert und ausgesucht.“*¹⁶⁰

Das Hauptproblem besteht darin, dass die ZuseherInnen womöglich zu sehr in den Gedanken der Improvisation vertieft sind und dadurch Seidls Filme falsch interpretieren, sodass teils der gesamte Produktionsprozess als improvisiert empfunden wird.

Doch welche Methode wendet Ulrich Seidl bei der Kostümsuche an?

¹⁵⁶ Vgl. Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.27.

¹⁵⁷ Kamalzadeh, Dominik, „Angreifbar zu sein ist doch nichts Schlechtes“, *Der Standard*; (12.03.2013).S.23.

¹⁵⁸ Vgl. Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.34.

¹⁵⁹ Ebenda. S.27.

¹⁶⁰ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang. S.30.

Der erste Schritt von Seidl ist interessanterweise ein Blick in die Kleiderkästen seiner DarstellerInnen,

„[...] das ist wirklich so, man schaut einmal bei Schauspielern oder Nichtschauspielern, was haben sie zuhause, was ziehen sie normal an“¹⁶¹

Seidl erwähnt ebenso, dass es ein langer Prozess ist, bis man bei den Kostümen angekommen ist, die man tatsächlich in der jeweiligen Szene anwendet:

„Die Kostüme der Kinder [im Film ‚Paradies: Hoffnung‘], das weiße Turngewand, das ist erst am dritten Drehtag plötzlich aufgetaucht. Manches ist im Vorhinein klar und manches kommt einfach währenddessen“.¹⁶²

Als letzte Anmerkung zu den Kostümen, sei noch gesagt, dass Ulrich Seidls DarstellerInnen zwar dazu Wünsche äußern, jedoch keine Entscheidung treffen können.¹⁶³

Im Bezug auf die Drehorte ist Seidl in beide der zuvor erwähnten Richtungen einzuordnen, weil er sowohl an Originalschauplätzen als auch an extra dafür angefertigten Orten dreht. Doch muss hierbei wiederholt erwähnt werden, dass die Authentizität nicht unbedingt durch einen Originalschauplatz gegeben sein muss, sondern diese auch bei einem erbauten Drehort geschaffen werden kann.

5.2.2. Musik

Musik spielt in Ulrich Seidls Filmen eine wichtige Rolle, jedoch muss hierbei betont werden, dass sie immer ein Teil der diegetischen Welt ist.¹⁶⁴ Also jene Musik, die auch tatsächlich in der filmischen Welt hergestellt wird. Seidl selbst betont, dass er Musik gezielt anwenden würde,

„[...] also keine geschriebene Musik, die unabhängig von den Bildern oder von der Szene als zusätzliches emotionales Element dazu geführt wird sondern als Bestandteil der Szene“.¹⁶⁵

Meines Erachtens wiederum ein durchaus authentisches Mittel seiner filmischen Gestaltung, da Musik so wie sie in Spielfilmen zum Teil eingesetzt wird, in der realen Welt eigentlich gar nicht existieren würde. Genauer gesagt, wenn sich beispielsweise eine Szene zusätzlich zu ihrer visuellen Ebene an einer musikalischen Untermalung

¹⁶¹ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang. S.30.

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ Vgl. ebenda.

¹⁶⁴ *diegetisch*, abgeleitet durch die *Diegese* umfasst „all das, was den Film, insoweit er etwas darstellt, betrifft“. In Souriau, Etienne. „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, *montage av*; (16/2/2007). S.151.

¹⁶⁵ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.17.

bedient, um damit eine emotionale Stimmung zu erzeugen, dann würde sie in der Wirklichkeit nicht zu hören sein; eine Ausnahme wäre das ersichtliche ertönen von Musik aus einem Lautsprecher, eine Filmsequenz in der das Spielen eines Musikinstrument zu sehen ist und ähnliches, jedoch besteht selbst hierbei die Möglichkeit einer Täuschung, da diese Musik ebenso im Schneideprozess nachträglich hinzugefügt werden könnte.

Musik als Effekt zur Erzeugung einer Stimmung ist jedoch in einer älteren Arbeit Seidls aufzufinden. In der bereits erwähnten Dokumentation *Spaß Ohne Grenzen* ist es eine Sequenz, in der die Hauptprotagonistin während einer Fahrt in einer Achterbahn wortlos mit einer musikalischen Untermalung begleitet wird.

Seidl wendet Musik jedenfalls auf ganz unterschiedliche Art und Weise an. So kann es eine musikalische Einlage der DarstellerInnen in Form von Singen oder das Spielen eines Musikinstruments sein, oder eine Musiknummer aus dem Radio oder der Lieblingsplatte. Jedoch haben sie, laut Seidl, alle eines gemeinsam „also die Musik die da vorgetragen wird, sagt auch über einen Selbst was aus, über den jeweiligen Charakter der Szene“.¹⁶⁶ Somit steht die Musik für eine persönliche Charaktereigenschaft der DarstellerInnen, die Seidl folgendermaßen beschreibt:

„Vielfach verwendet 'Mit Verlust ist zu rechnen' – alle Leute spielen ihre Lieblingsschlager. Ähnlich auch in 'Models', die Models spielen ihre Musik“.¹⁶⁷

Seidl hält sich zwar größtenteils an diese authentische Methode zur musikalischen Anwendung, jedoch sind ebenso Ausnahmen aufzufinden. In einer Szene aus seinem Werk *Good News* ertönt Blasmusik aus einem Autoradio, welche jedoch nicht Teil der diegetischen Welt war, sondern nachträglich im Schneideprozess hinzugefügt wurde und daher nicht mit dem Geschmack der dargestellten Personen übereinstimmt. Dies begründete Seidl folgendermaßen:

„[...] da muss man einfach unterscheiden. In 'Good News' ist das fast atmosphärisch. Das sind auch keine Hauptdarsteller, die kommen nie zu Wort. Das sind Bilder mit Menschen, das ist fast wie ein Hintergrund, wie eine Komparserie. Und bei 'Mit Verlust ist zu rechnen' ist das anders. Da ist es persönlicher, die Menschen in ihren Wohnungen, die spielen Schlagermusik. Da ist nichts dazu gedichtet.“¹⁶⁸

Seidl wendet Musik jedoch auch an, um seine persönliche Weltansicht auf gewisse Dinge damit zu zeigen. Dies zeigt sich in seinem Film *Mit Verlust ist zu rechnen*, in

¹⁶⁶ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.33.

¹⁶⁷ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.17.

¹⁶⁸ Ebenda.

dem er die österreichische Seite „mit dem Verwenden von Küchenmaschinen“¹⁶⁹ oder „das dörfliche Leben mit der Blasmusik“¹⁷⁰ zu beschreiben versucht.

Eine weitere Ausnahme betrifft den Film *Hundstage*, in der Seidl bewusst komponierte Musik anwendet und diese ebenfalls nicht Teil der diegetischen Welt ist, denn es ist laut Seidl „die prägende Musik – der Striptease – die am Schluss dann wiederkommt komponiert. Das ist eine bestellte Musik“.¹⁷¹

Die musikalische Anwendung macht sich bei Seidl anhand einiger seiner Filme ebenso auf improvisatorischer Art und Weise bemerkbar. So sind bei *Hundstage* beispielsweise drei Szenen vorhanden in denen gesungen wird, welche jedoch ursprünglich nicht so geplant waren.¹⁷² Das Lied *La Cucaracha* beispielsweise war eine Idee, die während des Drehs einer Szene von Georg Friedrich aufkam und daraufhin umgesetzt wurde.¹⁷³

Das Musik bei Seidl jedoch auch unvorhersehbar in einer Szene eingesetzt werden kann, um daraus eine Art Überraschungseffekt entstehen zu lassen, ist anhand des Films *Paradies: Liebe* ersichtlich. So erzählte Helen Brugat in einem Interview

„[...] wir waren um das Pool herum und Ulrich Seidl hat Musik ausprobiert am Ghetto-Blaster und plötzlich kam 'Je t'aime... moi non plus' und die Margarethe Tiesel war gleich so "wow 'Je t'aime... moi non plus'. Ist das für heute Abend"? Seidl meinte dann: "Nein. Jetzt haben sie es gehört also jetzt kann ich's nimma verwenden". Wir meinten "wieso könn ma das jetzt nicht mehr verwenden weil mas ghört haben"? Und das hat er dann auch nicht verwendet“.¹⁷⁴

Es ist durchaus verständlich, dass Seidl so reagierte, weil dadurch der von ihm erwünschte Überraschungseffekt nicht mehr gegeben wäre. Seidl geht es hierbei um die Reaktion der Darstellerin, die so reagieren sollte, wie sie es auch ohne der Anwesenheit der Kamera tun würde, somit wäre die erwünschte überraschende Reaktion nicht mehr gegeben, wenn sie wüsste, welches Musikstück während des Drehs zu hören ist.

Ein interessanter Aspekt ist Seidls persönliche Ansicht bezüglich Musik, so meint er,

„Ich glaube, dass ich bei Musik überhaupt am wenigsten auf den Text achte. Musik ist für mich, glaube ich, etwas anderes. Ich merke oft selbst, dass ich, wenn ich Musik höre, den Text nicht mitbekomme, weil ich nicht hinhöre. Mir ist das Gefühl, das im Lied steckt, wichtig.“¹⁷⁵

¹⁶⁹ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.17.

¹⁷⁰ Ebenda.

¹⁷¹ Ebenda. S.19.

¹⁷² Vgl. ebenda.

¹⁷³ Vgl. ebenda.

¹⁷⁴ Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang. S.5.

¹⁷⁵ Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*. S.4.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass es Seidl hauptsächlich darum geht Musik anzuwenden, die auch tatsächlich während des Drehprozesses zu hören ist, wie bereits erwähnt, zum Beispiel aus einem Lautsprecher, in Form von Gesangseinlagen der DarstellerInnen oder das Spielen eines Musikinstruments. Eine eher selten angewandte Methode betrifft explizit komponierte oder nachträglich im Schneideprozess hinzugefügte Musik. Die Tatsache, dass im Vorhinein vieles nicht festgelegt ist und zum Teil erst vor Ort am Set geschieht zeigt, dass das Zufällige auch hierbei eine wichtige Rolle spielt. Dies verdeutlicht umso mehr, dass das Unvorhersehbare ein typisches Merkmal seiner Arbeitsweise ist und es Seidl darum geht, dass die Musik den persönlichen Geschmack seiner DarstellerInnen widerspiegelt.

5.2.3. Darsteller

Wie bereits erwähnt arbeitet Seidl sowohl mit SchauspielerInnen, als auch mit LaiendarstellerInnen und auf die Tatsache, dass keine geschriebenen Dialoge in seinen Drehbüchern vorhanden sind, wurde ebenfalls mehrfach hingewiesen. Fragen die sich hieraus ergeben sind: Wie kann diese Arbeitsweise funktionieren? Wie ist es Seidl möglich eine Geschichte filmisch zu kreieren? Wie findet Seidl seine DarstellerInnen?

Nach bisheriger Erkenntnis geht es Seidl in seinen Filmen darum, das Leben so zu zeigen wie er es aus seiner persönlichen Sicht sieht. Zum einen sind es Dinge, die er in seinem Leben beobachtet hat und zum anderen sind es Dinge, die ihn interessieren und dazu bewegen einen Film zu machen.

Zu *Paradies: Liebe* sagte Seidl:

„Zwei Jahre vor Drehbeginn habe ich begonnen, Beachboys und deren Lebensumstände kennenzulernen. Ich habe mit ihnen Zeit verbracht, bin mit ihnen in ihr Dorf gefahren, habe ihre Eltern und ihre Frauen kennengelernt. Ich wollte wissen, wie ihr Alltag funktioniert und wie diese Männer denken. Vieles von diesen Recherchen ist dann ins Drehbuch eingeflossen.“¹⁷⁶

Es beginnt somit alles mit einer Idee, langen Recherchen und schließlich der Herstellung eines Drehbuchs. Nach dem Drehbuch kommt sozusagen die wichtigste und zugleich schwerste Aufgabe, nämlich die der Auswahl seiner DarstellerInnen.

¹⁷⁶ Husmann, Wenke, „Auch Geld ist ein Stimulans“, 18.12.2012.
www.zeit.de/kultur/film/2012-05/cannes-seidl-sextourismus (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Diese erfolgt größtenteils durch ein Casting, welches laut Seidl

„[...] ein langer Prozess [ist] [...] Das heißt ich verfolge meistens für eine Rolle, für die Besetzung einer Rolle mehrere Menschen die das spielen könnten. Über einen langen Zeitraum in dem man sich kennenlernt, in dem ich versuche meine Ideen bekannt zu geben, meine Vorstellungen für das Unternehmen, meinen Film, und auf der anderen Seite versuche ich, dass man sich gegenseitig kennenlernt, privat kennenlernt und ein Vertrauen schafft. Um dann sozusagen herauszufinden, ob derjenige oder diejenige für die Rolle in Frage kommt.“¹⁷⁷

Bei seinem Film *Paradies: Liebe* stand bereits im Vorfeld fest, dass die Rollen der weißen Frauen, den Sugarmamas¹⁷⁸, von Schauspielerinnen und die der schwarzen Männer, den so genannten Beachboys¹⁷⁹ von Laien verkörpert werden sollten, die tatsächlich aus dem Milieu kommen.¹⁸⁰ Die Anforderung, die von Seidl stets verlangt wird ist, dass jeder Darsteller/jede Darstellerin, egal ob SchauspielerIn, oder Nicht-SchauspielerIn dazu in der Lage sein muss zu improvisieren.¹⁸¹ Die Tatsache, dass es keinen geschriebenen Text gibt erschwert selbstverständlich die Suche nach der richtigen Besetzung, daher ist es grundsätzlich nachvollziehbar, weshalb Seidl beim Casting von einem langen Prozess redet. So meint er des Weiteren in Bezug auf den Film *Paradies: Liebe*:

„Die Frauen mussten bereit sein, sich darauf einzulassen, dass es hier um Körperlichkeit geht, wissend dass es um intime Szenen geht und es Liebesszenen mit Schwarzen geben wird. [...] Und am Ende sozusagen hatte ich 2-3 Möglichkeiten und bin dann mit diesen drei Schauspielerinnen auch nach Kenia gefahren vor Ort, um letztendlich nochmal zu sehen wie sich das anfühlt. Mit Probeaufnahmen mit schwarzen Männern, ob das möglich sein wird.“¹⁸²

Das ein Casting bei Seidl etwas anders ausfällt, als das eines herkömmlichen Films ist zunächst einmal auf die nicht vorhandenen Dialoge zurückzuführen, denn wie soll das Vorsprechen für eine Rolle ohne der Vorgabe eines Textes möglich sein?

Seidls Herangehensweise ist insofern anders, da es ihm im Grunde darum geht Personen auf der privaten Ebene kennenzulernen, bevor sie sich zur engeren Wahl zählen können.

¹⁷⁷ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.24.

¹⁷⁸ „So nennen Kenianer weiße Frauen aus Europa, die sie ‚aushalten‘.“ Entnommen aus dem Glossar des Pressehefts von *Paradies: Liebe*. UlrichSeidlFilm Produktion.

¹⁷⁹ „Junge schwarze Männer, die am Strand meist als Verkäufer [...] auftreten, sich so weiße Frauen als Sexualpartner suchen [...] Sie bekommen für Sex Geldgeschenke oder Sachwerte [...] Der Traum vieler Beachboys ist ein Leben in Europa.“ Entnommen aus ebenda.

¹⁸⁰ Vgl. Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.25.

¹⁸¹ Vgl. ebenda.

¹⁸² Ebenda.

„Also zunächst einmal werden Leute sozusagen angesprochen und man macht dann Interviews, mit einer Videokamera ganz normale Interviews. Da geht es immer um private Dinge in dem Sinn, was macht jemand, wie lebt er, was denkt er usw. Also das man sozusagen jemanden kennenlernt. Dann finden Begegnungen statt. Also ich treffe mich mit Menschen und gehe ins Kaffeehaus oder man geht spazieren. Also man unternimmt einfach Dinge miteinander. Und dann werden auch so genannte Szenen-Castings gemacht, dass man zusammen spielt, dass man probiert, wie fühlt sich das an vor der Kamera. Oder das ich überhaupt mit jemanden durch die Stadt gehe und selber eine Videokamera habe, ohne dass man jemanden sagt was sie machen soll, einfach beobachtet, wie jemand sich vor der Kamera verhält.“¹⁸³

Die Vorgehensweise bezüglich des Castings ist daher von Film zu Film unterschiedlich, weil es laut Seidl *„völlig abhängig von der jeweiligen Situation oder von der jeweiligen Person“*¹⁸⁴ ist.

Das Casting ist ebenso für die TeilnehmerInnen ein langwieriger Prozess, denn Seidl hat sich für den Film *Paradies: Liebe*

*„lange nicht entschieden wen er für welche Rolle nimmt. Das war ein großes Rätsel. Die Grete (Anmerkung: Margarethe Tiesel) war mal bald ausgesucht, aber ich hab fast ein halbes Jahr gewartet.“*¹⁸⁵

Die Frage die sich hierbei stellt ist, welcher Schauspieler/welche Schauspielerin die Zeit und die Geduld hat ein halbes Jahr lang für die Zusage einer Rolle abzuwarten die im Vornhinein nicht einmal feststeht? Für Margarethe Tiesel, die Hauptprotagonistin in *Paradies: Liebe*, war es folgender Grund: *„Wenn man es bei Ulrich Seidl in die Endauswahl schafft, sagt man nicht mehr Nein.“*¹⁸⁶

Nach der Feststellung, dass bereits das Casting sehr viel Zeit in Anspruch nimmt, und dieses in unterschiedlichen Varianten erfolgen kann, folgt nun die Erläuterung der Vorbereitungen vor dem tatsächlichen Dreh. Auch hierbei ist festzustellen, dass Ulrich Seidl verschiedenste Methoden anwendet, denn zum einen sollen die DarstellerInnen unvorbereitet sein und zum anderen ist eine gewisse Vorkenntnis nötig. So teilte mir Maria Hofstätter mit, dass die zu verkörpernde Rolle von Helen Brugat in *Paradies: Liebe* nicht mit ihrer Rolle in *Import Export* zu vergleichen ist, da sie (Maria Hofstätter) tatsächlich reale PatientInnen im Geriatriezentrum wickeln musste und dies nicht ohne Vorkenntnisse möglich wäre, hingegen Helen Brugat zum ersten Mal mit dem Thema des weiblichen Sextourismus in Kenia ausgesetzt

¹⁸³ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.25.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁸⁵ Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang S.2.

¹⁸⁶ Grisseemann, Stefan, „Mir wurde schon ein bisschen mulmig“, *Profil Online*, <http://www.profil.at/articles/1248/560/347419/mir> 28.11.2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

war und daher über keine Vorkenntnisse verfügen musste.¹⁸⁷ Die Vorgehensweise Seidls erscheint logisch, da sonst der Effekt des Unerwarteten eventuell nicht gegeben wäre. Denn wie würde es aussehen, wenn Maria Hofstätter völlig hilflos versuchen würde PatientInnen zu wickeln, wenn dieses handeln jedoch routiniert wirken soll? Oder wie würde es aussehen, wenn Helen Brugat oder Margarethe Tiesel so entspannt und routiniert wirken würden, in jenem Terrain welches eine absolut neue Erfahrung für die beiden sein sollte? Es ist durchaus möglich, dass ein Schauspieler/eine SchauspielerIn dieses Verhalten beziehungsweise dieses Gefühl von Unbequemlichkeit suggerieren könnte. Das Ziel von Seidl scheint aber jenes zu sein, dass seine DarstellerInnen sich so verhalten sollen wie sie es in ihrem wahren Leben ebenfalls tun würden.

Folgende Aussage von Margarethe Tiesel verdeutlicht, dass sie anfangs nicht sehr vertraut war, mit der von ihr zur verkörpernden Rolle:

„Ich hatte zunächst keine Ahnung, was eine Sugar-Mama überhaupt sein sollte. Ich dachte ganz naiv, die Figur, die ich darstellen sollte, werde einfach so genannt.“¹⁸⁸

Seidl ist auf der Suche nach Menschen, die dazu in der Lage sind, ihre Gefühle, ohne jegliche Form von Künstlichkeit, vor der Kamera zu zeigen. Das heißt es erfolgt hierbei eine Reproduktion von Lebenssituationen verschiedenster Menschen aus den unterschiedlichsten sozialen und beruflichen Schichten, welche mit Hilfe einer Kamera festgehalten werden. Es liegt daher nahe zunächst mithilfe der Soziologie einen genaueren Einblick zu wagen, bevor auf das Prinzip der Improvisation eingegangen wird.

Bereits der Soziologe Erving Goffman stellte in seiner Auseinandersetzung mit menschlicher Selbstdarstellung in der Untersuchung *Wir alle spielen Theater* fest, dass auf der Bühne Dinge vorgetäuscht werden, im Leben allerdings „*Dinge dargestellt, die echt, dabei aber nur unzureichend geprobt sind*“.¹⁸⁹ Er entwickelte das Bild einer Gesellschaft in der sich Menschen bewusst sind beobachtet zu werden und infolgedessen ihr Verhalten stets an die gegebene Situation anpassen und beschreibt dies im Vergleich zur theatralen Darstellung auf der Bühne folgendermaßen:

„Auf der Bühne stellt sich ein Schauspieler in der Verkleidung eines Charakters vor anderen Charakteren dar, die wiederum von Schauspielern gespielt werden; das

¹⁸⁷ Vgl. Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*, Anhang S.10.

¹⁸⁸ Grisseemann, „Mir wurde schon ein bisschen mulmig“.

¹⁸⁹ Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper 1996. S.3.

*Publikum ist der dritte Partner innerhalb der Interaktion – ein wichtiger Partner, und dennoch einer, der nicht da wäre, wenn die Vorstellung Wirklichkeit wäre. Im wirklichen Leben sind die drei Partner auf zwei reduziert; die Rolle, die ein Einzelner spielt, ist auf die Rollen abgestimmt, die andere spielen; aber diese anderen bilden zugleich das Publikum“.*¹⁹⁰

Das Ziel jedes/jeder Einzelnen liegt daher in der Überzeugung des Publikums. Dies ist laut Goffman auf Grund dessen möglich, dass „den Anwesenden verschiedene Informationsquellen zugänglich“¹⁹¹ sind und ihnen „verschiedene Vermittler (oder Zeichenträger) zur Verfügung [stehen], die die Informationen überbringen“¹⁹². Im Falle keiner zur Verfügung stehenden Informationen meint Goffman, könne man „nach seinem Verhalten und seiner Erscheinung Hinweise entnehmen“¹⁹³, um entweder „frühere Erfahrungen mit ähnlichen Personen auszuwerten“¹⁹⁴ oder „nicht überprüfte Klischeevorstellungen auf ihn zu übertragen“.¹⁹⁵ Das hierbei entstehende Problem ist jedoch die Tatsache, dass im Prinzip nahezu jeder in der Lage ist einen glaubhaften Eindruck zu hinterlassen, womit das Risiko einer vorgetäuschten Eigenheit besteht.¹⁹⁶ Goffman unterscheidet zwischen DarstellerInnen die an ihre eigene Darstellung glauben, die er als *aufrichtig* bezeichnet und jenen die dies nicht tun, die er *zynisch* nennt.¹⁹⁷ Als wichtig erscheint ihm hierbei jedoch, dass das zynische Verhalten nicht unbedingt auf Grund von Gewinnbringung erfolgen muss in dem das Publikum getäuscht wird, sondern auch dazu dienen kann, um für ein besseres Wohl zu sorgen.¹⁹⁸ Beispiele hierfür sind laut Goffman vermehrt im Bereich von dienstleistenden Berufen zu finden, wie etwa der Arzt/die Ärztin der/die einem Patienten/einer Patientin harmlose Medikamente verschreibt.¹⁹⁹ Daran ist eindeutig zu erkennen, dass es sich hierbei um einen Versuch zur Erzeugung von Wohlbefinden handelt und nicht um die der beabsichtigten Täuschung. Goffmans Erwähnung von Robert Ezra Park erscheint hierbei als durchaus notwendig, denn er hat bereits festgestellt, dass es kein Zufall sei, dass das Wort *Person* ursprünglich *Maske* bedeutete, woran erkennbar ist, dass „jedermann überall und immer mehr

¹⁹⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*. Ebenda. S.5.

¹⁹¹ Ebenda.

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Vgl. ebenda.

¹⁹⁷ Vgl. ebenda.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda. S.20.

oder weniger bewusst eine Rolle spielt...In diesen Rollen erkennen wir einander; in diesen Rollen erkennen wir uns selbst.²⁰⁰

Und führt fort:

„In einem gewissen Sinne und insoweit diese Maske das Bild darstellt, das wir uns von uns selbst geschaffen haben – die Rolle, die wir zu erfüllen trachten –, ist die Maske unser wahreres Selbst: das Selbst, das wir sein möchten. Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen.“²⁰¹

Goffman deutet darauf hin, dass man den „Weg vom Unglauben zum Glauben“²⁰² in umgekehrter Richtung erreichen, „also von einer Überzeugung oder einer ungesicherten Wunschvorstellung zum Zynismus gelangen“²⁰³ kann. Daher erscheint ihm der Wechsel zwischen Zynismus und Aufrichtigkeit als durchaus natürliche Reaktion.²⁰⁴ Diese Verhaltensweise ist unter anderem bei MedizinstudentInnen ersichtlich, die zu Beginn ihres Studiums ihre Zielsetzung verdrängen und in den ersten zwei Jahren ihr Interesse der Medizin aufgeben müssen, hinsichtlich der im Vordergrund stehenden Bewältigung von Prüfungen.²⁰⁵

Mit Hilfe diverser Ausdrucksmittel, die Goffman *Fassade* nennt, ist es dem Darsteller/der Darstellerin möglich „die Situation für das Publikum der Vorstellung zu bestimmen“²⁰⁶ und spricht von einem „Ausdrucksrepertoire, das der einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewusst oder unbewusst anwendet“.²⁰⁷ Diese Fassade gliedert sich in die der räumlichen Umgebung, die er als Bühnenbild bezeichnet, also jegliche Art der räumlichen Gestaltung und die der persönlichen Eigenschaften wie zum Beispiel Alter, Geschlecht etc.²⁰⁸ Entscheidend ist, dass sich einige dieser persönlichen Ausdrücke „[...] während der Darstellung von einem Augenblick zum anderen verändern“²⁰⁹ können. In Bezug auf die persönliche Fassade, die über den sozialen Status des Darstellers/der Darstellerin Bescheid gibt, spricht Goffman von der Erscheinung während er mit Verhalten den Teil der persönlichen Fassade meint,

²⁰⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*. S.21.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Ebenda.

²⁰⁴ Vgl. ebenda. S.22.

²⁰⁵ Vgl. ebenda.

²⁰⁶ Ebenda. S.23.

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Vgl. ebenda. S.23ff.

²⁰⁹ Ebenda. S.25.

welcher dazu dient „uns die Rolle anzuzeigen, die der Darsteller in der Interaktion zu spielen beabsichtigt.“²¹⁰

Inwiefern ist die Erkenntnis von Goffman nun in Bezug auf Ulrich Seidl zu verstehen? Goffmans Ansicht ist, dass Dinge auf der Bühne vorgetäuscht werden und im wahren Leben zwar echt, jedoch unzureichend erprobt sind. Ulrich Seidls Absicht liegt jedoch nicht in der Vortäuschung, sondern es geht ihm darum, Vorgefundenes auf Grund seiner eigenen Beobachtung so zu zeigen, wie sie sich abspielen könnte. Dinge, die unzureichend geprobt sind, fallen ebenso in das typische Muster jedes Seidl Films. Das heißt obwohl Ulrich Seidl zum größten Teil Spielfilme produzierte, muss das Gezeigte seinen Vorstellungen von Realität entsprechen. Dies zeigt sich vor allem anhand der unterschiedlichen Vorbereitungsmethoden seiner DarstellerInnen. So hatte Helen Brugat relativ wenige Informationen über ihre Rolle:

„Naja ich habe eigentlich nicht sehr viel darüber gewusst. Und Ulrich Seidl arbeitet eher so damit das man möglichst nicht vorbereitet ist sondern so wie die Jungfrau zum Kind dahin stolpert damit das alles möglichst authentisch und realistisch ist. [...] Also es war klar, dass ich eine Urlaubsbekanntschaft von der Teresa bin. Ich bin so eine Repeaterin gewesen die sich mit ihrem Mann in einer abgestandene Ehe befindet [...] Und viel mehr habe ich eigentlich nicht gewusst darüber.“²¹¹

Maria Hofstätters Erfahrung mit Ulrich Seidl bezüglich der Vorbereitung ist eine etwas andere:

„[...] ich muss mir einen Fundus aneignen von dieser Figur. Oft rein praktisches Wissen, also wie bei der Krankenschwester. Ich muss also praktisch wissen wie man all diese Dinge macht, das dazu auch noch routiniert aussehen soll, also muss ich das oft machen. Es ist gar nicht so einfach jemanden zu wickeln. Das glaubt ja sonst keiner, dass ich eine Oberschwester bin wenn man es nicht kann und einfach irgendetwas tut.“²¹²

Helen Brugats Aussage verdeutlicht, dass sie davon ausgeht, Seidl würde mit jedem seiner Darsteller/seiner Darstellerinnen auf diese Weise arbeiten und somit würde keiner über jegliche Informationen verfügen. Erklären lässt sich ihre Denkweise dadurch, dass es ihre erste gemeinsame Arbeit mit Seidl war und sie somit über keine weiteren Informationen darüber verfügte. Hierbei sind vor allem die von Goffman erwähnten unterschiedlichen Informationen, die im Vorfeld den DarstellerInnen zur Verfügung stehen verantwortlich.

²¹⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*. S.25.

²¹¹ Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang S.2.

²¹² Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.12.

Die unterschiedlichen Aussagen der DarstellerInnen lassen daraus schließen, dass Ulrich Seidl eine genaue Vorstellung darüber hat welche Informationen er seinen DarstellerInnen zur Verfügung stellt und welche nicht. Die Unterschiede der Aussagen von Maria Hofstätter und Helen Brugat zeigen außerdem ganz klar, dass beide situationsbedingt sind, da es Seidl darum geht, die Darstellungen authentisch wirken zu lassen. Selbstverständlich es auch möglich, dass seine DarstellerInnen zufällig über gewisse Vorinformationen verfügen können.

Sein Ziel ist jedenfalls nicht die Darstellung durch gezielte Anwendung von vortäuschenden Handlungen. Dies ist auf Grund seiner extrem langen Vorbereitungszeit, im Speziellen anhand seines Castings erkennbar. Seidl bekommt erst mit der Zeit ein Gespür dafür welche/r seiner potentiellen DarstellerInnen dazu in der Lage ist eine Rolle zu spielen und konzentriert sich erst im späteren Verlauf auf die Rollenverteilung.

Inge Maux, die in *Paradies: Liebe* ebenfalls wie Helen Brugat eine Urlaubsbekanntschaft an der Seite der Hauptprotagonistin Margarethe Tiesel spielte, verfügte zufällig über gewisse Vorinformationen:

„Meine beste Freundin war in Kenia gerade zur Sugar-Mama geworden. Sie war schon am ersten Abend ihres Urlaubs einem Beachboy auf den Leim gegangen, war mit ihm in eines der schäbigen Motels gegangen – und hatte am Ende 40.000 Euro für ihn und seine Familie ausgegeben. Sie fiel voll auf die Gefühlsnummer und den Sex herein. Viele dieser Beachboys sind ja fabelhafte Schauspieler, die sagen einem Dinge, die man Jahrzehnte nicht mehr gehört hat. Da kann man dann schon dazu neigen, die Vernunft auszuschalten. Ich wusste also zufällig wirklich viel von diesem Thema und erzählte diese Geschichte beim Casting, als wäre sie mir selbst passiert.“²¹³

Klar zu erkennen ist die Rollenverteilung des Films *Paradies: Liebe*. Während auf der einen Seite die so genannte erfahrene Person in Bezug auf weiblichen Sextourismus steht, kommt es auf der anderen Seite für die Hauptprotagonistin zu einer Erkundung von Neuland. Selbst wenn Inge Maux ihre Rolle nur so spielt als hätte sie einen direkten Bezug zu diesem Thema, sind es die persönlichen Informationen auf die sie zurückgreifen kann, um so für einen glaubhaften Eindruck zu erzielen. Margarethe Tiesel waren hingegen weniger Informationen darüber bekannt, weshalb ihre Darstellung ebenso glaubhaft wirkt, weil diese absolut neue Erfahrung ebenso im Film dargestellt wird. Worauf Seidl mit seinen Filmen eigentlich hinaus will ist, die Welt aus seiner Sicht, mit Hilfe seiner DarstellerInnen und auf Grund seiner persönlichen Beobachtungen, so zu zeigen, wie sie sich abspielen könnte. Ulrich

²¹³ Grisseemann, „Mir wurde schon ein bisschen mulmig“.

Seidl hat mit seiner Aussage insofern vollkommen recht, dass „*das Zusammentreffen von Absichten und Zufall [das] ist das was ich immer anstrebe*“.²¹⁴ Seine Absichten beziehen sich ebenso auf das explizite Eingehen auf die DarstellerInnen. Deutlich wird dies insofern, dass er einerseits wie bereits erwähnt, keine seiner DarstellerInnen zu irgendwelchen Handlungen zwingt, welche sie nicht bereit wären zu tun und dass er andererseits zum Teil inhaltliche Szenen an seine DarstellerInnen anpasst. Ein zu erwähnendes Beispiel hat sich während der Produktion von *Hundstage* ergeben. Lucky, verkörpert von Georg Friedrich, sollte Wickerl, gespielt von Viktor Hennemann, in einer Szene mit einem Messer bedrohen, welches kurzerhand auf Wunsch des Darstellers durch eine Pistole ersetzt wurde.²¹⁵ Georg Friedrich äußerte sich zu diesem Wandel wie folgt: „*Aber er [Viktor Hennemann] wollte sich mit einem Messer nicht bedrohen lassen, weil er kein Warmer ist.*“²¹⁶ Dieses Beispiel verdeutlicht umso mehr, dass Seidl beim Verfassen eines Drehbuchs über keinerlei Informationen seiner DarstellerInnen verfügen kann, da diese nicht von Anfang an feststehen. Die Szene wäre vermutlich nicht glaubhaft erschienen, wenn das Messer nicht durch eine Pistole ersetzt worden wäre.

Der derzeitige Stand der Erkenntnis kann somit folgendermaßen zusammengefasst werden: Seidl ist auf der Suche nach DarstellerInnen, die dazu in der Lage sind, ihre eigene Erfahrung glaubhaft vor der Kamera zu präsentieren. Diese Erfahrungen können einerseits im Vorfeld durch bereits existierende Vorinformationen bestehen oder auf Grund von expliziten Aneignungen in Form von langer Vorarbeit entstehen. Die Voraussetzungen die jedoch unbedingt erfüllt werden müssen, sind zum einen eine glaubwürdige Darstellung vor der Kamera und zum anderen die Kunst des Improvisierens.

Maria Hofstätter ist das perfekte Beispiel für die Erfüllung dieser Voraussetzungen und auch mitunter ein Grund weshalb eine mehrmalige Zusammenarbeit mit Ulrich Seidl erfolgte. Für die Aneignung ihrer Rolle in *Hundstage* hat sie ein Jahr lang in Behinderten-Wohngemeinschaften gelebt, wie vorhin bereits erwähnt wurde, und für *Import Export* drei Monate als Krankenschwester in einer Geriatriestation gearbeitet.²¹⁷ Diese Situation verdeutlicht, zumindest aus der Sicht von Maria

²¹⁴ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*, Anhang. S.26.

²¹⁵ Vgl. Seidl/Franz, *Hundstage. Drehbuch für einen Kinofilm*. S.47. und Vgl. Hochhäusler/Wackerbarth. „*die methode seidl*“. S.336.

²¹⁶ Hochhäusler/Wackerbarth. „*die methode seidl*“. S.336.

²¹⁷ Vgl. Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.10.

Hofstätter umso mehr, dass es sich bei einer Seidl-Produktion nicht nur um einen Film handelt, sondern darüber hinaus auch um eine Art Lebenserfahrung:

„[...]man lernt sich vor allem ein Stück selber echt kennen. Wie gehe ich damit um? Ich werde mit Dingen konfrontiert, mit denen ich privat nie zu tun hatte. Wie geht es mir dabei? Das weiß man ja oft nicht. Werde ich mich ekeln, wenn ich die vollgemachte Windel wechseln muss? [...] Weit weg von dem was ich eigentlich zu spielen habe. Ich werde mit etwas Neuem konfrontiert.“²¹⁸

Maria Hofstätter geht sogar noch einen Schritt weiter und teilte mir im Interview ebenfalls mit, dass sie sich auf Grund ihrer intensiven Vorbereitungen durchaus einen sozialen Beruf vorstellen könnte.²¹⁹ Ein deutliches Zeichen dafür, dass in ihrer Rolle nicht nur die Verkörperung einer erfundenen Figur steht, sondern auch viel Privates mit einfließt.

Abschließend erfolgt nun die Näherbringung des von Goffmans eingeführten Begriffs der Fassade in Verbindung zu Ulrich Seidl. Es ist bereits mehrfach erwähnt worden, dass das Bühnenbild, also die räumliche Umgebung von Seidl selbst eingerichtet und arrangiert wird. Diese bezieht sich einerseits auf die Raumgestaltung und andererseits auf die Kleidung der DarstellerInnen. Die persönliche Fassade ist bei Seidl als eine Art von Entwicklung zu verstehen, die vor allem bei Maria Hofstätter ersichtlich ist. Sie war sich darüber im Klaren, dass Ihre Darbietung glaubhaft wirken musste, wenn sie beispielsweise in *Import Export* einen Patienten wickelte oder in *Hundstage* einen behinderten Menschen verkörperte. Diese glaubwürdige Umsetzung besteht laut Maria Hofstätter dadurch, dass man auf Grund des Vorbereitungsprozesses

„[...] insgesamt einen anderen Background [bekommt], als wenn man nur ein Drehbuch hat und das nur spielen muss und das ist alles gefaked. Ich muss natürlich versuchen mir dieses Gefühl irgendwie herzustellen, aber es ist ein Unterschied, ob du wirklich drei Monate dort gearbeitet hast oder die Probleme wirklich kennst. Es trägt sicher dazu bei, dass etwas authentischer wird oder dass du einen anderen Fundus bekommst auf den du zurückgreifen kannst. Echte Erfahrung. Nicht wie, wenn ich irgendeine Krankenschwester in einem normalen Film spielen müsste.“²²⁰

Das heißt die persönliche Fassade ist bei Seidl entweder ein Prozess, der in langer Vorarbeit entsteht oder bereits besteht. Die vorhin bereits erwähnte Aussage von E. Park *„die Rolle, die wir zu erfüllen trachten -, ist die Maske unser wahreres Selbst“²²¹* ist daher umso mehr nachvollziehbar. Es liegt daher in der Natur des Menschen sich

²¹⁸ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.11.

²¹⁹ Vgl. ebenda. S.12.

²²⁰ Ebenda. S.11.

²²¹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*. S.21.

stets situationsbewusst zu verhalten. Ein zu erwähnendes Beispiel wäre die eines Vorstellungsgesprächs. Man zieht sich schick an und präsentiert sich so, wie es für das vorzustellende Unternehmen am passendsten wäre. Das heißt man verändert sowohl seine Erscheinung als auch sein Auftreten. Hierbei erscheint eine Mischung aus den von Goffmans etablierten Begriffen von *aufrichtig* und *zynisch* aufzutreten und ebenso das Risiko einer Vortäuschung. Aus den ausgearbeiteten Verhaltensmustern kann zudem die Behauptung gestellt werden, dass kein einheitliches Selbst existiert, sondern jede Darstellung des Selbst inszeniert und abhängig von der jeweiligen Situation ist. Da Seidls Filme grundsätzlich Inszenierungen des Alltags darstellen trifft folgende Aussage von Jo Reichertz voll und ganz auf Seidl zu in der er Inszenierungen als

„[...] weder plumpe noch feinsinnige Lügen zwecks Vortäuschung falscher Tatsachen und Umstände [versteht], sondern Inszenierungen sind unhintergehbare, weil unverzichtbare Formen des menschlichen Ausdrucks. Inszenierungen ergeben sich meist aus dem Ineinandergreifen von erlernten und habituell verfügbaren Handlungsrouninen, deren volle Bedeutung meist im Halbschatten des Bewusstseins der Handelnden verborgen ist.“²²²

Bevor nun letztendlich auf das Improvisieren eingegangen wird, folgt noch ein letzter, durchaus wichtiger Blick auf die zuvor von Goffman getätigte Aussage, dass das Ziel jedes Einzelnen/jeder Einzelnen in der Überzeugung des Publikums liegt. Das Publikum kann hierbei mit Ulrich Seidl ersetzt werden, da jeder einzelne Darsteller/jede einzelne Darstellerin Ulrich Seidl von seinem/ihrem Erscheinen, Auftreten, Hingebung, etc. überzeugen muss. Es ist daher verständlich weshalb eine Seidl Produktion prinzipiell ein sehr langer Prozess ist. Abgesehen vom Schreiben eines Drehbuchs, verbringt Seidl viel Zeit damit zunächst die passenden DarstellerInnen zu finden gefolgt von der Suche nach den Drehorten. Der Grund für die Existenz seiner Filme ist anhand folgender Aussage so zu verstehen, dass es ihm nicht darum geht dem Publikum gerecht zu werden, sondern es sich selbst recht zu machen:

„[...] ich denke überhaupt nie an die Zuschauer. [...] natürlich arbeite ich so, dass ich in den Anliegen möglichst viele Zuschauer zu bekommen, für den Film, aber ich kann nicht denken: Was mache ich, wie mache ich etwas, damit ich bestimmte Gefühle bei dem Zuschauer erzeuge. Das ist für mich keine Kategorie, die ich denke, sondern ich mache das nach meinem Gefühl was ich für richtig halte und ich bin sozusagen nichts anderes als der erste Zuschauer.“²²³

²²² Reichertz, Jo, *Die Macht der Worte und der Medien*. 3. Auflage. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S.37.

²²³ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.35.

6. Improvisation

Der nun folgende Teil der Improvisation beschäftigt sich mit der Frage ob Authentizität durch improvisatorische Handlungen der DarstellerInnen entstehen kann. Was ist unter Improvisation zu verstehen und wie ist diese als Schauspieltheorie zu begreifen? Den Beginn macht eine Einführung der Bedeutung des Begriffs Improvisation, gefolgt von der Beantwortung der Frage was Improvisieren überhaupt ist und wie dies gelingen kann bis hin zur Erläuterung der Fragestellung ob Ulrich Seidls Improvisation für die Authentizität verantwortlich ist.

6.1. Bedeutung: Improvisation

Zunächst einmal stellt sich die grundlegende Frage: Was ist Improvisation überhaupt? Wie entsteht sie?

Der Begriff *Improvisation* bedeutet die „*Gestaltung aus dem Stehgreif*“²²⁴ und stammt ursprünglich aus der abgeleiteten italienischen Bezeichnung *improvviso*, was für das „*Unerwartete [das] Unvorhergesehene [und das] Unvermutete*“²²⁵ steht.

Für Gerhard Ebert ist die Improvisation „[...] *ursprünglich und in ihrem Wesen [ein] spontanes, mimetisches Spiel, aus den mimetischen Tänzen der Urzeit hervorgegangenen, menschliches Handeln darstellend.*“²²⁶ Auf Grund der Tatsache, dass sich Ebert ausschließlich mit der schauspielerischen Improvisation beschäftigt, erweitert er die Definition um die Begriffe *mimetisch*, *spontan* und *Spiel*.²²⁷

Während *mimetisch* „*nachahmend*“²²⁸ bedeutet, leitet sich *spontan* vom lateinischen Begriff „*sponte*“²²⁹ ab und steht für „*freiwillig*“²³⁰.

6.2. Gelingen oder Misslingen einer Improvisation

Generell kann gesagt werden, dass menschliches Handeln auf Normen zurückzuführen ist, wodurch ein Geschehen kontrollierbar und in gewisser Weise vorhersehbar ist.²³¹

²²⁴ Pfeifer, Wolfgang (Hg.), Wolhelm Braun, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 2. H – P, Berlin 1989. S.734.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Ebert Gerhard. *Improvisation und Schauspielkunst: über die Kreativität des Schauspielers*, Berlin: Henschel 1999. S.42.

²²⁷ Vgl. ebenda.

²²⁸ Duden Nachschlagewerk Online, *mimetisch*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/mimetisch>.

²²⁹ Ebenda. <http://www.duden.de/rechtschreibung/spontan>.

²³⁰ Ebenda.

Oder wie es Roland Kurt ausdrückt:

„Der Mensch setzt sich Ziele, bedenkt die Mittel, kalkuliert die Folgen, richtet sich an Werten, Normen, Menschen und Dingen aus, aktiviert das jeweils relevante Wissen, berücksichtigt Gewohnheits- und Gefühlsmäßiges und versucht dann im Rahmen dieses Orientierungsnetzes einen Handlungsplan zu komponieren, den es schließlich im praktischen Handeln entsprechend umzusetzen gilt.“²³²

Im Gegensatz dazu ist Improvisieren ein Tun das dem Unvorhersehbaren begegnet.²³³

Das Leben ist geprägt von Dingen die nicht vorauszusehen sind, *„wobei der Vorgriff des Vorhersehens als logische Voraussetzung für das Unvorhergesehene fungiert“*.²³⁴ Nur aus diesem Grund ist es dem Menschen möglich überrascht zu werden. *„Das Unvorhergesehene ist ein Produkt des Vorhersehens, eine Erwartungsenttäuschung“*²³⁵ und *„mit dem Unerwarteten ist auch die Möglichkeit [...] zum Improvisieren gegeben“*²³⁶. Kurt kommt daher auf eine Begriffsbestimmung die er nach Dörger und Nickel zitiert:

„Improvisieren im Alltag ist Handeln aus dem Stegreif, ist Tun im Moment – nicht unbedingt ohne Überlegung, aber jedenfalls ohne langwierige Planung. Wir improvisieren vor allem dann, wenn wir uns plötzlich in ungewöhnlichen, überraschenden oder unbekanntem Situationen finden, für die wir weder automatisierte noch geplante Verhaltensweisen zur Verfügung haben.“²³⁷

Die Frage die sich zunächst stellt ist, wie das Improvisieren zustande kommt und wodurch eine Improvisation Gelingen oder Misslingen kann. Bertram sieht Improvisationen darin, *„dass in ihnen ein bestimmtes Tun einen Ausgangspunkt bildet“*²³⁸ den er als *„Ausgangsaktion“*²³⁹ bezeichnet. Auf diese Ausgangsaktion stellt sich nun laut Bertram eine Frage des Antwortens die er *„Anschlussaktion“*²⁴⁰ nennt. Es gilt daher zu begreifen *„inwiefern der Zusammenhang zwischen*

²³¹ Vgl. Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke, *Improvisieren: eine Eröffnung*. in: Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.). *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010. S.8.

²³² Kurt, Ronald, *Improvisation als Grundbegriff, Gegenstand und Methode der Soziologie*. in: Göttlich, Udo, Ronald Kurt (Hg.), *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, Wiesbaden: Springer VS 2012. S.168.

²³³ Vgl. Bormann, *Improvisieren eine Eröffnung*. S.8.

²³⁴ Kurt, *Improvisation als Grundbegriff*. S.167.

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ Vgl. Bertram, Georg W. *Improvisation und Normativität*. in: Bormann/ Brandstetter/, Matzke (Hg.), *Improvisieren*. S.24.

²³⁹ Vgl. ebenda.

²⁴⁰ Vgl. ebenda.

*Ausgangsaktionen und Anschlussaktionen normativ strukturiert ist*²⁴¹. Der Zusammenhang zwischen Ausgangsaktion und Anschlussaktion lässt sich ganz einfach veranschaulichen, zum Beispiel anhand einer Interviewsituation. Es wird eine Frage gestellt (*Ausgangsaktion*) gefolgt von einer Antwort (*Anschlussaktion*). Somit folgt ein Wechselspiel zwischen Ausgangsaktionen und Anschlussaktionen, bis die Situation eintritt, an der das Interview beendet wird. Wichtig ist jedoch, dass sowohl Ausgangsaktion als auch Anschlussaktion unterschiedlich gut gelingen können, sodass sich Bertram die Frage nach der normativen Struktur des Zusammenhangs (zwischen Ausgangsaktionen und Anschlussaktionen) stellt und darum auf Wittgensteins Begriff des Regelfolgens eingeht.²⁴² Das hierbei Bestehende ist jedoch, dass man sich nicht sicher sein kann, welche Regel das Gegenüber während des Handelns befolgt, somit kommt Bertram zur Feststellung, dass *„das Gelingen des improvisatorischen Tuns nicht auf explizite Rahmenregelungen für dieses Tun zurückzuführen*²⁴³ ist, sondern dass Anschlussaktionen darüber entscheiden, ob Ausgangsaktionen anerkannt werden:

*„Eine Ausgangsaktion wird demnach dann von anderen anerkannt, wenn sie an sie schließen. Nicht anerkannt wird sie, wenn niemand an sie anschließt.“*²⁴⁴

Die Anerkennung von Anschlussaktionen erfolgt jedoch nicht nur innerhalb des improvisatorischen Tuns zwischen den DarstellerInnen sondern es sind im Falle einer pantomimischen Allein-Darstellung ebenso die Reaktionen des Publikums entscheidend dafür, ob Anschlussaktionen anerkannt werden oder nicht.²⁴⁵ Doch gerade darin erkennt Bertram das Problem, dass es nicht alleine an den MitspielerInnen oder ZuseherInnen liegen kann, ob diese gelingen oder misslingen und kommt zu dem Entschluss, dass *„Ausgangsaktionen auch unabhängig von faktischen Anschlussaktionen als gelingend begriffen werden können.“*²⁴⁶ Bei einer Improvisation kommt es zu einem Wechselspiel von Anspruch und Anerkennung, somit widerlegt Bertram seine vorhin getätigte These, dass improvisierendes Tun gelingt, wenn es in Anschlussaktionen anerkannt wird. Doch worauf kommt es dann an, ob eine Improvisation gelingt oder misslingt? Um dies zu verdeutlichen schildert Bertram die Situation einer Jazz-Improvisation bei der im Anschluss eine Diskussion

²⁴¹ Bertram. *Improvisation und Normativität*. S.24

²⁴² Vgl. ebenda. S.25.

²⁴³ Ebenda. S.26.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Vgl. ebenda. S.30.

²⁴⁶ Ebenda. S.32.

darüber geführt wird.²⁴⁷ Genau diese Konversation versteht Bertram als Teil des improvisatorischen Geschehnisses und betont

„Improvisatorisches Tun steht dadurch in der Alternative, zu gelingen oder zu misslingen, dass die Interaktionen von Ausgangs- und Anschlussaktivitäten in Kommentaren thematisiert werden können.“²⁴⁸

Bei Probensituationen im Theater ist dies anhand der Position des Regisseurs/der Regisseurin ersichtlich, da hierbei die Möglichkeit besteht in den Prozess des Improvisierens mit Kommentaren beziehungsweise Anmerkungen lenkend einzugreifen. *„Die Kommentare etablieren das Gelingen oder Misslingen von Ausgangs- und Anschlussaktionen dadurch, dass sie es absichern.“²⁴⁹* Die Praxis des Eingreifens ist abgesehen von verbaler Verständigung auch anders möglich:

„Wenn der Saxophonist den Eindruck gewinnt, dass die Mitspieler seiner Phrase nicht gerecht werden, kann er sie auch noch einmal wiederholen, kann bestimmte Momente seines Spiels wie eine Intervallfolge oder eine rhythmische Struktur hervorheben.“²⁵⁰

Somit kommt Bertram zu dem Entschluss, dass ein *„improvisatorisches Geschehnis damit verbunden ist, dass die an ihm Teilnehmenden imstande sind, sich kommentierend zu einzelnen Aktionen zu verhalten und diese damit als gelingend oder misslingend auszuweisen“²⁵¹*. Ob dieses Agieren während des Prozesses der Improvisation verbal oder nonverbal geschieht oder im Nachhinein in Form einer Diskussion zu Stande kommt spielt somit keine Rolle.

6.3. Improvisation als Schauspielkunst

Ein Blick in die Theatergeschichte zeigt, dass das Prinzip der Improvisation bereits in der italienischen Volkskomödie der so genannten *Commedia dell'arte* ein fixer Bestandteil war.²⁵²

Luigi Riccoboni charakterisierte die Vorteile des Stehgreiftheaters mit folgenden Worten:

"Man muß zugeben, daß dieses Theater Vorzüge aufzuweisen hat, derer sich die geschriebene Dramatik nicht rühmen kann. Die Improvisation gibt die Möglichkeit, das Spiel so mannigfaltig zu variieren, daß der Zuschauer ein und dasselbe

²⁴⁷ Vgl. Bertram, *Improvisation und Normativität*. S.33.

²⁴⁸ Ebenda. S.34.

²⁴⁹ Ebenda.

²⁵⁰ Ebenda.

²⁵¹ Ebenda.

²⁵² Vgl. Dshiwelegow, A.K. *Commedia Dell'Arte. Die Italienische Volkskomödie*, Berlin: Henschelverlag 1958. S.7.

*Schauspiel mehrere Male hintereinander sehen kann und dabei doch jedesmal ein anderes Stück zu sehen meint. Ein Stegreifschauspieler ist in seiner Darstellung lebendiger und natürlicher als ein Schauspieler, der seine Rolle auswendig gelernt hat, denn man empfindet und spricht viel besser, was man selbst frei gestaltet, als etwas, das man mit Hilfe des Gedächtnisses von anderen entlehnt hat.*²⁵³

Annemarie Matzke spricht aus diesem Grund von einem unmöglichen Schauspieler, dessen besondere Fähigkeit erst durch die Improvisation möglich gemacht wird, die deutlich über das geprobte Spiel hinausgeht.²⁵⁴ Doch was war das besondere an der Spielweise der italienischen Stegreifkomödie? Die Aufgabe der SchauspielerInnen der Commedia dell'arte war die einmalige Auswahl einer Rolle, die der jeweiligen Veranlagung entsprach und stets durch die Anwendung einer Maske verkörpert wurde.²⁵⁵ Den SchauspielerInnen stand lediglich ein Szenarium zur Verfügung in dem das Gerüst der Handlung und die einzelnen Szenen beschrieben waren jedoch kein geschriebener Text vorgegeben war.²⁵⁶ Ein wichtiger Grund der angewandten Technik des Improvisierens in der Commedia dell'arte war interessanterweise von gesellschaftspolitischer Natur:

*„Die behördlichen Verfolgungen und die drückende Zensur in den spanischen - Besitzungen, im Gebiet des Papstes und auch in anderen italienischen Staaten hatten zur Folge, daß es oft überhaupt nicht mehr möglich war, geschriebene Komödien aufzuführen.“*²⁵⁷

Trotz der Tatsache, dass die Improvisation durch seine Kreativität, Originalität und Spontanität gekennzeichnet ist, war sie ebenso von Ablehnung geprägt.²⁵⁸ Eduard Devrient beklagte sich darüber, dass die improvisierenden Darstellungen lediglich auf den eigentlichen Augenblick beschränkt sind und spricht bei der Verfassung eines geschriebenen Text von einem zielgerechten Produzieren *„deren Fortschreiten in der Zeit auch der Garant für einen Fortschritt hin zu einem besseren Theater sein soll.“*²⁵⁹ Das Improvisieren wurde als Theaterform grundlegend hinterfragt, da es sich *„der Kontrolle durch Theaterleitung und Dramatiker entzieht“*.²⁶⁰ Der Grund hierfür ist, dass *„das was auf der Bühne stattfindet, abhängig vom Urteil der Zuschauer ist“* womit es *„dem Konzept eines autonomen Kunstwerkes und einem vom Rezipienten*

²⁵³ Vgl. Dshiwelegow, *Commedia Dell'Arte*. S.196.

²⁵⁴ Vgl. Matzke, Annemarie, *Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisieren*. in: Bormann/Brandstetter/Matzke (Hg.), *Improvisieren*. S.165.

²⁵⁵ Vgl. Dshiwelegow, *Commedia Dell'Arte*. S.128.

²⁵⁶ Vgl. ebenda. S.196.

²⁵⁷ Ebenda. S.198f.

²⁵⁸ Vgl. Matzke, *Der unmögliche Schauspieler*. S.162 und 169.

²⁵⁹ Ebenda. S.166.

²⁶⁰ Ebenda.

abgetrennten Schaffensaktes“²⁶¹ widerspricht. So bildeten Theatergesetze im 18. Jahrhundert ein Verbot des Extemporierens²⁶²

*„wenn der Schauspieler seine Darstellung (und seinen Text) je nach Reaktionen des Publikums erfindet, arrangiert oder verändert: eine Form der schauspielerischen Darstellung, die sich gerade nicht über Planung, Vorbereitung oder Übung definiert, sondern über den performativen Akt im Moment der Aufführung“.*²⁶³

Die Abhängigkeit der ZuschauerInnen widerspricht den „Konzepten eines autonomen Werks, wie sie im 18. Jahrhundert formuliert werden und macht damit das Improvisieren verdächtig“.²⁶⁴ Das Extemporieren wurde somit als anarchistisches Element angesehen und war der Theaterleitung deshalb Grund ein Dorn im Auge, weil somit keine Möglichkeit der Überprüfung der Texte mehr gegeben war.²⁶⁵ Mit Ende des 19. Jahrhunderts kommt es jedoch zur Wende, bei der das Improvisieren einerseits zu verwerfen sei, wenn es zur „Selbst-Inszenierung des Darstellers dient“²⁶⁶ andererseits werden improvisatorische Darstellungen als „Lebhaftigkeit und Augenblicklichkeit“²⁶⁷ sowie als „Reiz des Neuen“²⁶⁸ angesehen. Infolgedessen geht es darum das Improvisieren auf der Bühne zu verbannen und das Prinzip improvisatorisch getätigter Handlungen in der Probenarbeit zu nutzen.²⁶⁹ Der russische Regisseur Wachtangow konzipierte einen improvisierenden Prozess den er wie folgt beschrieb:

*„[...] Das Wesen des Improvisierens im heutigen Theater besteht nicht darin, daß auf der Bühne improvisiert wird, sondern darin, daß alles im voraus erarbeitet wird, daß alles in eine präzise, in der Probenarbeit gefundene, nicht zufällig geschlossene Form gegossen wird, aber dem Zuschauer so überreicht wird, daß es scheint, es entstünde jetzt auf der Stelle, unbeabsichtigt, unwillkürlich, unbewusst, völlig ohne jeden Vorsatz. Selbst der Text des Stücks muß klingen, als wäre er überhaupt nicht vorher auswendig gelernt worden, sondern der Schauspieler würde ihn vor den Augen des Zuschauers erst erfinden.“*²⁷⁰

Annemarie Matzke spricht von zwei verschiedenen Konzepten des Improvisierens die sich hierbei überlagern:

„Zum einen die Praxis den Improvisierens als Hervorbringung der schauspielerischen Darstellung in der Probenarbeit, die mit der Flüchtigkeit und dem Momenthaften arbeitet und

²⁶¹ Matzke, *Der unmögliche Schauspieler*. S.166.

²⁶² „eine improvisierte Einlage [auf der Bühne] geben“. Duden Nachschlagewerk Online, *extemporieren*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/extemporieren>

²⁶³ Matzke, *Der unmögliche Schauspieler*. S.166.

²⁶⁴ Ebenda. S.167.

²⁶⁵ Vgl. Ebenda.

²⁶⁶ Ebenda.

²⁶⁷ Ebenda.

²⁶⁸ Ebenda.

²⁶⁹ Vgl. ebenda.

²⁷⁰ Ebenda. S.168.

zum zweiten der Eindruck des Improvisierten als einer spezifischen Form der Inszenierung, die improvisiert scheint, obwohl die schauspielerische Darstellung im Vorfeld aus der Improvisation erarbeitet, fixiert und wiederholt wurde.²⁷¹

Die Improvisation gerät hierbei jedoch in einen Widerspruch, da die SchauspielerInnen scheinbar spontan agieren und daher das Unvorhersehbare bereits erarbeitet und festgelegt ist.²⁷² Die Wiederholung widerspricht somit den improvisatorischen Prinzipien sowohl in der Probe als auch in der Aufführung wodurch die SchauspielerInnen lediglich den Versuch der *„Wiederherstellung jenes Eindrucks des Unvorhersehbaren“*²⁷³ anstreben können. Der französische Schauspieltheoretiker Jacques Copeau vertritt insofern eine andere Meinung, indem für ihn *„die schauspielerische Arbeit an der Inszenierung“*²⁷⁴ von Stadien gekennzeichnet ist, in denen jedoch nichts fixiert werden kann:²⁷⁵

*„Was am ersten Tag gelungen ist, entgleitet ihm in dem Maße, wie er sich in der Lage glaubt, seine Rolle zu spielen. Er mußte auf Frische, Natürlichkeit und Feinheiten, auf jedes Vergnügen, das ihm seine Ausführung bereitete, verzichten, um die schwierige, undankbare und minutiöse Arbeit zu leisten, aus einer literarischen und psychologischen Realität eine theatrale Realität schaffen.“*²⁷⁶

Im Moment des Improvisierens bei dem etwas bereits Gezeigtes wiederholt wird geht daher die Qualität des Eindrucks des ersten Mals verloren, welcher nicht mehr wiederhergestellt werden kann.²⁷⁷ Copeau ist der Meinung, dass die Darstellung der Figur und die des Schauspielers/der Schauspielerin nicht zu trennen sind:

*„Was er nach langer Arbeit zu beherrschen glaubt, kann ihm jederzeit genommen werden, jederzeit kann er von der Figur getrennt werden, die er aus seinem Wesen geformt, die aber – wie er selbst – unerwartete und tiefgreifende Veränderungen erfahren hat.“*²⁷⁸

Daher kann es *„keine fertig erarbeitete Figur außerhalb des Schauspielers geben“*.²⁷⁹

Welche improvisatorische Methode Ulrich Seidl anwendet ist Bestandteil des nun folgenden Unterkapitels.

²⁷¹ Matzke, *Der unmögliche Schauspieler*. S.169.

²⁷² Vgl. ebenda.

²⁷³ Ebenda.

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Vgl. ebenda.

²⁷⁶ Ebenda.

²⁷⁷ Vgl. ebenda. S.170.

²⁷⁸ Ebenda.

²⁷⁹ Ebenda.

6.4. Ulrich Seidls Improvisationsmethode

„Er beschreibt die Situation kurz und dann improvisiert man, muss die Szene in eigenen Worten sprechen“.²⁸⁰ Mit diesen Worten beschreibt Margarethe Tiesel die Arbeitsweise von Ulrich Seidl.

Begonnen werden sollte hierbei jedoch etwas weiter Vorne in der Vorgehensweise bei Seidl und zwar mit einem interessanten Aspekt zu seinen Drehbüchern:

„[...] also ein Drehbuch ist für mich in erster Linie dafür da, dass man einen Film finanziert, dass man ihn organisiert und dass man sich einen Rahmen für Vorbereitungen schafft. Sobald man mit den wirklichen Vorbereitungen beginnt, d.h. mit der Besetzung, mit der Suche der Schauplätze und mit Überlegungen wie man den Film umsetzt, kann und wird sich sehr viel verändern und das wird auch bei den Dreharbeiten so gehalten. Es gibt dann am Drehort bzw. am Set kein Drehbuch und Schauspieler bekommen auch in der Regel kein Drehbuch, sondern arbeite ich so, dass ich einmal beginne und so weit es möglich ist, drehe ich chronologisch und man sieht sozusagen am Tag die Ergebnisse. Man sieht was passiert, man sieht sofort ob die Vorstellung die man hatte geglückt ist, oder ob es ganz was anderes wird. In jedem Fall besteht die Möglichkeit Dinge zu überdenken und zu verändern oder auch Unterbrechungen zu machen.“²⁸¹

Hierbei, abgesehen vom finanziellen Aspekt, ist eine gewisse Ähnlichkeit zu dem Szenarium der *Commedia dell'arte* aufzufinden, da Seidls Drehbuch lediglich als Grundgerüst dient und keine geschriebenen Textpassagen beinhaltet. Doch wie sieht der eigentliche Dreh bei Seidl aus und welche Informationen stehen den DarstellerInnen vor Drehbeginn tatsächlich zur Verfügung? Ist ein Dreh geprägt von Wiederholungen oder wird in einem Durchgang gedreht? Die folgenden Beispiele sollten hierbei nicht als Standardmethode von Seidl zu verstehen sein, sondern geben lediglich einen kleinen Einblick hinter die Kulissen des jeweiligen Drehprozesses. Bei den Dreharbeiten zu *Paradies: Liebe* war sich Helen Brugat ausschließlich darüber im Klaren, dass sie eine Urlaubsbekanntschaft der Hauptprotagonistin sei und sich mit ihrem Mann „in einer abgestandenen Ehe befindet“.²⁸² Der Drehprozess an sich war für sie nichts anderes als das befolgen einer Vorgabe ohne jeglicher Vorbereitung und

„ [...] dann einfach tun. [...] Man kriegt ein Thema und los. D.h. ich hab nicht im Kopf gehabt: „Oh Gott, hoffentlich vergesse ich meinen Text nicht“, sondern ich konnte mich darauf konzentrieren [...] Da konnte ich mich ganz darauf einlassen und meine eigenen Worte wählen, und das ist natürlich schon authentischer als wenn ich einen Text vor mir hab wo ich mich dann nur vielleicht an einem Wort reib.“²⁸³

²⁸⁰ Zerovnik, Martina, „Interview mit Margarethe Tiesel“, *Press-Play*, <http://www.press-play.at/2012/12/12/interview-mit-margarethe-tiesel/> 12.12.2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015)

²⁸¹ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.25f.

²⁸² Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang S.2.

²⁸³ Ebenda. S.3.

Es muss dazu gesagt werden, dass für Helen Brugat das Prinzip der Improvisation bereits bekannt gewesen ist, da sie in ihrer Tätigkeit als Clown auf der Bühne ebenso in der Lage sein muss zu improvisieren.²⁸⁴ Eine spezielle Vorbereitung war für ihre Verkörperung der Rolle jedoch nicht notwendig sondern sie musste

„[...] einfach offen sein [...]. „Open minded“ ran gehen und mal schauen was kommt. [...] [und] ich [habe] gewusst, dass der Ulrich Seidl niemals was von einem verlangt was man nicht tun würde. Also er überschreitet die Grenzen nicht. Das ist etwas was er wirklich respektiert. Damit war für mich alles okay. Ich musste nie irgendwas tun was ich nicht wollte.“²⁸⁵

Die Vorgaben vor dem jeweiligen Dreh sind laut Helen Brugat

„natürlich auch von Szene zu Szene verschieden. [...] In dem Filmappartement von der Hauptdarstellerin war die Vorgabe, wir überbringen das Geburtstagsgeschenk. Wir können das ganze Appartement verwenden und uns frei bewegen, die Handkamera folgte uns.“²⁸⁶

An der Stelle sollte noch erwähnt werden, dass es sich bei dem Geburtstagsgeschenk um einen Beachboy handelte, der von den drei Urlaubsbekanntschäften an die Hauptprotagonistin übergeben wurde. Auf diese Sequenz empfinde ich es als dringend notwendig einen etwas genaueren Blick zu werfen, da hier folgender Aspekte deutlich wird: Ein ersichtlicher Anschlussfehler.



Abbildung 9: Die Torte befindet sich hierbei auf dem Tisch rechts der Hauptprotagonistin.

Quelle: *Paradies: Liebe*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2013.

²⁸⁴ Vgl. Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang S.3.

²⁸⁵ Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang S.4.

²⁸⁶ Ebenda. S.3f.



Abbildung 10: Wie von Zauberhand ist die Torte nun links von der Hauptprotagonistin

Quelle: *Paradies: Liebe*, Regie: Ulrich Seidl, DVD-Video, Hoanzl 2013.

Abbildung 9 und 10 demonstrieren einen Anschlussfehler der durch eine falsche Platzierung der Torte zustande gekommen ist. Um derartige Anschlussfehler zu vermeiden besetzt man bei Filmproduktionen in der Regel den sogenannten Continuity, dessen Aufgabe es ist während eines Drehs genau darauf zu achten das diese folglich nicht geschehen.²⁸⁷ Bei Ulrich Seidl ist dies allerdings nicht möglich, da die eigentliche Drehprozedur im Vorhinein nicht festgelegt ist. Doch weshalb entstehen solche Fehler? Diese Frage kann insofern von Seidl selbst beantwortet werden, denn im Anschluss eines Drehs folgt der Prozess des Korrigierens den er wie folgt beschreibt:

„[...] Dann sage ich meine Wünsche was ich nicht will oder was mir fehlt und das wird wiederholt. Also es wird nicht endlos wiederholt, das geht nicht, aber es wird in einem bestimmten Rahmen wiederholt. Und wenn das alles trotzdem nichts wird, dann setze ich die ganze Szene am nächsten Tag nochmal an. Also je nachdem.“²⁸⁸

In Anbetracht der Tatsache, dass noch weitere Anschlussfehler im gleichen Film auffindbar sind, auf die ich jedoch nicht weiter eingehen werde, lässt sich der Schluss ziehen, dass Seidl mehr Wert auf den inhaltlichen Zusammenhang seiner Sequenzen legt, als auf objektive Anschlussfehler zu achten.

Das eine Filmsequenz in einer Seidl Produktion ebenso aus Wiederholungen bestehen kann ist bei *Paradies: Glaube* ebenfalls ersichtlich, jedoch ist eine Wiederholung nicht immer möglich, sondern von der jeweiligen Situation abhängig. Bei Maria Hofstätter war der Prozess des Wiederholens auf Grund der bewussten

²⁸⁷ Reitz, Tobias, „Der Schatten des Regisseurs“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/karriere/beruf/2009-10/continuity-beruf-film-fernsehen> 13.11.2009. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

²⁸⁸ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.26.

Ehesituation, welche von Seidl vorgegeben wurde, möglich weil „[...] *sowieso klar ist, beide spielen was, beide wissen um unseren Konflikt bescheid*“.²⁸⁹ Bei den Missionierungsszenen desselben Films ist eine Wiederholung des Gedrehten jedoch grundsätzlich nicht möglich da sonst der Überraschungseffekt verloren ginge.²⁹⁰ Eine Ausnahme skizziert jedoch das genaue Gegenteil, indem Seidl einen Glückstreffer landete bei der im Rahmen seiner Recherche Testaufnahmen entstanden sind welche inhaltlich brillant jedoch auf Grund der Anwendung einer Super 8 Kamera qualitativ nicht hochwertig genug für den Einsatz im Film waren.²⁹¹ Ulrich Seidl wagte jedoch etwa ein Jahr später einen weiteren Drehversuch

*„[...] und das hat nochmal funktioniert. Die sind auf ein paar Dinge komplett angesprungen, ich glaube das hätten wir noch zweimal machen können. Also die waren immer wieder wie wenn das zum ersten Mal stattgefunden hätte, aber so was ist ein Glücksfall.“*²⁹²

Die geglückte Wiederholung der Missionierungsszene ist jedoch nicht mit der Sequenz der Geschenkübergabe gleichzusetzen, da bei genauerer Betrachtung ein Unterschied besteht. Geht es Seidl sichtlich darum bei der Geschenkübergabe, durch den Einsatz von SchauspielerInnen, mehrere Aufnahmen zu erstellen um daraus geeigneten Szenen heraussuchen und diese im Schnittprozess aneinanderzufügen, liegt das Ziel der Missionierungsszenen darin Interaktionen der LaiendarstellerInnen in möglichst authentischen Momenten zu zeigen, welche im Falle einer Wiederholung eventuell nicht gegeben sind.²⁹³

Die Arbeitsweise mit seinen SchauspielerInnen kann durchaus mit der einer Theaterprobe verglichen werden, jedoch mit dem Unterschied, dass Seidl diese Probe auf Film festhält und gegebenenfalls im Endprodukt integriert.

Ein Problem das bei einer Wiederholung jedoch auftreten kann ist, dass *„jeder weitere Versuch bei Seidl wieder ganz neu sein muss. [...] Wenn man also in einer Szene, die nicht hinhaut, seinen besten Schmäh verbraten hat, ist der für immer dahin.“*²⁹⁴ Diese Aussage verdeutlicht, dass es Seidl in keiner Weise um eine genaue Wortwahl geht, sondern um den Gesamteindruck einer glaubhaften Darstellung.

Doch wie schafft es Seidl eine Geschichte herzustellen in Anbetracht der Tatsache dass diese seinen DarstellerInnen im Vorhinein nicht eindeutig bekannt ist sondern

²⁸⁹ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.20.

²⁹⁰ Vgl. ebenda. S.19.

²⁹¹ Vgl. ebenda.

²⁹² *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.19.

²⁹³ Vgl. Die Momente der Wirklichkeit. S.19.

²⁹⁴ Margarethe Tiesel in: Grissemann, „Mir wurde schon ein bisschen mulmig“.

gegebenenfalls nur Bruchstücke davon? Ein Grund dafür ist mitunter die Erschaffung eines vertrauenswürdigem Umfeldes, so berichtete Maria Hofstätter im Interview, dass

„diese so zusagenden Selbstentäußerungen, die man in anderen Filmen doch kaum sieht, [nur möglich sind], [...] weil es ein extremes Vertrauen gibt. Und das kann man nicht mit cholerischen Anfällen oder durch harte Umgangsformen gegenüber seinen Darstellern erreichen. Improvisieren kann man nur in einem Klima wo man möglichst angstfrei ist.“²⁹⁵

Ulrich Seidls Versuch eine gewisse Intimität am Set herzustellen gelingt folglich auch dadurch dass

„[...] man wirklich das ganze Team vergessen kann. Und darum schaut er dass dieses Team extrem klein ist, denn sonst stört es einfach, wenn da jetzt 20 Leute dabei sind, dann bekommt man diese Intimität nicht mehr her.“²⁹⁶

Eine weitere Tatsache, die Maria Hofstätter äußerte ist, dass den DarstellerInnen in gewisser Weise auch der Druck einer nicht gelungenen Szene insofern weggenommen wird, da Ulrich Seidl auf genug anderes verwertbares Material zurückgreifen kann.²⁹⁷

Dies zeigt, dass es Ulrich Seidl keineswegs darum geht seine DarstellerInnen zu irgendwelchen Handlungen zu zwingen oder sie bloßzustellen, sondern eine familiäre Umgebung zu schaffen in der sich seine DarstellerInnen frei entfalten können. Ein weiterer Grund wäre eine gewisse Form von Freiheit die sich dadurch äußert, dass seine DarstellerInnen zum Teil keine Rücksicht auf den technischen Aspekt während des Drehprozesses also beispielsweise durch die Position der Kamera nehmen müssen.²⁹⁸ Die oftmalige Anwendung einer Handkamera verdeutlicht, dass ein gewisses Maß an Freiheit ebenso den Kameramännern/-frauen gegeben ist in denen es ihnen ermöglicht wird *„spontan zu entscheiden und mitzugehen.“²⁹⁹* Selbstverständlich ist die Arbeit der Kameramänner/-frauen nicht von absoluter Freiheit geprägt, sondern Seidl betont seine Kameramänner/-frauen

„[...] werden jetzt nicht versuchen ganz was anderes einzubringen. Also im Sinne des Systems oder im Sinne der Absicht versucht man dann das Beste in der Situation zu finden und Vorschläge: Ja, Entscheidungen: Nein.“³⁰⁰

²⁹⁵ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.13.

²⁹⁶ Ebenda. S.8.

²⁹⁷ Vgl. *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.8.

²⁹⁸ Vgl. *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang. Anhang S.8.

²⁹⁹ Ebenda. S.8.

³⁰⁰ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.31.

Um nochmals zurück auf die DarstellerInnen zu kommen, ist es Ulrich Seidl äußerst wichtig, dass jeder Einzelne/jede Einzelne die Zeit bekommt die benötigt wird. Dies äußert sich zum Teil im Rahmen der eventuell benötigten Vorbereitungszeit in der man sich einen neuen Fundus aneignen muss um so seine Rolle zu erarbeiten, wie es bei Maria Hofstätter beispielsweise der Fall war und die Tatsache, dass seine DarstellerInnen während eines Drehs zeitlich nicht eingeschränkt sind.³⁰¹

Es ist nicht im Sinne von Ulrich Seidl so viele Szenen wie möglich innerhalb eines kurzen Zeitraums zu drehen, um diese dann auf gut Glück im Schneideprozess aneinanderzufügen und daraus eine Geschichte zu kreieren.

Ein weiterer wichtiger Faktor ist der des chronologischen Drehens, denn dadurch

„[...] sieht [man] sozusagen am Tag die Ergebnisse. Man sieht was passiert, man sieht sofort ob die Vorstellung die man hatte geglückt ist, oder ob es ganz was anderes wird. In jedem Fall besteht die Möglichkeit Dinge zu überdenken und zu verändern oder auch Unterbrechungen zu machen.“³⁰²

Dies ist auch mitunter ein Grund weshalb Seidls Drehbücher, die in der Regel keinem der DarstellerInnen vorgelegt werden, als Grundgerüst zu verstehen sind. Die chronologische Einhaltung seiner Drehs muss des Weiteren auf Grund dessen gegeben sein, weil seine DarstellerInnen vor dem jeweiligen Dreh teils unterschiedlich instruiert werden. Somit ist im Vorfeld nicht bekannt in welche Richtung sich die Handlung entwickeln wird. Maria Hofstätter erläuterte diese Vorgehensweise die während der Produktion des Films *Paradies: Glaube* auftrat:

„Jetzt heißt es wir drehen eine Situation beim Abendessen. Und dann sagt Ulrich mir: du willst heute einfach nicht streiten. [...] Und Ulrich sagt zu ihm [Anmerkung: ihr filmischer Ehemann]: du willst ein gewisses Thema unbedingt abhandeln, also nutze die Gelegenheit das beim Abendessen anzusprechen.“³⁰³

Die ist nur ein Beispiel einer Situation in der das Geschehen absehbar unerwartet seinen Lauf nehmen wird, in der sich weder Seidl noch seine DarstellerInnen darüber bewusst sein konnten welchen Lauf die Geschichte nehmen würde. Hierbei wird die Anwendung der chronologischen Drehreihenfolge insofern klarer, da Seidl sich nicht sicher sein kann, ob die im Drehbuch beschriebenen Folgeszenen überhaupt einen Sinn ergeben würden.

Der letzte Punkt der hierbei noch zeigen soll weshalb es Ulrich Seidl gelingt eine Geschichte herzustellen ist die Tatsache, dass sein Team aus einer Mischung von

³⁰¹ Vgl. Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.6.

³⁰² Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.25f.

³⁰³ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.9.

LaiendarstellerInnen und SchauspielerInnen zusammengesetzt wird. Der Grund hierfür liegt laut Seidl daran,

„dass das was dabei herauskommt viel mehr und viel spannender ist, als wenn man nur mit Schauspielern z.B. in Besetzung arbeitet, wo das dann meistens eher nach einem abgekaterten Spiel abläuft, wo man sich sozusagen Dinge ausmacht und zu viel vorbesprochen ist und mir ist es ganz wichtig, das Dinge auch passieren können und auch passieren sollen, die nicht geplant sind.“³⁰⁴

Doch gerade diese Tatsache ist für Maria Hofstätter das Schwierige an der Arbeit mit Seidl, nämlich als Schauspielerin dieselbe Authentizität wie ein Laie rüberzubringen und daher war es ihr äußerlich hilfreich mit Laien zusammenzuarbeiten *„sodass man selber mehr gefordert ist authentisch zu sein, weil man sich nicht diese Abmachungen machen kann im Vorfeld sondern einfach reagieren muss.“³⁰⁵* Maria Hofstätter hat insofern vollkommen recht zu behaupten, dass es

„schwer [ist] eine Person zu finden, welche absolut in der Lage ist bei sich zu bleiben. [...] Die meisten verstellen sich irgendwie, wenn sie mitbekommen, dass ein Foto von einem geschossen wird, weil es für ein unangenehmes Gefühl sorgt. Oder aber man liebt es und posiert gerne, weil es einem egal ist.“³⁰⁶

Doch das Glück jene Laien zu finden, die dazu in der Lage sind, scheint auf Ulrichs Seidls Seite zu sein. Mehr dazu im darauf folgenden Unterkapitel.

Seidl vertritt folglich keine spezifische Schauspieltheorie, sondern obliegt es den jeweiligen Mitwirkenden ihren eigenen Weg zu einer glaubhaften Darbietung zu bestreiten. Seidl ist kein Schauspieler sondern *„suchender Dokumentarist und Regisseur“³⁰⁷*, daher gibt er den Weg nicht vor, sondern appelliert an seine DarstellerInnen diesen zu erreichen. Während es für Maria Hofstätter ein langer Prozess bis hin zu Erarbeitung ihrer Rolle war ist dies bei anderen DarstellerInnen nicht der Fall.

6.5. Dauerhafter Prozess

Das Unvorhersehbare besteht nicht nur während des Drehprozesses seiner Filme durch das Improvisieren seiner DarstellerInnen, sondern geht weit darüber hinaus. So nimmt das Zufällige im Rahmen seiner Recherche und während des gesamten Produktionsprozesses eine wichtige Rolle ein. Ulrich Seidls Idee zu seinem Film *Mit Verlust ist zu rechnen* vom Jahre 1992 kam ebenfalls zufällig zustande. Bei einer

³⁰⁴ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.26.

³⁰⁵ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.7.

³⁰⁶ Ebenda. S.14.

³⁰⁷ Aussage von Seidl. S.18.

Recherchereise zu seinem bis heute nicht umgesetzten Film über die legendäre Figur des Räuberhauptmanns Grasel traf Seidl im südböhmischen Dorf Schaffa auf Paula Hutterova. Nach einem längeren Gespräch war Seidl so fasziniert und spürte sofort daraus einen Film machen zu müssen.³⁰⁸

Ulrich Seidl hat dem Zufall auch einige seiner anderen DarstellerInnen zu verdanken. Die Begegnung mit Viktor Hennemann, Darsteller des *Wickerl* aus dem Spielfilm *Hundstage*, erfolgte ebenso zufällig bei seiner Recherche im Rotlichtmilieu und des weiteren begegnete er Herrn Rupnik und Herrn Finches auf einer Vernissage für seine Produktion *Bilder einer Ausstellung*.³⁰⁹ Der *Fund* von Rene Rupnik konnte für Seidl nicht besser kommen, da er in anderen zahlreichen Produktionen mitwirkte und ihm sogar 1997 einen eigenen Film widmete, *Der Busenfreund*.³¹⁰

6.6. Authentizität durch Improvisation

Die entscheidende Frage die sich nun in Bezug auf das Improvisieren stellt ist, ob ein Schauspieler/eine Schauspielerin lediglich eine Rolle verkörpert oder ob auch ein Stück von der privaten Person zu sehen ist. Für Helen Brugat ist es:

„[...] die Rolle, aber natürlich auch ein Teil von mir. Ich sage immer: Eine Schauspielerin hat ganz viele Facetten. Ich habe ganz viele Sachen erlebt in meinem Leben und ich sehe die immer so wie ein Bündel Kabel, ganz viele bunte Kabel, so wie Elektrokabel. Da ist eine schreckliche Angst oder ein schönes Erlebnis, eine Überraschung sozusagen. Diese Erlebniskabeln die ich brauche ziehe ich raus und blase sie auf und verwende die als Subtext für meine Figur. Das heißt aber nicht, dass sich das komplett bin, sondern ein Teil davon ist von mir. Das kann ich dann überzeichnen oder vergrößern oder auch ad absurdum führen und das verwende ich dann. Ich glaube, dass man das beim Seidl nie sagen kann ob man das jetzt selber ist oder ob es die zu verkörpernde Rolle ist, sondern weil's immer eine Mischung ist.“³¹¹

Für Maria Hofstätter ist ebenso ein privater Teil vorhanden

„[...] aber das ist auch generell so als Schauspieler. Wenn ich einen Film drehe oder ein Theaterstück aufführe und diese Rolle von jemand anderen gespielt werden würde, selbst mit dem gleichen Regisseur und der gleichen Gruppe, wäre das Ergebnis anders. Irgendwie geht es ja immer durch deinen privaten Filter. Deine Stimme und dein Körper. Selbst wenn du ein genaues Wort für Wort Dialogdrehbuch hast, wie du etwas betonst ist immer ein Teil von dir selbst. Unbewusst brauchst du gar nicht darüber nachdenken und beim Seidl erst recht, weil wie gesagt, ich muss mir einen Fundus aneignen von dieser Figur. Oft rein praktisches Wissen, also wie bei der Krankenschwester. Ich muss also praktisch wissen wie man all diese Dinge macht, das dazu auch noch routiniert aussehen soll, also muss ich das oft machen.“

³⁰⁸ Vgl. Reiter, *Ulrich Seidl im Gespräch mit Otto Reiter*. S.262.

³⁰⁹ Vgl. Lamp, *Die Wirklichkeit nur stilisiert*. S.172f.

³¹⁰ Vgl. ebenda. S.173.

³¹¹ Seirafi, *Interview mit Helen Brugat*. Anhang S.3.

Es ist gar nicht so einfach jemanden zu wickeln. Das glaubt ja sonst keiner, dass ich eine Oberschwester bin wenn man es nicht kann und einfach irgendetwas tut“.³¹²

Margarethe Tiesel ist ebenfalls der Meinung, dass viel Privates in die Rolle einfließt:

„[...] Sicher ist es so, dass man mehr von mir sieht, davon, was mich jetzt ausmacht als Mensch. Da ist mehr von mir drin, als wenn ich beispielsweise eine Rolle im Theater spiele, wo auch viel Persönliches drinnen stecken kann, muss sogar, aber die Teresa bin zum Großteil schon ich, vielleicht bin ich nicht so enttäuscht wie sie, auch nicht so brutal und massiv, wie sie manchmal sein kann.“³¹³

Alle Schauspielerinnen sind sich also einig, dass in der zu verkörpernden Rolle immer ein privater Teil vorhanden ist. Die Tatsache, dass bei geschriebenen Dialogen ebenso die eigene Stimme angewendet wird, und dadurch auch in diesem Fall ein persönlicher Aspekt des Schauspielers/der Schauspielerin präsent ist, ist hierbei keine allzu große Hilfe. Man sollte sich daher eher auf die Frage konzentrieren in welcher Beziehung Authentizität zu Improvisation steht. Fakt der Improvisation ist logischerweise, dass der Darsteller/die Darstellerin seine/ihre Worte frei wählen kann. Jedoch wurde bereits erwähnt, dass Ulrich Seidl seinen DarstellerInnen nach der getätigten improvisatorischen Handlung ein Feedback gibt, wodurch die Wortwahl möglicherweise beeinflusst werden könnte, sodass die Freiheiten der DarstellerInnen eventuell eingeschränkt wären. Das Ziel ist nicht weitere Beispiele anzuhäufen um zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen, sondern das Improvisieren soll von einer anderen Seite betrachtet werden. Bertrams These, dass *„ein „improvisatorisches Geschehnis damit verbunden ist, dass die an ihm Teilnehmenden imstande sind, sich kommentierend zu einzelnen Aktionen zu verhalten und diese damit als gelingend oder misslingend auszuweisen“³¹⁴* ist ein guter Ansatz, jedoch sollte die Improvisation von einem anderen Blickwinkel betrachtet werden. Improvisieren wird im engeren Sinne deskriptiv *„als der Umgang mit unvorhergesehenen Situationen bezeichnet, wo Plan und Aufführung einer Handlung zusammenfallen“³¹⁵*. Umgangssprachlich wird Improvisation jedoch als ein Handeln ohne Vorbereitung verstanden dessen Ergebnisse von niedriger Qualität sind.³¹⁶ Bei Ulrich Seidl kann diese Form auf Grund seiner extrem langen

³¹² Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.11f.

³¹³ Zerovnik, Martina, „Interview mit Margarethe Tiesel“.

³¹⁴ Bertram, *Improvisation und Normativität*. S.34.

³¹⁵ Bertinetto, Alessandro, „Improvisieren / Improvisation“, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/7923822/Improvisieren_Improvisation (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015) S.1.

³¹⁶ Vgl. ebenda.

Entstehungsprozesse nicht zutreffen, weil es ihm sichtlich nicht darum geht willkürlich zu einem filmischen Ergebnis zu kommen. Es geht ihm darum, dass seine DarstellerInnen dazu in der Lage sein müssen sich glaubhaft an unvorhersehbare Situationen anzupassen. Improvisationen in der Kunst dienen prinzipiell nicht dazu um „plötzlich auftretende Probleme zu lösen, sondern [...] um die menschliche Kreativität zu entwickeln“.³¹⁷ Die Situationen der Improvisation werden somit absichtlich hergestellt, dahingehend kommen sie „als eine künstlerische Technik insbesondere im Rahmen der Aufführungskünste [...] zum Einsatz, wo eine improvisierte Aufführung als Koinzidenz von Prozess und Produkt verstanden wird.“³¹⁸ Im Bezug auf Ulrich Seidl ist es jedoch wichtig zu erwähnen, dass das Publikum nicht zwingend am eigentlichen improvisierenden Geschehen beteiligt ist. Die Möglichkeit von abgeänderten Handlungen durch den Regisseur ist gegeben.³¹⁹ Seidl geht es nicht darum eine improvisierende Performance zu zeigen, sondern wendet er unter anderem das Prinzip an, mehrere improvisatorische Handlungen, durch eventuelle getätigten Wiederholungen seiner DarstellerInnen, durchführen zu lassen, welche im Schneideprozess aneinandergesetzt werden. Ersichtlich anhand des zuvor erläuterten Anschlussfehlers in *Paradies: Liebe*.

Seidl selbst sieht seine Filme,

„[...] wie eine Reise, ein Prozess, den man beginnt und ich weiß nicht wann sie enden wird. [...] Das Wichtige ist sozusagen, den Film so zu entwickeln, dass man das Beste mit den Möglichkeiten und den Gegebenheiten die man hat herauszuholen und eines Tages weiß man dann auch, dass die Dreharbeiten zu Ende sind und dann geht man in den Schneiderraum.“³²⁰

Um wieder zurück auf Seidls improvisatorische Darstellung zu kommen stellt sich allerdings die entscheidende Frage, ob ein Darsteller/eine Darstellerin selbst dazu in der Lage ist zu differenzieren ob eine Szene gelungen ist beziehungsweise ob der Dreh während einer Improvisation bei nicht gelingenden Verdachtsvermutungen eigenständig gestoppt werden sollte. Maria Hofstätter meinte,

„[...] dass man als Akteur [während eines Drehs] nicht selber stoppt außer es ist irgendetwas was zwingendes und man einfach aufhören muss. An und für sich wartet man auf das Stopp des Regisseurs, auch in dieser Arbeitsweise. Wenn er das Gefühl hat das kann trotzdem noch interessant werden hält er die Kamera noch länger drauf. Es ist seine Entscheidung. Es ist nicht gut, außer es gibt einen anderen Grund, wie Schmerzen oder irgendetwas wo ich sage: „Ich kann nicht mehr“! Dann klar. Aber nicht

³¹⁷ Bertinetto, Alessandro, „Improvisieren / Improvisation“. S.1.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ „Das Produkt bleibt nach dem Ende des Prozesses bestehen und kann korrigiert werden“. ebenda.

³²⁰ Seirafi, Gespräch mit Ulrich Seidl. Anhang S.26.

wenn ich das Gefühl habe: „Ach das ist jetzt nicht so gut“! Das ist kein Grund um selber zu stoppen, sondern da wartet man auf das Stopp vom Regisseur. Und oft entwickelt sich dann doch wieder was. Das es zwar unten ist, aber dann trotzdem noch einmal kommt. Und es ist zum Schneiden oder was. Das kann man nicht selber entscheiden. Und es passiert auch manchmal, dass es super läuft, aber dann auf einmal der Film der Kamera gewechselt werden muss. Oder der Ton funktioniert nicht, also technische Sachen, die kann man genauso haben.“³²¹

Die Möglichkeit, dass ein Darsteller/eine Darstellerin während eines Drehs selbständig die improvisierende Interaktion beenden kann ist stets gegeben, jedoch sollte dieses Stoppen lediglich dem Regisseur vorbehalten sein. Es könnte sich durchaus noch etwas Spannendes entwickeln wenn ein Darsteller/eine Darstellerin im Laufe des Geschehens von selbst nicht aufhört und seinem/ihrem Tun freien Lauf lässt. Genau diese Tatsache scheint hierbei ein spannender Faktor einer improvisatorischen Darstellung zu sein, da man sich nie darüber sicher sein kann was tatsächlich noch passieren wird. Weder Ulrich Seidl noch seine DarstellerInnen sind während des Prozesses der Improvisation dazu in der Lage beurteilen zu können, ob diese gelingen wird oder nicht, sondern dies ist erst im Nachhinein unter anderem durch die von Seidl getätigten Korrekturprozesse möglich, womit sich die Improvisation immer mehr in eine gelungene Richtung entwickelt. Eine Ausnahme trifft jedoch auf jene Szenen zu, in denen eine Wiederholung grundsätzlich auf Grund von dem erwünschten Überraschungseffekt, „[...] *nur beim ersten Mal funktioniert denn wenn man es nochmal probiert hat mit der oder dem nochmal zu fahren dann ist schon was weg von der Spannung.*“³²² Doch welche Bedeutung hat dies für das Prinzip der Improvisation in Ulrich Seidls Produktionen? Im Prinzip sind in Seidls Filmen ausschließlich gelungene Improvisationen zu sehen. Ob diese Inszenierungen auf Grund einer Wiederholung entstehen oder beim ersten Mal glücken, ist nicht relevant. Erklären lässt sich dies aus einem ganz einfachen Grund: Wäre die improvisatorische Darstellung nicht gelungen, dann wäre sie auch kein Bestandteil des fertigen Films.

Das Gelingen einer improvisatorischen Darstellung kann daher mit dem Begriff der Authentizität beschrieben werden, denn: Sobald Seidl selbst die Improvisation anerkennt, ist von einer gelungenen Improvisation die Rede wodurch sie wiederum als authentisch zu bezeichnen ist. Für Seidl zählt einzig und allein eine glaubhafte Darstellung, die während des Improvisierens erreicht werden muss.

³²¹ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.19.

³²² Ebenda. S.20.

*„Seidl hat eine gewisse Unerbittlichkeit nur in der Frage der Authentizität. Alles, was vor der Kamera geschieht, muss authentisch sein“.*³²³

Es ist nicht zwingend notwendig, dass ein Darsteller/eine Darstellerin, im Zuge seiner/ihrer getätigten Improvisation von seiner/ihrer eigenen Leistung überzeugt ist, sondern geht es darum, dass Seidl dieser Ansicht ist. Jetzt könnte durchaus der Einwand vorgebracht werden, dass filmische Authentizität, wie zuvor bereits erwähnt, als ein entstehender Effekt, der erst im Moment durch den Rezipienten/die Rezipientin bei der Betrachtung des Filmes, zu verstehen ist, jedoch trifft diese Aussage nicht auf das Improvisieren zu, da die Improvisation lediglich einen Teil des gesamten Films darstellt. Kombiniert man jedoch die visuelle Ebene, also beispielsweise die des konstruierten Raums mit den darin vorhandenen inszenierten Handlungen der DarstellerInnen, dann könnte hierbei der Film auf Grund des künstlich wirkenden Bildausschnitts als nicht-authentisch empfunden werden.

Maria Hofstätter vertritt die Meinung, dass Ulrich Seidl auf Grund seiner speziellen Arbeitsweise dazu in der Lage ist Authentizität zu erzeugen:

*„Es trägt sicher dazu bei, dass etwas authentischer wird, oder dass du einen anderen Fundus bekommst auf den du zurückgreifen kannst. Echte Erfahrung. Nicht wie, wenn ich irgendeine Krankenschwester in einem normalen Film spielen müsste und es heißt so jetzt mach ich das und schalte dort das aus, dann nehme ich die Schüssel und geh raus oder ob du wirklich jemanden wickeln musst, der einen Oberschenkelhalsbruch hat wo du weißt, wenn du den jetzt falsch angreifst hat er Schmerzen. Das ist anders. Und ich glaube diese Dinge sind absolut hilfreich, dass man [...] Authentizität zusammenbekommt.“*³²⁴

Es geht daher darum, dass das authentische nur in Verbindung mit der Improvisation und nicht dem gesamten Film zu setzen ist. Es ist Ulrich Seidls Film, der im Laufe eines langen Entstehungsprozesses zu Stande kommt. Dieser Film stellt im Grunde genommen die Welt so dar wie Seidl sie sich vorstellt. Diese von Seidl konstruierte Normalität ist auf Grund seiner Beobachtungen im alltäglichen Leben oder auf Erzählungen zurückzuführen. Seidl ist der Schöpfer seiner eigenen Welt und nimmt diese so wahr. Somit liegt es lediglich in Seidls Hand darüber zu entscheiden, ob eine Szene gelungen ist oder nicht. Wenn die Szene gelingt ist sie als authentisch einzustufen.

³²³ Inge Maux in einem Interview in: Grissemann, „Mir wurde schon ein bisschen mulmig“.

³²⁴ Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.12.

7. Zusammenfassung

Das sich Seidls Arbeitsweise stets weiterentwickelt hat, ist mithilfe dieser Ausarbeitung eindeutig zu erkennen, jedoch ist einer der wichtigsten Aspekte seiner Arbeit nach wie vor ein und derselbe: Die ständige Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Zu verstehen ist diese als ein Spiel mit dem Geplanten und dem Unvorhersehbarem beziehungsweise als eine Art Reise in die Ungewissheit. Während streng konzipierte Bildausschnitte, die bereits in seinem Erstlingswerk von 1980 ersichtlich waren, für die Künstlichkeit in Seidls Filmen sorgen, liegt seine Unerbittlichkeit ebenso in der Frage nach der Authentizität. Diese äußert sich dadurch, dass jeder/jede seiner Darsteller/Darstellerinnen in der Lage sein muss zu improvisieren. Würde diese Voraussetzung nicht erfüllt werden, wäre eine Existenz der Ulrich Seidl Methode nicht möglich. Der ständige wiederkehrende Wegbegleiter ist dabei das Unvorhersehbare.

Seidls Gedanke sich zunächst dokumentarisch mit dem Film auseinanderzusetzen änderte sich mit der Zeit, sodass er ab diesem Zeitpunkt auch SchauspielerInnen besetzte, um eine fiktive Geschichte auf Grund improvisatorisch getätigter Inszenierungen zu erzählen. Die Frage die sich dadurch stellt ist, inwiefern diese Geschichten als authentisch bezeichnet werden können. Die Erläuterung, dass filmische Authentizität erst im Moment durch die Betrachtung der RezipientInnen entsteht war kein gelungener Ansatz, um zu einer Lösung der Fragestellung zu gelangen. Daher musste ein anderer Weg bestritten werden, der nur durch einen anderen Zugang zur Thematik der Authentizität möglich war. Die einzige passable Lösung die sich hierbei bot war die Unterteilung des gesamten Films in einzelne Segmente. Zu verstehen insofern, da der Film aus vielen Ebenen besteht wie Bilder, Musik, Ton, Handlung usw. Die Handlung ist ein guter Ansatz gewesen, da sie im Prinzip aus dem Tun der DarstellerInnen besteht. Auf Grund der Tatsache, dass die Handlung nur in Ulrich Seidls Kopf als eine Art Grundgerüst existiert und diese im Prinzip aus den improvisatorischen Inszenierungen seiner DarstellerInnen entsteht, muss die Improvisation durch die Authentizität beschrieben werden können. Maßgeblich verantwortlich dafür ist die Tatsache, dass Seidl seinen DarstellerInnen weder den gesprochenen Text noch ein Drehbuch vorgibt, sowie die Mischung aus LaiendarstellerInnen und SchauspielerInnen. Belege dafür, dass die Inszenierungen von Seidls DarstellerInnen als authentisch empfunden werden, sind anhand von Interviews durchaus ersichtlich. Der beste Beweis für eine funktionierende Laien-

Selbstdarstellung ist beispielsweise Rene Rupnik, den Maria Hofstätter in meinem Interview des Öfteren lobend erwähnte³²⁵:

„Er hat Laien die wirklich immer die eigene Person komplett bleiben, wie Rene Rupnik. Rene ist immer Rene. Er ist wunderbar. Er ist immer gut und es ist immer toll, aber er wäre nicht in der Lage wenn man von ihm fordern würde was ganz anderes zu spielen, das würde nicht gehen.“³²⁶

Dass die gezeigten Handlungen in Seidls Filmen als authentisch empfunden werden können erklärt sich Maria Hofstätter daher folgendermaßen:

„[...] wenn ich dann zu einem Filmfestival hinfahre wo man die Leute nicht kennt und einfach nicht weiß wer ist Schauspieler und wer war's nicht. Ich hab sie oft raten lassen, z.B. bei ‚Hundstage‘ waren wir vier Schauspieler und alle anderen waren Laien. Kaum jemand hat das richtig beurteilt.“³²⁷

Eine interessante Situation ist Maria Hofstätter im Jahre 2001 während *Hundstage* in den heimischen Kinos lief ebenso zugestoßen:

„Es war extrem voll in der U-Bahn und ich bin wirklich auf Körperkontakt mit anderen gestanden. Da waren zwei junge Männer die extrem über ‚Hundstage‘ gestritten haben, im speziellen über mich. Beide haben geglaubt ich bin behindert. Sie haben unterschiedliche Meinungen gehabt ob man das darf als Regisseur. Der eine hat gesagt, ja das ist in Ordnung für die Kunst und das ich eh nicht so schlecht behandelt worden bin und das es für mich eh spannend und aufregend war. Der andere wiederum hat es als das letzte empfunden. Der benutzt einfach Menschen die keine Ahnung haben was eigentlich mit ihnen passiert. Die beiden haben da wirklich richtig heftig gestritten. Ich bin sogar drei Stationen zu weit gefahren, weil ich das einfach so interessant gefunden habe. Ich finde es gut, wenn so etwas dadurch ausgelöst wird.“³²⁸

Anhand dieser Aussage ist eindeutig zu erkennen, dass Ulrich Seidls Filme zum Nachdenken anregen und definitiv der Fall eintreten kann in dem es dem Zuseher/der Zuseherin schwer fällt zwischen SchauspielerInnen und LaiendarstellerInnen zu differenzieren. Seidl geht es genau darum:

„Man darf oder sollte gar nicht wissen, wer ist Laie und wer ist Schauspieler. Ab dem Moment, würden da Unterschiede sein, funktioniert das nicht. Es sind alle quasi so möglichst wie echt und authentisch und natürlich vor der Kamera, das man als Zuseher es sozusagen so annimmt, weil ich könnte es auch sein, oder ich bin fast im Geschehen drinnen.“³²⁹

Doch was genau heißt es, wenn Laien improvisieren? Die Selbstdarstellung unterscheidet sich im Prinzip nicht von der des alltäglichen Lebens. Bereits Stanislawski sagte einst:

³²⁵ Vgl. Seirafi, *Interview mit Maria Hofstätter*. Anhang S.13,22

³²⁶ Ebenda. S.7.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Ebenda. Anhang S.17.

³²⁹ Seirafi, *Gespräch mit Ulrich Seidl*. Anhang S.33f.

„Sie fahren in großer Gesellschaft auf einem Dampfer irgendwohin. Da sitzen Sie nun an Deck und nehmen Ihr Mittagsmahl ein. Sie essen, Sie trinken, schwatzen und flirten mit den Damen. All das machen Sie sehr gut. Aber ist das Kunst? Nein. Das ist Leben. Jetzt stellen Sie sich einmal einen andren Fall vor! Sie sind zur Probe ins Theater gekommen. Auf der Bühne wird ein Deck errichtet und der Tisch gedeckt. Sie treten auf und sagen sich: Wenn wir in lustiger Gesellschaft Dampfer führen und zu Mittag äßen, was würden wir da tun? Und mit diesem Augenblick setz unsere schöpferische Tätigkeit ein.“³³⁰

Stanislawskis Aussage verdeutlicht, dass die Paradoxie improvisatorischen Tuns auf der Bühne zustande kommt. Daher stellt sich die Frage, worin die eigentliche Kunst des Improvisierens besteht. Meines Erachtens besteht die Kunst darin, sich glaubhaft vor einer laufenden Kamera präsentieren zu können ohne sich dabei so zu verstellen, dass die getätigte Handlung unglaubhaft wirkt. Ulrich Seidl schafft es, auf Grund seines guten *Spürsinns* und der Schaffung eines vertrauenswürdigen Umfeldes DarstellerInnen zu finden, die dazu in der Lage sind. Das ist meines Erachtens ein Zeichen dafür, dass die Improvisation der wesentliche Faktor bei Seidl ist, um seinen Film als authentisch bezeichnen zu können.

Auf Grund der vorliegenden Ausarbeitung existiert wie erwartet keine Antwort auf die Frage nach Authentizität, sondern bilden hierbei Aussagen jener Personen, die an der Entstehung eines Ulrich Seidl Films beteiligt sind ein Grundgerüst um daraus eine Annäherung an das Verständnis der filmischen Authentizität zu ermöglichen. Daraus ergibt sich die Erkenntnis, dass es jedem Betrachter/jeder Betrachterin selbst überlassen sein muss zu beurteilen ob Seidls Filme oder gewisse Segmente daraus als authentisch zu bezeichnen sind oder nicht.

³³⁰ Stanislawski zitiert nach: Matzke, *Der unmögliche Schauspieler*. S.171.

8. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

Barck, Joanna, *Hin zum Film - Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld: Transcript Verlag 2008.

Bertram, Georg W. *Improvisation und Normativität*. in: Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.). *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Transcript Verlag 2010. S.21-39

Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke, *Improvisieren: eine Eröffnung*. in: Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.). *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: Transcript Verlag 2010. S.7-19.

Dshiwelegow, A.K. *Commedia Dell'Arte. Die Italienische Volkskomödie*. Berlin: Henschelverlag 1958.

Ebert Gerhard. *Improvisation und Schauspielkunst: über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin: Henschel 1999.

Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 1996,

Grierson, John, *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zum Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 8 1998. S.90-114.

Grisseemann, Stefan. *Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*. Wien: Sonderzahl 2013.

Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994.

Hicketier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler 2012.

Hochhäusler, Christoph, Nicolas Wackerbarth, „die methode seidl“. In: Seibert, Marcus, *Revolver: Kino muss gefährlich sein*, Frankfurt am Main : Verl. der Autoren 2006. S.329-340.

Hoffmann, Kay (Hg.), *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz: UVK Medien 1997.

Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm; Ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim: Olms 1988.

Issari, M. Ali, Doris A. Paul, *What is cinéma vérité?*, N.J. & London: Scarecrow Press 1979.

Kurt, Ronald, *Improvisation als Grundbegriff, Gegenstand und Methode der Soziologie*. in: Göttlich, Udo, Ronald Kurt (Hg.) *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*. Wiesbaden: Springer VS 2012. S.165-187.

Lamp, Florian. *Die Wirklichkeit, nur stilisiert. Die Filme des Ulrich Seidl*, Darmstadt: BÜchner-Verlag 2009.

Matzke, Annemarie. *Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisieren*. in: Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.). *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Transcript Verlag 2010. S.161-182.

Minh-ha Trinh T. *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*. In: Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen. Texte zum Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 8 1998. S.276-296.

Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009.

Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2001.

Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2010.

Pfeifer, Wolfgang (Hg.), Wolhelm Braun, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 1. A – G*, Berlin: Akad.-Verl. 1989.

Pfeifer, Wolfgang (Hg.), Wolhelm Braun, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 2. H – P*, Berlin: Akad.-Verl. 1989.

Reichle, Franz, *Authentizität, Autonomie, Autorschaft*. In: Bader Egloff, Lucie (Hg.), *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich: Zürcher Hochsch. der Künste, Inst. for the Performing Arts and Film 2009. S.7-19.

Reichert, Jo, *Die Macht der Worte und der Medien.3. Auflage*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Reiter, Otto: *Österreich: Ulrich Seidl*. in: Teissl, Verena, Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarmacherInnen im Porträt*, Marburg: Schüren 2006. S.256-265.

Roth, Wilhelm, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München und Luzern: Verlag C.J. Bucher 1982.

Seidl, Ulrich, Veronika Franz, *Hundstage. Drehbuch für einen Kinofilm*, Wien: Drehbuchforum Wien ca. 2009.

Seidl, Ulrich, Claus Philipp (Hg.), Astrid Wolfig. *Liebe Glaube Hoffnung : Paradies*, Ostfildern: Hatje Cantz 2013.

Schuster, Michael, *Malerei im Film: Peter Greenaway*, Hildesheim-Zürich-New York: Olms 1998.

Von Foerster, Heinz, Bernhard Pörksen, *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners: Gespräche für Skeptiker*, Heidelberg: Carl-Auer Systeme Verl. 2001.

Wulff, Constantin, *Eine Welt ohne Mitleid*. In: Illetschko, Peter (Hg.), *Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich*, Wien: Wespennest 1995. S.241-254.

Unselbstständige Literatur

Zeitschriften

Decker, Christoph, „Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols“, *montage av*; (3/1/1994).

Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, *montage av*; (7/2/1998).

Kamalzadeh, Dominik, „Angreifbar zu sein ist doch nichts Schlechtes“, *Der Standard*; (12.03.2013).

Öhner, Vrääth. „Ich bin nichts anderes als der erste Zuschauer. Kameramann Wolfgang Thaler im Gespräch mit Vrääth Öhner“, *Kolik Film. Sonderheft*; (18/12).

Souriau, Etienne. „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, *montage av*; (16/2/2007).

Zawia, Alexandra, „Geschichten über Frauen“, *Ray. Filmmagazin*; (11/12).

Ohne Autorenangabe, „Presseheft Paradies: Liebe“, UlrichSeidlFilm Produktion.

Online-Artikel

Bertinetto, Alessandro, „Improvisieren / Improvisation“, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/7923822/Improvisieren_Improvisation (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Grisseemann, Stefan, „Mir wurde schon ein bisschen mulmig“, *Profil Online*, <http://www.profil.at/articles/1248/560/347419/mir> 28.11.2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Hummitzsch, Thomas, „Das Drehen ist ein Prozess, in dem ich mich nicht daran klammere, was im Buch steht“, Hatje Cantz Verlag Magazin <http://www.hatjecantz.de/ulrich-seidl-5630-0.html> (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Husmann, Wenke, „Auch Geld ist ein Stimulans“, *Zeit Online*, www.zeit.de/kultur/film/2012-05/cannes-seidl-sextourismus 18.12.2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Philipp, Claus, „Was man auf Erden nicht findet... Ulrich Seidl im Gespräch mit Claus Philipp über die PARADIES Trilogie“, *PARADIES Eine Trilogie von Ulrich Seidl 2012*, <http://paradies-trilogie.at/blog/detail/was-man-auf-erden-nicht-findet/> Mai 2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Roscoe, Jane, „The Blair Witch Project. Mock-documentary goes mainstream“, *JUMP CUT. A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA* 2000/43, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/BlairWitch.html> Juli 2000. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Reitz, Tobias, „Der Schatten des Regisseurs“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/karriere/beruf/2009-10/continuity-beruf-film-fernsehen> 13.11.2009. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Zerovnik, Martina, „Interview mit Margarethe Tiesel“, *Press-Play*, <http://www.press-play.at/2012/12/12/interview-mit-margarethe-tiesel/> 12.12.2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Ohne Autorenangabe, „Die Ulrich Seidl Methode“, *PARADIES. Eine Trilogie von Ulrich Seidl* 2012, <http://paradies-trilogie.at/blog/detail/die-ulrich-seidl-methode/> Mai 2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Ohne Autorenangabe, „Gekreische im Wald“, *Going To The Movies*, <http://goingtothemovies.wordpress.com/2013/01/28/blair-witch-project/> Jänner 2013. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Ohne Autorenangabe, „Ulrich Seidl: Meine Filme sind keine Karikaturen“, *Der Standard Chat* 2012, <http://derstandard.at/1353207479432/Chat-mit-Ulrich-Seidl/> November 2012. (zuletzt aufgerufen: 15.01.2015).

Nachschlagewerke im Internet

Das Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>

Duden Nachschlagewerk Online, <http://www.duden.de>

Transkribierte Interviews / Gespräche

Seidl, Katharina, *Interview mit Ulrich Seidl*, FB Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Informatik, DA-2262.

Seirafi, Manuel, *Interview mit Helen Brugat*, Wien 07.05.2013. (Anhang S.2-5)

Seirafi, Manuel, *Interview mit Maria Hofstätter*, Wien 26.02.2014. (Anhang S.6-23)

Seirafi, Manuel, *Gespräch mit Ulrich Seidl*, Berlin 13.02.2013. (Anhang S.24-38)

Seirafi, Manuel, *Diskussion mit Ulrich Seidl*, Wien 15.04.2013. (Anhang S.39-45)

Filme

Bilder einer Ausstellung, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1995.

Der Ball, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1982.

Der Busenfreund, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1997.

Einsvierzig, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1980.

Good News. Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1990.

Hundstage, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 2001.

Import Export, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 2007.

Im Keller, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 2014.

Jesus, du weisst, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 2003.

Mit Verlust ist zu rechnen, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1992.

Models, Regie: Ulrich Seidl, Österreich 1998.

Paradies: Glaube, Regie: Ulrich Seidl, Österreich/Deutschland/Frankreich 2012.

Paradies: Hoffnung, Regie: Ulrich Seidl, Österreich/Deutschland/Frankreich 2012.

Paradies: Liebe, Regie: Ulrich Seidl, Österreich/Deutschland/Frankreich/Kenia 2012.

Spass ohne Grenzen, Regie: Ulrich Seidl, Deutschland 1998.

Surname Viet Given Name Nam, Regie: T. Minh-ha Trinh, USA 1989.

Schindlers Liste, Regie: Steven Spielberg, USA 1993.

The Blair Witch Project, Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.

Tongues Untied, Regie: Marlon Riggs, USA 1989.

9. Anhang

9.1. Transkripte

Die sich im Anhang befindenden Interviews wurden mündlich in persönlicher Form geführt und im Anschluss transkribiert. Das Gespräch und die Diskussion wurden vor Ort mit einem Tonaufnahmegerät aufgezeichnet und ebenfalls transkribiert.

Die Transkriptionen wurden zum besseren Verständnis korrigiert und unverständliche Satzteile gegebenenfalls weggelassen.

9.1.1. Interview mit Helen Brugat

Datum: 07.05.2013

Ort: Café Ritter, Wien

Dauer: 17 Minuten

Manuel Seirafi (M.S): Wie bist du auf Ulrich Seidl gestoßen?

Helen Brugat (H.B): Ganz einfach durch ein Casting.

M.S: Wie kommt man zu so einem Casting?

H.B: Ich bin bei einer Agentur und da wurde ich vorausgewählt und hingeschickt.

M.S: Wie ist das Casting abgelaufen? Haben sich viele Personen dort vorgestellt?

H.B: Nein, es waren nicht viele Personen. Also die Inge Maux war dort und auch die Margarethe Tiesel war dort. Und vielleicht noch eine Person. Ich kann mich nicht mehr so genau erinnern.

M.S: Also das heißt zwei weitere Schauspielerinnen, die ebenfalls im Film mitwirkten waren mit dir beim Casting.

H.B: Ja genau.

M.S: Also wurde für mehrere Rollen gecastet?

H.B: Naja, er hat sich ja sehr lange nicht entschieden wen er für welche Rolle nimmt. Es war ein großes Rätsel. Die Grete (Anmerkung: Margarethe Tiesel) war mal bald ausgesucht, aber ich hab fast ein halbes Jahr gewartet.

M.S: Kanntest du bereits Filme von Ulrich Seidl und war dir seine Arbeitsweise bewusst?

H.B: Ja klar und ich kenn die Maria Hofstätter schon ganz lange und ich habe sie dann angerufen und ein bisschen ausgefragt wie Ulrich Seidl arbeitet usw. Das war sehr aufschlussreich.

M.S: Wie war die Vorbereitung nachdem du für diese Rolle ausgesucht worden bist?

H.B: Wie wurde vorbereitet? Naja ich habe eigentlich nicht sehr viel darüber gewusst. Und Ulrich Seidl arbeitet eher so, dass man möglichst nicht vorbereitet ist, sondern so wie die Jungfrau zum Kind da hinein stolpert damit das alles möglichst authentisch und realistisch ist.

M.S: Was wurde dir dann vorgelegt? Eine Geschichte?

H.B: Also es war klar, dass ich eine Urlaubsbekanntschaft von der Teresa bin. Ich bin so eine Repeaterin gewesen die sich mit ihrem Mann in einer abgestandene Ehe befindet, was aber untergegangen ist, weil daraus eine Trilogie wurde. Und viel mehr habe ich eigentlich nicht gewusst darüber.

M.S: Also gibt es keine Drehbücher, zumindest für die Schauspieler nicht.

H.B: Nein, die sind schwerst gehütete Geheimnisse.

M.S: In einem Safe versteckt.

H.B: Ja, so ungefähr. (LACHT)

M.S: Wie ist das Arbeiten? Schwer?

H.B: Ich habe es geliebt. Ich muss sagen am Anfang hab ich mir schon gedacht wie das wird, aber ich habe es wirklich geliebt. Es gab eine Vorgabe und dann einfach tun. Eigentlich das, was ich auch von Clown her kenne. Sozusagen Improvisieren. Man kriegt ein Thema und los. D.h. ich hab nicht im Kopf gehabt „Oh Gott, hoffentlich vergesse ich meinen Text nicht“, sondern ich konnte mich darauf konzentrieren, auf die Energie von dem was vorgegeben wurde. Wenn's darum ginge redet über die Unzulänglichkeit eures Körpers z.B., wie wir da alle Vier so nebeneinander auf den Liegen liegen. Da konnte ich mich ganz darauf einlassen und meine eigenen Worte wählen und das ist natürlich schon authentischer als wenn ich einen Text vor mir hab wo ich mich dann nur vielleicht an einem Wort reib.

M.S: Wie ist das so? Verkörperst du dich selber dadurch, dass du Improvisierst und deine eigenen Gedanken wählst, oder spielst du bloß eine Rolle?

H.B: Es ist die Rolle, aber natürlich auch ein Teil von mir. Ich sage immer eine Schauspielerin hat ganz viele Facetten. Ich habe ganz viele Sachen erlebt in meinem Leben und ich sehe die immer so wie ein Bündel Kabel, ganz viele bunte Kabel, so wie Elektrokabel. Da ist eine schreckliche Angst oder ein schönes Erlebnis, eine Überraschung, sozusagen. Diese Erlebniskabeln die ich brauche ziehe ich raus und blase sie auf und verwende die als Subtext für meine Figur. Das heißt aber nicht, dass ich das komplett bin, sondern ein Teil davon ist von mir. Das kann ich dann überzeichnen oder vergrößern oder auch ad absurdum führen und das verwende ich dann. Ich glaube, dass man das beim Seidl nie sagen kann, ob man das jetzt selber ist oder ob es die zu verkörpernde Rolle ist, sondern weil's immer eine Mischung ist.

M.S: So wie im wahren Leben wahrscheinlich. Wann spielt man sich selber?

H.B: Naja, der Django Edwards (Anmerkung: Ein Clown) hatte ein irrsinnig nettes T-Shirt wo hinten drauf steht „Don't try to be me, even I have got problems with that some times“. Es gibt halt wirklich die Laien in verschiedenen Filmen von Seidl und die spielen halt sich selbst.

M.S: Ja das war auch das Prinzip bei ‚Paradies Liebe‘: Die weiblichen Rollen werden von Schauspielern verkörpert, während die Beachboys von Laien verkörpert wurden. Mich würde auch interessieren, ob es Anweisungen von Ulrich Seidl gegeben hat.

H.B: Ist natürlich auch von Szene zu Szene verschieden. Z.B. bei der Szene wo wir vier auf den Liegen thronen. Da war die Angabe: „Redet über die Unzulänglichkeiten von eurem Körper und wie es euch damit geht, aber fällt euch nicht ins Wort“. Das war ganz wichtig. Das ist uns gerade bei der Szene gut gelungen. Da haben wir uns alle sehr gefreut, weil wir dann geschlossen von der gesamten Crew Szenen-

Applaus bekommen haben. Das hat sehr gut getan. Und ein extra Lob von Ulrich Seidl bekam ich am Abend ganz heimlich im finsternen, als wir uns in der Hotelanlage getroffen haben bzw. uns begegnet sind. Es war höchstes Lob: „Es war gut heute“. Es war Feuerwerk am Mond von Ulrich Seidl. Und sonst ist es ganz verschieden. In dem Filmappartement von der Hauptdarstellerin war die Vorgabe, wir überbringen das Geburtstagsgeschenk. Wir können das ganze Appartement verwenden und uns frei bewegen, die Handkamera folgte uns.

M.S: Wieder mit der Anweisung euch nicht ins Wort zu fallen?

H.B: Nein das kam dann nicht einmal. Dann war's so, dass Teresa schlecht drauf ist und das ganze am Anfang eher ablehnt, weil sie eigentlich den Blues (Anmerkung: ein Beachboy) hat und ich habe am ersten Abend die Anweisung bekommen, dass er (Anmerkung: Ulrich Seidl) mir irgendwann ein Zeichen gibt und dann zücke ich mein Handy und geh raus, unter dem Vorwand telefonieren zu müssen und verschwinde.

M.S: Wie wurde gedreht? Wie war der Ablauf dieser Szene? Wurde in einem durch gedreht?

H.B: Ziemlich in einem durch. Paar mal wiederholt von vorne an weg. Das Problem war, es gab nur eine Torte. Die wurde immer irgendwie zusammengepappt. Dann hieß es „Ja nicht anschneiden, ja nicht aufreißen“. Irgendwo haben sie, glaube ich, am nächsten Tag aber noch eine andere aufgetrieben, aber das war irgendwie ganz gefährlich mit dieser Torte. Ich weiß das Reinkommen haben wir, glaube ich, zwei bis drei Mal gemacht aber ansonsten. (LACHT). Am ersten Abend hab ich den Boy am Anfang ins Bad gesperrt, weil die Teresa meinte sie packt es nicht und dann hab ich zum Boy gesagt: „You go in the bathroom and wait there“. Ich glaube Ulrich Seidl hat es witzig gefunden, aber dann unterbrochen mit der Bitte ihn nicht mehr ins Bad zu sperren. Ich hab's sehr lustig gefunden, aber die anderen haben nur gesagt: „Spinnst du, den kannst du doch nicht einfach wegsperren“. Ich war eher die Checkerin die dort rumkommandiert, aber das ist ein Part der Rolle und sicher nicht ich selbst. Es war teilweise relativ heftig für mich die dicke fette böse Weiße zu spielen, aber interessant.

M.S: Wie hast du dich für diese Rolle vorbereitet?

H.B: Ich hab einfach offen sein müssen. „Open minded“ ran gehen und mal schauen was kommt. Ich hab mich einfach tierisch gefreut dabei zu sein und nach den Gesprächen mit der Maria Hofstätter habe ich gewusst, dass der Ulrich Seidl niemals was von einem verlangt was man nicht tun würde. Also er überschreitet die Grenzen nicht. Das ist etwas was er wirklich respektiert. Damit war für mich alles okay. Ich musste nie irgendwas tun was ich nicht wollte.

M.S: Das ist gut so, denn beim Betrachten von gewissen Szenen aus Ulrich Seidls Filmen würde man vermutlich eher das Gegenteil vermuten. Wie war der Produktionsprozess? Wie lange wart ihr dort unten in Afrika?

H.B: Einmal. Also die Margarethe Tiesel war sicher am längsten dort und die ist dann nochmal runtergeflogen, nachdem klar war dass es ein extra Film wird. So 14 Tage, es war aber kein langer Dreh.

M.S: Aber anstrengend wahrscheinlich.

H.B: Irrsinnig heiß. So Szenen, wie die Anreise im Bus, werde ich mein Lebtag nicht vergessen. Zehn Stunden in dem Bus in Mombasa, immer die gleiche Schleife in der City fahren. Auf Plastiksitzen total durchgeschwitzt. Es war überhaupt kein trockener Faden mehr an uns und die Fenster zu. Der Einzige, der dann heimlich hinter dem Ulrich Seidl immer wieder das Fenster gewagt hat zu öffnen, war der Ekkehart Baumung, der Tonmeister. Er ist neben dem Fahrer gesessen und immer als sich Ulrich Seidl umgedreht hat, öffnete er das Fenster. Wir haben ihm immer Küsschen zugeworfen. Er wollte immer dass wir schwitzen. Ich hab Fotos, da steht der Wolfgang Thaler, der Kameramann und ihm tropft von der Nase und vom Kinn das Wasser runter.

M.S: Das mit dem Schweiß erinnert mich an ‚Hundstage‘, denn bei diesem Film war ein besonderes Merkmal der Schweiß. Da wurde ja auch im Hochsommer eingeheizt.

H.B: Er hat voll in dem einen Haus auch die Heizung auf höchster Stufe aufgedreht, im Hochsommer. Die Leute sind gestorben. Irgendwann ist Ekkehart Baumung heimlich runter und hat die Heizung abgedreht, jedoch ist Ulrich Seidl darauf gekommen und hat sie wieder aufgedreht. Er will, dass man das sieht und ich gebe ihm Recht. Man sieht es eh zu wenig im Film. Du siehst die Hitze nicht und man kann sie nur durch den Schweiß darstellen.

M.S: Ist auf jeden Fall eine gute Methode, desto authentischer wirkt es. War alles improvisiert oder hat es auch so etwas wie vordefinierte Texte gegeben?

H.B: Nichts. Ganz eine lustige Szene kann ich erzählen, wir waren um das Pool herum und Ulrich Seidl hat Musik ausprobiert, am Ghetto-Blaster und plötzlich kam ‚Je t'aime... moi non plus‘ und die Margarethe Tiesel war gleich so: „Wow Je t'aime... moi non plus. Ist das für heute Abend“? Seidl meinte dann: „Nein, jetzt haben sie es gehört, also jetzt kann ich's nimma verwenden!“. Wir meinten: „Wieso könn' ma das jetzt nicht mehr verwenden, weil mas ghört haben“? Und das hat er dann auch nicht verwendet. Nein, wir haben es gehört und können es deswegen nicht verwenden. Es war immer alles wahnsinnig geheim.

M.S: Das ist insofern lustig, weil Ulrich Seidl bei anderen Filmen genau umgekehrt an die Einbindung mit Musik rangegangen ist, indem er seine Darsteller zum Teil fragte welche Musik sie hören und drei bis vier Lieder nannten, woraus sich dann Seidl eines aussuchte.

H.B: Das weiß ich gar nicht.

M.S: Es ist witzig, dass es hier genau umgekehrt gewesen ist.

H.B: Das war in dem Moment zumindest so. Ich weiß nicht wie es sonst war. Weil ich weiß gar nicht wo sonst noch Musik war.

M.S: Es gab, glaube ich, nicht so viele musikalische Untermalungen. Vielen Dank für das Interview.

9.1.2. Interview mit Maria Hofstätter

Datum: 26.02.2014

Ort: Café Schopenhauer, Wien

Dauer: 1 Stunde und 36 Minuten

Manuel Seirafi (M.S): Wie ist es zur Zusammenarbeit mit Ulrich Seidl gekommen?

Maria Hofstätter (M.H): Da muss ich von ganz vorne anfangen. Ich habe im Kino ‚Good News‘ gesehen. Das war für mich wirklich ein völlig neues Erlebnis. So etwas hab ich davor noch nie gesehen. Das war ein Meilenstein sozusagen. Ich habe Ulrich Seidl persönlich nicht gekannt und habe mir gedacht, dass es hoch interessante Arbeit war und so einen Dokumentarfilm habe ich noch nie gesehen. Das hat mich sehr beeindruckt. Und kennengelernt hab ich ihn über einen guten Freund von mir, den Gerhard Haderer, dieser Zeichner. Über den hätte ein Porträt gemacht werden sollen, eine ORF/ZDF Produktion, also ein Künstlerporträt über Gerhard Haderer. Und diese Porträts sind ja meistens fürchterlich langweilig. Also man lobt und interviewt irgendwelche Kollegen, das übliche Schema und das hat ihn überhaupt nicht interessiert. Und er (Anmerkung: Gerhard Haderer) hat den Film ‚Good News‘ auch gesehen. Wenn ein Künstlerporträt, dann muss es Ulrich Seidl machen. Der ORF hat Ulrich Seidl gefragt, ob er bereit ist das zu tun und hat dem zugestimmt. Wahrscheinlich hat er Geld gebraucht. Und dann hat er das Porträt anders gemacht als üblich, wie zu erwarten war. Und er ist immer derjenige der genau recherchiert. Er hat unter anderem im Haus recherchiert wo Gerhard Haderer lebt. Wer sind die Nachbarn von Gerhard Haderer und was denken sie? Und Seidl hat gemerkt, dass es sehr interessant ist was die zu sagen haben. Und dann ist er auf die Idee gekommen, nachdem er dann über Gerhard Haderer mich kennengelernt hat, ob ich nicht einfach die Position dieser Nachbarn einnehme. Ich habe sozusagen die Nachbarin gespielt und habe im Prinzip diese Hausmeinung versucht auf den Punkt zu bringen, sozusagen aus der Sicht der Nachbarin Gerhard Haderer zu beschreiben. Und da haben wir genau so einen Weg gefunden was ich genau sagen werde. Bei mir war es eine Mischung aus Sachen, die ich bereits privat wusste und Dingen die ich von den Nachbarn erfahren habe. Und das hat eben sehr gut funktioniert. Und es ist auch nie aufgeklärt worden, dass das jetzt gespielt ist. Mich hat ohnehin niemand gekannt. Das ist ja die Wahrheit. Also es wurde in dem Sinne geklärt, dass es eine Schauspielerin ist. Und manche haben es gecheckt, dass es eine Art Satire ist, andere haben gedacht, das ist halt aus der Sicht der Nachbarin, und das war eine gute Möglichkeit ganz viel zu verpacken. Diese Portraittage hat sehr gut funktioniert. Wir haben uns sehr gut verstanden, wussten um was es geht und wie man das machen könnte. Danach war aber lange nicht die Rede, dass wir irgendwas miteinander arbeiten werden. Er hat nie Dokumentarfilme zu seinen Filmen gesagt und er hat nie mit Schauspielern gearbeitet bis zu ‚Hundstage‘, das war zehn Jahre später. Es ist aber ein loser Kontakt geblieben zwischen uns. Und bei ‚Hundstage‘ hat er mich dann eben gefragt ob ich die Rolle der Autostopperin übernehmen könnte. Da haben wir versucht diese Zusammenarbeit weiterzuführen. In dem Fall war es viel leichter bei Gerhard Haderer die Nachbarin zu spielen, weil ich ein langjähriges Wissen über die Person hatte und dann noch die Informationen der Nachbarn dazu. Somit war mir die Figur, die ich zu spielen hatte, grundsätzlich sehr vertraut, auch in meiner Familie etc. Also da konnte ich schnell aus etwas schöpfen, also da ging das sozusagen sehr adhoc dass man dort drehen kann. Bei ‚Hundstage‘ war das schon ganz anders. Spiel irgendwie wen, der leicht behindert ist. Das tolle beim Ulrich ist, dass man wirklich Zeit bekommt.

Also für mich war klar, ich muss mir da einen Fundus aneignen, ich muss mir vertraut werden mit Menschen, die psychische Schwierigkeiten haben, also das war dann insgesamt so ein Arbeitsprozess der ca. ein Jahr gedauert hat. Immer mit Unterbrechungen und nie durchgehend. Man redet ständig miteinander, oder ich versuche alleine was zu recherchieren, um ihm dann wieder davon zu erzählen was mir passiert ist und was ich gesehen habe. Dann haben wir wieder Probedreh gemacht. Wieder und wieder probiert. Jeder macht sich Gedanken und man versucht dieses erlebte zusammenzuführen bis zu dem Zeitpunkt, an dem ich in der Lage war über längeren Zeitraum diese Figur durchzuhalten. Weil so am Anfang hat man Momente die stimmen ca. zwei Minuten, aber dann fällt dir nichts mehr ein. Du steigst aus und denkst zu viel. Und dann hast du genau keine Authentizität, weil man in der Realität nicht über seine eigene Figur nachdenkt. In deiner Person denkst du nicht darüber nach, wie es wäre wenn ich Bankdirektor wäre. Du denkst über Situationen nach, aber nicht an einen Personenwechsel. Als Schauspieler ist man dieser Mensch ja nicht. Insofern muss ich mir wahnsinnig viel Fundus aneignen auf den ich spontan zurückgreifen kann. Und dann hast du sowieso natürlich die Interaktion mit diesen anderen Personen die dich fordern, über die man im Vorhinein nicht nachdenken kann, weil es dann eben passiert. Wenn ich bei irgendeiner Person ins Auto einsteige, weiß ich ja nicht genau was der sagen wird. Aber es war ein langer Prozess dorthin zu kommen, dass ich dann wirklich spontan und frei improvisieren konnte, über einen längeren Zeitraum. Ulrich Seidl mischt sein Team immer. Einerseits Schauspieler und andererseits Laien. Er hat Laien, die in der Lage sind was zu spielen. Er hat Laien die wirklich immer die eigene Person bleiben, wie Rene Rupnik. Rene ist immer Rene. Er ist wunderbar. Er ist immer gut und es ist immer toll, aber er wäre nicht in der Lage, wenn man von ihm fordern würde was ganz anderes zu spielen. Das würde nicht gehen. Es gibt aber sehr wohl Laien, die nicht nur das spielen was sie selber sind und trotzdem jetzt Laien sind und zum ersten Mal vor der Kamera stehen wie z.B. der alte Mann Erich Finches. Er ist Laie, aber sehr wohl in der Lage Dinge zu spielen. Er greift auf vieles zurück was er kennt. Ulrich Seidl betont die Mitwirkenden seiner Filme als seine Darsteller, weil ihm in Prinzip egal ist wie es wer schafft zum Ergebnis zu kommen. Aber ich als Schauspieler brauche immer sehr lange, um mir das dann wirklich anzueignen, dass ich dann dazu in der Lage bin. Und von dem her sind die Vorbereitungen jeweils individuell vollkommen unterschiedlich und im besten Fall soll man nachher, wenn man den Film ansieht überhaupt nicht erkennen können wer ist authentisch und wer nicht. Also wer hat gespielt. Es gelingt ihm ja auch ganz gut. Das merke ich, wenn ich dann zu einem Filmfestival hinfahre wo man die Leute nicht kennt und einfach nicht weiß wer ist Schauspieler und wer war's nicht. Ich hab sie oft raten lassen, z.B. bei ‚Hundstage‘ waren wir vier Schauspieler und alle anderen waren Laien. Kaum jemand hat das richtig beurteilt. Und wenn ich gefragt werde, ob es nicht schwierig ist mit Laien zusammenzuarbeiten oder so ist es eher umgekehrt. Die Laien helfen einem sehr viel, sodass man selber mehr gefordert ist authentisch zu sein, weil man sich nicht diese Abmachungen machen kann im Vorfeld, sondern einfach reagieren muss. Und es ist wahnsinnig schwer so authentisch rüberzukommen wie die Laien. Als Schauspieler hast du es also viel schwieriger.

M.S: Wobei es gibt nicht so viele Schauspieler die improvisieren können?

M.H: Ja, das Problem ist, dass andere Regisseure, die mit einem zusammenarbeiten wollen das Gefühl haben, dass ich das dann eh so adhoc kann. Das funktioniert so aber überhaupt nicht. Also ich brauche wahnsinnig lange.

M.S: Aber du bekommst die Zeit dafür?

M.H: Ja, bei Ulrich Seidl bekomme ich die Zeit. Das geht aber auch nur, weil er seine eigene Produktionsfirma hat, sonst wäre es kaum möglich. Er hat es sich ja selbst angetan eine Produktionsfirma zu gründen um seine Arbeitsweise anzuwenden. Es gelingt nicht an jedem Drehtag. Es gibt Stunden und Tage wo nichts funktioniert. Und ich kann es auch nicht erklären warum, aber es ist so. Also wo das einfach verkrampt und man anfängt nachzudenken. Ich merke es immer dann, wenn ich während der Situation zum nachdenken anfangen. Was könnte ich denn jetzt machen? Dann ist es schon vorbei, dann bist du eigentlich schon draußen und es stimmt nicht mehr. Was dann bei den Dreharbeiten vorkommt ist eine Mischung. Einerseits lässt er einen in Spiel-Szenen wirklich viel Freiheit, dass man da aufeinander trifft und ich muss keine Rücksicht nehmen wo die Kamera ist und wo der Ton. Bei einem normalen Dreh gibt es genaue Abmachungen, sonst funktioniert das ja nicht, z.B. Schuss und Gegenschuss. Also dort ist die Arbeitsweise völlig anders, die müssen versuchen uns einzufangen. Darum wird viel mit Handkamera gearbeitet, wo der Kameramann einfach die Freiheit hat spontan zu entscheiden und mitzugehen. Und auf der anderen Seite, diese komplett klar komponierten Bilder. Also die wirklich bis in Millimeter genau eingerichtet werden. Nur in diesen Bildern muss ich auch nicht agieren. In diesen Bildern darf ich auch starr sein. Ich hab nur einen Grundzustand von einem Gefühl, den er mir sagt. Und wenn dann aber wirklich Spiel-Szenen sind, wo Bewegung sein darf/kann, haben wir dann diese Freiheit, wo man wirklich das ganze Team vergessen kann. Und Darum schaut er dass dieses Team extrem klein ist, denn sonst stört es einfach, wenn da jetzt 20 Leute dabei sind, dann bekommt man diese Intimität nicht mehr her.

M.S: Vor allem stelle ich mir die Arbeit mit Laien vor wie z.B. bei diesen Autostopper-Szenen.

M.H: Ja und selbst wenn man mit Schauspielern arbeitet ist man trotzdem zu sehr abgelenkt. Umso mehr Intimität am Set, umso besser funktioniert es unter anderem dann auch. Es ist sicher ein ganz wesentlicher Punkt, dass er zu diesen Ergebnissen kommt und alles Technische schwerstens reduziert wird. Und dass er auch dann nicht verlangt, gemachtes, genau wiederholen zu müssen. Das würde nicht funktionieren. Dann ist das Problem oft, dass es in der gespielten Szene gute Momente gibt und dann das Ganze wieder schwach wird, vielleicht wieder hoch geht und es insgesamt nicht zu verwenden ist, weil das ganze keinen sinnvollen Anfang und kein sinnvolles Ende hat. Und insofern dreht er sehr viel, damit er nachher die Möglichkeit hat aus dem Material auszusuchen. Weil es keine geschriebene Szene ist, die dramaturgisch genau überlegt ist und einen sinnvollen Bogen hat. Das kann natürlich beim improvisieren nicht funktionieren. Es dauert wahnsinnig lange, dass etwas Interessantes passiert.

M.S: Aber bekommt man als Schauspieler mit, dass eine Szene misslungen ist?

M.H: Ja, klar, aber man ist oft in dem Moment hilflos und denkt möglichst, so lange die Kamera läuft, nicht darüber nach. Als Darsteller ist es jedoch nicht so dramatisch, wenn das nicht funktioniert hat, weil wir wissen er dreht so viel und so lange bis er das Gefühl hat es passt. Insgesamt hat er sowieso genug Material. Und z.B. bei der ‚Paradies-Trilogie‘, das hätte zuerst nur ein Film sein sollen, waren es am ende 90 Stunden verwertbares Material. Und das nimmt uns den Druck ein bisschen weg,

dass es jetzt auf Grund dieser einen misslungenen Szene nicht ankommt. Bei anderen Filmen ist es so, dass man das Drehbuch durch exekutieren muss und wenn man Teile überhaupt nicht auf die Reihe bekommt, ist es überhaupt nicht gut und man hat keine Chance es zu wiederholen. Man kann an dem Tag am Set vier bis fünf Takes machen, aber dann ist Ende. Du kannst nicht einmal sagen: „Okay, wiederholen wir am Nachmittag was wir am Vormittag gemacht haben. Machen wir eine Pause und denken darüber nach und machen dazwischen was anderes und machen dann das noch einmal.“ Das ist so ein dichtes Programm, kostet alles so viel Geld, weil weiß ich nicht wie viele Menschen da sind und extrem viele technische Einrichtungen. Das ist unmöglich und muss daher funktionieren. Dieses Gefühl ist bei Seidl nicht vorhanden am Set. Klar, will man, dass es funktioniert und es ist einem unangenehm wenn was misslingt, aber man weiß er ist nicht darauf angewiesen das Material von dem Tag nehmen zu müssen. Es wird nie in einem durch gedreht, das heißt keine sechs Wochen durchgehende Drehzeit und alles muss von vorne bis hinten abgehandelt werden, sondern gibt es paar Drehtage, dann schaut er in Ruhe das Material an und denkt darüber nach, was funktioniert hat und was nicht. Man hat auch selber Zeit und redet miteinander darüber. Man tut dann auch nicht auf der Stelle, wenn man eine Woche frei gehabt hat, mit dem selben beginnen was man davor gemacht hat, sondern macht andere Sachen. Erst später wenn es wieder überraschend ist für einen, macht man wieder ähnliche Szenen, die vielleicht nicht funktioniert haben, also dass man nie das Gefühl hat versagt zu haben und ich es sozusagen auf der Stelle besser machen muss. Man würde sich zu sehr verkrampfen und das funktioniert dann einfach nicht. Ulrich Seidl hat sehr wohl eine Idee von einer Geschichte und er versucht diese möglichst chronologisch zu drehen, weil er immer neugierig ist auf das, was sich zufällig ergibt. Wenn man nicht chronologisch dreht, kann man nichts mehr damit anfangen, weil es nicht mehr stimmt. Das ist für uns ein angenehmes Gefühl, dass wir nicht darüber nachdenken müssen was wir denn schon gemacht haben und da war es so und das war schon weiter vorne in der Geschichte. All diese Dinge, die fallen weg. Also für ihn selber ist es das Wichtigste, dass einerseits das Grundgefühl der zu spielenden Person besteht und dass man sich andererseits auf die Situation, die angedacht ist einlässt und in dem Moment alles vergisst was man davor erarbeitet hat. Sozusagen das Gefühl zu haben sich darauf verlassen zu können. Ulrich instruiert uns auch oft unabhängig voneinander, was sehr hilfreich sein kann. Ein Beispiel: Bei ‚Paradies: Glaube‘, mein Ehemann und ich verstehen uns nicht sehr gut. Jetzt heißt es wir drehen eine Situation beim Abendessen. Und dann sagt Ulrich mir: „Du willst heute einfach nicht streiten“. Also wie es im normalen Leben auch ist, wenn man eine schlechte Beziehung hat. Auf die Art: Nein, ich lasse mich heute sicher auf keinen Streit ein. Man hat sowieso schon wieder Angst, dass wieder was sein wird. Und Ulrich sagt zu ihm: „Du willst ein gewisses Thema unbedingt abhandeln, also nutze die Gelegenheit das beim Abendessen anzusprechen“. So, ich hab die Aufgabe sozusagen keinen Streit anzufangen, das ist meine Grundansage. Dann geht es einfach los und dann passiert was passiert. Dann sind wir sozusagen frei. Ich weiß gar nicht was er für ein Thema ansprechen will. Ich versuch zuerst mal nicht zu streiten, aber auch im Alltagsleben kann es sein, dass man trotzdem streitet oder auch nicht. Oder er rennt gegen die Wand, weil ich einfach abblocke. Es ist alles offen. So funktionieren meistens diese Improvisationen. Er gibt einem schon immer Vorinformationen aber es ist absolut erlaubt, dass man sich nicht daran hält, weil die Situation plötzlich eine andere ist. Bei einem anderen Regisseur muss ich mich schon daran halten was er von mir will. Da ist es aber eine Art Ausgangsbasis. Er übt auch nie Kritik aus, sondern ist es eher ein Besprechen nachher, wo er dann meint das war die richtige

Richtung , das lass eher weg, oder das stimmt für mich nicht. Was er uns aber dann immer alleine sagt und nicht vor den Kollegen. In der Vorbereitung ist es immer individuell. Also wir proben nie in der Gruppe, sondern ist es wichtig, dass du über deinen Charakter oder deine Figur und über deine Probleme bescheid weißt. Aber nicht wie bei einem normalen Dreh oder im Theater, wo gemeinsam Situationen erarbeitet werden. Und er hat auch überhaupt keine Freude wenn Schauspielkollegen bei Wartezeiten am Set was untereinander absprechen. Da geht was verloren, weil man da nicht mehr so spontan ist, wenn man sich unter einander im vorhinein schon was ausmacht. Dann wirkt es wie ausgemacht, weil in einem anderen System probst du das ja genau und hast einen genauen Text und man kann damit arbeiten und wenn du gut miteinander spielst, erreichst du hoffentlich genau die gleiche Authentizität. Aber dann ist das wirklich ein Probenprozess, den man miteinander macht und der ist wiederholbar, also dann ist eine Szene wirklich echt wiederholbar. Mal besser mal weniger gut, aber im Prinzip wiederholbar, aber bei dieser improvisierten Art ist es tatsächlich nicht gut, sich Dinge auszumachen. Es ist dann nicht Fisch und nicht Fleisch.

M.S: Die Frage ist jetzt aber, ob es sich beim Zuseher bemerkbar macht, ob gemeinsam in einer Gruppe vorbereitet wird oder nicht.

M.H: Ja, das meine ich ja. Man kann über mehrere Möglichkeiten zu einem authentischen Ergebnis kommen. Aber in Ulrich Seidls Arbeitsweise kann man das nicht plötzlich mischen. Das stimmt dann nicht, dann müsste es ein Dialogdrehbuch geben. Also du kannst in dem Sinne her nie die Arbeitsstile mischen. Haneke ist das genaue Gegenteil, wo extrem genau Wiederholbarkeit gefragt ist. Er hat das genau im Kopf wo du hingehen sollst und was du genau zu machen hast. Sie haben einen 100% anderen Arbeitszugang, aber beide sind extrem konsequent in ihrem Arbeitsstil und kommen zu speziellen Ergebnissen, weil sie ihn sich über die Jahre angeeignet haben. Aber das Mischen der Arbeitsstile innerhalb eines Films geht nicht, also bei Haneke auf einmal zu improvisieren und bei Seidl plötzlich Dinge genau auszumachen. Ulrich weigert sich sozusagen, jemanden einen Text vorzugeben. Er kommt eher aus der, trotzdem dokumentarischen Schiene und ist kein Autor und das würde er auch nicht können, dass er uns einen Dialog schreibt. Aber er hat ein gutes System geschaffen, dass er uns so weit bringt und dadurch zu seinen gewünschten Ergebnissen kommt. Für einen Schauspieler bedeutet es, dass man wirklich bereit sein muss sich auf so einen Arbeitsprozess einzulassen, dass man nicht genau weiß wie lange das Projekt dauern wird. Wie lange werde ich brauchen bis ich so weit bin? Das sind schon Verunsicherungen. Einerseits ist es eine irrsinnig große Freiheit, die dir kaum ein Anderer gibt, aber andererseits ist Freiheit ja immer schwierig, wie man weiß. Man ist natürlich auch sehr oft hilflos, wenn man sich denkt das schaffe ich nicht, oder mir wird nix einfallen. Ich bekomme klarerweise schon sehr viel Hilfe von ihm und ich muss nicht alles alleine erarbeiten, aber trotzdem wünscht man sich im letzten Moment dennoch, dass ein Dialogdrehbuch vorhanden wäre. Der Gedanke, ich weiß genau was ich zu sagen und zu tun habe wäre mir schon lieber, aber das sind sozusagen die eigenen Ängste, weil man sozusagen dieses Netz hat und dann muss man auch bereit sein diesen fiktiven Rahmen zu verlassen. Ich hab's dann wirklich mit realen Menschen zu tun, z.B. in ‚Import Export‘. Ich habe dann drei Monate in Lainz auf der Geriatriestation gearbeitet. Ich hab wirklich genau diese Patienten die im Film vorgekommen sind, gewickelt und gewaschen. Die haben auch wirklich das Gefühl haben müssen, ich wäre eine Krankenschwester. Die waren zum Teil dement und ich hätte denen gar

nicht erklären können, dass ich Schauspieler bin, sondern war ich für diese Menschen tatsächlich eine Krankenschwester. Man muss bereit sein sich auf so was einzulassen. Man knüpft wirklich Beziehungen, man hat es mit realen Menschen zu tun und nicht nur mit fiktiven Figuren wie in einem Theaterstück oder bei einem Drehbuch. Das ist schon ein anderes emotionales involviert sein. Du wirst mit den ganzen Problemen im Krankenhaus konfrontiert. Du hast es mit dem Personal dort zu tun. Es geht nicht nur um den Film dort, sondern um vieles mehr, mit dem man auch klarkommen muss. Es ist auch gar nicht so leicht sich nach dem Film von den Dingen wieder zu distanzieren. Ich war für ‚Hundstage‘ ein Jahr lang in Behinderten-WGs, die Bewohner dachten, dass ich ab jetzt immer kommen würde.

M.S: Wussten die Bewohner der Behinderten-WGs bescheid, dass du Schauspielerin bist?

M.H: Naja, das Personal schon und ich habe es auch den Einzelnen oft gesagt, aber es wird vergessen oder die haben Probleme. Man kann dann nicht einfach sagen: „So, letzter Drehtag vorbei, das geht mich alles nichts mehr an!“. Man entwickelt Beziehungen. Man hat es mit lebendigen Menschen zu tun und dadurch ist ein Seidl-Film für mich immer viel mehr als nur ein Arbeitsjob.

M.S: Also eine Art Lebenserfahrung?

M.H: Absolut und man lernt sich vor allem ein Stück selber echt kennen. Wie gehe ich damit um? Ich werde mit Dingen konfrontiert, mit denen ich Privat nie zu tun hatte. Wie geht es mir dabei? Das weiß man ja oft nicht. Werde ich mich ekeln, wenn ich die vollgemachte Windel wechseln muss? Wie geht es mir dabei? Weit weg von dem was ich eigentlich zu spielen habe. Ich werde mit etwas Neuem konfrontiert. Dadurch bekommt man insgesamt einen anderen Background, als wenn man nur ein Drehbuch hat und das nur spielen muss und das ist alles gefaked. Ich muss natürlich versuchen mir dieses Gefühl irgendwie herzustellen, aber es ist ein Unterschied, ob du wirklich drei Monate dort gearbeitet hast oder die Probleme wirklich kennst. Es trägt sicher dazu bei, dass etwas authentischer wird oder dass du einen anderen Fundus bekommst auf den du zurückgreifen kannst. Echte Erfahrung. Nicht wie, wenn ich irgendeine Krankenschwester in einem normalen Film spielen müsste und es heißt so jetzt mach ich das und schalte dort das aus, dann nehme ich die Schüssel und geh raus oder ob du wirklich jemanden wickeln musst, der einen Oberschenkelhalsbruch hat wo du weißt, wenn du Den jetzt falsch angreifst hat er Schmerzen. Das ist anders. Und ich glaube diese Dinge sind absolut hilfreich, dass man eben wie du sagst, Authentizität zusammenbekommt, da spielt sich sozusagen was anderes ab in dir.

M.S: Daher meine weitere Frage. Bei der Rolle die du verkörperst, weil du meinst dass deine Vorbereitungen der Rolle eher eine Art Lebenserfahrung ist, sieht man in den Filmen was von der Maria Hofstätter oder ist es rein die zu verkörpernde Rolle?

M.H: Ja sicher. Immer, das kann's gar nicht sein, aber das ist auch generell so als Schauspieler. Wenn ich einen Film drehe oder ein Theaterstück aufführe und diese Rolle von jemand anderen gespielt werden würde, selbst mit dem gleichen Regisseur und der gleichen Gruppe, wäre das Ergebnis anders. Irgendwie geht es ja immer durch deinen privaten Filter. Deine Stimme und dein Körper. Selbst wenn du ein genaues Wort für Wort Dialogdrehbuch hast, wie du etwas betonst ist immer ein Teil

von dir selbst. Unbewusst brauchst du gar nicht darüber nachdenken und beim Seidl erst recht, weil wie gesagt, ich muss mir einen Fundus aneignen von dieser Figur. Oft rein praktisches Wissen, also wie bei der Krankenschwester. Ich muss also praktisch wissen, wie man all diese Dinge macht, das dazu auch noch routiniert aussehen soll, also muss ich das oft machen. Es ist gar nicht so einfach jemanden zu wickeln. Das glaubt ja sonst keiner, dass ich eine Oberschwester bin, wenn man es nicht kann und einfach irgendetwas tut.

M.S: Hast du einen Kurs belegt?

M.H: Nein, ich hab mit den Krankenschwestern mitgearbeitet. Ein Schnellkurs.

M.S: Also learning by doing?

M.H: Learning by doing, Schnellkurs. Und bei denen sitzt jeder Handgriff, die machen das seit Jahren. Also, das ist dann schon ein praktisches Aneignen von Fertigkeiten, aber trotzdem muss ich diese erlernten Fähigkeiten mit dem was ich mir theoretisch über die Figur gedacht habe, in der Improvisation verknüpfen, mit dem eigenen selbst sozusagen. Es ist dann diese Mischung von dem, was man sich angeeignet hat und was man wegen der Figur macht, aber trotzdem gibst du viel von dir selber preis. Bei ‚Hundstage‘ und ‚Import Export‘, habe ich gemerkt, dass ich mir eigentlich sehr gut einen sozialen Beruf vorstellen kann. Mir ist es dort sehr gut gegangen mit dem Arbeiten. Oder in den Behinderten-WGs. Dort bin ich ja zuerst persönlich als Maria aufgetreten und nicht mit meiner Rolle, sondern ganz ganz privat. Da ist es mir eigentlich sehr gut gegangen, eigentlich. Bei ‚Paradies: Glaube‘ gar nicht, weil mir diese Katholiken sehr auf die Nerven gegangen sind. Ich bin selbst sehr katholisch erzogen worden, habe aber eine ganz große Abwehr und es ist mir extrem schwer gefallen, diese Figur zu verkörpern, weil ganz viel Privates hochgekommen ist. Und vor allem wollte ich dieses missionieren nicht. Vom Kopf her schon. Ich weiß ja, dass ich eine Rolle spiele, die dieses und jenes macht und ich will ja den Film machen, aber ich war sehr emotional. Und das hat mich sehr irritiert, weil es bei den ganzen anderen Arbeiten beim Seidl davor in der Form nie der Fall war, dass ich mich persönlich komplett wehre, also emotional. Und das war sehr hinderlich. Ich bin da kaum drüber gekommen und da hab ich auch nochmal gemerkt, wie sehr man selber involviert ist in dieser Arbeitsweise, weil im Theater oder anderen Filmen habe ich oft katholische Figuren gespielt und das war kein Problem weil es eben fiktional ist.

M.S: Ja, weil kein persönlicher Bezug vorhanden ist.

M.H: Nein, im Gegenteil. Dort habe ich es geliebt, diese Rolle zu spielen, weil ich mich sozusagen auskenne. Aber dort jetzt wirklich an einer Tür zu klopfen und wirklich mit der Mutter-Gottes-Statue zu kommen und Leute die keine Ahnung haben was passiert, war für mich eine entsetzliche Überwindung. Da habe ich dermaßen eine Starre gehabt und es hat einfach nicht funktioniert. Da ist dann Ulrich Seidl wieder unglaublich, weil dann warten wir halt mal ein Jahr, oder zwei Jahre. Und fangen dann irgendwann wieder an oder er macht irgendeinen anderen Film dazwischen. Das kann ich mir bei keinem anderen Regisseur vorstellen. Jetzt könnte man das auch als gut oder schlecht empfinden. Manchmal hab ich mir gedacht, hoffentlich fragt er mich nicht mehr, weil ich nicht mehr will. (LACHT) Es ist andererseits wieder unglaublich toll, dass er sagt: „Na, ich glaub schon, dass du das schaffst, du brauchst halt mehr Zeit.“ Und so ist es immer. Also zwischen Angst vor

diesen Situationen in denen man gestellt wird und gleichzeitig ein unglaubliches Vertrauen, was er einem entgegen bringt. Auch umgekehrt glaube ich, ist es ganz wichtig von Beteiligten, die mitmachen das Vertrauen zu ihm, dass er einfach weiß was der rote Faden ist und was gut und schlecht gelaufen ist am Ende, sonst funktioniert es nicht. Es braucht extrem viel Vertrauen, gegenseitig. Es glauben immer viele Leute, die Filme von Seidl sehen, weil die doch oft sehr hart sind, dass Ulrich Seidl hart zu uns ist und diktatorisch vorgeht und uns zu irgendwelchen grauenhaften Handlungen zwingt. Nein, ganz im Gegenteil. Das kannst du gar nicht erzwingen. Das ist wahrscheinlich ein ganz wesentlicher Punkt. Diese, so zusagenden Selbstentäußerungen, die man in anderen Filmen doch kaum sieht, sind nur möglich weil es ein extremes Vertrauen gibt. Und das kann man nicht mit cholerischen Anfällen oder durch harte Umgangsformen gegenüber seinen Darstellern erreichen. Improvisieren kann man nur in einem Klima wo man möglichst angstfrei ist.

M.S: Und wo ein gewisses Maß an Vertrauen herrscht.

M.H: Ja. Er muss also immer dafür sorgen, dass uns die Angst, die sowieso besteht bei solchen Situation, möglichst genommen wird. Damit man sich darauf einlässt. Also das halte ich für einen ganz wesentlichen Grund.

M.S: Was verstehst du unter dem Begriff Authentizität, auf Film bezogen?

M.H: Im Prinzip betrachte ich das selber als Zuseher, also wenn ich mir Filme ansehe. Entweder ich glaube wem was er da sagt, oder nicht. Ganz einfach.

M.S: Glaubst du, dass man diese Glaubwürdigkeit künstlich herstellen kann?

M.H: Naja, es ist ja in der Arbeitsweise auch eine Form von Künstlichkeit, weil es ja trotzdem so ist. Ich bin nicht diese Krankenschwester oder diese Autostopperin. Okay, der Rene Rupnik ist immer der Rene Rupnik. Deswegen mischen sich da diese Sachen einfach beim Seidl. Das Endergebnis soll dann so sein, dass man auch glaubt die Autostopperin ist so, was ja auch teilweise passiert ist. Das ist dann das schönste Kompliment für einen Schauspieler. Also in einer Form ist es ja trotzdem ein Film, ein Kunstwerk, weil Abmachungen getroffen worden sind. Er hat ja einen Arbeitsstil entwickelt bei dem man als Zuschauer vergisst, dass es künstlich ist. Es ist auch interessant, dass gerade in seinen Filmen, durch die Anwendung von Tableaus, den Seidl-Tableaus, eine extreme Künstlichkeit ins Spiel kommt. Und trotzdem geht es einem so unter die Haut und man glaubt man schaut in einem Intimbereich herein. Also ist man gleichzeitig Voyeur, obwohl ein Seidl-Film sehr viel mit Künstlichkeit zu tun hat. Er hat nie zu seinen Dokumentarfilmen Dokumentarfilme gesagt, so wie es ihm am Anfang vorgeworfen wurde. Es sind sozusagen nicht wirkliche Dokumentarfilme, sondern inszeniert. Also er macht immer inszenierte Filme. Er inszeniert sehr wohl, sehr viel sogar.

M.S: Ja, das stimmt. Zum Teil sind ja komplette Bewegungsabläufe choreographiert.

M.H: Ja und auch bei seinen so zusagenden Dokumentarfilmen, da sind keine Schauspieler dabei und es spielt in realen Milieus. Aber nichts destotrotz ist es ein Seidl-Film, ein Kunstfilm. Also in dem Sinn gibt er da nichts vor. Er sagt ja auch immer, dass es seine Sicht auf die Welt ist. Er sagt nicht das ist die Wahrheit. Es wird

uninteressant für ihn wenn es gespielt wirkt, weil die Zustände der Figuren nicht glaubhaft erscheinen. Wie man diese Zustände erreicht ist ihm egal.

M.S: Ja, Hauptsache man erreicht es.

M.H: Hauptsache man erreicht es. Du kannst nicht jeden vor die Kamera setzen und sagen sei normal, so auf die Art du brauchst eh nur du selbst sein. Das funktioniert nicht bei jedem, natürlich kann es funktionieren. Ulrich lässt sich extrem viel Zeit im Vorfeld die richtigen Leute zu finden. Das ist das Allererste. So lange er braucht, so lange braucht er. Es nimmt viel Zeit in Anspruch die richtigen Menschen zu finden, die den Anforderungen entsprechen. Und selbst die können unterschiedlichstes mitbringen. Also, entweder dass man sich das eben, wie ich, selbst aneignen muss, oder man hat schon ganz viel mit im Gepäck, sozusagen aus den eigenen Erfahrungen. Bei der Darstellersuche, indem Fall nach einer Krankenschwester, wird er sehr wohl auch in Spitälern anfragen, aber natürlich auch bei Schauspielern, oder vielleicht bei irgendwelchen anderen bei denen er glaubt, die würden dafür geeignet sein. Da gibt es kein Raster. Ich weiß gar nicht, ob ich dazu in der Lage wäre, oder es ist mir eh immer unangenehm, als Privatperson öffentlich sein zu müssen. Was ist da dann genau authentisch? Weil auch dort verhält man sich nicht nur privat, auch dort bin ich dann auf einmal sozusagen Schauspielerin Maria Hofstätter, das ist mir auch immer unangenehm, weil ich gar nicht weiß was ich genau sein soll, weil ganz privat will ich das überhaupt nicht, bzw. ist man es auch eigentlich nicht. Ich finde es ganz schwer wirklich authentisch rüberzukommen, wenn ich Privat vor der Kamera stehen würde. Und wie gesagt, das kann bei Gott nicht jeder. Rene kann es. Er ist zu 100% der selbe, egal ob die Kamera läuft, oder nicht. Aber das sind die wenigsten. Es ist schwer eine Person zu finden, welche absolut in der Lage ist bei sich zu bleiben. Die meisten fangen sofort an in einer Weise zu posieren. Das ist ja auch so wenn du fotografiert wirst. Die meisten verstellen sich irgendwie, wenn sie mitbekommen, dass ein Foto von einem geschossen wird, weil es für ein unangenehmes Gefühl sorgt. Oder aber man liebt es und posiert gerne, weil es einem egal ist. Aber man ist nicht mehr so real als wie davor.

M.S: Ja, das ist ja auch so, dass man sich selber immer an die jeweilige Situation anpasst. So wie es sich mein Ich denkt. So auf die Art: Ok, jetzt ist eine Kamera auf mich gerichtet daher muss ich mich anders verhalten.

M.H: Ja genau und dann stimmt es schon nicht, dann kann man es schon vergessen. Und darum meinen viele Leute, dass es die Laien so leicht haben sollen. So einfach ist es nicht. Ganz viele Dinge sind nicht so wie man vielleicht glaubt. Also es ist für jeden eine Aufgabe. Aber jeder geht es sozusagen anders an. Der absolut wesentliche Punkt von Ulrich Seidl ist es, passendes Personal zu finden. Und auch was die Crew anlangt, arbeitet er gerne mit dieser vertrauten Crew, was völlig verständlich ist, weil es auch für die ganze technische Crew ganz spezielle Anforderungen gibt. Genauso wie für mich ist für den Kameramann oder den Tonmann oder egal für wen, das Arbeiten anders und man muss sich darauf einlassen können. Weil du nicht so wie du es gewohnt bist arbeiten kannst. Du musst dieses System Seidl verstehen und wollen.

M.S: Und akzeptieren.

M.H.: Ja. Und dann bekommt jeder, auch die technische Crew, eine Form von Freiheit, die man sonst nie hat. Das kann das Team sehr bereichern und sich positiv auswirken. Und wenn du das nicht akzeptierst, dann funktioniert das nicht und darum lässt er sich sehr viel Zeit für diese Entscheidungen, mit wem er wirklich konkret zusammenarbeiten will. Seidl möchte die Menschen, mit denen er vorhat zusammenzuarbeiten, privat kennenlernen, bevor überhaupt Dinge über das Projekt besprochen werden. Wer ist dieser Mensch und kann man da diese Vertrauensebene überhaupt aufbauen? Das ist ein ganz wesentlicher Baustein.

M.S: Würdest du dann meinen, dass Filme von Seidl authentischer sind als andere Spielfilme?

M.H: Naja, schon, würde ich jetzt mal sagen. Es kann gar nicht anders, darum löst es ja diese Verstörung aus. Weil man spürt da geht jetzt was in eine Tiefe, die will ich so gar nicht haben. Also Seidl-Filme verstören ja schon sehr viele Menschen. Obwohl da jetzt keine Gewalt vorkommt wie in einem amerikanischen Film, wo es Tote und Blut und so weiter gibt, also viel mehr Brutalität und Gewalt als in einem Seidl-Film. Die Verstörung ist, dass man das Gefühl hat ich sehe da was, was ich sonst nicht sehe. Das hat auch eine andere Ästhetik, also nicht diese Filmästhetik, die man gewöhnt ist. Gerade z.B. was Frauen anlangt. Ich werde bei Seidl-Filmen oft damit konfrontiert, dass ihm Frauenfeindlichkeit vorgeworfen wird, was ich völlig absurd finde, weil man jetzt nicht diese geschönten Körper hat. Beim Seidl ist nackt einfach nur nackt und nicht posieren, nicht Erotik. Eine normale Nacktheit wird als hässlich empfunden, die man nicht sehen will. Man will erotische Liebesszenen haben, aber nicht einfach einen nackten Menschen. Das empfindet man dann als abstoßend oder voyeuristisch. Genau weil es auf einmal eine Authentizität hat, die schwer erträglich ist und das wird dann als brutal empfunden. Während man mit einer Pumpgun die Welt befreien kann, alles zerstören kann, kein Problem ist. Überhaupt kein Problem. Man weiß es ist ein Schwachsinn, das geht nicht rein in der Form. Aber bei diesen alten Menschen in der Geriatrie ist es unangenehm, obwohl da kein Blut fließt. Aber das wird als viel brutaler empfunden. Die Realität wird eben als viel brutaler empfunden. Und natürlich bringt er in seiner Bildsprache was auf den Punkt das weh tut. Aber es hat auch der Humor eine große Rolle in seinen Filmen. Das wird von manchen gar nicht so wahrgenommen, ist aber auch ok. Damit kann man umgehen wie man will. Aber es ist ja so, dort wo etwas eigentlich ganz furchtbar wird muss man schon wieder lachen. Lachen kann man nur wenn etwas furchtbar ist. Dieses Lachen ist ja auch was befreiendes, weil man sonst gar nicht weiß wie man damit umgehen sollte oder weil das Leben zum Teil so absurd ist an dieser Grenze. Das man nicht wer weiß, ob man jetzt lachen oder weinen sollte. Das ist bei Ulrich Seidl Filmen immer eine Gratwanderung. Ständig an der Kippe, wo manche lachen, andere wiederum weinen. Meine Erfahrung bei der Rezeption von Seidl-Filmen ist, du kannst die Form ablehnen, was ja früher ganz häufig war, mittlerweile weniger, weil's international Erfolge hat, d.h. irgendwas besonderes müssen seine Filme haben. Früher hat man leichter sagen können ,dass ist der letzte Scheiß, er ist ja sehr geprügelt worden für dass was er macht. Oder man schätzt es sehr was er tut, aber die Filme einfach zu vergessen, die man gesehen hat, tut man nicht. Also das bedeutet, irgendwas muss so eindrücklich gewesen sein, dass ich es nicht mehr vergessen kann, auch wenn ich es ablehne. Wenn bei seinen Filmen nichts authentisch wäre, würde es nicht weh tun. Warum soll mir etwas weh tun, was ich eh nicht glaube? Was soll da weh tun? Ich kann sagen, dass war ein scheiß Film, oder ja war eh ganz nett. Aber wie viele Filme bleiben mir wirklich total hängen? Also es

hält sich in Grenzen was man sich anschaut, wo du nach zehn Jahren noch genaue Szenen im Kopf hast. Ich merk das z.B. ‚Hundstage‘ ist ja wirklich schon lange her, die Leute haben immer, auch wenn sie den Film wirklich damals gesehen haben, noch Szenen im Kopf, nicht alle, aber jeder dort wo es am meisten weh getan hat. Das waren ja insgesamt sechs Geschichten, unterschiedliche Geschichten und dass interessante ist, dass jeder andere Geschichten im Kopf hat, die einem sozusagen geblieben sind. Was einem am meisten selber berührt hat, oder welche die eigenen wunden Stellen getroffen hat.

M.S: Wie die Autostopperin?

M.H: Ja gut, die ist hängen geblieben, weil sie speziell war. So von den Geschichten her waren ja unterschiedliche Thematiken vorhanden und da merke ich auch oft in Gesprächen, dass je nachdem was seine eigenen wunden Stellen sind, was einem am meisten trifft. Und das kann man nicht von so vielen Filmen sagen, die man vor zehn Jahren gesehen hat. Es gibt Filme, die merkt man sich einfach, aber wenn du fern siehst geht es meistens rein und wieder raus. Obwohl es eh okay war. Es bleibt jetzt auch nicht wesentlich was hängen. Also wenn, dann sind es trotzdem Filme die irgendwo deine Sehgewohnheiten sozusagen stören oder die einem inhaltlich schwer beschäftigen. Dasselbe im Theater. Wie viele Theaterabende sind es im Leben die einem echt hängen bleiben? Das meiste ist immer ein Versuch was so gut wie möglich zu machen. Gelingt mal mehr, mal weniger. Aber die Eindrücke verschwinden einfach wieder. Das vergisst man einfach. Man sieht so viel. Und genauso mit Musik. Manche Sachen lösen etwas aus. Ob jetzt Abwehr oder ja genau das will ich sehen. Wie auch immer Menschen damit umgehen. Da muss man Seidl wirklich zugestehen, dass alle Filme etwas auslösen. Keiner sagt das ist mir wurscht.

M.S: Würdest du meinen, dass Seidls Filme auf Grund des Improvisierens authentischer wirken?

M.H: Er hat es geschafft, wie auch immer, das ist Teil seines Arbeitskonzeptes und anscheinend funktioniert es. Er kann so seine Sachen erzählen, die ihm wichtig sind. Dafür hat er einen Weg gefunden. Im ästhetischen, in der Bildersprache und in der Form so mit Menschen umzugehen, dass sie in der Lage sind das abzuliefern. Also es funktioniert. Aber ich glaube auch, dass es mit anderen Arbeitsmethoden funktionieren kann. Ich weiß nicht wie Dakovski genau gearbeitet hat. Also es gibt ja auch andere Filmemacher, die einem einfach hängen bleiben. Und jeder wird seinen Stil entwickelt haben, wie er zu diesem Ergebnis kommt. Und beim Ulrich Seidl ist es halt dieser Weg der für ihn möglich ist. Er hat keinen anderen Weg zur Verfügung, weil er kann kein Drehbuch schreiben in der Art, dass er das so erzählen kann. Es kann ja auch nur jeder aus dem schöpfen was ihm/ihr zur Verfügung steht. Und da musst du deinen Weg finden. Und dann ist er halt schon unglaublich konsequent. Er riskiert auch unglaublich viel in seinem Arbeitsprozess. Und es spürt auch jeder Mitarbeiter, dass er der Erste ist, der unglaublich investiert, in jeder Hinsicht. Ich meine manchmal macht man halt bei Filmen mit, weil Filme gemacht werden. Man hofft, das er halbwegs zum anschauen ist, aber man weiß auch dass es letzten Endes nicht mehr als nur ein Film ist. Und das Gefühl hat man bei ihm nie. Es ist auch immer ein Film mehr, aber insgesamt sage ich, macht Ulrich Seidl sowieso nur einen Film, seinen Film. Er kann auch keinen anderen machen, er kann nur seinen Film machen, also er könnte auch nicht Switchen zu „jetzt mach ich mal schnell auf diese Art was und dann konzentriere ich mich auf das“. Das ist echt sein Weg. Er

kann nicht auf einmal Tatort-Krimis machen im Fernsehen und wenn dann würden sie aussehen wie Seidl-Filme.

M.S: Das wäre aber auch sehr interessant!

M.H: Das wäre sehr interessant. Aber ich glaube das zahlt niemand. Aber es wäre dann unverkennbar ein Seidl-Film.

M.S: Ich denke mir das Zuseher, die einen Film von Seidl sehen und sich seiner Arbeitsweise nicht bewusst sind, ein anderes Gefühl haben würden, wenn man ihnen nach der Vorstellung sagen würde, dass die Dialoge nicht geschrieben sind, sondern diese rein improvisiert wurden. Da würde man, denke ich mir, ein anderes Gefühl von diesem Film haben.

M.H: Aber es ist ja eh ein gutes Gefühl, was sie haben. Ich erzähle eine Situation die sehr interessant war. ‚Hundstage‘ war gerade im Kino und ich fahre in der U-Bahn. Es war extrem voll in der U-Bahn und ich bin wirklich auf Körperkontakt mit anderen gestanden. Da waren zwei junge Männer, die extrem über ‚Hundstage‘ gestritten haben, im speziellen über mich. Beide haben geglaubt ich bin behindert. Sie haben unterschiedliche Meinungen gehabt ob man das darf als Regisseur. Der eine hat gesagt, ja das ist in Ordnung für die Kunst und das ich eh nicht so schlecht behandelt worden bin und das es für mich eh spannend und aufregend war. Der andere wiederum hat es als das Letzte empfunden. Der benutzt einfach Menschen die keine Ahnung haben was eigentlich mit ihnen passiert. Die beiden haben da wirklich richtig heftig gestritten. Ich bin sogar drei Stationen zu weit gefahren, weil ich das einfach so interessant gefunden habe. Ich finde es gut, wenn so etwas dadurch ausgelöst wird. Ich meine, ich hätte das auch auflösen können.

M.S: Du hast es ihnen also nicht gesagt?

M.H: Nein, nein (LACHT). Ich hätte sagen können: „Hallo, alles gut“. Jetzt werden sie es mittlerweile eh schon wissen, wahrscheinlich.

M.S: Oder du hättest auch gemeiner sein können, indem du den beiden die Supermärkte aufzählst, so wie du es im Film gemacht hast.

M.H: Nein, nein. Das habe ich nie mehr getan. Die Leute haben es zwar immer hören wollen, aber ich habe nie wieder in der Form gesprochen. Ich bin ja kein Kasperl. Ich habe das eigentlich als das größte Kompliment gefunden. Es ist doch berechtigt solche Diskussionen zu führen, ob man das jetzt darf oder nicht darf. Es hätte ja sein können das sie real wäre. Also ich finde diese ganzen Diskussionen vollkommen in Ordnung. Auch dass sich wer aufregt, dass wer etwas nicht richtig findet, dass man darüber diskutiert. Da merke ich eben, da passiert was.

M.S: Der Film hat etwas erreicht.

M.H: Ja, und die Tatsache, dass Ulrich Seidl nie eine Moral vorgibt, ist der Grund weshalb es verstört. Bei einem anderen Film kenne ich mich zum Schluss in etwa aus. Sprich wer war jetzt doch das Orschloch und wer nicht. Und man hält zu einem. Irgendwer ist der Sympathie-Träger und irgendwer der Feind, der zum Schluss ordentlich eine drauf bekommt. Dann ist die Welt in Ordnung. Oder dass sich das

Liebespaar doch noch findet. Im Normalfall kenne ich mich jedoch aber eigentlich aus und bei einem Seidl-Film geht man raus und kennt sich nicht aus. Nicht wirklich. Was soll ich davon jetzt halten? Es ist auf jeden Fall unangenehm, weil es im Leben nicht so einfach ist mit Opfer-Täter, Gut-Böse. Und weil die Figuren in seinen Filmen keine Entwicklung machen, sondern bleiben so wie sie sind. So eine Figur entwickelt sich immer irgendwohin. Zum Guten oder zum Schlechten z.B. kann man einen Prozess mitverfolgen. Und wenn man sich eben am Anfang schlecht verhält gibt's am Ende die Strafe. Es gibt so eine Art „Und die Moral von der Geschichte ist...“ So etwas gibt es bei ihm nicht. Darum muss man jetzt nachher für sich selber eine Position finden, also was halte ich jetzt von der Person und muss mir selber die Arbeit antun. Daher ist es klar, dass man schnell ins streiten kommt, mit denjenigen die den Film ebenfalls gesehen haben. Weil es nicht fertig geliefert wird. Und auf einmal hat es sehr viel mit dir selber zu tun, weil du Stellung dazu nehmen musst. Aber ich finde das extrem gut. Und wie gesagt all diese Diskussionen, glaube ich, würde es wirklich nicht geben wenn man diese Figuren nicht authentisch finden würde. Dann habe ich eh das Gefühl, dass ist ja nur gespielt. Beim Seidl vergisst man den Gedanken des nur gespielt und das es bloß ein Film gewesen ist. Weil es so authentisch empfunden wird, tut es weh. Und dann folgt der Streit darüber. Über die Figuren, über den Inhalt und auch über die Arbeitsweise. „Er ist ein Voyeur, er benutzt die Leute“. Auch damit kommt man nicht klar, darf man das oder darf man das nicht? Und das ist eben eine Gratwanderung. Auch wenn man selbst mitarbeitet. Auch hierbei ist man sich manchmal nicht ganz sicher, darf ich das oder darf ich das nicht? Wie weit darf ich gehen? Es ist ein offenes Terrain. Aber Ulrich Seidl verlangt nie etwas von einem was man wirklich nicht bereit ist zu tun. Also, wenn ich sage nein, da ist meine Grenze, über das gehe ich nicht, dann gehe ich dann auch nicht drüber und muss es auch nicht. Also die Grenzen lotet man in der Arbeitsweise selber aus. Aber die Fragen stellt man sich selber oft genauso. Also wie gehe ich mit den Dingen um?

M.S: Wirst du in der Öffentlichkeit eigentlich erkannt?

M.H: Selten, Gott sei Dank echt selten, weil wer sollte mich als jetzt so auf der Straße als Autostopperin erkennen? Meine Rollen sind meistens so, dass man mich nicht eh nicht identifizieren kann als Privatperson. Aber wie gesagt, es vergisst keiner die Figur bei ‚Hundstage‘. Jeder der ‚Hundstage‘ gesehen hat, kann sich an die Auto-Stopperin erinnern. Viel weniger wissen, dass ich überhaupt Schauspieler bin, noch weniger wissen, wie ich heiße. Und jetzt privat auf der Straße, das hält sich in Grenzen. Jetzt ist es ein bisschen mehr geworden durch ‚Braunschlag‘, wo ich eh Angst gehabt habe ob sich was ändert, weil wie ich diese Kurzserie mit David Schalko gemacht habe und dann auf einmal in der Prime-Time zu sehen war. Jeder kennt Ulrich Seidl und schimpft über ihn, aber wer hat wirklich die Filme gesehen? Oder bei Haneke das gleiche, man weiß, dass es sie gibt. Das weiß mittlerweile fast jeder, aber viel weniger kennen überhaupt die Arbeit von ihnen. Und wenn, dann werden sie irgendwann um 12 in der Nacht gezeigt. Seidl-Filme im Fernsehen sicher nicht zur Prime-Time. Und insofern habe ich da meine Ruhe und hauptsächlich mache ich Theater. Das ist immerhin ein begrenzter Kreis, der sich diese Dinge anschaut und da mach ich spezielle Sachen. Mich kennt man relativ wenig. Wo ich aber ein bisschen Angst bekommen habe war letztes Jahr, da doch sehr viel mediale Aufmerksamkeit mit der ‚Paradies-Trilogie‘ war. Nachdem man da eine absolute Hauptfigur war und es so viele Interviews gab, wo dann auch Fotos gemacht wurden. Ich hab ja immer plädiert, dafür, dass sie Rollenfotos reingeben in die Zeitung und

möglichst wenig Privatfotos von mir, was im Großen und Ganzen der Fall war. Man hat das nicht ganz im Griff aber man kann ein bisschen darum bitten und so Society-Medien mag ich einfach nicht. Also, dass ständig das Gesicht präsent ist und wenn das nicht der Fall ist, dann bleibt man da relativ ungeschoren. Und das ging sich auch gerade aus mit ‚Braunschlag‘. Das hält sich in Grenzen, Gott sei Dank, das würde ich auch nicht wollen. Aber wie gesagt, man hat das auch nur bedingt im Griff. Und jetzt ist wieder einmal lange nichts medial. Und die Leute vergessen ja eh so schnell. Also man muss da schon sagen, dass man ständig in irgendwelchen Zusammenhängen wieder vorkommt. Aber jetzt wegen Seidl-Filmen denke ich mir, wenn man eher auf der Kulturseite bleibt, hält sich das in Grenzen. Die lesen schon mal viele nicht. (LACHT). Wirklich, das ist marginaler. Gefährlich ist viel Fernsehen, Prime-Time und viel von den Society-Sachen und dem kann man schon ausweichen.

M.S: Wie ist es wenn z.B. eine Szene gedreht wird und sagen wir der Anfang ist gut, doch dann merkt man, dass es dann doch nicht so gut war?

M.H: Naja, im Prinzip versucht man möglichst, das tut man aber generell bei Filmen und ist beim Seidl auch so, dass man als Akteur nicht selber stoppt außer es ist irgendetwas zwingendes und man einfach aufhören muss. An und für sich wartet man auf das Stopp des Regisseurs, auch in dieser Arbeitsweise. Wenn er das Gefühl hat, das kann trotzdem noch interessant werden, hält er die Kamera noch länger drauf. Es ist seine Entscheidung. Es ist nicht gut, außer es gibt einen anderen Grund, wie Schmerzen oder irgendwas wo ich sage: „Ich kann nicht mehr!“. Dann klar. Aber nicht wenn ich das Gefühl habe: „Ach das ist jetzt nicht so gut!“. Das ist kein Grund um selber zu stoppen, sondern da wartet man auf das Stopp vom Regisseur. Und oft entwickelt sich dann doch wieder was. Das es zwar unten ist, aber dann trotzdem noch einmal kommt. Und es ist zum schneiden oder was. Das kann man nicht selber entscheiden. Und es passiert auch manchmal, dass es super läuft, aber dann auf einmal der Film der Kamera gewechselt werden muss. Oder der Ton funktioniert nicht, also technische Sachen, die kann man genauso haben.

M.S: Wie ist es dann, wenn nach einer Szene vom Regisseur Worte kommen wie: „Das hat jetzt nicht gepasst“. Wird das Gesamte nochmal gedreht?

M.H: Naja wie gesagt, nicht auf der Stelle. Wobei ich da auch sagen muss, dass Seidl im Laufe dieser vielen Jahre auch seine Arbeitsweise eine Spur verändert hat. Jetzt z.B. bei ‚Paradies: Glaube‘, ich kann nur von dem Reden, weil ich war in Afrika nicht dabei oder bei ‚Paradies: Hoffnung‘. Aber z.B. im Haus mit den Szenen, mit dem Ehemann und mir, wo man eh nur zu zweit war und man sich wirklich kennt dann schon. Du kannst aber bei dem missionieren nicht wirklich was wiederholen. Das ist ja ein Überraschungseffekt. Da haben wir zwar auch was wiederholt, dieses Ehepaar, wenn du dich daran erinnern kannst, wo es Glaubensdiskussionen gibt. Da waren wir einfach mal bei denen, wie wir nur geprobt haben, im Vorbereitungsstadium und die waren total gut. Es war so toll, aber nur mit Super-8-Kamera gefilmt und eigentlich nur zum ausprobieren. Das war aber so großartig bei denen. Und da haben wir das dann wirklich gemacht nochmal hinzukommen, aber ein Jahr später ca. Und das hat nochmal funktioniert. Die sind auf ein paar Dinge komplett angesprungen, ich glaube das hätten wir noch zweimal machen können. Also die waren immer wieder wie wenn das zum ersten Mal stattgefunden hätte, aber so was ist ein Glücksfall. Meistes funktioniert es nicht beim zweiten Mal. Oder damals beim Autostoppen. Meistens hat es nur beim ersten Mal funktioniert, denn wenn man

es nochmal probiert hat mit der oder dem nochmal zu fahren, dann ist schon was weg von der Spannung. Es hat meistens nicht funktioniert. Aber jetzt bei dieser Ehesituation, wo es sowieso klar ist, beide Spielen was, beide wissen um unseren Konflikt bescheid. Da haben wir dann schon auch versucht, Sachen ein paar mal sogar hintereinander, zu probieren. Also wo er einfach gesagt hat: „Probiert es nochmal und kommt's vielleicht schneller auf einen Punkt“. Meistens war auch mit Überraschungen verbunden, weil er uns gegenseitig was anderes gesagt hat, aber dennoch versucht Dinge doch zu wiederholen. Und wie gesagt ist es gut, wenn jetzt etwas an einem Tag nicht klappen sollte, also wenn man jetzt nicht auf dem Punkt gekommen ist, dann macht es nichts. Es gibt so viel Material was gedreht wird. Vielleicht wird der Konflikt in einer anderen Form noch einmal aufgenommen und abgehandelt. Jetzt nicht wieder genau hier in der Küche und ich bin genau beim Abwaschen und genau das muss wieder sein, so wie es in einem Film wäre, sondern dann findet der Konflikt über das Thema ganz wo anders im Haus statt. Aber insgesamt versucht er natürlich schon diese Themen, die er haben will, einzufangen, eben im Laufe des Drehens. Jeder Film und jede Figur erfordert insgesamt schon dieselbe Arbeitsweise, aber im konkreten immer wieder um eine Spur anders. Das ist wie gesagt nur alles meine Erfahrung mit Ulrich Seidl. Er arbeitet mit jedem wirklich anders. Weil wenn du jetzt z.B. mit Helen Brugat geredet hast, die ja zum ersten Mal mit Ulrich Seidl gedreht hat, wird sie eine komplett andere Ansicht haben. Wir (Anmerkung: Seidl und ich) haben noch dazu über Jahre ein Freundschaftsverhältnis, dadurch sind Dinge auch anders. Wenn du aber jetzt zum ersten mal mit einem Regisseur zu tun hast, der auch berühmt ist und da muss ich jetzt was können, ist es vielleicht ein ganz anderer Zugang im Vergleich zu uns, wo das über viele Jahre gewachsen ist und man schon so viel miteinander gearbeitet hat. Also wer anderer kann da ganz andere Dinge erzählen.

M.S: Ja, das ist ja das Interessante daran. Helen Brugat hat mir erzählt, dass es bei ihr keine lange Vorbereitungszeit gab. Ich vermute, dass es an Ihrer eher kleineren Rolle lag.

M.H: Nein, gar nicht nur das, sondern weil dort die Situation ganz frisch sein sollte, so dass sie ja selber zum ersten Mal in Afrika waren und dass sie selber nicht wissen was dort los ist. Also warum sollen sie sich dort groß informieren, das wollte er gar nicht, aber wenn ich jetzt die Krankenschwester spielen muss, die wirklich die Patienten wickelt und das soll routiniert sein, dann hätte auch Helen Brugat diese Dinge lernen müssen. Aber es geht um die Situation in Afrika: Ich fahr da zum ersten Mal hin, ich sehe zum ersten Mal den Strand, ich geh zum ersten Mal zum Strand und werde von 20 Leuten belagert. Das soll ja neu sein, also folgten insofern auch keine Anweisungen. So wie ich, ich komm gerade aus der Ukraine, weil ich mit einem ukrainischen Regisseur gerade drehe, der eine ähnliche Arbeitsweise hat. Es geht um meine Tochter, die ist die Hauptfigur. Und die hat einen Unfall in der Ukraine. Und ist dort in irgendeiner Stadt, Krivoy Rog heißt die Stadt, die wirst du noch nie gehört haben, ich auch nicht, never ever, irgendein Industriewahnsinn. Also wirklich grauenhaft, zur Zeit sowieso alles zusammen grauenhaft, auch die politischen Umstände, die nicht vorherzusehen waren. Und die liegt dort im Spital. Spitäler sind dort etwa anders. Dort kann auch wirklich niemand Englisch und jetzt versuche ich meine Tochter dort zu finden. Und da hab ich auch gesagt, „mach ma das so“. Ich bin vorher nie an dem Drehort gewesen. Ich bin abgeholt worden und jetzt stehe ich vor dem Spital. Ich muss sie finden. Das ist mein Job jetzt. Und der Wolfgang Thaler hat dort auch die Kamera gemacht, was gut ist, denn er weiß mit so was umzugehen. Da

wäre es ein Unsinn wenn ich vorher das Spital besucht hätte und ich mich sozusagen auskennen würde. Ich hab es nicht gefunden. Es war zum Verzweifeln. Am Anfang bist du noch ganz freundlich, wie du es halt wärst. Aber irgendwann drehst du durch. Auf einmal schimpfen alle nur mehr mit dir. Ich hab gar nicht mehr gewusst wohin. Dann haben sie mich in irgendein Büro hineingebracht mit irgendeinem Direktor der völlig durchgedreht ist, weil sie die Filmcrew und mich als störend empfunden haben und dann bin ich zufällig in der Notaufnahme geraten und in so einer Situation passiert ganz viel Gutes, aber genau weil du einfach nicht Bescheid weißt. Weil du wirklich in die reale Situation gestellt wirst. Und da passiert viel. Da ist es gut, wenn du dich in den Gängen verirrst. Ich hab wirklich nicht gewusst, wo vorne und hinten ist, denn ich kann nichts kyrillisches lesen. Da ist nichts in Englisch angeschrieben. Du bist in irgendwelchen dunklen Gängen und Stiegen und kein Mensch hilft dir. Manche haben mich vollkommen angeschrien und ich weiß nicht was die auf Russisch zu mir gesagt haben. In dem Moment hast du echt einen realen Zustand, ganz einfach und es wäre völlig falsch, wenn ich mich auf das vorbereitet hätte. Der nachfolgende Besuch mit der Tochter selber, ist wieder ein anderes Problem, weil da hast du jetzt eine 30-Jährige Beziehung. Da kannst du nicht einfach sagen: „Du, ich sehe sie zum ersten Mal“. Was soll das dann sein? Also dann brauchst du wieder Vorbereitung. D.h. es war gut, dass die ganzen österreichischen Schauspielerinnen, die diese Touristinnen spielten (Anmerkung: im Film Paradies: Liebe) nicht wussten, was auf sie zukommt, weil sie zum ersten Mal in Afrika gewesen sind. Das ist dann eigentlich eine riesen Hilfe, dass man das nicht weiß. Und das meine ich, Ulrich Seidl arbeitet da extrem situationsbezogen, wann ist Information notwendig, wann brauchst du eine Vorbereitung und wann ist es genau gut keine zu haben. Und das musst du wirklich im Detail und in der Situation immer entscheiden. Wie gesagt, ich kann nicht einfach einem schweralten Menschen, der eine Krankheit hat, zum ersten Mal hingehen und ihm z.B. die Infusion abstecken. Das geht einfach nicht, und es würde auch falsch aussehen. Man wäre tollpatschig und nervös, aber wenn man tollpatschig und nervös sein sollte, ist es gut wenn man das zum ersten Mal macht weil da musst du nicht spielen, weil du es einfach nicht kannst. Du kannst es real einfach nicht und da ist es dann genau richtig. Also wie gesagt, das sind immer Entscheidungen die der Seidl trifft, wie viel Vorbereitung gibt es und wie viel soll man nicht wissen. Da muss er die richtige Kombination finden und dann ist natürlich auch noch viel Zufall dabei. Wie auch bereits gesagt, hat man selber auch seine eigenen Tagesverfassungen. Es gibt Tage wo man, ich weiß nicht woher man die nimmt, da ist man irgendwie auf den Punkt und dann hat man Tage, da ist man leer im Kopf, man kann sich nicht in die Stimmungen versetzen. Man kann es sich nicht erzwingen. Man wird nervös und dann wird es immer schlechter. Und dann braucht man anscheinend eine Pause. Weil es einfach nicht geht. Auf das muss man reagieren und er (Anmerkung: Ulrich Seidl) hat die Chance, in dem es seine eigene Produktionsfirma ist und alles seine Eigenverantwortung ist, auf solche Dinge immer zu reagieren. In einem normalen Drehprozess kann man auf so etwas nicht reagieren. Das geht wirklich nicht. Da musst du es durchpeitschen. Dann ist es einfach so. Aber auch dort hat man, wenn man ein Dialogdrehbuch hat, schlechtere und bessere Tage. Beim Theater ist es das Gute, dass man es dort vielleicht an einem Abend verschissen hat, aber am nächsten Tag hast du die nächste Chance, aber beim Film ist es eingefroren. Ich habe nicht mehr die Chance es besser zu machen. Das ist oft das Arge beim Film. Wenn's dir aber gut gelingt, ist es immer das gute Ergebnis. Beim Theater nicht. Da hast du vielleicht eine gute Aufführung, aber am nächsten Tag geht es nicht mehr so gut.

M.S: Ich glaube aber, dass ist das Gute am Theater, weil es immer live ist.

M.H: Ja genau, darum hat ja beides was Spannendes. Und beim Rene Rupnik ist es dabei wichtig, dass er ganz viel zum Essen bekommt. Dann ist er glücklich.

M.S: Aber wie war das bei Seidls Theatervorführung ‚Vater Unser‘? Da ist ja die Arbeitsweise bestimmt anders, oder?

M.H: Ja, er hätte jetzt nie von sich aus gesagt, er würde Theater machen, sondern die Volksbühne Berlin wollte ihn nach ‚Hundstage‘ unbedingt als Regisseur haben. Und ja, er kann ja was probieren. Und natürlich war es jetzt nicht einfach, dieses Filmsystem, was ja seines ist, auf die Bühne zu übersetzen, weil es eben plötzlich jeden Tag funktionieren soll und das es doch in einer Form auf einmal wiederholbar sein soll. Während den Proben waren oft gute Improvisationsprozesse vorhanden, aber mach diese jetzt wiederholbar. Auf einmal braucht es trotzdem etwas Festgeschriebenes. Wir haben dann eine Art festes Gerüst gehabt, mit der Möglichkeit schon noch zu improvisieren, aber in Wirklichkeit, um so öfter man das gespielt haben, umso mehr haben wir uns wie bei einem normalen Theaterprozess, wo man oft bei Proben ja auch improvisiert, aber dann schleift sich das ein, auf das worauf man am meisten selber vertraut. Da ist mir aufgefallen, dass man immer öfter die gleichen Sätze verwendet. Wir haben uns mehr oder weniger, doch unser eigenes Buch geschrieben. Also, wir haben es irgendwann nicht mehr sehr verändert, weil dir da auch die Kraft ausgeht. Du kannst nicht ewig ähnliche Situationen immer improvisieren. Das geht irgendwann nicht. Dann wird es irgendwann Nonsense, weil du immer versuchst originell zu sein, aber irgendwann erschöpft sich das. Du kannst nicht bei 50 Vorstellungen, die ähnliche Situation immer völlig anders machen.

M.S: Das wäre doch eigentlich auch ganz interessant.

M.H: Ja, aber wir haben gemerkt, wir schaffen das nicht. Irgendwann hat man dann doch sein Gerüst, welches gut funktioniert hat und auch Ulrich Seidl hat Zusehens gegen Ende hin von den Proben uns trotzdem immer mehr Gerüst gegeben. Sonst sind die Unterschiede von schlecht und gut dermaßen eklatant, dass es einfach nicht mehr geht auf der Bühne. Klar gibt es bessere Vorstellungen und die weniger Guten, aber da brauchst du dann trotzdem ein gewisses Grundgerüst, um nicht völlig abzustürzen. Das macht wie gesagt bei einem Take , beim Seidl, nichts aus wenn eine Improvisation vollkommen in die Hose geht. Das sieht ja Keiner. Aber nicht wenn du dann pro Abend trotzdem spielen musst. Ich glaube es war für ihn auch nicht so einfach und er wollte es nur mal wissen. Er hat dann auch für die Wiener Festwochen noch die ‚Böse Buben‘, ein Männerstück inszeniert. Da war unter anderem der Rene Rupnik dabei. Aber der funktioniert auf Knopfdruck. Funktioniert immer. War auch eine Mischung aus Georg Friedrich und zwei Schauspieler von den Münchner Kammerspielen und der Nabil, mein Ehemann (Anmerkung: aus dem Film Paradies: Glaube). Die zwei, der Nabil und der Rene haben am besten funktioniert, weil sie sehr bei sich bleiben können und einfach natürlich sind. Die werden nicht schlechter oder besser, weil die einfach so sind, also dadurch konstant, während alle anderen sehr damit kämpfen mussten sozusagen die Präsenz in der Improvisation herzubekommen. Aber wie gesagt, so ganz direkt aufs Theater, kann man diese Arbeitsmethode nicht 1:1 übersetzen, also als Arbeitsmethode als Prozess als

Probenprozess schon, aber dann wirklich für das Spielen braucht es dann mehr Wiederholbarkeitmöglichkeit.

M.S: Braucht es das wirklich? Bei der Commedia Dell'Arte hat es ja auch funktioniert. Da hat es auch ein Grundgerüst gegeben.

M.H: Ja eben als Grundgerüst brauchst du das. Aber beim Seidl-Dreh wissen die Schauspieler oft nicht einmal was insgesamt die Geschichte ist. Da musst du nur die Situation bewältigen. Du hast nicht insgesamt einen Bogen, aber in einem Theater muss es einen Bogen geben. Ich kann nicht einfach um acht anfangen und um zwölf sagen, jetzt ist Schluss. Da braucht man trotzdem für alle einen Bogen und in dem Rahmen kann ich mich frei bewegen. Das ist auch so geblieben. Also du hast die Sachen ja immer anders sagen können, aber trotzdem, ein dramaturgischer Bogen war da und den kennst du ja. Der ist nicht mehr überraschend, den gibt es. Und dann hab ich auch festgestellt, dass am Anfang noch mehr in dem Bogen improvisiert worden ist und umso öfter man dann gespielt hat umso mehr hat man das wiederholt was sich bewährt hat. Und am Ende war nicht mehr so viel Unterschied als zu einem geschriebenen Text. Das war meine Erfahrung bei ‚Vater Unser‘. Weil du spielst es ja dann wieder und wieder. Und dort, wo du das Gefühl gehabt hast, es hat funktioniert, fängst du an zu wiederholen. Zum Schluss haben wir auch immer schon eher die selbe Zeit gehabt wie lange alles dauert, weil wir sozusagen diesen dramaturgischen Bogen gehabt haben, aber am Anfang waren noch Zeitunterschiede von einer viertel Stunde, 20 Minuten, mehr oder weniger, vorhanden, je nachdem was länger gedauert hat, ob wir kürzer geredet haben oder mehr. Bei den letzten Aufführungen war der Unterschied reduziert auf zwei bis drei Minuten.

M.S: Wie viele Aufführungen von ‚Vater Unser‘ hat es gegeben?

M.H: Das weiß ich gar nicht, wie viele es insgesamt waren. Es war halt eine Saison, 25, 30? Und da hat sich das trotzdem eingeschlichen. Automatisch.

M.S: Ich danke Dir vielmals für das ausführliche Interview.

9.1.3. Gespräch mit Ulrich Seidl

Das Gespräch folgte im Anschluss der gezeigten Spielfilmtrilogie Paradies: Liebe, Glaube, Hoffnung.

Datum: 13.02.2013

Ort: Akademie der Künste, Berlin

Dauer: 1 Stunde und 5 Minuten

Dorothee Wenner (DW): Ich sage zum vierten Mal: Herzlich Willkommen Ulrich Seidl. Heute für diejenigen, die den ganzen Tag mit der Trilogie verbracht haben eine wunderbare Sache. Eine Trilogie, die als Trilogie konzipiert wurde, tatsächlich als Trilogie zu sehen. Sie, verehrtes Publikum.

Ulrich Seidl (US): Wurde nicht konzipiert.

DW: Oh, da geht es schon los. Ich würde gerne anfangen mit einer Vorbemerkung. Sie haben häufig, sicherlich auch auf der Berlinale diesen Moment wo man eine Weile hier oben redet und dann sagt man Fragen aus dem Publikum. Wir gehen davon aus, dass Sie alle, die die Filme gesehen haben sich vielleicht gleich einmischen wollen. Wir werden hier oben so lange reden, bis sie sich bemerkbar machen, sich einmischen, Fragen stellen oder Kommentare zum Film haben. Ich möchte anfangen und zwar, mit einer Bemerkung, die eigentlich das Gesamtwerk und nicht nur die Trilogie hier betrifft und zwar ist das diese besondere Handschrift von Ulrich Seidl, die sich gleich mit einem Wort beschreiben lässt, das man hybrid benennen kann, also mit den Elementen, die Sie aus dem Dokumentarfilm schaffen, übernommen haben. Und dann würde ich gerne anfangen möglichst Punktgenau mit der Frage nach dem Casting. Also es steht ja in den Credits es gibt ein Casting. Wann findet dieses Casting genau statt und wie läuft das ab?

US: Also zunächst gibt es ein Drehbuch, bevor es das Casting gibt und das möchte ich vielleicht vorweg sagen. Meine Drehbücher schauen so aus, dass es keine geschriebenen Dialoge gibt, aber die Szenen sehr genau beschrieben sind. In dem Fall, für die Paradiestrilogie, die war so nicht geplant, sondern es war ein Film geplant mit dem Titel ‚Paradies‘. Und in diesem Film sollten drei Episoden erzählt werden, über drei Frauen, die man einzeln dreht und später im Schneiderraum vernetzt. So wie ich das schon bei vorangegangenen Filmen gemacht habe, bei ‚Import Export‘ und bei ‚Hundstage‘. Also einen Episodencharakter und ein Film und jetzt hat sich dann im Schneiderraum, nach zwei Jahren Produktionszeit herausgestellt, dass man mit dem Material das ich dann hatte, der Versuch einen Film daraus zu machen, nicht ganz glücklich geworden ist. In vielen Rohschnittversuchen, was man mit dem gedrehten Material macht, habe ich dann entschieden, weil es die beste künstlerische Lösung gewesen ist, drei Filme daraus zu machen. Zurück zum Casting. Das Casting ist bei mir ein Prozess. Ein langer Prozess. Es ist nicht ausschlaggebend ob es Schauspieler sind, professionelle Schauspieler, oder Nicht-Schauspieler. Es ist in jedem Fall ein Prozess. Das heißt ich verfolge meistens für eine Rolle, für die Besetzung einer Rolle mehrere Menschen, die das spielen könnten. Über einen langen Zeitraum in dem man sich kennenlernt, in dem ich versuche meine Ideen bekannt zu geben, meine Vorstellungen für das Unternehmen, meinen Film und auf der anderen Seite versuche ich, dass man sich gegenseitig kennenlernt, privat kennenlernt und ein Vertrauen schafft. Und dann sozusagen herauszufinden, ob derjenige oder diejenige für die Rolle in Frage kommt. Da war

z.B. beim ersten Film die Rolle der Sugarmama, keine ganz leichte Übung, weil ich ja jemanden finden musste. Also in dem Fall war für mich die Vorstellung, die weißen Frauen sind Schauspielerinnen und die schwarzen Männer sollten Laien sein, die wirklich aus dem Milieu kommen. Aus Kenia, also wirkliche Beachboys. Und sowohl bei den Schauspielerinnen aus Österreich war die Anforderung, dass sie improvisieren müssen. Das können nicht so viele Schauspieler, die wenigsten können das. Die Frauen mussten bereit sein, sich darauf einzulassen, dass es hier um Körperlichkeit geht, wissend dass es um intime Szenen geht und es Liebesszenen mit Schwarzen geben wird. Und das dauert dann in dem Fall wahrscheinlich, die Frau Tiesel ist eh da, die wird das besser wissen. Aber wahrscheinlich hat es ein Jahr gedauert für diese Besetzung dieser Rolle. Und am Ende sozusagen, hatte ich 2-3 Möglichkeiten und bin dann mit diesen drei Schauspielerinnen auch nach Kenia gefahren vor Ort, um letztendlich nochmal zu sehen wie sich das anfühlt. Mit Probeaufnahmen mit schwarzen Männern, ob das möglich sein wird.

DW: Sie haben gerade schon eine weitere Frage von mir quasi beantwortet. Wann ist denn der Moment, wo sie bei diesen langen Vorarbeiten das erste Mal die Kamera mit zu den Proben nehmen und welche Kamera ist das? Ist das eine, die etwas zufälliger ist, wo sie einfach nur sehen? Also, wie verhalten sich die Leute vor der Kamera, oder ist es schon eine spielfilmmäßige Situation?

US: Also zunächst einmal werden Leute sozusagen angesprochen und man macht dann Interviews, mit einer Videokamera ganz normale Interviews. Da geht es immer um private Dinge in dem Sinn, was macht jemand, wie lebt er, was denkt er usw. Also das man sozusagen jemanden kennenlernt. Dann finden Begegnungen statt. Also ich treffe mich mit Menschen und gehe ins Kaffeehaus oder man geht spazieren. Also man unternimmt einfach Dinge miteinander. Und dann werden auch so genannte Szenen-Castings gemacht, dass man zusammenspielt, dass man probiert, wie fühlt sich das an vor der Kamera. Oder das ich überhaupt mit jemanden durch die Stadt gehe und selber eine Videokamera habe, ohne dass man jemanden sagt was sie machen soll, einfach beobachtet, wie jemand sich vor der Kamera verhält, das ist auch möglich. Also es ist sehr verschieden, also man kann das generell so nicht sagen, das ist völlig abhängig von der jeweiligen Situation oder von der jeweiligen Person.

DW: Sie haben gerade schon beschrieben wie ihre Drehbücher aussehen, sehr genaue Szenen, Beschreibungen. Ändern die sich dann noch, wenn sie ihre Darsteller gefunden haben?

US: Ja, also ein Drehbuch ist für mich in erster Linie dafür da, dass man einen Film finanziert, dass man ihn organisiert und dass man sich einen Rahmen für Vorbereitungen schafft. Sobald man mit den wirklichen Vorbereitungen beginnt, d.h. mit der Besetzung, mit der Suche der Schauplätze und mit Überlegungen wie man den Film umsetzt, kann und wird sich sehr viel verändern und das wird auch bei den Dreharbeiten so gehalten. Es gibt dann am Drehort bzw. am Set kein Drehbuch und Schauspieler bekommen auch in der Regel kein Drehbuch, sondern arbeite ich so, dass ich einmal beginne und so weit es möglich ist, drehe ich chronologisch und man sieht sozusagen am Tag die Ergebnisse. Man sieht was passiert, man sieht sofort ob die Vorstellung die man hatte geglückt ist, oder ob es ganz was anderes wird. In jedem Fall besteht die Möglichkeit Dinge zu überdenken und zu verändern oder auch

Unterbrechungen zu machen. Also drehe ich nicht in einem Block, nicht in einer Atemlosigkeit, weil dann habe ich keine Möglichkeit mehr zu korrigieren, sondern drehe ich in Einzel-Drehtagen oder in kleinen Blöcken und unterbreche um dann wieder sozusagen die Ergebnisse zu überprüfen und weitere Vorbereitungen zu machen. Also all das ist möglich. Mein Film ist wie eine Reise, ein Prozess, den man beginnt und ich weiß nicht wann sie enden wird. Ich habe zwar Verträge wann der Film fertig sein muss, aber die halte ich auch meistens nicht ein. Das Wichtige ist sozusagen, den Film so zu entwickeln, dass man das Beste mit den Möglichkeiten und den Gegebenheiten die man hat herauszuholen und eines Tages weiß man dann auch, dass die Dreharbeiten zu Ende sind und dann geht man in den Schneiderraum.

DW: Bei dieser Arbeitsweise gibt es Szenen, da haben Sie sicherlich genaue Vorstellungen und dann kommt was. Wie oft wiederholen Sie Szenen oder wie ist es überhaupt möglich bei dieser Arbeitsweise dann sozusagen 17 die Zweite, 17 die Achte und 25 die 27. Gibt es so was bei Ihnen?

US: Ja, ähnlich. Also, das heißt die Dialoge nochmals sind nicht geschrieben. Schauspieler improvisieren das was sie sprechen, auch Laien improvisieren selbstverständlich. Das spannende daran ist, ich versuche ja Schauspieler mit Laien zusammenzubringen, weil ich glaube, dass das was dabei herauskommt viel mehr und viel spannender ist, als wenn man nur mit Schauspielern z.B. in Besetzung arbeitet, wo das dann meistens eher nach einem abgekaterten Spiel abläuft, wo man sich sozusagen Dinge ausmacht und zu viel vorbesprochen ist und mir ist es ganz wichtig, dass Dinge auch passieren können und auch passieren sollen, die nicht geplant sind. Ich habe zwar ganz bestimmte Intentionen, aber auch die Schauspieler wissen sozusagen ihre Zielsetzung und ihre Absicht in einer Szene, aber es wird sehr viel offen gehalten. Dann dreht man eine Szene und dann wird eine Korrektur vorgenommen. Dann sage ich meine Wünsche was ich nicht will oder was mir fehlt und das wird wiederholt. Also es wird nicht endlos wiederholt, das geht nicht, aber es wird in einem bestimmten Rahmen wiederholt. Und wenn das alles trotzdem nichts wird, dann setze ich die ganze Szene am nächsten Tag nochmal an. Also je nachdem.

DW: Sie haben das gerade abstrakt beschrieben, dass Sie gerne darauf hoffen und warten, dass es Dinge gibt in den Szenen, mit denen Sie vorher nicht gerechnet haben. Können Sie uns da vielleicht ein oder zwei Beispiele nennen, wo Sie besonders beglückt waren am Ende eines Drehtages oder am Ende einer Szene?

US: Da müsste ich vielleicht zurückgreifen auf den Film ‚Import Export‘. Da gibt es viele Szenen die in der Geriatrie stattfinden, wo es Schauspieler gibt, die quasi mit den dort liegenden alten Menschen, wo es Szenen gibt, zusammenkommen. Das war für mich ein sehr gutes Beispiel. Da sind immer wieder Dinge passiert, die konnte man gar nicht voraussehen, obwohl wir das Set und die Menschen sehr gut kannten. Also es ist nicht so, dass das nicht vorbereitet ist. Ganz im Gegenteil es wurde sehr lange vorbereitet. Ich kannte alle Menschen, die dort vor Ort waren. Ich kannte ihre Lebensgeschichten. Wir haben richtige Dossiers verfasst. Aber man kann die Dinge nicht wirklich ausmachen und der Zufall spielt eine Rolle. Also das Zusammentreffen von Absichten und Zufall, ist das was ich immer anstrebe. Ein Bsp. jetzt bei der Wandermutter Gottes, also beim zweiten Film, bei ‚Paradies: Glaube‘, Szenen die wir gedreht haben mit der Maria Hofstätter, wo sie mit der Wandermutter-

Gottes in Wohnungen geht, am Anfang des Films, das war überhaupt ganz spontan gemacht. Die Leute wussten nicht was passieren wird. Wir haben wirklich angeläutet mit einer dokumentarischen Kamera und haben uns erst hinten nach die Genehmigung geholt. Oder es gibt z.B. die Szene mit dem sogenannten Busenfreund, dem Rene Rupnik. Das ist der Herr, dessen Mutter gestorben ist. Der das Vaterunser mit ihr betet. Das war eine vorbereitete Szene. Also ich kannte ihn und das haben wir vorbereitet. Es gibt beides, beide Methoden.

DW: Ich würde gerne was über die Orte in Ihren Filmen wissen. Sie haben gerade schon gesagt wie sie arbeiten, in welcher Chronologie, dann kommt die Drehortsuche. Ich würde gerne von Ihnen wissen, wie sie das machen, dass Orte die wenn man sie, ich hoffe ich sage nichts falsches, wenn man die z.B. in der Abendschau sehen würde, würden die nach einer Reportage aussehen. Wie arbeiten Sie an realen Orten die ja die hauptsächlichen Schauplätze sind und wie schaffen Sie das, sagen wir einmal im letzten Film, dieses enorm kleine Zimmer, vier Betten, Rucksäcke Nachtschränken und relativ viele Menschen, mit Heizung, Gardinen usw. Wie schaffen es Sie, daraus einen Kino-Ort zu machen?

US: Eine Weitwinkeloptik zu verwenden. (Gelächter und Applaus im Publikum)
Also zu den Orten gibt es, ich kann nur generell jetzt einmal sagen, so genau das Casting gemacht wird, so intensiv wird auch die Schauplatz-Suche betrieben. Also ich ersuche natürlich Schauplätze, die mich inspirieren, die mich bereichern und die ich mir vorher nicht so ausgedacht habe und lasse mich davon sozusagen verführen, meine Bilder auch zu machen. Sei es jetzt in Kenia am Strand, die ersten Bilder die sie da sehen, wo die schwarzen Männer stehen, dann gibt's die Absperrung und dann sind die Liegestühle, das sind alles ganz genau konzipierte Bilder, aber die Situation finden Sie in der Wirklichkeit dort vor Ort. Das ist in etwa die Situation. Und aus dieser Situation heraus, versuche ich Kadragen zu finden und Bilder zu finden die das überhöhen. Also ich schöpfe sozusagen aus der Wirklichkeit und mache ein artifizielles Bild daraus. Und ähnlich auch im Diätcamp. Der Schauplatz hat natürlich sozusagen in meinem Sinn für meine visuellen Umsetzungen sehr viele Möglichkeiten dort Bilder zu machen, die für mich immer wieder der Versuch sind neue Bilder zu machen. Bilder zu machen, die ich und niemand vorher noch gesehen hat.

DW: Ist das mehr durch hinzufügen, oder weglassen?

US: Es ist eher durch das Weglassen. Die Reduktion ist für mich ein ganz wichtiger Vorgang. Es geht nicht darum Bilder anzufüllen, sondern geht es eher darum Bilder leer zu machen und sich auf das wesentliche zu konzentrieren. Gerade weil Sie das Zimmer gesagt haben mit den Jugendlichen, mit den Stockbetten. Das ist sehr reduziert. Es ist ein gebautes Zimmer. Der Drehort ist eine Schule, ein Gymnasium und das haben wir für den Dreh gemietet. Es war im Hochsommer, wo dieses Haus leer steht und diese Zimmer sind aber auch leer gestanden. Es war einmal eine Internatsschule für Priester und dort haben wir sozusagen die Diätcamp-Zimmer hineingebaut. Anderes Bsp. ist, ich weiß nicht ob jemand von Ihnen ‚Jesus, du weißt‘ gesehen hat, da habe ich hauptsächlich in Kirchen in Wien gedreht, wo es hauptsächlich zentralperspektivische Bilder gegeben hat. Und auch in diesen Kirchen habe ich möglichst alles weggeräumt. Also ich habe von Teppichen über Kerzen und Blumen und alles was überflüssig war weggeräumt und dadurch eine andere Atmosphäre geschafft.

Publikumsgast, männlich: Bei Ihrem ersten Film, würde mich interessieren, welche ihre Intensionen waren. Ich selbst bin mehrfach in Gambia gewesen und habe exakt diese Dinge, die Sie hier gezeigt haben, dort auch erlebt. D.h. ganz viele ältere Damen die offensichtlich, wie unsere Freunde die dort wohnen berichteten, regelmäßig wieder kommen und zum Flughafen gebracht werden und dann kommt möglicherweise schon die andere Frau, die dann abgeholt wird. War es ihre Intension auch die ärmliche Situation der Afrikaner zu zeigen, die darauf angewiesen sind auf diese Art und Weise Geld zu verdienen, oder ging es mehr darum zu zeigen, wie die Frauen die hier aus Europa kommen, dann dort sehnsüchtig erotische Erlebnisse oder was auch immer haben wollen. Also diesen Fakt kann ich genau beschreiben, der unterscheidet sich in Kenia Gambia in keinster Weise, allerdings hatte ich den Eindruck, auf Grund der Information die uns unsere Freunde gegeben haben, dass es nicht so ein zwei Tage Erlebnisse waren, sondern dass die Frauen die dort waren, offensichtlich über mehrere Jahre hinweg auch gekommen waren und dann schon feste Freundschaften dort hatten, die allerdings nur zeitbegrenzt waren.

US: Also zunächst, das war natürlich das Thema des Films. Das Thema des Films war, dass eine Frau nach Kenia fährt, weil sie bei uns sagen wir in Österreich, aber das gilt jetzt auch für die ganze westliche Gesellschaft, nicht mehr dem Schönheitsideal entspricht. Nicht mehr attraktiv genug ist, nicht mehr das Alter hat und deswegen sucht sie woanders, in dem Fall in Kenia einen Mann um Zärtlichkeit zu erfahren. Liebe, Sexualität, Akzeptanz und als das angenommen zu werden was sie ist. Das war beim Schreiben nicht für mich entschieden, ob es Kenia sein wird oder eine andere Destination. Das gibt es, wie wir wissen an vielen Orten der Welt, nennen wir es weiblichen Sextourismus und ich habe mich dann auf der Suche sozusagen von verschiedenen Möglichkeiten für Kenia entschieden, weil es für mich sozusagen in Beziehung zu Europa der spannendste Platz war. Und in dem Fall ist es natürlich um die Frauen gegangen, das war ja sozusagen das Thema auch des gesamten Projekts. Drei Frauen auf der Suche nach Erfüllung ihrer Sehnsüchte und insofern sind vielleicht, die sogenannten Beachboys ein wenig zu kurz gekommen, aber das ist auch nicht das Thema bei einem Spielfilm. Es geht nicht um Ausgewogenheit, sondern es geht darum die Geschichte anhand dieser Frauen oder einer Frau zu erzählen.

DW: Vielleicht bleiben wir einen Moment bei dem Trilogie-Gedanken. Sie haben ja gerade schon erzählt wie sich das entwickelt hat. Können Sie das vielleicht nochmal rekonstruieren. In dem Prozess des Schneidens wie sich die drei Filme ja dann gewissermaßen auch von einander entfernt haben und wie Sie aber, indem wie dann später die einzelnen Filme aufgebaut wurden, Sie doch danach gesucht haben, dass es sehr viele Berührungspunkte gibt. Aber wo haben Sie die vielleicht nachträglich auch noch hinzugefügt als klar wurde, es werden drei voneinander unabhängige Filme?

US: Nein, das habe ich nicht gemacht. Ich habe schon beim Drehen den Gedanken gehabt, der mich nicht losgelassen hat. Was könnte sein wenn das nicht zusammenpasst und habe die einzelnen Teile so gedreht, dass sie für sich stehen können. Auf das habe ich Bedacht genommen. Ich habe viele Szenen auch doppelt gedreht mit Varianten, sollte das passieren, dass es drei Filme werden und in meinem System kann man das im Vorhinein nicht wissen. Es passt natürlich das Material hervorragend inhaltlich zusammen und auch wenn man sozusagen von einer Episode auf die andere springt, gibt es ganz tolle Übergänge die assoziativ und

emotional gut funktionieren. Es war einfach nur die Fülle, die dann sozusagen für den Zuschauer irgendwann einmal nicht mehr möglich ist, das wirklich auf und anzunehmen. Weil die Szenen bei jeder Episode sehr intensiv sind und nach sage ich jetzt zwei Stunden, ist es nicht mehr möglich den Film weiterzuschauen. Das eine nimmt den anderen was weg und das war ein Sechs-Stunden-Film. Würde man dann den Sechs-Stunden-Film auf zweieinhalb Stunden kürzen, wäre die Substanz weg. Und dann habe ich versucht zunächst einmal zwei Filme zu machen, bevor es Drei geworden sind. Ich habe versucht die Muttergeschichte mit der Tochtergeschichte zu verbinden und die Schwester, also den Glauben (Anmerkung ‚Paradies: Glaube‘), als einen eigenen Film zu machen. Und das war für mich dann auch nicht befriedigend, bis ich dann eines Tages gesagt habe es werden drei Filme werden. Man muss sich das so vorstellen, ich habe 90 Stunden Material gedreht für diesen Film und am Schneidetisch ist es für mich so, dass es beginnt den Film zu schreiben. Weil das Potential ist das Material für den Film. Es geht nicht darum sozusagen zu denken oder zu versuchen was war denn einmal, was habe ich mir einmal ausgedacht, was wollte ich eigentlich und das war doch so, sondern müssen Sie das Material beurteilen das Sie haben und nur mit diesem Material schreiben Sie dann den Film oder die Filme. Und insofern sind Sie da völlig frei was einmal im Drehbuch gestanden ist oder sonst wo. Mit diesem Material versucht man das in einer Art Prozess des Mosaiksteinsetzen. Es ist ein ununterbrochener Prozess des Probierens, Verwerfens und Probierens. Ein Bausteinsystem sozusagen, dass man zusammensetzt und das emotional dramaturgisch letztendlich funktionieren muss. Also es gibt viele Szenen, die ich drehe, immer wieder bei Filmen, von denen ich gar nicht weiß, wo sie in den Film vielleicht Platz finden werden oder ob sie überhaupt Platz finden werden. Also man weiß vieles nicht beim Drehen. Man hat eine Ahnung, das ist eine Szene, die kann jetzt am Anfang sein oder am Schluss, aber dazwischen ist vieles Offen.

DW: Die Filme heißen ja ‚Liebe, Glaube, Hoffnung‘. Ist das eine Anspielung auf das Theaterstück von Ödön von Horváth von 1932?

US: Beim Horváth hat es ‚Glaube, Liebe, Hoffnung‘ geheißen.

DW: Ja. Wie kommt diese Verschiebung? Wann ist es für Sie klar geworden, welcher der drei Filme am Anfang steht, welcher in der Mitte ist und welcher am Schluss, für den Fall, dass man die drei Filme wie wir heute alle nacheinander sieht?

US: Auch das war ein Prozess im Schneiderraum. Der erste Film war immer der Erste, der immer so gedacht war. Dann ist der dritte Film in der Reihung gewesen, also die Tochter im Diätcamp und dann war erst der Film über den Glauben. So ist es lange Zeit sozusagen immer getestet worden. Und eines Tages habe ich es umgedreht und das war dann wie eine Erlösung, wie eine Erleuchtung. Es hat dann um vieles besser funktioniert. Also die Hoffnung (Anmerkung: ‚Paradies: Hoffnung‘) zum Schluss, die Titel sind später gekommen, also das sozusagen das Diätcamp am Schluss ist und als zweiter Film der Film über die Anna Maria mit ihrer Liebe zu Jesus. Das war dann die richtige Dramaturgie. Die Titel sind überhaupt erst ganz am Schluss gekommen, also erst wenn man die drei Filme hatte, sind die Titel gegeben worden.

Publikumsgast, weiblich: Ich habe eine Frage wegen den Kostümen. War das beliebig oder war das auch, wie sagt man sehr genau konzipiert? Weil es gab so ein Bild, da liegt sie in Kenia auf dem Bett und hat so ein blaues Kleid an. Und das Zimmer ist blau und das Bett ist gelb und das sah so hübsch aus. Ich dachte mir, das kann kein Zufall sein. Und dann im Hotelzimmer, hatte sie was Rosafarbenes an und die Kissen waren rosa und das war ganz hübsch, also wie Kunst. Also ein sehr schön eingerichtetes Bild.

US: Ja also selbstverständlich, das ist ein Spielfilm gewesen. Also auch natürlich mit Ausstattung und es wurde jedes Bild und was die Schauspieler angehabt haben oder nicht angehabt haben und jede Bettdecke und jeder Polster, das wurde alles genau konzipiert und ausgesucht.

DW: Ich würde das gerne noch etwas vertiefen und auch bei dem Kostüm bleiben. Ich glaube vom Kostüm zur Körperlichkeit, zur Leiblichkeit der Filme und des Verständnis von Liebe, um das es geht in den drei Filmen, spielt gerade das Aussehen der Menschen, wie sie sich kleiden und in welcher Umgebung sie inszenieren eine wichtige Rolle. Wie arbeiten Sie da ganz genau? Gucken Sie sich dann die Darsteller an und nehmen wir z.B. diese duften T-Shirts mit „Diätcamp“ darauf. Das ist ja schon auch ein Statement, wenn die Teilnehmer so angezogen sind und die Vorturnerin oder ich weiß nicht wie ihr offizieller Titel ist. In dem wahnsinnig schicken rosa. An welcher Stelle legen Sie das fest und wie genau beschreiben Sie das, oder gehen Sie mit shoppen?

US: Also das erste ist einmal, ich gehe zu den Menschen nachhause und lass mir den Kleiderkasten öffnen. Also das ist wirklich so, man schaut einmal bei Schauspielern oder auch bei Nichtschauspielern, was haben sie zuhause, was ziehen sie normal an. Das ist der erste Vorgang. Und dann gibt es natürlich für den Film und für jede Szene sehr genaue Überlegungen, auch das ist ein längerer Prozess. Was nimmt man und das geht zunächst zur Vorauswahl, aber dann direkt vorm Dreh am Set kann man noch einmal, oder kann ich zumindest darauf schauen, ob sie dieses Kleid an hat oder ein anderes und lasse wieder ausprobieren und wechseln. Das geht bis am Schluss sehr oft. Die Kostüme der Kinder, die weißen Turngewänder sind erst am dritten Drehtag plötzlich aufgetaucht. Also manches ist im Vorhinein klar und manches kommt einfach währenddessen oder da gibt es plötzlich eine Idee.

DW: Vielleicht noch eine Frage da zu der spektakulären Bademode, die wir zu Anfang gesehen haben. Sagen Sie da vielleicht nochmal, die Bikinis, hatten die Damen da Mitspracherecht?

US: Nein hatten sie nicht. (Gelächter im Publikum). Also dem Kostüm kann man zwar Wünsche äußern, aber entscheiden tu es ich.

Publikumsfrage, weiblich: Meine Frage passt gut zu den Schauspielern. Wie weit haben Schauspieler ein Mitspracherecht beim Schneiden? Bestimmen Sie oder haben sie auch ein Mitspracherecht. Wie ist hier der Prozess zwischen Ihnen und den Schauspielern?

US: Beim Schneiden gibt es kein Mitspracherecht. (Applaus im Publikum) Der Prozess des Filmemachens ist kein demokratischer Prozess. (Gelächter im Publikum)

Publikumsfrage, männlich. (Kaum verständlich)

DW: Ich wiederhole die Frage. Es geht um das Mitspracherecht nicht der Schauspieler, sondern in diesem Fall der Kamera.

US: Das ist natürlich eine Zusammenarbeit, aber diese Zusammenarbeit basiert ja auf Erfahrungen, die man hat und ich hab ja quasi von meinen ersten Film an eine bestimmte Filmsprache und Filmästhetik für mich entwickelt. Bestimmte Bilder, bestimmte visuelle Ausdrucksformen und das ist den Kameramännern auch klar. Die werden jetzt nicht versuchen ganz was anderes einzubringen. Also im Sinne des Systems oder im Sinne der Absicht versucht man dann das Beste in der Situation zu finden und Vorschläge: Ja, Entscheidungen: Nein.

Publikumsfrage, männlich: Herr Seidl, ich hab mal eine Frage. (Gelächter im Publikum). Wenn Sie wie hier heute Abend sind und kucken sich vielleicht ein bisschen die Reaktionen an, da würde mich mal interessieren, wir alle haben ja im Grunde einen Film über Missbrauch gekuckt, haben uns im Grunde zu 9/10 her köstlich amüsiert, über die lustigen dicken Kinder die wir gesehen haben. Was geht da in Ihnen dann vor? Sagen Sie sich, wunderbar die Rechnung geht auf oder die Berliner-Hipster sind besonders gefühlkalt? Was geht ihnen da vor, das würde mich sehr interessieren?

US: Erstens einmal wissen Sie vielleicht schon, dass es hier um einen Spielfilm geht. Mit einer ganz bestimmten Absicht etwas zu erzählen, über Kinder die übergewichtig sind zum einen. Zum anderen, ich weiß nicht wie sehr man sich amüsiert hat. Die Filme sind auch dazu da, dass man lachen kann, das heißt noch lange nicht, dass man die Kinder auslacht, sondern es gibt sehr viele Szenen über die man lachen kann so wie in all meinen Filmen (Applaus im Publikum). Und Missbrauch haben Sie auch nicht gesehen. Da haben Sie etwas gesehen, was Sie sich ausgedacht haben. (Applaus im Publikum). Ganz im Gegenteil. Es geht darum, dass der Herr Doktor, der ältere Mann, der mit sich einen inneren Kampf führt. Was kann er zulassen, was kann er nicht zulassen und er lässt es nicht zu.

DW: Da würde ich gerne ein Moment bleiben, bei dem Machtgefüge, zwischen in diesem Fall Melanie und dem Arzt. Aber auch finde ich, ist das eine wahnsinnig interessante Spiegelung der drei Filme, weil sie drei sehr unterschiedliche Liebesgeschichten haben, die aber eine Gemeinsamkeit haben die darin besteht, dass sie sehr ungleichgewichtige Machtverhältnisse haben. Vielleicht können Sie uns dazu was sagen. Wie wichtig war für Sie die Erzählung und die Auseinandersetzung mit dem was Liebe ist oder es sein könnte, oder wonach sich Menschen sehnen?

US: Ich glaube ich habe beim Schreiben hier weniger sozusagen daran gedacht, wie sind die Unterschiede, sondern habe ich immer daran gedacht, was ist sozusagen die eine Geschichte, was ist die Zweite, was ist die Dritte. Und wie wird diese Geschichte richtig erzählt, im Sinne der Figuren, im Sinne der Charaktere. Das war für mich wichtig und ich hab jetzt nicht eine übergeordnete Theorie gehabt, das sollte so sein.

DW: Aber es war schon wichtig, vielleicht habe ich mich falsch ausgedrückt, es ist schon wichtig eigentlich damit die Geschichten so funktionieren, wie wir sie in den Filmen gesehen haben. Das es ein Ungleichgewicht gibt, zwischen, also jetzt unabhängig davon wie ähnlich und unähnlich Sie sind, aber das es sehr ungleich verteilte Machtverhältnisse zwischen Weiß und Schwarz, zwischen einer Frau, die einen österreichischen Pass hat und jemand der aus dem Ausland kommt.

US: Also ich versuche ja, ich finde das kann man nicht unter einen moralischen Aspekt beurteilen, ich mach das nicht, sondern ich versuche, die Frauen oder die Frau zu verstehen, was sie hier sucht und warum sie das macht. Und ich glaube, das wird auch oft genug thematisiert, warum es dazu kommt und es hat ja auch Gründe warum es das gibt. Und die Gründe liegen dann eher in unserer Gesellschaften, warum es das gibt, dass Frauen ab einem bestimmten Alter ihre Erfüllung von Sexualität oder Liebe eben wo anders suchen, das hat Gründe. Und die Machtverhältnisse, die es gibt zwischen Schwarz und Weiß, die sind natürlich gegeben, aber auch abgesehen davon, ob jetzt Sugarmamas hin oder her, die Machtverhältnisse sind vorhanden wenn Sie als Tourist dort hinfahren. Weiß ist Weiß und Schwarz ist Schwarz und als Weißer hat man Geld und die Schwarzen wollen das Geld der Weißen haben. Und man steht immer sozusagen unter der Beschuldigung, das man am elend von Schwarzen schuld ist als Europäer, das ist so. Und dafür muss man auch zahlen. Das ist generell so, das kann man nicht ändern, ganz egal wie man sich verhält. Und was ich erzähle, in der Geschichte, es ist so, dass die Schwarzen natürlich damit Geld verdienen, deswegen machen sie das und das ist sozusagen der höchste Verdienst ist, eine Sugarmama zu bekommen. Sie machen ja auch andere Geschäfte. Sie verkaufen angefangen von Schmuck über Verkauf von Village-Tours und auch Safaris und von allen möglichen Geschichten, ist es das anhaltendste, wenn man eine weiße Frau hat. Weil da dauert das Geld geben länger. Und die Verhältnisse sind auch sehr unterschiedlich. Manche dauern nur einen Urlaub lang, manche dauern Jahre lang und ich hab sehr viele Frauen kennengelernt aus westlichen Ländern, die davon auch gar nicht mehr wegkommen. Die immer wieder, auch wenn Verhältnisse scheitern, kommen Sie immer wieder und verbringen dort Wochen oder Monate oder ein halbes Jahr in Kenia und fahren dann wieder nachhause und kommen dann wieder. Ich finde sozusagen, dass Liebesverhältnisse sehr oft ein Geschäft sind, auch wenn Geld keine Rolle spielt, also auch bei uns. Es sind immer gegenseitige Forderungen, die man stellt an den anderen. Und das drückt sich halt manchmal sozusagen mit Geld aus und manchmal nicht. Also ich würde nicht, dass der eine hier das Opfer ist und der andere der Täter, sondern man vereinigt sich zu einem Deal, wo jeder sozusagen weiß was er bekommt und was er zu geben hat.

Publikumsfrage, weiblich: Meine Frage: Warum reduzieren Sie die Musik oder klangen sie diesen Faktor Musik komplett aus dem Film aus. Ich habe nur den dritten Teil gesehen. Entspricht es ihrem Reduktionsprinzip, das Sie vorhin erwähnt haben. Ist selbst eine Untermalung oder eine Übertünchung zu viel?

US: Ja. Untermalungen sind mir zu viel. Es gibt keine Filme von mir, wo ich sozusagen komponierte Musik in dem Sinne mache, dass Sie Emotionalität erzeugt, oder das Sie Dinge verbindet oder untermalt.

DW: Aber da müssten Sie noch ein bisschen mehr, finde ich, erzählen, bei ihrer Liebe zum Gesang. Und woher kommt dieser tolle Song, bei dem vorhin alle

mitgeklatscht haben. (Anmerkung: Die Moderatorin nahm Bezug aus der Szene von Paradies: Hoffnung, in dem die Kinder des Diätcamps die bekannte Liedzeile „If you're happy and you know it, clap your hands“ umgedichtet haben, in „If you're happy and you know it, clap your fat“)

US: Ich glaube, das stammt aus wirklichen Recherchen und wir haben das dann ein bisschen umgedichtet oder ich weiß nicht. (GELÄCHTER IM PUBLIKUM)

DW: Aber das singen sie selbst?

US: Es kommt immer wieder vor, weil ich versuche wenn Musik eingesetzt wird, es wirklich von, aus einer Szene raus entsteht, quasi Menschen die für sich selber Singen oder Musik hören oder Fernsehen oder sozusagen, also die Musik die da Vorgetragen wird, sagt auch über einen Selbst was aus, über den jeweiligen Charakter der Szene.

Publikumsfrage, weiblich: Wie arbeiten Sie denn mit Ihren Schauspielern, dass der Handlungsbogen nicht wegfällt mit der Improvisation. Es gibt ja absurde Situationen, bei denen ich mir vorstellen kann wie sie geschrieben wurden, aber dann, wie improvisiert man das damit dieser absurde Humor noch da bleibt.

US: Also, ich weiß nicht was sie unter Handlungsbogen meinen. Der Handlungsbogen ist ja bestehend aus mehreren Szenen. Sie können nur meinen, wie improvisiert man in einer Szene? Und da gibt es, also Schauspieler werden instruiert von mir, was ich mir vorstelle. Was wäre die Absicht in einer Szene und sie werden, wenn es geht, auch getrennt von einander instruiert. Das heißt ich mache keine allgemeine Besprechung, wo man sich sozusagen ein bisschen darüber unterhält, was könnte man jetzt machen und wenn ich das mache, dann machst du das vielleicht so, sondern jeder bekommt von mir eine Instruktion. Das ist auch sehr oft ein Ergebnis eines gemeinsamen Gespräches. Schauspieler machen natürlich Vorschläge und ich frage sie, wie sie sich das vorstellen. Dann einigt man sich auf irgendeine Sache was die Absicht sein soll. Und mit dieser Absicht geht man dann in eine Szene hinein und lässt das Spiel sozusagen spielen, bis zu einem bestimmten Punkt und dann wiederholt man und dann werden Korrekturen gemacht. Und die Schauspieler haben einen bestimmten Rahmen der vorgegeben ist. Es kann sein, dass es ein starres Bild ist. Es gibt viele Szenen in diesen drei Filmen, wo ein Bild da ist und in diesem Bild sind 2, 3 Akteure, die einen Dialog miteinander führen. Sei es jetzt bei letzten Film mit den Kindern oder im ersten Film wo sich die Frauen, die Sugarmamas miteinander unterhalten. Das ist quasi ein ganz genau konzipiertes, millimetergenau eingerichtetes Bild, wo die Frauen miteinander dialogisieren, über Themen die wir sicher vorher schon einmal besprochen haben und einen nicht weiß was vielleicht kommen wird und wo wir Dinge ausprobieren. Wo viel mehr Themen besprochen werden, die später dann im Film sind. Also das wird ausgereizt, was kann man damit machen und das wird dann vielleicht eine Stunde, 1,5 gedreht und dann habe ich sehr viel Material zum aussuchen. Ich muss darauf achten, es gibt ja keinen Schnitt bei solchen Szenen, sondern das wirklich ein Stück dabei ist von 1,2,3 Minuten, das man genau so nehmen kann, ohne dass es später geschnitten wird. Sie müssen sich vor Augen halten, es kann keinen Unterschied machen, sonst würde das System nicht funktionieren. Man darf oder sollte gar nicht wissen, wer ist Laie und wer ist Schauspieler. Ab dem Moment, würden da Unterschiede sein, funktioniert das nicht. Es sind alle quasi so möglichst wie echt und authentisch und

natürlich vor der Kamera, das man als Zuseher es sozusagen so annimmt, weil ich könnte es auch sein, oder ich bin fast im Geschehen drinnen. So natürlich möchte ich das haben. Ob jemand das Spielen gelernt hat oder nicht ist nicht relevant. Und die Methode unterscheidet sich auch nicht.

Publikumsfrage, männlich: Mich würde interessieren, wie sie die Figuren finden, vor allem die Hauptfiguren, die also gleichzeitig irgendwie konkret und doch aber auch abstrakt wie Folien wirken. Sind das Figuren, die Sie sich ausdenken, die Sie beobachten, Figuren mit denen Sie sich...

US: Man schreibt sehr vieles. Sehr vieles kommt aus Beobachtungen. Die man macht aus Begegnungen mit Menschen. Z.B. der zweite Film ‚Paradies: Glaube‘, da gibt es ein Vorbild, ein reales Vorbild dieser Frau, dieser Anna Maria, ich habe einmal vor vielen Jahre ‚Jesus, du weißt‘ gedreht und da war eine Frau dabei, die für uns Vorbild war für diese Fiktion der Geschichte. Oder man denkt sich überhaupt etwas völlig frei aus, ohne dass man ein Vorbild hat. Und dann ist es natürlich immer so, dass man das geschriebene, das man hat, mit der jeweiligen Besetzung miteinander verbindet. Natürlich ist es so, wenn die Frau Tiesel die Sugarmama Rolle spielt, dann wird sehr viel einfließen von ihr selber. Ihr Humor, Ihre Art mit Menschen umzugehen, das wird alles einfließen.

DW: Erzählen Sie vielleicht ein bisschen was über diese Rituale. Also wenn ich ihre Filme sehe finde ich es immer sehr interessant, dass Sie eine große Freude, glaube ich, an Ritualen haben. Damit meine ich nicht nur die katholischen, sondern Stichwort Flaschendreher. Also im christlichen Glauben gibt es sehr viele Rituale und Sie haben ja auch eine Vergangenheit wo Sie selbst doch auch aus einer sehr katholischen Umgebung stammen. Vielleicht können sie uns mal was davon erzählen zur Liebe von Ritualen, ob diese ursprünglich aus dem Glauben kommt.

US: Das weiß ich nicht. Ich weiß nicht was ich mache. Natürlich kommt das irgendwie von mir aus meiner Vergangenheit und ob die Liebe zu Ritualen aus meiner Kindheit kommt, kann ich Ihnen nicht beantworten. Aber natürlich man überlegt sich ja für eine Figur. Für die Figur war es eine klare Ebene, dass sie sich mit Ritualen überhaupt am Leben erhalten kann. Dass sie ein ganz bestimmtes Ordnungsprinzip hat. Dass sie Ihre Selbsttorturen und Entgeißelungen, die sie sich auferlegt, nachts den Wecker stellt, ganz genau ist das jeden Tag, so und so. Und das sagt ja auch etwas über einen Menschen, wenn man das sieht. Das beschreibt ja sofort einen Menschen was mit dem innerlich Los ist. Das andere ist das Flaschendreher, für mich was ganz anderes. Das gibt es ja auch immer wieder und das hat es auch in meiner Kindheit gegeben. Quasi, den Spaß zu machen mit der Flasche, sich auszuziehen, also Skikurs fällt mir dazu immer wieder ein. Und ich hab das den Kindern gar nicht erklären müssen, sie haben verstanden um was es geht.

Publikumsfrage, weiblich: Im ersten Film fällt auf, dass die Liebesszenen nicht nur im Hotel spielen, sondern bei den Afrikanern. Das hat mich gewundert. Warum? Und sind das echte Behausungen oder Kulissen?

US: Kulissen. Es ist so, dass Schwarze keinen Zutritt in diesen Hotels haben. Die dürfen gar nicht hineinkommen und das lockert sich jetzt dadurch ein wenig auf, aber in diesem Hotel wo wir gedreht haben, war das seit eh und je so, dass die Schwarzen dort gar nicht hineindürfen. Und dann gehen die Sugarmamas in das Dorf

und gehen sozusagen in die Unterkünfte der schwarzen Männer. Die auch ausgesucht worden sind und auch ausgestattet und extra für den Film gebaut worden sind.

Publikumsfrage, weiblich: Sie sprachen vorhin schon von Vertrauen. Die Frage bezieht sich jetzt auf alle Filme von Ihnen, vielleicht noch eher auf die fiktionalen Dokumentationen, die wir gerade gesehen haben. Wie schaffen Sie es, dass sich Laien Darsteller vor der Kamera so entblößen, tatsächlich so wie im übertragenden Sinne?

US: Es gibt für alle Filme und für alle Menschen mit denen ich zusammenarbeite und mit dem Entblößen haben Sie nicht recht, das sehen nur sie so, weil sie möglicherweise was sehen, was sie nicht sehen wollen. Die Schauspieler, die Darsteller, die Menschen selber, die das Spielen, von denen wird nichts verlangt, was sie nicht selber denken oder sich nicht selber tun würden. Also die Beurteilung liegt bei Ihnen, liegt beim Zuschauer. Wenn Ihnen das sozusagen entblößt vorkommt, dann hat das leider mit Ihnen zu tun. (Applaus im Publikum)

DW: Herr Seidl, ich zitiere mal eine Frage, die Sie wahrscheinlich blöd finden. Aber eine Frage, die wenn man nicht selber produziert, man häufig denke ich, als Regisseur/Regisseurin gefragt wird, schließt ein bisschen an das an was sie gerade gesagt haben. Mit welchem Gefühl entlassen sie die Zuschauer? Welches Gefühl möchten Sie evozieren? Das ist ja so eine Standardfrage, die man sich häufig anhören muss, wenn man in dem Filmgeschäft unterwegs ist. Was würden Sie, wenn Sie nicht selber Produzent wären darauf sagen, oder würden Sie...

US: Wieso Produzent? Was hat der Produzent damit zu tun?

DW: Wenn sich jemand darauf einlässt einen Film zu machen, versucht man ja irgendwie im Vorfeld zu klären in welcher Richtung entwickelt sich das und das kann ja auch manchmal eine sehr hilfreiche Frage sein für Regisseure / Regisseurinnen, wenn es sozusagen was gibt wie ein Gefühl was bleibt, nachdem man eine ganze Geschichte erzählt hat. Das ist natürlich in dem Moment wo sie sagen, dass liegt an Ihnen was Sie im Film sehen, sagten Sie ja jetzt gerade zu der Zuschauerin. Es ist ja trotzdem so, dass man mit der Konstruktion von Gefühlen eine ganze Menge zusammenbringt, die von der ersten Recherche, von der Idee warum mache ich diesen Film und wo möchte ich hingehen, zu tun hat. Würden Sie auf so eine Frage überhaupt antworten?

US: Ja, ich kann sie schon beantworten. Aber ich kann dazu nur sagen, ich denke überhaupt nie an die Zuschauer. (Applaus im Publikum). Das ist aber kein Widerspruch, natürlich arbeite ich so, dass ich in den Anliegen möglichst viele Zuschauer zu bekommen, für den Film, aber ich kann nicht denken: Was mache ich, wie mache ich etwas, damit ich bestimmte Gefühle bei dem Zuschauer erzeuge. Das ist für mich keine Kategorie, die ich denke, sondern ich mache das nach meinem Gefühl, was ich für richtig halte und ich bin sozusagen nichts anderes als der erste Zuschauer. Und es wird sicher, sozusagen auch dann funktionieren. Und ich gebe den Zuschauer auch nicht vor, wie er reagieren soll, sondern jeder Zuschauer reagiert so wie er von sich aus reagieren wird. Ein gutes Bsp. ist das Lachen, das wurde heute schon einmal erwähnt. Man kann bei meinen Filmen an vielen Stellen lachen, aber das Lachen ist sehr unterschiedlich von Zuschauer zu Zuschauer. Viele

Leute ärgern sich, wenn jemand lacht. Wieso lacht der? Das ist gar nicht zu lachen. Und die anderen lachen aber. Und auch das ist möglich und nicht verwerflich, weil es einen Grund hat, warum man lacht. Es ist oft sozusagen, weil es einem peinlich ist, oder weil man sich selber darin entdeckt oder weil es überhaupt lustig ist. Man kann den anderen nicht sagen, da darfst du nicht lachen. Die Filme sind quasi eine Art Spiegelbild und was ich vom Zuschauer gerne möchte, dass die Filme nachhaltig sind, dass sie nachwirkend sind, dass man was damit anfängt. Dass man auch weiß, es ist eine Welt in der wir leben. In der habe ich auch zu tun und in der trage ich Verantwortung und ich sollte mich vielleicht darin erkennen. Insofern wird man auch berührt, mitunter verstört, aber das ist nur der erste Moment und nachher ist es vielleicht auch sehr befreiend oder befriedigend. (Applaus im Publikum)

DW: Ich denke, dass es ein ganz wichtiges Moment in diesem Gespräch, wo Sie genau das sagen, was vielleicht auch die Besonderheit ihrer Filme bezeichnet, dass man halt irgendwie aus der Eindeutigkeit herausgeht. Das ist, denke ich, was sehr modernes an ihren Filmen. Haben Sie das schon mal erlebt, dass Sie selbst das Gefühl hatten, jetzt bin ich zu eindeutig, ich habe genau das verloren, was Sie jetzt gerade versuchen, als Gefühl zu beschreiben, dass es an den einzelnen Zuschauern liegt.

US: Naja, ich hab ja viele Möglichkeiten während des Prozesses bei der Filmherstellung einzuwirken. Also beim Drehen zu sehen, das funktioniert jetzt, oder das funktioniert nicht, oder das führt zu weit, oder es wird nicht das, was ich mir vorgestellt habe. Und letztendlich ist es auch natürlich dann beim Schnitt zu sehen, was hat es für eine Bedeutung, die Szene. Was hat sie im Gesamtzusammenhang für eine Bedeutung. Oder geht Sie in eine falsche Richtung. Diese Möglichkeiten habe ich. Insofern kann ich mir es auch immer wieder leisten, Dinge auszuprobieren, weil ich sie verwerfen kann, weil ich sie dann nicht unbedingt verwenden muss, wenn sie falsch sind, laut meinem Gefühl, aber letztendlich passiert es im Schneiderraum dann ab einem bestimmten Moment, dass man Leute, sehr wenige Leute, aber Vertraute miteinbezieht, um Dinge auch zu beurteilen. Was funktioniert und nicht funktioniert muss man letztendlich aber selber entscheiden. Es gibt viele Problemstellungen, wo man als Zuschauer sagen kann, das ist vielleicht nicht ganz aufgegangen oder da fehlt etwas, aber es werden keine Lösungen angeboten. Es gibt nicht nur die eine Lösung, sondern muss sich für eine dann entscheiden.

Publikumsfrage, männlich: Haben Sie den ersten Film schon in Kenia gezeigt?

US: Nein. Nur beschränkt. Es ist einfach so, dass in der Gegend wo wir gedreht haben, es eigentlich nicht möglich ist, den Film dort zu zeigen. Er wird vielleicht auf einem Filmfestival in Nairobi gezeigt, wenn ich wieder einreisen darf, was ich nicht weiß. Weil der Film, man hat ja natürlich Kunde davon, die staatlichen Behörden. Es ist natürlich zur höchsten Unfreude des offiziellen Kenias gekommen, weil er das Image dieses Landes und wie die offiziellen Stellen das gerne sehen möchten, nicht entspricht, wie man sich vorstellen kann.

Publikumsfrage, männlich: Die Frage deshalb, weil ich keinen einzigen Schwarzafrikaner im Publikum sehe und ich selbst auch in Kenia gearbeitet habe und es mich sehr interessieren würde..

US: Ich kann Ihnen sicher sagen, dass die Beachboys das alles genau bestätigen werden was Sie da gesehen haben. Der Schauspieler war auch in Cannes vor Ort und hat dort jede Menge Interviews gegeben, so weit ich weiß.

Publikumsfrage, männlich: Die Beachboys sind etwas zu kurz gekommen.

US: Weil Sie nicht das Thema des Filmes waren. Das war nicht gewollt.

Publikumsfrage, männlich: Also im Bezug auf die Frage, was haben Sie vielleicht mit dem letzten Bild vom Film gemeint.

US: Welchen Film meinen Sie?

Publikumsfrage, männlich: Der Erste Film, ‚Paradies: Liebe‘. Mich würde interessieren, was haben Sie mit dem letzten Bild des Filmes gemeint?

US: Was habe ich gemeint. Das ist ein Bild, das braucht keine Worte. Das Bild, wo die Hauptdarstellerin am Strand entlang geht und es kommen ihr drei Schwarze entgegen, die akrobatische Kunststücke machen.

Publikumsfrage, männlich: Ich hätte eine Frage bezüglich zu ‚Paradies: Glaube‘. Für mich hatte es den Anschein, dass die statischen Szenen gegenüber den Handkamera-Szenen dominieren würden. Was ich damit jetzt verbinden würde, wäre dass ich diese statische Kamera wie das Jesuskreuz sehen würde. Es ist statisch und bewegt sich nicht. Ist da irgendetwas Wahres an meiner Theorie?

US: Nein! Ich weiß auch gar nicht ob es stimmt, aber es könnte sein, dass die statischen Einstellungen überwiegen, aber es betrifft nur den Hauptschauplatz, also das Haus wo die beiden wohnen. Da wurde alles, oder fast alles statisch gedreht, alles stimmt gar nicht. Und die versuchte Vergewaltigung am Schluss ist z.B. nicht statisch gedreht und die Hausbesuche, die die Maria macht sind Handkamera. Ich kenne das Verhältnis jetzt nicht so genau, aber es hat mit dem Kreuz nichts zu tun, glaube ich.

Publikumsfrage, männlich: Guten Abend, Herr Seidl. Ich wollte nur sagen, dass ich kürzlich herausgefunden habe, dass Sie, das es Ihnen immer nur um die Kunst geht und darum geht, dass möglichst viele Leute ihre Filme sehen und Sie es deswegen nicht notwendig haben mit Festivalorganisatoren über Vorführzeiten bei Festivals ihrer Filme zu sprechen und...

US: Wo haben Sie das herausgefunden?

Publikumsfrage, männlich: Und was ich weiter herausfinden konnte war, dass Sie nachdem Sie es nicht mehr nötig haben, durch möglicherweise herbeigebrachte Provokation Aufmerksamkeit zu erwägen, sich in Richtung ‚American Pie‘ entwickeln.

US: Wo waren Sie denn unterwegs, dass Sie so viel herausgefunden haben. Ich finde ihre Vorhaltungen, die offensichtlich nicht sehr genau recherchiert worden sind, bisschen eigenartig. Und mir zu sagen, was ich notwendig habe und was nicht und warum ich auf ein Festival gehe oder nicht, ich glaube nicht das Sie das beurteilen können.

DH: Wenn ich das aus Berlinale-Sicht sagen darf, wir sind sehr froh, dass der Film von Ulrich Seidl auf der Berlinale seine Uraufführung hatte. Vielen Dank Herr Seidl (Applaus im Publikum)

Dann würde ich jetzt vielleicht die Gelegenheit beim Schock ergreifen und die letzte Frage an Sie stellen. Sie ist auch nicht so kompliziert. Und zwar spricht Melanie ja am Schluss mit Ihrer Mutter. Aber Sie spricht nicht mit ihr, sondern wenn ich das richtig verstehe, redet Sie mit der Mailbox. Wie versöhnlich ist dieses Ende für Sie. Wie wichtig ist es für Sie, dass Sie diesen einen Satz, der zum Schluss dieser Trilogie zu hören ist „Mama, ich hab dich lieb.“ ihrer Mutter nicht direkt sagt, sondern halt so ein sehr trauriger Moment ist, der gleichzeitig aber auch aus meiner Sicht was versöhnliches hat und vielleicht auch was hoffnungsvolles.

US: Also es schließt natürlich ein wenig die Klammer auch. Es gibt diese Telefonate, wo man sich gegenseitig aufs Band spricht, also sowohl Mutter und Tochter und es ist natürlich ein ganz berührender Schlusssatz der mich von der Melanie , wie sie sozusagen jetzt wieder zur Mutter kommt mit ihrem Liebeselend, mit der Enttäuschung die sie da hat. Die Hoffnung würde ich überhaupt so sehen in diesem Film. Hoffnung gibt es für mich immer nur dann, wenn man Erfahrungen gemacht hat, auch wenn Sie nicht so gut waren, aber daraus gibt es eine Erkenntnis und eine Erkenntnis ist wieder Hoffnung für mich und so würde ich das auch sagen.

DW: Ganz vielen Dank Ulrich Seidl.

9.1.4. Diskussion mit Ulrich Seidl

Die Diskussion folge im Rahmen seiner Buchpräsentation Paradies: Liebe Glaube Hoffnung.

Datum: 15.04.2013

Ort: Galerie Westlicht, Wien

Dauer: 32 Minuten

Claus Philipp (CP): Ulrich Seidl, in diesem Buch sind, sagen wir mal 60, 70 Bilder versammelt aus dieser Trilogie, die wir ‚Paradies‘ nennen. Was war...

Ulrich Seidl (US): Wer sind wir?

CP: Na wir wir.. Aber Bilder, die Sie ausgewählt haben und die sich mehr oder weniger über diese drei Teile einer Trilogie erstrecken. Was hieß es hier eine Auswahl zu treffen, rein handwerklich?

US: Das ist reine Intuition, das kann man nicht erklären. Ich hab ja immer von Beginn an meiner Filme versucht auch statische Bilder zu machen und immer wieder versucht, mit einem Bild einen Blick auf die Welt wiederzugeben.

CP: Also in einem Bild die Welt auch zu komprimieren.

US: Genau. Also, das war sozusagen ein Teil meines Interesses, ein anderer war sehr wohl mit quasi dokumentarischer Vorgangsweise, mit der Handkamera, Szenen zu kreieren und im Schnitt sozusagen zu komprimieren, aber immer wieder auch mit einem sehr artifiziellem Bild, ein Bild das sehr genau eingerichtet ist, eine Szene herzustellen, die quasi die Welt beschreibt. Wenn man sich die Filme durchschaut, dann sieht man sehr schnell, glaube ich zumindest, was könnte sozusagen dafür in Frage kommen um Bilder aus der Bewegung herauszuheben und sie in ein Buch zu stellen oder auf die Wand zu bringen. Also mein Ansatz dazu war ja und das geht schon sehr lange zurück, es auszuprobieren, die Filmbilder, wenn man sie herausnimmt aus dem Film, als Einzelbilder eine Bedeutung bekommen. Also ich wollte ja nicht, ganz im Gegensatz zur Stillfotografie, wo man quasi mit Stills einen Film bewirbt oder beschreibt oder hinterher nachliefert. Also die meisten Filmbücher liefern sozusagen nach dem Film diese Stills nach, dass man eine Erinnerung hat oder was auch immer. Ich wollte probieren, ob die einzelnen Bilder im Stande sind für sich zu wirken, ohne dass man die Filme gesehen hat, ohne dass man die Handlung kennt, sondern wollte ich wissen, wenn man sich die Bilder anschaut, welche Bedeutung sie haben. Das war eigentlich mein Ansatz dazu, das auszuprobieren und ob das gelungen ist, weiß ich nicht.

CP: Man könnte jetzt irgendwie sagen, also wenn ich das jetzt von meiner Erfahrung her sagen würde, von ‚Good News‘ bis zu ‚Paradies: Hoffnung‘ oder von ‚Der Ball‘ bis ‚Paradies: Hoffnung‘, dass Ihre Filme für das Publikum sehr stark über die Erinnerung an Einstellungen, also an Kader, oder an Tableaus funktionieren. Könnten Sie erstens kurz etwas über die Ideen dieser Tableaus sagen und andererseits die Frage, wie sich diese Tableaus zu einer Art von Schnitt zueinander verhalten.

US: Also, es gibt keine Idee zu den Tableaus. Also ich glaube, da sind wir bei der Fotografie. Zumindest glaube ich, meine Anfänge mich sozusagen künstlerisch

auseinander zusetzen, war die Fotografie und die Malerei und ich glaube daher kommt das auch, sozusagen in einem eingefrorenen Bild eine Imagination zu erzeugen. Und das glaube ich, passiert mit den Tableaus. Es ist immer wieder der Versuch, das Menschen in einem Bild den Zuschauer direkt anstarrten und mitunter ein unangenehmes Gefühl auch erzeugen und auch ein wohltuendes, je nachdem wer der Betrachter ist. Und das versuche ich bei jedem Film und habe ich auch bei jedem Film gemacht, völlig außer Acht lassen, ob diese Bilder und Szenen in dem Film Eingang finden werden. Ich mache es einfach, weil es mir einfällt und der Ort oder die Gegebenheit da ist. Ich hab schon einmal gesagt, ich kann irgendwann einmal einen Film machen, den nennt man dann ‚Tableau-Film‘ wo alle Tableaus, die bis jetzt nicht an die Öffentlichkeit gelangt sind, sozusagen, einen Film ergeben.

CP: Könnten Sie kurz die Idee zu dem Tableau beschreiben. Gibt es vielleicht eine Urszene aus der sich das ergeben hat, dass Sie gesagt haben, so baut sich ein Bild auf....

US: Nein, es ist keine Überlegung, dahinter steht keine Theorie oder kein Versuch oder kein Experiment. Es ist ein Blick den ich habe, den ich im Laufe der Zeit perfektioniert habe, für mich modifiziert habe, aber es steckt keine Idee dahinter, wo ich mir gedacht habe das muss man jetzt visuell umsetzen.

CP: Ja, man könnte ja sagen, es gibt ja so eine Situation, wie: „Mutti schaltet den Mixer ein und steht damit da und daraus...“. Gab es ein erstes Tableau, an das Sie sich erinnern können, das besonders gut funktioniert hat?

US: Im ersten Film, in ‚Einsvierzig‘, ist es die erste Einstellung überhaupt des Films, wo der Wallner in einem Kornfeld steht und in die Kamera ein Gedicht spricht. Das ist wahrscheinlich das erste Tableau, das ich gemacht habe.

CP: Und was hat Sie daran so besonders beglückt, dass das gelungen ist?

US: Ich weiß nicht ob mich das beglückt hat, aber es war einfach eine Idee.

CP: Eine Idee von was?

US: Die Welt zu beschreiben. Der Mensch in seiner Umwelt. Also die Tableaus bestehen ja sehr oft in einem gerahmten Bild, also wo alles kontrolliert ist, das ist, glaube ich, ganz wichtig, dass in diesem gesetzten Bild alles sehr genau, millimetergenau, ausgerichtet ist. Also es ist wirklich wie gemalt oder wie fotografiert, wo alles inszeniert ist.

CP: Haben Sie Assoziationen Herbert Lachmayer, wenn Sie das hören, ein Mensch in einem gerahmten Bild, den man portraitiert.

Herbert Lachmayer (HL): Also ich will vielleicht was zum Tableau sagen. Das Tableau hat eine kleine Entwicklungsrichtung zu Allegorien. Das Tableau ist auch so eine profanisierete Allegorie und das Tableau kann folgendes: das Tableau ist als, jetzt sag ich mal, 2-Dimensionale Einrichtung etwas, die eine Bewegung freisetzt, d.h. das was im Film sequentiell und aufeinanderfolgend ist, das ist im Tableau festgefroren, ich würde jetzt im speziellen Fall über Filme sagen, so aufgegatscht, das Tableau ist nicht festgefroren, sondern ein bisschen glibbrig. Es hat sozusagen

die Peinlichkeit und ich finde sie einen Meister der Peinlichkeit. (Gelächter im Publikum) Das ist aber so ein Grenzwert, wo die gesamte Liberalität die Vordergründig, sozusagen die Oberfläche eines Menschen darstellt, weg ist, immediately. Und das meinte ich vorhin, weil die Menschen sozusagen fetischistisch oder pornosofisch unterwegs sind, die assoziieren ja permanent, die sind ja nicht vorgegeben, da sagen sie ja nicht: „So jetzt hört das auf und jetzt gehe ich in den Beruf und jetzt bin ich das ganz und gar nicht“, sondern das ist für jemanden der sagt, es reicht zwei Stunden am Tag Geschmack zu haben, dann hat man keinen. D.h. die Geschmacksintelligenz, die Sie eben offerieren, ist eine Kunst der Ambiguität. Und das jetzt, zurück zum Tableau. Das faszinierende am Tableau ist, das man sich eben bemühen muss, dass es vielleicht 2-Dimensional bleibt. Diese Bildhaftigkeit ist eigentlich ein Grenzzustand der ständig überschritten werden kann. Jetzt noch einmal zum Bild gewendet. Der Aby M. Warburg hat zum Bild gewendet gesagt: „Du lebst und tust mir nichts“. D.h. es ist ja das Kunstwerk, oder das Bild, dass es betrifft ist ja ein Grund aufgeladener Subjektivitäten, der Gegenüber wir sehr äußerlich da sind, nicht nur sozusagen betroffen waren und die Menschen die sozusagen zu viel semantische Verdrängung im Hirn haben, die können überall Zeichen sehen und das überall sofort bestimmen. Der wesentliche Prozess ist, dass es ja Lebendigkeiten gibt, die da eben freigesetzt werden. Das wollte ich nur als Anmerkung zu Allegorien machen.

CP: Aber Herbert Lachmayer. Könnten Sie vielleicht kurz sagen, warum erscheint dann z.B. eine Tableau-Kunst wie die von Ulrich Seidl wesentlich? Erscheint, so was wie diese Tableau-Kunst oder scheitert sie?

HL: Nein nein..Es ist eine Tableau-Kunst und es hat eine immanente Beweglichkeit und die wird in den Filmen eingelöst.

US: Was ist Tableau-Kunst?

HL: Tableau-Kunst ist, dass Sie, so wie ich Sie verstanden haben, sozusagen faszinierend sind von bestimmten Blicken, wo sozusagen, darum habe ich Allegorie gesagt, ein Rahmen aus der Intensität von Innen heraus kommt und es nicht der Rahmen ist, der rundherum gemacht wird. Es hat eine Sich-Bestimmigkeit.

CP: Würdest Du dem zustimmen?

US: Unter Umständen. (Gelächter im Publikum). Also Sie meinen, meine Tableaus atmen?

HL: Ja, das meinte ich eben, dass die Tableaus verinnerlicht sind, also dass sie sozusagen, eben so berühren, dass man sich ihnen auch nicht entziehen kann. Das meinte ich ja auch vorher, dass es eben Bilder für Sie gibt wo Sie peinlich berührt sind und wo Sie diese Peinlichkeit fühlen.

US: Man möchte eigentlich das Kino verlassen.

HL: Genau, aber das ist eben der entscheidende Punkt. Was hält einem fest im Kino zu bleiben? Das meine ich eben, dass sozusagen die Schamgefühle immer auch Moralitäten sind, bei der ganzen Glaubenssache, nicht? Das heißt, die Frau die hier

sozusagen an ihrem Herrgott gewissermaßen leidenschaftlich verzweifelt, hat eine hohe Schmerzkultur, nicht? Und die braucht den Schmerz, d.h. die geht in eine Lustebene rein die sozusagen manche Leute überhaupt nicht haben, aber sie ist nicht so routiniert wie der, was weiß ich, der pädophile Kaplan, der wieder mal zugreift oder so. Also das heißt sie hat eine ganz tiefe Nähe zum religiösen.

CP: Das ist eigentlich ein super Titel ‚Der pädophile Kaplan‘. Aber das interessante ist schon, dass man sagen möchte, vor dieser Diskussion und dem Fluchtreflex der möglicherweise vor Ulrich Seidls Bilder entstehen mag. Wir sind jetzt derzeit in einer Situation, dass fast 100.000 Leute diese Filme gesehen haben. Gibt es von Ihnen so was wie eine Idee, sich mit Themen an einem Publikum zu richten? Dass Sie sagen, das soll die Leute auch interessieren was ich hier erzähle.

US: Nein.

CP: Das ist eine sehr ermutigende Antwort. Was wäre im Prinzip der Impetus zu sagen, in drei Filmen hintereinander, erzähle ich Geschichten über drei Frauen? Im 19 Jhdt. hätte jemand wie Balzac gesagt: „Ich erzähle über Frauen über 40 meine Geschichten“. Wäre es klug zu sagen, das Thema haltet mich fest und mit dem gehe ich quasi durch ein größeres Publikum?

US: Also den Gedanken an das Publikum gibt's bei mir gar nicht. Ich überlege mir nicht, wenn ich ein Projekt behandle oder ein Drehbuch schreibe oder wenn ich darüber nachdenke, was könnte ich für ein Publikum damit erreichen. Das kann für mich kein Kriterium sein. Das führt auch zu nichts hin. Sondern die Frage ist ja, was interessiert mich bzw. was stört mich oder was beschäftigt mich? Und was will ich sozusagen erzählen, was will ich zeigen? Und am Anfang dieses Trilogie-Projektes war es ja, für diejenigen die es nicht wissen, es war ein Film. Es war ursprünglich quasi ein Projekt, mit drei Episodengeschichten, wie schon in meinen vorangegangenen Filmen episodenhafte Geschichten. Wie bereits in ‚Import Export‘ oder auch bei ‚Hundstage‘ war der Plan einen Film zu machen, über drei Frauen. Das Thema war sozusagen ein Ansatz von mir einen Film über drei Frauen drehen. Dann war das Thema Tourismus da und dann war das Thema Religion da, was sozusagen die Geschichte des zweiten Films ‚Paradies: Glaube‘ ist. Als ich den Film ‚Jesus, du weißt‘ gedreht habe, ist diese Idee darüber entstanden, über diese Frau Amad, die auch eine Teilnehmerin dieses Films ‚Jesus, du weißt‘ ist, eine fiktive Geschichte zu erzählen. Damit waren zwei Frauengeschichten sozusagen da und dann hat eine dritte gefehlt. Und da war es für mich naheliegend, über eine Frau einer anderen Generation zu erzählen, einem Mädchen quasi. Und so hat es sich im Prozess ergeben, dass der Film dann so nicht ein Film geworden ist, sondern das es drei Filme geworden sind. Das sind ja lange Geschichten, insofern habe ich dann 80 oder 90 Stunden Material gedreht und dann bin ich beim Schneidetisch gelandet und mit den Versuchen daraus einen Film zu schneiden, aber dann hat sich herausgestellt, nach einem Jahr glaub ich, dass es nicht die beste Lösung sein wird. Nicht das man nicht auch einen 6-Stunden Film machen kann, was er geworden wäre, sondern es war künstlerisch gesehen, dramaturgisch gesehen und von der Emotionen-Aufmerksamkeit, diesen Film zu verfolgen, einfach nicht die beste Lösung. Und dann habe ich nach anderen Wegen gesucht und die anderen Wege haben dann ergeben, dass man drei Filme daraus macht.

CP: Jetzt habe ich dann trotzdem eine Gegenfrage zu stellen, weil wir einmal schon irgendwo ein Gespräch hatten. Wie wäre das Verhältnis zwischen Filmemacher und darstellenden und bildenden Künstlern. Warum braucht man, wenn man so wie Sie an Tableaus festhängt, oder an Bildern die man gestaltet, so etwas wie eine plausible Geschichte?

US: Naja die Tableaus sind ja nicht die Filme, die Tableaus sind ja sozusagen ein formales Mittel und nur ein Teil, ein kleiner Teil der Filme...

CP: Aber was bedeutet dann für Sie, über die Tableaus hinaus, erzählen.

US: Nein, es beginnt ja nicht mit den Tableaus. Die Tableaus kommen ja viel später. Der Film beginnt sozusagen mit einer Geschichte, mit einem Thema, mit Menschen, was man eben erzählen will. Tableaus sind ein formales Mittel, das viel später kommt.

CP: Also Sie beginnen nicht bei den Bildern, sondern Sie beginnen bei der Erzählung?

US: Ich beginne mit der Erzählung. Ja. Und erst zu einem späteren Zeitpunkt, erst mit den Schauplätzen, mit Schauspielern und der Besetzung, ergeben sich entweder schon in der Vorbereitung zu einem Film oder irgendwo bei den Dreharbeiten Ideen zu den Tableaus.

CP: Das heißt, Sie haben einen Zugang von der Form und nicht vom Inhalt oder vom Inhalt und nicht von der Form.

US: Es geht um den Inhalt natürlich.

CP: Und der Inhalt wäre, wenn man es auf die Trilogie übertragen würde?

US: Der Inhalt ist zunächst das Thema Paradies gewesen. Das Paradies als Sehnsuchtsort und drei Frauen auf der Suche nach ihrem Paradies. Das war das Generalthema. Letztendlich ist das Thema die Suche nach Liebe, die Suche nach Erfüllung, Zärtlichkeit und Sexualität.

CP: Herbert Lachmayer, bevor wir die Diskussion an das Publikum abgeben, das Paradies als Thema in der Malerei, in der bildenden Kunst. Umgelegt auf diese Filme....

HL: Also da möchte ich mich vielleicht an das anknüpfen was Sie gesagt haben, dass die Tableaus im Grunde erst kommen. Es gibt eben diesen Begriff der Pathosformel, das heißt es gibt in der Kunst immer wieder, so Themen und Formen wo plötzlich Sünde da ist und die Aktualität ist immer auch eine andere als die Aktualität der Öffentlichkeit. Es gibt eine innere Aktualität bei einem selber, sozusagen eine Konsequenz, die Erfahrung eines künstlerischen Produktivitätsprozesses, der sozusagen ein Stückchen von einem selbst immer eng individualisiert und das ist gut so. Nicht? D.h. diese ganzen Ichs, die sozusagen aus allen Ohren der Leute quallen sind ja ständig überfordert, die psychische Instanzen, diese „Ichs“, das „über mir“ und das „unter es“ und die Mischwerke und was weiß ich alles.

CP: „Unter es“, merken Sie sich das?

HL: Das sind eben Dinge, dass Sie uns sozusagen eine Balance ahnen lassen, zwischen dem was über diese Magnifikation sich sozusagen immer als Tableaus herstellen lässt. Das sind Lebensgeheimnisse und Lebensbegeisterungen, nicht? Und da lassen sie uns daran teilhaben, nicht? Und zwar nicht in einer Weise dass wir sagen: „Jessas, der Seidl. Was er da wieder hat.“ Sondern ich habe bei den Filmen immer einen Eindruck und deshalb gesagt, wenn Sie sozusagen erotische und pornografische Filme machen, dann hat das oft so eine Engführung, nicht? Dann wird es sozusagen irgendwann langweilig. Man merkt schon, jetzt kommt doch die Nummer und dann das. Das lassen's auch nicht aus. Das ist es nicht. D.h. Sie führen in eine Welt die tatsächlich eine Welt ist, die sozusagen weitergeht. D.h. das Leben der Personen sind absolut keine Ausnahmezustände, überhaupt nicht. Das sind im wesentlichen Zustände, wo nicht die Verdrängung überwunden wird, sondern wo man sich mutig um diese quälenden Paradoxien wirklich hineinbegibt. Und daher sind das sozusagen öffnende Filme und keine verschließenden Filme. Es sind auch keine esoterisch hermetischen Filme, nicht? Ganz und gar nicht, sondern sie sind Profanisierungsleistung und das wäre jetzt so was wie eine Aufklärung der Aufklärung der Aufklärung.

US: Wobei es viele Zuschauer gibt die sich verschließen.

HL: Genau. Und zwar nicht wenige. (Gelächter im Publikum) Man muss sich nur vorstellen wir stellen ein Publikum zusammen und nehmen sie in Geiseln diesen Film anzuschauen und ich erzeuge enormes, d.h. ich finde das ist es ist der Schock im allerbesten Sinne, das hat jetzt was kartatisches, aber jetzt nicht sozusagen mit hochtrompetenden Eskapaden, sondern „des geht eine, nicht? D.h. das kriegt eine bestimmte Dimension, dass man das auch nicht los wird, verstehen Sie? Und ich würde gerne mit Ihnen zusammen natürlich, ein paar Besetzungen von Leuten, wir kennen die Namen und Adressen, zusammenstellen, die sich diese Filme anschauen müssten. (Applaus im Publikum)

CP: ‚Paradies‘, eine Trilogie von Herbert Lachmayer. (Gelächter im Publikum)
Nein, gibt es Fragen von Ihrer Seite?

US: Also ich möchte vielleicht noch einmal betonen, weil mir das jetzt gesickert ist, wie Du mir die Frage gestellt hast. Also es ist ganz und gar nicht so, dass ich von vornherein Visionen von diesen Tableaus habe, sondern es entsteht während der Arbeit. Es entsteht quasi am Schauplatz. Es entsteht während man darüber nachdenkt, wie man eine Szene gestaltet, wie man das umsetzt. Es entsteht mit den Schauplätzen und Menschen oder auch daneben. So entsteht es. Und es nicht etwas aufgezeichnetes, geplantes und vorhergesehenes.

CP: Wenn du jetzt sagen würdest, es sollte eine breite Öffentlichkeit interessieren, worüber du erzählst. Gibt es diese Frage?

US: Das gibt es nicht, das habe ich vorhin schon beantwortet. Ich überlege mir nicht Themen, die Publikumswirksam sein könnten, das überlege ich mir nicht. Ich finde dass das Publikum, in dem Sinn die Vorstellung nach einem Publikum, das existiert auch nicht bei mir. Und jeder der behauptet, dass er das weiß, liegt falsch. Gott sei

Dank ist es auch so. Es wäre dann leicht, sozusagen Publikumswirksame Filme zu machen, wenn man das wüsste. Es ist eben nicht so, sondern es ist das eigene Empfinden dafür und ich glaube, wenn das stimmt, dass ich sozusagen, wenn ich richtig liege, mit dem wie ich was sehe, was ich erzähle und wie ich es zeige, wird es viele Menschen geben, die das genauso empfinden.

CP: Gibt es Fragen von Ihnen?

Publikumsfrage, weiblich: Mich würde interessieren, wann und wie die Idee kam dieses Buch zu machen. War das Zufall? Waren es die Herausgeber, die Sie darauf angesprochen haben?

US: Es war der Wille nachdem die Filme sozusagen am Weg waren. Vorhin habe ich schon gesagt, es war schon seit längerer Zeit ein Wunsch von mir, das einmal zu probieren, ob das funktionieren kann. Und die Trilogie war natürlich wie geschaffen dafür, weil es drei verschiedenen Sujets war. Drei verschiedene Atmosphären und verschiedene Schauspieler. Also es sind daran auch die Vielschichtigkeiten interessant, das in einem Buch zu bringen...

HL: Als das verlorene Publikum würde ich mich eigentlich glücklich fühlen, wenn der Regisseur, der Künstler, sagt: „Ans Publikum habe ich nicht gedacht“. Weil dann kann ich sicher sein, dass er nicht auf das Publikum spekuliert.

CP: Also wenn ich an das Publikum denke, erkennt mich wer und wenn er nicht an das Publikum denkt wird er erkannt.

HL: Genau, weil sonst falle ich ja nur darauf rein: „Mein Gott, das hat er auch nur wegen mir gemacht“. Und ich bin ja nur betroffen, wenn ich mich sozusagen nicht als schon Durchschauter vorgänglich antizipiert werde, darum ist es wichtig, dass die Tableaus eben erst entstehen und dass sie nicht sozusagen didaktisierend schon vorgeknallt sind. Das ist für mich entscheidend für den künstlerischen Prozess. Das sagte Marcel Proust einmal. Ein Buch, also ein Roman, eine Novelle, das sozusagen Theorien enthält um sich verständlich zu machen, ist wie ein Geschenk an dem noch das Preisschild noch hängt.

CP: Das ist ein super Schlusssatz mit dem Preisschild. Ich danke Ihnen sehr herzlich, dass Sie heute in so unfassbarem Ausmaß gekommen sind. Ich danke Ulrich Seidl, dass er dieses Ausmaß hergestellt hat und ich danke Herbert Lachmayer, dass Sie uns zu diesem Ausmaß beigetragen haben. Herzlichen Dank, schönen Abend.

9.2. Lebenslauf

Manuel Seirafi

Geboren in Wien am 04.10.1985

Ausbildung

| | |
|-----------|--|
| 2007-2015 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. |
| 2000-2005 | HTL Spengergasse für EDV und Organisation Schwerpunkt: Medientechnik und Medienwirtschaft |
| 1996-2000 | Goethegymnasium Astgasse Schwerpunkt: Sport |
| 1992-1996 | Volksschule Corneliusgasse |

Berufserfahrung

| | |
|--------------------|---|
| 06/2013 bis heute: | Selbständiger Cutter für Vorträge des CTL an der Universität Wien |
| 05/2012 bis heute | Selbständiger Cutter von Videobeiträgen für WUTV |
| 12/2011-11/2011 | Praktikum bei schrammel.tv als Cutter für Musikvideos |
| 2007-2010 | Diverse Promotion- und Bürotätigkeiten |

Sprachkenntnisse

| | |
|------------|-----------------|
| Deutsch | Muttersprache |
| Englisch | Gute Kenntnisse |
| Schwedisch | Grundkenntnisse |

9.3. Abstract (Deutsch)

Ulrich Seidl zählt längst zu einem der international anerkanntesten Filmmacher Österreichs. Sein Spielfilmdebüt *Hundstage* aus dem Jahr 2001 wurde bei den 58. Filmfestspielen von Venedig mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet. Es sind die etwas *anderen* Filme die der suchende Dokumentarist Seidl in einem langwierigen Prozess herstellt. Sein Ziel besteht nicht darin die Welt schockierend und unerträglich dazustellen, sondern sie so realistisch wie möglich zu zeigen. Die Geschichten basieren auf seinen alltäglichen Beobachtungen und aus Dingen die so passieren könnten. Das seine Arbeit freie Sicht auf Dinge bietet, die der eine oder andere als verstörend bezeichnen würde, zeichnet Seidls Stil aus. Ein wichtiger Bestandteil seiner Filme ist die künstlerische Bildgestaltung. Neben der oftmaligen Anwendung der Handkamera sind seine Filme geprägt von millimetergenau meist zentralperspektivisch eingerichteten Bildausschnitten und des von ihm eingeführten Seidl-Tableaus. Seine Arbeitsweise besteht im Prinzip darin Spielfilmszenen in einem dokumentarischen Umfeld zu drehen, damit sich Momente aus der Wirklichkeit mit fiktiven Szenen verbinden können. Ein Drehbuch existiert für Seidl einerseits aus Finanzierungsgründen und andererseits als Grundgerüst des Films. Seine Drehbücher beinhalten weder geschriebene Dialoge noch werden diese den DarstellerInnen vorgelegt. Das heißt die Dialoge müssen von seinen Akteuren, einer Mischung von Laien und SchauspielerInnen, improvisiert werden. Das wichtigste Kriterium für Seidl ist die glaubhafte Darbietung seiner DarstellerInnen. Die Authentizität gelingt Seidl folglich auf Grund der improvisatorisch getätigten Handlungen seiner DarstellerInnen. Das bestehende Problem hierbei ist jedoch die Tatsache, dass filmische Authentizität als entstehender Effekt, der erst im Moment durch die Betrachtung des Rezipienten zustande kommt, zu verstehen ist. Daher stellt sich die Frage ob es überhaupt möglich ist, Authentizität herzustellen.

9.4. Abstract (English)

Ulrich Seidl has long been considered one of Austria's most popular filmmakers. His feature film debut, *Dog Days* (2001), won the Grand Jury Prize at the 58th Venice Film Festival. Seidl claims that his goal is not to show how unbearable and shocking the world is, but rather he tries to show life as realistically as possible. Seidl calls himself a searching documentarist, therefore his stories are based on his everyday observations and from things that might happen. Seidl tries to show the world from his point of view, which can cause an effect of unsettledness. One of the most characteristic aspects is Seidl's artificial creation of images. He uses hand-held camera sequences to achieve a documentary style and also creates precisely arranged images which are better known as the *Seidl tableaux*. Seidl's working process is the creation of feature film scenes with a documentary background to achieve a mixture between *real life moments* and *re-enacted scenes*. The existence of screenplays in Seidl's work are mainly based on financial reasons, but also used as a layout for his films without written dialogue. Seidl's expectations for every cast member (a mixture of actors and non-actors) is the use of ad-libbing in an authentic way.

However, Seidl's authenticity exists because of the extemporized representations of his actors leading to the problem that this authenticity has an illusive quality; it is an effect caused by the viewer while watching a film or scene. This then raises the question, is it possible to create authenticity?