

27. internationales forum des jungen films berlin 1997

8

47. internationale
filmfestspiele berlin

DAS SCHLOSS

The Castle

Land: Österreich 1997. **Produktion:** WEGA-Filmproduktion Wien in Zusammenarbeit mit ORF, BR und Arte. **Buch:** Michael Haneke, nach dem Roman von Franz Kafka. **Regie:** Michael Haneke. **Kamera:** Jiri Stibr. **Ausstattung:** Christoph Kanter. **Ton:** Marc Parisotto. **Produzent:** Veit Heiduschka. **Schnitt:** Andreas Prochaska. **Darsteller:** Ulrich Mühe (K.), Susanne Lothar (Frieda), Frank Giering (Artur), Felix Eitner (Jeremias), Dörte Lyssowski (Olga), Inga Busch (Amalia), Birgit Linauer (Pepi), Nikolaus Paryla (Vorsteher), Norbert Schwientek (Bürgel), Hans Diehl (Erlanger), Ortrud Beginnen (Brückenwirtin), Otto Grünmandl (Brückenwirt), Branko Samarowski (Herrenhofwirt), Johannes Silberschneider (Lehrer), André Eisermann (Barnabas), Paulus Manker (Momus), Monika Bleibtreu (Lehrerin) u.a.

Format: 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 123 Minuten.

Uraufführung: 23.2.1997, Internationales Forum des Jungen Films.

Weltvertrieb: WEGA-Filmproduktion GmbH, Hägelingasse 13, A-1140 Wien, Tel. (43-1) 9825742, Fax: (43-1) 9825833

Inhalt

Der Versuch des Landvermessers K., ins Schloß zu gelangen, schlägt ebenso fehl wie sein Versuch, sich in der zum Schloß gehörenden Dorfgemeinde anzusiedeln. Je mehr K. sich bemüht, desto weiter entfernt er sich vom Ziel. Die Bürokratie des Schlosses verhindert in ihrer Undurchdringlichkeit und Willkür jede Klärung seiner gesellschaftlichen wie existentiellen Situation. K. bleibt schließlich, was er am Tag seiner Ankunft war: ein - im günstigsten Fall - geduldeter Fremder.

Nur eine negative Utopie / Ein Gespräch mit Michael Haneke

Die Kälte wird mir tatsächlich immer mehr zum Thema, das Verstummen der Menschen, die Kommunikationsunfähigkeit, die eigentlich von Anfang an ein Thema bei mir war, wird zu einer immer stärkeren Erfahrung. (...)

Wenn es eine Utopie geben sollte, die man ernstnehmen kann, dann kann das nur eine negative Utopie sein. Und die wiederum kann es nur geben, wenn man genau analysiert, meinerwegen auch übertreibt, wenn man eine präzise Bestandsaufnahme des Gegebenen bietet. Wenn ich das, was ist, wirklich radikal zu Ende formuliere, dann kann aus den Einsichten, die der Zuschauer gewinnt, eine Form von Hoffnung, Utopie, von Kampfwillen entstehen. Die Zeiten naiver Utopien in der Kunst sind - ganz allgemein gesprochen - vorbei. Wenn es eine Utopie gibt, dann ist es nur die Utopie des Schrecklichen und der Zerstörung, die so weit geht, daß sie Widerstandskräfte mobilisiert. Ich kenne keinen einzigen ernstzunehmenden Autor oder Filmemacher, der heute noch wagen würde, Utopien als realisierbare Lebenshilfe anzubieten.

Man kann keinen Zuschauer zu seinem Glück zwingen. Man kann ihm ein Angebot machen. Wenn er es annimmt, ist es gut. Wenn er es nicht annimmt, dann ist es auch gut, ich bin kein Sozialarbeiter.

Das Angebot besteht darin, daß ich als Zuschauer möglicherweise zu der Erkenntnis komme, daß es in meiner Lebensbahn Schienen gibt, die ähnlich verlaufen wie die des Films. Je schrecklicher und auswegloser ich eine Existenz mit hohem Identifikationswert

Synopsis

The attempts of the surveyor K. to get into the castle are as unsuccessful as his attempt to settle into the local village. The harder K. tries, the farther he moves from his goals. The impenetrable and arbitrary castle administration hinders the clarification of its social and existential situation. K. remains what he was on the day of his arrival: a stranger who is barely tolerated.

A negative utopia:

A conversation with Michael Haneke

Increasingly, coldness has become an issue for me. Human beings fall silent, are unable to communicate. This was an issue for me from the beginning and it assumes an ever greater urgency now. (...)

The only utopia which we can take seriously is a negative one. It can exist only if we analyse, perhaps even exaggerate the present situation. If I verbalize the present, then the audience might gain insights which could result in a kind of hope, an utopia and a will to fight. Generally speaking, naive utopias in art are dead. If there is utopia, then only the utopia of terror and destruction which in turn might trigger forces of resistance. I don't know a single author or filmmaker today who would dare to offer utopias as a life support system.

You can lead a horse to water but you can't make him drink. I can't force the audience into anything. It can take or leave my offer. I am not a social worker.

I am offering the viewer the possibility of identifying with the film's trajectory. The more hopeless and horrible a protagonist's life is and the more points of identification I offer, the more likely it is that viewers will mobilize their own strength. If the shock is great enough, it might initiate changes in their lives. The dramatic structure of Greek tragedy is based on the same effect: the shock of seeing a horrendous life triggers a cathartic effect.

Once Bresson was asked about his supposed pessimism and he responded: "You get pessimism mixed up with clarity." Little can be added to this statement. Since Mann's 'Dr. Faustus' we have known that in culture, the last bastion of utopia, the only option is personal withdrawal. What is left of culture in the scenario of destruction in the 20th century is little more than fear and despair. At the most,



zeige, umso eher fühlt der Zuschauer die Notwendigkeit, seine Kräfte zu aktivieren. Wenn der Schock groß genug ist, wird es vielleicht ein bißchen Veränderung in seinem Leben geben können. Das Anliegen wie die Wirkung der griechischen Tragödie basiert auf dem gleichen Effekt: Durch Erschütterung - die Schilderung eines vernichtenden Schicksals - entsteht ein kathartischer Effekt.

Als man Bresson einmal zu seinem angeblichen Pessimismus befragt hat, antwortete er: „Sie verwechseln Pessimismus mit Klarheit.“ Dem ist wenig hinzuzufügen. Seit Manns 'Doktor Faustus' sollte es sich herumgesprochen haben, daß in der Kultur, als der letzten Bastion der Utopien, nichts mehr bleibt als die eigene Zurücknahme. Was von der Kultur im Vernichtungsszenario unseres Jahrhunderts übrigbleibt, ist der Schrei der Angst und der Verzweiflung; die Kunst beschäftigt sich höchstens noch mit den unterschiedlichen Graden und Modulationen seines Verstummens. Nur hat sich das bis in die Niederungen der Filmemacher und Journalisten noch nicht herumgesprochen.

Ich weiß, daß es heute eine Tendenz gibt, die alles, was mit Verantwortung zu tun hat, verachtet. Ich muß dazu sagen, daß ich das erstmal sehr gut verstehen kann, denn wir sind alle dermaßen überfüttert mit Botschaften aller nur möglichen Ideologien, daß eine Skepsis gegenüber 'messages' angebracht ist. Dennoch, ich denke, man schüttet heute sehr oft das Kind mit dem Bade aus: Ein Kunstwerk, das über formale Meisterschaft hinaus noch so etwas wie ein humanistisches Anliegen hat, ist bereits a priori verdächtig bzw. sehr herablassend zu behandeln, Kunstwerke, die auch nur irgendwas transportieren, Sinnfragen stellen, um es vorsichtig auszudrücken, werden vor allem von der jüngeren, durch die amerikanische Massenkultur geprägten Generation gerne mit gönnerhafter Verachtung angesehen.

Ich frage mich, warum sich Menschen, denen Kunst nur formaler Selbstzweck ist, überhaupt damit beschäftigen. Ich bin zutiefst der Überzeugung, daß Kunst eine moralische Kategorie ist und Moral ohne Ästhetik zu schlechter Pädagogik verkommt. Die Dinge sind nicht voneinander zu trennen. Moral will ich hier übrigens nicht mit 'Moralismus' oder 'Moralinsauem' verwechselt sehen. Wenn ich als Künstler nicht wirklich am Menschen, an seiner Existenz, am Du interessiert bin, wenn ich nicht glaube, daß es sich lohnt, dafür etwas zu tun, müßte ich mich doch fragen, warum ich überhaupt arbeite. Die Kunst ist der einzige Raum heute, der das, was früher die Religion aufgefangen hat, noch bieten kann: Der Mensch will seine Existenz transzendieren, will aus der Empfindung des Verloren-Seins, aus Verzweiflung, aus Sehnsucht heraus Stellung beziehen, kreativ werden, suchen und finden dürfen. In einer Situation, die so fatal ist wie die unsere, kann man natürlich nicht mit Botschaften, mit dem naiven Aufklärungs- und Fortschritts-glauben des 19. Jahrhunderts kommen. Aber der innere Motor für alles, was ich künstlerisch tue, muß aus dem Wunsch nach Vermittlung von Sinn resultieren.

Ein in sich homogenes Ordnungsgefüge kann auch - mal ins Unreine formuliert - eine transzendente Provokation darstellen. Kunst trotz dem Chaos ein bißchen Form ab. Die exakte Beschreibung der Situation, in der wir leben, ist, wenn sie genau ist, immer mehr als blanker Nihilismus. Der wahre Nihilismus ist, den Zuschauer für so blöd und unwichtig zu halten, daß man ihn, um möglichst viel Geld von ihm zu bekommen, mit dem zubleistert, was er angeblich will: Zerstreung.

Obwohl mich Chabrols Filme nicht völlig für sich einnehmen, gefällt mir an ihnen die Kälte des Stils, die nie die Figuren verrät. Er läßt sie zwar in einer Versuchsanordnung zappeln, nach guter alter französischer Tradition, wie in Marivaux-Stücken, aber er macht sich nie über sie lustig. Verrat an seinen Figuren ist etwas anderes. In manchen österreichischen Filmen zum Beispiel findet

art will deal with different degrees and variations of falling silent. Except that so far this knowledge has not trickled down to filmmakers nor journalists.

I know there is a tendency today to hold in contempt anything to do with responsibility. I have to say that in some way I sympathize with this. We have been overfed with ideologies and it seems right to be sceptical about messages. And yet, I think we exaggerate. A work of art which projects a humanistic concern beyond formal/artistic perfection is suspicious from the outset, is treated condescendingly. Works of art which try to say something, or, to put it carefully, ask questions about the meaning of life, are treated with patronizing contempt by the younger generation shaped by American mass culture.

I wonder why people for whom art is only an end in itself bother with it at all. I am deeply convinced that art is a moral category and that art without aesthetics turns into bad didacticism. These things cannot be considered separately. But I do want to emphasize the difference between 'morality' and 'moralism' or rather 'sour faced morality'. If, as an artist, I am not really interested in human beings, in their lives, in the 'other', if I don't believe this to be a worthy endeavor, then I would have to ask why I am working at all. Since religion no longer functions as before, art is now the only space where human beings can transcend their existence, where the feeling of being lost, despair and longing can be transformed creatively, where positions can be clarified, where one can search and find. Our situation is much too complex for solutions offered by a naive 19th Century belief in enlightenment and progress. And yet my artistic drive must be derived from a desire to impart meaning.

Let me speculate a bit: an ordering system which is homogenous could also be a transcendental provocation. Art forges form out of chaos. An exact description of our situation in life is always more than outright nihilism. True nihilism is thinking of the viewer as stupid and unimportant, trying to get as much money as possible out of him, showering him with what he supposedly wants: entertainment.

Even though Chabrol's films don't convince me entirely, I do like their coldness. His films never betray the protagonists. He keeps them in suspense in the good old French tradition, like in Marivaux's plays, but he never makes fun of them. Another issue is the betrayal of protagonists. In some Austrian films, for example, there is a tone of condescension towards protagonists. Authors always seem to know what's what, their 'heroes' are unfortunately very stupid. It irritates me enormously, as a viewer I am made to feel stupid. If I can't take the protagonist seriously, why should I watch the film at all? By the way, it has nothing to do with 'identification'. I can remain quite detached if the narrative is interesting. I don't like films which tell me how to see the protagonists. I don't like this typically Austrian malice towards the protagonists nor this hypocritically compassionate kind of characterization, superior social-democratic sentimentalism.

Isn't it true that every good narrative contains an ending which transcends the story? Artistic quality is measured by this final transcendence. The viewer ought to be offered a way forward. What I like even better is to take the viewer

man einen Ton, der vorgibt, so viel klüger zu sein als die behandelten Figuren. Die Autoren scheinen jedesmal ganz genau zu wissen, wie es geht, nur ihre 'Helden' sind bedauerlicherweise so dumm. Das ärgert mich maßlos, da fühle ich mich als Zuschauer für blöd verkauft. Wenn ich die Figur nicht ernstnehmen kann, warum schau ich mir den Film überhaupt an? Mit 'Identifikation' hat das alles übrigens nichts zu tun: Ich kann einer Figur ganz kalt zusehen, wenn nur das Geschehen interessant genug ist. Ich mag keine Filme, die mir vorschreiben, wie ich die Charaktere zu sehen habe. Ich mag weder die typisch österreichische Häme gegenüber den Figuren noch die verlogene mitleidheischende Art der Charakterisierung, diesen besserwisserischen sozialdemokratischen Sentimentalismus.

Ist es, generell gesagt, nicht so, daß jede gute Geschichte ein Ende trägt, das sich selbst transzendiert? Das Über-das-Ende-Hinausweisen gehört zum künstlerischen Gelingen. Man sollte dem Zuschauer ein Sprungbrett nach vorne bieten. Man kann ihm eines anbieten, oder - was mir sympathischer ist, weil es den Zuschauer erster nimmt - man kann eine Geschichte so radikal zu Ende führen, daß er selbst etwas mit der Geschichte unternehmen muß. Das 'Beliefern' des Zuschauers ist die eigentliche Verachtung des Zuschauers. (...) Man sollte dem Zuschauer ein bißchen dabei helfen, sich auf seine eigene Urteilskraft, seine Sehnsüchte und Utopien zu besinnen.

Auszüge aus einem Interview von Stefan Grisseemann und Michael Omasta.

Der Regisseur über seine Arbeit

(...) Eines meiner grundsätzlichen Prinzipien (ist es), möglichst wenig direkt, sondern über Umwege mitzuteilen. Wesen einer künstlerischen Äußerung ist ja, daß man eine Idee, ein Bild, ein Imago im Kopf hat, für die jeweilige Situation. Die Krux bei heimischen Filmen ist meistens, daß sie dieser gräßlichen deutschen Fernseh-dramaturgie aufsitzen, wo alles eins zu eins ausgesprochen und auch noch gezeigt wird. Diese Erklärungswut, die keinen Freiraum mehr zuläßt, in dem die Phantasie des Zuschauers Zeit und Raum hätte, sondern sofort die nächste Information nachreicht, damit nur ja alles verstanden wird, die führt letztendlich dazu, daß man natürlich gar nichts wirklich versteht; weil nur nachempfunden werden darf, was vorgesagt wurde. Allgemeiner könnte man sagen, daß die Verflachung der Dialogästhetik bei uns aus der Erklärungswut der TV-Geschichten kommt. Und das wird immer noch schlimmer. (...)

Fernseharbeit läßt sich zumeist nur gegen die Institutionen durchsetzen. Alles, was nur ein bißchen über das Herkömmliche hinausgeht, ist immer nur mit unglaublicher Hartnäckigkeit und nach langem Kampf machbar. Ausnahmen sind vielleicht Literaturverfilmungen, weil die wenigstens politisch unverfänglich erscheinen. Da kann man sich ästhetisch ein bißchen etwas leisten. (...) Natürlich habe ich mich auch schon bei früheren Arbeiten gefragt, warum ich die nicht fürs Kino gemacht habe. Das Problem ist einfach, daß es nicht so leicht ist, einen Film zu finanzieren. Beim Fernsehen geht man hin und sagt, was man machen will. Die Antwort lautet entweder ja oder nein, und im Falle eines Ja liegt dann das Geld auf dem Tisch - über die Beträge läßt sich verhandeln - während das Ja beim Film noch überhaupt nichts nützt. Da muß man das gesamte Geld erst aufreiben. (...)

Über Kafkas Roman

Franz Kafka (1883 bis 1924) schrieb den Roman 'Das Schloß' 1924, die Erstausgabe erschien 1926. (...)

Wie die Romanfigur K., so versucht auch die Forschung angestrengt zu ergründen, was es mit dem Schloß auf sich hat. Anfangs dominierte die theologische Deutung, für die vor allem Max Brod verantwortlich zeichnet: Das Schloß sei Gleichnis der göttlichen Gnade. (...) Robert Rochefort (1947) sieht „im Erleben des Nichts“

really seriously and finish the story in such a way that propels him/her to act on it. If one simply 'supplies' the viewer, s/he is truly held in contempt. (...) One really should help the viewer to remember his/her own ability to judge, his/her longings and utopias.

Extracts from an interview by Stefan Grisseemann and Michael Omasta

The filmmaker about his work

(...) It is one of my basic principles to communicate indirectly. Artistic expression means, after all, that one always has an idea, an image in mind for each situation. Our films usually fall into the trap of German television drama, i.e. we 'dot the i's and cross the t's'. There is no mental space available, leaving the viewer's imagination to roam freely. Instead, everything is explained, always one more piece of information is given to make sure one understands... The result is that one doesn't understand anything because it is only admissible to feel what has been explained. Generally speaking, the impulse of television to explain everything has resulted in a levelling out of the aesthetic of dialogue. This is getting worse and worse. (...)

Television work can only be done 'against' institutions. Anything slightly unconventional is possible only after a protracted struggle. Literary adaptations might be the exception, because most of them seem politically harmless. There you can afford to go out on a limb aesthetically. (...)

Naturally, I asked myself why I haven't done previous work for the cinema. The problem is that financing a film isn't easy. In television you go and hand in your proposal. Then it's either 'yes' or 'no'. If it is 'yes', the money is available immediately and the amount is negotiable. In film a 'yes' means absolutely nothing. You still have to find the money for the film. (...)

About Kafka's novel

Franz Kafka (1883-1924) wrote the novel 'The Castle' in 1924. It was first published in 1926. (...)

Just like the protagonist K., academic research, too, has tried to assess the significance of the castle. At first theological interpretation was dominant, especially as initiated by Max Brod. The castle was supposed to be an allegory of divine grace. (...) Robert Rochefort (1947) felt that "life in a vacuum" and "distance to God" were the "necessary preconditions for a new and deeper sense of religion". Kafka's "experiment of total negation" was a sign that human beings today consider God "as the absent one whose existence can be perceived in moments of despair and in the conviction that everything is absurd." Existential interpretations took over subsequently. Albert Camus understood the castle to signify the crisis of contemporary man, an isolated human being who sees the world only in terms of his own psychic drives and needs, who never sees the world on its own terms, therefore never finding anyone but himself. (...)

Kafka's epic poetry, his letters and his diary suggest that divine authority is replaced by worldly power: fatherly and political authority. Walter Benjamin already noted the "age-old father-son relationship" is a constant in Kafka's work: "There are a lot of indications that for Kafka the world of administrative officials and the world of fathers is identical." (...)

Kafka had realized the nature of the new society. He once said, "Capitalism is a system of dependencies which works from the outside to the inside, from top to bottom.

und der „Gottferne“ eine „notwendige Voraussetzung für ein neues und tieferes Glaubensverständnis“. Kafkas „Experiment der totalen Verneinung“ sei, ähnlich wie der Kampf des Helden K., nur Zeichen dafür, daß der Mensch von heute Gott „nur mehr als Abwesenden zu begreifen vermag, den er in seiner Not und bis in die Überzeugung, daß alles absurd ist, verspürt“. Diesen ‚deus absconditus‘ stürzten existentialistische Deutungen vom Thron. Albert Camus etwa sah im Schloß die Krise des zeitgenössischen Menschen gestaltet, des isolierten Menschen, der die Welt nur als Projektion eigener Tendenzen und Triebe, nie die Welt „an sich“ gewahrt, darum immer nur sich selber findet. (...)

Kafkas Epik, seine Briefe und sein Tagebuch legen es nahe, die entleerte göttliche Autorität sich als weltliche vorzustellen: als väterliche und politische Autorität. Schon Walter Benjamin notierte das „uralte Vater-Sohn-Verhältnis“ als eine Konstante im Werk Kafkas: „Viel deutet darauf hin, daß die Beamtenwelt und die Welt der Väter für Kafka die gleiche ist.“ (...)

Kafka hat den Charakter der heraufziehenden Gesellschaft wirklich wahrgenommen. „Der Kapitalismus“, so sagt er einmal, „ist ein System von Abhängigkeiten, die von außen nach innen, von oben nach unten gehen. Alles ist abhängig, alles ist gefesselt, Kapitalismus ist ein Zustand der Welt und der Seele.“ (...) Von diesem System der Abhängigkeiten erzählt der Roman. Davon zeugen Stil und Struktur. Aus welcher Perspektive immer man Kafka betrachtet - jede Betrachtung muß sich von Kafkas Erzählweise leiten lassen. (...) Den ersten Gang, den K. zum Schloß unternimmt, beschreibt Kafka wie folgt: „So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, die Hauptstraße des Dorfes, führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber, wie absichtlich, bog sie ab, und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher.“

Aus: Kindlers Literaturlexikon, München 1986

Biofilmographie

Michael Haneke wurde am 23. März 1942 in München geboren. Er ist der Sohn der österreichischen Schauspielerin Beatrix von Degenfeld und des Düsseldorfer Regisseurs/Schauspielers Fritz Haneke. Seine Kindheit und Jugend verbrachte er in Wiener Neustadt (Niederösterreich). Nachdem der Plan, zur Schauspielausbildung ans Wiener Max-Reinhard-Seminar zu gehen, ebenso fehlschlug wie jener, Konzertpianist zu werden, belegte Haneke an der Wiener Universität die Fächer Psychologie und Philosophie. Er versuchte sich als Autor (‘Persephone’, eine Erzählung) und arbeitete neben dem Studium als Film- und Literaturkritiker. Von 1967 bis 1971 war er als Redakteur und Fernsehspiel-dramaturg beim Südwestfunk in Baden-Baden beschäftigt. Am Stadttheater Baden-Baden debütierte er Anfang der siebziger Jahre mit Marguerite Duras’ ‘Ganze Tage in den Bäumen’ als Bühnenregisseur. Es folgten Regiearbeiten in Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt, Stuttgart, Berlin, Hamburg, München und Wien; Haneke inszenierte Stücke von Strindberg, Goethe, Hebbel, Enquist, Bruckner, Kleist u.a.

Filme:

1974: *Und was kommt danach?* (After Liverpool) (Buch und Regie, nach einem Hörspiel von James Saunders; TV-Film). 1975: *Sperrmüll* (Regie; TV-Film). 1976: *Drei Wege zum See* (Buch und Regie, nach der Erzählung von Ingeborg Bachmann; TV-Film). 1979: *Lemminge* (Idee, Buch, Regie; TV-Film). 1982: *Variation* (Idee, Buch, Regie; TV-Film). 1984: *Wer war Edgar Allan?* (Buch mit Hans Broseynei nach dem gleichnamigen Roman von Peter Rosei; TV-Film). 1985: *Fräulein* (Buch nach einer Idee von Bernd Schroeder, Regie; TV-Film). 1989: *Der siebente Kontinent*. 1991: *Nachruf für einen Mörder* (Buch, Regie; TV-Film). 1992: *Die Rebellion* (TV-Film); *Benny's Video*. 1994: *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*. 1995: *Lumière et compagnie*. 1997: *DAS SCHLOSS*.

Everything is connected and shackled. Capitalism reflects the state of the world and the soul.“ (...) The novel is about a system of dependencies which is reflected in its style and structure. No matter from which point of view one considers Kafka, his writing style will predetermine one's approach. (...) K.'s first walk to the castle is described with the following words: “So he walked straight ahead again, but it was a long way. The street, the main village road, didn't lead to the mountain with the castle. It only got close to it, then took a turn away, as if purposefully. Even if it didn't lead away from the castle, it didn't get close to it.“

In: Kindlers Literaturlexikon, Munich, 1986

Biofilmography

Michael Haneke was born March 23rd, 1942, in Munich. He is the son of the Austrian actress Beatrix von Degenfeld and the Düsseldorf director/actor Fritz Haneke. He spent his childhood and youth in Wiener Neustadt, Austria. After giving up the idea of attending the Max-Reinhard Seminar to become an actor as well as an ambition to become a concert pianist, he studied psychology and philosophy at Vienna university. He tried his luck as an author (‘Persephone, a Tale’) and worked as a film and literary critic. From 1967 to 1971 he worked as editor and television feature dramaturg at the Südwestfunk in Baden-Baden. At the municipal theatre in Baden-Baden he first directed a play in the seventies, ‘Des journées entières dans les arbres’ / ‘Whole Days in the Trees with Marguerite Duras’. He directed other plays in Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt, Stuttgart, Berlin, Hamburg, Munich and Vienna by Strindberg, Goethe, Hebbel, Enquist, Bruckner, Kleist and others.