



Fr. 12.- / £ 6.90

2.03

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Edward Lachman: Kamera

Alan Berliner: Versatzstücke

Ulrich Seidl: Forscher am Lebendigen

FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes

CIDADE DE DEUS von Fernando Meirelles

HERO von Zhang Yimou

JAPON von Carlos Reygadas

THE LIFE OF DAVID GALE von Alan Parker

AUTO FOCUS von Paul Schrader

ADAPTATION von Spike Jonze

Lachman
Berliner
Seidl
^ ^ ^

www.filmbulletin.ch

Forscher am Lebendigen

PORTRÄT VON ULRICH SEIDL



1

Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein bessener Stilist, ja geradezu ein Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst.

Ein Mann im zitronengelben Pullover mit schwarz gefärbtem Pferdeschwanz teilt das Bild hälftig. Sein Brustkorb wird vom unteren Bildrand angeschnitten, hinter und über ihm dehnt sich eine Wandtafel voller mathematischer Gleichungen aus. Exakt über der Tafelmitte hängt ein gerahmtes Fotoporträt des österreichischen Bundespräsidenten. Eine junge blonde Frau im Frotteemantel sitzt auf dem Sofa, auch sie im Zentrum der Einstellung, gefilmt nur bis knapp unter die Brust. Ihr Selbstporträt zierte genau über ihrem Kopf die Wand. Zwei Rentnerinnen in schäbigen Mänteln sitzen am linken und rechten Bildrand und drücken ein Schosshündchen an die Brust. Zwischen ihnen steht ein Tisch, darauf eine Lampe, darüber in der Bildmitte hängt ein Wandkästchen.

Diese drei Beispiele aus *DER BUSENFREUND*, *MODELS* und *TIERISCHE LIEBE* stehen für Ulrich Seidls gestalterisches Marken-

zeichnen. Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein bessener Stilist, ja geradezu ein Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst und die Sujets mit einer Vorliebe für Symmetrie arrangiert. Hauptthema dieser Bilder ist die lebendige Büste.

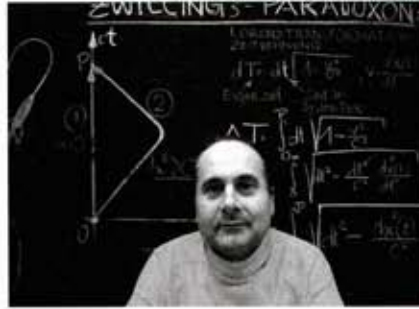
In den streng komponierten Tableaus blicken die Menschen frontal in die Kamera. Am unteren Bildrand positioniert und oft nur bis knapp oberhalb der Brust in den Sucher genommen, scheinen sie fast aus dem Bild zu rutschen. Vor eine grosszügig ins Bild gerückte Wandfläche gestellt, die den Hintergrund bildet, wirken sie unbedeutend und verloren, buchstäbliche Randerscheinungen, die um Raum kämpfen müssen. Im Leben? Im Film?

Letzteres, ist man bei diesem Filmmacher versucht zu sagen, bestimmt. Seidl benutzt eine Methode, die die Menschen vor-

führt und ausstellt; eine Methode der Schau-stellung. Stumm sitzen oder stehen die Porträtierten da und blicken mit regloser Miene ins Kameraauge. Die Erstarrtheit sowohl von Kamera wie Fotografierten schafft eine grosse Distanz, und diese distanzierende Position als Grundeinstellung in Seidls Schaffen verunmöglicht es, sich mit den Personen zu identifizieren oder Empathie zu empfinden. Diese *Einstellung* im wörtlichen und übertragenen Sinne, das heisst auch als mentale Einstellung Seidls gegenüber den Porträtierten gemeint, ist Teil des Skandalösen, das seinem Werk anhaftet.

Die Menschen werden bei Seidl zum Untersuchungsgegenstand. Obwohl er äusserst selten Nahaufnahmen macht, zeigt er sich als erbarmungsloser Forscher. In der Art, wie er in den charakteristischen Einstellungen die Leute ins Bild setzt und fotografiert, kommen

2



1



3



1 MODELS

2 DER BUSENFREUND

3 TIERISCHE LIEBE

Seidl solidarisiert sich nicht mit den Schwachen, in deren Niederungen er sich begibt. Er steht nicht auf der Gegenseite; sondern hinter der Kamera.

sie einem wie Fliegen an der Wand vor. Er zoomt auf die "Insekten", um sie zu sezieren – Kritiker sprechen von entblößen. Nicht von ungefähr wurde Seidls Methode auch schon mit der Vivisektion verglichen: Der Regisseur erforscht seine Protagonisten bei lebendigem Leibe. Und diese lassen es geschehen, harren aus und scheinen sich bei der ganzen Sache nichts zu denken. Ihre Gesichter bleiben ausdruckslos. Das Selbstporträt an der Wand offenbart die Persönlichkeit als Tautologie. Ebenso zeigt sich die menschliche Flächigkeit zu Beginn von *MODELS*, wo eine junge Frau «Ich liebe dich» in einen Spiegel spricht, der ihr Gesicht verdeckt. Den Platz des Spiegels nimmt später die Kameralinse ein; immer wieder gehen die Models Aug in Auge mit der Kamera und blicken uns mit leerem Blick an, lassen teilnehmen an Schminkritualen oder am minuziösen Kontrollblick auf Makelstellen auf der Haut. Die verharrende Kamera gibt das Spiegelbild ungerührt wieder.

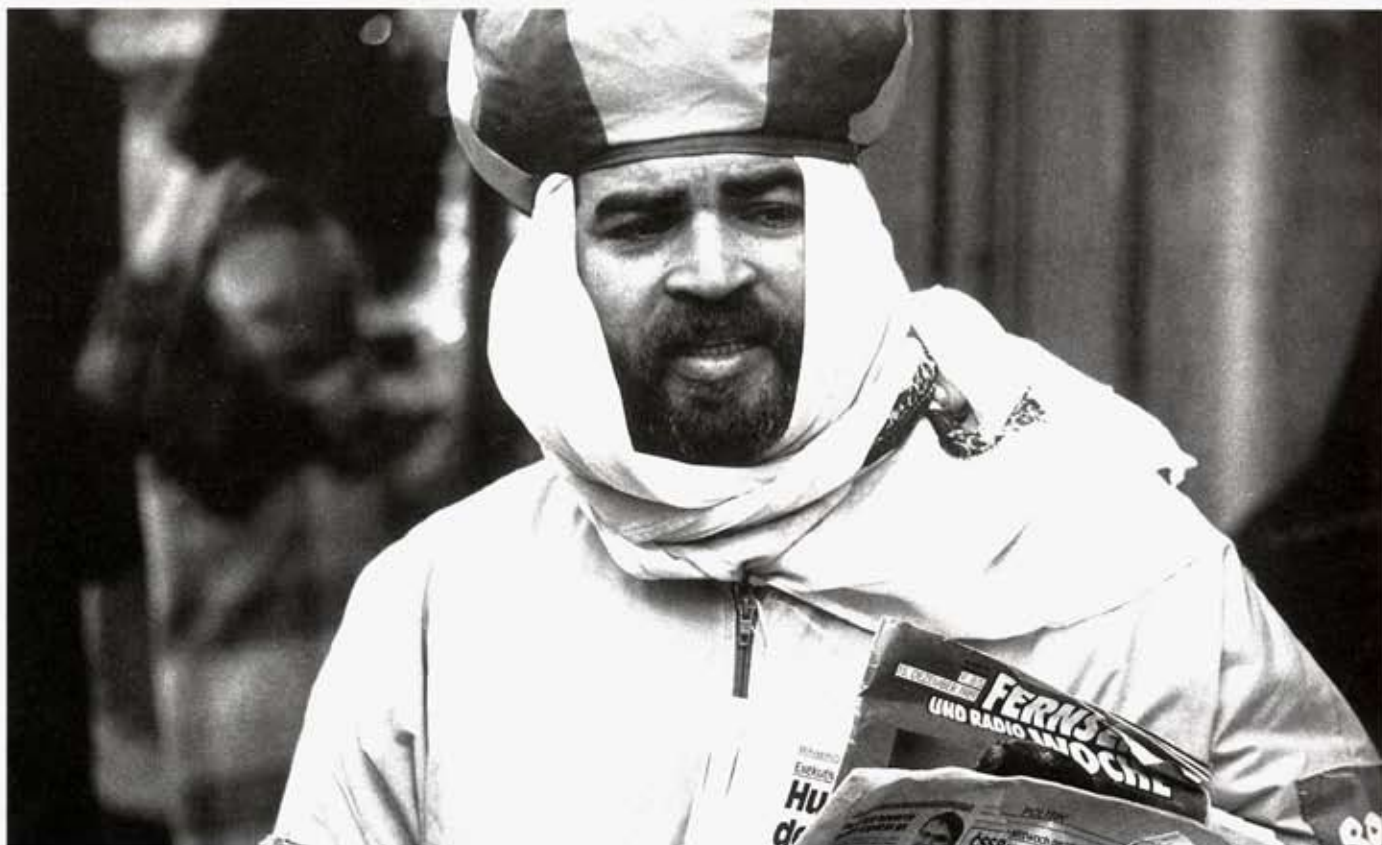
Der Verhaltensforscher Ulrich Seidl stellt in seinen Filmen Zoosituationen nach. Der streng kadrierte Bildausschnitt wird zum Gehege, die Gefilmten sind die Affen – die sich manchmal zum Gaudi der Besucher beziehungsweise Zuschauer aufspielen und in eine Rolle schlüpfen; schauspielern. Manchmal aber zeigen sie der Kamera ihren Hintern, wie der verrückte Tänzer im tschechischen Dorf Safov, der uns in *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* immer wieder sein bestes Stück präsentiert. Vergessen darf man nicht: mündig sind sie alle.

Ulrich Seidl polarisiert. Für die einen ist er der Sozialvoyeur ohne Moral, der seine Porträtierten schonungslos denunziert und jeden ethischen Anstand vermissen lässt. Andere schätzen gerade die Radikalität und Kompromisslosigkeit, mit der der Österreicher seine Sittenbilder malt. Einem grösseren Publikum wurde Seidl Anfang der neunziger Jahren mit dem Film *GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN* bekannt. In diesem provokanten Stadtporträt kontrastiert er den tristen Alltag von ausländischen, meist aus der Dritten Welt stammenden Zeitungsverkäufern mit der Privattristesse von Wiener Kleinbürgerfamilien. Hier die Männer aus Pakistan, Bangladesh oder Ägypten, die in demütigenden Schulungsprogrammen regelrecht auf das «Bitte», «Danke» und «Auf Wiedersehen» konditioniert werden; die ohne Sozialversicherung dreizehn Stunden am Tag in der Kälte stehen und von Vorgesetzten auf Kontrollgängen gemassregelt werden, wenn das freundliche Gesicht fehlt.

Dort die selbstzufrieden-saturierten Bürger vor der Wohnwand und auf der gehäkelten Bettdecke posierend, Skandalmeldungen aus dem Boulevardblatt vorlesend oder mit Fifi beim Tierarzt; Seidls Ort der pervertierten Fürsorge. Wieder führt uns Seidl die kleinbürgerliche Spiessigkeit in starren Tableaus vor Augen. Als Kontrast dazu filmt er in Plansequenzen, wenn er mit den Kolporteuren unterwegs ist. Die Kamera schleicht sich als heimliche und neugierige Beobachterin in die schäbigen Behausungen der Ausländer, durchstreift die von Heimweh imprägnierten Räume, wirft einen Blick in Hinterhofmoscheen. Trotz dem voyeuristischen Eindringen ins Private bleibt auch hier die gefühlsmässige Distanz bewahrt – Seidl lässt kein Mitleid zu. Seinem Kino liegt kein humanistischer Antrieb zugrunde. Er solidarisiert sich nicht mit den Schwachen, in deren Niederungen er sich begibt. Er steht nicht auf der Gegenseite; sondern hinter der Kamera.

Im darauffolgenden Film *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* arbeitet Seidl erneut mit den Mitteln des krassen Gegensatzes. Hier markiert die Landesgrenze zwischen Österreich und Tschechien das Gefälle von materiellem Wohlstand und Elend – deprimierend hoffnungslos ist die Stimmungslage hüben wie drüben. Ein österreichisches Mädchen posiert mit einem kläffenden Batteriehund in seinem rosa Traum von Kinderzimmer – Schnitt – die Kamera steht vor einem plärrenden Kleinkind in einem zu kleinen Kinderwagen auf einer dünnen Wiese vor baufälligen Häusern. Im Zentrum dieser Grenzlandbetrachtung steht jedoch die sich anbahnende Liebesgeschichte zwischen dem Langauer Witwer Sepp Paur, der eine Frau sucht, weil ihm langsam die Vorräte in der Kühltruhe ausgehen, und der in Safov lebenden deutschstämmigen Witwe Paula Hutterová. Die robuste Frau ist wohl beeindruckt von Sepps kleinem Vermögen, staunt bei Besuchen nicht schlecht über das westliche Konsum- und Spassangebot; und mag ihre Unabhängigkeit jenseits der Grenze dann doch nicht aufgeben.

Sein nächster Film gab Seidl den Ruf des Skandalregisseurs. In *TIERISCHE LIEBE* macht er nicht nur das pervertierte Verhältnis des Zeitgenossen zu seinem Haustier zum Thema, sondern auch die Beziehungsunfähigkeit zwischen den Menschen – und das durch alle Schichten. Nicht nur der an der Armutsgrenze lebende junge Mann befriedigt mit seinem Kaninchen emotionale Bedürfnisse; auch die Diva-Schauspielerin behandelt ihren Hund als Lebens- und Bettpartner. Trennt sich ein Paar, so wird erbit-



Seidl gehört einer Generation von Filmemachern an, die den Dokumentarfilm vom Dogma der faktographischen Repräsentation der Wirklichkeit befreien. Das Dokumentarische wird jetzt um fiktionale Formen erweitert.

tert um das Sorgerecht für den Mops gekämpft, während eine alte Dame ihrem dahingeschiedenen Wolf in einer Trauerzeremonie das letzte Geleit gibt. Seidl demontiert hier Kitschbilder, indem er in der Inszenierung ihre ganze Anstössigkeit offen legt. Gestalterisch betreibt er sein Setzkastenprinzip bis hin zur Farbdramaturgie noch exzessiver: Ein Hündchen mit Haarmasche sitzt schön arrangiert inmitten von Nippes auf der Kommode; eine Frau im engen blauen Minirock posiert in Löffelstellung mit ihrem Schäfer auf der Ledercouch. «Noch nie habe ich im Kino so geradewegs in die Hölle gesehen», war Werner Herzogs Kommentar zu *TIERISCHE LIEBE*.

Seidl gehört einer Generation von Filmemachern an, die den Dokumentarfilm vom Dogma der faktographischen Repräsentation der Wirklichkeit befreien. Das Dokumentarische wird jetzt um fiktionale Formen erweitert; «inszenierte Wirklichkeiten» ist der Terminus dafür. Bewusst lässt Seidl die Errungenschaften des *direct cinema* oder *cinéma vérité* hinter sich zurück. Zwar steht am Anfang seiner Methode noch immer das reine Beobachten eines Geschehens mit der Kamera, ohne es zu kommentieren oder einzugreifen; die Absicht, einen natürlichen Vorgang authentisch einzufangen. Seinem Dokumentieren gehen nun aber Manipulationen voraus. Er nimmt die vorgefundene Wirklichkeit und «wirkliche» Menschen zum Ausgangspunkt, gibt ihnen Anweisungen und stellt Situationen nach, in denen die Leute als «sich selbst» agieren. Trotz dieses



1 GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN

Gestaltungswillens suggerieren Seidls Filme grosse Unmittelbarkeit; man merkt, dass der Regisseur das dargestellte Milieu genau recherchiert und bestens kennt; und es rührt wohl auch daher, dass er keinen Unterschied zwischen Schauspielern und Laien macht. Der naturalistische Eindruck wird verstärkt durch eine voyeuristische Komponente. Der Regisseur ist ein Voyeur am Wirklichen; er interessiert sich für den privaten Raum und intime Handlungen. Seit dem Boom von Reality-TV und Docu-Soaps Ende der neunziger Jahre weiss man, wie das Echte und Reale mit dem Privaten und Intimen konnotiert ist. Die Selbstdarstellung und der Seelenexhibitionismus in *MODELS* etwa, die an Selbstausbeutung grenzen, bekommt man täglich in Talkshows präsentiert.

Anders als diese seichten Formen insistiert Seidl jedoch mit seinen Tabubrüchen gerade auf dem Abgründigen. Er zeigt auf skandalöse Weise den Skandal und bohrt den Zeigefinger in die schwärenden Wunden. Wenn er gemäss eigenem Wortlaut den «Wahnsinn der Normalität» zeigen will, so sucht er dafür Beweise. Das sind dann seine Inszenierungen der Wirklichkeit. Er lässt die Leute eine Dauerbefindlichkeit, psychisches Potential oder Verhaltensweisen zwanghaft und exzessiv ausagieren: wiederkehrendes Stilleben mit kotzenden und koksenden *MODELS* auf dem Klo; der «Busenfreund» putzt sich regelmässig auf dem Vorleger vor Nachbars Wohnungstür die Hundescheisse von den Schuhen; Witwe Paula Hutterová braucht mehrere Anläufe, bis sie mit dem Beil dem Huhn den Kopf abgeschlagen hat;



Das Lebendige erstarrt im Ritual, dem die statischen Arrangements entsprechen. In seriellen Montagen bringt Seidl ein Gefühl, eine Beobachtung, die Gewohnheit auf den Punkt.

ein Kolporteur schreckt in *GOOD NEWS* vor lauter Verkaufstüchtigkeit auch nicht davor zurück, die Zeitungen im Spital todkranken Patienten unterzujubeln.

Narration und jede Art von "Entwicklung" scheinen Ulrich Seidl suspekt. Er erzählt keine Alltagsgeschichten, sondern zeigt Menschen, deren Alltag von Monotonie ausgehöhlt ist. Das Lebendige erstarrt im Ritual, dem die statischen Arrangements entsprechen. In seriellen Montagen bringt er ein Gefühl, eine Beobachtung, die Gewohnheit auf den Punkt. In *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* fügen sich die Küchenmaschinen zum Stakkato; die soziale Isolation der Hausfrauen, die allein vor dem Fernseher sitzen oder Schlager hören, ist in der Reihung gleicher Szenen beklemmend. In *DIE LETZTEN MÄNNER* wird das Heimweh der Asiatinnen, die in Serie vor einer exotischen Kulisse inszeniert werden, zugespitzt. In *GOOD NEWS* gibt es eine Abfolge von Bildern, in denen die Schrebergartenbesitzer hinterm Zaun posieren und stumm in die Kamera blickend ihre Kleinkariertheit ausstellen. Was denken sie sich dabei? Man hat den Verdacht: nichts. Wenn die Leute in *GOOD NEWS* ihren banalen Tagesablauf herunterleiern, geben sie einen peinlichen Einblick in ein eingerichtetes, bewusstlos gelebtes Dasein, in dem selbst die Sprache im Hülsenkorsett steckt. Kommuniziert wird bei Seidl in Phrasen; absurd wird das vor allem dort, wo der Inhalt einer Diskussion sich um Busenumfang und sexuelle Praktiken handelt wie in *MODELS*. Es kann auch geschehen, dass plötzlich eine abgedro-



1 MODELS

schene Redensart sprechend wird, etwa wenn Pensionär Paur nach Jahren wieder eine Spritzfahrt durch das tschechische Safow macht und angesichts der heruntergekommenen Häuser im gleichnamigen Film meint: «Mit Verlust ist zu rechnen.»

Die Menschen reden und denken sich nichts dabei. In Seidls Erstling *EINSVIERZIG* vergleicht eine Frau die kleinwüchsige Hauptfigur mit einem Gartenzwerg. Das Denken ist suspendiert, es wird unbedarft daher geschwätzt. Dahinter offenbaren sich nicht selten diskriminierende Haltungen. In *DIE LETZTEN MÄNNER* liebäugelt der laut eigenen Angaben «unschuldig geschiedene» Hauptschullehrer Karl Schwingenschlögl damit, eine philippinische Frau zu heiraten. Er holt sich Rat bei Landsleuten, die die Ehetüchtigkeit ihrer asiatischen Gattinnen mit Adjektiven wie «treu», «fleissig», «reinlich» oder «anspruchlos» loben. An den Europäerinnen beklagen sie, dass sie «a bisserl zu emanzipiert» sind. Am Ende tanzt Karl mit einer Phantomfrau durch seine Junggesellenwohnung. Die bestellte Asiatin verstand Karls biblischen Leitsatz «Der Mann ist des Weibes Haupt» nicht. Dass die Sprache voller Ideologismen ist, zeigt sich in *GOOD NEWS*, wo den Kolporteurs mit dem Slogan «Keep smiling, keep selling» das verkaufsfördernde Lächeln eingetrichtert wird.

Obwohl Seidls Filme immer auch Grotesken sind, ist das Lachen, das sie auslösen, nicht gut. Im Grunde ist er ein Moralist, ein bisschen vom Schlage eines Michel Houellebecq; seine drastischen Aufzeichnungen



Bei Seidl drückt sich das Neurotische formal in den pedantisch kontrollierten Bildern aus, in die er seine Protagonisten, nicht selten als Triebwesen karikiert, hineinzwängt.

einer umgreifenden gesellschaftlichen Dekadenz sind nicht frei von Zynismus. Seidl will uns nicht erheitern, obwohl Spass ein Thema seiner Filme ist. Dem wiederkehrenden Motiv der Vergnügungsparks ist eine kalte Lächerlichkeit eingeschrieben: René Rupnik, Protagonist in *DER BUSENFREUND*, sitzt auch in *BILDER EINER AUSSTELLUNG* wieder mit seinem knallgelben Pulli im Fliegerkarussell. Das Rentnerpaar aus *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* lässt sich auf der Scooterbahn durchschütteln und schwelgt dann im Riesenrad in den oberen Himmel. Einen Frontalangriff auf die vergnügungssüchtige Freizeit- und Unterhaltungsgesellschaft macht Seidl im Fernsehfilm *SPASS OHNE GRENZEN*, wo der spassdressierte Besucher im Europapark quasi auf Knopfdruck der Regie in Gelächter ausbricht und beweist, wie sehr Lachen ein Gesicht entstellen kann. Die Freizeitindustrie fordert ihren Tribut: Nicht hübsch anzusehen sind auch die *MODELS* in der Anwendung ihres Quälwerkzeugs, ob Kraftmaschine, Haarentfernungswachs oder Schröpfgläser – der Schönheit geht der Wahn voraus.

In *HUNDSTAGE* scheint Seidl dann ein Fazit des Spassterrors zu ziehen. Der Spielfilm – zum ersten Mal braucht Seidl die explizite Bezeichnung – erzählt von einem einzigen Wochenende, dann, wenn die Leute dem normalen Alltag enthoben sind. Unter Zutun von ein bisschen Affenhitze eskalieren die Beziehungen in den Reihenhäuschen der Vorstadtsiedlung gleich reihenweise. Da, wo dank tüchtigem Rasenmäher und Hochsicherheitsanlage das Daheim zum Naherho-

lungsgebiet umfunktioniert wird und die Leute wie tote Fliegen auf der Veranda rösten, kommt das Gewaltpotential jetzt zum Ausbruch, entlädt sich der Gefühlsstau. In diesem Film erlöst Seidl die Figuren aus den statischen Arrangements und umkreist mit der Handkamera die Erniedrigten, die dann auch mal die Peiniger sind.

Obwohl solch verallgemeinernde Begriffe vorsichtig anzuwenden sind, kann man Seidls Werk als "österreichisch" bezeichnen. Es ist die aus Literatur, Kunst und Film bekannte Vorliebe für schonungslose und ein bisschen auch masochistische Betrachtungen der österreichischen (Kleinbürger-)Seele. Auch schon wurde die Depression als typische Wesensart der Alpenrepublik bezeichnet, die Künstler und Intellektuelle in schwermütige Energie umzuwandeln wüssten; ein komplexes Wechselspiel von Verdrängtem und seiner unkontrollierten Eruption. Bei Seidl drückt sich das Neurotische formal in den pedantisch kontrollierten Bildern aus, in die er seine Protagonisten, nicht selten als Triebwesen karikiert, hineinzwängt. Eine ähnlich kontrollierte Ästhetik pflegt Michael Haneke in seinen eisig kalten Arbeiten ohne Trost. In *DIE KLAVIERSPIELERIN* gedeihen die heimlichen Perversionen der Heldin und ihre Eskalation in offene Gewalthandlungen in einer von Tabus und Normen verstellten Umwelt prächtig. Von vergleichbarer Drastik ist der Spielfilm *LOVELY RITA* der jungen Filmautorin Jessica Hausner. Hier sieht die pubertierende Heldin nur noch den Mord an den Eltern als Ausweg

aus dem familiären Minenfeld: Im kleinbürgerlichen Milieu, wo der Vater im Keller einen Schiessstand eingerichtet hat und ständig die Bilder an der Wand gerade rückt; die Mutter am Mittagstisch Fleisch, Gemüse und Kartoffeln in drei sauberlich getrennte Häufchen anrichtet – Bilder, die von Seidl stammen könnten – läuft die Anpassungsleistung Amok. Es ist eine Radikalität, eine kreative Wutenergie, die das «österreichische Filmwunder», das in den letzten drei Jahren seinen Namen erhielt, charakterisieren. Es ist die katastrophische Normalität in Permanenz, von deren Abgründigkeit auch Ulrich Seidls Filme handeln.

Eine wesentliche Rolle in Seidls Aufzeichnungen des österreichischen Triebhaushalts und dem Treibhaus Österreich spielt der Katholizismus, vornehmlich in jenen Filmen, die in der Provinz spielen. Immer wieder zieren Jesuskreuze oder Heiligenbilder die Wände der spießigen und muffigen Wohnstuben. Sie prangen im typischen Seidl-Stilleben über den Köpfen der Porträtierten – das Höllenfeuer dürfte die am untern Bildrand ausharrenden Protagonisten bereits wärmen. Etwas Morbides geht von den Wohnungsinterieurs mit ihren Blümchentapeten, den Stickkissen, der Pendeluhr und dem Leuchter aus; es ist ein Hang zu Dekadenz und Hässlichkeit, eine Verbindung von Leiblichkeit, Sexualität und Tod, den diese Welt ausströmt; der man jüngst in *BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN!* von Douglas Wolfspberger begegnete, und hier wie dort wird sie von skurrilen, exzentri-



Trotz allem, trotz Kälte und gepflegter Hässlichkeit darf man in Ulrich Seidls Kino der Grausamkeit nicht jene Momente unterschlagen, die um Sarmherzigkeit ersuchen.

schen und eigensinnigen Persönlichkeiten bewohnt.

Menschen solchen Profils debattieren in Seidls TV-Film *BILDER EINER AUSSTELLUNG* moderne Kunst und führen ihre Inhalte beziehungsweise das Fachsimpeln der Experten ad absurdum. Wieder hat der Regisseur die Leute frontal zur Kamera und vor verschiedene, die Kulisse bildende Gemälde gesetzt – und wohl auch sonst nicht mit Regieanweisungen gespart. Während ein Kunstdozent in einem monofarbigem Gemälde «Lebenslinien» und eine «Unklarheit» sieht, «die uns morgen erwartet», macht René Rupnik, ehemaliger Mathelehrer und bekennender «Busenfreund», in einem abstrakt-dynamischen Chaos den «Penis in Schussstellung» aus. Wo ein Paar mittleren Alters von der Bildinterpretation auf Beziehungsprobleme kommt, kaut ein dem Aussehen nach wohl situiertes Paar Bildungsfloskeln wieder und futtert dazu Törtchen. Ein Rentnerpaar schliesslich schweigt ratlos, bevor der Mann mit bestechender Direktheit folgert: «Das ist Punkte, Punkte, Striche, Striche – aber es gibt keine G'schichte. Das ist ein verheerendes Bild.» Sie: «Ich sehe oben rechts ein Vogel.» Er: «Den grössten Vogel hat der Maler g'habt.»

DER BUSENFREUND, ein Jahr später ebenfalls für das Fernsehen entstanden, widmet sich dann ganz dem Pedanten René Rupnik, Sauberkeitsfanatiker und Fettschist des weiblichen Körpers, dessen obsessive Sammeltätigkeit die alte Mutter zu Hause verrückt macht. Wieder verwundert es nicht, dass nahe dieser vor Neurosen dampfenden

Wiener Existenz die Berggasse und das Studierzimmer Sigmund Freuds liegt.

Die Hassliebe auf den Staat, die dem österreichischen Volkscharakter immer wieder attestiert wird und die sich aus Österreichs Geschichte erklärt – dem Hang, Widersprüche zuzuschütten – liefert der Kunstproduktion den Stoff. Bei Seidl lässt sich das zwiespältige Verhältnis auch biografisch verfolgen. 1952 in der niederösterreichischen Provinz geboren, wuchs er in einem streng katholischen Elternhaus auf und kam als Ministrant früh in Berührung mit der christlichen Glaubenswelt, von der er sich in der Pubertät radikal lossagte. Die Lust an der Revolte zeigte sich bereits in seinem frühen Schaffen. Seidls erste längere Arbeit *DER BALL* initiierte 1983 seinen frühzeitigen Abgang von der Wiener Filmakademie. In diesem Porträt eines Maturaballs in seinem Heimatdorf Horn filmte er, statt der Musikband oder der reichhaltigen Tafel, wie im feuchtföhlichen Treiben die Masken fallen und eine Ballermannstimmung die sittsamen Bürger ergreift – die er zuvor bei ihren eifrigen, im Nachhinein lächerlich wirkenden Vorbereitungsritualen zeigte. «Lachen ist gesund», ermuntert der Bürgermeister steif und verweist auf den sonst von ernsten Pflichten erfüllten Alltag. Aber Seidl verstand bereits hier keinen Spass – der Angriff auf die heuchlerische Kleinstadtmoralität wurde von der Filmakademie schon richtig gedeutet.

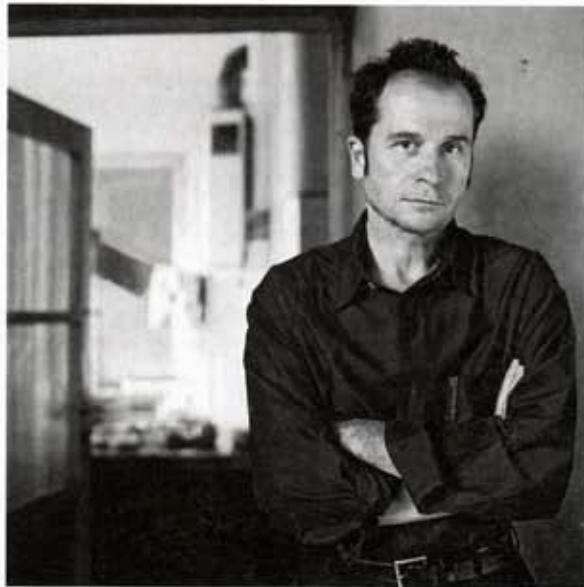
Seidl wurde von Anfang an nicht nur von einem Teil des Kinopublikums abge-

lehnt, sondern auch von kulturellen Institutionen. Das staatliche Fernsehen ORF, das *TIERISCHE LIEBE* mitunterstützt hat, verweigerte danach die Ausstrahlung dieser «Sauererei», in der man Mensch und Hund Zungenküsse austauschen oder Menschen beim Sex sah. Auch in *HUNDSTAGE* wird für das heimische Fernsehen die Szene zensuriert, in der in einer Racheaktion zwischen zwei Machos der eine mit brennender Kerze im Arsch die Nationalhymne singen muss.

Seidl macht letztlich politisches Kino. So hat er, diesmal aus offenem Protest gegen die rechtskonservative Regierung, gemeinsam mit Barbara Albert, Michael Glawogger und Michael Sturminger den Widerstandsfilm *ZUR LAGE* gedreht. Für die Kompilationsarbeit wurden zwischen November 2000 und Oktober 2001 Menschen porträtiert, die im Januar 2000 für Haider's rechtspopulistische Freiheitspartei FPÖ stimmten; die anonymen Wähler sollten ein Gesicht erhalten. Die sechs Episoden entstanden auf einer Reise als Anhalter, in Wohnstuben oder am Arbeitsplatz; befragt wurde die Supermarktkassiererin wie die behinderte Künstlerin, und natürlich überrascht die weit verbreitete fremdenfeindliche Gesinnung nicht. Seidl ergänzt das Stimmungsbild durch ein charakteristisches Porträt eines spiessigen Junggesellen aus Bad Vöslau, der für Österreich «das Wahre und Korrekte» zurückfordert und im Schrank von seiner Mutter etikettierte Hemden liegen hat. Im zweiten Beitrag «Beim Heurigen» lässt er ein offenbar alkoholisiertes Paar übelste rassistische Tiraden auf Juden, Moslems und George Bush

«Ich bin nicht verpflichtet, meine Darsteller zu lieben»

Gespräch mit Ulrich Seidl



lostreten. Hier zumindest hätte man sich für einmal die Intervention des Regisseurs gewünscht.

Trotz allem, trotz Kälte und gepflegter Hässlichkeit darf man in Ulrich Seidls Kino der Grausamkeit nicht jene Momente unterschlagen, die um Barmherzigkeit ersuchen. Die Ahnung, dass es in der (zwischen-)menschlichen Eiswüste doch warme Nischen gibt, wird vor allem da spürbar, wo sie eklatant fehlen. Vivian, das Model, erreicht telefonisch kein Schwein und verkriecht sich mit der Bettflasche ins Bett; mehr Geborgenheit als ihre wechselnden Bettpartner scheinen ihr auch die flauschigen Pantoffeln und der Frotteemantel zu spenden. Eine Erkenntnis («Ich packe den Bezug zur Realität nicht mehr») macht plötzlich ihre Persönlichkeit weniger hohl. Ein mitleiderregendes Bild mit karikierendem Zug gibt auch ihre Kollegin Lisa, deren Daunenwindjacke mit ihren aufgespritzten wulstigen Lippen korrespondiert – «I pray for you», verabschiedet sich ihr schwarzer Lover in der Disco, und der Zuschauer schliesst sich dem sorgenvoll an. Das sind die Offerten des Regisseurs ans Publikum, sich ein bisschen in Empathie zu versuchen. Kein ganz und gar so «wunschloses Unglück» (Peter Handke) also.

Birgit Schmid

1



2



1 SPASS OHNE
GRENZEN

2 GOOD NEWS

FILMBULLETTIN Jean Perret, der Direktor der Visions du Réel, wo Ihnen dieses Jahr ein Atelier gewidmet ist, hat Sie als «Filmmacher mit ketzerischem Geist» bezeichnet. Solche Etiketten werden Ihnen gerne umgehängt. Ärgert oder ehrt Sie das?

ULRICH SEIDL Zustimmung will ich dem nicht, aber ich habe auch nichts dagegen. Dann bin ich halt ein Ketzer. Jeder interpretiert meine Filme auf seine Weise. Viel negativer finde ich Bezeichnungen wie Sozialvoyeur oder Sozialpornograph.

FILMBULLETTIN Sie sorgen mit Ihren Filmen immer wieder für Aufruhr. Kritiker werfen Ihnen vor, die Provokation zur Methode zu machen. Definieren Sie sich über den Skandal?

ULRICH SEIDL Ich wollte von Anfang an Bilder machen, die man so noch nicht gesehen hat; Filme, die auf starker visueller Basis funktionieren. Sie sollten aber nie ideologisch sein und eine Weltanschauung verbreiten. Von Jugend auf hab ich Film damit verbunden, die Welt verändern zu wollen. Das war sehr idealistisch. Auf der Filmschule und spätestens mit meinem frühen Film *DER BALL* habe ich dann gemerkt, dass das nicht möglich ist. Aber zumindest kann man mit Filmen Kritik an der Gesellschaft und der Zeit üben.

FILMBULLETTIN Sie sind in einem katholischen Umfeld in einer niederösterreichischen Kleinstadt aufgewachsen. Wie prägend war Ihre Herkunft?

ULRICH SEIDL Meine Jugend war eine Revolte gegen das katholische Elternhaus, gegen die Schule, gegen die Gesellschaft und

«Ich finde es arrogant zu sagen, dass sich die Leute leichter einwickeln lassen, weil sie weniger gebildet sind. Ob jemand einen Hausverstand hat oder ein Gefühl für gewisse Dinge, dafür muss er nicht gebildet sein.»

ihre Doppelmoral, gegen die Religion, gegen die Verlogenheit der Kirche. Aber ich habe vom katholischen Glauben auch etwas mitgenommen. Heute weiss ich, dass ich die Basis des Christentums in mir trage, zum Beispiel die Idee der Solidarität.

Ich habe soeben einen Film fertiggestellt zum Thema Religion und Jesus Christus. Darin mache ich Menschen zum Mittelpunkt, die zu Gott sprechen. Menschen, die alleine zum Gebet in die Kirche gehen. Da erzählen sie Gott von ihren Lebensproblemen; von den Schwierigkeiten, die sie mit dem Ehemann haben, oder von ihrem Kummer, weil sie verlassen worden sind.

FILMBULLETTIN Es gibt wohl kaum etwas Intimeres als ein Zwiegespräch mit Gott. Wie haben Sie Menschen gefunden, die bereit waren, Ihnen Einblick in diesen Privatraum zu geben?

ULRICH SEIDL Obwohl ich zuerst wie immer unsicher war, ob mein Vorhaben funktioniert, ist mir dieser Film eigenartigerweise gelungen. Ich habe Leute gefunden, die nicht etwa abgehoben, verrückt oder sektiererisch sind. Bei diesem Thema böte es sich ja an, sich über Skurrilitäten des Glaubens lustig zu machen. Aber das hat mich nicht interessiert. Auch nicht der Kitsch an der Kirche. Sondern der Film ist reduziert auf die Intimität zwischen Mensch und Gott.

FILMBULLETTIN Man fragt sich natürlich, wie Sie es immer wieder fertig bringen, dass sich die Menschen Ihnen so öffnen.

ULRICH SEIDL In dem Fall hat mir Jesus Christus geholfen – wie mir gesagt wurde. In den ersten Tagen war ich nicht erfolgreich. Es gibt eben schon eine Hürde, Intimitäten preis zu geben. Ich konnte den Leuten dann aber erklären, dass der Film nur sinnvoll ist, wenn er etwas zeigt, was man bisher noch nie gesehen hat: wie man wirklich betet. Im Christentum geht es auch darum, von seinem Glauben Zeugnis abzulegen; mit dieser Idee konnte ich die Leute überzeugen, dass es gut ist, diesen Film zu machen: weil Jesus ihn will.

FILMBULLETTIN Die Art, wie Sie die Leute für Ihre Projekte gewinnen, ist für manche unmoralisch. Man wirft Ihnen auch vor, es mangle Ihnen an Respekt. Dem könnte man anfügen, dass Ihre "Opfer" Menschen aus einem Milieu sind, wo man weniger selbstbestimmt ist, über eine geringere Bildung verfügt. Sind sich die Leute bewusst, was mit ihnen gemacht wird?

ULRICH SEIDL Ich finde es arrogant zu sagen, dass sich die Leute leichter einwickeln lassen, weil sie weniger gebildet

1



1



1



1



1 TIERISCHE LIEBE

sind. Ob jemand einen Hausverstand hat oder ein Gefühl für gewisse Dinge, dafür muss er nicht gebildet sein. Ein Akademiker weiss nicht besser als ein Arbeiter, was vor der Kamera geschieht und wie ein Film gemacht wird. Zum andern zeigen diese Vorwürfe, dass die Kritiker es sind, die den Dünkel gegen die dargestellten Menschen haben. Sie finden die Menschen kleinbürgerlich und dumm, finden ihre Wohnungen kitschig und so weiter. Damit werten sie bereits negativ. Da ihnen ihr Gewissen sagt, was ich tue, sei unmoralisch, glauben sie, eine moralische Schutzfunktion übernehmen zu müssen; sie merken nicht, dass die Sperre in ihrem Kopf ist und dass nicht ich diese Vorurteile gegenüber meinen Darstellern habe. Ich stelle die Leute so dar, wie ich es verantworten kann und als richtig empfinde. Meine Filme entspringen der Realität, und noch wenn ich sie gestalte, werden sie den Menschen gerecht. Die Darsteller haben kein Problem, sich so auf der Leinwand zu sehen.

FILMBULLETTIN Können sie die Filme "gegensehen"?

ULRICH SEIDL Nein. Das ist ein Prinzip. Filmemachen ist kein demokratischer Prozess. Weder Laien noch Schauspieler werden beim Schneiden mit einbezogen. Die haben sich einverstanden erklärt, ihre Arbeit zu tun; wie der Film dann gemacht wird, das ist meine Sache. Es wäre allein vom Produktionsaufwand her absurd, wenn jeder seine Vorlieben anmelden könnte. Wie gesagt, sind die Leute mit dem Resultat meist zufrieden, wenn nicht sogar erfüllt.

FILMBULLETTIN Trotzdem hat man manchmal das Gefühl, dass Sie Ihre Porträtierten vor der Kamera blossstellen. Zielen Sie nicht – in der Art, wie Sie es tun – auf den komischen Effekt?

ULRICH SEIDL Das will ich nicht bestreiten. Ich verstehe aber die Ernsthaftigkeit solcher Kritik nicht. Mein Anliegen ist es, die Leute wertfrei hinstellen, zum Teil mit Zärtlichkeit, zum Teil mit Ironie, zum Teil ist es die Wahrheit, und die Leute sind einfach so. Ich mache jedoch nicht nur eine Aussage, sondern empfinde Momente der besonderen Wahrhaftigkeit und Intimität. Wenn es da und dort ironisch rüber kommt, warum nicht. Der Mensch ist in vielen Situationen lächerlich, nur gibt das nicht jeder von sich zu. Am nächsten sind mir jene, die sich so hinstellen, wie sie sind – wahrhaftig – und sich dafür nicht genieren. Menschen der gehobenen Schicht verstellen sich viel schneller und denken nur daran, wie sie wirken.

1



«Meine Aufgabe besteht darin, dem Realen auf der Leinwand eine filmische Form zu geben und es in den Dialogen zu reduzieren.»

FILMBULLETIN Sie interessieren sich für die einfachen Leute, die sogenannten Kleinbürger. Menschen, die allein aufgrund ihrer Geburt keine grossen Chancen haben auf Glück und Bildung. Randfiguren.

ULRICH SEIDL Von frühester Kindheit an habe ich mich Aussenseitern zugehörig gefühlt. Ich bin in einer bürgerlichen Familie sehr wohlbehütet aufgewachsen, war da aber immer ein Aussenseiter. Darum sind mir wohl Menschen, die ihr Leben nicht so im Griff haben wie andere – wobei jene anderen ihre Mühen oft auch nur verschleiern –, emotional viel näher.

FILMBULLETIN Sie haben vorhin von Solidarität als christlichem Grundwert gesprochen, der Ihnen nicht fremd ist. Trotzdem spürt man bei Ihrer distanzierten Art, die Leute zu filmen, keine grosse Empathie.

ULRICH SEIDL Ich könnte nicht mit Menschen arbeiten, die ich nicht mag, und habe auch schon Engagements abgebrochen, weil es nicht ging. Lasse ich mich auf jemanden ein, kann grosse Nähe entstehen. Das heisst nicht, dass ich dann alles vertritt, was die betreffende Person vertritt. Aber darum geht es ja auch nicht. Ich kann Menschen nahe sein, die Verbrecher oder Rassisten sind, denn die haben meist auch andere Seiten. Ich fühle mich jedoch nicht verpflichtet, meine Darsteller zu lieben. Ein Arzt muss seine Patienten auch nicht lieben, ein Lehrer nicht alle seine Schüler. Ich habe einen menschlichen Zugang zu den Darstellern, der mitunter sehr intim ist. Das beruht auf Gegenseitigkeit. Die Leute sind ja nicht

2



3



1 BILDER EINER AUSSTELLUNG

2 MIT VERLUST IST ZU RECHNEN

3 ZUR LAGE

blöd; die würden niemanden so weit vortreten lassen, den sie nicht wollen.

FILMBULLETIN Nun ist der Inszenierungsgrad in Ihren Filmen sehr hoch. Ihre Darsteller sind aber keine Profis. Und trotzdem wirken sie in den gestellten Szenen unwahrscheinlich authentisch. Wie muss man sich diese Arbeitsweise vorstellen, wie leiten Sie die Leute an?

ULRICH SEIDL Meist beginnt ein Engagement mit einem langen Auswahlverfahren, bei dem man die Menschen finden muss, die vor der Kamera echt sind und zu denen ich einen Zugang finde. Das Drehen ist dann oft fast ein Kinderspiel, weil ich eine fixe Vorstellung habe, wie ein Inhalt optisch umgesetzt wird. Meistens kennen die Darsteller diesen Inhalt, weil sie ihn selbst erleben. Wenn die Frauen in *MODELS* Drogen nehmen, so ist ihnen das nicht fremd. Meine Aufgabe besteht darin, dem Realen auf der Leinwand eine filmische Form zu geben und es in den Dialogen zu reduzieren. Diese sind improvisiert und können mehrmals wiederholt werden. Das läuft dann so, dass ich die Models vor dem Spiegel über Brustvergrößerung diskutieren lasse, aber eingreife, wenn Vivian etwas sagt, das zu unverständlich ist. Oder ich sage zu Lisa: Du wartest jetzt mal, bis Vivian das und das gesagt hat, und dann sagst du etwas dagegen.

FILMBULLETIN Bei *MODELS* hat man das Gefühl, dass die Leinwand den Hang der jungen Frauen zur Selbstaussbeutung nur noch fördert, ohne dass sie diese Mechanismen erkennen können.

«Man muss den Zuschauer fordern, sich selbst eine Meinung zu bilden. Es ist nicht meine Aufgabe zu sagen, was Gut und was Böse ist. Das Bild an sich ist moralisch, seine Aussage.»

ULRICH SEIDL Das Kriterium war schon, dass die Models vor der Kamera wahrhaftig und gut sind und verstehen, was ich will, und bereit sind, das zu tun. Wenn jemand zumacht innerlich, sich eine Sperre auferlegt, wie es Tanja, das dritte Model, tat, spielt man nicht mehr gut. Darum hat die Tanja jetzt einen so kleinen Part. Sie war dann bei der Endfassung beleidigt, weil Vivian jetzt die meisten Szenen hat. Das weckte Eifersucht. Ich musste in diesem Film kämpfen für die Bereitschaft, vor der Kamera alles zu tun, andererseits gegen die Bedenken, was denn die Mutter oder die Agentur sagen würden.

FILMBULLETIN Von Ihren Dokumentarfilmen mit ihren inszenierten Anteilen zu Ihrem ersten Spielfilm *HUNDSTAGE* scheint es ein kleiner Schritt. Worin unterscheidet sich die Arbeitsmethode?

ULRICH SEIDL Die Arbeit mit den Schauspielern und Laien war tatsächlich nicht viel anders als in früheren Filmen. Ein Unterschied besteht darin, dass sich in *HUNDSTAGE* niemand selbst spielt. Wir hatten ein Drehbuch mit vorgeschriebenen Rollen. Die Schauplätze wurden gesucht und gestaltet. Niemand ist bei sich zu Hause und hat den eigenen Mann oder den eigenen Hund. Jeder spielt eine Rolle. Fiktive Szenen gab es schon in *MODELS*. Vivian mit ihren Liebhabern im Hotel, das war erfunden. Ihr Freund hingegen war echt. In *MODELS* bestand das Dokumentarische darin, dass Vivian aus ihrem Leben spielt. Sie ist, wie sie ist.

FILMBULLETIN Wie casten Sie die Leute? Wo finden Sie Ihre Laiendarsteller?

ULRICH SEIDL Oft durch Strassencasting: Ich schicke jemanden aus, der Leute auf öffentlichen Plätzen anspricht oder in entsprechenden Milieus sucht. Zum Beispiel sind wir so auf Mario, den jungen Mann mit dem Auto in *HUNDSTAGE*, gestossen. Wir suchten an Orten, wo sich solche Jugendliche aufhalten, etwa in Lehrlingsheimen. Den Alarmanlagenvertreter fand ich über das Telefonbuch. Er hatte wirklich eine Firma für Alarmanlagen und war frisch in Pension. Auch Inserate habe ich schon gemacht, doch das war nie sehr ergiebig, weil sich viele Leute meldeten, die nichts zu tun haben.

FILMBULLETIN Wie wichtig ist Ihnen Kontinuität bei der Zusammensetzung der Filmcrew?

ULRICH SEIDL Das spielt schon eine Rolle. Aber das ändert sich halt, weil sich das Leben anderer Leute ändert. Ich habe lange mit *Michael Glawogger* zusammengearbeitet, der jetzt selbst Regisseur ist. In meinen ersten Filmen führte *Peter Zeitlinger* die Kamera, der inzwischen Fernsehserien dreht und leider nicht mehr abkömmlich ist. Für

ihn kam *Wolfgang Thaler*. Beständigkeit gibt es mit dem Produktionsleiter *Max Linder*, dem Tonmann *Ekkehart Baumung* und dem Cutter *Christof Schertenleib*.

FILMBULLETIN Eine wichtige Referenz für Ihren ersten längeren Film war der Franzose Jean Eustache, den Sie in *DER BALL* im Vorspann namentlich nennen. Die inhaltliche und formale Ähnlichkeit zu dessen Dokumentarfilm *LA ROSIÈRE DE PESSAC* (1979) ist dann auch frappierend. Wem fühlen Sie sich sonst noch verwandt?

ULRICH SEIDL Für meine Anfänge auf der Filmschule war Eustache prägend. Daneben haben mich die frühen Filme von Werner Herzog beeindruckt, Jean Vigo und natürlich Pasolini. Und Erich Stroheim! Jedoch erst später; da gibt es einige Parallelen, in der Methode, wie er gearbeitet hat. Er konnte auch nie genug kriegen, hat gedreht und gedreht, ohne sich zu beherrschen, und stand am Schluss vor dem Rohschnitt, der doppelt oder dreifach so lang war wie der fertige Film. Mir geht es ähnlich. Ich exekutiere keine Drehbuchseiten. Zum andern interessierte sich Stroheim auch für die Intimität und filmte gegen gesellschaftliche Konventionen.

FILMBULLETIN Ein Drehbuch bedeutet Einschränkung. Anders gesagt: Die Fülle an Material kann auch zum Nachteil werden. Warum lieben Sie den Exzess?

ULRICH SEIDL Meine Stärke ist die Spontaneität und Flexibilität. Ich lasse mich inspirieren von dem, was ich an einem Tag vorfinde, ohne mich an Vorgeschriebenes halten zu müssen. Ich kann Vorstellungen verwerfen, wenn ich sehe, sie lassen sich nicht realisieren. Ich will mich einlassen auf Veränderungen, muss mich auch korrigieren können. Und das kann ich nur, wenn ich eine grosse Auswahl an Material habe – auch wenn die Arbeit am Schneidetisch dann quälend und langwierig ist. Ich bin ein Perfektionist.

FILMBULLETIN Das durchkomponierte Tableau gehört zu Ihrem Markenzeichen. Wie kamen Sie darauf?

ULRICH SEIDL Es ist etwas Ungewöhnliches, und wenn etwas ungewöhnlich ist, ist die Aufmerksamkeit eine andere. Es ist der Moment des Innehaltens, des Stillstehens im Film, ohne dass er angehalten wird. Die Personen posieren wie für einen Fotografen, und ihr Blick in die Kamera trifft sich mit dem Blick des Zuschauers. Das ist für mich ein magischer Moment, der mich berührt oder verstört. Dabei ist der Raum wichtig. Ich gebe den Menschen viel Raum, darum wirken sie oft sehr klein darin. Hier werden meine Bilder zu Altären. Aber eigentlich kann man das nicht erklären. Solche Dinge

entstehen nicht aus einer theoretischen Überlegung

FILMBULLETIN Trotz hohem Gestaltungswillen brauchen Sie in Ihren Filmen keine Musik, es sei denn, sie ist Bestandteil der abgebildeten Lebenswelt. Warum verzichten Sie auf dieses Ausdrucksmittel?

ULRICH SEIDL Ich brauche keine komponierte Musik über die Szenen zu legen, um etwas zu kommentieren, zu verstärken oder weiterzuführen. Ich tendiere zu Reinheit und Stille. 99 Prozent der Filme kriegen ja nicht genug von Sound und Sounddesign. Sporadisch eingesetzt aber wirkt Musik besser. Dann ist sie wirklich da.

FILMBULLETIN Hingegen lassen Sie gerne die Darsteller singen.

ULRICH SEIDL Singen ist Musik, ist Gefühl, durch Singen stellen sich Menschen dar wie durch Sprechen. In *DIE LETZTEN MÄNNER* habe ich die asiatischen Frauen im Gegensatz zu den Männern absichtlich nichts sagen lassen, dafür singen sie Lieder aus ihrer Heimat. Das hat man mir vorgeworfen. Dabei ist das Nichtssagen doch auch sprechend. Und man kann so Geheimnisse bewahren.

FILMBULLETIN Ich will noch einmal auf die "Anstössigkeit" Ihres Kinos zurückkommen. Sie wissen natürlich, dass das Provozierende auch darin liegt, dass man Ihre Haltung als Filmautor nicht spürt, gerade bei Themen, die einer Stellungnahme bedürften.

ULRICH SEIDL Man muss den Zuschauer fordern, sich selbst eine Meinung zu bilden. Es ist nicht meine Aufgabe zu sagen, was Gut und was Böse ist. Das Bild an sich ist moralisch, seine Aussage. Wenn ich einen Spiegel der Gesellschaft gebe und darin eine Kritik liegt, dann liegt wohl auch eine Moral darin.

FILMBULLETIN Würden Sie Ihr Kino demnach politisch nennen – mit idealistischem Anstrich nach wie vor?

ULRICH SEIDL In einem erweiterten Sinne, ja. Gerade so prägend wie die katholische Erziehung war die Sympathie zum Kommunismus. Wie gesagt war ich schon immer gegen Heuchelei, falsche Autoritäten und alles, was das Individuum unterdrückt. Das ist gepaart mit einer Vision für ein anderes, besseres Leben, für mehr Würde und Freiheit. Das ist mein stärkster Drang. In meiner Kritik ist die Vision enthalten. Würde ich das Leben nicht lieben, würde ich mir das nicht antun: solche Filme zu machen.

Das Gespräch mit Ulrich Seidl führte Birgit Schmid