



© Amour fou 2006

# Kurz davor ist es passiert

It Happened Just Before

Regie: Anja Salomonowitz

**Land:** Österreich 2006. **Produktion:** Amour fou Filmproduktion, Wien. **Buch, Regie:** Anja Salomonowitz. **Kamera:** Jo Molitoris. **Licht:** Vladimir Bilic. **Ton:** Eric Spitzer. **Ausstattung:** Yindra Soukup. **Schnitt:** Frédéric Fichet, Gregor Wille. **Musik:** Florian Richling, David Salomonowitz. **Produktionsleitung:** Karin Berghammer. **Produzenten:** Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu. **Konzeptionelle Beratung:** Nora Sternfeld, Radostina Patulova.

**Mitwirkende:** Rainer Halbauer, Otto Pikal, Anna Sparer, Leopold Sobotka, Gertrud Tauchhammer.

**Format:** 35mm (gedreht auf HDV), 1:1.85, Farbe. **Länge:** 72 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 17. Oktober 2006, Viennale, Wien. **Weltvertrieb:** Autlook Filmsales, Zieglergasse 75/1, 1070 Wien, Österreich. Tel.: (43) 720 553570, Fax: (43) 720 553572, email: welcome@autlookfilms.com; www.autlookfilms.com; **Festivals:** Austrian Film Commission, Stiftgasse 6, 1070 Wien, Österreich. Tel.: (43-1) 5263 3230, Fax: (43-1) 526 6801, email: festivals@afc.at; www.afc.at

Mit Unterstützung von Filmfonds Wien, ORF Film/Fernseh-Abkommen, IF Innovative Film, Land Niederösterreich

## Inhalt

KURZ DAVOR IST ES PASSIERT ist eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem globalen Phänomen des Frauenhandels. Der Film basiert

## Synopsis

IT HAPPENED JUST BEFORE is an artistic confrontation with the global phenomenon of trafficking in women. The film is

auf realen Erzählungen gehandelter Frauen, aus denen die Regisseurin ein dokumentarisches Drehbuch erarbeitet hat.

Die Geschichten werden nicht von Schauspielern, sondern von Menschen nacherzählt, die mit den Ereignissen und Orten des Films in einer Beziehung stehen könnten: einem Zöllner, einer Dorfbewohnerin, einem Kellner in einem Bordell, einer Diplomatin und einem Taxifahrer. Ein Film über falsche Versprechungen, Ausbeutung und Enttäuschung.

### **Besessen von der Wirklichkeit**

Fünf Personen erzählen in ihrem alltäglichen Umfeld Geschichten, die sie nie erlebt haben. Sie geben die Berichte von Betroffenen des Frauenhandels wieder. Die Geschichten brechen in den Alltag ein. Sie erzählen von Verschuldung und Täuschung, Zwang, Gewalt und Ausbeutung, von Nötigung, Drohung und Sklaverei. Dies sind die Mechanismen, die Frauenhandel definieren. Die Gesetzgebung schützt die Migrantinnen nicht. Ganz im Gegenteil, meist werden sie kriminalisiert.

Der Film setzt die Erzähllogiken von filmischer Fiktion – dem, 'was geschehen könnte' – und Dokumentation – dem, 'was geschehen ist' – in ständig neue Beziehungen zueinander: Stilisierte Bilder geben Einblicke in den Alltag eines Grenzbeamten, eines Bordellkellners, einer Nachbarin, einer Konsulin und eines Taxifahrers. Die Sequenzen sind so konstruiert, um dokumentarisch zu sein, der Alltag wird zum Filmischen verfremdet. Die Menschen, Orte und Situationen sind aber real – es handelt sich nicht um SchauspielerInnen in einer Filmkulisse, sondern um Personen in ihrem alltäglichen Umfeld –, die erzählten Geschichten stimmen allerdings nicht mit ihren eigenen Erlebnissen und Erfahrungen überein. Die Oberfläche der Bilder wird von anderen Geschichten durchbrochen, die als Texte rezitiert werden. Alle Orte, die der Film zeigt, kommen in den realen Geschichten der Frauen vor. Sie erzählen von Wirklichkeiten, die geschehen sind und die an den Orten, die gezeigt werden, hätten geschehen können. Indem das Dokumentarische, das Konstruierte und das Narrative sich ständig gegenseitig unterlaufen, entsteht der Effekt einer doppelten Verfremdung, die jegliche Identifikation mit den ProtagonistInnen verweigert. Damit arbeitet der Film die Momente der Verstrickung des Alltäglichen mit den Geschichten des Frauenhandels heraus.

In seiner paradoxen Gegenüberstellung und Infragestellung der scheinbaren Selbstverständlichkeit von Regel und Ausnahme bedient sich der Film auch der Stilmittel des Horrorfilms. Der Alltag wird zur idyllischen Normalität stilisiert, die von etwas Unheimlichem unterbrochen wird. Eine Grenzstation, ein Friedhof, die Villa einer Konsulin, Taxifahrten durch Wien ... Die Figuren sind wie besessen von den anderen Geschichten. Doch das Grauen und das Unheimliche, das in den Alltag hereinbricht, ist nichts anderes als die Realität; die Realität, die der Heimlichkeit ihrer gesellschaftlichen wie alltäglichen Unsichtbarkeit entrissen wird. Es ist die Realität der Geschichten von Frauen, die mit Frauenhandel konfrontiert sind, die sich damit abfinden oder sich wehren.

„Wir sind unter euch“ heißt ein Slogan der deutschen Gesellschaft für Legalisierung, die der Kriminalisierung von MigrantInnen eine selbstbewusste politische Position des Rechts auf Legalisierung entgegensetzt. Der Film von Anja Salomonowitz nimmt demgegenüber eine mehrheitsösterreichische Perspektive ein: „Sie sind unter uns!“ – und

based on real narratives by women who were the objects of trafficking which the director then re-worked into a documentary screenplay.

The stories are not retold by actresses but by people who could have a connection to events and places in the film: a customs officer, a villager, a bar-keeper in a bordello, a woman diplomat and a taxi driver. A film about false promises, exploitation and disappointment.

### **Obsessed with reality**

Five people in their everyday surroundings tell stories that they have never experienced personally. They recount tales of people involved in trafficking in women. The stories force their way into everyday life. They tell of debts and deception, force, violence and exploitation, of coercion, threats and slavery. Those are the mechanisms which define trafficking in women. Legal codes offer migrants no protection. Quite the contrary, they are usually criminalized.

The film places the narrative logics of filmic fiction – “what could happen” – and documentarism – “what did happen” – into a continuously changing relationship with each other: stylized images allow insight into the everyday life of a customs officer, a bar-keeper in a bordello, a neighbor, a woman consul and a taxi driver. The sequences are too constructed to be documentary, everyday life becomes filmically alienated. The people, places and situations are, however, real – we are not dealing with actors and actresses on a film set but with people in their everyday surroundings – although the stories being told do not coincide with their own “eyewitness” experience. The surface of the images is punctured by the other stories which are recited as texts. All locations shown in the film are real and appear in the real stories of these women. They tell of realities which have happened and which might have happened in the places shown. In that the documentarism, the constructed, the narrative, continuously and mutually undermine each other, an effect of double alienation comes into being that prevents any attempt at identification with the protagonists. Thus that the film is able to emphasize the moment of the intersection of everyday life with the stories of trafficking in women.

In its paradoxical confrontation and questioning of the apparent naturalness of rule and exception, the film employs the stylistic devices of the horror film. Everyday life is stylized into idyllic normality that is interrupted by something uncanny. A border control post, a cemetery, the villa of a woman consul, taxi journeys through Vienna... The characters are as if “possessed” by the other stories. But the horror and the sinisterness that affect everyday life are nothing more than reality; a reality torn from its secret social (as well as everyday) invisibility. It is the reality of women who have been confronted with trafficking and who have to adapt to it and look for a way to defend themselves.

verwickelt uns in die Unheimlichkeit der Realität, die immer schon passiert ist und die im Alltag gemeinhin keine Rolle spielt.

*Nora Sternfeld*

## **Arbeit des Erkennens**

### **Interview mit der Regisseurin**

*Frage:* Stand am Anfang des Projekts eher der formale Ansatz – im Dokumentarfilm nicht die betroffenen Personen erzählen zu lassen – im Vordergrund, oder das Thema des Frauenhandels?

*Anja Salomonowitz:* Beides hat sich ziemlich gleichzeitig ergeben, der Inhalt hat seine Form gefunden. Es gibt mehrere Initiationsmomente, die mich zu diesem Konzept geführt haben. Das eine war die Ausstellung *Gastarbeiteri – 40 Jahre Arbeitsmigration* im Wien-Museum. In dieser Ausstellung gab es zwei Monitore mit Filmen, in denen Frauen von ihrer Arbeit und den Arbeitsbedingungen in einer Fischfabrik erzählten. Sie sprachen in ihrer Muttersprache, die Filme waren untertitelt. Aus Interesse an diesem Material schrieb ich die Untertitel ab. Das Ergebnis war die Geschichte der Frauen in der Ich-Form, schwarz auf weiß. Dann hatte ich die Idee, die Geschichte von jemand anderem erzählen zu lassen, also die Geschichte vom Film oder vom dazugehörigen Bild zu trennen. So etwas ist man nicht gewohnt. Es sollte in der Ich-Form von jemandem erzählt werden, dem man ansieht, dass er die Geschichte nicht selbst erlebt haben kann.

Dies alles war Teil meiner Recherche zum Thema Frauenhandel bzw. zum Thema Migration und Fremdenrecht. Später kam der ethische Aspekt hinzu: Ich wollte und konnte die betroffenen Frauen nicht zeigen.

Eine erste Idee zu diesem Konzept hatte ich auch schon bei meinem letzten Film *Das wirst du nie verstehen*. In diesem Film wirke ich selbst mit, und meine jüdische Großmutter erzählt mir am Telefon, was ihr in Auschwitz widerfahren ist. Das tat sie, weil sie wusste, dass sie es danach kein zweites Mal würde erzählen müssen. Ich fand diese Methode sehr geeignet, um zu vermeiden, dass Überlebende ihr Gesicht zeigen müssen und fotografiert werden.

*Frage:* Wie haben Sie die Geschichten recherchiert, und nach welchen Kriterien wurden sie dann für den Film ausgewählt?

*A.S.:* Das war eine überaus lange Recherche, die über eineinhalb Jahre gedauert hat. Es gibt eine einzige Organisation in Österreich, die autorisiert ist, mit Betroffenen des Frauenhandels zu arbeiten: die Nichtregierungsorganisation Lefö. Ich wendete mich an die Mitarbeiterinnen von Lefö, weil mir ihr Interesse an meinem Projekt wichtig war, lernte aber auch unabhängig davon im Zuge meiner Recherchen Frauen kennen, die von dem Thema Frauenhandel betroffen waren. Die Gespräche, die ich mit ihnen führte, habe ich mitgeschrieben bzw. mitgefilmt und anschließend transkribieren lassen. Zum Teil sind die Geschichten im Film wortwörtlich diesen Interviews entnommen. Die Bedingung, die Lefö stellte, war, dass die Geschichten nicht wiedererkennbar sein durften – also keine Namen, keine Orte, keine Altersangaben enthalten durften. Ich war damit einverstanden, weil ich ohnehin möglichst exemplarische Geschichten wollte; exemplarisch für bestimmte Bereiche, in denen Frauenhandel stattfindet. Meistens denkt man bei dem Thema automatisch an Prostitution, aber es gibt auch Diplomatenhaushalte, die davon betroffen sind, oder Fälle, in denen ein Ehemann seine Frau zu Hause festhält und sie sich aufgrund ihrer rechtlichen Lage nicht wehren kann.

*Frage:* Warum haben Sie nicht mit Schauspielern gearbeitet?

“We are among you” is one of the slogans of Germany’s Society for Legalization, which opposes the criminalization of migrants with a self-assured political position in favor of the right to legalization. In this respect the film by Anja Salomonowitz takes the position of the majority of Austrians: “They are among us!” and involves us in the uncanniness of a reality that has always been there and which generally plays no role in everyday life.

*Nora Sternfeld*

## **Processes of consciousness**

### **Interview with the Director**

*Question:* What stood in the foreground at the beginning of the project: having the story in a documentary film told by uninvolved persons, or the theme of trafficking in women?

*Anja Salomonowitz:* Both arose at about the same time; the content found its form. Several initiating moments led me to this concept. One was the exhibition *Gastarbeiteri – 40 Years of Migrant Work* in the Vienna Museum. In this exhibition, there were two monitors with films in which women talk about their work and the working conditions in a fish factory. They spoke in their native tongues and the films had subtitles. My interest in the material led me to copy the subtitles. The result was the women’s story in first person, in writing. Then I had the idea of having someone else tell the story, that is, of separating the story from the film or the associated image. This is unfamiliar. The story was to be told in first person by someone who obviously didn’t experience it directly. This was all part of my research on trafficking in women and the theme of migration and the legal status of foreigners. Later came the ethical aspect: I didn’t want to show the women involved.

I had a first idea toward this strategy with my last film, *Das wirst du nie verstehen* (You will never understand). I appear in that film myself; my Jewish grandmother tells me on the telephone what happened to her in Auschwitz. She did so because she knew she would not have to tell it again. I thought this method was very well suited to avoiding making survivors show their faces and be photographed.

*Question:* How did you research the stories, and what criteria did you use in selecting them for the film?

*A.S.:* The research took a long time, more than a year and a half. There is an NGO called Lefö. It’s the only organization in Austria authorized to work with the victims of trafficking in women. I approached the staff of Lefö, because their interest in my project was important to me. But apart from that, in the course of my research I got to know women who were affected by this issue. I took notes while talking to them or filmed the conversations and had them transcribed. Some of the stories in the film are taken verbatim from these interviews. The condition that Lefö imposed was that the stories should not be recognizable: no names, no places, and no ages. I agreed, because I wanted the stories as examples of certain areas in which

A.S.: Meine Vorstellung war es, dass man den Mitwirkenden ansehen würde, was beim Vortragen der Texte, die sie auswendig gelernt hatten, in ihnen vorging. Zum Beispiel wäre es ja denkbar gewesen, dass jemand in dem Moment, in dem der Zöllner spricht, tatsächlich eine Frau an ihm vorbeischmuggelt. Solche Bewusstseinsprozesse in den Augen der Mitwirkenden zu entdecken, zu erkennen, ob sie realisieren, inwieweit sie selbst von dem Thema betroffen sein könnten oder nicht, fand ich sehr interessant.

Mein Ziel war es aber nicht, den Zuschauern die Arbeit dieses Erkennens ganz abzunehmen; sie sollen im Gegenteil auf sich selbst zurückgeworfen werden. Die gewisse Monotonie, die den Rhythmus des Films prägt, soll es dem Zuschauer erleichtern, immer wieder in die Geschichten hineinzufinden, sie sich wirklich vorstellen zu können und den roten Faden nicht zu verlieren. Diesen Rhythmus zu finden war eine der schwierigsten Aufgaben.

In dem Zusammenhang war es sehr wichtig, dass die Mitwirkenden, unabhängig davon, wie auswendig gelernt der Text jeweils wirkt, imstande waren, während des Erzählens Bilder zu evozieren. Ich finde es interessant, mit einem Laien zu arbeiten, der im Film in seiner authentischen Funktion vorkommt. Genau um die Bewusstseinsarbeit, die er leistet, geht es ja auch bei dem Versuch, bestimmte Geschichten in unsere Gesellschaft hineinzubringen. Für mich ist KURZ DAVOR IST ES PASSIERT eine Verbildlichung der Tatsache, dass manche Geschichten aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein ausgeblendet werden. Ich wollte mit diesem Film das Gefühl auslösen, dass „das Böse immer und überall“ ist und dies nur keiner von uns merkt, weil es in unserer Welt nicht sichtbar ist: Es gibt Bereiche des Lebens, die einfach ausgeblendet werden können und mit denen wir uns nicht befassen müssen.

*Frage:* Es kommt zu einer Umkehrung in diesem Erzählkonzept: Das eigentlich dokumentarische Element des Films – nämlich die Geschichten der Frauen – bekommt einen fast fiktionalen Charakter, während der tatsächlich fiktionale Part – repräsentiert von den Erzählern – zum Gegenstand des Dokumentarischen wird, indem deren Alltag dargestellt wird.

A.S.: Ja, dokumentarische Strategien werden in ihr Gegenteil verkehrt. Innerhalb eines Genres existiert ja immer eine Verabredung zwischen Zuschauer und Filmemacher darüber, wie es funktioniert. Im Fall des Dokumentarfilms lautet die Vereinbarung: Betroffene erzählen einem ihre Geschichte selbst. Was geschieht, wenn ich diese Verabredung breche und die Geschichte von anderen Menschen erzählen lasse? Und vor allem: Kann das ein Umdenken, einen politischen Prozess auslösen?

Es gibt die klassischen Dokumentationen über das Thema Frauenhandel, in denen eine Frau weinend ihre Geschichte erzählt. Sie zeigen, wie die betroffene Person empfindet, bringen ihr aber nichts, vor allem keine Rechte. Genau das aber brauchen diese Frauen: Legalisierung und Rechte, die sie künftig schützen. KURZ DAVOR IST ES PASSIERT handelt von dem, was Menschen sich ausdenken, während sie den Film sehen. Etwas Unsichtbares wird erzählt und ist zugleich Hauptinhalt des Films. Die Gedanken, die man sich dazu macht, die Geschichten, die man sich vorstellt: Sie sind die eigentliche Haupt-handlung des Films.

*Frage:* Wie gestaltete sich die Regiearbeit mit den Erzählern?

A.S.: Wir haben ein Straßencasting veranstaltet und dabei manche Figuren sofort gefunden; bei manchen hat es länger gedauert. Dann

women are trafficked. Usually people automatically think of prostitution, but there are also diplomats' households or cases where a husband keeps his wife at home and her legal situation prevents her from defending herself.

*Question:* Why didn't you work with professional actresses?

A.S.: My idea was that you would see how reciting the texts from memory affected the people who appear. For example, it was conceivable that, at the moment the customs officer spoke, someone would actually smuggle a woman past him. It interested me to discover such processes of consciousness in their eyes and to see whether they realize the degree to which they themselves could be affected by the topic.

But it wasn't my aim to do all the work of this recognition for the viewers; rather, they should have to rely on themselves. A certain monotony in the film's rhythm is intended to make it easier for the viewer to keep finding his way into the stories, to really imagine them, and not lose the thread. Finding this rhythm was one of the most difficult tasks.

In this regard, it was very important that those appearing in the film were able to evoke images while narrating – independent of the degree to which the respective text seems memorized. I thought it was interesting to work with a layperson who carries out his actual function in the film. Part of the point of trying to bring certain stories into our society is the work a person conducts on his consciousness. For me, IT HAPPENED JUST BEFORE is a way of making images out of the fact that some stories are blocked out of societal awareness. With this film, I wanted to trigger the feeling that evil is ever-present but merely unnoticed because it isn't visible in our world: there are areas of life that can just be blocked out and that we don't have to deal with.

*Question:* There's a reversal in this narrative strategy. The actually documentary element of the film, namely the women's stories, takes on an almost fictional character, while the actually fictional part, represented by the narrators, becomes the object of the documentation, because their daily life is depicted.

A.S.: Yes, documentary strategies are turned into their opposite. Within a genre, there is an agreement between the viewer and the filmmaker about how it works. In the case of the documentary film, the agreement is that the people actually involved tell you their story themselves. What happens when I break this agreement and have the story told by another person? And especially: can that trigger a rethinking, a political process?

There are the classical documentaries about trafficking in women, in which a woman weeps while telling her story. They show how the affected person feels, but don't give her anything, in particular no rights. But that is precisely what these women need: legalization and rights that protect them in the future. IT HAPPENED JUST BEFORE deals with what people think up while watching the film. Some-

gab es verschiedene Schritte der Zusammenarbeit mit ihnen. Zunächst mussten alle bereit sein, mir ihren Alltag zu zeigen und mich überallhin mitzunehmen. Ich habe sie bei ihren Tätigkeiten begleitet und viele Fragen gestellt, die ich anschließend im Drehbuch verarbeitet habe. Für das Auswendiglernen der Texte ergaben sich verschiedene Methoden: Frau Tauchhammer, die Konsulin, zum Beispiel, hat das monotone Sprechen im Zustand der Hypnose geübt. Der Zöllner wiederum hatte, passend zu seiner Funktion, den Text so akribisch und genau gelernt, dass wir verschiedene Takes beim Nachsynchronisieren lippensynchron anlegen konnten. Leo, den Kellner, habe ich erst sehr spät gefunden. Er zeigte mir verschiedene Details im Bordell, die mir selbst nicht aufgefallen wären: dass zum Beispiel herumliegende Schuhe einfach weggeworfen werden. So etwas drückt auch die Brutalität aus, die an so einem Ort herrscht, und natürlich die enorme Fluktuation der Arbeiterinnen.

Fast alle Mitwirkenden habe ich über ein Jahr lang kontinuierlich mit einer kleinen Videokamera begleitet; während der eigentlichen Dreharbeiten waren sie dann schon daran gewöhnt, gefilmt zu werden. In einem späteren, sehr langen Prozess habe ich jeweils ausprobiert, zu welchen Szenen welche Textstellen passen. In meiner Vorstellung gab es immer einen Film über den Alltag der Personen auf der Leinwand und einen zweiten, der gleichzeitig ungefähr zwei Meter vor der Leinwand läuft. Für diese beiden parallel laufenden Filme musste ich ein dramaturgisch stimmiges Konzept finden.

*Austrian Film Commission, Wien 2006*

### **Biofilmografie**

**Anja Salomonowitz** wurde 1976 in Wien geboren. Sie studierte an der Filmakademie in Wien und der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. Seither realisiert sie politische Dokumentarfilme an der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation.

### **Filme / Films**

2000: *Carmen*. 2003: *Das wirst du nie verstehen*. 2006: KURZ DAVOR IST ES PASSIERT / IT HAPPENED JUST BEFORE.

thing is told that cannot be seen and is the main content of the film. The thoughts the viewer has, the stories the viewer imagines are the real main plot of the film.

*AFN:* What was it like directing the narrators?

*A.S.:* We held an audition on the street and found some of our figures immediately; with others, it took longer. Then there were various steps of working with them. First, they all had to be willing to show me their daily lives and take me with them everywhere. I accompanied them to work and asked a lot of questions, which I then processed in the script. There were various methods for memorizing the texts: for example, Ms. Tauchhammer, the consul, practiced speaking monotonously in a state of hypnosis. The customs official, in keeping with his job, learned the text so meticulously and precisely that during postsynchronization, we could match the sound perfectly to his lip movements in any of the various takes. I didn't find Leo, the waiter, until much later. He showed me various details in the brothel that I hadn't noticed myself. For example, that shoes left lying around are simply thrown away. Things like that express the brutality that reigns in such a place, and of course the tremendous turnover of workers.

For more than a year, I accompanied almost all those who worked with me with a little video camera; during the actual shooting, they were then already accustomed to being filmed. In a subsequent, very long process, I tried out what scenes fit what text passages. In my imagination, there was always a film about the everyday life of the people on the screen and a second film running at the same time about two meters in front of the screen. I had to find a dramaturgically convincing strategy for these two films running in parallel.

*Austrian Film Commission, Vienna 2006*

### **Biofilmography**

**Anja Salomonowitz** was born in 1976 in Vienna. She studied film at the Vienna Filmakademie and at the Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. She makes political documentaries that straddle the line between fiction and documentation.



Anja Salomonowitz