

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

4

43. internationale
filmfestspiele berlin

MIT VERLUST IST ZU RECHNEN

Land	Österreich 1992-93
Produktion	Lotus-Film Gesellschaft mbH
Realisation	Ulrich Seidl
Idee	Ulrich Seidl, Michael Glawogger
Kamera	Peter Zeitlinger
Zusätzliche Kamera	Michael Glawogger
Ton	Ekkehart Baumung
Schnitt	Christof Schertenleib
Aufnahmeleitung	Werner Boote, Brigitte Scherübl
Regieassistent	Michael Glawogger
Schnittvorbereitung	Andrea Wagner
Schnittassistent	Sieglinde Herzog
Tonmischung	Hannes Eder
Dolmetscher	Jan Bulicek
Produktionsleitung	Erich Lackner
Darsteller	Paula Hutterová, Sepp Paur und andere Bewohner der Dörfer Langau und Safov
Uraufführung	15. Februar 1993, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge	118 Minuten
Kontakt	Lotus-Film GesmbH A - 1130 Wien Hietzinger Kai 169 Tel.: (00431) 8762642 Fax: (00431) 8762645

Inhalt

Winter 1992. In einem kleinen österreichischen Dorf nahe der Grenze zu Tschechien lebt der Witwer Josef Paur. Die von seiner verstorbenen Frau in der Tiefkühltruhe gelagerten Essensvorräte gehen allmählich zu Ende. Somit wird es Zeit für den Sepp, sich um eine neue Frau umzuschauen. Weil "in Böhmen drüben die Weiber noch billig zu haben sind", fährt er über die Grenze in das tschechische Nachbardorf.

Dort lebt die Witwe Paula Hutterová gemeinsam mit ihren Hunden in einem kleinen Haus ohne Fließwasser und mit einem Schwarzweiß-Fernseher, der ihr kostbarstes Gut ist. Die neu erworbene Freiheit läßt sie hoffen, daß auch in ihrer Heimat bald alles schön und sauber sein wird und daß man in Zukunft alles kaufen wird können so wie in Österreich, auf der anderen Seite der Grenze.

Sepp Paur sieht seine Chance.

Eine bizarre Brautwerbung

Der Witwer Josef Paur radelt an die österreichisch-tschechische Grenze und hält mit einem Fernglas Ausschau nach einer neuen Frau. Die von Josef Paur umworbene Paula Hutterová hat vor einiger Zeit ihren Mann verloren; seitdem lebt sie allein in ihrem

Häuschen in Safov. Der Witwer beginnt sich Hoffnungen zu machen, zumal er Paula Hutterová aus seiner Jugendzeit kennt. Damals herrschte noch reger Kontakt zwischen den beiden Dörfern, der Krieg und die während des Sozialismus streng bewachte Grenze haben die beiden Ortschaften voneinander getrennt.

Ulrich Seidl nähert sich seinen Protagonisten und den übrigen Dorfbewohnern mit äußerster Aufmerksamkeit und Sensibilität. Er beobachtet die beiden alten Leute nie von oben herab, sondern nimmt an deren Leben teil.

Der Witwer Josef Paur fühlt sich Paula Hutterová moralisch überlegen, weil er finanziell ein wenig besser dasteht. Das reichhaltige Warenangebot in den Supermärkten präsentiert er mit einer Geste der Überheblichkeit, so als würde er jemandem den Weg ins irdische Paradies weisen wollen. Doch selbst in einem Moment, wo er sich von seiner großzügigen Seite zeigt, kommt sein Geiz zum Durchbruch. Er zahle ihr heute eine Packung Papiertaschentücher, meint er generös, und fügt dann sogleich hinzu, dies komme dann ja nicht alle Tage vor. In der Kosmetikabteilung gibt er sich als fachkundiger Berater aus, schlägt ihr vor, die verschiedenen Parfumsorten zu probieren. Und im gleichen Atemzug belehrt er sie, daß man Parfums nicht auftrage, wenn man zu Hause bleibe, sondern nur wenn man ausgehe. Mit seiner Umworbenen unternimmt er auch eine Reise in den Wiener Prater. Gemeinsam wanken sie durchs Spiegelkabinett, fahren mit einem Riesenrad, besichtigen Plastikschwänze in einem Pornoladen. Erst in dieser grellen Umgebung kommt ihm ein Kompliment über die Lippen: Die Reizwätsche, so der alte Schwerenöter, würde ihr gut stehen.

An einem sonnigen Tag bricht Josef Paur mit seinem Bruder auf, um das tschechische Dorf genauer unter die Lupe zu nehmen. Wie Sieger der Nachkriegsgeschichte fahren sie im Auto durch den Ort und kommentieren die baufälligen Häuser und zerfallenen Gebäude. Auf dieser Besichtigungsfahrt der beiden älteren Herren im Sonntagsanzug fällt auch jener Satz, den Ulrich Seidl als Titel für seine präzise Dokumentation gewählt hat: "Mit Verlust ist zu rechnen." Früher wurden über die Megaphone Verlautbarungen und Parteiparolen verlesen, nun erklingt aus den Lautsprechern Volksmusik. In winzigen Details dokumentiert Ulrich Seidl die Wende zum Kapitalismus. Seine 'Helden' filmt Seidl stets unter einem düsteren Himmel, als hätte ein apokalyptisch-schwarzer Rauch Safov und Langau in Orte des Schreckens und der Finsternis verwandelt.

Im Lauf der Zeit kristallisiert sich immer mehr heraus, daß der Witwer die Einsamkeit nur schwer ertragen kann, daß er gerne jemanden in seiner Nähe hätte. Im Schlaf sucht er mit der Hand seine verstorbene Frau, aber er greift dabei nur ins Leere. Dann schreckt er aus dem Schlaf hoch und liegt lange wach, hört die Kirchenglocke die Morgenstunden schlagen. Wenn Sepp von dieser Angst erzählt, steht ihm die Furcht vor dem weiteren Alleinsein ins Gesicht geschrieben.

Am Ende scheitert die Brautwerbung. Je mehr der Witwer sich um Paula Hutterová bemühte, desto mehr hat sie sich von ihm entfernt. Für sie hat sich die dunkle Vorahnung immer mehr zur Gewißheit verdichtet, daß sie bei einem Umzug nur ihre Freiheit verlieren würde. Stattdessen zieht sie ihr bescheidenes Leben einer Existenz in einem kleinen goldenen Käfig vor. Sie widersteht den Verlockungen einer geringfügigeren ökonomischen Besserstellung. Nach der Absage von Paula Hutterová hat sich auch für den Witwer die Hoffnung auf ein bequemeres Leben

zerschlagen. Nun ist er wieder auf sich selbst zurückgeworfen, muß allein mit der Trostlosigkeit seiner Tage fertig werden. Am Ende des zweistündigen Dokumentarfilms steht er mitten auf der Dorfstraße und singt sich mit einer Schnulze seinen Schmerz von der Seele: "Am Strande von Rio... fliege mit mir in die Heimat, fliege mit mir übers Meer, fliege mit mir in den Himmel hinein, mein Mädchen ich lad' dich ein...". Den traurigen Sänger umrundet die Kamera in einer langsamen Kreisfahrt. Der alte Mann wird weiter allein ankämpfen müssen gegen die Unruhe und die Verzweigung des Alters.

Das klingt vielleicht alles ziemlich ernst und düster, aber dem Feingefühl und dem diskreten Humor Ulrich Seidls ist es zu danken, daß auch die komischen Seiten dieser Brautwerbung zum Vorschein kommen. Ein Dokumentarfilmer ist bisweilen von der Gunst der Stunde abhängig. Ulrich Seidl hat mit seiner Dokumentation einen politischen Kairos in eine poetische Filmsprache transformiert.

Klaus Dermutz

Interview mit Ulrich Seidl

Frage: Wie kamen Sie mit den beiden alten Menschen in Kontakt?

Ulrich Seidl: Ausgangspunkt war nicht Österreich, sondern Südmähren. Zunächst war ich ein Reisender in einem fremden Land, jemand, der schweigend seine Beobachtungen macht: auf der Straße, im Wirtshaus, an der Bushaltestelle oder im Geschäft. Durch einen Zufall habe ich eines Tages Paula Hutterová kennengelernt. Ihre Neugierde uns Fremden gegenüber und ihre kontaktfreudige Art waren in dieser düsteren Atmosphäre der Reserviertheit etwas Besonderes und haben mich und meinen Freund Michael Glawogger sofort für sie eingenommen. Durch sie haben wir dann den Alltag in Safov, dem späteren Schauplatz des Films, kennengelernt. Mit ihr haben wir die Grenzbegegnungen der Einheimischen beobachtet und sind so auf Sepp Paur, ihren späteren Verehrer, gestoßen. Erst danach haben wir uns mit den Augen der tschechischen Dorfbewohner an die eigene Heimat angenähert. Wir sind dabei immer von Tschechien aus, meist als Begleitung von Tschechen, in den benachbarten österreichischen Ort gekommen und sind daher gewöhnlich für Tschechen gehalten worden. Erst viel später habe ich mich als Österreicher deklariert, der in dieser Gegend einen Film machen wird.

Frage: Warum haben Sie diesen Titel gewählt?

U.S.: Erst bei der Arbeit am Schneidetisch ist mir bewußt geworden, daß dieser beiläufig gesagte Satz einer Nebenfigur der Filmtitel sein könnte, weil dieser Ausspruch "Mit Verlust ist zu rechnen" auf jede einzelne Einstellung des Films zutrifft. Darüberhinaus handelt der Film in mehrfacher Hinsicht vom Verlust. Angefangen vom Verlust der Heimat, über den Verlust der Jugend, dem Verlust der Liebe, dem Verlust des Ehepartners, dem Verlust der Sexualität, dem Verlust des Geldes bis hin zum Verlust des Lebens.

Frage: Welche Emotionen standen am Beginn von MIT VERLUST IST ZU RECHNEN?

U.S.: Erlebnisse und Beobachtungen in einer Welt, die ich bis dahin nicht oder nur sehr wenig kannte. Allerorts Männer mit Anoraks und Mützen, die bei Finsternis und Kälte auf einen Bus warten, der nie rechtzeitig kommt. Wirtshäuser, in denen die Gespräche verstummen, sobald man sie betreten hat. Franticek, der Dorftrottel, der von zu Hause ausgesperrt, den ganzen Tag vor sich herredend, ununterbrochen das Dorf von einem Ende zum anderen durchwandert und dabei Zigarettenstummel sammelt. Dies alles sind Bilder, die mich nicht mehr losgelassen haben.

Frage: Wie gestalteten sich die Dreharbeiten?

U.S.: Die Ausgangssituation für die Dreharbeiten war durch den großen Gestaltungsspielraum äußerst ideal. Von Anfang an war

für mich klar, daß ich nicht ein fertiges Konzept filmisch umsetzen würde. Ich wollte die Freiheit haben, während der Dreharbeiten die einzelnen Handlungsstränge zu entwickeln und danach entsprechende Schwerpunkte zu setzen. Ich wußte auch nicht, wie sehr ich die Grenze vom Dokumentarfilm zum Spielfilm dabei überschreiten würde. Spannend für mich war vor allem der ungewisse Ausgang der Handlung des Films. Würde Paula tatsächlich zu Sepp nach Österreich ziehen? Wenn ja, welche Probleme würden daraus entstehen? Oder würden die beiden ein glückliches neues Leben beginnen und wir hätten am Ende der Dreharbeiten eine Hochzeit zu filmen? - Niemand von uns wußte, wohin uns der Film führen würde. Diese Form der Freiheit bringt allerdings auch viele Probleme mit sich.

Frage: Wie lange dauerten die Dreharbeiten?

U.S.: Etwa vierzig Drehtage in einem Zeitraum von vier Monaten.

Frage: Mit der Kamera dringen Sie in den privaten Innenraum ein und gleichzeitig versuchen Sie, Distanz zu wahren. Welche Schwierigkeiten ergaben sich aus dieser 'Einstellung'?

U.S.: Wenn man hier überhaupt von Schwierigkeiten reden kann, dann waren diese eher von kameratechnischer Natur. Die Distanz, von der Sie sprechen, bedeutet in meinem Sinne nicht Distanz zu den Menschen. Es ist eine optische Distanz mit der Absicht, den jeweiligen Menschen in seine Umgebung eingebettet zu zeigen. Im Gegensatz dazu bedeutet optische Nähe, zum Beispiel die Großaufnahme eines Gesichts, nicht selbstverständlich Nähe zu dem dargestellten Menschen.

Frage: Wie ist das Verhältnis von gedrehtem zum geschnittenen Material?

U.S.: 1:20.

Frage: Welches Material konnten Sie leider nicht in den Film aufnehmen.

U.S.: Das kann ich nur prinzipiell beantworten. Meine Arbeitsmethode an den letzten beiden Filmen hatte zur Prämisse, daß sich der Film aus verschiedenen inhaltlichen Ebenen zusammensetzt. So wird das Thema von mehreren Endpunkten aus entwickelt, einzelne, unabhängige Mosaiksteine gedreht. Erst allmählich kristallisieren sich die Ebenen heraus, die den Film tragen, - andere werden verworfen. Fazit: Es bleibt eine Menge an sehr gutem Material übrig, das nicht in den Film integriert werden kann.

Frage: Was verstehen Sie unter einem 'inszenierten' Dokumentarfilm?

U.S.: Inszenierter Dokumentarfilm heißt, die vorgefundene Wirklichkeit nicht lediglich abzubilden, sondern sie als Gestaltungsgrundlage zu benutzen. Der heutige Dokumentarfilm krankt generell daran, daß die meisten Dokumentaristen zwar aus ästhetischen Gründen nicht für das Fernsehen arbeiten wollen, den Anforderungen eines Kinofilms aber nicht gewachsen sind, weil ihnen entweder nichts einfällt oder sie sich auf Grund längst überholter Dokumentarfilmkonventionen ihre Grenzen zu eng gesteckt haben. Letztlich ist ja jeder Dokumentarfilm inszeniert, weil gestaltet. Ich glaube, man sollte sich seiner Mittel bewußt sein, um sie richtig zur Geltung zu bringen.

Frage: Welche Arbeiten anderer Dokumentarfilmer schätzen Sie besonders?

U.S.: Filme von Raymond Depardon, auch frühe Dokumentarfilme von Werner Herzog. Filme von Jean Eustache waren mir auch einmal wichtig.

Frage: In *Good News* haben Sie über "die Beobachtung von fremden Welten den Blick auf den eigenen Alltag und dessen Wahnsinn" gelenkt. War das auch die Intention Ihres neuesten Films?

U.S.: Vielleicht, aber in abgeschwächter Form. Allerdings lag es ganz in meiner Absicht, die Armut auf der einen Seite (fremde Welt) dem Wohlstand auf der anderen Seite (eigene Welt) gegenüberzustellen.

Frage: Warum zeigen Sie zu Beginn und auch gegen Ende des Films den sich entkleidenden Mann?

U.S.: Dieser Mann ist ein Bestandteil der fremden Welt. Für mich repräsentiert er zunächst ein Gefühl verbunden mit einer bestimmten Vorstellung, die ich von diesem Land habe. Auf der einen Seite ist noch so etwas wie eine Unverfrorenheit vorhanden, eine Art von Freiheit. Das Leben ist in vielen Bereichen weniger reglementiert als bei uns. Auf der anderen Seite herrscht Abgestumpftheit, Alltagsalkoholismus, versteckte Aggression und Resignation. Diese widersprüchlichen Komponenten, die für mich die Stimmung in diesem Landstrich ausmachen, verkörpert dieser struppige Außenseiter, der natürlich von seiner Umgebung als gescheiterte Existenz angesehen wird.

Frage: Bereits in *Good News* haben Sie Innen- und Außenräume miteinander in Beziehung gesetzt. Soll durch diese Verklammerung das Lebensgefühl der Bewohner der beiden Dörfer noch stärker zum Ausdruck kommen?

U.S.: Es ist eher eine Frage der filmischen Sprache. Man könnte so sagen: Um die Kontinuität von Zeit und Raum zu wahren, war es meine Absicht, bestimmte Szenen so umzusetzen, daß eine Szene eine Einstellung bedeutet, und diese Einstellung ein Kameragang ist. Man könnte aber genauso sagen: Der Gang mit der Kamera, der in einer Einstellung eine ganze Szene beschreibt, ist ganz einfach deshalb spannender, weil der Zuschauer das Eindringen in fremde Räume viel subjektiver erlebt.

Frage: Warum messen Sie der Volksmusik eine besondere Bedeutung bei?

U.S.: Zunächst muß gesagt werden, daß die Musik in dem Film weder illustrativ noch kontrastierend eingesetzt wurde. Die Musik einer Szene ist immer ein integrierter Bestandteil innerhalb dieser Szene. Die Menschen hören immer ihre 'eigene' Musik. Paula zum Beispiel legt zum Bügeln eine ihrer Musikkassetten in den Rekorder wie auch die Musik aus den öffentlichen Lautsprechern authentisch ist. Auf Grund dieses Gestaltungsprinzips kommt im Film ausschließlich Volksmusik vor.

Frage: Am Ende singt Sepp Paur "Am Strande von Rio... fliege mit mir in die Heimat, fliege mit mir übers Meer, fliege mit mir in den Himmel hinein...". Ist in diesem Lied die Todessehnsucht des alten Mannes zu spüren?

U.S.: Ich weiß nicht, ob man hier von Todessehnsucht sprechen kann, sicherlich aber von Sehnsucht. Vielleicht ist es die Sehnsucht nach der verlorengegangenen Heimat, wobei ich hier unter Heimat Geborgenheit, Zweisamkeit und Selbstwertgefühl verstehe. Für mich kommt zunächst eine starke Melancholie zum Ausdruck, gepaart mit einer schmerzlichen Sehnsucht nach unerfüllt gebliebenen Träumen.

Frage: Warum haben Sie den Striptease im Wohnzimmer in Ihren Film aufgenommen?

U.S.: Die Striptease-Szene verkörpert für mich eine andere Form der Einsamkeit. Das Ereignis findet - wie der vorangegangene Schwenk verdeutlicht - in Paulas Nachbarhaus statt. Diese Nähe und Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Welten zu zeigen, war für mich sehr wesentlich.

Frage: Warum zeigen Sie die Bewohner in dem tschechischen Dorf stets unter einem düsteren Himmel?

U.S.: Witterung, Wolkenstimmung und extreme Tageslichtverhältnisse wurden als zusätzliches Gestaltungselement eingesetzt, um den Film eine bestimmte Stimmung und Farbe zu verleihen. Im Gegensatz zu der allgemein üblichen Praxis der Ausleuchtung haben wir es uns zur Aufgabe gemacht, den gesamten Film ohne zusätzliches Kunstlicht zu drehen und haben natürliche Lichtverhältnisse bewußt für die beabsichtigten Stimmungen eingesetzt. Der düstere Himmel steht nicht für Tschechien, sondern auch für die Szenen, die in Österreich gedreht wurden - allerdings gab es hier kaum Außenmotive. Strahlendes Wetter hätte beim Zuschauer andere Emotionen ausgelöst und somit dem Film eine andere Aussage verliehen.

Es war meine Absicht, die 'Außenstimmungen' der Landschaft den inneren Stimmungen der dargestellten Personen anzupassen. Natürlich hat es mich gereizt, dieses Gestaltungsmittel gerade bei einem Dokumentarfilm einzusetzen.

Frage: Sie zeigen das Warten in der Bushaltestelle wie einen Aufenthalt in einem Gefängnis. War das Ihre Intention?

U.S.: Ich glaube, das ist zu weit gegriffen. Ich wollte mit dem Warten an den Busstationen den allgemeinen Zustand des Ausharrens, der Ausweglosigkeit und der Resignation zeigen. Sicherlich hat das auch etwas mit Eingesperrtsein zu tun.

Frage: Warum ist Paula Hutterová nach dem Scheitern der Brautwerbung auf einem Friedhof zu sehen? Liegt dort ihr Mann begraben?

U.S.: Nein. Der Friedhof ist für mich ein Ort, wo Vergänglichkeit am deutlichsten empfunden werden kann. Darüberhinaus gibt es einen ganz profanen Grund. Der Friedhof (ein verwahrloster jüdischer Friedhof der ehemaligen Judengemeinde Schaffa) ist der geheimnisvollste Platz im Dorf.

Frage: Stellen Sie in MIT VERLUST IST ZU RECHNEN auch die unterschwellige Aggression dar, die in den zwei Gesprächen der älteren Frauen (am Beginn und am Ende des Films) über das Essen wahrnehmbar ist?

U.S.: Das glaube ich nicht. Die zwei Szenen, die hier in einer Klammerfunktion erscheinen, stehen für Wohlstand und Sättigkeit in unserer Konsumgesellschaft.

Frage: Wollten Sie in der Dramaturgie des Films die Kreisfigur der Stagnation herausarbeiten?

U.S.: Wenn Sie so wollen, ja.

Frage: Ist MIT VERLUST IST ZU RECHNEN auch eine Dokumentation über den Untergang des Sozialismus und die Lebensverhältnisse im Kapitalismus?

U.S.: Ja, weil der Film zu dieser Zeit gedreht wurde. Jedoch war es nie meine Absicht, die aktuelle politische Lage zu thematisieren.

Frage: Verstehen Sie Ihren Film auch als eine Recherche über die Qualen der Einsamkeit und des Alters? Im Laufe des Films rückt dieser Aspekt immer stärker in den Vordergrund.

U.S.: Ja. Je weiter der Film voranschreitet, desto mehr tritt die Ost-West-Problematik - dort Armut und Verelendung, hier Wohlstand und Konsumgesellschaft - in den Hintergrund und wird von einer übergeordneten, allgemein menschlichen Problematik verdrängt: Einsamkeit, unerfüllte Liebe, Alter und Tod. Somit scheint es ab einem gewissen Zeitpunkt im Film nicht mehr relevant zu sein, auf welcher Seite der Grenze wir uns befinden.

Frage: Was lieben Sie vor allem an Alltagsgeschichten, die eine zentrale Bedeutung in Ihrem künstlerischen Schaffen einnehmen?

U.S.: Schwer zu sagen. Vielleicht bin ich ganz einfach neugierig, was um mich passiert. Ich muß - egal wo ich mich befinde - meine Umgebung beobachten. Bilder und Emotionen, die dabei entstehen, sind Grundlagen zu Ideen für einen Film.

Frage: Woher kommt Ihr Interesse für das Schicksal einfacher Menschen? Bereits in *Good News* zeigten Sie das Leben und die Arbeitsbedingungen von Zeitungsverkäufern in Wien - von einer Gruppe von Menschen, die am Rande der Gesellschaft leben müssen.

U.S.: Möglicherweise ist dies aus meiner eigenen Geschichte her zu erklären. Ich bin in einer bürgerlichen, streng katholischen Familie aufgewachsen und habe mich seit jeher in meinen Kreisen fremd gefühlt. Hingegen fühlte ich mich immer schon den Ausgestoßenen, Randexistenzen, den Geistesgestörten und Sndlern (Österreichisch für Penner) näher als den sogenannten Normalbürgern.

Frage: Woher kommt Ihre Schwäche für Menschen in der Provinz? Bereits in *Der Ball* (1984) porträtierten Sie den Maturaball in einer Kleinstadt.

U.S.: Ich bin selbst in der Provinz aufgewachsen und zwar in jener Kleinstadt im niederösterreichischen Waldviertel, wo *Der Ball* gedreht wurde.

Frage: Warum heißt es im Abspann 'Realisation' und nicht 'Regie'?

U.S.: Wenn man im Fremdwörterduden nachliest, findet man unter Realisation: 1. Verwirklichung. 2. Herstellung, Inszenierung eines Films oder einer Fernsehproduktion. 3 Umsetzung einer abstrakten Einheit der Langue in eine konkrete Einheit der Parole (Sprachw.). 4. Umwandlung in Geld (Wirtsch.).

Das Gespräch mit Ulrich Seidl führte Klaus Dermutz

Vom Kameragang zum Tanzschritt

Eine der Grundanforderungen unseres Films war die Einbettung der Protagonisten in ihre Umgebung. Diese Umgebung besteht aus Innen- und Außenräumen. Naheliegender schien eine Bewegung der Kamera durch diese Räume ohne Schnitt, um eine gewisse Raum/Zeitkontinuität zu erreichen.

Ursprünglich dachten wir bei der technischen Durchführung der Kamerabewegungen an den Einsatz einer Steadycam, aber die Arbeit damit wäre zu schwerfällig und für die engen Räumlichkeiten, in denen unsere Protagonisten leben, unmöglich gewesen.

So entschlossen wir uns für die altbewährte Handkamera. Eines aber habe ich von der Handhabung der Steadycam übernommen: Das Loslösen der Kamera vom Körper. Früher machte ich Handkamera, als wäre sie mit mir verwachsen, ging mit weichen Knien herum und versuchte, nicht zu atmen. Es mußte mir gelingen, das Bild vom körperlichen Gefühl zu trennen. Bei Aufnahmen dieser Art hängt der Körper gewissermaßen an der Kamera, die sich durch den Raum bewegt. Beim Durchschlüpfen von Engstellen (zum Beispiel: Paula geht vom Schlafzimmer über die Stufen hinunter in die Küche) schloß ich das Okular und ließ die Kamera vor mir herschweben, bis es die räumlichen Gegebenheiten wieder erlaubten, durchzuschauen. Diese Schrittfolge ist ähnlich der eines Steadycamoperators und gleicht Tanzschritten, wenn sich die Kamera vor und zurück bewegt. Um sich mit dem Aufnahmeteam (Kameramann, Tonmeister und Regisseur) durch die kleinen Räume vor und zurück bewegen zu können, mußte eine genaue Choreographie festgelegt werden. Der Tonmeister, Ekkehart Baumung, beherrschte diesen 'Tanz' hervorragend, bei dem er mit mehreren Funkmikrofonen und zeitweise mit zwei Mikroangeln die Tonaufnahme gestaltete.

Wir hatten uns entschlossen, keinen Kamera-Assistenten einzusetzen, um möglichst beweglich sein zu können. Ich verwendete eine Aaton-Kamera ohne eingebauten Belichtungsmesser, so konnte ich die Belichtung nach dem Eindruck im Sucher einstellen und wurde nicht durch Zeiger oder Leuchtdioden abgelenkt. Ich stimmte jeweils zu Beginn der Aufnahme mein rechtes Auge auf einen Mittelwert ein. Nahezu automatisch bewegte sich mein Finger am Blendenring und verdrehte die Helligkeit auf der Mattscheibe, je nach den sich ändernden Lichtverhältnissen. Ein zweiter Finger lag auf dem Schärferrad des Objektivs und betätigte die Entfernungseinstellung. Mit dem linken Auge kontrollierte ich die eingestellten Werte auf der Skala und das zu begehende Gelände. In manchen Situationen mußte ich den Verlauffilter während der Aufnahme durch ständiges Verschieben so positionieren, daß er zwar den Himmel abdeckt, den Darstellern aber kein Licht wegnimmt.

Wir drehten ausschließlich bei Lichtverhältnissen, die durch die jeweiligen Motive vorgegeben waren, um nicht den Zauber des vorhandenen Lichts zu zerstören.

Bei Gängen von Innen nach Außen fand ich manchmal so unterschiedliche Lichtverhältnisse vor, daß ich einen Blendenunterschied von sieben Stufen bewältigen mußte.

In der Regel konnten wir die Lichteinrichtung nur durch Art und

Position der vorhandenen Lichtquellen und die Wahl des Kamerawinkels beeinflussen. So gelang es uns, diese authentische Atmosphäre und Stimmung in den Aufnahmen festzuhalten.

Peter Zeitlinger, Kameramann

Texte der Zwischentitel

Winter 1992. Langau, ein kleiner Ort an der tschechischen Grenze.

Der Witwer Josef Paur lebt seit einem Jahr allein. Die von seiner verstorbenen Frau in der Tiefkühltruhe gelagerten Essensvorräte gehen allmählich zu Ende. Und so wird es Zeit für den Sepp, wiederum nach einer Frau Ausschau zu halten.

Safov, ein kleiner tschechischer Grenzort. Die Witwe Paula Hutterová gehört zu den wenigen Deutschstämmigen, die nach dem Zweiten Weltkrieg hier bleiben konnten. Durch die neu erworbene Freiheit in ihrem Land hofft sie nun, daß alles auch so wird wie in Österreich, auf der anderen Seite der Grenze.

Paula ging nicht zum Sepp hinüber. Sie zieht es vor, auch weiterhin ihr Essen aus der Genossenschaftsküche zu beziehen. Sepp hingegen ist noch immer auf der Suche nach einer geeigneten Frau.

Biofilmographie

Ulrich Seidl, geb. 1952 in Wien. Regiestudium an der Wiener Filmhochschule. Seit 1984 diverse Auftragsarbeiten für das österreichische Fernsehen.

Filme:

- | | |
|---------|--|
| 1980 | <i>Einsvierzig</i> |
| 1982 | <i>Der Ball</i> (55 Minuten) |
| 1984 | <i>Look 84</i> (unvollendet) |
| 1989 | <i>Krieg in Wien</i>
(Co-Regie: Michael Glawogger) |
| 1990 | <i>Good News: Von Kolporteuren, Toten Hunden und anderen Wienern</i> |
| 1992-93 | MIT VERLUST IST ZU RECHNEN |